

— Вебер не склонен противопоставлять названные принципы на той основе, будто «этика убеждения» оказалась тождественной безответственности, а этика ответственности тождественной беспринципности. Нельзя не признать правоту авторов, которые пишут о том, что «противоположность указанных максим не устраняется» [5; 229]. Тем не менее, нельзя отрицать и того, что Вебер допускает возможность следования как той, так и другой максиме. В то же время есть основания, и весьма существенные, предполагать, что предпочтение он отдает «этике ответственности»;

— возможность выбора определенной линии поведения, основанной на той или иной максиме, в конечном счете, определяется самой личностью. Не случаен в этом плане анализ таких личностных качеств политика, как «страсти» («ориентации на существо дела»), «ответственности», «глазомера» (реализма). Вебер актуализирует проблему нравственного содержания политических отношений через призму воздействия на них личности, обладающей особыми характеристиками, соответствующими высокому стандарту.

Таким образом, по вопросу о соотношении политики и морали Вебер занимает достаточно гибкую позицию, далекую от какого-либо морализаторства. Напряженный характер взаимодействия политики и морали объясняется, прежде всего, природой власти, допускающей применение легитимного насилия. Характер и содержательный смысл нравственных аспектов политических отношений определяются оптимальным применением либо «этики убеждений», либо «этики ответственности».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арон Р. Этапы развития социологической мысли. М., 1993
2. Вебер М. Избранные произведения. М.: Прогресс, 1990. С. 644-706.
3. Пугачев В. П., Соловьев А. И. Введение в политологию. М.: Аспект Пресс, 1995. 320 с.
4. Философия Канта и современность. М.: Мысль, 1974. С. 184-236.
5. Бакштановский В. И., Согомонов Ю. В., Чурилов В. А. Этика политического успеха. М.: Тюмень: Центр прикладной этики, 1997. 746 с.

*Марина Георгиевна ЧИСТЯКОВА —
докторант Тюменского
государственного университета,
кандидат философских наук*

УДК 7.01

ВЛЕЧЕНИЕ К ПРЕДЕЛУ

АННОТАЦИЯ. Феномен трансгрессии рассматривается в статье в контексте искусства XX века.

The author scrutinizes the phenomenon of transgression within the context of the 20th century fine art.

Одной из специфических особенностей XX века является антропологический поворот в философии. Это событие стало следствием естественной реакции общественной мысли на существовавшее в течение довольно долгого времени редуцированное понимание человека, сводившее его либо к психофизиологическим, либо к социальным структурам. В этом смысле несомненной заслугой философии стало постулирование недостаточности объективистского подхода к человеку. Антропологический поворот возникает еще и как реакция на класси-

ческую философию, абсолютизовавшую роль разума в человеке, в ущерб его экзистенциальной составляющей. Последнее обстоятельство усиливает роль искусства в становлении нового миропонимания западного человека, так как оно традиционно сопряжено с экзистенциальной и, соответственно, антропологической проблематикой.

Именно искусство, а не философия и не наука находится сегодня в эпицентре культурного поиска. Последние оказались «дискредитированы» в связи с кризисом новоевропейской рационалистической парадигмы, тогда как искусство благодаря тому же кризису косвенно утвердилось в своих достаточно серьезных притязаниях на создание нового мира и нового человека. Следует уточнить, что в данной статье речь пойдет об искусстве, основывающемся на принципе не мимесиса, но пойсиса (то есть в центре внимания автора находится искусство модернизма, не подражающее действительности, а создающее новые реальности). В отличие от науки и философии, искусство не нуждается в строгой системе парадигм, оно более свободно, интуитивно, импрессионистично и не ангажировано (ибо первым, что сделало искусство на путях поиска новых ценностей стало освобождение от всякой ангажированности: религиозной, политической, иначе говоря, от любой идеологической зависимости). Ж. Делез и Ф. Гваттари скажут об искусстве: «Мы рисуем, ваяем, сочиняем, пишем ощущениями. Мы рисуем, ваяем, сочиняем, пишем ощущения» [1; 211]. В силу этого искусство гораздо лучше улавливает то, что принято называть «духом времени». На это обстоятельство обратил в свое время внимание Г. Зедльмайер: он полагал смысл произведения искусства выражением «духа времени» [2; 182].

