

Марина Георгиевна ЧИСТЯКОВА —

доцент кафедры философии

Тюменского государственного университета,

кандидат философских наук

slonorib@rambler.ru

УДК 7.01

ТРАНСФОРМАЦИЯ ТЕМЫ БОЛИ В ИСКУССТВЕ: АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ

TRANSFORMATION OF PAIN IN ART: ANTHROPOLOGICAL CONTEXT

АННОТАЦИЯ. Тема боли и ее интерпретация в современном искусстве рассматривается в данной статье в контексте антропологической перспективы

SUMMARY. The topic of pain and its interpretation in contemporary art is considered in this article from an anthropological perspective.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА. Антропология, боль, модернизм, постмодернизм, современное искусство.

KEY WORDS. Anthropology, pain, modernism, postmodernism, contemporary art.

Одной из актуальных тем contemporary-art (современного искусства) является тема боли, и это неслучайно, ибо боль далеко выходит за рамки своей кажущейся физиологичности. Она есть то ощущение, которое позволяет человеку почувствовать свое тело и через это ощущение убедиться в своем существовании. Боль в этом отношении объединяет мир внешний с миром внутренним.

На наш взгляд, обостренный интерес к боли со стороны искусства связан не только с такой широко обсуждаемой в философии постмодернизма категорией как телесность, но и с определенными изменениями антропологического свойства, пока не очевидными, но искусством уже предвосхищаемыми. Тему боли в искусстве новой, конечно же, не назовешь: во все времена своего существования искусство не оставляло без внимания боль и физическую, и душевную. Но ее интерпретация со временем меняется, так как эта тема является коррелятом не только устойчивых представлений человека о мире, но и — в первую очередь — его представлений о самом себе, о своем теле, своей душе, пределах своих возможностей.

В различные культурные эпохи отношение к телу человека не было однозначным: оно то прославлялось (античность, Возрождение), то рассматривалось в качестве «сосуда греха» (Средние века). Любое изображение боли (в физическом или духовном ее модусе), предполагало сопереживание, сочувствие страждущему как со стороны автора, так и со стороны реципиента. Мучения же отрицательного персонажа изображались и воспринимались как наказание за какие-то совершенные им прегрешения, что косвенно утверждало в общественном сознании идеи справедливости. В том и другом случае изображение боли было подчинено некой высшей этической идее: вплоть до эпохи Нового времени боль никогда не изображалась как явление самостоятельное, находящееся вне этического и — шире — аксиологического контекста. Четкие критерии оценок, ясные представления об Истине, Добре и Красоте не допускали изображения бессмысленных страданий человека. Последние всегда были обусловлены какими-то обстоятельствами и воспринимались зрителем либо как кара за какое-то преступление

(в случае, если речь шла о страданиях злодея), либо как муки невинной жертвы, которые в конечном итоге вознаграждались (если боль претерпевали герои мифов, священных преданий), пусть даже и в неясной потусторонней перспективе. Если же героем сцены мучений выступал незаурядный человек, то ему в качестве компенсации доставалась посмертная слава. В этом смысле тема боли, страданий, использовалась автором с целью совершенствования реципиента посредством переживания им состояния катарсиса (что соответствовало распространенным на протяжении долгого времени взглядам на искусство как на средство улучшения человеческой породы). Интерпретация боли в искусстве, таким образом, осуществлялась сквозь призму этических представлений.

В Новое время философия сосредоточила свое внимание на мыслящем субъекте, телесность которого не принималась во внимание: в паре бинарных противопоставлений «тело-дух» телу отводилась подчиненная, второстепенная роль. Понятие телесности и такое ее проявление как боль дискутировались в основном на бытовом уровне. Тем не менее тема боли нашла отражение в искусстве этого исторического периода, чаще всего она интерпретируется в воспитательном ключе, присущем культуре классицизма. В полном соответствии с приоритетами своего времени искусство отдает предпочтение изображению боли не столько физической, сколько душевной.

В постклассическую эпоху в соответствии с изменившимся духом времени отношение к этой теме в искусстве меняется. С. Кьеркегор реанимирует интерес философии к человеку во всем многообразии его проявлений — именно в контексте проблемы человека вновь возрождается интерес к человеческому телу, и, соответственно, к боли как одному из самых сильных его ощущений. Способствовало усилению этой проблематики и банкротство системы ценностей, сформировавшихся в картезианской культуре. Смещению исследовательского акцента с духа на тело в немалой степени поспособствовали Ф. Ницше и З. Фрейд. Ниспровергатель всех устоявшихся моральных ценностей и исследователь потаенных сторон психики человека (утверждавший приоритет природного начала над культурным) в ситуации отсутствия Абсолюта — о чем в «Гибели богов» возвестил тот же Ницше — всколыхнули интерес к угнетаемым прежде сторонам бинарных оппозиций, признавая за ними самодостаточность. С последней четверти XIX в. не прекрасное, а безобразное; не добро, а зло; не смысл, а абсурд оказываются в центре внимания как искусства, так и философии. В паре «тело-дух» соответственно доминирует тело со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Реабилитация телесности в постклассической культуре модернизма и постмодернизма осуществлялась через напряженный интерес к темам сексуальности, смерти, всевозможным перверсиям. «Видеть страдания приятно, причинять страдания — еще приятнее», — скажет Ф. Ницше. С этого шокирующего высказывания началось переосмысление темы боли в искусстве. Нарочитый аморализм нигилистического толка, исповедуемый Ницше, направленный не против морали как таковой, а против морали, сформированной в русле христианской культуры, в искусстве сменяется имморализмом. За редким исключением (театр жестокости А. Арто, например), воплощение боли в искусстве теперь не влечет за собой со стороны реципиента ни катарсиса, ни даже сочувствия к страждущему. Если искусство и использует эту тему, то не из желания потрясти нравственное чувство зрителя, а лишь как способ манифестации новых форм и содержаний искусства — сказанное в первую очередь касается искусства авангарда, не стесняющегося в выборе способов репрезентации своего творчества. Желание взбудоражить

