Е.В. ЖЕРДЕВ
Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Промышленный дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: zerdev-design@ yandex.ru

E.V. ZHERDEV
Doctor of art history, hrofessor of the department «Industrial design» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: zerdev-design@ yandex.ru

ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНАЯ И ПРОЕКТНАЯ РОЛЬ СИМУЛЯКРА В ИСКУССТВЕ И ДИЗАЙНЕ XX–XXI ВЕКОВ

ARTISTIC AND SHAPE AND DESIGN ROLE OF SIMULAR IN ART AND DESIGN OF THE XX–XXI CENTURIES

В статье рассматривается проблема симулякра в художественном творчестве. Выявляется эстетическая роль симулякра в искусстве и дизайне от Платона до постмодернизма.

The article is dedicated to the simulacrum of the art creative. The eastetic role of the simulacrum of the art and the design from Platon to postmodernism is reveal bring to light.

Ключевые слова: симулякр, эстетика, искусство, художественный образ, творчество, дизайн, постмодернизм.
Keywords: simulacrum, eastetic, art, art image, creative, design, postmodernism.

Проблема симулякра активизировалась в искусстве и дизайне в период начала постмодернизма в середине XX века и продолжает быть актуальной в XXI веке. Чтобы определить признаки и эстетическую значимость симулякра в постмодернизме необходимо выявить почву, на которой он успешно взращивается.

В отличие от модернизма, который характеризуется как рациональный, конструктивный, логоцентричный период в искусстве, постмодернизм отстаивает принципы семиотического, художественного языка

культуры с его непрерывной текстурой, сплошным плетением знаковых систем, в которых при отсутствии организующего центра происходит игра означающих и означаемых явлений, совершаются иррациональные, нерпредугадываемые текстовые события. В произведениях постмодернизма свободно объединеняются различные стили, образные мотивы, художественные приемы различных исторических традиций, национальных особенностей, заимствованных из арсенала разных эпох, регионов и субкультур. В постмодернизме дизайнеры стали прибегать к аллегорическому языку классики, барокко, к символике древних культур, создавая на этой основе индивидуальную мифологию. В этой игре знаков отсутствует единый смысловой центр, организующая идея. Принцип свободного комбинирования цитат, коллажа и культурных смыслов открывает путь к футуродизайну, к придумыванию гипотетических образов. Постмодернизм в дизайне выражается не только во внешних признаках (множественная стилистика, цитатность), но и в утверждении иного стиля мышления.

Благодаря влиянию постмодернизма сформировалось творческое течение, синтезирующее в себе промышленные объекты и изобразительное искусство, под названием «арт-дизайн». Особенность этого течения состоит в том, что усилия дизайнера направлены, в первую очередь, не на утилитарно-функциональную выразительность вещи, а на художественную организацию ее формы, вызывающей эмоциональные впечатления у реципиента. Произведения арт-дизайна создают художники, стремящиеся, прежде всего, к достижению высокого качества композиции, деталировки формы, красоты поверхности, впечатляющего колорита и т.д., вопреки сущности вещи, ее утилитарно-функциональным требованиям. Это создает коллизию между модернистским пониманием формообразования и постмодернистским.

С позиции модернизма отрицание первозначности утилитарной функции приводит к завуалированию архетипических основ вещей. Такой подход к формообразованию уводит дизайн от реальных потребностей пользователя. В то же время, стремление к логоцентрзму и голому функционализму в формообразовании индустриальных изделий лишает технику поэтики; техника в этом случае предстает «мертвой», а человек оказывается в условиях бихевиоризма, когда его поведение ограничивается только совокупностью двигательных реакций.

Благодаря влиянию постмодернизма все революционные, инновационные устремления дизайнеров были представлены в изделиях,

эпатирующих устоявшиеся вкусы публики. Дизайнеры стали разрушать привычные каноны, но при этом одновременно открывать для практики новые перспективные направления. Благочинное развитие дизайна модернистского этапа взорвалось эпатирующим переложением новой постмодернистской эстетики на язык предметного искусства. Пластические и колористические образы отныне стали все больше уходить в семиотику.

