

УДК 008: 7.067+811

ЯЗЫКОВЫЕ ИГРЫ В CONTEMPORARY ART

Шоркин А. Д.

В статье исследуются методологические особенности и семиотическая специфика contemporary art на материале выставочных проектов Йозефа Бойса. Для исследования привлечены концепты «открытого художественного произведения» (Умберто Эко), «языковых игр» (Джон Остин) и «punctum-a» (Ролан Барт). Произведения современного искусства сопряжены с загадкой их устройства, они не навязывают готовых смыслов, а скорее намекают на них, вовлекая зрителя в процессы их рефлексивного поиска. Их семиотическая специфика состоит в неоднозначности используемых символов, в игре и дрейфах смыслов. Языковые игры в contemporary art проходят на нескольких разных смысловых уровнях коммуникации, осуществляются в ситуации неоднозначности исходных референций и произвола интерпретаций. Но так произведения contemporary art насыщаются и ловушками смысловой гиперинфляции. Поиск punctum-a как точки опоры смыслового стержня произведения осложняет использование представителями contemporary art амбивалентных символов, нередко безответственное и корыстное. Игра с амбивалентными символами – признак упадка культуры. Нередко punctum-ы и амбивалентные символы расставляются с ловкостью и коварством манипулятора, чтобы ввести зрителя в заблуждение. В таких случаях искусство имитируется, сводится к скандалу и превращено в акцию саморекламы – то есть, действительно умирает. Эти особенности contemporary art, в том числе, его негативные черты, свойственны и выставочным проектам Й. Бойса, получивших у некоторых искусствоведов явно завышенную оценку.

Ключевые слова: амбивалентный символ, PR-акция, маска, заяц, мёд, пчела

Историю культуры всегда сопровождало появление «культовых фигур» особого, «мнимого» свойства: они признаются таковыми современниками, но утрачивают недавнее признание и всякую популярность у ближайших поколений. Сокровищницу мировой культуры пополнить нелегко, многие прежние «властители дум» и «духовные лидеры» позже получают гораздо более скромную оценку, мнимые кумиры и многие модные новаторы отсеиваются безжалостным временем. В университетских курсах XVIII века, например, царила догматическая систематика Х. Вольфа – как теперь справедливо считается, скорее популяризатора, чем оригинального философа. Обласканный властями и публикой вполне

профессиональный композитор и исполнитель Сальери через несколько десятков лет был превращён молвой, а затем воображением поэта в завистливую и злобную фигуру отравителя настоящего таланта. О кумире читающей публики России начала XX века Всеволоде Крестовском, тиражи романов которого намного превосходили тиражи всех других авторов, ныне знают только немногие литературоведы.

К подобным прецедентам я отношу и выставочные проекты Йозефа Бойса. Лучшие из них, правда, и в самом деле увлекали людей. Хорошо, например, что удалось высадить тысячи дубов, параллельно расчищая свалку из намеренно набросанных инициатором и автором этой акции каменных блоков. Добровольно-принудительный субботник в Западной Европе не устроишь, для благого дела эффективные PR-акции потребны. Изобретательной и действенной была также PR-акция с мёртвым зайцем, осуществлённая в 1965 году для привлечения внимания публики к картинам в одной из галерей Дюссельдорфа.

Но насколько справедливо вообще относить такие акции к произведениям искусства? Ныне их проведение стало привычной практикой в самых разных сферах экономики и политики, поставлено на поток как способ воздействия на эмоции и поведение людей в выгодном для заказчика направлении. Это стало в основном уже не искусством, а ремеслом, хорошо оплачиваемым и требующим, конечно, не только профессиональной подготовки, но и креативных способностей. Лишь немногие из них являются одноразовыми новаторскими спектаклями, действительно созданными с художественным мастерством. Но всё же главный критерий качества PR-акции – её успешность, что не означает непременно художественного совершенства. «Искусства», как их понимали со времён греков и римлян, в середине XVIII века бесповоротно раскололись на «изящные», коими занимаются художники, и «механические», развиваемые ремесленниками и техниками. Так стоит ли пытаться их вновь соединить? Противопоставление это в течение четверти тысячелетия принимало даже воинствующие формы: хотите уязвить художника – начните поддерживать пустые претензии технократии или назовите его ремесленником. Стирание граней между ними изящным искусствам пользы не приносит. Успешная PR-акция, осуществлённая даже и некой знаменитостью, далеко не всегда является произведением искусства, и, конечно, не даёт права автоматически именовать её автора художником.

