

Динамика современного художественного процесса

И. Б. Соколова

Санкт-Петербургское отделение Российского института культурологии

ОПЫТ ТРАГИЧЕСКОГО В ИСКУССТВЕ НЕОАВАНГАРДА

Осмысление опыта трагического в искусстве неоавангарда логично начать с анализа феномена трагического. «Трагическое» в культуре выступает как эстетическая категория, традиционно полагаемая в противоположность «комическому». История эстетики подтверждает, что именно категория «трагического» является одной из древнейших в культуре. Ясно, что с течением времени, в процессе изменения культурных ориентиров, на первый план выходят те или иные эстетические бинарные оппозиции, тем самым маркируя дух времени. Так Средневековье, например, актуализирует позиции сакральное/профанное, эпоха Просвещения — рациональное/чувственное и так далее. Однако с феноменом трагического все оказывается не однозначно; если предположить, что среди эстетических категорий можно выделить фундаментальные, имеющие онтологический статус, то трагическое относится именно к ним.

Фридрих Ницше в работе «Рождение трагедии»¹ отмечает, что именно трагическое послужило основанием для разделения культур на «аполлонические» и «дионисийские». Кроме того, анализируя работы Ф. Ницше, можно сделать вывод — противостояние в человеке рационального и чувственного так же имеет трагическую природу. Оказывается что любая двойственность (в культуре и искусстве) инициирована опытом трагического. Перефразируя Мартина Хайдеггера, можно сказать, что исток художественного творения в трагическом опыте (в категориях эстетики). Рождение трагедии покоится в феномене рождения как обоюдности «сущего как расточения вовне и как удержания внутри»².

Катарсическое трагическое

История осмысления феномена трагического получила фактическое освещение с эпохи Античности. Логично предположить, что многие аспекты античного мировоззрения имеют «первобытные» основания. Однако с течением времени архаическая картина мира деградирует, уступая место новому типу мышления. Античная культура, ставшая классической моделью для истории культур и цивилизаций Запада, породила множество форм фиксации художественного опыта, одной из которых является трагедия. Точнее будет сказать, что феномен античной трагедии — основополагающая структура этого типа мышления. Именно вокруг трагического выстраивается культурный универсум античности.

Рефлексия античной культуры и философии по поводу феномена трагедии представлена в работах Аристотеля. Философ говорит о *катарсисе*. Термин происходит от греческого глагола *kathagein* — очищать. В языке он имеет как буквальное так и иносказательное значение: Гомер, например, употреблял слово именно в материальном, физическом смысле,

¹ Ницше Ф. Рождение трагедии. М., 2001 С. 735.

² Блانشо М. Пространство литературы. М., 2002 С. 231

а Эмпедокл говорил об очищении души. Платон в диалогах «Софист» и «Федон» употребляет понятие «в смысле отделения духовного от телесного и восхождения познания от красоты тела к красоте души»³. Аристотель упоминает о феномене катарсиса и в «Политике», но основное содержание раскрыто в «Поэтике». Важно, что через понятие «катарсиса» возможно понимание сущности трагического. Вместе с тем понимание интерпретации античной трагедии Аристотелем возможно только с учетом его собственной философской концепции, элементы которой он активно «вплавляет» в теоретическое обоснование трагического. Известно, что Аристотелю принадлежит учение о перводвижущей умной энергии. Трагическое возникает там, где вечный Ум начинает отдаваться во власть инобытию, становясь из вечного — временным. Трагическое становится возможным только благодаря движению, некому действию, полагающему предел наличествующему порядку вещей. Необходимо совершение преступления — действия, «когда Ум выходит из повиновения самому себе и из блаженной самособранности»⁴. Только тогда возможна трагедия, понимаемая как «подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, подражание при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной; посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение подобных аффектов»⁵. Страх и сострадание — необходимые моменты для понимания трагического, так как катарсис-очищение — имеет у Аристотеля четырехчленную формулу: *подражание-страх-сострадание-наслаждение*⁶. Важно, что понимается под «наслаждением» — есть ли это некое блаженное самодовольство и успокоение или нечто иное, имеющее, скорее, над-мирное положение. Античная философия утвердила вечное стремление человека к Абсолюту, к космической Гармонии, действие трагедии не стало исключением. Движение душевных сил человека — в стремлении «освободится от потока становления, в котором они только и возможны, превратиться в некое единое духовное средоточие — Ум, который не есть интеллектуальная сторона духа, но который выше самой души и представляет собой высшую собранность»⁷. Катарсис, в понимании Аристотеля, оказывается именно *умным состоянием*. Подобное восхождение означает просветление не только по поводу взаимоотношений вещей, но и по поводу самих вещей. Таким образом открывается феноменологическая составляющая античного катарсиса.

Известно, что помимо трагического, возможен комический катарсис, не столь освященный в античном философском наследии. Существуют точки зрения, что утраченные страницы «Поэтики» были как раз посвящены комедии (это позиция Умберто Эко). Анализируя существующие упоминания комического катарсиса, можно сказать следующее: по Аристотелю, комическое, так же как и трагическое, возможно в ситуации ошибки (в случае с трагическим — преступления). Становится ясно, что описание комического катарсиса более сложное, поскольку, если «страшное и жалкое имманентно самому трагическому

³ Катарсис: метаморфозы трагического сознания. СПб., 2007. С. 9

⁴ Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993. С. 733–748

⁵ Аристотель. Поэтика. Риторика. М., 2007. 352 с.

