

А. Г. ЧИКИРИС

**Эстетическая
зависимость
в опыте
киноискусства**

Рассмотрение эстетической зависимости как необходимости повторения эстетического переживания

предлагается для наглядности проводить на примере искусства кино, наиболее полно проявляющем суть и характер эстетической зависимости в коммуникативной паре: киноэкран — зритель. Диалог экрана и зрителя представляет собой многоуровневый коммуникативный комплекс, основанием которого являются коммуникативные процессы, предваряющие разворачивание знакового поля на экранной плоскости и считывание знаков зрителем, лежащие в долингвистическом слое. Эти процессы определяют и характер знакообразования (семиозиса) и механизмы интерпретаций фильмического текста как суммы творческих техник, художественных приемов, стиля, манеры, художественного языка в целом. Сам по себе факт узнавания творческих приемов как художественных алгоритмов автора является сугубо эстетическим переживанием, поскольку переживается непосредственно форма фильма, т. е. происходит узнавание кода.

Вопрос о форме фильма должен ставиться специально в рамках состоявшейся клас-

сической и академической традиции киноведения, где понятие о форме коррелируется с такими фактора-

ми, как замысел, сценарий, содержание, сюжет, фабула, жанр, школа и т. д., что в известной мере определило в истории кино базовую специфику киноведения как научную дисциплину.

Мы же намеренно ограничиваем себя, предлагая сосредоточиться на довольно узком аспекте экранной коммуникации в ее довербальном, доязыковом аспекте докоммуникативных пресуппозиций¹, когда язык как коммуникация только предстоит.

Коммуникативный процесс носит характер резонанса со стороны обоих участников коммуникации и, в какой-то мере, объясняет немотивированные симпатии и антипатии, мгновенно вспыхивающие влечения и доверие.

Формирование подобных состояний индуцируется перцептивным слоем, стимулирующим, провоцирующим, выступающим катализатором механизмов бессознательного, которое классический психоанализ рассматривает как факт либидозной природы, форму которому и задают перцептивные эффекты.

Резонирование ритмических структур принадлежит совпадениям числовых порядков, алгоритмов, ритмических образований, т. е. первичным перцепциям.

Доязыковая проявленность «Я» закладывается на более глубоких перцептивных уровнях, формирующих то уникальное, единичное сочетание алгоритмов нервных реакций, которые в свою очередь определяют динамику и характер поведенческих реакций как внутреннюю музыку поведения, т. е. динамический стереотип.

Как невидимый кукловод, доперцептивный слой дергает за ниточки бессознательного, создавая форму восприятия на доязыковом уровне.

Вкупе с пресуппозициями перцептивный слой до акта коммуникации предопределяет позиции коммуникантов в их возможности выражать себя.

В таком случае, форма фильма выступает медиатором коммуникации: она уже необходимо предопределена в качестве безусловного языка самовыражения, который вынужденно опосредован экраном — полем языка, где форма фильма внешне реализуется как система культурных кодов, а внутренний ее характер предопределен причинами, предшествующими культурным кодам.

Такова двойственная природа самовыражения; когда невыразимые механизмы бессознательного вступают в компромисс с правилами языка, тогда экран выступает медиатором этой первичной коммуникации между Я и культурными кодами. В то время как для зрителя экран отнюдь не медиатор между ним и автором фильма, но непосредственный коммуникант, великий нарратор, принимающий всевозможные облики. Именно с экраном непосредственно коммуницирует кинозритель. В этой связи становится очевидным, что стиль, авторская манера оказываются дополнительными означающими, а автор фильма становится более глубоким уровнем означаемого.

Таким образом, форма фильма проявляется как стратегия алгоритмов изменения аудиовизуального материала, восприятие

которых проходит на довербальном уровне, детерминированном, в свою очередь, как генезисом восприятия, так и в индивидуальных стратегиях означивания.

Узнавание авторского почерка, авторской стилистики очевидно носит платоновский характер узнавания и припоминания.

На довербальном уровне в перцептивном слое восприятия уже сложились устойчивые системы алгоритмов изменения экранного потока, настолько устойчивые, что их узнавание обнаруживает наличие возникшей в процессе означивания эстетической зависимости. Поэтому встреча с очередным произведением мастера «есть припоминание того, что некогда видела наша душа, когда она сопутствовала богу <...> и поднималась до подлинного бытия»².

