

ЛОЛА Галина Николаевна / Galina LOLA

| Произведение ауры: творчество и/или креатив |

ЛОЛА Галина Николаевна / Galina LOLA

Россия, Санкт-Петербург.  
 Санкт-Петербургский государственный университет,  
 факультет искусств, кафедра дизайна.  
 Доктор философских наук, профессор.

Russia, St. Petersburg.  
 St. Petersburg State University, Faculty of Art, Department of Design.  
 Professor, Doctor of Science in Philosophy, member of the Designers' Union in Russia.

[galina\\_lola@mail.ru](mailto:galina_lola@mail.ru)



## ПРОИЗВЕДЕНИЕ АУРЫ: ТВОРЧЕСТВО И/ИЛИ КРЕАТИВ

С начала прошлого века искусство начинает переживать метаморфозы, осмысление которых возвращает к вопросу о творении. В современном искусстве по-новому расставлены акценты: не уникальность, а оригинальность, не самоценность, а контекстуальность, не тайна, а интрига. Возникло разделение на искусство — боговдохновенное творение и искусство — конструирование закодированного послания. Соответственно, ауру можно рассматривать и как произведение, и как конструкт. Рассмотреть процесс создания ауры в современном искусстве позволяет понятие «нарративный кокон».

**Ключевые слова:** аура, культурный контекст, послание, нарративный кокон, семиотическая модель, дискурсивная практика

### Creating Aura: Creativity and/or Creative

Since the beginning of the last century art has been undergoing various metamorphoses; the conceptualization of these metamorphoses raises questions about the act of creation. Contemporary art has different emphases: not uniqueness but originality; not value in itself, but contextuality; not mystery but intrigue. As a result, art is divided into art as a God-inspired creation and art as an encoded message. Accordingly, the aura can be viewed as both a work and a construct. The notion of the “narrative cocoon” helps to explore the process of creating aura in contemporary art.

**Key words:** aura, cultural context, message, narrative cocoon, semiotic model, discursive practice

Несмотря на историческую ограниченность понимания искусства как акта боговдохновенного творения, сегодня от такого понимания все еще трудно отказаться. И чем более выражены метаморфозы, претерпеваемые искусством на протяжении последнего столетия, чем очевиднее становится экспериментальная, интеллектуальная сторона произведений, тем крепче анахронизмы типа «свободный творческий дух», «художник — посредник между Богом и миром» и т. п. Оказалось, что через эти почти мистические отсылки можно ухватить в искусстве самое главное — способность выводить человека за пределы рутинного повседневного опыта, поворачивать его к миру иной стороной, открывать неизведанное.

Интеллектуальные усилия, утомительные штудии, просчитывание рыночной конъюнктуры — все, чем художник тоже занимается, воспринимается им как техническая сторона дела, которая необходима для брэнного существования, но ничего не решает для творения. То, что делает художника художником — это видение. Не важно, что является предметом, важно, что художник видит, причем, видение предшествует предмету. Отличие художника от любителя в том и состоит, что первый нечто видит и затем воплощает это видение при помощи соот-

ветствующего инструмента: линии, композиции, цвета и т. п. А любитель, напротив, начинает с предмета, который затем при помощи того же инструмента «изображает». Здесь не место останавливаться на критике искусства как «удвоения мира», отмечу только, что принимая искусство за средство «отображения» или «изображения» мира, мы уничтожаем творчество как творение и произведение как явление. А искусство без этих величин не существует: художник — не копиист, он — создатель другой реальности, ценность и сила воздействия которой и определяется инаковостью. Художник видит, вернее, ему *является*, не что-то конкретно существующее, а *нечто*, и уже от него зависит, во *что* превратится это *нечто*.

Природа видения таинственна, что и склоняет художника приравнять себя к Творцу, но это скорее отголоски ренессансного гуманистического радикализма. Художник — не Творец, потому что видение ему *дается*. Лев Толстой устами своего персонажа — художника Михайлова — так раскрывает эту тайну творчества: художнику прежде открываются «границы содержания», а затем ему предстоит долгая и кропотливая работа по «снятию покровов»: «Он знал, что надо было много внимания и осторожности для того, чтобы, снимая покров, не



ЛОЛА Галина Николаевна / Galina LOLA

## | Произведение ауры: творчество и/или креатив |

повредить самого произведения, и для того, чтобы снять все покровы; но искусства писать, техники здесь никакой не было. Если бы малому ребенку или его кухарке также открылось то, что он видел, то и она сумела бы вылущить то, что она видит. А самый опытный и искусный живописец-техник одною механической способностью не мог бы написать ничего, если бы ему не открылись прежде границы содержания... Во всем, что он писал и написал, он видел режущие ему глаза недостатки, происходившие от неосторожности, с которою он снимал покровы, и которых он теперь уже не мог исправить, не испортив всего произведения. И почти на всех фигурах и лицах он видел еще остатки не вполне снятых покровов, портивших картину»<sup>1</sup>.

