

КАТЕГОРИЯ «ЗАПРЕДЕЛЬНОГО ОПЫТА» В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТРАДИЦИИ XX ВЕКА

Предпринимается попытка анализа текста, носителем которого является предмет художественной культуры: будь то литературное произведение, фотографический снимок, уникальное или цитируемое изображение, имеющее высокий уровень коннотаций. В данной публикации присутствует обращение к пространству жизни современного человека, который сочетает в себе вечное и сиюминутное, пространство гармоний и контрастов, меру времени пластичную, с точки зрения истории, и точно отмеренную, с точки зрения индивидуального времени отдельной личности. Приводится ряд концепций и произведений искусства, определивших одно из наиболее влиятельных направлений культур-философского дискурса XX века. Демонстрируются мысли и идеи, получившие широкое развитие в настоящее время и непрерывно утверждающие свою вневременную актуальность в вопросах культуры и искусства.

Ключевые слова:

авангард, альтернатива, интенциональность, пороговые состояния в искусстве, символ, симулякр, современные тенденции в искусстве, художественный образ, эстетический предмет.

Запредельное предстает как неведомое, как внеопытное и априорное, то есть является той сферой, в которой верификация знаний является затруднительной. Границы знания, опыта, относительность истины предполагают порог сознания, предел мышления представителя культурной формации и эпохи. Запредельное может рассматриваться как то, что не входит в сферу ведомого, находится за гранью сознательного, понимания, но при этом дано в ощущении, чувстве, переживании, опыте. Опыт выступает одним из наиболее значимых, структурообразующих элементов мировоззрения, человеческой деятельности и экзистенции, будучи неразрывно связанным с процессами культурогенеза и социально-исторического развития мышления. В художественной культуре категория запредельного опыта представлена наиболее ярко с помощью репрезентации пороговых состояний человеческой психики в искусстве. К пороговым состояниям, за счет предельной яркости и константности, в культурном тексте относятся феномены смерти, безумия, любви, а так же экстатические состояния и визионерские практики.

Сознание порогового бытия вечно для культуры. П. Клоссовски в аналитическом эссе «О симулякре в сообщении Жоржа Батая» выражает один из основных принципов культурного баланса – контрдействие: «кто говорит атеология, тот озабочен божественной вакацией – вакацией места или пространства, особым образом удер-

*Всякая теория живописи – это метафизика.
М. Мерло-Понти*

живавшихся именем Бога, гарантом личностного я» [11]. Через понятие «симулякра» в работах Ж. Батая, подобный обмен представляется возможным благодаря способности сознания к усвоению и активному использованию общих установок, образов, архетипов – таким образом, искусство есть активный, утверждающийся через образный строй феномен. Искусство – акт бытия, максимально причастный трансценденции.

Безумие, маска, игра являются основами образного ряда современной культуры, вдохновляющими и впечатляющими современных творцов. Необычность, нестандартность образного воплощения идей, нео-сюрреалистическая реальность, создаваемая в художественном пространстве современности, близки к карнавальной культуре, описанной М. Бахтиным [2, с. 115–120].

Форма искусства в данной образной системе есть форма, через которую возможно единение с трансцендентальным смыслом, посредник, с помощью которого осуществляется движение от частного, к всеобщему, к высшей идее, «платоновскому эйдосу» [5, с. 72–84]. Произведение искусства выступает своеобразным проводником от мысли к действию, от вдохновения и идеологии к практицизму и конкретике, от образа к ощущению реальности, мировоззрению.

Исследователи XX в. впервые отваживаются предпринимать попытки создать

внедогматические работы о предельном, не исходящие из богословской мистики или фатума. Образный ряд Бога, святых и мучеников, в христианстве, видится исследователям XX в. уже не только как живое, гармонически связанное символическое единство, но и как средство многовекового влияния на обывателя.