Итальянский дизайнер Э.Соттсасс и его коллеги с помощью философии экзистенциализма, в которой классическая рационалистическая позиция подверглась серьезной критике, выдвинули гипотезу выхода из голого функционализма с целью не только приспособить вещи к миру человека через утилитарную эргономику и потребительскую составляющую, но и увидеть в вещах часть жизни человека, его эмоций, его культуры. Прорыв в философию вещи, в роль и значение предметного окружения человека Соттсасс предпринял одним из первых дизайнеров XX века. Его вещи, помимо внешнего выражения функциональности, приобретали теперь значения вещей-символов. В древних вещах Соттсасс постигает образный и символический язык, совершенство художественной формы. Ему удается извлечь ценностное зерно доклассического художественного ремесла и ввести его в контекст современной культуры. Вещи для него — часть человеческих взаимоотношений, представляющих сложные коммуникативные процессы.

Детерминирование постмодернистического мировоззрения в дизайне связано с осознанием двух важнейших факторов современного мирового процесса. С одной стороны, это стремительное развитие технического прогресса, а сдругой — вызванные им социальные и экологические изменения. Наука и техника в современном обществе возвысились над человеком, а технократическое мышление начинает утрачивать гуманистическую ориентацию. Развитие такой тенденции невольно приводит к критическому осмыслению техницизма, а с ним и ортодоксального функционализма. Пафос критического осмысления функционализма способствует возникновению и развитию поэтического дизайна, который, в некоторой степени, отходит от реальных, полезных потребностей пользователя в сторону художественной образности, связанной непосредственно с поэтическими тропами, в частности, с метафорой, аллегорией, символом, метонимией. Практика дизайна показала, что потребитель индустриальных вещей нуждается не только в материальном, но и в

духовном, не только в нормативно-эстетическом, но и художественном, ибо он имеет генетическую предрасположенность к художественно-образному, метафорическому восприятию окружающего мира.

Несмотря, казалось бы, на неоспоримость тендеции формообразования в концеции постмодернизма современная философия находит в ней и негативную сторону, связанную с уходом от реального в сторону гиперреального. Как и многие прогрессивные явления, постмодернизм сталкивается с критикой ряда известных философов. И это диалектически оправдано, так как невозможно создать идеальную модель бесконечного существования той или иной парадигмы. Концепция рафинированной поэтики, как и концепция ортодоксального функционализма, с позиции технической эстетики нуждаются в их гармоническом сочетании с учетом, в первую очередь, потребительских предпочтений пользователей продуктов дизайна. Отсутствие гармонии приводит к крайностям, несовмесимым с реальными потребностями. Именно уход от реальности становится предметом дискурса многих философов.

В период современной философии уход от реального рассматривается как гиперреальность, которая лишь создает впечатление реальности. Такое явление называется симулякром, а распространение подобных явлений называют симуляцией.

Симулякр — (от лат. simulacrum — 1) «подобие, видимость»; 2) «образ, изображение, статуя»; 3) «тень, призрак, привидение») — термин философии постмодернизма для обозначения внепонятийного средства фиксации переживаемого состояния. Слово «симулякр» генетически восходит к термину «симулакрум», обозначавшему у Платона «копию копий», «не имеющей оригинала в реальности».

Философия Платона исходила из поиска соответствия образа сущности вещи или ее образцу, поэтому акцент делался на эйдетическом подобии, а фантазмы как далекие от подобия вели к заблуждениям и были присущи софистическим рассуждениям. Симулякр — понятие философского дискурса, введенное в античной мысли для характеристики, наряду с образами-копиями вещей таких образов, которые далеки от подобия вещам и выражают душевное состояние, фантазии, призраки, галлюцинации, репрезентации снов, страхов, бреда [1].

Платон в «Софисте», связывая искусство с подражанием, говорит о двух видах подражания: творящем образы и создающем призраки — «фантасмические» образы, которые только кажутся сходными с пред-

метами. Софисты создают мнимое знание и призрачные подобия, а не образы, соответствующие предметам [2].

В диалоге между Теэтетом и Чужеземцем в «Софисте» выясняется, что, по отношению к речам, существует какое-то подобное искусство, с помощью которого можно обольщать молодых людей и тех, кто стоит вдали от истинной сущности вещей. К этому роду обольстителей относятся, по мнению Чужеземца, софисты, которые выглядят фокусниками в поиске истины. Они заняты забавой. В связи с этим искусство можно расчленить на действительное и иллюзорное. Чужеземец говорит Теэтею, что он усматривает два вида искусства подражания. В одном он усматривает искусство творить образы, связанные с длиною, шириною и глубиною, в другом — образы, не передающие истинную соразмерность прекрасных вещей. Чужеземец говорит: «Не воплощают ли поэтому художники в своих произведениях, оставляя в стороне истинное, не действительные соотношения, но лишь те, которые им кажутся прекрасными? ...А как же мы назовем то, что с одной стороны, кажется подобным прекрасному, хотя при этом и не исходит из прекрасного, а с другой стороны, если бы иметь возможность рассмотреть это в достаточной степени, можно было бы сказать что оно даже не сходно с тем, с чем считалось сходным? Не есть ли то, что только кажется сходным, а на самом деле не таково, лишь призрак?». Выясняя в диалоге с Теэтеем симулятивный смысл подобного искусства, Чужеземец далее говорит: «Не назовем ли мы вполне справедливо искусством творить призрачные подобия то искусство, которое создает не подобия, а призраки? ... Таким образом, я назвал следующие два вида изобразительного искусства: искусство творить образы и искусство содавать призрачные подобия [2, 236 a-c]».