Инсталляции же Бойса, принципиально антиэстетические, в смысловом отношении прямолинейны, к тому же скучны в восприятии. Это, например, сложенные внушительной стопкой большие листы войлока, или треугольная плоскость жира, заполняющего угол комнаты. В личном жизненном опыте автора, спасённого от смерти с помощью этих органических материалов, они вправе полагаться «батареями жизни». Но нужна ли зрителю эта особенность и загадка чужой биографии, и разве такие инсталляции могут вызвать у него переживания, адекватные авторским по глубине и силе? Произведение искусства является таковым и без осведомлённости зрителя об ассоциациях автора, укоренённых в его личном мифе.

Тем не менее, подобные объекты Й. Бойса выставлены в крупнейших музеях современного искусства на почётных местах. Его наследие, с гордостью пишут

искусствоведы, размещено в анфиладах залов, а восковая фигура мэтра среди прочих знаменитостей находится в музее мадам Тюссо. Ирина Кулик в своих лекциях, выложенных в сети, характеризует наследие Бойса самыми лестными эпитетами, считает его инсталляции «роскошными», а их автора – «главной фигурой революции искусства второй половины XX века». Кандидат искусствоведения М. В. Бирюкова в своей статье стремится показать, что в выставочных проектах этого художника-концептуалиста были «вскрыты», применительно к искусству, такие глубокие темы, как смерть, бессмертие и одиночество.

Об одной из таких инсталляций в упомянутой статье лишь бегло упоминается: она составляла композицию бесформенных кусков жира, – дабы, согласно искусствоведу, выразить тягу к «пустоте», то есть в задаче превзойти и устранить всякую форму из новаторского концептуального искусства «посткультуры». Другая известная акция описана детальнее: «художник, чьё лицо было покрыто пчелиным мёдом ... и золотой фольгой, держал на руках мёртвого зайца, нащёптывая ему на ухо предполагаемые пояснения к висящим на стенах галереи изображениям» [1, с. 71].

Символика жира и иных органических материалов, их пограничная роль между смертью и жизнью связана с личным опытом Й. Бойса, спасённого в молодости от обморожения и гибели тем, что его натёрли растопленным жиром, накормили мёдом и завернули в войлок. Отсюда – бытовое пристрастие к фетровым шляпам и войлочным тапочкам: память о спасительности жира в системе художественных представлений личного мифа преломляется в таких символических образах метанойи (перерождения) и бессмертия, как жир и войлок.

Смысл инсталляции с зайцем искусствовед видит прежде всего в том, что художник одинок, его искусство непонятно, и только мёртвый заяц может реагировать на него должным образом. Кроме того, пчёлы, делающие мёд – символ идеального общества, а сам мёд есть нечто живое, что противостоит мертвящему интеллектуализму мышления, смерти искусства. Й. Бойс, по мнению М. В. Бирюковой, «сопровождает» мёртвого зайца в его путешествии по руинам мёртвой культуры (аналогу преисподней) и так «уподобляется и Данте, следующему за Вергилием, и Одиссею» [там же]. С не меньшим размахом и щедрой благожелательностью И. Кулик сравнивает Й. Бойса со скандинавским богом Одинем, убитым и воскресшим: как Один одарил людей руническим письмом, так Бойс обогатил культуру новым художественным языком, первые буквы алфавита которого – жир и войлок.

