

Деконструкция монументального: от монумента-символа к постмонументу-симулякру

Елена Ю. Лекус

*Санкт-Петербургская государственная
художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица
Санкт-Петербург, Россия, lekus_elena@mail.ru*

Аннотация. В статье монумент рассматривается как разновидность монументального искусства и как культурная форма. Монумент а priori является символом – зримым воплощением в пространстве повседневного тех высших ценностей, которые принадлежат миру трансцендентного. Радикальные преобразования, происходящие во второй половине XX–XXI вв. в общественном сознании и культуре, ставят перед исследователями вопрос: возможны ли симулятивные формы монумента? За этим вопросом скрывается не столько художественно-эстетическая дилемма, сколько проблема философско- и культурно-антропологического характера, связанная с изменением отношения человека к трансцендентному и сакральному. В статье дается сравнительный анализ категорий «символ» и «симулякр» в монументалистике, показаны различия и сходство этих культурных феноменов. Выдвигается и обосновывается тезис о том, что в ходе исторического развития монумента как культурной формы на рубеже XX–XXI вв. появляется постмонумент – деконструкция монумента-символа, который после рас-пере-сборки превращается в постсимвол (монументальный симулякр).

Ключевые слова: монумент, символ, симулякр, культурно-антропологический, человек, смысл, трансцендентное, сакральное, постмонумент, постсимвол, деконструкция

Для цитирования: Лекус Е.Ю. Деконструкция монументального: от монумента-символа к постмонументу-симулякру // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2025. № 3. С. 116–135. DOI: 10.28995/2073-6401-2025-3-116-135

Deconstruction of the monumental. From monument-symbol to postmonument-simulacrum

Elena Yu. Lekus

*Stieglitz Saint Petersburg State Academy of Art and Design
Saint Petersburg, Russia, lekus_elena@mail.ru*

Abstract. The article considers a monument as a form of monumental art and as a cultural form. A monument is a priori a symbol because it embodies those highest values that belong to the transcendental world in the space of everyday life. In the second half of the 20th – 21st century, radical transformations occur in public consciousness and culture. Those changes pose the researcher with the question: are simulative forms of a monument possible? Behind that question lies not so much an artistic-aesthetic dilemma, but rather an issue of a philosophical and cultural-anthropological nature, related to the change in human attitudes towards the transcendent and the sacred. In the article, the author gives a comparative analysis of the categories of “symbol” and “simulacrum” in monumentalism, the analysis shows the differences and similarities of such cultural phenomena.

A thesis is put forward and justified that during the historical development of the monument as a cultural form, a postmonument emerges at the turn of the 20th to 21st centuries a post-monument emerges as a deconstruction of a monument-symbol, which after reassembly turns into a postsymbol (monumental simulacrum).

Keywords: monument, symbol, simulacrum, cultural-anthropological, man, meaning, transcendent, sacred, postmonument, post Dr. of Sci. (Philology), associate professor symbol, deconstruction

For citation: Lekus, E.Yu. (2025), “Deconstruction of the monumental. From monument-symbol to postmonument-simulacrum”, *RSUH/RGGU Bulletin “Philosophy. Sociology. Art Studies” Series*, no. 3, pp. 116–135, DOI: 10.28995/2073-6401-2025-3-116-135

Постановка проблемы

Символическая деятельность является одной из тех характеристик человека, которая отличает его от других существ. Эта мысль неоднократно высказывалась в науке (Э. Кассирер, К. Гирц, Ю. Лотман, М. Мамардашвили, А. Флиер). По сути, вся культура, как полагает А.Я. Флиер, может быть рассмотрена как

...символическая деятельность, создающая образы, воздействующие на психику человека, социализирующие и инкультурирующие

его, подготавливая его к нормативным социальным взаимодействиям и коммуникациям [Флиер 2015].

Однако в искусстве символ – это не просто образ, оказывающий воздействие на человека, в искусстве он еще и высшая форма художественной выразительности [Лекус 2022], посредством которой фиксируется и транслируется высший смысл. Произведение-символ в результате общественной конвенции признается сверхценным для культурного сообщества в определенный исторический период. По этой причине такая культурная форма как *монумент* а priori есть символ. В данном исследовании мы говорим именно о монументе, который, с нашей точки зрения, не тождественен другим разновидностям монументального искусства – памятнику и памяtnому знаку. В отличие от последних монумент ориентирован не на создание образа выдающегося деятеля и не на фиксацию значимого исторического события. Монумент – это прежде всего воплощение смысла, который угадывается за тем или иным фактом истории или ее персонажем, того смысла, который обладает *высшей (священной)* ценностью для сообщества в определенный период (в идеальной перспективе – навсегда). Неслучайно, при анализе и описании монументов исследователи обращаются к понятию «вечность». «Монумент утверждал идеи, памятник – события и образы. <...> В памятнике есть знак притяженности к земле, а в монументе – к небу» [Турчин 1982, с. 22]. Посредством монумента в пространство повседневного вводятся те высшие ценности, которые принадлежат миру трансцендентного и которые могут быть выражены только символически. Обретая в монументе зримое воплощение, они объединяют людей, служат ориентиром в социокультурной реальности, нормируют социальные практики. Неслучайно монумент является одной из самых устойчивых культурных форм, которая на протяжении веков сохраняет свои отличительные признаки:

- манифестацию общественно значимых смыслов;
- специфику художественного языка и связь с предметно-пространственным окружением, характеризующиеся эстетической категорией «возвышенное»;
- общественную роль, обусловленную уникальным комплексом культурно-антропологических функций (идентификационной, идеологической, регулятивно-нормативной, коммеморативной, а также социальной интеграции, выявления / разрешения социокультурных противоречий).