общественное сознание любыми способами для того, чтобы ввергнуть его в состояние шока с целью переосмысления уходящей культуры и ее устаревающих смыслов, влечет за собой использование в искусстве авангарда кажущихся актов немотивированной жестокости («Я люблю смотреть, как умирают дети», — писал Маяковский). Кажущихся потому, что, по большому счету, к подобным высказываниям, находящимся за гранью добра и зла, надлежало относиться только как к метафоре — этическая составляющая в них не только отсутствовала, но и не предполагалась. Содержание их нацелено на снятие всех бытовавших в прежней культуре запретов; оно обусловлено не стремлением пробудить в реципиенте гуманистическое начало, но желанием акцентировать внимание зрителя на уничтожении системы былых ценностей. В экзистенциальном смысле такое изображение боли — всего лишь оболочка переживания, само оно здесь отсутствует; это средство привлечения внимания зрителя посредством скандальной интерпретации данной темы, и не более того.

Продолжая многие интенции модернизма, постмодернизм доводит их до логического предела. Толерантность и политкорректность, терпимость к мнению Другого, при кажущейся их гуманистической направленности, приводят общество к состоянию готовности принять любую точку зрения. За фасадом постмодернизма при желании можно рассмотреть как гуманность и терпимость по отношению к инакомыслящим, так и безразличие человека к миру и к себе подобным — некое состояние «скорбного бесчувствия». Дальнейшее развитие темы боли в искусстве связано с постмодернистской рефлексией над проблемой телесности, которая продолжается уже в социокультурном измерении. Тело, исполненное витальности, как его понимали прежде, растворяется в многочисленных модусах телесности («тело без образа» Ж. Делеза, «социальное тело» Ж. Делеза и Ф. Гваттари, «тело как текст» Р. Барта и т.д.). Размывание представлений о теле, рассматривание его на разных уровнях бытия — в природной, социальной, культурной составляющей — приводит к обсуждению симулятивного «тела без органов».

Созданная постмодернизмом картина мира базируется на принципе относительности всего и вся: здесь даже такая очевидность как тело человека утрачивает свои традиционные качества, обрастая при этом множеством симуляционных значений. В этой ситуации общественное сознание осуществляет попытки прорыва к несомненности, заложенной в телесности человека, используя при этом богатый потенциал искусства. Процесс дезинтегрирования телесности в постмодернистской философии сопровождается нарочитым «собираанием» ее в сфере искусства. Здесь стремительно нарастает телесное мироощущение, происходит возврат к телу как единственной и несомненной реальности современного человека, пытающегося вырваться из плена разнообразных симулякров, из созданной им самим символической вселенной, все дальше уводящей его от непосредственной реальности.

Сегодня тело является центральным объектом исследования многих арт-практик, но прежде всего боди-арта (искусства тела) и акционизма (искусства художественных акций). В современной ситуации интерес к телу реализуется теперь на самом примитивном — физиологическом — уровне. Художественный метод, используемый художниками, сродни феноменологической редукции: автор выносит за скобки все устоявшиеся представления о мире, оставаясь наедине со своим телом. Одно из направлений современного искусства — «спесиман-арт» («искусство создания образцов») — базируется не на представлениях о человеческом теле, а на реальных его составляющих. В качестве

произведений искусства здесь фигурируют кровь, отдельные органы человека и даже мертвые тела. Скульптор Г. фон Хагенсом провел в Вене в 1999 г. выставку, где под видом произведений искусства были представлены тонкие срезы человеческих органов. Выставка имела большой успех: под впечатлением от увиденного около двух тысяч человек завещали скульптору свои тела после смерти для последующего их использования в качестве экспонатов.

Видеоинсталляция М. Хатум «Corps étranger» (фр. «инородные тела») позволяет зрителю проникнуть внутрь тела этой палестинской художницы благодаря проглоченной ею оптоволоконной камере. Зритель становится свидетелем интимного процесса жизни чужого тела, которое он не только видит изнутри, но и слышит издаваемые им звуки: биение сердца, звуки дыхания и т.д. И хотя произведение производит противоречивое впечатление — пребывание в чужом теле неприятно, но в то же время увлекательно — очевидно, что М. Хатум стремится добиться от реципиента осознания им самого себя прежде всего как телесного существа.