Грандиозная масштабность таких сопоставлений мне представляется надуманной и неуместной. Риторика гиперпретенциозных сравнений заметно диссонирует тому реальному факту, что былое и кратковременное художественное экспериментирование, именуемое «акционизмом», примерно четверть века назад в основном тихо завершилось с более чем скромными результатами. На его излёте А. Бремер портил картины Малевича приклеенными долларовыми купюрами; современный его российский рецидив, осуществлённый П. Павленским, состоял в порче двери государственного учреждения, а также ряда иных, менее значимых для

общества предметов: «художник» зашил себе рот, прибил кошелек к мостовой, отрезал пол-уха. К возможному возмущению некоторых искусствоведов, я здесь взял слово художник в кавычки. Да и жаль отчасти этого бедолагу. Так что, «уподобим» его Ван Гогу или Прометею (правда, прикованному к скале по-иному)? Данте с Вергилием – в сокровищнице мировой культуры, но есть ли там место для Бойса? Столь уж убог наш запрос на «art»? Как отличить художественное произведение от его имитации, следует ли довольствоваться претенциозным и невнятным на этот счёт комментарием искусствоведов?

Понятно, что для истории искусства важны любые, в том числе неудачные и слабые попытки его развития. И даже наглые его подделки. Их реестр должен быть достаточно полон, – хотя бы для того, чтобы потомки не повторяли прежних ошибок: не покупали спичечных коробков с калом «художника» или умели оградить себя от ловко навязываемого дельцами от искусства искушения посетить «Арт-центр» Пинчука и поглазеть на разлагающийся труп лошади.

В особой тщательности и непредвзятости нуждается анализ работ представителей contemporary art. Ведь его суть многие культурологи и искусствоведы справедливо усматривают в том, что оно более не претендует на соответствие предметному миру, а сопряжено с главной задачей экспликации смыслов, точнее – со стимуляцией и запуском у зрителя рефлексивного их поиска [2]. Цель contemporary art – вовлечь зрителя в увлекательную языковую игру поиска кода «эстетического» (в известной классификации Р. О. Якобсона) сообщения, семиотическая специфика которого состоит, по мнению представителей семиотики, во-первых, в неоднозначности и, во-вторых, в стремлении привлечь внимание адресата к тому, как оно устроено.

Макс Бензе ещё полвека назад выделил в эстетическом сообщении несколько разных информационных уровней: физических носителей сообщения, кодов и лексикодов денотативных и коннотативных значений, элементов парадигматической оси и синтагматических связей, а также глобальных контекстуальных соотношений [3]. Наивно полагать, что смыслы сообщения на этих разных уровнях тождественны, – то, что хотел сказать художник, передано игрой дополнительности смыслов, их мерцаниями и отблесками друг в друге.

Джон Остин, основоположник современной неформальной логики, также ещё в середине XX века трактовал всякую коммуникацию как «языковую игру», в которой интерактивное воздействие определено тремя регистрами смыслов. «Локутивными» речевыми актами фиксируются исходные референции – вещественные и событийные денотаты, относительно которых у коммуникантов нет существенных разногласий. «Иллокутивные» модальности предназначены для выражения отношения тех, кто говорит, к тому, что говорится, и, понятно, они отнюдь не совпадают, в лучшем случае дополняют друг друга, а зачастую противоположны до враждебности. «Перлокутивные» акты вообще субъективны, волевым и сознательным образом нацелены на прямое воздействие, на манипулирование слушателем или зрителем.

Иными словами, языковые игры поиска смыслов в contemporary art отнюдь не просты: они проходят, по меньшей мере, на нескольких разных уровнях в ситуации неоднозначности исходных референций и произвола интерпретаций.

В терминологии Умберто Эко данная ключевая особенность изящно передана концептом «открытого художественного произведения». Изначальное недоумение зрителя («что бы это значило?»), согласно автору, вызывает рефлексивное «усилие интерпретации» по поводу того, как устроено сообщение. Потом, в результате усилия, «в тумане начинает вырисовываться что-то такое, что в конечном счёте направляет меня куда надо, к верной расшифровке», удаётся «подобрать ключ к пониманию», обнаружить скрытый «порядок» в изначальном хаосе, – если, конечно, эта неоднозначность «плодотворна» [4 с. 99–100]. К этому вскрываемому основному «коду» художественного произведения (его «идиолекту»), собственно, и устремлены подготовленные зрители, добросовестные исполнители или компетентные критики. Правда, процесс дешифровки сопряжён с безостановочным преобразованием денотаций в коннотации, – то есть, с умножением оттенков значений, и поэтому он, согласно У. Эко, «нескончаем». Зато код (идиолект) универсален, прослеживается в разных смысловых слоях произведения, «проступает» на всех его уровнях [4, с. 106–107].