В данном диалоге красота жизни и реального бытия для Платона выше красоты искусства. Бытие и жизнь есть подражание вечным идеям, а искусство есть подражание бытию и жизни, то есть подражание подражанию.

Но, по Платону, чувственное бытие — лишь тень, призрак мира идей. Чувственный мир вещей, происшедший из бесформенного субстрата, находится в процессе непрерывного видоизменения. В этой изменчивости явлений материального мира не могут уловить ничего постоянного ни чувства, ни мышление; действительно существующий элемент материальных явлений есть лишь тот, который вносится в них идеями. Истинно существует только мир идей, явления мира вещей — лишь тени идей, подобные истинно существующему, но сами не име-

ющие реальности, не имеющие истинного существования. Идеальный мир Платон называет Бытием, материю — Небытием.

О природе разделения искусства писал в своих произведениях и Аристотель. Особенно это видно из анализа метафоры в плане уподобления и противопоставления, где сравнение выглядит как искусство подобия, а противопоставление — антитеза, оксиморон и катахреза — как искусство призрака, искусство симулякра.

В книгах «Поэтика», «Риторика» и «О душе» Аристотель проявил себя как основоположник логики, создатель силлогистики, которые в дальнейшем легли в основу семиологии. При этом метафора, которой Аристотель в этих трудах отвел большое значение как знаковому выражению художественной сущности поэтических и риторических текстов, стала важнейшей составляющей семиологических аспектов художественной образности произведений литературы и искусства [3].

В книге «Поэтика» Аристотель пишет: «Переносное слово, или метафора, есть перенесение необычного имени или с рода на вид, или с вида на род, или с вида на вид, или по аналогии. С рода на вид я разумею, например, в выражении: “вон и корабль мой стоит”, так как “стоять на якоре” есть часть понятия “стоять”. С вида на род, например, «истинно, тьму славных дел Одиссей совершает», так как “тьма” значит “много”, то [поэт] и воспользовался тут [этим словом] вместо “много”. С вида на вид, например, “вычерпав душу медью” и “отсекши несокрушимой медью”, так как здесь “вычерпать” в смысле “отсечь”, а “отсечь” в смысле “вычерпать”, а оба [эти слова] значат “отнять” что-нибудь. А под аналогией я разумею [тот случай], когда второе относится к первому так же, как четвертое к третьему; поэтому [поэт] может сказать вместо второго четвертое, или вместо четвертого второе; а иногда прибавляют [к метафоре] и то имя, к которому относится заменяющая его метафора, то есть, например, чаша так же относится к Дионису, как щит к Арею, следовательно, [поэт] может назвать чашу щитом Диониса, а щит — чашей Арея. Или: что старость для жизни, то и вечер для дня; поэтому можно назвать вечер старостью дня, а старость — вечером жизни, или, как Эмпедокл, закатом жизни» [3, с. 48].

Далее Аристотель пишет, что для «некоторых из аналогий нет собственного названия, но, тем не менее, может употребляться образное выражение; например, “разбрасывать семена” значит “сеять”, а для разбрасывания солнцем света названия нет; но оно также может относиться к солнцу, как сеяние к семенам, поэтому сказано: “сея богоданный свет”» [3, с. 49].

В книге «Риторика» Аристотель пишет: «…метафоры — вот единственный материал, полезный для стиля прозаической речи. Доказывается это тем, что все пользуются только такого рода выражениями; все обходятся с помощью метафор… Метафора в высокой степени обладает ясностью, приятностью и прелестью новизны, и нельзя заимствовать ее от другого лица. Нужно употреблять… подходящие эпитеты и метафоры, а этого можно достигнуть с помощью аналогии; в противном случае [метафора и эпитет] покажутся неподходящими вследствие того, что противоположность двух понятий наиболее ясна в том случае, когда эти понятия стоят рядом» [3, с. 230].

