

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ *VERSUS* СОЦИАЛЬНОЕ, ИЛИ О ТОМ, КАК «КРАСОТА СПАСЁТ МИР»

Виктория Константиук*

Summary

The article provides a critical assessment of the debates concerning the concepts of beauty in the contemporary culture, examines the ways of rethinking and reformulating of such established notions as «the aesthetic», «the social», «beauty», «the sublime». The main aim of the text is to provide new, contemporary methodology of interpretation of the phenomenon of beauty with the help of the conceptions of psychoanalysis and postmarxism.

Keywords: the aesthetic, the social, beauty, the sublime, trash.

До сих пор встречаются случаи, когда современная гуманитарная мысль рассматривает искусство, эстетическое как автономные сферы, не зависящие от социально-экономических и других факторов. А если такая зависимость и прослеживается, то только в негативной форме. Во время учёбы в университете на пятом курсе факультета философии и социальных наук по специальности культурология, нам поставили курс под названием «Человек: жизнь и творчество по законам красоты». Уже одно только название вызвало подозрение и недоумение: как можно такое читать студентам пятого курса, прослушавшим курсы по семиотике, постфрейдизму, структурализму, постструктурализму и пр. Возможно, если бы мы были студентами-первокурсниками, то смогли бы, вероятно, к данному «предмету» отнестись более или менее терпеливо. Но у студентов пятого курса подобная точка зрения, как и сам предмет, вызывали не только ужасное раздражение, но и несогласие по ряду принципиальных вопросов. В этом курсе феномен красоты, гармония рассматривались как всеобщие законы, как-то, к чему стремилось всё человечество во все времена и эпохи. Логика курса выстраивалась по принципу: красота спасёт мир при условии, «если человечество не разорвёт тонкие нити духовности, соединяющие его с гармоническим строем Вселенной, беспредельностью культурного космоса»¹.

Преподаватель курса «Человек: жизнь и творчество по законам красоты», он же – автор книги *Философия красоты* – Мартынов В. Ф. предпринял попытку как-то контекстуа-

* Виктория Константиук – преподаватель факультета социальных наук Европейского гуманитарного университета (г. Вильнюс), e-mail: vrubanik@ehu-international.org.

лизировать представления о красоте, начиная с архаической культуры и заканчивая главой «Эстетический мир техногенной цивилизации», выделив модели, формы, типы красоты (например, дорийский, готический, импрессионистический типы, абстрактная красота). В итоге он пришёл к очень «оригинальным» и «продуктивным» выводам, которые сводили на нет все предыдущие попытки концептуализации и формализации. Вот, например, некоторые из них: в заключении *Философии красоты* Мартынов подытожил, что, как свидетельствует культурно-исторический опыт, «только в тесном общении с красотой формируется человек гуманный с богатым, многоцветным внутренним миром»², «присутствие красоты для индивида любой эпохи было столь же очевидным, зримым, несомненным, как и существование звездного неба, солнечного света, закона притяжения, но только завуалировано человеческой беспредельностью»³.

Автор даже пытался провести различия между такими понятиями, как гармония, красота, они у него во многом синонимичны. В рассуждениях о красоте, даже в современных её формах, он использовал терминологию конца XIX века (например, космологическая сущность прекрасного, вселенская гармония и др.), проигнорировав весь последующий опыт. Понятие красоты у него по-прежнему закрепляется за признанными шедеврами, при этом способность и стремление к красоте являются природным даром, который (здесь моё любимое место) «со временем закрепляется на генетическом уровне», проводится строгое разделение между духовной и рациональной (утилитарной) сферами жизни. Уже с первых занятий нам стало понятно, что при таком подходе философия красоты ничего не может сказать о красоте в принципе, поскольку происходит абсолютное размывание как объекта, так и предмета исследования.

Современные исследования в первую очередь должны освободиться от всеобщности понятия красоты, от её внеисторической⁴ сущности, но она всё же не сводится, как об этом пишет Адорно, к исторически-релятивистским описаниям того, «что там и сям, скажем, в различных обществах или различных стилях понималось под красотой»⁵. Как пишет Джеймисон, «дело в том, что в таком обществе, насыщенном сообщениями и “эстетическими” опытами всех видов, проблемы старой философской эстетики должны быть радикально историзированы, и, возможно, в процессе они будут преобразованы до неузнаваемости»⁶. Именно историзации чаще всего избегают как историки, так и философы искусства, не учитывая того, что понятия, ставшие для них столь очевидными и банальными (понятия прекрасного, возвышенного), являются продуктом своей эпохи.