Тем не менее, несмотря на столь авторитетное и стабильное положение монумента в социальном пространстве, те качественные

трансформации, которые происходят во всех сферах общественной жизни (включая художественное творчество) во второй половине XX–XXI вв., затрагивают и монументальное искусство. Среди главных характеристик этих радикальных преобразований – утверждение еще одного типа художественного образа, а именно, симулякра¹.

Симулякр – нерепрезентативный образ, копия с отсутствующего оригинала, «пустой» знак, который лишь имитирует наличие означаемого.

Симулякры – претенденты, не имеющие основания, тщательно скрывающие отсутствие сходства, несущие внутренний дисбаланс [Делёз 1998, с. 229].

Казалось бы, даже эта краткая характеристика симулякра с очевидностью показывает невозможность его появления в монументалистике, поскольку «пустой» знак, готовый вместить в себя практически любой смысл, не способен выражать общезначимую идею, обладающую сверхценностью для большой социальной группы.

Однако за последние десятилетия в разных странах появляются скульптурные симулякры, которые обладают рядом признаков, дающих основания рассматривать эти работы в соотношении с монументом как культурной формой: они изготавливаются из долговечных материалов, традиционно используемых в монументальном искусстве, имеют внушительные размеры и устанавливаются в знаковых местах с расчетом на большую аудиторию. Кроме того, открытость для множественных интерпретаций, отличающая

¹ В данной статье мы не останавливаемся на рассмотрении истории становления симулякра в художественном творчестве и эстетике, поэтому лишь отметим, что осмысление этого феномена начинается с эпохи античности (Платон, Лукреций), а в постнеклассических эстетических концепциях Ж. Делёза, Ф. Джеймисона, Ж. Бодрийяра, Ж. Деррида приобретает ключевое значение. Так, в своей концепции Ж. Бодрийяр выделяет несколько стадий в развитии симулякра: 1) отражение им фундаментальной реальности; 2) маскировка и искажение этой реальности; 3) маскировка отсутствия фундаментальной реальности; 4) отсутствие связи с реальностью вообще [Бодрийяр 2015, с. 12]. Ф. Джеймисон видит причину появления симулякра в овеществлении, которое проникает в культуру еще в эпоху модернизма. В тот период овеществление еще не проявляется в полную силу, а пока что только порождает «царство эстетики» в отличие от постмодернизма, где оно входит внутрь самого знака и отделяет его от означаемого [Джеймисон 2019, с. 245].

«пустой» знак, провоцирует зрителя на поиск некоего стоящего за данными произведениями смысла. Описанная ситуация побуждает ставить вопрос о том, как квалифицировать эти объекты – как трансформировавшийся в ходе исторического развития монумент или как нечто иное, вообще не имеющее отношения к монументалистике.

Решение данного вопроса лежит в плоскости такого понимания соотношения символа и симулякра, при котором предполагается не только их очевидное различие, но и неявное сходство.

Символ и симулякр в монументалистике: различия

Поставленный выше вопрос определил выбор методологических оснований, опираясь на которые мы можем сопоставить символ и симулякр, а следовательно, попытаться понять природу симулятивного в монументальном.

Символ является одним из самых неоднозначных понятий в гуманитаристике. Он анализируется с позиций *семиотики* и *герменевтики*, рассматривается в контексте поиска различных форм *иносказания в художественном творчестве* и способов воплощения смыслов, принадлежащих *миру трансцендентного*, исследуется в составе теорий коммуникации и в феноменологии.

Для того чтобы выявить связь между символом и тем, что он символизирует, обратимся к тому пониманию символа, которое было предложено П.А. Флоренским. Так, религиозный философ полагает, что символ представляет собой *сущность, которая больше, чем его собственная*, но первая объявляется через вторую, поскольку энергия символа, по выражению Флоренского, «срастворена» с энергией символизируемого. Таким образом, символ, имеющий собственное «имя», может быть назван «именем» высшей сущности (смысла), которую он в себе заключает и на которую указывает [Флоренский 2000, с. 257].

Опираясь на такую трактовку символического Флоренским, мы можем прояснить сразу несколько важных моментов. Во-первых, становится понятным механизм опосредования монументом смысла, который принадлежит миру *трансцендентного*. Во-вторых, учитывая то, что в монументе находит воплощение только тот смысл, который обладает сверхценным (священным) значением для конкретной социальной группы в определенный исторический период, становится ясно, почему монумент выступает одновременно и *сакральным символом*, и *сакрализированным объектом*.

В-третьих, трактуемая с этой позиции символическая природа монумента позволяет объяснить тот факт, что данная разновидность монументального искусства представляет собой одну из наиболее исторически устойчивых культурных форм, сохраняющих свою актуальность для человека на протяжении веков.

Таким образом, монумент как символ – это проявление средствами искусства *священного* смысла, его художественная проекция в мир повседневного, которая задает исторический, социальный и культурный ориентир или «Центр», если использовать терминологию М. Элиаде².

Трансцендентное и священное неразрывно связаны с континуальным: «Стремление вернуться в непротиворечиво-континуальное состояние, – пишут А.А. Пелипенко и И.Г. Яковенко, – определяет неодолимую тягу к трансцендированию на протяжении всей истории культуры» [Пелипенко, Яковенко 1998, с. 40]. Другими словами, мы можем говорить и о *континуальности* монумента, которая обусловлена единством *пространства*, преодолевающего границы видимой материальной формы, и «текущего» *времени*, утрачивающего свои характеристики и превращающегося в *Вечность*.

Для того чтобы символически воплотить этот священный смысл в обыденной реальности, открыв дверь в трансцендентное, для того, чтобы «вспышка вечности» озарила мирское время, – художественный язык монумента должен сохранять лаконичность, стремиться к обобщению, избегая детализации и «литературности», концентрироваться на поиске максимально выразительных соотношений масс и объемов, занимать такое место в пространстве, которое позволяло бы ему исполнять свою художественно-семиотическую функцию.