В категориальный каркас культурологии, напомнил Б. Г. Соколов подзабытое словосочетание из лексикона французских структуралистов, оправданно включено понятие «дрейфа культуры». Дрейфуют, согласно данному концепту в его трактовке Б. С. Соколовым, прежде всего смысловые поля, определяющие, что и как мы способны видеть, каким образом конституируем реальность. Примечательно, что культурный «дрейф» призван фиксировать сбой в традиционных приёмах сборки картины реальности, схватывать общую схематику изменений культурной ситуации, но отнюдь не может настаивать на жёсткой однозначности описания [5]. Как видим, культурологическое обобщение категориального масштаба оказывается в некотором важном отношении подобным персональному акту восприятия художественного произведения: они равно сопряжены с феноменом неоднозначности постигаемого и поисками ускользающих (дрейфующих) смыслов.

Заметим также, что многие авторы, включая П. Вирилью и М. Маклюэна, подчёркивают, что в поисках кода и смыслов произведений искусства роль эвристического толчка зачастую выполняет малозаметная деталь художественного текста – *punctum*, в терминологии Ролана Барта. Эффект *punctum*-ов сродни сюрпризу потайных выключателей, вдруг заливающих ярким и неожиданным светом смысла только что банально серое и невнятное зрителю пространство произведения. Официозный, на первый взгляд, портрет в тщательно выписанном дресс-коде пунктумом чуть приподнятой брови или лукавинки в глазах превращает официальное лицо в живого человека. Искушённый зритель потому и простаивает перед картиной в который раз, что его влечёт поиск всё новых деталей, в свете которых произведение обогащается новыми смыслами.

Отыскать *punctum* особенно нелегко, когда художнику есть что скрывать от зрителя. Он может, например, опасаться репрессий, и тогда с той или иной степенью изобретательности размещает приманку в виде ложных пунктумов. В

таком случае непосвящённому зрителю усмотреть подлинный пунктум, чтобы воспользоваться им как ключом к аутентичному восприятию произведения, оказывается делом весьма затруднительным. Бывает так, что художник нечто бессознательно скрывает от самого себя, но эти скрываемые смыслы всё же прорываются в картину. Конечно, тогда надежды на их манифестацию сознательно созданным автором пунктумом заведомо несостоятельны: он будет лишь дезориентировать зрителя. Также пунктумы могут расставляться с ловкостью и коварством манипулятора, – в том случае, когда их автор намерен обмануть, одурачить зрителя. В инсталляциях и перформансах contemporary art последнее, увы, нередко происходит, и тогда искусство безжалостно и цинично имитируется, редуцировано к шоку и скандалу, превращено в подделку и в акцию саморекламы, – то есть, действительно умирает.

Наконец, в текстах искусствоведов (в том числе М. В. Бирюковой) нередко встречаются упоминания о сакрализации искусства, к которой стремятся представители contemporary art. Эта претензия является, по моему мнению, весьма существенной для анализа. Вспомним, что древнегреческое, а позже латинское sacer соединяет в себе противоположности святости и проклятости, смыслы высшей притягательности и абсолютного ужаса. Иными словами, понятие «сакральное» в логическом плане относится к амбивалентным символам, которые охотно используются в contemporary art.