С начала XX века искусство начинает переживать метаморфозы, которые до сих пор вызывают сопротивление и у исследователей, и у зрителей. Утрата традиционных критериев произведения искусства проходила на фоне болезненного переживания разрушительной силы технических средств репродуцирования<sup>2</sup>. Однако уже к середине века становится ясно, что в процессе десакрализации, спровоцированном тиражированием, произведение искусства обретает новое достоинство, и этот процесс утраты-обретения означает не механический акт убавления-прибавления, а сущностную трансформацию произведения.

В новой версии искусства иначе расставлены акценты: не столько уникальность, сколько оригинальность, не совсем самоценность, скорее, контекстуальность, и вовсе не тайна, а интрига. Если тайну разгадывают, то интригой занимаются. Тайна творения делает классическое произведение не столько непонятным, сколько непостижимым, ибо вдохновение «от Бога», и сам художник зачастую не в силах постичь то, что ему открылось. Интрига приближает произведение к зрителю, но сохраняет между ними дистанцию.

Утрата современным искусством традиционных критериев «подлинности» привела к разделению искусства в ренессансном смысле как акта боговдохновенного творения и искусства как конструирования импульса-послания, требующего новых инструментов. Но изменилась ли суть? Разница бросается в глаза, а единство подчас неуловимо, критическая мысль, как правило, разворачивается вокруг непохожести современного искусства на искусство, выполненное в традиционных техниках. При этом забывается простая вещь — искусство нельзя сводить к технике, к инструменту, к сюжету, оно конституируется уникальным видением художника.

Искусство, если это искусство, было и остается актом боговдохновенного творения, причем творения как обнаружения. Современное искусство — тоже акт творения, только творения в транскрипции гностиков. Если в ортодоксальной христианской парадигме Бог создает мир из любви актом свободной воли, устанавливая незримую, но непосредственную связь между собой и человеком, то в гностической космогонии творение обречено на забвение Богом и прозябание. Бог гностиков эмануирует подчиненные ему божества, которые создают симметричные небеса, число которых доходит до трехсот ше-

стидесяти пяти, с теми же ангелами, властителями и престолом; по мере удаления от Бога его производные деградируют, опускаются, и мир, по выражению Х.-Л. Борхеса, оказывается «косвенным и превратным отражением дивных небесных промыслов, чем-то изначально пагубным»<sup>3</sup>. Чем же может быть боговдохновенное творение в этой ситуации? Только мучительными и безуспешными попытками артикулировать свою покинутость Богом...

Почему художнику являются границы содержания, непонятно, но ему они являются, и он может сделать их видимыми для других. А зритель, получая эти границы, тоже не избавлен от труда, ведь теперь приходит его очередь «снимать покровы» с того, что ему показывает художник и прорываться к своему видению. Отметим еще раз спонтанную, свободную природу видения и зададимся вопросом, почему предложенные художником границы содержания не только принимаются зрителем, но и воздействуют на него, активируют настолько, что он оказывается сам способным к видению, к со-творчеству? Что обеспечивает эту мощную энергетическую связь между художником и зрителем, делает возможным их встречу в некоторой точке Бытия?

Особенную духовную энергию произведения искусства можно назвать аурой, тем более что в арсенале исследователя уже есть аналитический инструмент для ее анализа: продумывание судьбы искусства в эпоху технической воспроизводимости позволило В. Беньямину перевести слово «аура» из поэтического словаря в реестр операциональных понятий<sup>4</sup>.