М. Фуко в «Воле к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности» говорит о необходимости работы с дискурсивными пластами. Поднимая пласт осознания индивидуальности, Фуко открывает перед своим читателем историко-социологический анализ персонажа автора, в том числе автора современного, что позволяет влиять на ситуацию, корректировать ее негативные свойства. Текст, по мнению М. Фуко, предстает вечной игрой, лирической мечтой автора и создателя текста, исключая его как живое существо из внешнего и внутреннего диалога. Текст как произведение искусства – это игра взаимоисключающих и взаимосвязанных сил, облаченная в слова, смерть автора, под которой стоит росчерк его пера. «Одно и то же литературное произведение может послужить поводом для одновременного появления дискурсов очень разных типов» [9, с. 61] – сродство письма и смерти так же рассматривается в работе на примерах древних греков, пишущих, чтобы не кануть в Лету, и Шахерезады, рассказывающей сказки непрерывно, чтобы не лишиться жизни наутро. Создать текст в обоих случаях значит выжить, укорениться в мире. Текст как антагонист смерти дает автору возможность остаться в культурном сознании современников и потомков.

До двадцатого века текст был надеждой на бессмертие идей, даже в случае физической смерти автора. Сжигание еретических книг в период от прото-ренессанса (начиная с треченто) до эпохи Возрождения включительно есть не столько акт уничтожения предмета-носителя идеи, но в большей мере, символический акт табуирования, ритуального уничтожения идеи [12]. Возможным методом контроля за дискурсом, во времена Ренессанса, было также физическое и символическое устранение горящего субъекта, таким образом, в порядок дискурса никогда не вступал тот, кто не соответствовал определенным социальным требованиям.

В ряде культурологических исследований внимание, главным образом, акцентируется на креативных функциях культуры и той части регулятивных, что имеют более или менее конструктивный характер.

Культура в той же мере полна запретов, табу и иных ограничений свободы, в какой ограничено сознание ее носителей и трансляторов. З. Фрейд доказал наличие репрессивных функций культуры и сделал данную гипотезу одной из наиболее существенных основ психоанализа.

Образы, согласно концепции М. Фуко, обнаруживаются прежде всего через пограничные состояния сознания – сон, бессознательное и средства, расширяющие диапазон известного и приемлемого (разнообразные психотропные препараты). Вопрос сумасшествия часто поднимается культурой XX в., но не с точки зрения девиации, а как образ безумца – абсолютное преодоление механизмов сдерживания, табу, на которые указывает большое количество исследователей разного уровня, в т.ч., А.Я. Флиер. Безумие, таким образом, рассматривалось, как романтически-парадоксальная и всеобъемлющая сопричастность трансценденции: «среди животных нет сумасшедших, потому что они не ограничивают себя в удовлетворении своих биологических потребностей... Сумасшествие – не природное свойство человеческой психики, а результат чрезмерной культурной регуляции человеческого бытия — культурной репрессии» [8, с. 249]. Причина всестороннего интереса к безумию и смерти обусловлена, в том числе тем, что эти состояния являются наиболее явными, пиковыми и агрессивно-выразительными, с точки зрения восприятия состояний человека в культуре, и антирепрессивными, гуманизированными по своей сути.

Так называемое «ночное», «гамлетовское» сознание высшей степени напряжения и самораскрытия описывается Ф.Г. Лоркой в образе дуэнде, неслучайно сочетаемого с темой вариативности и предвечного ускользания трансцендентальной эмпирики через образы, полно и с неожиданной стороны раскрываемые перед читателем.

Дуэнде, символически отражающее мощь трансцендентального, тайну, – термин, выбранный Лоркой в силу непереводимости, авербальности. Дуэнде Лорки представляет собой единство вечного и сиюминутного, столь будоражащее воображение художественной культуры XX в. (примером художественного воплощения гротеска в наши дни служит развитие танцевальных направлений системы Tribal-танца «древней» женщины, fire show, а также различные варианты body modification – создания новой архитектуры тела). Дуэнде как символ открытой древней силы, разлитой во всей экзистенции и извлекае-

мой оттуда субъективным переживанием, внутренним опытом причастности, с точки зрения истории искусств, является сочетание художественных приемов сюрреализма и авангарда. Дар творчества новой эпохи, рассматриваемый через образную систему испанской народной культуры (и любой этнической культуры), зачаровывающей всеобщностью своих деталей и емкостью образной системы. «Итак, дуэнде – это мощь, а не труд, битва, а не мысль... воплощает в себе демоническую природу свободы и экстаза, моща и безудержной радости творческой десрукции... его надо будить самому, в тайниках крови... Только с дуэнде бьются по-настоящему» [4, с. 391].

