ISSN 2227-6165

ART & CULT АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Научная статья / Research article
УДК/UDC 7.038.51
DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-24-35

Екатерина Владиславовна Чернова
Ekaterina Vladislavovna Chernova
магистрант,
MA student,
Российский государственный гуманитарный университет
Art Studies, Russian State University for the Humanities
chernovieusse@gmail.com

РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ СТРАТЕГИЯ ПОП-АРТА В ОПТИКЕ СТРУКТУРНОГО ПСИХОАНАЛИЗА ЖАКА ЛАКАНА

REALISTIC STRATEGY OF POP-ART VIA STRUCTURAL PSYCHOANALYSIS OF JACQUES LACAN

Поп-арт оспаривает границы искусства, полемизирует с традиционным понятием ценности произведения, не только работая с его внутренней, объектной субстанцией, но и трансформируя внешний культурный контекст – арт-объект становится субъектом арт-дискурса, а его высказывания встраиваются в систему потребительской парадигмы. Открытая интеграция произведения в дискурсы, пограничные искусству, позволяет говорить об особом реалистическом качестве художественной стратегии поп-арта. Исследования американского поп-арта во многом опираются на эстетическую традицию постфрейдизма, актуализируя методы структурного психоанализа, разработанные Жаком Лаканом. Настоящая статья посвящена исследованию реалистической стратегии американского поп-арта в диалоге со структурой психики воспринимающего субъекта. Проблематизация феномена поп-арта в фокусе лакановской теории, магистральной концепцией которой является понятие субъекта языка, раскрывает парадоксальную природу произведения как знака, одновременно замыкающего цепь означающих и отсылающего за ее пределы.

Pop-art challenges the boundaries of art, polemicize with the traditional idea of a valuable piece of art, not only operating its inner, objective substance, but also transforming the external cultural context – art-object becomes a subject of the art-discourse, and its utterances built in a frame of the consumer paradigm. An open integration of a piece of art into the discourses, which are conterminous to the art, permits to speak about a specific realistic quality of the artistic strategies of pop-art. The investigations of American pop-art rely heavily on the aesthetic tradition of postfreidism, foregrounding the methods of the structural psychoanalysis developed by Jacques Lacan. The present article is devoted to the research of the American pop-art realistic strategy in a dialogue with the psychical structure of a perceiving subject. The problematization of the pop-art phenomenon in focus of Lacanian theory, the main concept of which is a subject/person of language, reveals the paradoxical nature of a piece of art as a sign, which in a same time locks the circuit of signifiers and refers something beyond its limits.

Ключевые слова: поп-арт, реализм, реди-мейд, психоанализ, субъект языка, остроумие, означающее и означаемое, массовая культура, симулякр, общество потребления

Keywords: pop-art, realism, ready-made, psychoanalysis, language subject, witness, signifier and signified, mass culture, simulacre, consumer society

Для цитирования: *Чернова Е.В.* Реалистическая стратегия поп-арта в оптике структурного психоанализа Жака Лакана // Артикульт. 2021. №2(42). С. 24-35. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-24-35

For citation: Chernova E.V. “The realistic strategy of pop-art through the optics of structural psychoanalysis of Jacques Lacan.” *Articult*. 2021, no. 2(42), pp. 24-35. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-24-35

Введение

Предметная фокусировка поп-арта, каким он представлен в нью-йоркской школе конца 1950-х и 1960-х гг., устанавливает произведение искусства в области «узнаваемого» культурного контекста, встраивает его в постоянно растущую сеть коннотаций сюжетов. Понятие «сеть» используется в данной статье в том смысле, в котором его концептуализировал Б. Латур – как уравнивание природного, социального и политического, так, чтобы вся совокупность субъектно-объектных отношений внутри одного дискурса могла быть представлена в виде прочной рабочей поверхности, «плоской онтологии» [Леви, 2014, с. 275]. Принимая условие теоретического тождества субъекта и объекта, мы трактуем совокупность методов поп-арта – замысел, процесс и его результат – как замысловатую и ригидную систему отношений художника, замысла, знака, реципиента и интерпретатора. Единственное, что может быть точкой опоры для интерпретации произведения

© Чернова Е.В., 2021

ISSN 2227-6165

(объекта и замысла) в «плоской онтологии», – это воспринимаемая данность арт-объекта (материального воплощения замысла). В такой ситуации суггестивные качества образа не являются ни самоцелью, ни средством художественного замысла – имеет значение лишь место знака в имплицитной символической области. Только так, в рамках теории Жака Лакана, возможна теоретизация его методов экспликации к подлинной реальности, равно как и исследование способов реалистической репрезентации в современном искусстве.

Метод поп-арта формально представляет собой «манипуляцию знаками». При этом произведение одновременно является объектом потребления и репрезентирует логику знака, потребительскую логику [Baudrillard, 1970, p. 174-175]. Именно эта *открытая* репрезентация произведения как объекта потребления, коннотирующего эстетические категории и также обладающего меновой стоимостью, позволяет рассматривать стратегию поп-арта как новую форму реализма в искусстве. Однако здесь следует поставить вопрос: если стратегический объект традиционного реализма в парадигме поп-арта смещен, то как именно в художественном дискурсе может быть ситуирована эта новая реальность? Если произведение как символическая структура фокусируется на объектах за пределами художественного дискурса, значит ли это, что последний необходимо должен быть расширен? Исчерпывается ли реалистическая стратегия поп-арта реферированием экономических и социальных подтекстов культуры позднего капитализма? Перед искусством не стоит цель постановки проблемы или приведения доказательств. Поп-арт не сводится 1. ни к производству объектов потребления, 2. ни к расшифровке скрытых смыслов капитализма, 3. ни к репрезентации чувственных аспектов (фрустрации, страха, одиночества) бытия в условиях общества потребления. Совокупность перечисленных факторов являет собой противоречивый символический комплекс, воплощенный в индексе арт-объекта. Однако уклончивость, хаотический порядок парадигмы поп-арта непременно указывает на то, что есть нечто за пределами индекса. Можно предположить, что референт ситуирован за пределами символического – согласно теории Лакана, подлинный предмет искусства есть не что иное как невыраженная, несимволизируемая пустота, ничто. В таком случае как нагруженный коннотациями индекс может отсылать к пустоте? И каким образом ничто аффектирует субъекта?

