

Б. В. Марков

ФИЛОСОФИЯ И ИСКУССТВО КАК ПРАКТИКИ ОБРАЗОВАНИЯ ЧЕЛОВЕКА

Философия и искусство, прежде всего литература и театр, существуют в виде произведений. Стандартный ответ на вопрос о том, почему человек начинает вести себя иначе в результате их восприятия, дают эпистемология и философия языка. Слова отсылают к истине, фиксируют знания, несут важную информацию, в соответствии с которой выстраиваются «планы и структуры» поведения. Важное значение литературы состоит в том, что она является носителем морали: читатель приучается оценивать поступки и события через призму различия плохого и хорошего. Другим медиумом взаимопонимания и единства общества является истина. Люди могут достигать взаимного согласия, если придерживаются одинакового понимания истинного и ложного, правильного и неправильного. Ясно, что в этом случае уже не мораль, а наука становится регулятором поведения. Однако научный опыт ограничен. Литература тоже раскрывает важные истины и тем самым вооружает людей знанием о том, как правильно жить. Кроме того, она приобщает к прекрасному, возвышенному, нормализует страсти и желания людей.

Как чувства, охватывающие одного, могут оказаться релевантными для другого? Собственность, любовь и другие блага всегда были причиной раздоров. Нормализация такого рода отношений составляет главную задачу коммуникативных медиумов. Задача эта решается путем создания семиотической концептуальной системы, объясняющей возможность выражения чувств. Как возможен порядок в столь запутанной области, какую являет собой мир страстей? Первый шаг наступления на спонтанность чувств — их описание. Этим занимаются не только поэты, но и воспитатели, моралисты, ученые. Поэты придумывают идиомы, а педагоги, медики и юристы постулируют нормы.

Надстройку общества образует семантика, благодаря которой становится возможной преемственность социальной жизнедеятельности. Она скрепляет опыт и чувство в словесной форме болтовни и мудрости, теоретических и фактических суждений. Эволюция семантики меняет способы упаковки опыта и открывает новые возможности выражения чувств. Она образует опору, на основе которой осуществляется управление смысловыми комплексами. Согласно Н. Луману, идейное наследие обеспечивает возможность развития социальных отношений, и даже революционные изменения социума не приводят к фундаментальной смене семантической надстройки.

Слепая страсть осуждается в любой культуре. Как же кодифицируются чувства, чтобы обрести общезначимое и общепринятое выражение? Коды образуют, производят социально одобряемые чувства. Без них, строго говоря, невозможны и переживания, которые обусловлены не только внутренними потребностями организма, но и социальными нормами. Люди едят, занимаются любовью, работают и отдыхают. При этом они испытывают определенные, вероятно, похожие чувства удовольствия и не-

Марков Борис Васильевич — д-р филос. наук, проф., Санкт-Петербургский государственный университет; e-mail: bmarkov@mail.ru

удовольствия. Возможно, таким же образом обстоит дело и с «высшими» потребностями, которые порождены культурой. В итоге получается достаточно пестрая, но упорядоченная картина мира чувств. Если подойти к этому чисто философски, то такое, пусть и пестрое, единообразие, должно вызывать удивление. Действительно, чувства как интимные внутренние переживания событий должны быть, во-первых, совершенно уникальными для каждого человека, а во-вторых, неповторимыми даже в жизни самого индивида, который по-разному переживает свои завтраки, обеды и ужины и тем более сексуальные контакты даже с одним и тем же партнером. Как удается нормализовать не только проявление, но и переживание слепых страстей?

Начиная с XVII столетия, когда появляются журналы, а в них — романы, страсти оказываются предметом внимания. Их манифестируют, они превращаются в условие социальных действий. Роман в письмах становится формой сообщения об интимных человеческих чувствах. На смену средневековой рыцарской галантности приходит романтическая любовь. При этом меняются форма кода, основание любви, упорядочивающая коды антропология. Суть происшедших изменений состоит в ориентации не на идеализацию, как в Средние века, а на рефлексию. При этом основные усилия тратятся не столько на облагораживание объекта любви, сколько на работу воображения.