⁶ Катарсис: метаморфозы трагического сознания. СПб., 2007. С.10.

⁷ Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993. С. 733–748

мифу»⁸, то комическое оказывается некоей рефлексией, носящей скорее эстетический характер, тогда как в катарсическом трагическом эстетике нет, скорее есть философия жизни, специфического рода экзистенциализм. Осмысление Аристотелем опыта трагического в Античности представляет собой, помимо подробного руководства к действию трагедии, концепцию античного универсума. Описанная философом перводвужущая умная энергия как некое тождество логического и алогического, бытия и небытия в своем вечном движении, превращении, «восстании из пепла» как раз являет собой *трагическое в целом*, возможное лишь как вечное возвращение к самому себе.

Катарсическое трагическое можно считать основанием для понимания классического искусства. При этом следует учитывать, что античный катарсис — совершенно особенное явление, осмысление которого возможно только в рамках культурной традиции времени. Иные аспекты трагического катарсиса, значимые для мировой культуры, имеют скорее эстетический и этический контекст. Кроме того не приходится говорить об античном катарсисе как о достижении некоей логической нормы, хотя движение смысла в трагедии налицо. Всегда следует учитывать — «ведь правдоподобно, что происходит много и неправдоподобно»⁹.

Эстетическое трагическое

Современное понимание трагического во многом исходит из эстетической установки, поскольку принято понимать трагическое как эстетическую категорию, противоположную комическому. Опыт осмысления античного наследия показывает, что трагическое в большей мере онтологично, нежели имеет прикладной эстетический смысл.

Описанное Аристотелем «умное состояние» как основополагающее начало катарсиса оказывается выше уровня души, то есть не может быть подвергнуто анализу с точки зрения, например, психологических актов. Как оказывается, катарсис — состояние взаимодействия с таким уровнем сознания, где присутствуют нередуцируемые элементы. А. Ф. Лосев замечает: «иметь очищение — не значит вывести умозаключение из тех или иных отвлеченных посылок»¹⁰. Пережить очищение можно только методом «вживания», поэтому понять логику очищения можно исключительно как логику жизни. Следуя мысли А. Ф. Лосева, можно заключить: очищение не есть эстетический акт, в нем нет волевого устремления к анализу или противопоставлению, он не нуждается в морали. Катарсическое трагическое есть состояние духа.

Постепенно в истории интерпретации произведений искусства эстетический аспект выходит на первый план. Эстетические категории становятся выразителями духа времени. Стоит отметить, что А. Баумгартен, определяя специфику эстетики, замечает, что подобная наука о законах чувствования, основной категорией которой является прекрасное, входит в пределы гносеологии. Дальнейшая разработка категорий эстетики постепенно обозначает специфику эстетического и его границы. Эпоха Просвещения естественным образом обращается к анализу эстетического опыта. Основными точками зрения, во многом противостоящими друг

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же

другу, становятся позиции Иммануила Канта и Георга Гегеля. Описанная И. Кантом в «Критике чистого разума» трансцендентальная эстетика в дальнейшем будет активно осмысляться феноменологами, поскольку имеет своим предметом априорные формы чувственности как познавательной способности, осуществляющей познание явлений. В «Критике способности суждения» И. Кант представляет уже область суждения вкуса о прекрасном, не имеющей отношение к чувственному познанию объектов. Гегель, исследуя красоту в искусстве, полагает начало собственной «философии искусства»¹¹, создавая теорию познания объективной красоты.

Парадоксальность эстетики Нового времени заключена в возведении разума в абсолют, результатом которого становится тезис — рефлексивная мысль обнаруживает, что познает сама себя¹². Античная идея тождества мышления и бытия, установка на бытийность мысли превращается в вечное возвращение объективации. Естественно, что понимание трагического опыта оказывается так же переосмыслено. Анализируя греческую трагедию Г. Гегель замечает: они [трагические характеры] в высшей степени то, чем они могут и должны быть согласно своему понятию: не многообразная, эпически развернутая целостность, но — при всей своей жизненности и индивидуальности — единая сила»¹³. Уровень трагического это то, где исчезают «случайные черты непосредственной индивидуальности»¹⁴. Истинный смысл трагического, по Г. Гегелю, заключен в изначальной оправданности противостоящих сторон, «выступающих друг против друга во взаимной объединенности». Конфликт не может быть исчерпан лишь объяснением того, что всегда существует некое противостояние. Трагическое открывается через осознание наличия некоей «вечной справедливости», не знающей индивидуальности. Исток страха и сострадания исходит из осознания причастности, со-причастности этой вечной силе. В какой-то момент отступление «частного» открывает глубину «несводимого», область бесконечного, где ««вот тут» совпадает с «нигде»»¹⁵. Однако пафос гегелевского трагического оказывается как раз в замкнутости, в определенном смысле предельности точки совпадения с «нигде». Эстетическое оказывается у Г. Гегеля трагическим по сути в плане постоянного образования «складок», возвращающих познающий субъект к самому себе. Античная причастность к Ничто выворачивается поиском границ собственного мышления, то, что в дальнейшем откроет возможности осуществления экзистенциальной философии и вопроса соотношения бытия и ничто.