В ответ на поставленные вопросы мы выдвигаем следующий тезис: Реальное как объект референции искусства лежит по ту сторону «плоской онтологии». Произведение искусства существует лишь при подключении субъекта восприятия, поэтому «ничто» за пределами культурных кодов также следует рассматривать как эффект восприятия – иными словами, как структурный элемент человеческой психики. Учитывая аксиоматическое положение об ограниченности познания, теория Лакана полагает ничто, регистр Реального, в структуре психики, в самом субъекте. Отсюда второй тезис: Реальное субъекта есть ось механизма восприятия произведения поп-арта. Таким образом, в данной статье постановка проблемы сводится к прояснению тройственного предмета исследования: Реального как объекта реалистической стратегии поп-арта в восприятии субъекта языка.

Цель нашей работы – проведя параллельный анализ реалистической модели поп-арта и понятия Реального в структурном психоанализе Жака Лакана, обнаружить рабочие инструменты интерпретации методов поп-арта, специфических механизмов референции и аффекта. Методологическим основанием исследования является принцип «эвристического параллелизма» Тьерри де Дюва, согласно которому «возможный пересмотр вопроса о связи между искусством и психоанализом требует сегодня сопоставления фрейдовской теории с искусством, которое было ей современным» [де Дюв, 2012, с. 15]. Исходная установка исследования такова: хронологически ведение семинаров Жака Лакана соответствует периоду разработки саморефлексивной модели искусства в диалоге с императивами институциональной критики, периоду, одним из ведущих художественных феноменов которого был американский поп-арт.

Теоретический аппарат структурного психоанализа в искусствоведческом контексте актуализировал Х. Фостер: в статье, посвященной условной серии работ Энди Уорхола, автор интегрирует в развернутый аналитический аппарат лакановское определение Реального через

ISSN 2227-6165

понятие травмы, исследует симптоматичность феноменов повторения, репродукции, апроприации и дематериализации искусства на границе со «смертью» как предельной интерпретацией [Foster, 1996, p. 42]. В работе «Бесформенное: путеводитель пользователя», созданной в дополнение к каталогу одноименной выставки в центре Жоржа Помпиду (1996), И.-А. Буа и Р. Краусс раскрывают тему иллюзорного единства произведения как отражения иллюзорного единства «Я», в том числе на примере работ художника Класа Ольденбурга [Bois, Krauss R, 1997, p. 25]. Статья А.А. Курбановского «Реализм без Реального. Аспекты китча» полностью посвящена осмыслению массовой культуры с помощью теоретического аппарата Лакана: автор раскрывает понятие «китч» как систему означающих, «общее бессознательное модернизма» и как буквальное воплощение фрейдовского понятия «инстинкта смерти». [Курбановский, 2017, с. 54-89]. Метод фигуративного изображения в поп-арте как дискурсивный объект, коннотирующий массовую культуру, проанализировал Жан Бодрийар в одной из своих первых монографий «Общество потребления» [Baudrillard, 1970]. Применение психоаналитической теории к исследованиям поп-арта в коннотациях массовой культуры представлено как в российской, так и в зарубежной научной литературе. В данной статье аппарат лакановского психоанализа рассматривается как часть широкой теоретической основы, применимой к феномену поп-арта в искусствознании. Фокус исследования сконцентрирован на проблематизации реалистической стратегии поп-арта в его восприятии субъектом языка.

Для решения проблемы в первую очередь необходимо уточнение терминов «Реальное» и «реализм». «Реальное» в психоаналитической теории Лакана – это всегда отсутствие, бессознательно покрываемое символическим, но никак не реферируемое, не означенное. Согласно В.П. Рудневу, концепт «Реальное» представляет собой расширенную версию фрейдовского «Оно» [Руднев, 2018, с. 12], согласуется с тем, что лежит по ту сторону принципа удовольствия, с тем «темным ликом», который Фрейд определил как «инстинкт смерти» [Лакан, 2004, с. 29]. Два других регистра, по сути, существуют в дополнение к изъяну, невосполнимой нехватке, присущей Реальному: роль Воображаемого как комплекса идентификаций заключается в компенсации нехватки в виде чисто теоретического допущения, в то время как Символическое является инструментом создания и закрепления этого допущения – условного понятия ригидности и автономности субъекта [Лакан, 2010, с. 166-167]. Реальное – это исходный, доязыковой и потому как таковой невозможный для субъекта опыт, встреча с ним не может состояться в полной мере, но всегда характеризуется натяжкой, недосказанностью, инициированной самим субъектом – по той причине, что Реальное является источником травматического опыта, обнаружения расщепленности субъекта. При этом Реальное в корне отличается от «реальности», конституированной знаками Символического и образами Воображаемого и определяемой Лаканом как разрыв между Символическим и Реальным.

Что же касается «реализма», то этот термин в связи с историко-искусствоведческими коннотациями передает различные оттенки смысла – в зависимости от контекста употребления. В данной статье мы принимаем позицию Б. Гройса, который, рассуждая о возможности примирения и согласования противоречивых оценок «реализма», выводит следующую сентенцию: реализм обращается к системе искусства как части действительности, и его необходимым условием является систематическая, регулярная постановка истины «под подозрение» [Groys, 2016]. Иными словами, в рамках одного художественного высказывания всегда остается место сомнению в его легитимности по отношению к реальности. Пользуясь лакановской оптикой, мы можем констатировать, что этим легким недоверием к символическим структурам произведение искусства отсылает к нехватке, к Реальному, встреча с которым никак не может состояться. Неоднозначная репрезентация «реальности» потребления, колебание между включением и попыткой объективного анализа, восхищением и отвращением к продуктам массовой культуры, к «американскому образу жизни» [Moulin, Costa, 1975, p. 169-183], в котором действие отмечено и ограничено знаком [Baudrillard, 1970, p. 87] – суть условия сомнения и приглашение к мимолетной встрече с Реальным.