Но монументальность есть не только художественное свойство, она есть еще и свойство антропологическое³. Именно поэтому при характеристике монументальности используют эстетическую категорию «возвышенное», указывающую на способность произведения, обладающего этим качеством, внушать трепет от соприкосновения с тем, что бесконечно превосходит человека, и в то же время

² Размышляя о священном, М. Элиаде пишет о том, что «обнаружение или проекция точки отсчета – “Центра” – равносильна Сотворению Мира» [Элиаде 1994, с. 23]. В таком контексте появление монумента в общественном пространстве может расцениваться как сотворение социокультурного мира.

³ Антропология понимается здесь в философском, а не в этнографическом или социологическом смысле.

возвышает его над ним самим, позволяя ему выйти за собственные пределы. Монумент обладает этой спецификой – актуализировать в человеке его собственную способность преодолевать границы обыденного.

Художественные симулякры, которые во второй половине XX–XXI вв. могут рассматриваться в качестве возможных претендентов на статус монументов, представляют собой *превращенные* (симулятивные) формы выражения трансцендентного и сакрального. Если символ – порождение и одновременно гарант упорядоченности мира, то симулякр – продукт хаотизированной реальности, в которой нивелированы границы между «высшим» и «низшим». При этом сама потребность человека в *высшем* сохраняется, поскольку дихотомии «сакральное-профанное», «трансцендентное-имманентное», «континуальное-дискретное» являются организующими константами (экзистенциалами) человеческого бытия. Вот только каждая составляющая этих дихотомий и все они вместе ставятся в симулякре под сомнение, точнее, рядом с ними появляется знак вопроса, устраняющий устойчивые правила иерархизации: они начинают зависеть от контекста.

В этой деиерархизированной реальности отсутствуют те самые выверенные «точки отсчета» или стабильный «Центр», которые могли бы выступить в качестве надежных ориентиров в социокультурном пространстве-времени. Да, собственно, и само пространство-время воспринимается дискретно – как нескончаемое множество «здесь и сейчас». Поэтому и континуальность, присущая монументу, в мире арт-симуляции замещается фрагментарностью, клиповостью. Отсюда увлечение деталями, частностями, ситуациями, которые убийственны для монументалистики, поскольку они мешают подлинному проявлению главного – высшего смысла, который несет монумент как символ. В случае же симулякра все эти частности не только камуфлируют смысл, но распыляют его или скрывают его отсутствие, пуская зрителя по «ложному следу» в поисках того, «что хотел сказать автор». «Симулякр – это вовсе не то, что скрывает собой истину, – это истина, скрывающая, что ее нет. Симулякр есть истина» [Бодрийяр 2000, с. 8], – подвел черту под определением этого культурного феномена Ж. Бодрийяр, у которого концепт симулякра разработан в наиболее полном объеме. Симулякр есть инверсия символа: первый прикрывает своей поверхностью отсутствие реальности, второй ее проявляет.

«Поверхностность» как одно из отличительных свойств симулякра может иметь и чисто внешние проявления. Так, симулятивный объект способен весьма искусно имитировать об-

ращение к «оригиналу» (при отсутствии последнего). Именно это и произошло в случае с произведением Д. Кунса «Букет тюльпанов», установленном в Париже в память о жертвах террористических актов 2015–2016 гг. Сверхнатуралистичное изображение появляющейся словно из-под земли гигантской человеческой руки, которая держит фирменный знак художника – букет «надувных» цветов, – часть парижан расценила как неуместную иронию и даже как насмешку над национальной трагедией [Rea 2019]. Внешнее, порой пугающее, сходство симулякра с чем-бы то ни было – всегда кажущееся, мнимое: «чем иллюзорнее (меньше) реальность внутри, тем правдоподобнее (больше) она снаружи» [Гречко 2013–2014, с. 32].

Таким образом, монумент (символ) мыслится в категориях трансцендентного, сакрального, континуального, тогда как художественный симулякр – в их противоположностях, т. е. в категориях имманентного, профанного и дискретного. Из этого напрашивается вывод, что монумент, который всегда есть символ, принципиально не может быть симулякром.

Казалось бы, вопрос исчерпан. Символ избыточен от *наполненности*, симулякр – от *пустоты* (способен вместить в себя любой смысл). Символ трансцендирует к *Нечто*, симулякр – к *Ничто*. Символ *упорядочивает* реальность, симулякр ее *хаотизирует*. Символ *нарративен*, симулякр *ризоматичен*⁴. Символ апеллирует к *Вечности*, симулякр – к *сиюминутности*. Символ – *форма бытия монумента* в обществе и культуре, симулякр – *отрицание идеи монументального* как такового.

Тем не менее при очевидной антиномичности символа и симулякра между ними самым парадоксальным образом оказывается гораздо больше общего, чем это выглядит при первом приближении. Мы неслучайно начали анализ именно с различий между данными феноменами, поскольку через эти несовпадения и онтологически противоположные установки выявляется то общее, что и приводит нас к проблеме возможности существования монумента как культурной формы в постмодернистской художественной парадигме.

⁴ Термин «ризом» (фр. rhizome – корневище) был введен в научный оборот Ж. Делёзом и Ф. Гваттари, которые полагали, что лишённому внутреннего стержня миру «абсолютно необходимы неточные выражения, дабы обозначить что-либо точно» [Делёз, Гваттари 2010, с. 36].