Кажется, что путь эстетического трагического к катарсису лежит не через соприкосновение с прастихией, неким прасмыслом, а вдоль линии познания возможностей человеческого разума. Трагическая суть эстетики эпохи Просвещения заключается в понимании собственной замкнутости, о-граниченности, где смерть, знаменуя рождение, не выходит на новый уровень, а только замыкается на мысли: «и разве не пройдем снова долгий путь, долгий

¹¹ Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике, I том. СПб., 1999. С. 19.

¹² Катарсис: метаморфозы трагического сознания. СПб., 2007. С. 112

¹³ Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике, II том. СПб., 1999. С. 499.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Бланио М. Пространство литературы. М., 2002. С. 42.

трепетный путь, и разве нам не идти по нему целую вечность?»¹⁶. Ограниченной формой Вечности становится трагическое для эстетики эпохи Просвещения.

Бессознательное трагическое

Аналитические практики эстетической области знания, трансформируясь с течением времени, повели субъект познания к необходимости переосмысления изначальной установки эстетики. Встает вопрос о том, что именно понимать под эстетическим опытом, точнее, какое из существующих определений понятия «опыт» можно логически увязать с эстетикой. Устанавливается, что помимо опыта зрителя значение имеет опыт художника, «внутренний опыт» жизни, получающий отражение в произведениях.

Следуя античной космогонии, эстетическая революция стирает границы между порядком видимого и невидимого, активного и пассивного, внутреннего и внешнего. Объявление тождественности противоположностей знаменует преобразование режима художественной мысли. Рационализм как тип мировоззрения, унаследованный культурой в целом, заставляет обратиться к науке, вновь открыть логическое начало мира, но, вместе с тем, все активнее заявляет о себе темное, внутреннее, та самая «зыбкая, ужасная, бесподобная земля» (Малларме). В точке сведения двух «стихий» рождается психоанализ. Изначальная цель работ Зигмунда Фрейда, как показывает анализ, состояла в требовании от искусства и поэзии засвидетельствовать глубинную рациональность «фантазии», поддержать науку, стремящуюся вернуть фантазию, поэзию и мифологию в сердцевину научной рациональности¹⁷. Сделать это представлялось возможным благодаря анализу и сопоставлению незначительных деталей, того, что якобы выброшено за грань наличествующего смысла. Открытие модуса бессознательного переворачивает логику мысли. На первый план выступает археология сознания, некая мифология, состоящая из следов и отпечатков. Воспетый романтиками тезис «все говорит» (Новалис) получает научное (медицинское) обоснование. Конечно, нельзя сводить опыт бессознательного только к линии соотношения медицинских показателей и механизмов работы сознания. Эстетическое бессознательное становится ключом к раскрытию «великой тайны — зависимости человека от «силы без воли»»¹⁸. Опыт бессознательного присущ не только человеку. Оказывается, что вещи сами по себе ведут немую речь, немое письмо, способность распознать которое субъект получает только благодаря собственному полю бессознательного. Открытие Другого как полюса сознания, понимание бессознательного как дискурса Другого, наконец тезис о том, что бессознательное структурировано как язык, дают понять, насколько близкими в этом контексте оказываются понятия «трагического» и «бессознательного».

Если идти от античной терминологии и логики, — бессознательное оказывается трагическим по сути (так же как и катарсическим). Постольку, поскольку организовано строем пра-стихий, аффективным полем неосмысленного, темной, дионисийской стихией. Естественно, что ощущение страха и непонимания границ собственного сознания, рождающиеся

¹⁶ Ницше Ф. Так говорил Заратустра. М., 1999. С. 380.

¹⁷ Раньсер Ж. Эстетическое бессознательное. СПб., 2004 С. 48.

¹⁸ Там же. С. 76.

от соприкосновения с бессознательным, было невозможно в Античности, заряженной космической гармонией. Лишь деление на рациональное и иррациональное, вскрытие темного, пафического дна трагедии дало возможность очутить на себе силу шопенгауэровской воли. Трагическое становится синонимом действия соприкосновения с движущейся в памяти стихией, которую невозможно обуздать, ибо она постоянно дает о себе знать через незначительные детали и следы, через которые открывается логика жизни. Трагическое ощущение невозможности сокрыться от взгляда Другого, от необходимости обращения к самому себе становится отличительной особенностью художественного процесса.

Обращение к Другому мотивировано феноменом «нехватки», описанном Жаком Лаканом. Именно «нехватка» формирует человеческие желания, без нее процесс «желания» будет остановлен. «Нехватка», в сущности, есть феномен области трагического, поскольку является ступенью, преодоление которой должно выводить субъект на новый уровень. Однако «нехватка», будучи присуща человеку с рождения (может быть представлена как травма (З. Фрейд)), не может быть преодолена, так как является условием существования. Модус бессознательного трагического актуализируется также в аспекте взаимодействия с Другим. Изначальная потребность субъекта в Другом обретает трагическое измерение, когда Другим для него становится он сам. Формируется отчуждение человека от собственного тела. Жан-Люк Нанси в работе «Corpus» подробно описывает как «становится» отчуждение, подчеркивая, что «отталкиваясь от своего тела, я и обладаю своим телом как чужим мне, внесвойственным»¹⁹. Тело становится Другим подле меня, оно всегда есть Другое, так как Я не могу осознать себя в своем теле, Я не могу увидеть себя со стороны, Я вижу только других, в их связи с телом: «Другой — это тело, потому что тело и есть Другой».