Напоминая о том, какой род метафор наиболее заслуживает внимания, Аристотель пишет, что тот, который наилучшим образом достигает цели. Он выделяет в этом плане метафоры, основанные на аналогии: «… так, например, Перикл говорил, что юношество, погибшее на войне, точно так исчезло из государства, как если бы кто-нибудь из года уничтожил весну». В аналогии Аристотель видел такое важное качество как наглядность. Он считал, что пословицы и гиперболы — это тоже метафоры: «И пословицы — метафоры от одного рода вещей к другому, например, если кто-нибудь сам введет к себе кого-нибудь, рассчитывая от него попользоваться, и потом терпит от него вред, то говорят: «это как карпатский житель и заяц», ибо оба одинаково потерпели… И удачные гиперболы — метафоры, например, об избитом лице можно сказать: его можно принять за корзину тутовых ягод, так как под глазами сине…» [3, с. 257].

В «Риторике», в главе «Сравнение, его отношение к метафоре. Употребление сравнений», Аристотель пишет: «Сравнение есть также метафора, так как между тем и другим существует лишь незначительная разница» [3, с. 236]. Рассуждая о метафоре в поэзии, Аристотель столкнулся с некоторой парадоксальностью: с одной стороны, метафора есть сравнение, а с другой — она имеет отличие от него — о гомеровском герое Ахилле «он ринулся, как лев» — это есть сравнение, а «он ринулся» — это есть метафора, то есть логически метафора становится сравнением, когда в морфологии предложения появляется союз «как» (или «словно», «наподобие» и т.д.), а когда этого союза нет, то нет и сравнения, хотя метафора остается.

Кроме «сравнения», Аристотель рассматривает и «противоположение»: «Метафоры нужно заимствовать из области предметов сходных, но и не явно сходных, подобно тому, как и в философии считается свойством меткого ума видеть сходство и в вещах, далеко отстоящих

одни от других, как, например, Архит говорил, что судья и жертвенник одно и то же, потому что к тому и другому прибегают все, кто терпит несправедливость. И если бы кто-либо сказал, что якорь и крематра — одно и то же: и то и другое нечто сходное, но отличается одно от другого положением: одно наверху, другое — внизу. И выражение «государства уравнивались» отличает сходство в предметах, далеко отстоящих один от другого, именно равенство в могуществе и в поверхности. Все это говорит о том, что, анализируя метафору в поэзии, Аристотель вычленил две основные составляющие метафоры: сравнение и противопоставление.

Сравнение (лат. comparatio) — категория стилистики и поэтики, образное выражение, в котором изображаемое явление уподобляются другому по какому-либо общему для них признаку с целью выявить в объекте сравнения новые свойства, например, уподобление (сопоставление). Сравнение включает в себя сравнительный предмет (объект сравнения), предмет, с которым происходит сопоставление (средство сравнения), и их общий признак (основание сравнения). Ценность сравнения как акта художественного познания в том, что сближение разных предметов помогает раскрыть в объекте сравнения, кроме основного признака, также ряд дополнительных признаков, что значительно обогащает художественное впечатление. Например, в контексте дизайна ковш в виде утки уподобляется образу живой утки, котороя ныряет в воду. Образ утки раскрывает функциональную сущность ныряющего в бочку с водой ковша.

Противопоставление (противоположение) — образное выражение за счет соединения противоположных признаков.

К противопоставлениям относятся:

— *катахреза* (от греч. katachresis — «злоупотребление, непривычное употребление») — пародическое уподобление одного явления (предмета) другому явлению (предмету), комизм, ирония; например, тот же ковш с двумя лошадиными головами противоречит своей функциональной сущности ныряния в бочку с водой; к катахрезе можно отнести фотоаппарат в виде ружья, кресло в виде губ, табурет «на человеческих ногах», самолет-«крокодил» и т.д.;

— *оксиморон* (от греч. oxymorom — «остроумно-глупое») — парадоксальное уподобление одного явления (предмета) другому явлению (предмету); оксиморон обогащает смысл образа и усиливает его эмоциональную выразительность; позволяет раскрывать единство противоположностей, целостную противоречивость явлений жизни; оксиморон

может быть видом художественного парадокса, например, изготовление чайника в виде архитектурного сооружения, радиоприемника в виде египетской пирамиды, стула в виде кобры и т.д.;

— *антитеза* (от греч. antithesis — «противоположение») — сопоставление резко контрастных или противоположных понятий, образов и форм для усиления впечатления, противоречивость функции и образу; например, соединение в конструкции изделия мягких и твердых, крепких и хрупких материалов, перенос живописной манеры импрессионистов на декор обшивки кресел и др. [4].