Противоречие состоит в том, что литература, с одной стороны, ведет к интенсификации чувств и страстей, а с другой стороны, должна способствовать воспитанию добродетели. Возможно ли здесь достижение гармонии? Уже в XVIII в. возникает фривольный дискурс, направленный против морали. Предел его обозначен де Садом. Другой дискурс — психоаналитический — сформировался как выражение принципа наслаждения. Он направлен против разума. Так оказались разбитыми две главные контролирующие инстанции человеческого поведения. Чем же ответило общество на эту угрозу? Как кажется, оно стало обращать меньше внимания на заботу о душе и больше — на заботу о теле. Поэтому на передний план вышло понятие сексуальности.

Это привело к тривиализации семантики любовного дискурса. Приверженцам романтической любви секс кажется чем-то совершенно животным. Однако проблема состоит вовсе не в редукции к физиологии. В современном обществе преобладают безличные отношения. *Я* стало проблемой. Поэтому не забота о себе и не управление своими страстями, а поиск себя, рефлексия и селекция самости — вот что становится главным. Поскольку в презентации теряется различие истины и видимости, постольку нет проблемы различия истинного и мнимого чувства, так занимающей романтиков. Кодирование страсти с целью ее нормализации и приспособления для социальной и семейной жизни становится ненужным. Любовь больше не является долгом и никого ни к чему не провоцирует.

В чем специфика представления человека в искусстве и чем оно отличается от философской экспликации? Пожалуй, первичное различие выглядит следующим образом. Искусство создает портрет, образец человека; философия ищет идею человека. Искусство руководствуется чувством вкуса, философия — истиной. Если при изображении человека следовать чувству вкуса, то получится нечто иное, чем в философии, которая претендует на постижение истины о человеке, т. е. пытается разгадать загадку: что есть человек? Искусство создает образ человека иным способом, нежели философия и наука, открывающие истину о нем. В искусстве образы не вполне зависят от своего оригинала. В гораздо большей мере они подчинены эстетическому вкусу [1, с. 23]. Вкус — субъективная способность, и о нем не спорят, истина же объективна

и принудительна. Специфика суждения о вкусе описана И. Кантом, который видел его своеобразие в том, что всеобщность вкуса достигается без помощи понятия. И все же вкус как общее чувство предполагает признание, хотя и без каких-либо процедур обоснования и доказательства.

Открытие Кантом решающей роли чувства вкуса не привело к отказу от репрезентативной эстетики. Значительный вклад в ее преодоление внес Ф. Ницше, идеи которого стимулировали развитие множества новых направлений в современной философии искусства. Свообразие его подхода к вопросу о том, как возможна жизнеспособная культура, состоит в преодолении сложившихся различий между этическим и эстетическим, культурным и политическим. В своем предисловии 1886 г. к «Рождению трагедии» Ницше просит взять на заметку выдвинутое им положение о том, что *метафизической* деятельностью человека по существу предстает искусство, а не мораль. За всеми онтологическими процессами скрыт лишь эстетический смысл. Беззаботный, неморальный Бог, беспечное бытие, игра сил которого определяет человеческую судьбу, — все это основа «артистической метафизики», оказывающейся «по ту сторону добра и зла» [2, с. 376–401].

Театр философии. Важную роль в преодолении репрезентативной эстетики сыграли размышления Ж. Делёза о взаимосвязи философии и искусства. В статье «Одним манифестом меньше» он писал, что театр вторгается не как то, что репрезентирует нечто, а как то, что производит союзников сообразно обстоятельствам. Отсюда оценка «революционного театра» как возможности формирования нового сознания.

По аналогии с движениями и поисками современного искусства можно действовать и в философии. Согласно Делёзу, работа по философии — это своеобразный криминальный роман и одновременно научная фикция [3, с. 10]. С первым ее сближает необходимость создания понятий с радиусом действия, достаточным для решения локальных положений дел. Понятия обладают сферами влияния, на которые воздействуют жестоко и драматично. Чтобы книга по философии могла считаться современной, она должна быть так же мало когерентной человеку, как Богу и миру. Научный фикционализм имеет свои слабости: как можно писать о том, о чем у нас нет четкого представления? Но мы все-таки хотим верить и делать решительные утверждения. Философия располагается там, где знание и незнание только разделяются и одно переходит в другое. Философы вынуждены писать ненаучно и прикидываться учеными. Приближается время, когда вряд ли будет возможно появление книг, подобных тем, что писались веками. Поиски нового стиля, предпринятые Ницше, продолжены современным театром и кино. Опираясь на технику коллажа, можно по новому представить историю философии. История философии — это репродукция самой философии. Пора подумать о правилах производства философских копий. Можно рассказать историю прошлой философии так, что она окажется захватывающе интересной. Это было бы близко к идеальной книге Борхеса.