Собственно говоря, за пределы исследований киноязыка тема коммуникации не выходила. На наш взгляд, лингвистический подход не исчерпывает тему кинокоммуникации, поскольку собственно лингвистический слой в экранной коммуникации занимает очень мало места, являясь, по существу, верхушкой айсберга, где основные факторы общения лежат во всех отношениях глубже, в уровнях, предшествующих языковому³.

Мы готовы ее рассматривать как на онтологическом уровне, так и с привлечением понятий, напрямую с коммуникацией не связанных, но которые в границах, уже традиционно заданных исторически сложившимся дискурсом кино, проливают новый свет на коммуникацию зрителя и экрана, вернее того, кто стоит по ту сторону киноэкрана.

Эстетическая зависимость, рассмотренная на примере искусства кино, является частным случаем культурной зависимости. Не есть ли факт, что сложившаяся в довербальном восприятии зрителя система перцептивных связей, например, как фильмическая форма — т. е. разворачивающийся во времени поток изменений в плоскости экрана — некогда внедренная в зрительское восприятие автором предыдущего фильма, на очередном сеансе преобразовалась в зависимость культурного характера?

Такая культурная кинозависимость в основе своей довербальна. Доязыковый характер ее свидетельствует о прочности подобной зависимости, роль которой в формировании эстетической позиции зрителя трудно переоценить. Зависимость подобного рода явно носит эстетический характер, продолжая формировать в глубинных слоях восприятия, организованные по принципу подобия системы перцептивных связей, которые, в свою очередь, преобразуются в некие шаблоны и стереотипы восприятия. Такие, как нерелексированные предубеждения, предвзятости, пристрастия и пр., чей перцептивный характер предвзятует всякий содержательный анализ очередного эстетического объекта, в нашем случае — предвзятует восприятие очередного фильма.

Актуализация эстетической зависимости в восприятии автора возникает при всяком столкновении авторского Я и мира его представлений с повседневной действительностью, в которую он погружен, где его творчество проявляется как следствие этого столкновения с повседневностью, а фильм — концентрированная форма отражения этого конфликта, носящего бытийный характер для авторского Я. Фильм — это форма, противопоставляемая внешнему миру своей идеальной стороной, поскольку творческий процесс дает возможность автору реконструировать внешний мир в собственном языке по внутренним законам Я.

Эти внутренние законы (необходимость, истинность, точность и пр.) конституируются и легитимизируются пресловутой эстетической зависимостью, сформированной в глубинных перцептивных слоях восприятия задолго до самовыражения, до обнаружения автором своего языка; в глубинах, обуславливающих динамический стереотип личности и его проявление, как то: почерк, манеру, стиль — т. е. весь характер самовыражения.

Естественно полагать, что содержательный аспект понятия «эстетическая зависимость» регулируется в большей степени культурной средой и является результатом культурной преемственности, где под мас-

кой культурных принципов, стилей, манер и пр. обнаруживает свою перцептивную природу. Энергия и интенсивность подобного императива характеризуют динамический аспект понятия «эстетическая зависимость».

В таком ключе понятия, эстетическая зависимость, будучи нерелексированным динамическим содержанием знаков и образов конкретного Я, предвзятует его язык самовыражения в качестве языка самоидентификации.

Восприятие фильма реализует языковую функцию коммуникации, функцию прокладывания перспективы к смыслообразованию, а именно, разложение всех имеющихся в дискретный момент значений в систему грамматики, синтаксиса, организуя тем самым семиозис как становление, где постоянно вибрирует поле коннотаций как всякого знака, так и всей системы знаков в целом, репрезентирующей фильмический язык в границах заданного фильмом семиозиса.

Знак в понятийном поле представляется некоторой константой, но в ситуации движения в кадре мы сталкиваемся с явлением становления знака, где становление есть единственное время знака, который вне становления исчезает, т. е. мы имеем дело с изменчивостью некоторого инварианта, который по ходу его становления в этом же ходе мы и опознаем в качестве знака, наделяем этот становящийся инвариант статусом знака в каждом шаге изменения, чтобы, утратив этот знак, немедленно перейти, в силу непрерывающегося движения, к другому знаку; вернее, к новой вибрирующей во времени, становящейся на наших глазах части изображения, которую, соотнеся с предыдущей, мы готовы читать как возникающий и исчезающий знак.