В книге «О душе» Аристотель видит природу разделения способности души на суждение и ощущение, которые определяют рациональное и иррациональное начала в осмыслении окружающей действительности. В иррациональном осмыслении развиваются интуиция и воображение художника, которые становятся детерминантами образного мышления, ведущими к симулякрам [3].

На протяжении развития истории искусства симулякры всегда сопровождали творчество художников в виде аллегорий, метафор, символов и других поэтических тропов. Так, увлечение древних людей процессом формообразования привело к возникновению и развитию художественно-образного мышления. О предрасположенности человека к художественно-образному мышлению окружающего мира свидетельствуют археологические раскопки и исследования ученых, касающихся вопроса происхождения искусства.

В научных трудах по происхождению искусства отводится важное место утилитарным изделиям, выполненным в так называемом «зверином стиле» — условное наименование широко распространенного в древнем искусстве стиля, отличительной чертой которого было изображение отдельных животных, частей тела, а также сложных композиций из нескольких животных. Он возник у ряда народов в каменном веке, развивался в бронзовом веке, особое распространение получил в железном веке.

Происхождение «звериного стиля» связано с почитанием священного зверя, изображение которого постепенно превращалось в условный орнаментальный мотив. Для «звериного стиля» характерны тонкое наблюдение природы, реалистичная передача форм животных и их движений. Наиболее распространены были изображения травоядных животных, хищных зверей и птиц, а также фантастических существ (грифонов). Приемы изображений различны: гравировка по металлу и литье, резьба по дереву и кости, аппликации из кожи и войлока. Реа-

листичность изображений сочеталась с определенной условностью к форме вещи, которую они украшали; животные изображались в канонических позах (скачущие, борющиеся; копытные с подогнутыми ногами; хищники – иногда свернувшиеся в клубок). Прослеживаются условные приемы и в передаче отдельных частей тела животного (глаза в виде кружков, рога — завитков, пасть — полукруга и т.д.). Иногда изображалась часть тела зверя, служащая его символом (головы, лапы, когти зверей и птиц). Таким образом зарождается, наряду с художественно-образным, мифологическое мышление, которые можно рассматривать в контексте «ленивых», «ложных» образов, то есть симулякров, так как их возникновение не терминировано утилитарной функцией [4].

В Средневекой теологии к симулякрам можно отнести иконы, на которых изображен человекоподобный Бог. В Ренессансе симулякрами можно считать аллегории, симвоы, метафоры в творчестве Боттичелли, Микеланджело, Леонардо да Винчи и др. Особенно ярко выраженными симулякрами выглядят работы художников-маньеристов.

Основным эстетическим критерием маньеризма становится не следование природе, а субъективная «внутренняя идея» художественного образа, рождающаяся в душе художника. Используя в качестве стилистических нормативов произведения Микеланджело, Рафаэля и других мастеров Возрождения, маньеристы искажали заложенное в них гармоническое начало, культивируя представления об эфемерности мира и шаткости человеческой судьбы, находящейся во власти иррациональных сил. Ярче всего маньеризм проявился в Италии. Творчество ранних маньеристов (Понтормо, Россо Фьорентино, Беккафуми, Пармиджанино), выступивших в 20-х годах 16 века, проникнуто трагизмом и мистической экзальтацией; произведения этих мастеров отличаются острыми колористическими и светотеневыми диссонансами, усложненностью и преувеличенной экспрессивностью поз и мотивов движения, удлиненностью пропорций фигур, виртуозным рисунком, где линия, очерчивающая объем, обретает самостоятельное значение. В маньеристическом портрете (Бронзино и др.), открывающем новые пути в развитии этого жанра, аристократическая замкнутость персонажей сочетается с обострением субъективно-эмоционального отношения художника к модели. Своеобразный вклад в эволюцию маньеризма внесли Джулио Романо, Перинодель Вага и др., в монументально-декоративных циклах, в которых преобладали атектоничные, насыщенные гротескной орнаментикой ре-

шения. Для работ художников Дж.Вазари, Дж.П.Ломанци, Джамболонья, Б. Челлини и др. характерны стилизация человеческой фигуры, измельченность формы. В архитектуре маньеризма (Ф.Цуккари, П.Лигорио) гуманистическая ясность образа вытесняется стремлением к сценическим эффектам, к эстетизации декора и подчеркиванию экстравагантной детали. Так, портал Палацетто в Риме, выполненный Ф.Цуккари (1553), представляет собой человеческую голову с бешенными глазами и открытым ртом, обозначающим дверь. Во Франции ярким маньеристом был Приматиччо, в Испании — В.Кардучо, в Чехии — Дж.Арчимбольдо.