В данной образной системе открывается не форма, а обнаженный нерв, модернистская неподдельность, плотно связанная с болью, кривоизмом А. Арто в Театре жестокости, с его жертвенной самоотрешенностью: «Приближение дуэнде знаменует ломку канона и небывалую, немислимую свежесть – оно, как расцветшая роза, подобно чуду и будит почти религиозный восторг» [4, с. 391]. Поэтика экстаза, развиваемая модерном и постмодерном, как начало всеобщности имеет немало схожего с инсайтом и религиозным экстазом и откровением.

Жар и напряжение художника-модерниста, описанное Ф.Г. Лоркой, тесно переплетаются с подлинным откровением смерти как образной максимы и символа вечности, ночи как воплощения метафизического мрака, темной агонии как неизбежности, контрастом которой выступает образ любви, данный Ж. Батаем в «Слезях Эроса»: «сущность человека, как она дана в его сексуальности – которая есть исток и начало человека, – ставит перед ним проблему, разрешение которой ведет к безумию. Образ этого безумия дан в наивысшем эротическом переживании, в эротическом экстазе, оргазме, властно, наподобие смерти, лишаящем человека разума. Могут ли я всецело пережить эротический экстаз, не является ли это смертельно властное чувство предвкушением конечной смерти? Насилие судорожной радости вырывается из самой сокровенной глубины моего сердца. Это насилие в то же время – я трепещу, говоря эти слова, – и есть сердце смерти: оно разверзлось во мне!» [1, с. 273].

Жорж Батай, постулируя таким образом двойственное безумие жизни – предельное безумие страха, слез и смеха, объединяет переживание смерти и танатологического сознания, практика смерти с экстазом эротического переживания как состояний

предельного внутреннего опыта, опыта самоотрешения и самообретения, описанные, в том числе, в опыте суицида Стигом Даговецем, приобщившему к суицидальному опыту весьма осязаемое для общественного самосознания количество шведской молодежи.

В современной культуре, изживающей сознание смерти, все более десакрализуется тема самоуничтожения и бессознательное стремление к самоотрицанию, образуется все большее количество общностей, отвечающих поиску смерти, встречи с ней, порой за ней не видят больше, чем конец, решение всех проблем, один радикальный уход от реальности: в настоящее время существует большое количество сайтов, посвященных суициду, боли, одиночеству, не меньшее количество сайтов посвящено сексуальным этюдам различной направленности, а также – исследованиям сексуальной жизни общества.

Мещеряковское общество и Академия художеств задаются целью репрезентировать современные танатологические практики и устраивают выставки, посвященные метаморфозам смертельного сознания, трансцендентной эстетики, перформансы и модные показы, именуемые «смертным ходом» (наподобие европейских модных показов в духе Alexander McQueen, до недавнего времени, или Эльзы Скиапарелли, в начале эпохи) и часто отображающие феномены высокого готик-арта. Европейские художники продолжают развивать сюрреалистические сюжеты и мировидение, порой воскрешая их и очищая от полувековой пыли, подобно реконструкторской находке. Яцек Йерка и Роб Гонсалвес, являясь представителями магического реализма объединяют в своих работах направления реализма и сюрреализма, получая мир парадоксов и создавая мир, абстрагирующий от реального – мир сюжетной и выразительной образной линии, играющий цветом. Марк Констаби продолжает идеи Энди Уорхолла – идеи художественных фабрик, где художник выступает также и менеджером, а люди на картинах, – как фигуры, лишённые индивидуальности, как модели человека современности – обтекаемые, серовато-белые со множеством теневых переходов силуэты. Метафизическая живопись Джорджо де Кирико и Колини – тихий мир, который он принес в визуальное искусство, то же, что У. Эко – в литературу, его «король Туле» – квинтэссенция сексуализированной смерти – коронованное смертью животное с человеческим черепом и угрожающе

выпирающим фаллосом – отвратительная ирония, вызывающая тошноту, подобную ощущениям Антуана Рокантена в романе «Тошнота» Ж.П. Сартра.