ISSN 2227-6165

Реальное и Символическое в поп-арте

Символическую структуру поп-арта ярко обыгрывает серия работ Роберта Индианы (1928-2018) «Американская мечта», в рамках которой субъект американской культуры представляется как условная фигура языка, определяемая корпусом языковых дефиниций и индикаторов. Первая работа из этой серии (1961, MOMA) организована четырьмя уплощенными окружностями на фоне двух горизонтальных полос цвета умбры с редкими изломами по краям. Замкнутые композиции внутри каждого круга составлены из единой палитры нескольких базовых цветов, достаточно ярких для контраста с фоном. Детали организованы центрически вокруг фигуры пятиконечной звезды в каждой из четырех окружностей и составлены из нескольких буквенных и цифровых знаков. Все эти символы могут быть прочитаны, опознаны изнутри американского культурного контекста: например, числа 40, 29, 37 и 66 – это номера федеральных трасс с наиболее плотным и стабильным потоком. С помощью этой произвольной иконографии злободневности художник изображает символическую карту фальсификаций американского благополучия – комфортабельно оборудованных дорог, которые соединяют города как крепкую систему знаков, чеканных иллюзий, пустых образов, которые произвольно и слабо связываются с действительностью; знаковая оболочка города несет не больше смысла, чем указатели на пути к нему. Простая геометрия композиции слегка искажена, – окружности чуть смещены в отношении горизонтальных и вертикальных осей, – что задает тон тревоги, подозрительности. С помощью композиции художник разворачивает серийную панораму пустоты образа «американской мечты», унифицированной капиталистической системой ценностей, но не способной транслировать когерентный смысл. Произведение поп-арта одновременно критикует и уподобляется этой модели опустошенной культуры.

Лихтенштейн, Уорхол, Ольденбург и другие представители нью-йоркского поп-арта, апроприируя способы репрезентации и объекты, реонтологизируют произведение искусства, частично экстраполируют его в массовую культуру. Маргинальность предметов и методов поп-арта – вульгаризация эстетики, отсутствие образа, обращение к продуктам «китча» [Курбановский, 2017, с. 76], представление произведения искусства как объекта потребления – напоминает, на первый взгляд, психоаналитический метод артикуляции вытесненного. Необходимо отметить, что указанное структурное подобие поп-арта и психоанализа не предполагает постановку произведения искусства, художника, зрителя или автора этого текста в позицию анализанта или психоаналитика, но позволяет интерпретировать произведение как структуру, возникающую в диалоге с реципиентом, то есть с субъектом языка.

По мысли Лакана, язык превалирует над опытом и самим происхождением субъекта, который своим существованием обязан приобретенному имени, первичному называнию. «Бессознательное структурировано как язык» по той причине, что слово является единственной устойчивой инстанцией в пределах человеческой психики – следовательно, субъект есть не что иное, как субъект языка, говорящее и проговариваемое существо. Лакан определил этот феномен неологизмом «parlêtre» («естество-говорящее») [Lacan, 2005, p. 56], который буквально раскрывает «функцию речи» как «желание быть», реализуемое только в игровом поле языка [Soler, 2018, p. 62-65]. Всякое желание заключается в языковою форму, и это определяет невозможность полного воплощения желаемого, невозможен выход за пределы известных языковых дефиниций. Однако при этом необходимо отметить, что язык отнюдь не всегда ограничивается произносимым словом, именем, но является инструментом тотальной дифференциации опыта, трансформации его в символический заместитель – язык является ключом к существованию субъекта и единственным исправным механизмом как освоения, так и уклонения от Реального. Уклонение Лакан объясняет посредством соскальзывания, непостоянства, отсутствия прочной пристежки («attache») означающего к означаемому. Более того, «значение никогда не отсылает к реальности, но всегда – к значению» [Lacan, 1987, p. 9]. В пределах восприятия субъекта реальность как таковая отсутствует, есть лишь плотная ткань ее заместителей.

ISSN 2227-6165

На поверхности этой пелены означающих, которая только и доступна непосредственному и осознанному восприятию, проявляется тень, «след» Реального как нехватка смысла – расплывчатость образа и нарочитость высказывания. Онтология классического живописного произведения буквально воплощает концепцию следа – конвенционального, но зачастую спорного факта прикосновения руки мастера. Эту базовую схему представители поп-арта обыгрывают методами апроприации и делегирования, что окончательно запутывает отношения внутри триады художник-произведение-зритель, равно как и между означающим и означаемым. Художественная стратегия Энди Уорхола (1928-1987) в этом смысле наиболее показательна: техника шелкографии позволила художнику отстраниться от объекта, оставить дело воспроизведения его многочисленных отпечатков случайным лицам, заглянувшим в его мастерскую. Эта особенность работы Уорхола в модернистской манере обыгрывает позабытую очевидность, физическое присутствие собственно арт-объекта и лишь символическую причастность имени автора. Если живопись, предзнаменовавшая авангард, стремится изобразить не столько вид из окна, сколько материальную поверхность стекла, рамы, сопутствующие оптические эффекты [Фуко, 2011, с. 92-93], то художник поп-арта пытается промыть, очистить стекло, затирая его тем самым настолько, что оно теряет свою прозрачность, остается единственным объектом в поле восприятия зрителя. Символическая конструкция произведения поп-арта принципиально не маскируется под Реальное, но открыто репрезентирует себя в качестве ряда холостых отсылок, индексов, которые не предполагают известного адресата или референта, но при этом представляют собой крепко, наглухо смонтированную поверхность знаков.