Жизнь символов всегда протекает в обилии их коннотатов (Ю. М. Лотман, П. Рикёр), и чем символ глубже – тем он «бездоннее», о чём говорили ещё Вяч. Иванов, Андрей Белый или А. Ф. Лосев. «Sum bolon» и значит – «складывать воедино», «сопрягать». Но коннотаты, на огромном множестве которых раскрываются различные грани смыслов символа, чаще находятся в отношениях дополнительности и гораздо реже – в отношениях противоречия. Дополнительные коннотаты символов обеспечивают процессы обогащающего конструктивного противостояния, в котором продуцируются новые и нужные добавочные оттенки смыслов. Амбивалентные же коннотаты символа могут фиксировать ситуации бескомпромиссного выбора и деструктивного противоборства, – когда одним и тем же образом означены обе стороны противоречия, и к любой из них этот символ вполне подходит. Амбивалентные символы опасны как бритва, требуют осторожного применения и бережного хранения. Именно таким, несуетным, предельно искренним и почтительным, многими тысячелетиями оставалось наше отношение к сакралиям. Опасно и, как правило, недопустимо играть символами, оттенки значений которых не обогащают общей картины, а создают ситуацию произвола, возможности невидимого манёвра и манипуляции, когда можно скрыть нечто за противоположным или вообще подменить одно – другим, чёрное – белым. Игры с амбивалентными символами начинаются, когда культура клонится к упадку.

Языковые игры с амбивалентными символами легко выводят за рамки, как говорят спортсмены, fair play. Игра с символами и смыслами остаётся «честной», пока все коммуниканты знают и соблюдают её правила. Когда в прошедших веках дама расчётливо роняла платок, а кавалер его галантно поднимал, они оба прекрасно знали, какую игру затеяли. Правила игры в нашем случае задаёт

художник, они обязательны как для зрителя, так и для него самого, – если он следует *fair play*. Именно так, с предельной искренностью и почтением, всегда использовались амбивалентные сакральные символы в религиозном искусстве. Пользуясь амбивалентными символами, однако, нетрудно объявить одну игру, а самому сыграть совсем в другую: расставить ловушку смысловой гиперинфляции, в капкан которой попадает зритель. Homo ludens может быть соблюдающим правила Игроком, а может быть – Шулером, который в своих интересах ловко нарушает якобы принятые им правила. Жертвы «работающих» в поездах катал, в отличие от дамы и кавалера, не знают, в какую грязную игру их вовлекли.

Обратим внимание, что Й. Бойс использует амбивалентные символы. В энциклопедиях символов «заяц» трактуется, во-первых, посредством ряда значений, дополняющих друг друга, и, во-вторых, прямо и резко противопоставленными амбивалентными коннотатами. Символизируя в Китайской традиции женское начало и вечную жизнь, заяц на Луне смешивает эликсир бессмертия. Он – и символ самопожертвования, предложившего свое тело в пищу Будде. Великий Заяц американских индейцев – создатель искусств и основатель шаманизма. В христианской традиции он ярко амбивалентен: заяц символизирует похоть, нечистую силу, он – помощник ведьмы; но, будучи белым, заяц у ног девы Марии означает торжество целомудрия, а церковь – это прибежище для гонимых зайцев (христиан). Для славян заяц – оборотень домового и выполняет поручения лешего, но также – изгоняющий нечистую силу чертогон, «зайчик» может быть «солнечным», символизируя и свет, разгоняющий тьму, и опасность всепожирающего огня. Так какие же из многих разнообразных коннотатов этого символа «звучат» в акциях Й. Бойса?

Заметим, что в актах непосредственного восприятия существенны не только (точнее, не столько) историко-культурные смыслы символов, но переживания зрителя, основанные на личном жизненном опыте. Так ли уж посетители выставок искушены в тонкостях символик инокультурных эпох, да и в знании своих уходящих в древность традиционных символов? Ближайшая ассоциативная реакция свидетеля того, как некто в маске из золотой пудры что-то зайцу (кстати, не белому) нашёптывает на ухо, скорее всего, исходит из представления о нежности и чуткости мохнатых длинных ушей, действительно способных уловить любой невнятный шёпот и лепет. Три часа бормотания и артистичных жестикюляций, оживляющих зайца пластичных передвижений вместе с ним от картины к картине в галерее Дюссельдорфа: кадры сохранившейся кинохроники фиксируют совершенную имитацию автором движений зайца, даже по полу они вместе ползают, вызывая тёплые улыбки зрителей. Всё это было весьма близким к театру кукол, к искусству клоунады, в котором мёртвый заяц превращён в живую марионетку.