«Дух времени» — категория, встречающаяся в трудах И. Гердера, Г. Гегеля, И. Тэна, М. Шелера и др. — фиксирует общий интеллектуальный климат той или иной исторической эпохи. «Дух времени» не только представляет собой срез различных видов деятельности человека в различные эпохи — он еще и задает антропологические векторы самореализации человека, определяет основные интенции его устремлений. Искусство обладает уникальной способностью тонко улавливать в «духе времени» эти едва намечившиеся интенции, пока не проявленные и не очевидные. Художник объективирует их в произведении искусства, создавая тем самым новые образные системы. Последние готовят восприятие и мышление реципиента к качественно новым преобразованиям. Таким образом, автор предлагает не просто некие новации в сфере искусства, но новые парадигмы восприятия жизни. Реципиент же открывает в себе и в своем отношении к миру то, о чем прежде и не подозревал — существенно меняется вся система представлений человека о мире и о себе самом, а творец становится своего рода социальным креатором, помогающим человеку раскрыть его потенциал.

Основные темы, предлагаемые и искусством, и философской антропологией XX в., касаются указаний на глубину и многомерность человека. Одна из идей, пронизывающих новую философию и новое искусство — это идея трансгрессии. Несмотря на то, что трансгрессия входит в понятийный аппарат постмодернизма, обнаружить в истории культуры ее аналоги достаточно просто. При желании сюда можно отнести и видения мистиков, и религиозные экстазы, и медитации, и любые притязания человека на самопревосхождение. Теозис (пересечение границ между Богом и человеком) — это тоже одно из содержаний трансгрессии, понятой в широком смысле. Известно, что человек — это существо, постоянно перехлестывающее самое себя. И это перехлестывание также есть трансгрессия.

Во французской философской литературе XX в. понятие трансгрессии приобретает ряд специфических особенностей, обусловленных контекстом времени.

Трансгрессия (от лат. *trans* — сквозь, за, через и *gressus* — приближаться, переходить) — понятие, используемое для описания процесса выхода за пределы мира, управляемого посредством диктата разума [3; 726]. Иначе говоря, трансгрессия фиксирует выход за пределы разумного и управляемого мира.

М. Фуко использовал понятие трансгрессии в контексте определенного исторического этапа развития западной культуры, основной характеристикой которого являлась «смерть Бога». Именно это событие, по его мнению, и вызвало известную нам форму современного опыта. М. Фуко пишет: «Смерть Бога, отняв у нашего существования предел Беспредельного, сводит его к такому опыту, в котором ничто уже не может возвещать о внешности бытия, стало быть, к опыту внутреннему и суверенному. Но такой опыт, в котором отражается смерть Бога, «своей тайной и светом своим открывает собственную конечность, беспредельное владычество Предела, пустоту его преодоления...» [4; 115].