Механика сублимации

В составе третьей топики психоанализа, которой Лакан дополнил и скорректировал две оформленные Фрейдом триады, регистр «Реального», связанный с Символическим и Воображаемым, представляет собой исходный опыт, недоступный субъекту как досимволический, внеязыковой [Lacan, 2001, p. 17]. «О том, что избавлено от языка, невозможно иметь ни понятия, ни мысли. Именно по этой причине несимволизируемое реальное у Лакана оказывается «ужасом»… Неименуемое лучше держать от мысли подальше». Но нужно не умалчивать, а «наименовать, различить неразличимое» [Бадью, 2003, с. 60-61]. В отличие от реальности, конструируемой символическим порядком, Реальное вынесено за пределы познания, но при определенных обстоятельствах способно прорывать поверхность знаков – роль генерации таких обстоятельств занимает центральное место в лакановском суждении о функции искусства.

Парадигма модернизма в этом смысле представляет собой чистейшую модель артикуляции вытесненного, невысказанного – формы, техники, онтологии произведения искусства. В то время как поп-арт срабатывает на принципиально ином уровне восприятия, проблематизируя бессознательное массовой культуры – бессознательное как симультанно формируемое и формообразующее общества потребления. По мысли Ж. Бодрийара, фатальное отсутствие единственного значения в плотной сети референтных связей, нехватка конкретизирующего смысла в «агонизирующей реальности» – это условие возникновения тревоги, которая в потребительской системе знаков уравновешивается «псевдовещью», преподносимой субъекту в качестве подмены, утешительного объекта (цит. по: [Маньковская, 2000, с. 60-61]). В системе Лакана аналогичным объектом становится помещенная в Другом и за счет этого целостная, не поставленная перманентно под подозрение символическая единица – «objet-petit-a», недостижимый объект желания или же «объект-причина желания», всегда расположенный в теле Другого (субъекта, понятия или предмета) [Лакан, 2004, с. 168]. Роль «objet-petit-a» заключается в компенсации нехватки, неспособности субъекта приблизиться к тому, что Фрейд называл Вещью, «Das Ding», а Лакан в свою очередь конкретизировал как «абсолютно Иное субъекта» – к тому, что субъект обречен принципом удовольствия искать, но чего он никогда не сможет найти [Лакан, 2006, с. 71].

ISSN 2227-6165

Поп-арт, усвоивший наследие дадаизма и сюрреализма, учитывает обреченность, бесцельность этого поиска. Буквальное, воплощенное столкновение образов-фантазмов в теле «найденного объекта», objet trouvé, ассамбляжа или коллажа не устанавливает прочную связь с означаемым, но указывает на его нехватку в той системе знаков, которая конституирована прозаическими объектами, не воспринимаемыми как потенциально значимые. Роберт Раушенберг (1925-2008) реактуализировал принцип «найденного объекта» в работе «Монограмма» (1955-1959), аккумулировав случайные предметы, выкупленные или подобранные в переулке [Steinberg, 2000, p. 54-56]. Произведение, выполненное в авторской «смешанной технике», представляет собой сочетание не сочетаемого: на горизонтально расположенной платформе, поверхность которой дифференцирована абстрактными цветовыми пятнами и случайными предметами (например, каблуком башмака), установлена таксидермическая фигура козла, опоясанного автомобильной шиной. Важно не то, какое значение эти объекты имеют в контексте биографии художника, но то, как конституировано произведение искусства: его структура представляет собой воплощение механики остроумия (Der Witz) по Фрейду, проявление гибкости сознания, форма сублимации как выхода подавленного или запрещенного смысла [Freud, 1905]. Лакан говорит о наличии двух механизмов остроумия – «метафоры» и «метонимии», которые в исходной теории афазии Р. Якобсона – суть «ось субституции» и «ось селекции» [Якобсон, 1996, с. 27-53]. «Монограмма» Раушенберга – пример метафоры, создающей означаемое там, где может произойти смещение означающего по «оси субституции». В данном случае тотальный разрыв между цепочкой означающих и означаемым констатирует невозможность и в то же время потенциальную травматичность встречи с Реальным, что объясняет возникновение тревоги, аффектации зрителя. Роль objet-petit-a при таком условии заключается в его слабости, неубедительности. Таким образом, аффект происходит не от объекта, а от того предположения, что за ним, возможно, кроется что-то еще.

Яркий пример использования механизма метонимии обнаруживает инсталляция Класа Ольденбурга «Ансамбль спальни» (1963): полномасштабная реконструкция комнаты в мотеле, претенциозно обставленная большой кроватью, диваном с тигровой обивкой, туалетным столиком с большим зеркалом. Аффект рождается при должном внимании к метонимическому замещению аутентичных материалов преимущественно пластиком и винилом – художник артикулирует и утрирует промышленное происхождение материалов настолько, что предметы сведены к недолговечным и нефункциональным копиям. Именно отсутствие прямой функциональности образа-фантазма, отсылающего к привычному, очевидная недоразвитость objet-petit-a, слабая компенсация вызывает тревогу, аффектирует – как если бы прямое сообщение открывало истинное положение субъекта языка как продукта «согласованного бреда» [Руднев, 2018, с. 11], фальшивки или декорации. Метонимия в данном случае получает роль скальпеля, вскрывающего символическое тело иллюзии.