Конечно, здесь нельзя исключать движения души какого-то из зрителей к высотам эсхатологического мистицизма, к тому же загодя настроенного на нечто серьёзное самим фактом своего пребывания в храме искусств. Но, полагаю, такое переживание (о котором пишет М. В. Бирюкова) оставалось маловероятным исключением: людям ведь не до улыбок, когда они сталкиваются с пограничной ситуацией между жизнью и смертью. Вот анимационного зайца из сериала «Ну,

погоди!», действительно, ни убить, ни съесть нельзя, – что мы с улыбкой и приветствуем. То есть, основное поле восприятия, судя по кинохронике, базировалось на ощущении невосприимчивости и шуточности происходящего.

В качестве намеренной альтернативы эсхатологической трактовки данного выставочного проекта приведём столь же редкую, но и столь же возможную позицию какого-нибудь жёлчного и наивного скептика. Ему было просто зайчика жалко, тот ведь не от старости умер, его человек убил – не некрофил ли тот, кто даже и не съел свою добычу, чтобы теперь всякую «лапшу» на заячье ухо вешать? И вообще, заячья у тебя, скрытого под маской, душонка, раз только загубленному зверьку несчастному осмеливаешься правду свою поведать. А может быть, ты просто зайцем в мэтры искусства «въехать» хочешь, безбилетным, не оплатившим свой маршрут к признанию реальным творческим вкладом? Такая разоблачающая версия, по моему мнению, даже более вероятна, чем сопоставление зайца с Вергилием, сопровождающим одинокого и непонятого миром художника Бойса (Данте) по загробному миру погибшего искусства.

Символ маски характерен тремя главными коннотатами: инаковости, анонимности и двери в загробный мир. Решительно амбивалентны в христианской традиции здесь значения «анонимности» и «двери»: пропуск в вечность (в ад ли, или в рай) – непременно именной. По чужому пропуску в рай не попадёшь, именно твои, персональные не только поступки, но и помыслы будут взвешены на божественно безошибочных весах. «Инаковость» маски может значить просто непохожесть, нестандартность, что для художника – комплимент, а может означать акт сокрытия подлинного лица, притворство, – что почти всегда, в том числе и в отношении художника, подозрительно. У Й. Бойса она золотая, что символизирует свет, бессмертие и духовное совершенство. Но также золото, как всякий металл, означает принадлежность к профанному миру, ориентацию на материальные ценности.

Лицо Й. Бойса под маской было покрыто второй маской – мёдом. Пчела символизирует девственность Марии, которая произвела Христа – мёд, а также в традиционной символике означает сладкую муку любви, исполненную рвения и бдительности душу, трудолюбие и красноречие. Средневековым образом «золотого века» многие столетия была женщина в венке, с ульем и оливковой ветвью в руках. Оливковое масло (в чём были уверены древние, и что стали понимать мы) – самый полезный жир. Но что означает «жир» в инсталляциях Бойса, который этимологически восходит к «жизни» и «пищи», который у славян синонимичен «богатству» и связан с такими глаголами, как «жировать» и «жрать»? Как, в итоге, разобраться, какие именно значения из вороха разноречивых коннотатов таких символов, как «маска», «золото», «мёд» и «жир» были действительно актуализированы в акциях и инсталляциях Й. Бойса?

Некоторую подсказку мы можем обнаружить в известной статье Ю. С. Степанова, посвящённой семиотике концептов [6, с. 607–610]. В одном из курганов Восточного Алтая археологи обнаружили захороненные останки лошадей, «переодетых» в маски оленей. На некотором этапе в хозяйственном быту произошла замена лошади – оленем, однако, согласно традиции погребального

ритуала, хозяина в загробный мир должен сопровождать именно олень. Поэтому прозаическую лошадь нужно было как-то «освятить», замаскировав под благородного оленя. Надетые маски были сшиты из войлока (применялись также такие органические материалы, как кожа и мех) и покрыты листовым золотом. Скрытая за маской лошадь лишь имитирует оленя, притворяется им. Но она не может быть разоблачена – ведь маска освящена ритуалом, преследует самые высокие и достойные цели.