Описываемый момент восприятия фильма не будет обладать полнотой, если не отметить тот факт, что процесс чтения знака протекает в потоке других прочтений, т. е. не существует изолированно, но входит непрерывным элементом опознания, установления и чтения синтагмы, сравнения ее с параллельными синтагмами, выявляя в таком движении от синтагмы к синтагме синтаксис,

читаемый как логику постоянно движущейся фильмической речи.

Часть становящегося наделяется статусом знака⁴, соединяющегося с другими знаками законами языка, а все остальные окружающие знак изменения, продолжая изменяться, существуют в ранге фона, поля, в котором возникают и исчезают искомые знаки, репрезентирующие фильмическую речь.

Движение в пространстве кадра обосновывается множественностью и нелинейностью изменений внутрикадрового изображения. И знаки, и фон, их окружающий, объединены в движущееся изображение — фильм, чтение которого представляет собой непрерывный процесс дифференциаций, постоянного различения, узнавания и мгновенного распределения, наделения смыслами, значениями и объединения в синтагматику речи. Но при первой же попытке останковки изображения, гипостагирования первого же понятийного фрагмента изображения, возникает коллапс, возникает нечто иное, отличное от рождающегося в становлении, что, в свою очередь, не дает возможности войти в структуру знака.

Знак, рожденный движением, возникающий в становлении, и его замершее фото оказываются по обе стороны процесса означивания, отказываясь коррелировать друг с другом, обнаруживая разность своей природы, свое онтологическое противоречие, доходящее до антагонизма, ибо где есть один — нет другого. Возникает понимание различия структурного порядка, которое необходимо каким-то образом преодолеть, чтобы войти в понимание формообразования фильмического знака. И иметь возможность продолжать анализ в сторону организации синтагмы и семиозиса в целом.

Р. Беллур в этой связи отмечает, что стоп-кадр является фикцией, имея в виду фильмический текст в его основном качестве — движении и становлении⁵. А значит, выявление знака в процессе его возникновения и исчезновения носит необходимо спекулятивный характер, что в той или иной мере включает момент субъекции, чистой волюнтарности, поскольку речь идет о выделении знака в по-

следовательностях изменений как внутри кадра, так и между кадрами.

Процесс означивания, испытывая давление изменчивости — как в самом знаке, так и в расширении его коннотации вплоть до изменения означаемого — превращается в процесс создания не столько знаков, сколько реконструкции синтаксиса, хотя следует говорить о зрительском синтаксисе, о зрительском прочтении, о зрительской расстановке приоритетов и акцентов по аналогии с авторским синтаксисом.

В фильме предзаданность авторского синтаксиса коррелирует со сценарием, апеллирует к тексту режиссерского сценария с известным финалом, где финал — главная определяющая жанра, стиля, формы фильма; как точка перспективы, точка схождения всех линий. Эта предзаданность рождается, тем не менее, задолго до сценарного текста, эта предзаданность существует как уникальность и неповторимость личности автора фильма. Зрительский синтаксис строится на основании предыдущего знака как центрального элемента синтагмы, где перемещение знаков в череде синтагм, его исчезновение, его явление заново прочерчивает траекторию смыслообразования.

Переозначивание, переоценка, перебор парадигм обнаруживают под собой движение, природа которого имплицитно означает знаковую функцию, где переменной оказывается форма знака, то его содержание, а аргументом — место в синтагме, поскольку порядок знаков в синтагме остается главным ориентиром в процессе переозначивания или дешифрации изменяющегося фильмического текста⁶.

В то же время перемещение знаков в синтагме — это не что иное, как проявление определенного культурного кода.

Отслеживая перемещение знака, зритель по характеру, динамике, интенсивности перемещения считывает код, который для него становится сообщением, в то время как сама синтагма (сообщение) преобразуется в код⁷. Именно в этой точке коммуникации, когда код и сообщение меняются местами, возникает эстетический эффект⁸, поскольку, осу-

ществляя движение в пространстве означающих, считывающий их зритель сам подвергается действию сил, динамизирующих пространство фильмического текста.

Ю. Лотман в работе «Две модели коммуникации в культуре» утверждает первоочередную значимость культурных кодов, опираясь на исследования А. Колмогорова, А. Пятигорского, и объясняет мифологическое мышление характером автокоммуникации, где якобсоновская формула «адресант — сообщение — адресат» переходит в «Я — код сообщения — Я», то есть автокоммуникацию⁹.