*Символ и симулякр
в монументалистике: сходство*

Как символ, так и симулякр зависимы от контекста, хотя правильнее сказать, от контекстов – социального, культурного, политического, экономического и др. Для того, чтобы возник художественный символ, недостаточно создать произведение: рождение и последующее функционирование символа определяются историческими условиями и социокультурной ситуацией. Будучи тесно связанным с социальным воображаемым⁵ – сферой общественного сознания, в которой формируется докатегориальное понимание мира, – бытие символа обусловлено представлениями, сложившимися и действующими в этом воображаемом. Обусловленность символа социальным воображаемым позволяет объяснить и то, почему произведение, задумываемое как потенциально символическое, не признается в качестве такового его современниками, и то, почему с течением времени для нас оказываются «закрытыми» символы прошлого. «Символ активно коррелирует с культурным контекстом, трансформируется под его влиянием и сам его трансформирует. Его инвариантная сущность реализуется в вариантах. Именно в тех изменениях, которым подвергается “вечный” смысл символа в данном культурном контексте, контекст этот ярче всего выявляет свою изменяемость» – пишет Ю.М. Лотман [Лотман 2002, с. 214]. Истолкование, расшифровка символа, созданного в другой культуре или в другой исторический период, еще не дает гарантии прозрения и сопереживания всей глубины стоящего за ним смысла. Однако это не мешает символу выступать в качестве одной из важнейших культурных универсалий, в функции которой входит хранение коллективной памяти и обеспечение преемственности.

Есть и еще один важный фактор, который, с одной стороны, влияет на символическое бытие монумента, а с другой, делает его в гораздо большей степени зависимым от исторических обстоятельств (контекстов), чем другие виды и разновидности художественной культуры. Разумеется, речь идет о тесной связи монумента с идеологией и, в первую очередь, с властной идеологией. Идеологическая детерминированность монумента сказывается,

⁵ Концепт «социальное воображаемое» рассматривается в работах Б. Андерсона, К. Касториадиса, Ч. Тейлора, Й. Арнасона, А. Аппадурай, Ж. Дюрана. В настоящей работе мы опираемся прежде всего на понимание социального воображаемого у К. Касториадиса [Касториадис 2003], Ч. Тейлора [Тейлор 2010].

в частности, на том, что при смене политического курса он становится одной из тех культурных форм, которые первыми оказываются «под ударом»: символ либо десакрализуется и в лучшем случае превращается в просто художественный объект, либо, в худшем случае – уничтожается⁶, либо «позитивное» сакральное, несомое символом, трансформируется в «негативное», и его пребывание в социальном пространстве становится нежелательным или даже опасным⁷. При этом на последующих исторических витках заключенные в монументе идеи могут вновь обрести свою актуальность или же символ может получить новую трактовку, раскрыв еще одну грань своего смыслового потенциала, но уже в иных социокультурных условиях. Так, говоря о мемориалах, Д. Винтер отмечает, что у монументов

...не могло быть зафиксированного значения, которое не изменялось бы со временем... Они могли наделяться другими смыслами, порожденными другими потребностями, но также новые смыслы могли не появиться вовсе [Winter 2014, p. 98].

Таким образом, в результате социальной конвенции произведение признается символом, за которым закрепляется *устойчивое значение*. Однако пограничное положение монумента между неизменным миром трансцендентного (идеальное) и трансформирующимся миром повседневно-социального (реальное) предполагает *разные интерпретации* символа в разные периоды истории.

Что касается симулякра, то он может существовать только в контексте и никак иначе. Поскольку он представляет собой неререференциальный знак (если вообще возможно такое внутренне противоречивое словосочетание), то есть не отсылает ни к чему другому, кроме как к себе самому, он актуализируется только тогда, когда помещается самим художником, зрителем, арт-куратором или кем-то еще в различные контексты. Только так – через возникающие аллюзии, отсылки, оммажи – удастся найти хоть какие-то связи со знакомой реальностью, произвести интерпретацию наблюдаемого

⁶ В отечественной истории XX столетия это происходило сначала с монументами и памятниками монархической России, которые подверглись жесткой ревизии в результате смены общественного строя, а затем та же участь постигла монументы советского времени.

⁷ Переход от «позитивного» сакрального к «негативному» чаще всего приводит к ликвидации монумента или его «изгнанию», множественные примеры чего можно наблюдать в последние годы в связи с «отменой» русской культуры в западно-европейской части мира.

и поддаться временной иллюзии понимания «значения» симулятивного образа.

Когда такой образ создается художником, обладающим богатым эстетическим и культурным опытом, эта игра в *поиск означаемого* становится для зрителя возможностью построения интеллектуальных и фантазийных конструкций, число и изощренность которых будут зависеть исключительно от силы его воображения и все того же эстетического и культурного бэкграунда.

Поясним это на конкретном примере – скульптуре Д. Херста “Verity” (ИльфракOMB, 2012 г.). Эта работа высоко интертекстуальна, а потому потенциально существует во множестве контекстов. Вот только некоторые из них:

- (1) *правосудие* (в произведении использованы традиционные для такого рода аллегорических изображений предметы – весы, меч и книги со сводом законов; эти атрибуты у Херста поданы вне канона: напряженная рука, сжимающая меч, победоносно вытянута высоко вверх, а другая – уведена за спину, пряча весы; книги служат только лишь постаментом, по которому уверенно шагает Истина XXI столетия);
- (2) *безжалостность социальной действительности* (угадывается «портретное» сходство с другим известным скульптурным изображением – «Маленькой четырнадцатилетней танцовщицей» Э. Дега, в образе которой современники разглядели сочетание несочетаемого, а именно, порока и детской невинности);
- (3) *дуализм жизни-смерти* (половина лица Фемиды-танцовщицы у Херста – это обнаженный череп, а правая сторона бронзового тела напоминает анатомическое изображение беременной женщины с младенцем в чреве);
- (4) *тиражируемость (самоплагиат) авторских художественных приемов* (в “Verity” использованы многие хорошо узнаваемые «фишки» английского арт-провокатора).

Помещая это произведение в различные контексты, зритель находит все новые и новые его трактовки, способствуя разрастанию смысла и превращению Истины в Постистину, хотя последнее тоже является лишь одной из трактовок в определенном контексте.

