

Рассмотренные выше концепции показывают, что философское понимание государства и права включает в себя и их характеристику в аспекте должного и сущего. Несмотря на различия в трактовках государства и права общим для всех авторов является стремление изучать данные феномены в качестве сущего. Вместе с тем результаты теоретического осмысления — концепции государства и права с необходимостью содержат характеристики этих феноменов в качестве должного. При этом право или государство в качестве моделей должного оказываются довольно далеки от сущего (например, позитивного права) и противостоящими сущему. Это связано как с абстрагированием при выявлении их сущности, так и с идеализацией должного. Пожалуй, именно идеализация права или государства как должного (наделение их *исключительно положительными* характеристиками) является типичной чертой современных российских философско-правовых концепций. Создание таких идеальных образов права или государства, на которые должно ориентироваться все развитие общества и человека, непосредственно обусловлено сущим и объясняется происходящими в российском обществе буржуазными преобразованиями.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Иконникова Г. И., Ляшенко В. П. Основы философии права. М., 2001.
2. Данное замечание связано с некоторыми определениями должного в российских публикациях. См.: Иконникова Г. И., Ляшенко В. П. Указ. соч. С. 144.; Тимонина И. В. Должное и сущее в риторическом апеллировании: мировоззренческий аспект. Автореф. дис... канд. филос. наук. Магнитогорск, 1998. С. 10.
3. См.: Иконникова Г. И., Ляшенко В. П. Указ. соч. С. 144.; Сушков И. М., Швец Л. Г. О всеобщности категории сущее // Проблемы всеобщего в марксистской философии. Тез. межвуз. регион. конф. Челябинск, 1982. С. 125; Тимонина И. В. Указ. соч. С. 9.
4. Алексеев С. С. Философия права. М., 1997.
5. Нерсесянц В. С. Философия права. М., 1997.
6. Поздняков Э. А. Философия государства и права. М., 1995.

**Марина Георгиевна ЧИСТЯКОВА** —  
докторант кафедры философии,  
кандидат философских наук

УДК 7. 01

## **КОНСТРУКТИВНАЯ ДЕСТРУКТИВНОСТЬ: АНТРОПОЛОГИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ИСКУССТВА МОДЕРНИЗМА**

*АННОТАЦИЯ. В данной статье искусство модернизма исследуется в контексте его антропологического содержания.*

*In the article the art of modernism is being studied in the context of its anthropological content.*

В современной философии антропологической проблематике принадлежит особая роль. На протяжении довольно долгого времени она пребывала в основном на периферии философских предпочтений, но в настоящее время именно ей суждено стать основным вектором развития не только философии, но и всех гуманитарных дисциплин. Философская антропология концентрирует внимание на изучении проблем бытия человека в мире, пытается ответить на вопрос о сущности человека, стремится к определению его пределов и онтологических оснований.

Подобный интерес современных исследователей к проблеме человека во многом был спровоцирован культурным переломом рубежа XIX-XX веков. В это время

культура переживает качественный разрыв с прошлым: меняется система ценностей и оценок, критериев и мировоззренческих установок. Наиболее глубоко и остро на эту ситуацию отозвалось искусство.

Опыт искусства в освоении антропологической проблематики представляется особенно ценным и перспективным, ведь традиционно эта сфера общественного сознания самым тесным образом сопряжена с проблемой человека. Различные приемы художественного мышления непосредственно связаны как с мироощущением человека (складывающимся иначе в различные исторические эпохи), так и с особенностями его самосознания, с выявлением своеобразия человеческих типов определенных эпох. В контексте понимания современного человека невозможно игнорировать опыт искусства модернизма: все самое радикальное, экстремальное, неожиданное и эстетически-революционное происходило именно здесь. Искусству модернизма — противоречивому и парадоксальному — принадлежит особая роль в становлении нового миропонимания западного человека, в обозначении нового, адекватного современности, духа времени.

На рубеже веков западный мир утратил точки опоры: рушилась сложившаяся к тому времени картина мира. Метаморфозы искусства были шокирующими: оно более не сеяло «разумное, доброе, вечное», а, напротив, демонстрировало болезненный (с точки зрения традиционных представлений об эстетических и этических ценностях) интерес к угнетаемой прежде части культурной оппозиции — в центре его внимания оказалось «лишенное разума, злое, сиюминутное», дискомфортное, дисгармоничное — иначе говоря, сложившиеся в общественном сознании представления о деструктивности искусства модернизма, безусловно, имели под собой основания. Но модернизм значительно сложнее и содержательнее этих поверхностных представлений о нем.