Лотман замечает при этом, что информация в формуле «Я — Он» перемещается в пространстве, а в ситуации автокоммуникации — во времени. Далее Лотман пишет, что в автокоммуникации происходит перестройка Я, что означает, что автокоммуникация — это механизм влияния и формирования Я. Автор уточняет, что автокоммуникация является «моделью переосмысления реальности»¹⁰.

Нас интересует в этой связи замечание Ю. Лотмана, по поводу принципа повтора, в котором он видит агрессию автокоммуникации в отношении естественного языка, где сам принцип повтора исходит из структуры Я-Я¹¹. В этом замечании нам видится подтверждение нашей мысли о механизмах культурной зависимости, которые располагаются в довербальном слое сознания и провоцируют ее возникновение.

Если попробовать представить формулу Я-Я как ряд: Я-Я-Я-Я-..., где цикличность перемещения информации свидетельствует о достаточно продолжительном периоде ее циркуляции между Я прошлым и Я настоящим, то замкнутость информации в условиях автокоммуникации служит как трансформации Я, так и его стагнации. В любом случае цикличность информации служит самоотождествлению, поскольку происходит прогрессивное изменение и информации, и Я после каждого шага цикла. За счет постоянного хождения информации по кругу, на полюсах которого располагаются Я прошлое и Я настоящее, возникает иммунитет к информации, посягающей на попытку ра-

зорвать устоявшуюся заикленность, чтобы, сменив предыдущую, занять ее место.

Перемещение информации, по Лотману, вписывается в предложенную модель механизма зависимости. В этом смысле, агрессивность перемещения информации по кругу заключается, по нашему мнению, в исключении альтернативной информации, способствующей самоотождествлению. Это значит, что всякая информация извне, пытающаяся разорвать этот круг, приостанавливает и прерывает процесс самоотождествления, т. е. разрушает Я и *переходит в процесс автореференции*.

Если Ю. Лотман закрепляет за автокоммуникацией функцию смыслообразования, то мы вслед за ним спешим присовокупить к упомянутой функции необходимую характеристику самоотождествления и самосохранения.

В свете исследуемого опыта кинокоммуникаций, именно после окончания киносеанса в так называемой посткоммуникативной фазе (по Р. Х. Яуссу) наступает период ярко выраженной автокоммуникации.

Фильмический текст, бывший содержанием экранной коммуникации во время киносеанса, обрастает коннотациями конкретного индивидуального семиозиса, с одной стороны; с другой — будучи погружен в эмоциональную сферу переживаний, по окончании сеанса, уже будучи «прожитым», приобретает характер сугубо индивидуальный, окрашенный в тона «Я» конкретного кинозрителя.

Индивидуализированный, преображенный восприятием кинозрителя фильмический текст, редуцированный зрительским Я, уже в таком трансформированном виде становится материалом автокоммуникаций, продолжая существовать в сознании зрителя неотъемлемо от его личности, поскольку вошел в процесс трансформации зрительского Я и уже в таком качестве реализовал обе функции автокоммуникации — смыслообразования и самоотождествления.

С одной стороны, вписываясь в систему устоявшихся культурных кодов, а с другой, организуя новые коды, автокоммуникация, порожденная фильмом, преобразует личность, служит ее развитию.

Коммуникация — это изменение как информации, так и информанта.

Сознание, воспринимая информацию, меняется само, будучи уже не равно самому себе, и изменяет полученную информацию, собственной метаморфозой реализуя механизм обратной связи в акте коммуникации. В этой связи необходимо опять обратиться к тексту Ю. Лотмана, который рассматривает автокоммуникацию как «Я — код1 — код2 — Я»¹² и утверждает, что именно организация добавочного второго кода в автокоммуникации служит трансформации Я. Следуя за Лотманом, мы хотим уточнить, что на формирование второго кода в автокоммуникации, по мнению Лотмана, приходящего извне, оказывают влияние глубинные механизмы языкового, досознательного уровня. Таким образом, инициатива в формировании дополнительного кода изначально принадлежит перцептивному слою сознания, в котором возникают, по выражению Лотмана, асемантические фигуры, или ритмические конструкции, обязанные своим появлением еще более глубокому — доперцептивному слою.