Уникальное видение художника — основной источник ауры, но не единственный, есть еще связь с сакральными ценностями, история произведения, его толкований, способ представления. Все это составляет культурный контекст, который сопутствует произведению и тоже сообщает ему ауру, но не столько иного свойства. Культурный контекст задает история произведения, которая складывается как бы сама по себе, и в этом смысле столь же независима и спонтанна, как и видение. Получается, что культурный контекст — это данность, которую можно только принимать. Однако у современного искусства иное отношение к культурному контексту: во-первых, в виду отсутствия истории; во-вторых, из-за гораздо большей операциональности и податливости культурного контекста, в отличие от видения; наконец, контекст процессуален и в этом смысле близок интенции современного искусства к динамике, ангажированности, сопричастности здесь и сейчас происходящему.

Таким образом, аура производится в двух смыслах: как то, что обнаруживается художником, как результат его таинственного видения; и как то, что сочиняется, создается, конструируется. В первом случае аура есть *про-изведение*, во-втором — *конструкт*.

Однако это не простой конструкт, который можно один раз создать и затем его использовать: аура, производимая культурным контекстом, имеет коммуникативную, а значит — процессуальную, подвижную природу. Коммуникативная реальность искусства посредством производимых впечатлений создает и

<sup>1</sup> Толстой Л. Н. Собрание сочинений в 22-х т. — Т. 9. Анна Каренина. Роман в восьми частях. — М., 1981. — С. 47.

<sup>2</sup> См.: Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе. — М., 1996.

<sup>3</sup> Борхес Х.-Л. Оправдание Лже-Василица / Борхес Х.-Л. Сочинения в 3-х т. Т.1 / Пер. с исп. — Рига, 1994. — С. 66.

<sup>4</sup> См.: Беньямин В. Указ. соч.



ЛОЛА Галина Николаевна / Galina LOLA

| Произведение ауры: творчество и/или креатив |

поддерживает ситуацию обмена смыслами между всеми взаимодействующими субъектами. В свою очередь, такой обмен синхронен выстраиванию общего семиотического пространства, в котором становится возможным согласованность и понимание.

Данное понимание коммуникации представлено в парадигме социального конструкционизма, который разрабатывает идею реальности, творимой в результате повседневных взаимодействий, смысловых интерпретаций и переинтерпретаций<sup>5</sup>. Особого внимания заслуживает трактовка взаимодействия не как средства, при помощи которого на коммуникаторов действуют какие-то внешние силы, а как ситуации, в которой происходящее находит объяснение. Это взаимодействие носит символический характер, предполагающий постоянное продуцирование пространства интерпретаций, в котором только и возможно наделение значениями. Коммуникация предстает как продуцирование вероятностного мира значений, которые не предшествуют коммуникации, а приобретаются в процессе последней. Культурный контекст произведения искусства разворачивается в коммуникативной реальности и создается ею. В действии он представляет собой коммуникативный ресурс произведения, который становится не просто частью произведения, а собственно произведением.

Потребность в развернутом анализе такого ресурса и выяснении принципов его конструирования обуславливает необходимость введения в исследовательский дискурс специального концепта, я предлагаю использовать понятие «нарративного кокона». Звучит как метафора, что совсем неплохо: понятие, которое можно визуализировать — хорошее подспорье в абстрактных теоретических рассуждениях.

Обращение к нарративу сразу отсылает к его лингвистическим корням, напоминая, что нарратив — это «способ использования языка», «повествование». Однако в последние десятилетия нарратив оказался в центре внимания философов, социологов, психологов и был осмыслен как нарративная практика<sup>6</sup>, позволяющая увидеть, как через повествовательные формы человек организует свой опыт, память, желания и, в конечном счете, самого себя. Не случайно живой интерес к нарративу проявила коммуникативная теория постпрагматистской направленности, в том числе, социальный конструкционизм.

Исследование нарратива как дискурсивной практики открыло новые горизонты понимания механизмов конструирования реальности. Повествование предстало не как «озвучивание» некоторого предшествовавшего смысла, а как процесс производства, упорядочения и оформления возникающих по мере повествования смыслов. Другими словами, нарратив стал инструментом понимания тех стратегий, которые способны «вызывать к жизни» некоторую реальность: «Изучение

феномена нарратива предлагает нам переосмыслить вопрос о гераклитовской природе человеческой реальности, поскольку он действует как открытая и способная к изменениям исследовательская рамка, позволяющая нам приблизиться к границам вечно изменяющейся и вечно воссоздающейся реальности. Он предполагает возможность задавать порядок и придавать согласованность опыту фундаментально нестабильного человеческого существования, а также изменять этот порядок и согласованность, когда опыт или его осмысление меняются»<sup>7</sup>.