Искусство модернизма во многом способствовало осознанию «Великого Разрыва» в европейской культуре. Оно не только расшатало эстетические нормы и принципы классического искусства, его формы и методы художественного выражения, но и объявило все виды предшествующего искусства и их способы художественной репрезентации изжившими себя в качестве актуальных феноменов культуры. Кроме того, модернизм сделал очевидными и наглядными трансформации общественного сознания, произошедшие в XX веке: в нем царили растерянность и хаос. Логоцентрическая картина мира, казавшаяся незыблемой и непоколебимой, привносящая смыслы в жизнь западного человека на протяжении нескольких веков, рухнула. Ни авторитет науки, ни вера в этическую ценность разума, ни гуманизм более не казались безусловными. Утрата теоретического единства, отсутствие универсальных философско-антропологических концепций свидетельствовали о наступлении широкомасштабного кризиса западной культуры. Одной из его составляющих оказался кризис репрезентации: стремительно менялся мир, которому наука и техника придали невиданное ускорение; сознание же менялось значительно медленнее — довольно долгое время оно продолжало цепляться за прежние ценности и критерии оценок. Тем не менее в этой непростой ситуации искусство модернизма оказалось в состоянии дать ответ, вполне адекватный современности.

В ситуации кризиса репрезентации искусство модернизма, отказавшееся от принципа мимесиса, ставит перед собой задачи поиска соответствующих современности типов мышления и понимания человека, новых моделей миропонимания. Бурные и противоречивые процессы, происходящие в искусстве XX века, чрезвычайно сложны: эксперименты в сфере трансцендентальной эйдетики сочетаются со стремлением шокировать публику любой ценой; обретение трансгрессивного опыта — с громогласными утверждениями о смерти искусства и т. д.

В литературе много говорилось об элитарности искусства модернизма и об «искусствооставленных массах», но следует отметить, что никогда за все время существования искусства влияние, которое оно оказывает на все сферы бытия человека, не было столь велико. О. Кривцун пишет: «Решая собственно эстетические задачи,

работая над пересозданием языка, поиском новых приемов развертывания материала, художник, не всегда отдавая себе в этом отчет, подводит восприятие и мышление к новым качественным преобразованиям» [2; 236]. Но если прежде, начиная с эпохи Возрождения, художник задавал тон в сфере «идентификационной культуры среднего класса» [3; 12], то теперь его функции значительно шире: он становится социальным креатором. Он предлагает уже не художественные образцы, а новые гуманистические парадигмы восприятия жизни.

Искусство модернизма сыграло в культуре XX в. роль разведчика, осваивающего территории нового мира: неизведанного и тревожного, пребывающего в состоянии бесконечных метаморфоз и держащего (в силу этого) человека в состоянии внутреннего напряжения. Расставание с предметностью реального мира привело модернистов к переносу акцента с области формы художественного произведения на область его идеи — неслучайно модернисты много раз подчеркивали: единственное, что они заимствовали в прошлом — это философские идеи. Онтологический пафос пронизывает произведения Кандинского, Малевича и т. д. Именно им удалось довести до «логического завершения процесс выражения Духа и Духовного в предельно концентрированных художественных формах». [1; 302] — рациональный отказ от Духа в реальной жизни лишь активизировал его поиски в сфере искусства.

Модернизм стремится проникнуть за явление, в некие сферы, лежащие глубже действительности. В тех случаях, когда поиск новых жизнеспособных идей в изживающей себя культурной парадигме оказывается уже невозможным, человек вплотную приближается к трансцендентному.

Шаг за шагом модернизм вел человека к пределу, за которым лежит Иное: М. Дюшан исследовал не только границы, но и степень дозволенного в искусстве, С. Дали — таинственные глубины бессознательного, а С. Беккет — бессмысленного. Эти эксперименты в области искусства принуждали к радикальному сомнению не только в базовых основаниях системы искусств, но и многих устоявшихся систем ценностей. (Во многом благодаря деятельности художников-модернистов этика «должного» сменилась этикой «приемлемого», а западный человек стал много толерантнее).