Второй дополнительный код автокоммуникации оказывается не только инициатором смыслообразования, но и, некоторым образом, информационным фильтром, избирательно обрабатывающим информацию от Я прошлого к Я настоящему¹³. В случае же закольцовывания автокоммуникации после известного количества циклов возникает механизм зависимости. Роль второго, дополнительного кода оказывается в таком случае решающей в организации мифологического сознания, поскольку последнее напрямую зависит от автокоммуникации и оформляется в мышлении посредством тавтологии и рекурсивности¹⁴.

Механизмы культурного кода затрагивают самые глубины психики, результат их влияния имеет характер императива. Мы готовы предположить, что культурная зависимость есть не результат некоторого содержания культуры, но существует как имманентное состояние сознания вне зависимости от времени и содержания истории¹⁵. Зависимость обнаруживает свою каузальную

природу и потому должна рассматриваться как детерминирующий культурные ценности фактор. Содержание культурной зависимости меняется от меняющегося характера культуры, но на протяжении исторического времени, будучи имманентной составляющей коллективного бессознательного, культурная зависимость сопровождает цивилизационный процесс сиянием очередной мифологии культурных кодов¹⁶.

Роль культурной зависимости определяется ее способностью подчинять культурное сообщество единообразным ценностным правилам и влиять на характер культурных кодов, если под последними понимать способ и форму организации информации (речи, текста, изображения, ритма, порядка и т. д.).

Коренное отличие культурной зависимости от мнения, суждения, умозаключения в том, что последние, будучи вписаны в границы кода, могут меняться на противоположные, но не могут выйти из пределов культурного кода, пока не будет разрушена зависимость от конкретной формы упорядочивания, организации изложения информации т. е. от смены культурного кода в целом.

¹ Пресуппозиции — «...они, в сущности, сводятся к определенному набору, молчаливо подразумеваемых исходных положений, относящихся к тем правилам, которые в типичных случаях, соблюдают говорящий и его слушатели в ситуации языкового общения, и к той роли, которую в этой ситуации играет в ней язык о в о й (разрядка наша. — А. Ч.) контекст» — С. Левин. Прагматическое отклонение высказывания. Ср. Столнейкер: «(Прагматические) пресуппозиции — это такие пресуппозиции, которые подразумеваются не явно еще до того, как осуществляется языковое общение» (курсив и разрядка наши. — А. Ч.) — Stalnaker R. G. *Pragmatics // Semantics of Naturel Language / eds. by D. Davidson and G. Harman. Dordrecht, Holland : D. Reidel Publ., 1972. Русск. перевод: Столнейкер Р. С. Прагматика // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVI. М., 1985. С. 419–438, а также в кн.: Теория метафоры : сб. пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. /*

вступ. статья и сост. Н. Д. Арутюновой ; общ. ред. Н. Д. Арутюновой, М. А. Журиной. М., 1990. С. 357.

² Платон. Федон, Пир, Федр, Парменид. М., 1999. С. 158.

³ К. Разлогов в предисловии к «Строению фильма» пишет: «Обращение к семиотике и теории коммуникации позволило пролить новый свет на концепцию «киноязыка», которая первоначально разрабатывалась в русле сугубо художественных проблем, — без учета закономерностей, общих для всех, в том числе, находящихся и вне сфер искусства, форм аудиовизуальных сообщений» (К. Разлогов. «Язык кино» и строение фильма // Строение фильма : сб. статей. М., 1984. С. 7), отличая тем самым методологический разлом в подходе к наследию Эйзенштейна в западном киноведении, подчеркивая глубокое понимание его творческого наследия со стороны таких авторов, как П. Уоллен и К. Метц (там же. С. 9). Последнему принадлежит исследование языка кино в рамках сравнительной киносемиотики. Теория К. Метца, методологически восходя к трудам Ф. Соссюра, основателя структурной лингвистики, продолжает заложенные античными стоиками семиологические понятия означаемого и означающего, а также методологию разбиения текста на смысловые комплексы, которые в работе Метца принимают характер так называемой большой синтагматики изобразительного ряда. В свете темы экранных коммуникаций необходимо обратить внимание на решающий для данной работы аспект в исследованиях К. Метца, который для него носит характер вполне второстепенный, почти несущественный, когда он говорит о воздействии на подсознание на уровне коннотаций, как об уровне эмоционального воздействия: «Имеется в виду уровень денотации (буквального смысла фильма). «То, что на уровне коннотаций (*эмоционального воздействия* [курсив наш. — А. Ч.], символических значений и т. д.) каждое изображение нагружается дополнительным значением, уже представляет собой другую проблему, не относящуюся к данному анализу...». К. Метц «Проблема денотации в художественном фильме» (там же. С. 120).