В противном случае, в иных культурных контекстах процедуры снятия масок отнюдь не кощунственны, а, наоборот, желательны как прямой и честный путь к доверию и правде. Хотя зачастую и приводят только к разочарованию: «под маской леди краснее меди торчали рыжие усы».

Й. Бойс не был рожим, а вот усики «а ля фюрер» доброволец Люфтваффе и бывший активист гитлерюгенда мог и носить. Унтер-офицер Й. Бойс был стрелком-радистом сбитого в 1944 году над Крымом бомбардировщика. Жаль, что его, замерзающего в снегу, не партизаны нашли: может быть, и рассказал бы что-то полезное для нашей армии, а потом поработал, например, над восстановлением инфраструктуры Севастополя, превращённого в руины его соотечественниками. Хотя не было у партизан ни войлока, ни жира, ни мёда, с помощью которых коллаборационисты сохранили фашистскому стрелку жизнь и здоровье. Так или иначе, именно с этого эпизода органика этих материалов составила важную смысловую зону фиксации личного мифа Й. Бойса. Не эта ли широко известная деталь его биографии является тем *punctum*-ом, в свете которого только и возможно аутентичное прочтение его инсталляций и акций? Той «ниточкой», потянув за которую, можно надеяться распутать клубок коннотаций, отобрать те из них, на которые действительно опирается автор?

Говорить об этом эпизоде как о метаноёе, о духовном перерождении – значит, увы, выдавать желаемое за действительное. Ведь после госпиталя Й. Бойс продолжал воевать с прежним воодушевлением и умением, пока не попал в Голландии в плен к англичанам. Через два десятилетия, на первой в Европе акции такой разновидности перформанса, как «флюксус» (1964 год), он осеняет поднятое распятие нацистским приветствием. Ближе к концу жизни в Нью-Йорке он проводит трое суток в одной комнате с диким койотом – как подлинный вожак (покоритель) волчьей стаи, вполне в соответствии с символикой бесстрашного, чистого и свободного волка, типичной для семиосферы третьего рейха. Волчье отношение к зайцу более всего проявляется в выставочных проектах Бойса, связанных с Россией, с Азией. В перформансе «Евразия» он потрошит заячью тушку (тут уж зрителю совсем не до улыбок), в «Сибирской симфонии» (1963, 1966 годы) у зайца вырезано сердце, а струны фортепиано завалены мусором.

Мёд на лице – это первая из масок, искажающая реальную и символическую суть пчелы: она или даёт мёд, или жалит, но тогда тут же умирает. Смешной зайчик на руках, вторая маска из золотой пудры нужны для надёжности сокрытия истинного лица, подобно тому, как лошадь в кургане принимает сиятельный вид благородного оленя, как Вини-Пух притворяется тучкой, а Серый волк – бабушкой. Ужалить, потом спрятать смертоносное жало стрелка-лётчика, а впоследствии

одаривать мёдом никакая «пчела» не способна. Это у хищника осы жало многоцветное, но вот мёда (творческого продукта) она не даёт. У Й. Бойса какие-то «неправильные пчёлы». Они воскресают после применения своего жала, что скандально не соответствует культурной символике: Христос, напомним, – это мёд, но не пчела.

Под медовым обликом персонажа инсталляции, приторно и притворно сладким, возможно, таким образом скрывается только невротическая самооценка «осы» – агрессивной и творчески бесплодной. Или «волка», хищный рацион которого составляет доверчивая публика ценителей «нового искусства», состоящая из зайцев, оленей, лошадей и овец.

Безрадостная эта констатация косвенно поддержана разделяемой Й. Бойсом модной позицией, согласно которой любой человек – это художник, для чего и талант не нужен, а главное состоит в том, чтобы суметь выставить на публику то, что сделал: тогда это, мол, и есть произведение искусства. Именно из персонажей, следующих этому, к сожалению, довольно распространённому мнению, и вырастают мнимые «культовые фигуры». Только с такими критериями художественности культура к упадку неудержимо клонится. А потом и одичать несложно.