Ф. Ницше и С. Кьеркегор нашли новые средства выражения философии, ее движения. Они поставили задачей замену репрезентаций непосредственными знаками. Вращение и протяжение, танец и прыжок — все это акты духа, что предполагает идею театра и режиссера. Ницше и Кьеркегор не просто рефлексировали о театре в манере Гегеля. Они увидели философию как невероятную эквивалентность театру и основали как театр будущего, так и будущую философию. Кьеркегор говорит об античной и современной драме не в терминах рефлексии — он оживляет проблематику маски и за-

ставляет рыцаря веры играть свою роль в особом театре души. В еще большей степени это находит выражение у Ницше. Уже в «Рождении трагедии» имеет место не рефлексия об античном театре, а практическое основание театра будущего, открытие пути, на котором Ницше и превзошел Вагнера. В частности, страшное изображается у него через буффонаду, комическое обнаруживается даже у сверхчеловека. Необычное функционирование маски состоит в том, что серьезное играет в маске шута и наоборот.

Делёз увидел своеобразие экспериментов современного театра в повторении. Если Гегель рефлексировал, опосредовал, а не драматизировал движение, то Ницше и Кьеркегор поступают наоборот. Повторение трагического и комического — это условия движения, в ходе которого актеры или герои истории находят нечто новое. Театр повторения противостоит театру репрезентации. Театр повторения — это игра чистых сил, непосредственно воздействующих на дух, это театр, непосредственно воздействующий на природу и историю, где говорят языком жестов, которые без слов организуют и выражают тело, пользуются масками призрака и фантома. О различиях между Кьеркегором и Ницше тоже невозможно говорить спекулятивно, например обсуждая отличие Диониса Ницше от Бога Кьеркегора. Повторение осуществляется у Кьеркегора прыжком, а у Ницше танцем. Кьеркегор предлагает театр веры и подчиняет логике спиритуальному движению. Он перечеркивает эстетическое повторение, хотя при этом болезненно осознает, что предлагает всего лишь эстетический образ такого перечеркивания. Театр Ницше — это театр неверия, жестокости, юмора и иронии. Вечное повторение, по Ницше, связано со смертью Бога и растворением Я. Напротив, театр веры основывается на возвращении Бога и возвращении Я. Таким образом, различие между Кьеркегором и Ницше сводимо к различию места повторения — в сфере духа или на земле, забывшей и Бога.

Театр как производство. В. Беньямин предложил описание искусства как производства. Это соответствует политической экономии К. Маркса, где главными оказываются не вещи, а способы, средства, орудия их производства. Согласно Беньямину, автор работает на социализм не как идеолог, а как производитель. Писатель рассматривается по аналогии с рабочим. Он совершает революцию в сфере производства языка. Марксистская критика оценивает литературу с точки зрения соответствия ее производственным отношениям. Беньямин принимает эту позицию, но ставит вопрос иначе: какова функция произведения в рамках литературных производственных отношений? Речь идет о литературной технике, и это соответствует как материалистическому анализу литературной продукции, так и внутрилитературным критериям оценки [4, с. 136]. В качестве примера Беньямин использовал творчество писателя Сергея Третьякова, который занимался агитацией среди крестьян, а потом написал книгу, оказавшую значительное влияние на организацию колхозов. Суть в том, что он использовал «литературность» в агитации и технологии агитации (репортажи) — в литературе. Конечно, такая литература утрачивает глубину, зато в силу своей простоты она доступна широким массам. Более того, благодаря прессе читатель сам оказывается писателем и пишет в газету. Литература становится общественным достоянием. В России газета — эта арена безудержного унижения слова — превращается в место его спасения [4, с. 139]. В Европе газеты принадлежат капиталу, а левые художники выражают свои убеждения в форме активизма и новой вещественности. Теоретики активизма критиковали вождей за слабость мысли и провозглашали приоритет «людей духа».

Беньямин обращается к движению «новой вещественности». В литературе оно проявляется как включение в произведение элементов репортажа, фотографии и даже музыки. Благодаря фотографии и грампластинкам искусство приблизилось к массам. Поэтому революционный художник должен работать над средствами производства. Примером для Беньямина был эпический театр Бертольда Брехта. Политика, говорил Брехт, — это искусство думать головами других людей. Поэтому самая высокая литература может быть использована для оправдания любой политики. Брехт был один из первых, кто увидел функции интеллигенции не в простом обслуживании производственного аппарата, а в его изменении. Левый интеллигент не просто критик и разрушитель буржуазности — это еще и «инженер», способствующий обобществлению духовных средств производства [4, с. 154].