В теоцентристской картине мира, в ситуации «наличия Бога», трансгрессия, определяемая через теозис (обожение человека), направлена, естественно, к Богу. В постмодернистской интерпретации направление трансгрессии может быть любым, кроме одного — она не может быть направлена к Богу (ввиду его отсутствия). В ситуации «смерти Бога» этот вектор восхождения упраздняется за ненадобностью, и человек оказывается перед новой проблемой: гораздо больше стремления к мифическому совершенству волнует его исследование собственных пределов, ибо иных ценностей и точек отсчета, кроме него самого, он более не усматривает. Исследование этих пределов начинается с самых нижних уровней. По словам М. Фуко: «...смерть Бога обращает нас не к ограниченному и позитивному миру, она обращает нас к тому миру, что распускает себя в опыте предела, делает себя и разделяется с собой в акте эксцесса, излишества, злоупотребления, преодолевающих этот предел, преступающих через него, нарушающих его — в акте трансгрессии» [Там же. С. 116]. Далеко не случайно исследование трансгрессии начинается с обращения французских (в основном) философов к сочинениям маркиза де Сада (Ж. Батай, М. Бланшо, М. Фуко, П. Кlossовски и т. д.): именно скандальному маркизу одному из первых в литературе удалось исследовать те сферы, которые до него культурой замалчивались. Он смог вывести их из зоны умолчания, наделив их языком. Со времен де Сада и не в последнюю очередь под его влиянием, язык чрезвычайно раздвинул свои границы, а темы, прежде табуированные, становятся одним из содержаний культуры, пролагая новые векторы ее развития. Речь идет о телесности, насилии, сексуальности и т. д. По мнению Батая, язык произведений де Сада является одним из очевидных проявлений трансгрессии. Но, несмотря на явное увлечение телесным «низом», трансгрессия не аморальна, она, скорее, имморальна. Человек исследует предельные состояния своего сознания с невинностью ребенка. По большому счету, его внимание может привлечь к себе все, что угодно (особенно, если это нечто связано с запретом) — и небо, и грязь. Ему все равно, куда двигаться, так как одним из следствий «смерти Бога» является ситуация ацентризма, описанная в литературе постмодернизма (Делез и Гваттари). По определению, это понятие фиксирует новую культурную ситуацию: отсутствие как в аксиологии, так и в топографии того, что могло бы претендовать на статус центра. В данном случае, как справедливо пишет В. Подорога (рассуждая о Ф. Ницше, еще одном «человеке границы», достигшем, наряду с де Садам, «границ асоциального опыта»): «...вектор восхождения неотделим от вектора нисхождения: восходить и нисходить это одно и то же движение...» [5; 144].

Для Ж. Батая, трансгрессия — это «внутренний опыт», «путешествие на край возможностей человека» [6; 23]. Внутренний опыт — это опыт, исследующий предельные возможности сознания, очищенного от знания. И этот момент

очень важен: перед нами попытка исследования собственной субъективности начиная «с нуля», вне дискурса, проекта (всегда логоцентричного), гармонии. Дойти до границ непереживаемого и невысказанного — такую задачу ставит перед собой Батай, исследуя не только в знаменитом эссе «Внутренний опыт», но и в своих литературных произведениях пределы существования человека в контексте насилия, смерти, безумия, Эроса. М. Бланшо называет «внутренний опыт» Батая «опытом-пределом» [7; 63].

Ставшей невозможной теологии, Батай противопоставляет атеологию: «умственно-духовное испытание (опыт) всего того в человеке, что уклоняется от власти знания (и Бога) [8; 327]. Вопреки теологии, атеология направлена в темные глубины человека, но она честна хотя бы в том, что не тешет человека иллюзиями, а предлагает взглянуть в него как он есть — обуреваемого желанием, раздираемого противоречиями, ищущего собственные пределы, идущего «вверх по лестнице, ведущей вниз». С темой атеологии связано и негативное отношение Батая к гармонии. Он полагает гармонию пределом теологии (воплощающей в себе дискурсивную мысль, «началом которой является проектирующая способность человеческого разума») [Там же. С. 331]. В силу своей самодостаточности, гармония отрицает время, не желает принимать во внимание «влечение к Смерти», служащее в философии постмодернизма гарантом обновления бытия. Инструментом атеологии является трансгрессия, позволяющая расширить пределы человека в попытке обретения максимума мышления и чувственности. Благодаря ей человек вторгается в сферы табуированные и запредельные. Он отвергает привычные «правила игры», обусловленные наличествующими в данной культуре ценностями, разрушает привычные представления, образы, смыслы. Для реализации акта трансгрессии необходимы наличие границы, отделяющей возможное от невозможного, и готовность ее перейти, связанная с четким представлением об экзистенциальном одиночестве человека в мире.