Нарратив как речевая структура, упорядочивающая и организующая опыт, давно и прочно вошла в сферу искусства и часто воспринимается как информационное сопровождение произведения. Однако такой упрощенный подход к сложному явлению есть еще один довод в пользу самого пристального внимания к нарративу и нарративным практикам. Способ повествования моделирует опыт зрителя, а моделирование самого способа может перевоссоздавать произведение, превращая его из того «что есть» в то, как оно «рассказывается». Для искусства эти два вопроса имеют особый смысл, а их различие тем более. О чем следует думать, прежде всего, как описать произведение или о том, что должно произойти в процессе описания? Перенос акцента с первого на второе многое меняет. Понятие нарративного кокона с его стиранием границы между сердцевиной и оболочкой, между тем, о чем речь, и тем, что случается во время речи, может стать весьма действенным инструментом.

Конечно, нарративный кокон нельзя сводить к нарративу или нарративной практике. Здесь важной подсказкой служит слово «кокон», хорошо представимый и сразу вызывающий ассоциации с чем-то объемным, воздушным, пустотным, находящимся в движении. Кокон — сложное образование: он возникает вокруг чего-то, но то, из чего он возникает, само становится оболочкой, и в определенный момент кокон может оказаться полым. Так и с нарративным коконом: будучи динамической семиотической структурой, организованной вокруг смыслового ядра, он существует как дискурс. Исходная смысловая модель «уходит» в оболочку, которая становится и результатом, и процессом производства смыслов. Отмечу, в концепте-метафоре нарративный кокон я делаю акцент как раз на оболочку — на ее фактуру и динамику.

Нарративный кокон — это способ организации и существования коммуникативного ресурса арт-продукта. Если вспомнить о коммуникативной природе искусства и об особенностях творения как *узнавания* и *артикулирования* того, что узнано, нарративный кокон оказывается вполне операциональным концептом, фиксирующим находящийся в движении смысловой поток, сам в себе порождающий содержание.

Таким образом, нарративный кокон способен продуцировать впечатления, порождающей средой которых является вероятностный мир значений, которые не предшествуют коммуникации, а приобретаются в процессе последней. Конечно, само продуцирование значений происходит в изначально заданном смысловом русле, поэтому необходимо рассматривать нарративный кокон в двух аспектах — структурном и динами-

<sup>5</sup> См.: Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. — М.: Медиум, 1995; Герген К. Дж. Социальный конструкционизм: знание и практика. — Мн.: БГУ, 2003; Абельс Х. Интеракция, идентичность, презентация. Введение в интерпретативную социологию / пер. с нем. СПб.: Алетейя, 1999; Йоас Х. Креативность действия / Пер. с нем. СПб.: Алетейя, 2005.

<sup>6</sup> См.: Рикер П. Время и рассказ. Т. 1–2. — М.; СПб.: Университетская книга, 1999–2000; Брунер Дж. Жизнь как нарратив // Постнеклассическая психология. 2005, № 1 — С. 9–30; Шмид В. Нарратология. — М.: Языки славянской культуры, 2003.

<sup>7</sup> Брокмейер Й., Харре Р. Нарратив: проблемы и обещания одно альтернативной парадигмы // Вопросы философии. 2003. № 3. С. 39.



ЛОЛА Галина Николаевна / Galina LOLA

| Произведение ауры: творчество и/или креатив |

ческом. В первом случае следует сосредоточиться на семиотическом моделировании нарративного кокона, во втором — на процессе анимации этой модели в дискурсивной практике. Решать эту задачу позволяет методологический ресурс социальной семиотики и социального конструкционизма.