Обусловленность символа и симулякра контекстом не вызывает сомнений, однако функциональный характер этой детерминации отличается. Так, связь символа с контекстом проявляется в том, что передача и адекватное восприятие глубинного смысла, воплощенного в символе, осуществляется при определенных условиях, изменение которых может привести как к «закрытию» символа, так и к открытию новых граней его смысловой перспективы. Что

касается симулякра, то именно множественные контексты обеспечивают поливариативность его трактовки зрителем: каждый раз в новых условиях будет возникать новая интерпретация произведения, означающая актуализацию еще одной интерпретативной возможности. Реципиент наделяет симулякр значением, «зависящим от контекста самопрезентации, в котором появляются некоторые коннотации» [Губанов 2012, с. 105], в иных контекстах остающиеся не актуализированными.

Символ и симулякр: от противоположностей к различиям

Обусловленность контекстом и интерпретативность указывают на неоднозначность как символа, так и симулякра. Но эта неоднозначность имеет разную природу.

Само слово «символ» происходит от греческого σύμβολον – *знак, примета*, которое в свою очередь связано с греческим глаголом συμβάλλω – *соединяю, сталкиваю*. Это соединение или столкновение можно отнести как к тем отношениям, которые связывают символ с символизируемым, так и к тем отношениям, которые возникают в самом символе. Подчеркнем, что это противоречие или даже несколько *противоречий*, обнаруживаемых и снимаемых в символической форме, принадлежат не столько художественной сфере, сколько сферам мировоззрения и социального воображаемого. Так, например, в «Медном всаднике», ставшем символом «самого европейского», «самого отвлеченного и умышленного города»⁸, «окна в Европу», «города странного, потаённого и непокаянного» [Уваров 1998, с. 151], культурной столицы и колыбели *трех* революций – Петербурга, который и сам возник в ходе революционных изменений в отечественной истории, – сталкиваются и находят разрешение в соединении несоединимого *цивилизация* и *варварство*, *новационность* и *патриархальность*, *непреодолимое стремление к свободе* и *упрямая покорность*.

Диалектичность символа отмечается многими исследователями. В частности, А.А. Тахо-Годи пишет об этой особенности следующее:

Символ, разделенный на равные части, должен обязательно соединиться в нечто третье, и это третье не механически составленное целое,

⁸ *Достоевский Ф.М.* Записки из подполья // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15 т. Т. 4. Л.: Наука. Ленингр. отд., 1989. С. 455.

а совсем новая невиданная целостность, в которой можно угадывать бесконечность скрытых качеств и свойств [Тахо-Годи 1980, с. 17].

На ту же характеристику ранее указывал и К.Г. Юнг⁹, говоря о том, что многозначность символа происходит от его способности объединять, синтезировать *противоположности* и разрешать *противоречия*, причем это разрешение всегда является не рациональным, а иррациональным, поскольку символ – это образ, а не понятие [Юнг 1994, с. 258].

Диалектика символа, характеризуемая как «совпадение противоположного», «напряжение противоположностей», «объединение противоположностей» [Юнг 2008, с. 491, 585, 590], и порождает его витальную энергию, а также определяет его культуротворческую миссию. Исчезновение противоречия, то есть устранение одной из противоположностей, приводит к тому, что символ гаснет, закрывается для человека: он либо превращается в «просто художественное произведение», либо затвердевает в клише и штампах, замуровывающих его изначальную глубину.

В симулякре потенциальные смыслы (значения), которыми наделяет его зритель в процессе восприятия, находятся в отношениях *различий*, а не *противоположностей*, как в символе. Эти множественные интерпретации не противоречат ни друг другу, ни тому, что означает симулякр: ввиду отсутствия *означаемого* конфликт между формой воплощения и тем, что она воплощает, просто невозможен, поскольку эта форма «пуста», а следовательно, способна вместить в себя любой смысл.

Не обладая той живительной силой, которую заключают в себе противоположности, различия не способны породить диалектическое противоречие: они не могут исключать и одновременно обуславливать друг друга, а потому *не могут обеспечить развитие образа в символ*.

В символе означающее и означаемое обязательно смыкаются в одной точке, как бы они различны ни были сами по себе, – пишет А.Ф. Лосев. – По своему субстрату они – разные, а по своему смыслу – одно и то же. Символ есть та обобщенная смысловая мощь предмета, которая, разлагаясь в бесконечный ряд, осмысливает собою и всю бесконечность частных предметов, смыслом которых она является [Лосев 1977, с. 328].

⁹ Отметим, что в данной статье производится не хронологический анализ концепций символа, а построение концептуальной модели монумента как продукта символической деятельности.

Таким образом, символ обусловлен взаимным напряжением противоположностей (материи и идеи, явного и неявного, рационального и иррационального, конечной формы и бесконечного смысла), которые образуют диалектическое единство.

Постмонумент как деконструкция монумента

Таким образом, мы приходим к выводу, что «монументальный» симулякр не обладает энергией или «смысловой мощью», которая позволила бы ему стать символом. Его культурно-антропологическое значение иное: восприятие симулятивной формы способствует развитию креативности и учит не бояться смысловой неопределенности¹⁰. И то и другое – крайне важный опыт для современного человека, живущего в непредсказуемо и быстро меняющемся мире, где отсутствуют четкие ориентиры, а движение по жизненной траектории предполагает постоянную выработку и применение нелинейных стратегий и тактик.