В период стиля «модерн» симулякры стали сущностной стороной творчества многих отечественных и зарубежных художников. Модерн пытался придать метафорический смысл новым функциям и конструктивным системам, приобщить к искусству все формы жизни и сделать человека частицей художественного целого. Эстетика модерна находилась под влиянием таких философов, как Артур Шопенгауэр, Анри Бергсон, Эрнст Кассирер, Зигмунд Фрейд, Фридрих Ницше. Они выражали новые идеологические концепции, новую «философию жизни», суть которых заключалась в постижении жизни не путем логически рациональных построений, а путем интуиции; метафорически рассматривали мир как живой организм, где человек должен покориться стихии жизни, идя навстречу своей судьбе. Под их воздействием художники изображали культ стихии, страсти, интерес к «органическому человеку» (каков есть), хороводы, вихри, грезы, сны и др.

В это время немецкий историк искусства и философ Вильгельм Воррингер (1881–1965) в своей книге «Абстракция и вчувствование» (1907) доказывал, что поняие художественной воли заключает в себе новую философию истории и человеческого духа. Оно приоткрывает покрывало над космической тайной жизни, родственной витальному порыву Бергсона или иррациональной воле, как она представлялась Шопенгауэру и Ницше. При этом Воррингер утверждал, что импульс художника не имеет ничего общего с воспроизведением реальности. Его истинная цель — в чистой абстракции.

Данная книга Воррингера получила статус культового текста художественного авангарда XX века, благодаря смелому переосмыслению традиционных понятий эстетики XIX века, в которой во главу угла была поставлена изобразительность. В эстетике Воррингера впервые постулируется геометризм и абстракция [5].

Это мировоззрение особенно повлияло на творчество В.В.Кандинского. В начале XX века Кандинский переосмысливает подход к своему творчеству в пользу движения к беспредметному искусству. Художник уделяет большое внимание образно-метафорической системе, позволяющей, по его мнению, проникнуть в потаенные глубины мира, в скрытую внутреннюю жизнь души. Отстаивая движение к абстракции, Кандинский усматривал два вида сходства с реальным миром: внешнее и внутреннее. Во внешнем сходстве художник не видел будущего, в то время как во внутреннем он чувствовал тонкие вибрации души, которые не способно, по его мнению, раскрыть реалистическое искусство. По Кандинскому, именно абстрактное искусство, раскрывающее духовные пласты, способно к дальнейшему развитию, становясь пророческой силой, способной действовать глубоко и на большом протяжении [6]. В поиске причинно-следственной связи разития абстрактного искусства Кандинский в книге «О духовном в искусстве» пишет: «Когда потрясены религия, наука и нравственность ... и внешние устои угрожают падением, человек обращает свой взор от внешнего *внутрь самого себя*» [6, с. 28]. В этом плане характерным является, по мнению Кандинского, творчество прерафаэлитов, которые пытались влить новую жизнь в их абстрактные формы.

Движение к абстрактному искусству, которое в полной мере является носителем симулякров, сопровождалось раскрытием внутреннего содержания вещей во внешних формах. Так, Поль Сазан, считал Кандинский, «...умел из чайной чашки создать одушевленное существо или, вернее сказать, увидеть существо этой чашки. Он поднимает "nature-morte" до той высоты, где внешне — «мертвые» вещи становятся внутренне живыми. Он трактует эти вещи так же, как человека, ибо они обладают даром всюду видеть внутреннюю жизнь» [6, с. 35].

Раскрывая глубинные возможности абстрактной живописи Кандинский особое значение придавал цвету. Ссылаясь на Анри Матисса, он приписывал краске преобладающее значение и наибольший вес, сравнивая цвет с музыкальными звуками: «...цвет является средством, которым можно непосредственно влиять на душу. Цвет — это клавиш; глаз — молоточек; душа — многострунный рояль. Художник есть рука, которая посредством того или иного клавиша *целесообразно* приводит в *вибрацию* человеческую душу» [6, с. 45]. Стремясь освободить искусство от гнета натуралистических форм, найти изобразительный язык для выражения тонких вибраций души, Кандинский настойчиво сближал живопись с музыкой.