Оперирование метафорой и метонимией в произведениях поп-арта репрезентирует хаотическую природу сублимации, доступной субъекту языка – в системе Лакана это обусловлено неустойчивым соотношением означающего/индекса и означаемого/референта. Психический механизм сублимации Лакан раскрывает через понятие анаморфозы, оптического трюка: изображение объекта трансформируется посредством смещения координат таким образом, что его узнаваемый образ считывается лишь при определенном нестандартном ракурсе. «Художник начинает использовать пространственную иллюзию совершенно противоположным образом и пытается поставить ее на службу первоначальной цели, то есть утвердить на ней реальность уже как реальность скрытую, ибо произведение искусства всегда призвано, так или иначе, заключить в свой круг Вещь» [Лакан, 2006, с. 183]. Механизмы этой системы вокруг Вещи, вокруг пустоты, суть языковые операции метафоры и метонимии.

Особенность метода поп-арта заключается в том, что его действие разворачивается на двух фронтах: 1. арт-объект заключает в себе непрямое «обращение» к Вещи, выраженное артикуляцией

ISSN 2227-6165

факта ее отсутствия в системе знаков, 2. раскрывает структуру артикуляции: означающее/индекс никогда не отсылает к означаемому/референту, но лишь к другому означающему/индексу. Параллельно поп-артисты работают как с непосредственно воспринимаемым художественным объектом, так и с более широким контекстом институционального дискурса. Произведение поп-арта рождается на пересечении двух символических осей: артикуляция/структура артикуляции, объект/дискурс.

Аффект по ту сторону удовольствия

Работа Роберта Раушенберга «Кока-кола: план» (1958), также выполненная в технике «смешанного объекта», сконструирована не случайными знаками, эффектами или проявлениями бессознательного, но знаками внушаемыми (рекламой, идеологией, мифом), всегда усвоенными от Другого и поэтому структурно не зависящими от конкретного индивида. Таким образом, весь суггестивный потенциал произведения оказывается не более чем фикцией в сознании реципиента, так как объект представляет собой опустошенный знак. Это отсылает нас к концепции «смерти автора» Р. Барта: произведение всякий раз заново рождается в пределах восприятия не только каждого нового зрителя или читателя, но и каждого нового акта восприятия [Barthes, 1968]. В теории Лакана смерть непосредственно связана не только с феноменом сублимации, частным случаем которого является художественный акт. Инстинкт смерти, «танатос» [Freud, 1920] лежит в самой структуре субъекта. В семинаре «Этика психоанализа» Лакан отождествляет концепт «инстинкта смерти» с концептом Реального [Руднев, 2018, с. 11], как противовесом желанию. В поле искусства смерть регистрируется буквально – схлопаванием пространства, финальным аккордом, бесповоротной интерпретацией, точкой. Поп-арт в этом смысле балансирует на границе поверхностной интерпретации и невозможностью интерпретации как таковой [Foster, 1996]. Произведение действует на уровне восприятия, поддерживая ритм пульсации, раскачивания между двумя полюсами – аффектом и полным безразличием, восхищением и отвращением. Именно в этом перманентном психическом движении, к которому арт-объект приглашает и провоцирует, заключается устремленность к Das Ding, к такому Реальному, которое ситуировано за пределами восприятия. Именно это движение рождает аффект.

На первый взгляд парадоксально, что чем более плоская, тривиальная поверхность знаков выбрана художником, тем более глубоким оказывается разрыв символической ткани, открывающий мимолетный момент встречи с Реальным, с неописуемым опытом. В психоанализе Жака Лакана эта встреча потенциально представляет собой глубоко травматический, следовательно, аффективный опыт. Травматичность его связана с тем, что субъект языка в действительности существует как отражение образов Другого – этот механизм впервые возникает на «стадии зеркала», а затем срабатывает на протяжении всей жизни. По мысли Лакана, топология психики субъекта (связки регистров Воображаемого, Символического и Реального) возникает в момент самоидентификации с Другим на «стадии зеркала» в возрасте от 6 до 18 месяцев. «Зеркало» в этом случае не является необходимым условием, но представляет собой метафору: человек способен увидеть образ самого себя в других. Так, для ребенка наипервейшим Другим становится родитель, а впоследствии Другим, носителем потенциального образа субъекта, становится весь языковой контекст культуры [Лакан, 2005, с. 57]. Таким образом, цельность субъекта, равно как и его автономия, есть не онтологическое, но иллюзорно-символическое качество. По Лакану, единственной возможностью принять факт отсутствия прочной пристежки Воображаемого и Символического к Реальному, или означающего к означаемому, является сублимация. Именно поэтому искусство как форма сублимации является необходимым элементом сознательного бытия как реализация потребности в «обращении» к невозможному, к Das Ding. Предмет поп-арта в этом смысле представляет невозможность этого действия в квадрате – образ принципиально отсутствует, индекс не референтен и не старается притвориться референтным. Чем более плотную, обособленную сеть означающих выбирает художник, тем более явным становится разрыв символической ткани.

ISSN 2227-6165

Заурядность, пошлость предметной основы поп-арта – одновременно суть его и полная противоположность. Этот парадокс последовательно представлен в художественной практике Роя Лихтенштейна (1923-1997). Стратегия, с которой его имя чаще всего фигурирует в истории искусств, заключается: 1. в апроприации изображений из популярных комиксов, продуктов массового потребления, и 2. в эстетической трансформации материала, с целью избавить его от всяких претензий на живость, чувственность. Графика Лихтенштейна предельно сухая, вписанные в формат речевого пузыря шаблонные высказывания персонажей при метонимическом смещении содержания, переносе в пространство искусства преобразованы в резкую критику стандартизированных социальных отношений. Художественная стратегия Лихтенштейна как бы утрирует лакановскую концепцию языка двояко: эстетически и онтологически, то есть посредством работы с формально-стилистическим аспектом графики и с референтной способностью изображения. Например, одиозная драматизация в работе «Утопающая» («Drowning Girl», 1963 / MOMA, New York) отсылает к узнаваемому магистральному конфликту популярных сюжетов: вместо того, чтобы звать на помощь, утопающая упивается драмой. Другая остроумная перекодировка очевидного штампа – в работе «Джефф… Я тебя люблю, тоже… но…» («Oh, Jeff… I love you, too… but…», 1964 / частная коллекция), в которой фраза представлена не просто банальной, но мертвой, лишенной осмысленности, а формальная репрезентация подпитывает этот эффект. Зритель способен идентифицировать в этом шаблоне собственный образ, усвоенный от Другого, обнаружить в произведении буквальное отражение конструкта массовой культуры – модели коммуникации.