Можно выделить два основных подхода к опыту театра. Согласно первому подходу, театр и любая перформативность находятся в рамках текста и письма, а речевая и звуковая части фигурируют лишь как иероглифическое или фонологическое дополнения к тексту. Согласно второму подходу, исполнение само является событием. Немецкая классическая эстетика (Кант, Шеллинг, Гегель) определяла цель искусства не как прекрасное (мимесис), а как возвышенное. Произведение представляет идеал и этим снимает трагизм бытия. Современные же теории искусства — это попытки преодоления классической эстетики, отказ от понятий как прекрасного, так и возвышенного. Современные концепции акцентируют творческий, перформативный аспект и понимают произведение как событие. Поэтому переход к практике мыслится как событийный. Театр создается уже не автором, режиссером или актером, но исполнителем.

Считается, что зрелища пробуждают животное начало в человеке. Примерами могут служить римские бои гладиаторов. Наоборот, театр, как впечатляюще показал И. В. Гёте в своем известном романе, воспитывает возвышенные чувства. Сегодня это простое различие между человеческим и животным подвергается сомнению. Так или иначе, нельзя отрицать наличие у человека животного начала, которое остается в тени в индивидуальной памяти и тем более в культурной истории. Состояния животного тела принципиально невербализуемы. И все же в какой-то памяти они живут. Когда мы пытаемся вспомнить ранее детство или первую любовь, толчком к воспроизведению прошлого состояния является язык тела. Отсюда — опыты театра тела. Эти эксперименты наводят на размышления. Почему тело, будучи первичной данностью, остается для нас некоей вещью в себе? В основе философии тела и театральных экспериментов лежит убеждение, что выражению тела мешает язык. С одной стороны, без него мы не можем ни осознать, ни выразить и зафиксировать свое телесное состояние. С другой стороны, язык, превращая субъективное, или, точнее, животное состояние тела в некий идеальный объект, подавляет его. Отсюда — борьба со словесным языком и попытки обнаружить или создать собственный язык тела.

У М. Хайдеггера «животное» выступает в качестве доказательства невозможности деонтологизации. По Д. Агамбену, животность, напротив, не есть нечто отрицательное для человека, некая противоположность его человечности [5]. Нужно прекратить мыслить животное как страшное, трансгрессивное Другое и увидеть его внутри себя. У Хайдеггера животное помогает человеку понять, что такое «быть»; у Агамбена человек следует за животным, чтобы выйти из «бытия» и таким образом отказаться от антропоцентрической лжи. Невозможно говорить с «животным», если не сделать попыт-

ку стать «им». Такая попытка и есть не что иное, как «театр», но театр, понятый не как показ, а как действие, перформатив. Очевидно, что такая стратегия противоположна пониманию искусства как способа гуманизации. Если следовать Агамбену, то, например, «Собачье сердце» М. Булгакова должно быть поставлено совершенно по-иному, должно если не прославлять, то примирять животное начало с духовным.

Исполнение должно рассматриваться через категорию производства, а не эстетического восприятия. Отсюда — различие между эстетикой восприятия и антропологией творческого производства, где исполнение выступает в качестве онтологического опыта. Примеры такого театра представлены в работах Антонена Арто, Ларса фон Триера и др. В ряде режиссерских техник, например у Ежи Гротовского, сценический образ является средством для «препарирования собственной индивидуальности человека». Это не эгоистическое копание в себе посредством актерской техники, а, напротив, действие экстерииоризации, или, как говорит сам Е. Гротовский, «акт самовывявления» актера как человека (цит. по: [6, с. 175]).

Искусство в эпоху масс-медиа. Достижениям современного искусства (атональная музыка, абстрактная живопись, экспериментальная литература) мы обязаны эстетическому сознанию, которое проводит грань между искусством и жизнью. Однако вместо дискуссий между представителями различных непримиримых направлений сегодня в сфере искусства царит полное безразличие к прежнему противопоставлению прекрасного и безобразного, низкого и высокого. Старые оппозиции уже не воспринимаются как нечто само собой разумеющееся, зато появились другие различия: «модное — немодное», «необычное — банальное» и др. Они встречаются буквально на одном полотне, одна половина которого может быть выполнена в классической, а другая — в постмодернистской манере. Искусство перестало творить идеальные образы, выражающие идеалы красоты. Оно всегда с чем-то соотносилось — с «самими вещами» или с вечными ценностями — и, во всяком случае, отличалось от повседневности и уводило в мир прекрасного. Поэтому у него была своя территория: картинная галерея, музей, наконец, место в комнате, где человек отвлекался от «злости дня», где взор его отдыхал, созерцая красивые изображения. Современное искусство формировалось как протест против резкого разделения прекрасного и безобразного, культурного и некультурного.