Семиотическое моделирование нарративного кокона можно описать в терминах семиотической ситуации, кодов и смысловых маркеров<sup>8</sup>. Первая методологическая установка — рассматривать нарративный кокон как семиотическую ситуацию, то есть, как текст, понимание которого возможно только в процессе коммуникации. При этом надо брать в расчет, что многие «слова» уже несут на себе, как выразился Р. Барт, как бы налипшие от предыдущих употреблений значения, и надо быть настороже, чтобы не пойти на поводу штампов. Сконструировать семиотическую ситуацию — значит упорядочить семиотические ресурсы набрасыванием некоей рамки, границы, которая самим фактом своего установления собирает различные компоненты, сообщает их взаимодействию необходимый характер, обнаруживает в отдельных элементах такой смысловой потенциал, который вне границы был бы невозможен. Эта граница позволяет осознать текущие ускользающие, неопределенные знаки как целостность, она выводит произведение в план созерцания, дает свет, в котором оно становится видимым. Такая смысловая сетка является кодом, благодаря которому конструируется семиотическая ситуация, то есть, относительно устойчивая, типичная коммуникативная модель, которая сама задает параметры интерпретаций. Назначение семиотической ситуации — внести в коммуникацию предсказуемость, узнаваемость ситуаций и, как следствие, социальную согласованность. Коды задают условия игры: чем более они вняты и определены, тем легче в такую игру включиться. Но быстрое включение автоматически не гарантирует продуктивного развития коммуникативной ситуации.

Важно помнить, что установка на создание семиотической ситуации не означает стремления предложить другому завершенную смысловую структуру как нечто готовое к потреблению. Семиотическая ситуация — это предложение включиться в совместное действие по установлению смысла с предсказуемыми, но не гарантированными результатами. Конечно, в коммуникации в принципе не может быть гарантированного понимания, однако важно и не стремиться к нему, потому что такое стремление к «безошибочному», буквальному пониманию заложеного смысла чревато разрушительными действиями.

Таким образом, смоделированная семиотическая ситуация должна представлять собой открытое пространство интерпретаций, в котором тем не менее проложены русла, направляющие интерпретативное творчество. Русла задаются кодами. Семиотическая ситуация является открытой, динамичной моделью, поскольку введенный при ее разработке код взаимодействует с кодами других коммуницирующих субъектов, в результате чего смысл изменяется: он может уточняться, дополняться или заменяться другим.

<sup>8</sup> См.: Лотман Ю. М. Избранные статьи. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992; Гаспаров Б. М. Язык. Память. Образ. Лингвистика языкового существования. М.: Новое Литературное Обозрение, 1999; Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998.

Ввод кода запускает процесс смыслообразования. Необходимо отметить, что коды в значительной степени, но не полностью, форматируют процесс опознания значений. У семиотической ситуации с внятыми кодами хороший прогноз, но нет гарантий эффективного развития. Не факт, что она станет динамичной и сможет обеспечить процесс смысловой индукции, то есть потенцировать и бесперебойно обеспечивать развертывание смыслов. Даже хорошо отлаженная семиотическая ситуация требует введения смысловых маркеров, роль которых — внести большую определенность во взаимные интерпретации.

Создание статичной модели — только первый этап конструирования нарративного кокона. Для того чтобы смысловая конструкция была услышана, она должна быть «озвучена», наделена достаточно автономным существованием и собственной логикой развития, что и происходит в дискурсе. Таким образом, второй методологической установкой конструирования нарративного кокона является анимация семиотической модели в дискурсивной практике посредством направленной контекстуализации.

Дискурсивная практика представляет собой способ организации семиотических ресурсов посредством введения в действие различных контекстов. В общем виде можно выделить три типа контекстов: синтагматические, парадигматические и индексические. Синтагматический контекст основывается на рассмотрении действий, событий, явлений в их последовательности. Вторая модель контекстуализации — парадигматическая — предполагает рассмотрение происходящего в альтернативе, в сопоставлении, в сравнении. Парадигматический контекст расширяет возможности синтагматического, поскольку фиксирует последовательности, предполагает рассмотрение иных возможностей развития и форм проявления. Индексический контекст связан с выявлением ситуационно-сопряженных событий, в нем возникает возможность различных интерпретаций одного и того же явления.

При конструировании нарративного кокона используется все три типа контекстуализации, но доминирует индексическая, поскольку именно она открывает горизонты для постоянного означивания и переозначивания. Нарративный кокон призван наращивать ресурс интерпретаций, предлагая участникам коммуникации ситуацию активности, свободы выбора значений и, как следствие, возможность смысловой «самонастройке» в отношении того, что интерпретируется.

В активной форме нарративный кокон проявляет себя как состояние согласованного смыслотворчества автора послания (художника, куратора, галериста) и зрителя. Будучи продуктом концептуальной и креативной работы нарративный кокон определяет параметры смысловых контекстов, в которых зритель способен воспринимать произведение. Только в этом случае зритель выступает не как «потребитель» и не как «свидетель», а как участник процесса символического обмена.