Трагическое бессознательное, изначально выведенное из измерения темной прастихии, замыкается на субъекте, давая понять, что отчужденная стихия есть он сам, а темные немые тексты написаны на его теле.

Феноменологическое трагическое

Открытие области бессознательного стало причиной переосмысления взаимосвязи науки и искусства. Желание З. Фрейда вернуть фантазию, поэзию и мифологию в сердцевину научной рациональности активизирует пласт рефлексии науки о своих истоках. Кризис, охвативший философию, означал необходимость преодоления скептицизма, романтизма и иррационализма. Возникла потребность в «строгой науке», способной определить предметную область научной рациональности, обозначить стратегии понимания и интерпретации явлений. Определяя феноменологию (в одном из ее методологических планов), Эдмунд Гуссерль отмечает, что «новая наука» есть «универсальная философия, которая может снабдить нас инструментарием для систематического пересмотра всех наук»²⁰. По замыслу своего создателя, феноменология претендует на статус универсально и аподиктически обосновывающей науки, науки о первоистоках знания, выступающей в роли наукоучения по отношению ко всем частным наукам. Феноменология с момента своего основания становится наукой,

¹⁹ Нанси Ж. Л. Corpus. М., 1999. С. 42

²⁰ Гуссерль Э. Феноменология // Логос, № 1, 1991. С. 12–20

принадлежащей к области дескриптивного. Однако феноменологическая дескрипция представляет собой совершенно особенное явление.

Заданная романтиками линия мышления, согласно которой «все говорит», подразумевает необходимость описания и анализа той немой речи, что окружает нас. Подобный анализ возможен только как феноменологический/дескриптивный. Суть описательного — «дескриптивного» метода определяется основным принципом феноменологической теории: «любимым дающим из самого первоисточника созерцанием»²¹, которое Э. Гуссерль противопоставляет «естественной установке» эмпирического исследования. Всегда необходимо иметь в виду такую дескриптивную форму, которая будет иметь процессуальный характер и зависимость от длительности протекания феномена, данного «по мере явления», «по мере созерцания» или «по мере описания». Ученик Э. Гуссерля Мартин Хайдеггер особым образом открывает феноменологический опыт: «Характер самой дескрипции, специфический смысл *logos*, может быть фиксирован впервые лишь из «предметности» того, что должно быть описано, то есть в способе встречания феноменов приведено к научной определенности»²². Тезис о том, что «онтология возможна только как феноменология» определяет феноменологическое понятие феномена как кажущее себя бытие сущего, его смысл, его модификации и дериваты²³. Логика рассуждений Хайдеггера здесь вполне следует логике понимания дескрипции Э. Гуссерлем, но оказывается, что за феноменами феноменологии может открываться план сокрытого, потаенного, того, о чем не говорил Гуссерль. Встает задача выяснения возможности описания сокрытого. Сокрытое оказывается неизменно связанным с раскрытым через различия случайных сокрытий и необходимых. Поскольку методический смысл феноменологической дескрипции есть толкование того, что составляет бытие, которое является всегда бытием сущего, то для нацеленности на высвечивание бытия нужна правильная подача сущего²⁴. Размыкание бытия как *transcendens* а есть трансцендентальное познание, а феноменологическая истина (разомкнутость бытия) есть *veritas transcendentilis*. Понимание феноменологии в плане соотношения ее с онтологией возможно, по М. Хайдеггеру, лишь в схватывании ее (феноменологии) как возможности, ведь «одно дело сообщать, повествуя о сущем, другое схватить сущее в его бытии»²⁵.

Исследователем, наиболее близко подошедшим к раскрытию феноменологического трагического стал Морис Мерло-Понти. Главными темами философии М. Мерло-Понти являются взаимоотношения человека и мира, природа языка, история как порождение и место человеческой деятельности. Мерло-Понти стремился выявить фундаментальные структуры человеческого опыта, свидетельствующие одновременно об изначальной, глубинной укорененности экзистенции в мире и присутствии мира в экзистенции. Важнейшей идеей феноменологии М. Мерло-Понти является идея единства человеческого опыта, но философ предлагает иное его обоснование, по сравнению с тем, что существовало в рационалистической

²¹ Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. М., 1999. С. 60

²² Хайдеггер М. Бытие и время. СПб., 2006. С. 35

²³ Там же.

²⁴ Там же. С. 37

²⁵ Там же. С. 39

традиции. В «Феноменологии восприятия» Мерло-Понти говорит о «необходимости придать конечности позитивное значение», исследовать человеческий опыт во всем многообразии его дорефлективных и допредикативных форм, вплоть до патологического, детского, «примитивного» опытов в их собственной онтологической устойчивости и неразложимости²⁶. Болезнь, как и детство, объявляются «формами полной экзистенции», а патологические феномены, производимые болезнью для замещения нормальных функций, должны изучаться именно как замещения, как аллюзия на фундаментальную функцию. Поскольку современная М. Мерло-Понти философия начинает постепенно открывать субъект в «его ситуации», перед исследователем стоит задача феноменологической дескрипции «ситуации», бытия в мире, где субъектом восприятия становится тело — «видит не глаз и не душа, а тело как открытая целостность»²⁷. Философ полагает наличие целого слоя феноменов, содержащих в себе «нередуцируемый смысл», феноменов, дескрипцию которых способно произвести лишь тело. Исследование феноменов должно возвращать вещам их истинные «лица», организмам их собственные способы трактовки мира. Опыт соотношения феноменов мира и собственного тела, поиск внутренних соответствий путем феноменологического описания представлен в работе Жан-Люка Нанси «Corpus»²⁸.