Расширяя пространство опыта современного человека, искусство также использует механизм трансгрессии. Сказанное выше позволяет в какой-то степени прояснить трансформации искусства, случившиеся в эпоху «смерти Бога», когда человек отверг гармонию, разум, прекрасное во имя исследования предельных возможностей и оснований своего сознания. В искусстве трансгрессия связана с разрушением привычных представлений, смыслов, норм.

Из стремления к трансгрессии проистекают и многочисленные нарушения всевозможных табу в искусстве, проявляющиеся в вызывающей аморальности и демонстративном эротизме, отсюда — и идиотия как одна из ключевых стратегий современного искусства. Трансгрессия объясняет не только анархистские и нигилистические тенденции в искусстве XX в., но и некоторые его сугубо художественные задачи. Ведь оно так же, как некогда и сам Батай, иступленно исследует свои границы, вплоть до полного снятия их. Существующие сегодня представления о художественности настолько размыты, что произведение искусства становится результатом конвенции между автором и зрителем, автором и художественными институтами. Интересно, что дискуссия о трансгрессии относится примерно к середине XX в., тогда как искусство к этому времени успело уже продемонстрировать широкий спектр ее возможностей. Как это не раз уже случалось в истории, искусство в своих интуициях обошло теоретическую мысль.

Несмотря на то, что само понятие трансгрессии в XX в. дискутировалось в контексте литературного творчества (так, Батай полагал, что настоящая литература первой подвергает сомнению принципы регулярности и осторожности), наиболее наглядно этот феномен заявил о себе в живописи. Впрочем, и сам Батай позже согласится с тем, что в XX в. «живопись приобретает смысл раскрытой возможности, опережающей в некотором отношении возможности литературы»

[9; 307.]. Даже самые странные и шокирующие литературные образы все-таки не позволяли читателю в полной мере оценить их революционность хотя бы на том основании, что они облачены в хорошо знакомую — языковую — форму. Язык создавал иллюзию связи с прежней образной системой (правда, и здесь встречались исключения, например, «заумь» русского поэтического авангарда). Визуальные живописные образы (многие из которых не ассоциировались в сознании реципиента решительно ни с чем, кроме осознания катастрофически смелого обращения с границами дозволенного) позволяли получить наглядное представление о том, что прежние ценности, ориентиры, нормы стали уже историей, а человек находится на пороге нового витка своей эволюции.

В исследованиях визуальности представителей варбургской школы (А. Варбург, Э. Кассирер, Э. Панофский и др.) особое внимание уделяется проблемам «образной памяти», а произведения искусства рассматриваются как результат взаимодействия филологии, религии, философии, истории науки. Данная стратегия была «ориентирована на исследование визуальности в аспекте взаимосвязи социальных, когнитивных, психологических и сугубо технологических практик» [10; 55]. В случае резкого разрыва с общепринятыми представлениями образная память утрачивает свое значение, и реципиент оказывается наедине с чем-то принципиально для него новым: опыт и память ничего не могут подсказать. Вследствие этого, ему становится понятно, что перед ним искусство, фиксирующее радикальные изменения во всей системе ценностей наличной культуры. Дальнейшее осмысление означенных феноменов неминуемо влечет за собой и трансформации сознания реципиента.

В. Кандинский написал как-то: «Другое искусство, способное к дальнейшему развитию, имеет корни в своей духовной эпохе, но оно является не только отзвуком и зеркалом последней, а обладает пробуждающей, пророческой силой, способной действовать глубоко и на большом расстоянии» [11; 15]. XX век стал веком «смерти Бога», отсутствия Абсолюта, какого бы то ни было смыслового центра. В этой ситуации человеку остается единственная непреложная данность — он сам и его свобода. Исследуя свой потенциал посредством механизма трансгрессии, он интуитивно рассчитывает на обретение более твердой почвы под ногами. Поиск этот бессознателен и случаен, но, возможно, именно ему предстоит ознаменовать собой новый виток развития культуры.