Работы Роя Лихтенштейна, отсылающие к реальным физическим объектам, формально-стилистически монотонны, качественно отражают плоское мышление – например, замысел серии «Мазки кисти» («Brushstroke series», 1965-1966) направлен на ироническое представление экспрессивности произведения, самовыражения как основного содержания искусства. Движимый интересом к изображению невидимого Лихтенштейн на протяжении нескольких лет создавал серии зеркал, утрированных изображений оптических эффектов зеркальной поверхности, созданных с помощью растра – техники многотиражной печатной продукции. В данном случае срабатывает механизм метафоры: зеркало как реальный объект, посредник между субъектом и его отражением, вариантом образа Другого, переносится в символическую форму, напоминающую предмет дизайна, при этом не теряя свою исходную функцию – зеркало Лихтенштейна отражает расщепленную структуру субъекта. Художник, вскрывая лживую природу вездесущих знаков в серии зеркал, сводя экспрессивный живописный жест к технически воспроизводимому знаку, одновременно высказывает непрямое «обращение» к невозможному и раскрывает структуру этого «обращения». Поп-арт берет на себя крайне сложную задачу репрезентации нерепрезентативности сюжетов массовой культуры – прозрачного гипертекста, не считываемого «в его отсутствии и анонимности, в разрушении и смерти» [Foster, 1996, p. 35-59], в его перманентной языковой неразрешенности. Именно эта заурядность оказывается ключом к наиболее острой, жестокой критике – тому знанию, которое чаще всего оказывается провисающим, вытесненным.

Поп-арт обращает критический аппарат искусства к тому уровню, который в самой структуре постиндустриального общества манкировался жесткими границами языка, был отфильтрован как то, что лежит за пределами предметного дискурса искусства, поддерживаемого соответствующими институтами (галерея, музей, арт-критика и др.) Выход произведения искусства за пределы объекта к более широкой практике дискурса констатировал А. Данто в работе «Мир искусства». Его теория «институциональной критики» указывает на то, что исключительное право на легитимацию объекта как художественного произведения принадлежит «конкретному институту – миру искусства»; любое означающее своим конвенциональным значением обязано дискурсу. Анализируя работу Энди Уорхола «Коробки Брилло» (Brillo Box, 1964 / MOMA), А. Данто указывает на то, что отнюдь не узнаваемый логотип или форма, а сам факт материализации предмета в музейном пространстве является сутью художественного акта [Danto, 1964, p. 571-584]. Работа Уорхола представляет собой

ISSN 2227-6165

груду масштабированных копий оптовых упаковок мыла, выполненных из фанеры и раскрашенных акрилом в технике шелкографии. Художник, отождествляя себя с производящей машиной, конвейером, отстраняется от симптоматики субъекта – произведение больше не нуждается в художнике, но требует одной пристежки, «attache», не к реальности, но к дискурсивному плану «мира искусства». Таким образом, арт-объект приобретает допуск к переходу из категории предмета в состояние активного субъекта дискурса – иными словами, может представлять собой не только элемент сети, переплетений означающих, но и полноценный актор, обладающий собственным голосом, собственной волей. Иными словами, мы рассматриваем арт-объект как «субъект искусства» [Badiou, 2005].

Перенос объекта из неотрефлексированной символической области коммерческих знаков в пространство арт-дискурса, в «мир искусства», реализуемый субъектом поп-арта (в данном случае субъектом может быть как художник, так и авторская техника, знак), подталкивает к аналогии с механизмом психоаналитического сеанса, целью которого, в конечном счете, является артикуляция вытесненного. Эта установка в корне неверна как минимум по двум причинам. Во-первых, самоцелью произведения является не артикуляция вытесненного, но пересборка и «раскачивание» символического порядка посредством акта междискурсивного переноса. Во-вторых, субъект искусства как актор имеет характер точечный, фрагментированный в отношении сети – наличие психического аппарата реципиента является единственным условием существования и функционирования произведения. Однако это не мешает символическому, условному переходу субъекта искусства из состояния элемента сети в состояние актора, и обратно. На уровне структуры субъект искусства, хотя и фрагментарно, отражает отдельные базовые характеристики субъектности – обладая воображаемой цельностью лишь на символическом уровне, проходя через «стадию зеркала» в процессе авторефлексии, конституируясь на основе обоюдной и хаотичной динамики означающего и означаемого. Таким образом, произведение поп-арта как «субъект искусства» использует стратегию реализма по отношению к самому себе в поле всевозможных дискурсов. Так, например, Рой Лихтенштейн включается в дискурс истории искусства посредством апроприации знаковых художественных произведений, а работы Энди Уорхола могут быть проанализированы в составе экономического дискурса. Способность к рефлексии является единственным условием приобретения арт-объектом статуса субъекта дискурса.

Заключение

Парадигма поп-арта сформирована в рамках феномена развитого капитализма как языковой конструкции, сфокусированной на первертном фантазме, «объект-а которого предоставлен другим как искусственно созданный продукт» [Лакан, 2010, с. 37]. «Массы хотели выглядеть нонконформистскими, и это значило, что нонконформизм должен быть массового производства» [Уорхол, 2012, с. 213]. Объект-а рано или поздно замещает вытесненное, несимволизируемое сакральное, маргинальное и включается в бесчисленное множество означающих, образуя все новые плеяды дискурсов. Переосмысление потребительского дискурса в поп-арте включает произведение искусства в саму парадигму потребления, в ее ценностные операции и отношения. В результате искусство оказывается инкорпорировано в «горизонтальные» властные отношения, отказываясь от роли оплота элитарных ценностей [Hale, 1969].