Смерть, секс и трансценденция, десакрализованные и затертые массовой культурой, теряют свой прежний образный строй, но взамен ему начинает процветать игровая культура, экстазис различной генерации и формы. В эстетике современных субкультур все явственнее просвечивают хтонические, древние образы и символические базы культуры, то, что в среде сторонников альтернативной эстетики, называется *queer-эстетикой*, а в массах носит наименование «фриковости». Ярких примеров немало и постоянно становится все больше. В среде «ролевиков» – ролевом движении, хрестоматийным, например, может служить образ остановленного времени, как в песне рок-группы «Ария» (обращение к образу вечной жизни и древнего ритуала обретения бессмертия). Также обращения к истории культуры прослеживаются в попытках объединения и моделирования игровой системы WOD, в которой фольклорный, мифологический материал цитируется для создания игрового мира. Под руководством мастера (современного сказочника, барда), того, кто словом создает альтернативные реальности и миры, *santadoga*, как сказала бы К.П. Эстес [10, с. 3], подчеркивая целительные силы сказок и архетипов скрытых в нео-мифологическом сознании современности. В стихотворениях ролевых бардов представлена, порой достаточно противоречиво, поэтика смерти и трансцендентального откровения, достигаемого через ее катарсические объятия (песни исполнителей Мельница, Джем, Ден Назгул).

Трансцендентальный опыт и его художественная практика неизменно и в разных пропорциях включены в жизнь каждого представителя современного общества. Разные формы трансляции данного опыта являются все же традиционным обращением к сакральному знанию, соединившему в себе неуловимый запредельный денотат, общий для человеческого бессознательного, а также ценный и неповторимый субъективный опыт. Под влиянием субъективного опыта творцов эпохи художественная культура обретает все более интересные и глубокие в своих сочетаниях коннотативные значения, воплощаемые в искусстве и анализируемые в том числе с позиции феноменологической трансцендентальности. Говоря о предмете как ментальном феномене, Э. Гуссерль пи-

шет: «мир есть для нас то, что он есть из действий нашего собственного сознания» [3, с. 62] и «каждый вид предметности имеет свой собственный способ данности» [3, с. 79]. В контексте осмысления художественной культуры и искусства это предполагает, что феноменологическая дескриптивность, основывается на “предметном смысле”, на конституировании смысла в сознании, на порядке и способе организации исследуемого объекта. Посредством активации логической структуры, сознание работает с чистым смыслом, с чистым содержанием искусства, которое как умозрительный предмет описывается, как система смыслообразования, конструкторов, моделей имманентной реальности абстрактно и переносимых впоследствии на личные, субъективные сферы значимости и акцентуации исследователя, в сферу праксиса.

Опираясь на исследования Р. Ингардена, С.М. Филипов демонстрирует, как интенциональная предметность осмысляется с точки зрения предметности эстетической: «Эстетический предмет есть интенциональный коррелят эстетического переживания... Реальный предмет служит в качестве исходного пункта и основы построения эстетического предмета. Эстетический предмет многослоен. Он начинается с эмоционального ответа (чувства восхищения, наслаждения, удовольствия и т.д.) на «порадившее нас качество»... Внутреннее восприятие переживания выступает основой для возникновения и «набухания» «фантомного» сознания... Возвращение же к реальности характеризуется, в сартовских словах, «тошнотворным отвращением»... В итоге «жизненный мир» (*Lebenswelt*) покрывается трещинами: действительно ли вещь такова, какой мы ее наблюдаем, либо она лишь кажется таковой, и мы, по сути, «досоздаем» в фантазии и представлении, эстетически-ценные качества и сам предмет как таковой» [7, с. 123].