Одним из пространств трансгрессивного поиска является искусство. Объективируя неявные устремления человека, искусство делает их выпуклыми и наглядными, позволяет судить о них не только изнутри сознания автора, но и извне, оценивать их глазами реципиента (что влечет за собой большую объективность, и, кроме того, втягивает в орбиту трансформаций сознания все большее количество потенциальных зрителей, читателей и т. д.).

Почему столь важен феномен трансгрессии для настоящего времени? Сегодняшний мир радикально отличается от простого и ясного античного мира, где выбор человека трактовался им как выбор жизненного пути. Сейчас этот выбор стал выбором способа бытия и самого себя как уникального сверхприродного существа. Человек как существо открытое, незавершенное обречен на трансгрессию. Важно только ее направление или хотя бы его поиск. Искусство предлагает варианты — человек волен выбирать.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? М.; СПб., 1998.
2. Зедльмайр Г. Искусство и истина. СПб., 2000.
3. Новейший философский словарь. Минск, 1999.
4. Фуко М. О трансгрессии // Танатография Эроса. СПб., 1994.

5. Подорога В. Выражение и смысл. М., 1995.
6. Батай Ж. Внутренний опыт. СПб., 1997.
7. Бланшо М. Опыт-предел // Танатография Эроса. СПб., 1994.
8. Фокин С. Л. «Внутренний опыт» Батай // Батай Ж. Внутренний опыт. СПб., 1997.
9. Батай Ж. Из «Слез Эроса» // Танатография Эроса. СПб., 1994.
10. Лиманская Л. Поэтика визуальности и язык искусства // Философские науки. 2004. № 10.
11. Кандинский В. О духовном в искусстве. М., 1992.

*Тамара Федоровна ГУСАКОВА —
докторант кафедры философии,
кандидат философских наук*

УДК 130

ГЕДОНИЗМ КАК ВЕКТОР СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

АННОТАЦИЯ. В предлагаемой вниманию читателей работе осмысливается гедонистическая тенденция в современной культуре. Предпринимается попытка раскрыть специфические черты гедонистического мироощущения.

The author scrutinizes hedonistic tendencies in contemporary culture and focuses upon the essence a hedonistic lifestyle.

С пришествием эры постмодерна тема гедонизма, удовольствия, соблазна — одна из центральных тем современной культуры. Постмодернистскую культуру называют культурой feeling, или, если дефинировать, отталкиваясь от терминологии П. Сорокина, — «чувственной культурой». Русско-американский социолог в своих размышлениях о социокультурной динамике высказал продуктивную идею о неравновесном развитии разных уровней и структурных единиц культуры, замене одной фундаментальной формы культуры на другую (идеациональная-идеалистическая-чувственная).

В культуре, вероятно, также можно обнаружить действие «закона волн». Вековечные приливы и отливы, которые колышут жизнь человеческих обществ и заставляют ритмически сменяться, к примеру, периоды свободы периодами регламентации, фазу гедонизма фазой аскетизма, уже привлекали к себе внимание специалистов [11; 205]

Накатившая гребнистая волна гедонизма накрыла современную культуру, изменила ее облик. Французский социолог и философ Ж. Липовецки констатирует, что в наше время изменился стиль жизни, изменился и тип культуры. Произошли коренные изменения в обществе и его нравах, в современном человеке, живущем в эпоху массового потребления, возник совершенно новый способ социализации и индивидуализации, началась новая фаза в истории западного индивидуализма. Появляется новый тип человека с повышенным вниманием к самому себе и своему телу, заботящийся о собственном благополучии, которого Липовецки именуется нарциссом.

«Дух времени — в разнообразии, фантазии, раскованности; стандартное ... перестает быть хорошим тоном» [8; 39]. На смену дисциплинарной социализации идет раскрепощение личности, *гедонистическая персонализация* (выделено мной — Т. Г.), связанная с нейтрализацией социального пространства и оживлением сферы частной жизни, с разрушением монолитного модернизма, гигантизма, централизма, жестких идеологий, авангарда» [8; 25].

Новые гедонистические ценности, утверждающие законность удовольствий, бесспорное право индивида наслаждаться всеми прелестями бытия, пришли на