С появлением абстрактного искусства период доминирующего реализма в культуре закончился и внимание художников было устремлено к открытию нового измерения — параллельной реальности, где скрывались тысячи новых форм самовыражения. В движении к беспредметности живопись, чем больше жертвовала иконическими знаками, тем глубже раскрывала смыслы индексных и символических знаков. У художников-беспредметников геометрические фигуры стали приобретать семантическую значимость. По мнению Кандинского, развитие искусства не состоит из новых открытий, как в науке, вычеркивающих старые истины. Он сравнивает искусство с деревом, на котором растут все новые и новые ветки и листья. Разветвление и рост — это не что иное, как необходимые ступени к могучей кроне. Отталкиваясь от определения симулякра как копии, не имеющей оригинала, как тени теней и т.д., мы в праве утверждать, что абстрактная живопись вполне соответствует этому понятию.

В дизайне, в отличие от живописи, своя природа симулякров, так как здесь учитывается в первую очередь функциональное назначение вещи. И не всякий симулякр будет уместен с позиции его утилитарной целесообразности. Тем не менее, в дизайне немало случаев, где делались и делаются ложные формы.

Так, в широко известной в 60-х годах отечественной 8-миллиметровой любительской кинокамере «Кварц», привод которой был механическим, представляющим собой спиральную пружину, накручивающейся с помощью ключа, решили применить моталку, наподобие зарубежных кинокамер этого типа (например, BELL HOWELL, Англия). В результате появилась кинокамера «Кварц-9», корпус которой искусственно увеличился в длину в угоду размерам нововведенной моталки. Однако спиральная пружина осталась неизменной. При накручивании спиральной пружины моталкой момент усилия растет по возрастающей прямой в зависимости от количества оборотов. Если накручивать такую пружину ключем, то он, по крайней мере, не выскакивает из рук, так как рычаг почти равен нулю. Другое дело обстоит с моталкой: при накручивании спиральной пружины она просто вырываеся из рук, так как рычаг значительно увеличился. Причина заключается в том, что моталка в зарубежных кинокамерах, в частности в английской, применяется в случае использования S-образной негаторной пружины, которая имеет предварительное напряжение и момент усилия не растет в зависимости от количества оборотов. Чтобы применять негаторную пружину, пред-

приятию необходимо было ее покупать за рубежом, что было в условиях социализма сложно осуществить.

Даже в современном, цифровом дизайне при переходе от механики к сенсорике нередко кнопки имитируют механику. Вроде пружины нет, но впечатление, что она там есть, сохраняется.

В последнее время мы привыкли к цифровым технологиям, заменившими фотопленку в формообразовании фото и киноаппаратов. Это, в свою очередь, тоже подражание прежним технологиям. Но наступает новая эра подражания: фотография из цифровой становится вычислительной. Она перестает быть документом и правдой. Появляются новые функции — функции вычислений, связанные с обработкой цифровых изображений. Возникает интерпретированная реальность или экранная реальность как результат вмешательства средств массовой коммуникации. Реальность интерпретируется несколькими специалистами, например, редактором, режиссером, дизайнером и другими, которые включают в реальность свой субъективный фактор, вследствие чего реальные факторы превращаются в метафоры, символы, симулякры. При этом нередко подлинные картины художников превращаются в этикетки на винных бутылках, становятся фоном в рекламных плакатах.

Вопросы симуляции, фиксирующей феномен тотальной семиотизации бытия, стали весьма актуальными в творчестве французского философа Жана Бодрийяра (1929–2007), который употреблял термин «симулякр».

В книге «Система вещей» (1968 г.) Бодрийяр писал о симулякре в плане стилизации формы под ложную функцию: «Формы ... становятся автономнее, все дальше отходя от морфологии человеческого тела и усилия, — хотя они всегда так или иначе на них намекают» [7, с. 12].

Поняте «симулякр» выступает базовым термином в концепции симуляции у Бодрийяра, согласно которой замена реального знаками реального становится лозунгом современной культуры, эволюционирующей от парадигмы «отражение реальности» до маскировки ее отсутствия, и идущей дальше, достигая современного состояния, когда означающее вообще не соотносится с какой бы то ни было реальностью. По Бодрйяру, симуляция основана на культивации и экстраполяции на все сферы социальной жизни презумпции «пустого знака». По Бодрийяру, образ проходит четыре исторические фазы: 1) отражает реальность; 2) маскирует и искажает реальность; 3) указывает на отсутствие реально-