Искусство постмодернизма активно использует и элементы одного из самых примитивных способов восприятия — осязания. Следы хаптики — науки об осязании, о тактильных формах восприятия — прослеживаются во многих арт-практиках: ощупывание, касание становятся самостоятельными средствами выразительности и далеко не все из них приятны человеку как в физиологическом, так и в эстетическом отношении. Но провокационность подобных произведений не оставляет их без внимания зрителей. Так, сербская художница М. Абрамович, неустанно эксплуатирующая тему боли, в ряде перформансов предлагает зрителям при помощи разложенных на столе инструментов сделать что-нибудь с ее телом. Перформанс в Милане (1974) был прерван из-за чрезмерно экстремистских действий зрителей. Австрийская художница В. Экспорт также практикует тактильные контакты зрителя со своим телом.

Обращение к теме боли в современном искусстве осуществляется, таким образом, на уровне простейших физиологических реакций. Боль используется с целью подтвердить самому себе факт своего существования: я чувствую, следовательно, существую. Я не симулякр, не фантом, я есть мое живое, ощущающее тело. Так, французская художница Ж. Пан, одетая в белые одежды, наносит себе один за другим бритвенные порезы, наблюдая, как окрашивается кровью ее белое одеяние, страдая при этом от боли. Известный представитель боди-арта К. Берден прославился как автор рискованных экспериментов с собственным телом: в акции «Тихо сквозь ночь» он медленно шагает по битому стеклу, в «Стрельбе» (1971) — оказывается тяжело ранен ассистентом, который по замыслу художника должен был слегка прострелить ему руку. Австрийский художник Г. Нитш осуществляет кровавые мистерии, в ходе которых его распинают на кресте. Все эти произведения настолько экстремальны, что не могут не привлечь к себе внимания зрителя. Так, согласно распространенному мифу, известный представитель венского акционизма Р. Шварцкоглер умер после одного из вернисажей от нанесенных самому себе увечий. В действительности художник покончил жизнь самоубийством, но его мазохистские акции (в ходе которых он резал свое тело, постепенно углубляя порезы) были настолько шокирующими, что вышеупомянутый миф с легкостью был принят публикой. На наш взгляд, сам факт появления этого мифа — как и стремление художников к созданию пограничных ситуаций с участием собственного тела — неслучаен, а скорее симптоматичен. Он дает представление об определенных интенциях в развитии человека, осуществляющихся в современной культуре.

В основе подобных произведений лежит простая идея: человек пытается доказать себе, что пока он в состоянии переживать боль, он чувствует свое тело, он не потерялся в символической вселенной так, как это произошло с его сознанием. В случае с мифом о Шварцкоглере мы видим готовность доказать факт своего существования самым радикальным и парадоксальным образом — ценой собственной жизни.

Редукция человека к последней несомненности его существования — к физическому телу — обусловлена неудовлетворенностью современной культурой, утратившей критерии оценок, представления об Абсолюте, существующей в состоянии релятивизма. Человек же ищет определенности. Серьезной проблемой для современной культуры стало и перепроизводство визуальных образов, ставшее возможным благодаря развитию технологий, создавших условия для их тиражирования. Ж. Бодрийяр неслучайно пишет о подмене визуальными образами самой реальности. Цифровые технологии, доведшие образ до предельного соответствия реальности, становятся причиной наступления эры симуляции, где реальное заменяется знаками реального. В ситуации, когда иллюзорность замещает реальность, когда взгляд скользит по образам, большая часть которых виртуальна, человек утрачивает точки опоры, начинает самому себе казаться симулякром. Физическое тело в этом случае становится единственным несомненным достоянием человека, обитающего в культуре, все символические составляющие которой скорее уводят его от непосредственной реальности, нежели приближают к ней. В этом смысле современное искусство выступает своего рода противовесом ускользающей реальности: его внимание к боли как одной из самых ощутимых реакций тела на самом деле является иллюстрацией простой идеи: я чувствую, следовательно, существую. Пока эти интенции неочевидны и обнаруживаются только в искусстве: но вполне возможно, что поиск, ведущийся искусством в отношении выхода из затруднений современной культуры посредством обращения к «первоистоку», к телу человека, окажется плодотворен. Тема боли на этом пути является своего рода провокаторм и катализатором поиска.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бодрийяр Ж. Эстетика иллюзий, эстетика утраты иллюзий // Элементы. 2000. № 9.

*Светлана Александровна ВАСИЛЕНКО —
начальник управления культуры
администрации г. Ноябрьска
kphil@utmn.ru*

УДК 18:37.036

ДЕТСТВО КАК ФАКТОР ЭСТЕТИКО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКОГО СМЫСЛООБРАЗОВАНИЯ

CHILDHOOD AS A FACTOR OF AESTHETIC-ANTHROPOLOGICAL SENSE-FORMATION

АННОТАЦИЯ. В статье рассматривается необходимость воспитания и формирования художественного вкуса у детей, стимулирования их творческой активности, влияющих на эстетическое развитие и нравственное становление личности ребенка.