С опорой на теорию личности и концепции гештальта Вольфганга Келлера, Макса Вертгеймера, Курта Коффка, Курта Левина и других исследователей можно сказать, что сознание создает модели интересующего его предмета в нашем сознании. Не следует забывать и о других особенностях человеческого мышления, например: мы имеем погрешность в виде перцептивной системы человеческого организма, физиологические особенности (в зависимости от состояния рецепторов, роста, слуха, зрения каждый человек уни-

кально воспринимает реальность; в каком-то смысле Сикстинская капелла не только уникальна сама по себе, но уникальна для каждого из людей в силу особенностей восприятия). В процессе анализа нашему сознанию предстает эмоциональный контекст, формируется субъективное, личное отношение к предмету и ряд коннотаций, ассоциаций, которые присущи нашему сознанию в силу индивидуальной эрудиции и культурного опыта субъекта. Процессу формирования эстетического конструкта также сопутствуют: «изменения направленности сознания» [7, с. 123]. Возможность создания в сознании предмета, значительно более богатого по содержанию, нежели его выражение, о чем упоминалось ранее, зависит от культурного опыта субъекта. Далее «единое феноменологическое поня-

тие «произведения» расщепляется на две сущности, два предмета – интенциональный и эстетический; первый возникает как интенциональный, второй – эстетическо-когнитивный «переживания» [7, с. 123]. Сознание конституирует эстетическую предметность, подгоняя качества предмета под сетку знакомых сознанию категорий, структурирующих и синтезирующих «субстрат», как носитель категорий и качеств. Структуры «субстрата» могут организовываться, сочетаясь и комбинируясь между собой множеством разнообразных способов. От образа, восходя к новому ансамблю, синтетическая функция сознания современного человека создает единство более высокого уровня культурной генерализации с опорой на вечный, ускользающий и манящий *запредельный опыт*.

Список литературы:

- [1] Батай Ж. Из «Слез Эроса» // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. – СПб.: Мифрил, 1994. – С. 273–278.
- [2] Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле И народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Художественная литература, 1990. – с. 115–120.
- [3] Гуссерль Э. Амстердамские доклады // Логос. – 1992, №3. – С. 62–69.
- [4] Лорка Ф.Г. Избранные произведения в двух томах. Стихи. Театр. Проза. Дуэнде тема с вариациями. Т. 2. – М.: Художественная литература, 1986. – С. 391–394.
- [5] Лосев А.Ф. История античной эстетики. Т. 3. Высокая классика. – М.: Искусство, 1974. – С. 72–84.
- [6] Метафизические исследования // Альманах Лаборатории Метафизических Исследований при философском ф-те Санкт-Петербургского государственного ун-та. Выпуск 4. Культура. – СПб.: Алетейя, 1997. – 348 с.
- [7] Филиппов С.М. Феноменология и герменевтика искусства (Музыка–Сознание–Время): Исследование–Пермь, 2003. – 123 с.
- [8] Флиер А.Я. Культура как репрессия. Фундаментальные проблемы культурологии. В 4 тт. Т. I. Теория культуры. – СПб.: Алетейя, 2008. – С. 244–249.
- [9] Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. – М.: Касталь, 1996 – С. 60–177.
- [10] Эстес К.П. Бегущая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях. – М.: Гелиос, 2002. – С. 3.
- [11] Клоссовски П. О симулякре в сообщении Жоржа Батая // Комментарии. – 1994, № 3. – Интернет-ресурс. Режим доступа: <http://kassandrion.narod.ru/commentary/03/15klos.htm#0> (20.08.2012)
- [12] Льюренте Х.А. История испанской инквизиции. – Интернет-ресурс. Режим доступа: <http://bibliotekar.ru/inkvizicia/index.htm>
- [13] Фокин С. Постскриптум Жорж Батай: под маской Гегеля // Журнал Комментарии. – 1994, № 3. – Интернет-ресурс. Режим доступа: <http://kassandrion.narod.ru/commentary/03/15fokin.htm>