Однако игра в поиск смысла, который на самом деле в произведении отсутствует, а потому может быть внесен в произведение только самим зрителем, – задача не из легких. Успех в ее решении определяется, как мы уже выяснили ранее, способностью зрителя самостоятельно помещать произведение в контексты или же прочитывать контексты, заданные художником/куратором. Контекст может возникнуть, например, благодаря *внешней среде*¹¹, которая имеет существенное значение при восприятии таких произведений как «Cloud Gate» А. Капура, «Петр I» М. Шемякина, «Ангел Севера» Э. Гормли, или же может быть подсказанным *темой*, как это происходит при восприятии скульптур «Verity» Д. Херста (*тема «Истина»*), «Букет тюльпанов» Дж. Кунса (*тема «Поминовение жертв терактов»*), «Квантовое облако» Э. Гормли (*тема «Отношений»*).

Видный теоретик постмодернизма Ф. Джеймисон, анализируя значение тематизации при восприятии текста, отмечает:

¹⁰ Мы имеем ввиду только те симулякры, которые обладают значительным метафорическим потенциалом и которые, несмотря на девальвацию категорий «эстетическое» и «художественное», все-таки обладают художественно-эстетической ценностью, продолжающей несмотря ни на что оставаться критерием и мерилom для рядовых зрителей и ценителей искусства.

¹¹ Исторической, социокультурной или предметно-пространственной.

Тематизация... – это момент, когда определенный элемент или компонент текста повышается до статуса официальной темы, так что он становится кандидатом на получение еще более высокой награды, каковой является «смысл» произведения [Джеймисон 2019, с. 236].

При этом у тематизации есть еще одна важная особенность: она облегчает зрителю выбор направления, в котором могут развиваться его ассоциации в попытках формирования своего собственного понимания произведения. Но в отличие от символа в симулякре, как было показано выше, эти ассоциации (аллюзии, реминисценции) не противоположны друг другу, а различны (они сосуществуют параллельно), а потому не подлежат обобщению (диалектическому синтезу), то есть не рожают новое качество. Более того, каждая такая коннотация потенциально способна к дальнейшему разворачиванию, вызывая ризоморфное разрастание смысловой структуры.

Предположим, что такие неустойчивые смысловые образования и есть единственно возможные «символы» в мире, представляемом как одна глобальная неопределенность. Однако тут же возникает вопрос: а может ли в процессе восприятия таких образов возникнуть диалог с *великим Другим*, то есть с той высшей ценностью, которая задает модус человеческого в человеке? Или это всего лишь симуляция таких отношений, которая еще дальше утянет, завлечет человека в лабиринт неопределенности? С уверенностью можно сказать то, что «монументальные» симулякры мотивируют зрителя к внутреннему диалогу (или монологу?) с самим собой, зарождая в нем вопросы, на которые ему придется в одиночку искать ответы. И в этом есть логика: если исходить из того, что изначального смысла в чем-либо не существует, этот смысл нужно найти в себе и наделить им «пустую» форму¹². Вот только здесь возникает еще одна сложность: как понять, что верный ответ найден, если ожидать рефлексии от «обесмысленного» мира не приходится?

Все эти умозаключения и возникающие по их ходу новые вопросы, казалось бы, должны привести нас к мысли о вырождении монумента в конце XX–XXI вв. Тем не менее, несмотря на множе-

¹² Подтверждение этой мысли мы встречаем в исследовании разных типов восприятия (классического, модернистского и постмодернистского) Н.Ю. Беловой, которая, давая характеристику постмодернистского типа интерпретации художественного произведения, отмечает: «Эстетическая коммуникация здесь, по сути, замыкается на самой себе, превращаясь в автокоммуникацию, в которой субъект эстетически переживает свое состояние в художественном образе» [Белова 2009, с. 40].

ство новых арт-тенденций, появившихся за последние десятилетия, современные художники по-прежнему обращаются к данной форме символической культуры, хотя их творческий эксперимент производится уже не с сакральным телом символа, а с телесностью иного рода. Можно назвать разные факторы, определяющие эту тенденцию, однако, учитывая специфику «материала», с которым работает постмодернистский автор, мы склонны видеть причины этого эксперимента с монументом в следующем: потребность в трансцендентировании и в переживании чувства священного никогда не исчезала, поскольку она есть одно из оснований человеческой экзистенции, а следовательно, она сохраняется даже в условиях доминирования фрагментированного мировоззрения и установки на повседневное существование. В этом ракурсе *деконструкция монументальности* (а не отказ от нее) может рассматриваться как один из способов освоения художником *сложного* мира. Поэтому мы склоняемся к тому, чтобы рассматривать «монументальный» симулякр не как деградацию культурной формы монумента, а как попытку построения новых отношений с реальностью посредством искусства.

Таким образом, мы делаем вывод, что художественный симулякр, создаваемый на границе монументального, является развитием культурной формы монумента в постмодернистской парадигме; однако радикальность трансформаций, происходящих с этой формой, предполагает ее самостоятельную дефиницию на сегодняшнем историческом этапе. В качестве такого определения мы предлагаем использовать термин «постмонумент». *Постмонумент – это деконструкция*¹³ *монумента-символа*, который после рас-пере-сборки¹⁴ превращается в постсимвол (монументальный симулякр).

¹³ По мнению Ж. Деррида, деконструкция не может быть ни анализом, ни критикой, ни методом [Деррида 1992, с. 55], однако в изобразительном искусстве ее функция сопоставима с мимесисом и конструкцией, которые используются в качестве универсальных творческих методов в классической и модернистской парадигмах. Мы полагаем, что деконструкция в художественном творчестве может быть рассмотрена как способ взаимодействия художника с миром и создания им художественной реальности (произведения), то есть как еще один универсальный творческий метод искусства.

¹⁴ *Рас-пере-сборка* (де-кон-струкция) – это творческий процесс, при котором художник разбирает художественную целостность (форму-содержание) на составные элементы, а затем собирает ее заново, но уже в радикально иную целостность.