Искусство — всегда «говорящее слово», его произведения не завершены, поскольку в них выражается то, что еще только хотят выразить. Тезис Ж. Лакана о том, что «бессознательное структурировано как язык»²⁹ свидетельствует об обнаружении психоаналитиками подтверждения установки феноменологической дескрипции Мориса Мерло-Понти на описание человеческого опыта со всеми его случайными содержаниями, которые оказываются необходимыми. «Засоренные» феномены, некогда раскрытые, но вновь попавшие сокрытию, искаженные феномены, замаскированные бытийные структуры³⁰, выходят на первый план, утверждая необходимость погружения в явления человеческого опыта в их непрерывном становлении.

Трагическое открывается как феноменологическое, конституирующее бытие. Априорные структуры сознания, нередуцируемые элементы интерпретируются как слепок, след тех самых окаменелостей, что говорят с нами посредством немого языка. Трагический исток феноменологии состоит в потребности вскрытия «мифологии» мышления, его внутренней организации. Подобная археология сознания, однако, не достигает той цели, что ставил перед ней Э. Гуссерль. Она наталкивается на поток сокрытого, говорящего непонятным языком, стихийного плана самой жизни. Несмотря на то, что дескрипция представляется как процесс, его оказывается недостаточно. Феноменологическое трагическое спотыкается о собственный исток, замыкаясь в вечном возвращении к самому себе. Особенностью феноменологического опыта трагического можно назвать эту процессуальность, строгость в пути анализа структур сознания. Однако становится ясно, что

²⁶ Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб., 1999. 606 с.

²⁷ Там же. С. 589.

²⁸ Нанси Ж. Л. Corpus. М., 1999. 255 с.

²⁹ Лакан Ж. Инстанция Буквы в бессознательном или судьба разума после Фрейда. М., 1997. 184 с.

³⁰ Хайдеггер М. Бытие и время. СПб., 2006. С. 36

этот процесс невозможно завершить — «нередуцируемые смыслы» и «феномены полной экзистенции» только подтверждают, что трагическое невозможно «ухватить», ибо оно имманентно миру.

Политическое трагическое

Доктрина «строгой науки», поиски оснований для концептуализации понятий были, во многом, связаны с изменениями в социальном строе. Актуализация поля субъективности стала возможной благодаря осмыслению порядка Жизнь-Производство-Язык³¹. Изменение на рубеже веков способа бытия, заставляет выйти наружу мощные, скрытые силы, развивающиеся из первоначала. Это происходит сквозь политическое в свете дискурса власти. Феномен власти осмыслялся человечеством со времен первобытности, однако на рубеже веков (XIX–XX вв), опыт властвования получил дополнительный стимул к развитию в ситуации политики, ставшей дискурсивной практикой. Рассуждая в аспекте психоанализа, можно говорить о том, что возникновение политики как властной практики и ее прогрессивное развитие не только возможно, но необходимо. Тем самым на общественном уровне реализуется опыт подчинения как воспоминания об Имени Отца; определенного рода травме, постоянно напоминая о которой способно утвердить подчинение.

Помимо психоаналитического аспекта политического существует негативная структура отчуждения. Трансформации социального и политического толка заставляют пересматривать существовавшие в экономическом плане ценности — одновременно с этим случается «разлом» в отношении субъект-государство: «Человек в своем собственном бытии, со своей способностью образовывать представления возникает во впадине, оставленной живыми существами, предметами обмена и словами, когда, покинув представление, которое доселе было их исконным местом, они отступают в глубину вещей, замыкаются на самих себе по законам жизни, производства, языка»³². Возникает необходимость аналитики конечности человеческого бытия, критическое осознание которой проинициировано отчуждением человека от результатов своего труда, что ведет к зарождению порядка симулякров, к политической экономии, имя которой смерть. Наложение порядка симулякров на уровни действительности, истребление истинных имен связано, в том числе, с возникновением аналитического дискурса о сексе.

«Освобождая сексуальность, общество постепенно заменяет ее смертью в функции тайного обряда и фундаментального запрета... Лозунг сексуальности согласуется с политической экономией, поскольку, как и она, нацелен на отмену смерти. С другой стороны, сексуальная революция сама же себя и пожирает, так как фактически сексуализацию жизни образует смерть»³³. Исторически дискурс секса власть использовала как метаязык желания, означивая тем самым стратегии подчинения. В конечном итоге в ситуации отчуждения именно власть занимает место желания, замещая план сексуального опытом политического. Данная в бессознательном форма тайного эротического желания выходит на поверхность как

³¹ Фуко М. Слова и вещи. СПб., 1994. С. 275–288.

³² Там же. С. 334.

³³ Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М., 2006. С. 320–321

область порнографического — бессознательное становится сценой³⁴. В этой ситуации возникает стойкое ощущение «смутной» угрозы, таящейся за рассекреченными планами сознания. Обращение реальности в симулякр заставляет субъект погрузиться в поток знаков.