сти; 4) не имеет никакого отношения к реальности. Бодрийяр, осмысляя этот термин в современном понимании, считает, что симулякр — знак без денотата, знак того, чего нет в содержании реального произведения. Бодрийяр использует понятие «симулякр», в основном, для анализа культуры и искусства. Он рассматривает историю европейской культуры от эпохи Возрождения как смену трех порядков симулякра. Первый порядок — это «подделка». В этот период осуществляется переход от копирования действительности к подражанию ей; активизируется стремление пересоздать природу (создание второй природы), человека, общества, универсализировать мир. Второй порядок — «производство» — подвергает изменению не форму и материю вещей, а их отношения и структуру. Реальность заменяется «гиперреальностью», совокупностью различных образов реальности; начинается эпоха репродукции. Третий порядок симулякра — симуляция, которая характеризуется маскировкой отсутствия реальности. Каждая вещь, пишет Бодрийяр, посредством рекламы, средств массовой информации приобретает свой символ. Даже самое банальное и непристойное — и то рядится в эстетику, облачается в культуру и стремится стать достойным музея. Понятие «симулякр» особенно важно при рассмотрении и понимании постмодернизма, где он, не отражая ничего, все же становится компонентом художественной структуры, передавая ассоциации автора от реальности, выражая целостность видения автора, наполняясь субъективным авторским содержанием [8].

В настоящее время большинство современных зрелищ, видео, живопись, пластические искусства, аудиовизуальные средства, синтезированные образы — все это представляет собой изображения, на которых буквально невозможно увидеть что-либо. Все они лишены теней, следов, последствий. Все, что мы можем почувствовать, глядя на любое изображение, — это исчезновение чего-то, прежде существовавшего. В них нет ничего иного, кроме следов того, что исчезло .

Не отражая ничего, знаки-симулякры все же приобретают смысл, полученный из их эстетического облика, образованного породившей их реальностью, несут черты этой реальности и вызывают впечатления и эмоции от нее; становятся компонентом художественной структуры, передавая ассоциации автора от реальности, выражая целостность видения окружающего мира. Так, в торговой рекламе существуют симулятивные изображения известных исторических личностей,

деятелей культуры. Напрмер, рекламируя джинсы фирмы Diesel, художники изображают девушку, одетую в эти джинсы, сидящую на коленях у Рузвельта и кокетничущую с Черчилем и Сталиным. В данном случае используется знаменитая фотография Ялтинской конференции 1945 года. В джинсы «одевают» также Пушкина, Достоевского, Гоголя, Маяковского, используя для этого их скульптурные изображения.

На Московской биеннале современного искусства 2009 г. в духе симуляции демонстрировался «Бульдозер» автора из Бельгии Вима Дельвуа. Художник объясняет концепт: «Почему бульдозер? Потому что все мальчишки играют в машинки — это как раз бульдозер». Придавая своему бульдозеру ажурную форму готического собора, бельгийский художник создает метафору храма как нового культа машин.

Постмодернизм создает специфическую артикуляцию бытия, субъекта и опыта. При таком подходе культурная универсалия бытия фактически совпадает с универсалией текста. В этом плане предметный мир сегодня мутирует, превращаясь в набор текстов. Таким образом, культура постмодернизма задает особую артикуляцию мира, в рамках которой бытие предстает как жизнь языка в его принципиальной семиотичности и, следовательно, вторичности данной человеку реальности.

Примечания:

1. Всемирная энциклопедия: Философия XX век / главн. научн. ред. и сост. А.А.Грицанов. М.: АСТ, Мн.: Харвест, Современный литератор, 2002. 976 с.

2. *Платон.* Собр. соч. в 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1993.

3. *Аристотель.* Поэтика; Риторика; О душе / пер. с древнегреч. В.Аппельрота, Н.Платоновой и П.Попова; вступ. ст. и коммент. С.Трохачева. М.: Мир книги, Литература, 2007. 400 с.

4. *Жердев Е.В.* Метафора в дизайне / Е.В.Жердев: Учеб. пособие. Изд. 3-е, перераб. и доп. М.: Архитектура-С, 2012. 464 с.

5. *Ванеян С.С.* Вильгельм Воррингер: чувствуя абстракцию // Вопросы истории и теории христианского искусства. Вестник ПСТГУ. 2016. Вып. 1 (21). С. 123–164.

6. *Кандинский В.* Одуховном в искусстве. М.: Архимед, 1992. 108 с.

7. *Бодрийяр Ж.* Система вещей / пер. с фр. С.Н.Зенкина. М.: Рудомино, 1995. С. 173 с.

8. *Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляции / пер. с фр. О.А.Печенкиной. Тула, 2013. 204 с.