Восприятие монумента (символа) – это всегда движение в глубину смысла. Восприятие постмонумента (монументального симулякра, или постсимвола) – скольжение по смысловой поверхности, движение без погружения, в котором не удастся пережить озарение от раскрытия тайн мироздания, но зато возможно обнаружение тайн в себе. Взаимодействие с символом открывает перед человеком перспективу выхода за собственные границы и обретения себя через диалог с миром. Взаимодействие с постсимволом обещает полное неожиданностей путешествие внутри своего «Я», это нескончаемый внутренний монолог.

Симулятивная монументалистика, с одной стороны, демонстрирует противоречие между *хаотизированными образами*, рожденными в сознании современного художника, который осваивает непрерывно меняющийся мир, и *упорядочивающе-ориентирующей ролью монумента* как формы символической культуры, а с другой – дает возможность примирения человека с неопределенностью, хотя и не обещает научить в ней ориентироваться.

Литература

- Белова 2009 – Белова Н.Ю. Анализ способов интерпретации художественного изображения на основе специфики структуры образа сознания // Вестник НГУ. Серия: Психология. 2009. Т. 1. Вып. 1. С. 32–43.
- Бодрийяр 2015 – Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции / Пер. с фр. А. Качалова. М.: Издат. дом «ПОСТУМ», 2015. 240 с.
- Бодрийяр 2000 – Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Пер. С.Н. Зенкина. М.: Добросвет, 2000. 387 с.
- Гречко 2013–2014 – Гречко П.К. Постмодерный конструкционизм // Вопросы социальной теории. 2013–2014. Т. VII. Вып. 1–2. С. 25–42.
- Губанов 2012 – Губанов О.А. Художественный символ и симулякр: эстетическое противостояние // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2012. № 3 (24). С. 103–107.
- Делёз 1998 – Делёз Ж. Платон и симулякр // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века / Сост. Е.А. Найман, В.А. Суровцев. Томск: Водолей, 1998. С. 225–240.
- Делёз, Гваттари 2010 – Делёз Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения. Тысяча плато / Пер. с фр. Я.И. Свицкого; Науч. ред. В.Ю. Кузнецов. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. 895 с.
- Деррида 1992 – Деррида Ж. Письмо японскому другу // Вопросы философии / Пер. А. Гараджи. 1992. № 4. С. 53–57.
- Джеймисон 2019 – Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма / Пер. с англ. Д. Кралечкина; Под науч. ред. А. Олейникова. М.: Изд-во Института Гайдара, 2019. 816 с.

- Касториадис 2003 – *Касториадис К.* Воображаемое установление общества / Пер. с фр. Г. Волковой, С. Офертаса. М.: Гнозис, Логос, 2003. 480 с.
- Лекус 2022 – *Лекус Е.Ю.* Красота в искусстве: синтез прекрасного и безобразного // Мир науки. Социология, филология, культурология. 2022. Т. 13. № 2. URL: <https://sfk-mn.ru/PDF/44KLSK222.pdf> (дата обращения 10 ноября 2024). DOI: 10.15862/44KLSK222
- Лосев 1977 – *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1995. 320 с.
- Лотман 2002 – *Лотман Ю.М.* Символ в системе культуры // Статьи по семиотике культуры искусства / Сост. Р.Г. Григорьев; Предисл. С.М. Даниэля. СПб.: Академический проект, 2002. С. 211–225.
- Пелипенко, Яковенко 1998 – *Пелипенко А.А., Яковенко И.Г.* Культура как система. М.: Языки русской культуры, 1998. 376 с.
- Тахо-Годи 1980 – *Тахо-Годи А.А.* Термин «символ» в древнегреческой литературе // Образ и слово. Вопросы классической филологии. Вып. 7. М.: Изд-во Московского ун-та, 1980. С. 16–57.
- Тейлор 2010 – *Тейлор Ч.* Что такое социальное воображаемое? // Неприкосновенный запас: Дебаты о политике и культуре. 2010. № 1 (69). С. 19–26.
- Турчин 1982 – *Турчин В.С.* Монументы и города. Взаимосвязь художественных форм монументов и городской среды. М.: Советский художник, 1982. 159 с.
- Уваров 1998 – *Уваров М.С.* Архитектоника исповедального слова. СПб.: Алетейя, 1998. 243 с.
- Флиер 2015 – *Флиер А.А.* Культура как символическая деятельность: этап становления // Культура культуры. 2015. № 1. URL: <http://cult-cult.ru/culture-as-a-symbolic-activity-the-stage-of-formation/> (дата обращения 20 марта 2023).
- Флоренский 2000 – *Флоренский П.А.* Соч.: В 4 т. Т. 3 (1) / Сост. игумена Андроника (А.С. Трубачева), П.В. Флоренского, М.С. Трубачевой; Ред. игумен Андроник (А.С. Трубачев). М.: Мысль, 2000. 621 с.
- Элиаде 1994 – *Элиаде М.* Священное и мирское / Пер. с фр., предисл. и коммент. Н.К. Гарбовского. М.: Изд-во МГУ, 1994. 144 с.
- Юнг 2008 – *Юнг К.Г.* Символы трансформации: Пер. англ. М.: АСТ, 2008. 731 [5] с.
- Юнг 1994 – *Юнг К.Г.* Либидо, его метаморфозы и символы / Под общ. ред. М.М. Решетникова. СПб.: Восточно-европейский ин-т психоанализа, 1994. 416 с.
- Rea 2019 – *Rea N.* What Do the French Truly Think About Jeff Koons's Divisive Gift? We Camped Out by the Sculpture for Three Days to Find Out // Artnet. 2019. URL: <https://news.artnet.com/art-world/jeff-koons-tulips-poll-1682545> (дата обращения 14 октября 2024).
- Winter 2014 – *Winter J.* Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European Cultural History (Canto Classics). Cambridge: Canto Classics. 2014. 320 p.