Лакановский тезис о непроницаемости Символической плоскости, невозможности выхода за пределы языковых дефиниций проливает свет на собственную специфику дискурса поп-арта, парадоксальным образом симультанно выступающего в позиции критика и активного участника рыночных отношений. «Поп-арт стремится к гомогенности имманентной системы знаков» [Baudrillard, 1970, p. 176] – формы означающего в поп-арте, которые могут быть ошибочно восприняты как интерпретируемые образы, тождественны симулякрам, ни к чему в действительности не отсылающим знакам. Однако, как указывает на то Ж. Бодрийар, произведение поп-арта

не только уподобляется симулякру, оказывается ему релевантной заменой, но одновременно объективирует симулякры, репрезентируя открыто несимволизируемое тело, структуру произведения, включенного в аппарат потребления.

В данной статье поп-арт как версия реализма в искусстве рассмотрен в двух аспектах – конкретного произведения и дискурса. Мы можем констатировать, что на уровне арт-объекта реализм поп-арта в свою очередь проявляется двояко. Во-первых, рассмотренные работы и художественные стратегии Раушенберга, Лихтенштейна, Уорхола представляют собой варианты отсылки к досимволическому реальному, отсылающему к фатальной расщепленности субъекта языка, к его укорененности в Другом. Во-вторых, воплощение саморефлексивной модели искусства через художественное освоение симулякра в виде дорожных знаков, логотипов, предметов потребления в работах Джонса, Индианы, Лихтенштейна буквально вторит лакановскому тезису: «любое искусство строится вокруг пустоты» [Лакан, 2004, с. 169], источником аффекта является не знак, а нечто отсутствующее, Реальное. Таким образом, теоретический аппарат исследования арт-объекта как субъекта искусства, интегрирующий в качестве инструментов такие понятия как означающее и означаемое, перенос, разрыв, Символическое, Воображаемое и Реальное, объект-а, стадия зеркала, проясняет феномен нехватки, недосказанности, пустоты и свободы интерпретации художественной практики поп-арта.

Понятие дискурса позволяет выявить специфизирующее свойство произведения поп-арта, а именно: способность принять собственную структурную противоречивость, отказаться от конструирования воображаемой самотождественности. Одновременная объективация и включение поп-арта в массовую культуру обесточивает, обезоруживает программу замкнутого, автономного арт-дискурса. Если поп-арт, по аналогии с психоанализом, и обладает условной, скорее поэтической, чем терапевтической функцией, то она заключается именно в признании единственной истины подлинно в лакановском духе – в отсутствии истины.

ИСТОЧНИКИ

1. *Лакан Ж.* Стадия зеркала как образующая функцию Я, какой она открылась нам в психоаналитическом опыте / Пер. *В. А. Мазина* // Стадия зеркала Жака Лакана. Музей сновидений Фрейда. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2005. – С. 147-152.
2. *Лакан Ж.* Семинары / В ред. *Жака-Алэна Миллера*; [пер. с фр.: *М. Титовой*, А.Черноглазова] Кн. 7: Этика психоанализа (1959-1960). – Москва: Гнозис/Логос, 2004.
3. Лакан Ж. Семинары / В ред. *Жака-Алэна Миллера*; [пер. с фр.: *М. Титовой*, *А. Черноглазова*] Кн. 10: Тревога (1962-1963). – Москва: Гнозис / Логос, 2010.
4. Лакан Ж. Семинары/ В ред. *Жака-Алэна Миллера*; [пер. с фр.: *М. Титовой*, *А. Черноглазова*] Кн. 11: Четыре основные понятия психоанализа (1963-1964). – Москва: Гнозис / Логос, 2004.
5. *Уорхол Э.*, *Хэкетт П.* Попизм: Уорхоловские 60-е / [вступ. ст. и пер. с англ. *Л.А. Речной*]. – Санкт-Петербург: Амфора, 2012.
6. *Danto A.* The Artworld // The Journal of Philosophy. 1964. Vol. 61. № 19. P. 571-584.
7. *Freud S.* Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. – Leipzig: Wien: Franz Deuticke, 1905.
8. *Freud S.* Jenseits des Lustprizips // *Freud S.* Gesammelte Werke, vol. XIII. – Vienna, 1920.
9. *Lacan J.* Le Séminaire, livre XXIII: Le sinthome (1975-1976). – Paris, Seuil, 2005.
10. *Lacan J.* Notes en l'allemmand préparatoires à la confe érence sur la Chose freudienne / Trad. de l'allemand par *G. Morel* et *F. Kaltenbeck*. // Ornicar. 1987. №.42. P. 7-11.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бадью А.* Манифест философии / Сост. и пер. с фр. В.Е. Лапицкого. – Санкт-Петербург: Machina, 2003.
2. *Курбановский А.А.* Реализм без Реального. Аспекты китча // Искусствознание. 2017. №.3. С. 54-89.
3. *Леви Б.* На пути к окончательному освобождению объекта от субъекта // Философско-литературный журнал «Логос». 2014. №4 (100). С. 275-292.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