Таким образом, нарративный кокон представляет собой способ организации семиотических ресурсов посредством введения в действие различных контекстов, или активированное семиотическое образование, обеспечивающее ситуацию согласованного смыслотворчества автора послания (художника/куратора) и получателя (зрителя). Следование изложенным принципам конструирования нарративного кокона позволит



ЛОЛА Галина Николаевна / Galina LOLA

| Произведение ауры: творчество и/или креатив |

избежать многих ошибок при создании культурного контекста. Наиболее частые из таких ошибок — сведение культурного контекста к информационному сопровождению произведения (арт-проекта), а также рассогласованность при использовании инструментов, каковыми, помимо, текстов, являются способ экспонирования (место, архитектура, интерьер, инсталляция, материалы, освещение, саунд-трек и т. д.), графический дизайн, а также культурные программы.

Рассмотрим, насколько эффективно и согласованно использовались указанные инструменты для конструирования нарративного кокона на примере выставочного проекта «Америка сегодня. Выбор Чарльза Саатчи», открывшего программу «Эрмитаж 20/21».

Вот один из экспонатов — Джозефин Мексепер «Пироманка 2 [фрагмент] 2003».

Художница, в прошлом фотокорреспондент, анализирует способы продажи культурной информации, прибегая к медийным приемам: моментальный стоп-кадр имитирует отстраненную, ничем не ангажированную хронику, при этом зримо переразвивая рекламные плакаты<sup>9</sup>.

В каталоге выставки показан первый вариант экспонирования этого арт-объекта в галерее Саатчи — просто фотография на стене. Совсем иначе объект представлен на выставке в Эрмитаже в Главном штабе, здесь фотографию повесили не просто на стену, а на дверь. Ныне закрытую, но на деле ведущую в комнату, где до революции 1917 года находился главный сейф Российской империи. Изображение женского лица с зажженной спичкой во рту обрело в этом контексте особый драматизм, становилось символом скрытой угрозы, назревающей катастрофы. Исторический факт мог бы дать совершенно новую точку для развертывания нарративного кокона, ведь эффективность последнего определяется заложенным в нем ресурсом интерпретаций. В данном случае нарративный кокон мог развернуться в поле и синтагматической, и парадигматической, и индексической контекстуализации. К сожалению, такая исключительная возможность не была использована куратором, о двери могли узнать лишь слушатели эксклюзивной экскурсии.

В рамках той же выставки был поучительный пример использования двух инструментов конструирования нарративного кокона применительно к одному арт-объекту: первый инструмент — экспозиционный — был использован более чем эффективно, в то время как второй — текстовый — провалился. Экспонат выставки — инсталляция Теренса Коу «Все эти десятилетия без сна. Черные барабаны, 2004». В экспозиционном варианте, показанном в каталоге (в галерее Саатчи), инсталляция была помещена в центр выставочного зала и не производила впечатления. В экспозиции Главного штаба этот арт-объект обрел грандиозность и глубину: инсталляция была помещена на затемненную лестничную площадку, откуда она буквально «стекала» черными рваными потоками по лестнице к ногам зрителей. Уже самим способом экспонирования и великолепным емким названием задавался емкий ресурс интерпретаций.

И вот это уже сформировавшееся, живое впечатление было разрушено сопроводительным текстом куратора: «Большая

<sup>9</sup> Америка сегодня. Выбор Чарльза Саачи. Каталог выставки в Государственном Эрмитаже. Санкт-Петербург 24 октября 2007 г. — 23 января 2008 г. — СПб, 2008. С. 97.



Джозефин Мексепер «Пироманка 2 [фрагмент] 2003».

черная барабанная установка медленно угасает в гудящей тишине пустого пространства. Длинные обрывки неслышной мелодии, вьющиеся нити ритма устало прорываются из ее чрева. Что значили все эти ушедшие в небытие годы клубных вечеринок и закрытых показов, переливчатых шелков и сияющих украшений».

Этот текст не просто разрушал тревожное, напряженное состояние зрителя — он перечеркивал иные возможные интерпретации. Вместо раздумий о глубинах Бытия (или Небытия?), о Тьме порождающей (или поглощающей?), о непостижимой



Теренс Коу «Все эти десятилетия без сна. Черные барабаны, 2004».