Процесс исследования искусством нового мира предельных возможностей, начавшийся в XX в., транспонируется и в сферу предельных состояний человеческого сознания. Экстремальность искусства вынуждает человека к пребыванию в зоне максимального напряжения, к самопознанию, к выявлению в своем сознании новых ценностей и устойчивых структур. В этой связи особый исследовательский интерес вызывает та зона поисков искусства модернизма, которую Н. А. Ястребова назвала «главным смысловым (экзистенциальным) полем в диалоге искусства и жизни» [4; 161]. Это ситуация пограничности — «на грани и через грань» [Там же].

Проблема переступания границ, перехода в некие непроявленные, неведомые миры и художественный анализ того, что происходит в этой сфере пограничья (обладающего колоссальным потенциалом, исключительно напряженного и активного) — это не просто одно из завоеваний модернизма. Искусство вплотную подвело человека к переходу в запределье, дало ему возможность прочувствовать и пережить эмоциональные и интеллектуальные ощущения, не схожие с теми, что он переживал прежде. Эрнст Неизвестный скажет о своем творчестве: «Приобщение к краю бездны. Вытащить то, что там есть...» [4; 164. ]

Зримо явив человеку эти зоны пограничья — не только эстетического, но и этического, и интеллектуального — искусство втянуло его в это пространство, открыв ему новые возможности, спровоцировав креативный дух поиска и новых точек опор, и новых точек отсчета. Этот перевод потаенного в явное, происходящий в зоне экстремума, «на границе» или на грани изведанного и неизведанного, способствует самопознанию человека, углублению его представлений о самом себе. Человек открывает в себе и в своем отношении к миру то, о чем прежде и не подозревал. Итогом

является «принципиальная перефокусировка, перенастройка всего: в интеллекте, менталитете, психике» [1; 350]. Меняются и психология восприятия человека, и его нравственные ориентиры, и его представления о времени и пространстве.

Таким образом, искусство модернизма не только явилось своеобразным катализатором духа поиска новой культурной парадигмы но и существенно изменило всю систему представлений человека о мире и о самом себе — в этом и состоит его конструктивное начало и главное антропологическое содержание.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бычков В. В. Эстетика. М., 2002.
2. Кривцун О. А. Историческая антропология и художественный процесс // Искусство в истории смены циклов. М., 2002.
3. Согомонов А. Художественная вселенная: от сакрального к профанному качеству // Художественный журнал. 2005. № 55. С. 13.
4. Ястребова Н. А. На грани и через край. Тенденции художественного сознания XX века // Искусство в истории смены циклов. М., 2002.

**Виктор Владимирович ПОПОВ** —  
заведующий кафедрой социально-  
культурной деятельности  
Тюменского государственного  
института искусств и культуры,  
кандидат педагогических наук, доцент

УДК 882.06-95

#### КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ПАРАДОКСЫ ФРИДРИХА НИЦШЕ

**АННОТАЦИЯ.** *Культурологическое наследие Ф. Ницше интересно не только своим глубоким анализом проблем развития культуры, но и различным, подчас противоречивым научным их осмыслением. В статье предпринята попытка выявить источники этих противоречий, продемонстрировать парадоксы взглядов Ницше на социальную природу и сущность творчества, искусства, взаимоотношения государства и культуры, досуговую культуру личности и общества.*

*The author scrutinizes F. Nietzsche's works to tackle some issues of culture development that were critically analyzed by F. Nietzsche whose approaches often clashed the views of his contemporary philosophers, and to attempt to find sources of such clashes as well as to demonstrate Nietzsche's paradoxes upon the nature of society, art, the relation between state and culture, etc.*

Нельзя не заметить, что научное сообщество в последнее время активно занято осмыслением различных, в том числе культурологических аспектов наследия Ницше, давшего «...пролог к новой культурно-философской ориентации, заложив фундамент «философии жизни» [1; 467]. Примеры тому можно найти повсюду, и в первую очередь в Европе — Германии, Франции, Италии, Швейцарии, Бельгии и, разумеется, в России.

В Санкт-Петербурге еще в 1911 г. было издано одно из первых, переведенных на русский язык, пространных биографических исследований Ницше, предпринятое французским ученым Даниэлем Галеви [2]. Из него просвещенный российский читатель узнает, что Фридрих Ницше родился 15 октября 1844 г. в семье молодого лютеранского пастора в небольшом селении Реккен, был назван в честь прусского короля Фридриха Вильгельма IV. С детства увлекался музыкой, сочинительством, те-