Список литературы

1. Бирюкова М. В. Диалектика смерти и бессмертия в выставочных проектах Йозефа Бойса / М. В. Бирюкова // Вестник Санкт-Петербургского Университета. – Сер. 17. – Вып. 2. – СПб. – 2015. – С. 66–72.
2. Ноговицин Н. О. Современное искусство: между чувственностью и смыслополаганием / Н. О. Ноговицин // *Studia Culturae*. – СПб., 2013. – № 17. – С. 52–60.
3. Bense M. *Aesthetica*. – Baden-Baden, 1965.
4. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко [пер. с итал. В.Г. Резник и А.Г. Погоняйло] – СПб.: Симпозиум, 2004. – 544 с.
5. Соколов Б. Г. Картина реальности: современный дрейф / Б. Г. Соколов // *Studia Culturae*. – СПб., 2014. – № 19. – С. 116–130.
6. Степанов Ю. С. Семиотика концептов / Ю. С. Семиотика // Семиотика: Антология [сборник, сост. Ю. С. Степанов: изд. 2-е, испр. и доп.]. – М.: Академический Проект; Ек, 2001. – 702 с.
7. Umberto Eco. *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica* / Eco Umberto. – Milan: Bompiani, 1968.

Shorkin A. D. The Language Games in Contemporary Art // Scientific Notes of Crimea Federal V. I. Vernadsky University. Philosophy. Political science. Culturology. – 2015. – Vol. 1 (67). – № 3. – P. 29-39.

The article examines the methodological features and semiotic specificity of contemporary art on the material of exhibition projects of Joseph Beuys. For the study the concepts of "open work of art" (Umberto Eco), "language games" (John Austin) and "punctum" (Roland Barthes) are involved. The works of contemporary art are associated with the mystery of their structure, they do not impose ready-made sense, but rather hint at them, drawing the viewer into the process of the reflexive search. Their semiotic specificity consists in the ambiguity of the symbols used in the game and drifts of meaning. Language games in contemporary art take place at several different levels of the communication meaning, carried out in a situation of ambiguity of the original references and arbitrary interpretations. But so contemporary art works are saturated with semantic traps of hyperinflation. Searching of punctum as a supporting point of

the semantic core of the work complicates the use of the ambivalent symbols by contemporary art representatives that is often irresponsible and selfish. Playing with the ambivalent symbols is an indicator of the culture decline. Often punctums and ambivalent symbols are placed with the agility and insidiousness of a manipulator to mislead the audience. In such cases, art is imitated and reduced to the scandal and converted into a share of self-promotion, then it really dies. These features of contemporary art including its negative ones are peculiar to the exhibition projects of J. Boyce which have been overestimated by some of the art critics.

Key words: ambivalent symbol, PR-campaign, mask, rabbit, honey, bee

References

1. Biryukova M. V. The Dialectics of Death and Immortality in the Exhibition Projects of Joseph Beuys // Bulletin of St. Petersburg State University. – Series 17. – Vol. 2. – St. Petersburg, 2015. – P. 66–72.
2. Nogovitsin N.O. Contemporary Art: between Sensuality and Sense // Studia Culturae. – Issue 17. – SPb., 2013. – P. 52-60.
3. Bense M. Aesthetica. – Baden-Baden, 1965.
4. Eco Umberto. The Missing Structure. Introduction to Semiology / Trans. Italy. V.G. Resnick and A. G. Pohonyailo. – SPb.: Symposium, 2004. – 544 p.
5. Sokolov B. G. The Picture of Reality: the Modern Drift // Studia Culturae, Issue 19, SPb., 2014. P. 116-130.
6. Stepanov Y. S. The Semiotics of Concepts // Semiotics: An Anthology / Comp. Y.S. Stepanov. Ed. 2nd, rev. and ext. – M.: Academic Project; Ekaterinburg, 2001. – 702 p.
7. Umberto Eco. La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica. – Milan. Bompiani, 1968.