ЛОЛА Галина Николаевна / Galina LOLA

| Произведение ауры: творчество и/или креатив |

тайне Времени, зрителю предлагали поскоблуться о годах, потерянных на «клубных вечеринках» и «закрытых показах».

Анализ этого текста показывает, как можно непоправимо сузить диапазон возможных интерпретаций, позволяющих включиться зрителю в творчество смыслообразования. Настойчивые предложения-подсказывания интерпретаций не проходят безнаказанно: нарративный кокон разрушается, аура произведения рассеивается. В данном случае сопроводительный текст мог быть сведен к простому перечислению «использованных материалов», среди которых фигурировали воск, гипс, нефть, человеческие волосы и корабельные канаты, «найденные на берегу океана после полуночи»<sup>10</sup>.

Для создания эффективного нарративного кокона текст не должен быть объясняющим, описательным, растолковывающим, напротив, он должен представлять собой повествование, как бы ни имеющее отношения к делу, ведь его задача — задавать контекст, в котором произведение обретает ауру: без недосказанности нет тайны, а без тайны нет ауры. Отвлеченный сюжет текста создает среду, в которой только и может жить аура, сотканная из неопределенности. Нарушение этого правила имеет своим следствием банализацию, которая разрушительно действует на нарративный кокон. Запускает механизм банализации желание быть понятным, при этом забывается, что понимание — это не результат дидактических усилий куратора, а ситуация согласованного смыслотворчества художника, куратора и зрителя.

Нарративный кокон страдает как от банальностей, так и от напыщенной многозначительности, которая оборачивается бессмысленностью. Последняя так же разрушительна для нарративного кокона, как и банальные, примитивные тексты. Искусственно усложненные словесные конструкции деформируют нарративный кокон, выключают процесс смыслотворчества. В случае упомянутой инсталляции эти противоположности мирно соседствовали: так, в каталоге об инсталляциях Теренса Коу написано следующее (уже другим автором): «Профессионально играя на зашифрованных символах субкультуры, Коу делает это с сухой усмешкой. Его декадентские и порнографические, чувственные и искусные работы исследуют суть иноприродности с вынужденной щепетильностью и открытостью. С подкупающей невинностью они оглашают заведомо безнадежное»<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Там же. С. 79.

<sup>11</sup> Там же. С. 77.

Хотелось бы заметить, что правило «отвлеченного сюжета» не следует понимать как правило бессмысленного текста. Кураторские тексты должны культивировать зазор (но не разрыв!) между денотативными и коннотативными значениями. В случае наличия такого разрыва прочтение семиотического послания будет непростым делом, но в этом все и дело: только то, что требует усилия, напряжения, труда, имеет для человека ценность. Понимание современного искусства — это и дар, и труд. Не стоит облегчать жизнь зрителю, подсказывая готовые решения, как не стоит и морочить ему голову. Надо дать возможность зрителю понимать самому и по-своему, чему и должен помочь нарративный кокон.

Рассмотрим еще один выставочный проект — «Новояз: новое британское искусство», прошедший в Петербурге в конце 2009 года. Это была вторая выставка, организованная Государственным Эрмитажем совместно с галереей Чарльза Саатчи.

Выставка «Новояз» прошла в Николаевском зале, ее оформлением занимались сотрудники Эрмитажа — эти два обстоятельства во многом определили контекст восприятия произведений и весьма противоречиво повлияли на развертывание нарративного кокона. В качестве основного инструмента было использовано информационно-графическое сопровождение, мастерски сделанное, но избыточное, педалированное. Пространство было выстроено так, что зрителю приходилось идти от одного объясняющего постера к другому, а затем уже подходить к произведению. Эта назидательность усугублялась традиционной, очень статичной инсталляцией (высокопрофессиональная работа сотрудников Эрмитажа). Кураторы при столь очевидных стараниях сделали простую ошибку — слишком увлеклись содержательной стороной дискурса и забыли о его процессуальной, спонтанной природе, в результате чего утратили контроль над впечатлением.

Конструирование нарративного кокона — интересное, захватывающее дело, однако надо осознавать и всю его ответственность, помнить, что нарративный кокон — это структура, производящая ауру. Увлечение технологичностью, перекос в сторону тщательного семиотического моделирования в ущерб дискурсивной свободе приводит к разрушению нарративного кокона и, как следствие, к разрушению ауры произведения искусства.