Очевидно, что эмоциональное воздействие экрана на психику зрителя составляет основу коммуникативного процесса в кино, без которого киноэкран утратил бы свое влияние и могущество, а кино превратилось бы в аэмоциональное визуальное сообщение.

⁴ В работе Ю. Н. Тынянова «Об основах кино» указывалось, что «движение в кино существует не само по себе, а как некоторый смысловой знак» (Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 332).

⁵ «Стоп-кадр или воспроизводящая его фотограмма суть фикции; разумеется, они не прекращают бег фильма, но они парадоксально позволяют ему течь в качестве текста». Раймон Беллур. Недостигаемый текст (Строение фильма : сб. статей. М., 1984. С. 228).

⁶ Ю. М. Лотман: «Как только мы, овладев некоторой структурной закономерностью текста, настраиваемся на определенное ожидание и, казалось бы, можем предсказать следующий элемент, автор меняет тип закономерности (переходит на другой язык) и ставит нас в необходимость заново конструировать структурные принципы организации текста. Столкновение элементов разных систем (они должны быть и противоположны, и сопоставимы, т. е. на каком-то более абстрактном уровне — едины) — обычное средство образования художественных значений. На нем строятся семантические эффекты типа метафоры, стилистические и иные художественные смыслы» (Лотман Ю. Об искусстве. СПб., 1998. С. 326-328).

⁷ Ю. Лотман «Семиотика культуры»: «Роль подобных кодов могут играть разного типа формальные структуры, которые тем успешнее выполняют функцию переорганизации смыслов, чем асемантичнее их собственная организация». (Лотман Ю. М. Избранные статьи. Таллинн, 1992. С. 84).

⁸ Там же. С. 86.

⁹ «Передавая информацию [самому себе], он [индивид] перестраивает свою сущность». Ю. Лотман. (Лотман Ю. М. Избранные статьи. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 78).

¹⁰ Там же. С. 85.

¹¹ «Роль подобных кодов могут играть разного типа формальные структуры, которые тем

успешнее выполняют функции переорганизации смыслов, чем асемантичнее их собственная организация... Распространение принципа повтора на фонологический и другие уровни естественного языка представляют собой агрессию в чуждую ей языковую сферу» (там же. С. 84).

¹² Там же. С. 77.

¹³ Бергсон противопоставляет чистое прошлое или чистое воспоминание, которое есть, не имея психологического существования, и представление, иначе говоря, психологическую реальность образа воспоминания. (Бергсон А. Собр. соч. Т. I. М., 1992. Г. III. Материя и память). Ж. Делез: «...каждое прошедшее современно настоящему, которым оно было, все прошлое сосуществует с настоящим, относительно которого оно прошло» (Делез Ж. Различие и повторение. СПб., 1999. С. 109).

¹⁴ В математике и информатике рекурсивной называют такую функцию или процедуру, которая при своей работе обращается к себе самой, прямо или косвенно. Соответственно говорят о прямой и косвенной рекурсии. При пря-

мой рекурсии процедура содержит вызов себя в своем собственном теле. (Из статей А. А. Дуванова: [http:// altai.fio.ru/projects/Group2/potok55/site/algorithms/rec_alg.htm](http://altai.fio.ru/projects/Group2/potok55/site/algorithms/rec_alg.htm)).

¹⁵ М. Хазин: «... Так же и трансляция культуры, на доречевой стадии нет специализированной деятельности по знаковой трансляции и нет речи как процесса отдельного от прочих форм осмысленной жизнедеятельности». Генезис мышления 26.05.2006 12:19 [http:// worldcrisis.ru/crisis/207739 / full_replic_t? NEXT_ITEM=205989](http://worldcrisis.ru/crisis/207739/full_replic_t?NEXT_ITEM=205989). Мировой кризис и экономический кризис — хроника и комментарии Михаила Хазина.

¹⁶ Ср. Р. Барт: «Классическое искусство <...>, ибо оно само было языком, то есть чем-то прозрачным, находящемся в безостановочном протекании без осадка — способом идеального слияния универсального разума и декоративных знаков, *не обладавших собственной плотью и не обязывавших ни к какой ответственности*» (курсив наш. — А. Ч.) (Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. М., 1983. С. 307-308).