Ускользающие смыслы и символы, неопределенность планов реального, «мерцание» субъекта — порождает изменение властных практик. Человек оказывается на краю политического — в своеобразной «складке», образованной полем реальной власти и тайным «фоном» авторитарного дискурса. Наличие конкретных политических целей, контроля и различных форм подчинения, являя собой актуальные рыночные стратегии, тем не менее оказывают параллельное воздействие. Упразднение дисциплинарного общества, столь долго существовавшего как феномен власти³⁵, рождает подозрение как форму явления трагического. Опыт трагического в очередной раз получает онтологическое значение. Смысл трагического становится очевиден, когда вне явного властного контроля в ситуации политического как «прозрачности зла» субъект «чувствует на себе чей-то невидимый взгляд»³⁶. Трагическое становится формой «онтологического террора», опытом знания о том, что в потоке знаков, лишенных означаемого, за тобой кто-то наблюдает. Переосмысление опыта бессознательно, стремление освободиться от травматического бремени посредством «замещения» форм страдания становится конфигурацией «интерпассивности»³⁷, блокирующей восприятие, заменяющей его на эффект присутствия.

Модификации трагического в опыте политического раскрывают области скрытого влияния власти. Политическое трагическое определяется как феномен области измененного, ускользающего от дискурса. Обозначенная стратегия, направление на ревизию свободы существенно трансформировало область трагического, переведя его в онтологическую плоскость. «Общество потребления» и формирование новой картины мира, основанной на многообразии, привело к смещению категорий.

Отныне обозначенная «множественность трагического» складывается (по модели складки Ж. Делеза) в «единство трагического», данного как художественная форма фиксации опыта.

Трагическое как оно есть

или то, каким оно представлено в искусстве неоавангарда

Подходя к описанию опыта трагического в искусстве неоавангарда, следует сделать ряд выводов, относящихся к описанию различным модификаций трагического и форм явления его через художественные практики:

Катарсическое трагическое открывается через феномен античной трагедии.

Основополагающим понятием выступает «катарсис». Катарсическое трагическое возможно только как динамическое движение от анализа действия к самоанализу, самораскрытию субъекта. Катарсическое трагическое можно считать основанием для понимания классического искусства;

³⁴ Делез Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: капитализм и шизофрения. Екатеринбург, 2007. С. 466–506.

³⁵ Фуко М. Интеллектуалы и власть. М., 2002.

³⁶ Гройс Б. Под подозрением. М., 2006. С. 35.

³⁷ Жижек С. Интерпассивность. Желание: влечение. Мультикультурализм. СПб., 2005. С. 6–44

Эстетическое трагическое рождается как категория выражения духа времени. Эстетический аспект трагического возможен как постоянное обращение субъекта к самому себе. Произведение искусства теряет свою ведущую функцию, давая лишь «интеллектуальный стимул». Особенностью эстетического трагического становится движение вдоль линии познания возможностей человеческого разума;

Бессознательное трагическое обнаруживается благодаря изначальной нацеленности психоанализа на засвидетельствование глубинной рациональности «фантазии». Бессознательное трагическое определяется строем прастихии, аффективным полем неосмысленного. Трагическое становится синонимом действия соприкосновения с движущейся в памяти стихией. «Нехватка» выступает логикообразующим фактом в формировании опыта бессознательного трагического. Искусство выступает как форма представления бессознательного, открытие тайных текстов которого возможно через анализ собственных областей потаенного;

Феноменологическое трагическое возможно как дескриптивное, где под дескрипцией понимается процесс описания, в ходе которого происходит движение раскрытия сокрытого. Важной становится установка: онтология возможна только как феноменология, акцент смещается с сообщения о сущем на необходимость «схватить сущее в его бытии». Произведение искусства как форма фиксации художественного опыта представляет область замаскированной бытийности, погружение в которую будет способствовать «возвращению вещам и явлениям их истинных лиц»;

Актуализации поля *политического трагического* определена переосмыслением порядка жизнь-производство-язык. Формирование негативной структуры отчуждения, замещение объектов реального образами симуляции, использование властью дискурса секса как метаязыка желания свидетельствуют о деградации традиционных властных практик. Политическое трагическое являет себя через формы скрытого террора, обусловленного подозрением. Коллективное бессознательное определяется как терроризируемое. Произведение искусства становится формой представления подозрения, «погружение» в которое может способствовать катарсическому «обращению» зрителя.

Указанное многообразие форм представления трагического обращается в единство в искусстве неоавангарда. Внешними факторами, повлиявшими на формирование новой художественной парадигмы, послужили социально-политические изменения, прежде всего Вторая мировая война. Внешняя манифестация трагического постепенно переходила в область художественной рефлексии. Художественные движения, сложившиеся на волне протеста против наличествовавшего положения вещей, своей основополагающей целью видели выражение духа времени. Сохранившийся как наследие модернизма, пессимистический пафос меняется. Становится очевидной необходимость изменения форм фиксации художественного опыта и традиционных стратегий восприятия. Искусство 1950–1970 гг. это флюкс — тотальная деятельность, перманентный творческий процесс. Актуализация областей трагического начинается в поп-арте. Провозглашенная Марселем Дюшаном установка: художественное произведение не обязательно должно быть создано художником, это может быть любая вещь — девиз художников поп-арта. Использование в качестве предметов искусства тиражированных образов повседневности, игра с опосредованной реальностью открывает поле коллективного бессознательного. Изменение способа бытия человека, превращение

субъекта в «желающую машину» выводится поп-артом как данность: «Моя живопись выглядит так, потому что я хочу быть машиной»³⁸ (Э. Уорхол, 1963). Однако за предельной плоскостью произведения открывается область политического трагического. За образом социального строя, лишённого рефлексии, вырастает пустота: «Чем больше вы смотрите на совершенно одинаковые вещи, тем скорее исчезает их значение. Вы опустошены, и это хорошо»³⁹ (Э. Уорхол). Осознание пустоты за потоком симулякров сродни «смутной угрозе» и тревоге.