References

- Baudrillard, J. (2015), *Simulacra et simulation*, Kachalova, A. (transl. from Fr.), POSTUM, Moscow, Russia.
- Baudrillard, J. (2000), *Simvolicheskii obmen i smert'* [L'Échange Symbolique et la Mort], Zenkin, S.N. (transl. from Fr.), Dobrosvet, Moscow, Russia.
- Belova, N.Yu. (2009), "Analysis of the methods for interpreting artistic imagery based on the specifics of the structure of the consciousness image", *Bulletin of Novosibirsk State University. Series: Psychology*, vol. 1, iss. 1, pp. 32–43.
- Castoriadis, C. (2003), *Voobrazhaemoe ustanovlenie obshchestva* [L'institution imaginaire de la société], Volkova, G. and Ofertas, S. (transl. from Fr.), Gnozis, Logos, Moscow, Russia.
- Deleuze, G. (1998), "Plato and the Simulacrum", *Intentsional'nost' i tekstual'nost'. Filosofskaya mysl' Frantsii XX veka* [Intentionality and Textuality. Philosophical thought in France in the 20th century], Vodolei, Tomsk, Russia pp. 225–240.
- Deleuze, G. and Guattari, F. (2010), *Kapitalizm i shizofreniya. Tysyacha plato* [Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie], Svirskii, Ya.I. (transl. from Fr.), Kuznetsov, V.Yu. (ed.) U-Faktoriya, Astrel, Ekaterinburg, Moscow, Russia.
- Derrida, J. (1992), "Lettre à un ami japonais", Garadzha, A. (transl. from Fr.), *Voprosy filosofii*, no. 4, pp. 53–57.
- Eliade, M. (1994), *Svyashchennoe i mirskoe* [Le sacré et le profane], Garbovsky, N.K. (transl. from Fr.), Izd. MGU, Moscow, Russia.
- Flier, A.Ya. (2015), "Culture as a symbolic activity. The stage of formation", *Kul'tura kul'tury* [Culture of Culture], no. 1, available at: <http://cult-cult.ru/culture-as-a-symbolic-activity-the-stage-of-formation/> (Accessed 20 March 2023).
- Florensky, P.A. (2000), Collected works. In 4 vols., vol. 3 (1), Mysl, Moscow, Russia.
- Grechko, P.K. (2013–2014), "Postmodern constructionism", *Voprosy sotsial'noi teorii*, vol. VII, no. 1–2, pp. 25–42.
- Gubanov, O.A. (2012), "Artistic symbol and simulacrum. Aesthetic confrontation", *Obshchestvo. Sreda. Razvitie (Terra Humana)* [Society. Environment. Development ("Terra Humana")], no. 3 (24), pp. 103–107.
- Jameson, F. (2019), *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Gaidar Institute Publishing House, Moscow, Russia.
- Jung, C.G. (2008), *Simvolny transformatsii* [Symbols of Transformation], AST, Moscow, Russia.
- Jung, C.G. (1994), *Libido, ego metamorfozy i simvolny* [Métamorphoses et symboles de la libido], Vostochno-evropeiskii in-t psikhoanaliza, St. Petersburg, Russia.
- Lekus, E.Yu. (2022), "Beauty in art: Synthesis of the beautiful and the ugly", *World of Science. Series: Sociology, Philology, Cultural Studies*, vol. 2 (13), available at: <https://sfk-mn.ru/PDF/44KLSK222.pdf> (Accessed 10 November 2024). DOI: 10.15862/44KLSK222,
- Losev, A.F. (1995), *Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo* [The Issue of Symbol and Realistic Art], Iskusstvo, Moscow, Russia.

- Lotman, Yu.M. (2002), "Symbol in the system of culture", *Articles on the semiotics of culture of art*, Akademicheskii Proekt, St. Petersburg, Russia, pp. 211–225.
- Pelipenko, A.A. And Yakovenko, I.G. (1998), *Kul'tura kak sistema* [Culture as a System], Yazyki russkoi kul'tury, Moscow, Russia.
- Rea, N. (2019), "What Do the French Truly Think About Jeff Koons's Divisive Gift? We Camped Out by the Sculpture for Three Days to Find Out", *Artnet*, available at: <https://news.artnet.com/art-world/jeff-koons-tulips-poll-1682545> (Accessed 14 October 2024).
- Taylor, C. (2010), "What is the Social Imaginary?", *Neprikosnovennyj zapas: Debaty o politike i kul'ture*, no. 1 (69), pp. 19–26.
- Takho-Godi, A.A. (1980), "The term 'symbol' in ancient Greek literature", *Obraz i slovo. Voprosy klassicheskoi filologii* [Image and word. Questions of Classical philology], iss. 7, pp. 16–57.
- Turchin, V.S. (1982), *Monumenty i goroda. Vzaimosvyaz' khudozhestvennykh form monumentov i gorodskoi sredy* [Monuments and Cities. The Relationship of Artistic Forms of Monuments and the Urban Environment], Sovetskii khudozhnik, Moscow, Russia.
- Uvarov, M.S. (1998), *Arkhitektonika ispovedal'nogo slova* [Architectonics of the confessional word], Aleteiya, St. Petersburg, Russia.
- Winter, J. (2014), *Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European Cultural History (Canto Classics)*, Canto Classics, Cambridge, UK.

Информация об авторе

Елена Ю. Лекус, кандидат культурологии, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица, Санкт-Петербург, Россия; 191028, Россия, Санкт-Петербург, Соляной пер., д. 13; e-mail: lekus_elena@mail.ru

Information about the author

Elena Yu. Lekus, Cand. of Sci. (Culturology), Stieglitz Saint Petersburg State Academy of Art and Design, Moscow, Russia; bld. 13, Solyanoi Alleyway, Saint Petersburg, Russia, 191028; lekus_elena@mail.ru