Вместе с тем преодоление границ высокого и низкого стало решительным шагом к эстетизации мира. Поэтому более важными по своим последствиями были не акции авангардистов, а усилия часто неизвестных дизайнеров, которые одели машины плотью вещей. Как бы высокомерно мэтры современного искусства не относились к дизайнерам и модельерам, они делают общее дело — воплощают эстетические каноны в реальность и этим способствуют преодолению противоположности «реальность — искусство». Если раньше искусство оставалось в своей основе утопией, то сегодня утопия реализуется: благодаря видеотехнологиям все становится потенциально осуществимым. Воплощается в жизнь даже антиискусство как наиболее радикальная утопия. Само по себе искусство перестает восприниматься как событие, становясь лишь поводом к таковому. Сегодня никто не возьмется за проведение четкой границы между искусством и неискусством. Эстетический вкус больше не связан с понятием истины, которую необходимо постигнуть, но представляет собой некий сенсорный механизм, с помощью которого удовлетворяются интересы экономики, запросы индустрии туризма и тяга человека к необычным событиям.

Венский культуролог К. Лисманн утверждает, что сегодня мы живём в эпоху знаковых событий [7]. Культуру определяет теперь не само произведение искусства, а внушительный состав приглашенных звёзд и знаменитостей, толпа зевак, рынок и рейтинги, сплетни и скандалчики, благодаря которым, собственно, и навариваются деньги. Фирменным знаком участников культурной тусовки является погоня за развлечениями. Если телекамеры, логотипы солидных спонсоров вкупе с рекламной кампанией и раздачей образцов продукции не затмевают всё вокруг, нельзя говорить о знаковом событии. Поэтому на место эстетов, художников и критиков приходят менеджеры в сфере искусства и культуры. Манипулирование цифрами, диаграммами, рейтингами, финансами становится более важным и более высоко оплачивается, нежели способность создавать произведения искусства. Претензии искусства на подлинность становятся смешными перед лицом циничных требований экономики и эксцессов массового вкуса.

Сегодня классический музей или концертный зал приобрели полифункциональное значение и являются местом проведения различных акций, в которых произведения искусства дают повод для новых форм общения и развлечения, и наоборот, банк, универмаг или заброшенный фабричный цех становятся для искусства новыми площадками. Музеи, концертные и выставочные залы оказываются местом зрелища.

Современная культура знаковых событий напоминает праздники барокко, а не концерты модерна. В музее можно поесть, выпить и развлечься. Стадион, универмаг тоже сцена искусства. Искусство не событие, а часть индустрии развлечения и потребления. Оно становится полезным и обслуживает не мечту, а реальность. Можно ли сохранять смысл искусства в инсталляциях и презентациях? За шумом фестивальных культур все хотят что-то увидеть, узнать. И все ждут чуда преобразования. Без искусства таких событий не было бы вообще. В этой толкотне сегодня и осуществляется мечта. За масками шумных событий, в погоне за покупками и распродажами важно не потерять себя и не забыть о мечте. Там, где доминирует вторичное, — там тоска по подлинному. Само недовольство зрелищами свидетельствует о верности мечте.

Литература

1. Лисманн К.-П. *Философия современного искусства*. СПб., 2011.
2. Перцев А. В. *Фридрих Ницше у себя дома*. СПб., 2009.
3. Делез Ж. *Различие и повторение*. СПб., 1998.
4. Беньямин В. *Учение о подобии. Медиаэстетические произведения*. М., 2012.
5. Agamben G. *The Open: Man and Animal*. Stanford: Stanford University Press, 2004.
6. Чухров К. К. *Быть и исполнять. Проект «театра» в философской критике искусства*. СПб., 2011.
7. Лисманн К.-П. *Эпоха знаковых событий // Языки философии*. СПб., 2009.

Статья поступила в редакцию 25 октября 2012 г.