Постепенно сложившаяся в искусстве воля к пустоте буквально означает стремление очистить живопись от всевозможных наслоений. Пассивное созерцание сменяется интенсивной визуальной диалектикой. Искусство становится безусловным, несводимым; и «нет ничего серьезнее его (искусства) суверенности, равной отречению, его самоотречению»⁴⁰. Опыт трагического является через устранение всякой иллюзии. Отступает время, когда «они изображают: мне нравится эта вещь, вместо того, чтобы изображать: вот оно» (Поль Сезанн)⁴¹. Подобная форма художественного жеста дает основание утверждать возможность феноменологического трагического, как пути очищения «засоренных» феноменов, открытия их новой силы. Сведение живописи к ее основам, отказ от многообразия выразительного языка ради достижения максимальной нейтральности манифестирует концепция искусства первичных структур — минимализма.

Минимализм, «наделенный минимальным художественным содержанием (a minimal art-content)⁴² в своей концептуальной сути оказывается максимально приближенным к «единому трагическому» опыту. Ясность форм, выверенность геометрии линий, логическая завершенность, тем не менее порождают ощущение беспокойности, тревоги и страха. Погружение в произведение, в его правдоподобность, антропоморфность, констатирует наличие областей неясной, роковой неправдоподобности. Устранение деталей и темпоральностей, представление вещи такой, какая она есть, дает силу увидеть целое, «ощутить» бытие. Исходная установка искусства помочь человеку открыть самого себя модифицируется, конструируя новую форму субъективности: «Быть может, цель сегодня не в том, чтобы открыть, чем мы являемся, но отказаться от того, чем мы являемся»⁴³. Именно в ситуации трагического отказа от себя, спровоцированного осознанием причастности движущейся стихии смыслов, остановленной в без-образном произведении, «лишенном чувства и мысли» (Д. Джадд) возможно Катарсическое перерождение субъекта⁴⁴.

³⁸ Обухова А. Е., Орлова М. В. Живопись без границ. Альбом. М., 2001. С. 6–73.

³⁹ Там же.

⁴⁰ Бланио М. Пространство литературы. М., 2002. С. 218.

⁴¹ Там же. С. 229.

⁴² Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб., 2001. С. 28.

⁴³ Foucault M. The Subject and Power // Hubert L. Dreyfus & Paul Rabinow, Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics. Chicago, 1982. P. 216

⁴⁴ Карл Андре, «Десятый медный кардинал», 1973. В середине 60-х годов, когда Карл Андре начал показывать свои работы в Нью-Йорке, публика воспринимала их достаточно неохотно. Во многом это было связано с особенностями выразительного языка произведений. «Моя работа атеистическая, материалистическая и коммунистическая, поскольку не апеллирует ни к трансцендентной форме, ни к духовным или интеллектуальным качествам. Она материалистична, так как показывает

Дальнейшее развитие искусства неоавангарда отмечено смещением художественного акцента с произведения на контекст; на смену искусству приходит философия. В рамках концептуального искусства происходит вытеснение побочных смыслов, однако при этом предметом критического анализа художников становится не только искусство в целом, но и корпус институтов, обеспечивающих социальное движение произведений (музеи, галереи и т. п.)⁴⁵.

исключительно то, из чего она сделана, коммунистична она постольку, поскольку ее форма равным образом доступна всем людям» (Minimal Art / D. Marzona, U. Grosenick. Köln, 2004. S. 30) — К. Андре с самого начала позиционировал себя как художника, более *присваивающего*, нежели создающего. Особенность восприятия работ заключена в возможности низведения традиционной границы между зрителем и произведением — художник позволял трогать работы, настаивал на том, чтобы по ним ходили. Смена парадигмы художественного восприятия, основанной на дистанцированном, скорее направленном вверх взгляде зрителя, явно видна в примере созданных К. Андре «наборных полов», — новой геометрии искусства. «Десятый медный кардинал» — это десять квадратных медных пластин, положенным в два ряда, по пять в каждом. Боковой стороной медный прямоугольник соприкасается со стеной. Важно, что произведение создано без использования обработки (сварки, винтов, сверления и т. п.).

Первой *точкой сопротивления* объекта становится его предельность как данности и бес-предельность как смысловой единицы. То, что представлено как десять медных пластин, лишено конца и начала, в них нет направления, или оно уже *потеряно*. Понимание пространственной определенности произведения, возможности проникнуть в его «ауру» через непосредственный контакт не снимает тревожного ощущения, тотального непонимания — искусство становится тем, на что можно наступить. Уровень трагического как столкновения с реальным дан в самом прямом значении. Пустота оказывается *знакомой*, имеющей медный отлив и черты паркетного пола. То, что раньше представлялось как «фантазия» — *дано*. Зритель и объект равны. Классическое искусство было *представлено*, произведение говорило понятным языком. Минимализм безмолвен. Равенство и безмолвие — стойкое ощущение присутствия того, кто *соразмерен тебе*. Чувство трагической отстраненности в ситуации присутствия открывает модус политического трагического. Максимальная *приземленность* и сходство с миром, возможность узнать, с достоверностью утвердить — это есть то, что я вижу, — только усугубляет сомнение. *Протест против понятного* становится ощутим на уровне тела, сопротивляющегося порядку смертельного. Манифестируя *готовность к самоуничтожению* через исчезновение, объект погружает зрителя в порядок феноменологического трагического. Исчезая в потоке сознания, объект возрождается там как точка фиксации опыта, как феномен, лишенный материальной оболочки — того, что он являет на самом деле. Подобная археология дает понимание бессознательного трагического. Антропоморфизм объекта, данный как обозначение присутствия смертельного трагического, дает возможность соприкоснуться с полем страдания, ощутить «нехватку» как материальную форму. Исток трагического оказываются внутри мыслящего субъекта, объект лишь дает точку отсчета, *раскалывающая зрения*, обращая зрителя к самому себе.