4. *Маньковская Н.Б.* Эстетика постмодернизма. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2000.
5. *Руднев В.П.* Мышление и Реальное Лакана // Психология и психотехника. 2018. №2. С. 11-21.
6. *Фуко М.* Живопись Мане с приложением Мишель Фуко, взгляд / Под ред. *Маривонн Сезон*; пер. с фр. *А.В. Дьякова*. – Санкт-Петербург: Владимир Даль, 2011.
7. *Якобсон Р.О.* Язык и бессознательное / [пер. с англ., фр. *К. Голубович* и др.; сост., вступ. слово *К. Голубович*, *К. Чухрукидзе*; ред. пер. *Ф. Успенский*]. – Москва: Гнозис, 1996.
8. *Badiou A.* The Subject of Art. In: Symptom. 2005. № 6. [e-source]. URL: https://www.lacan.com/symptom6_articles/badiou.html (accessed: 20.02.20).
9. *Baudrillard J.* La société de consummation. Ses mythes, ses structures. – Paris: Denoël, 1970.
10. *Barthes R.* La mort de l'auteur. In: Aspen 5+6, 1967.
11. *Bois Y.-A., Krauss R.E.* Formless. A User's Guide. – New-York: Zone Books, 1997.
12. *Foster H.* Death in America. In: October. 1996 (Winter). Vol. 75. P. 36-59.
13. *Soler C.* Du parlêtre. In: L'en-je lacanien. 2008. №2. P. 23-33.
14. *Steinberg L.* Encounters with Rauschenberg: a lavishly illustrated lecture. – Chicago; London: University of Chicago Press; Houston: The Menil Collestion, 2000.
15. *Moulin R.*, *Costa P.* Du "Commercial Art" au "Pop Art": De la rue au musée. In: Les Études philosophique. 1975. №2. P. 169-183.

SOURCES

1. Danto A. "The Artworld". *The Journal of Philosophy*. 1964. Vol. 61, no. 19, pp. 571-584.
2. Freud S. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. Leipzig, Wien, Franz Deuticke, 1905.
3. Freud S. "Jenseits des Lustprizips." Freud S. *Gesammelte Werke*, vol. XIII. Vienna, 1920.
4. Lacan J. "Seminary" [Seminars]. *Kn. 7: Jetika psihoanaliza* [Vol. VII: The Ethics of Psychoanalysis] (1959-1960). Moscow, Gnosis; Logos, 2004. (in Russ.)
5. Lacan J. "Seminary" [Seminars]. *Kn. 10: Trevoga* [Vol. X: Anxiety] (1962-1963). Moscow, Gnosis; Logos, 2010. (in Russ.)
6. Lacan J. "Seminary" [Seminars]. *Kn. 11: Chetyre osnovnye ponjatija psihoanaliza* [Vol. XI: The Four Fundamental concepts of Psychoanalysis] (1963-1964). Moscow, Gnosis; Logos, 2004. (in Russ.)
7. Lacan J. *Le Séminaire, livre XXIII: Le sinthome (1975-1976)*. Paris, Seuil, 2005.
8. Lacan J. "Notes en l'allemmand préparatoires à la confe érence sur la Chose freudienne." *Ornicar*. 1987, no. 42, pp. 7-11.
9. Lacan J. "Stadija zerkala kak obrazujushhaja funkciju Ja, kakoj ona otkrylas' nam v psihoanaliticheskom opyte" [The mirror stage as formative of the function of the I as revealed in psychoanalytic experience]. *Stadija zerkala Zhaka Lakana. Muzej snovidenij frejda* [The mirror stage by Jacques Lacan. Museum of Freud's dreams]. Saint-Petersbourg, Aletheia, 2005, pp. 147-152. (in Russ.)
10. Warhol A., Hackett P. *POPism: Uorholovskie 60-e* [POPism: Warhol's 1960-s]. Saint Petersburg, Amphora 2012. (in Russ.)

REFERENCES

1. Badiou A. *Manifest filosofii* [Manifesto of philosophy]. Saint-Pétersbourg, Machina, 2003. (in Russ.)
2. Badiou A. "The Subject of Art." *Symptom*. 2005, no. 6. [e-source]. URL: https://www.lacan.com/symptom6_articles/badiou.html (accessed: 20.02.20).
3. Barthes R. "La mort de l'auteur". *Aspen 5+6*, 1967.
4. Baudrillard J. *La société de consummation. Ses mythes, ses structures*. Paris, Denoël, 1970.
5. Bois Y.-A., Krauss R.E. *Formless. A User's Guide*. New-York, Zone Books, 1997.
6. Foster H. "Death in America." *October*. 1996 (Winter), vol. 75, pp. 36-59.
7. Foucault M. *Zhivopis' Mane s prilozheniem Mishel' Fuko, vzgljad* [The pictorial art of Manet with app. Michelle Foucault, view]. Saint Petersburg, Vladimir Dahl, 2011. (in Russ.)
8. Kurbanovskij A.A. "Realizm bez real'nogo. Aspekty kitcha" [Realism without the Real. Aspects of kitsch]. *Iskusstvoznanie* [Art Studies]. 2017, no. 3, pp. 54-89. (in Russ.)
9. Levi B. "*Na puti k okonchatel'nomu osvobozhdeniju ob'ekta ot sub'ekta*" [Towards a finally subjectless object]. *Logos*. 2014, no. 4(100), pp. 275-292. (in Russ.)
10. Mankovskaya N.B. *Aesthetica postmodernisma* [Postmodernism in aesthetics]. Saint Peterburg, Aletejja, 2011. (in Russ.)

11. Moulin R., Costa P. "*Du "Commercial Art" au "Pop Art": De la rue au musée.*" *Les Études philosophique*. 1975, no. 2, pp. 169-183.
12. Rudnev V.P. "Myshlenie I Real'noe Lakana" [Thought and the Real at Lacan's]. *Psihologija I psihotehnika* [Philosophy and psychotechnics]. 2018, 2, pp. 11-21. (in Russ.)
13. Soler C. "Du parlêtre." *L'en-je lacanien*. 2008, no. 2, pp. 23-33.
14. Steinberg L. *Encounters with Rauschenberg: a lavishly illustrated lecture*. Chicago, London, University of Chicago Press; Houston, The Menil Collestion, 2000.
15. Jakobson R.O. *Jazyk I bessoznatel'noe* [The language and the unconscious]. Moscow, Gnosis, 1996. (in Russ.)

ISSN 2227-6165