⁴⁵ Гилберт и Джордж, «*Singing Sculptures*», 1972. С начала совместной творческой деятельности Гилберт Прош и Джордж Пассморе (работают вместе под именем Gilbert&George с 1968 года) осознавали актуальность заявленной ими художественной задачи: преодоления пропасти между искусством и жизнью. Возможность пересмотра позиций художники увидели через необходимость изменения основных законов воздействия художественных форм и поиск соответствующего выразительного языка. Идея совместных перформансов, действующей энергией которых становятся тела самих художников,

Промежуточное положение искусства неоавангарда, которое не относят к художественным практикам постмодернизма, обозначает его исключительность в концептуальном плане. Работа с различными выразительными средствами, опыт смещения смысловых акцентов в произведении, наконец — тотальный отказ от выразительности, «воля к пустоте» означают попытки рефлексии о трагическом. Открытие онтологической принадлежности трагического по-новому определяет диалектику художественного образа. Искусство неоавангарда перестает констатировать факт (хотя на деле произведения представляют собой именно факты реальности), теперь оно являет собой внутреннюю геометрию мира. Единое трагическое открывается как «упорядоченный хаос», причастный нелинейной логике. Закон его развития невозможно понять, потому что именно сейчас ощущается причастность к нему, к самой жизни.

возникла под влиянием проведенной в 1963 году Конрадом Люгом и Герхардом Рихтером художественной акции «Leben mit Pop. Eine Demonstration für den kapitalistischen Realismus». Для К. Люга и Г. Рихтера это был однократный опыт, тогда как Гилберт и Джордж сделали подобную форму представления основной, в дальнейшем подвергая ее различным художественным трансформациям. Тезис Эда Рейнхарда «Я никогда не уважал ничего, кроме самого художника» (*Archer M. Art since 1960. London, 2002. P. 101*) получил в рамках перформансов, проводимых Гилбертом и Джорджем, реальное воплощение!

Идея создания живых художественных форм, которые невозможно отождествить ни с театром, ни с цирком, проистекала из желания художников противопоставить себя существующему порядку реального. Подобное противопоставление несет скорее идеи «кантовской критики», нежели форму социального противостояния. «Живые скульптуры» Гилберта и Джорджа, существовавшие как часть масштабного проекта «Art for All», стали воплощением измененного художественного сознания — вектор осмысления искусства смещается с самого произведения на процесс его создания. Работа с существующими художественными формами — скульптурой, например, — попытки преодоления традиционных смысловых штампов, обращение к невыраженному: становится основанием для возникновения концептуализма. Концептуализм становится философией искусства неоавангарда.

«Singing Sculptures» как пример концептуализации новой художественной формы — перформанса, оказываются одновременно проявление протеста против существующих практик рефлексии и манифестацией новой художественной парадигмы, в основе которой лежит понимание трагического. Концептуализм дает представление, скорее, о метафизических областях трагического, исследую механизмы работы сознания. В отличие от минимализма, доводившего формы представления до предела, концептуализм работает со всем многообразием «фигур» искусства. Разнообразие произведений дает возможность преодоления предела зрения, выхода на уровень осознания трагического. Ясно, что живое человеческое тело, данное как плоть искусства, способно насторожить, вызвать тревогу. Необходимость расширения угла зрения, включение в непосредственный художественный опыт элементов феноменологического трагического открывает путь разрыва с существующими представлениями о том, как должно являть себя искусство.

Телесное, представленное как отрицание активного физического начала, тормозит восприятие на уровне бессознательного, поскольку обращается непосредственно к фигуре Другого, недоступного. Совершение телом механических движений, ощущаемая запрограммированность становится свидетельством политического трагического. «Поющие скульптуры» представляются воплощением будущей антропологии. Отказ от формы протеста, как стимула для движения, принятие данности жизненных ориентиров, согласие с существующим порядком реального, представленные как художественный жест, дают возможность понять новое назначение искусства.



Карл Андре. «Десятый медный кардинал», объект. (1973).



Гилберт и Джордж. «Поющие скульптуры», перформанс. (1972).

B. Sokolova

The tragic experience in art of neoavant-garde

The understanding of tragic experience in art of neoavant-garde is associated with a necessity to analyze phenomenon of tragic. The field of tragic is occurred as a diversity of manifestation forms in culture and in a human mind: cathartic, esthetic, unconscious, phenomenological and political tragic. The multiformity of tragic transformed in a conceptual unity in art of neoavant-garde. The unity tragic is presented as an “ordered chaos”, example of nonlinear logic, law of which progress is incomprehensible. That is why participation in this process is felled just now.