Постмарксизм, психоанализ, гендерные исследования помогают преодолеть ограниченность и одновременно универсализм, наивность, некритичность, методологическую слабость предыдущего подхода к эстетической сфере в целом и к феномену красоты в частности. Но подобное внедрение не происходит легко, как об этом пишет Гризельда Поллок: «Частично сопротивление со стороны консервативного истеблишмента против реанимированного марксизма или фемин-

низма второй волны, против глубоких интуиций структурализма и постструктурализма, против фантазий психоаналитиков обусловлено тем, что эти критические теории порождают слишком серьёзное беспокойство в поле видения. Они не оставляют ни малейшей возможности относиться к искусству так, как это было прежде. Обращение к теориям, которые связывают воедино визуальные искусства с культурными знаковыми системами или с дискурсивными формациями и идеологическими аппаратами, многими защитниками традиции воспринимается как внедрение чуждых текстуальностей в девственную и нетронутую область, где, как и в случае с привлекательной женщиной, требуется всего лишь достаточно тщательное осматривание»⁷.

Современные исследования эстетического выходят далеко за рамки исследования только сферы искусства, для подобного анализа может подойти всё что угодно, как пишет Джеймисон, «всё в обществе потребления принимает эстетическую форму»⁸. Сходной точки зрения придерживается Жан Бодрийяр. Анализируя социальное производство знаков, которое поддерживается вытесненной логикой различия, он особо выделяет сферу моды, логические процессы которой следует «расширить до масштаба всей “культуры”»⁹.

В данной статье я не претендую на то, чтобы дать исчерпывающий обзор тех подходов к пониманию эстетического, красоты, которые сложились в современных культурных исследованиях, в критической теории на протяжении XX века, начиная с Вальтера Беньямина, Пьера Бурдьё и заканчивая гендерными исследованиями. Здесь я обозначаю только некоторые наиболее интересные аспекты в понимании эстетического в целом и феномена красоты в частности, которые открываются при использовании психоанализа Жака Лакана и постмарксизма Славоя Жижека, Жана Бодрийяра, теоретические находки которых можно применить для создания новой методологии, нового подхода к проблеме красоты не просто как к эстетической категории, а как к категории, которая помогает раскрыть смысл социального.

Традиционная эстетика, как и философия искусства, рассматривала социальное и эстетическое как две разные сферы. Ситуацию во многом изменил культурно-критический переворот в самом искусстве, отбросивший иллюзорные представления о своём чисто духовном бытии. Но прежде чем продолжить эту мысль, хотелось бы привести ещё один пример из курса «Человек: жизнь и творчество по законам красоты». Когда преподаватель вызывал к себе студента/ку, давал ему/ей репродукцию картины (чаще всего это были репродукции модернистских художников, причём их имена либо какие-нибудь данные о картинах преподаватель тщательно скрывал), он просил указать, *что* студент/ка находят красивого в данном произведении. Это похоже на то, как если бы вы взяли, например, картину Рене Магритта «Это не трубка» и стали рассуждать о том, как красиво на ней изображена трубка. Такое задание преподавателя нам уже тогда казалось настолько абсурдным, что большинство студентов отказывались вообще что-либо комментировать. Мартынов совершенно не осознавал, что, предлагая такого рода задания и рассуждая о модернистском ис-

кусстве, он, во-первых, использовал терминологию и категории до-дернистского искусства, а во-вторых, рассматривал их изолированно от какого-либо контекста, что выглядело совершенно некорректно и непродуктивно. Ведь с появлением массового общества происходит ряд изменений как в социально-экономической, так и в эстетической сферах, меняется статус самого произведения искусства. Как пишет Славой Жижек, «канули в прошлое те дни, когда перед нами были просто статуи или картины в рамках. Теперь мы приходим на выставку рам без картин, мёртвых коров и их экскрементов, видеотрансляций из тела человека (гастроскопия), запахов и т. д., и т. п.»¹⁰.

Поэтому очень важным для понимания феномена красоты в современной культуре является осмысление взаимодействия, гомологии между эстетической и социально-экономической сферами. О необходимости анализа эстетического в тесной взаимосвязи с социальным писали Пьер Бурдьё, Джанет Вулф, Гризельда Поллок. Произведение искусства теперь не может пониматься как вещь-в-себе-и-для-себя¹¹. Вслед за Адорно, Джеймисоном, Лаканом мы можем рассматривать эстетическое как то, посредством чего мы можем приблизиться к логике социально-культурного конструкта, эстетическое у них выступает формой, симптомом социального. Отношения между социальным и эстетическим можно рассматривать как отношения трансформации, искажения, вытеснения благодаря аналитическому аппарату психоанализа. Искусство вытесняет-повторяет социальное. «Нерешённые антагонистические противоречия реальности вновь проявляются в произведениях искусства как внутренние проблемы их формы».¹² Как пишет Адорно, именно это, а не только влияние материально-предметных моментов определяет отношение искусства к обществу. Эти повторения не только воспроизводят травматический эффект, они его производят. Одновременно происходят несколько противоречивых вещей: защита от травматического значения и открытие его, защита от травматического аффекта и производство его.

Но следует отметить, что в адрес классического психоанализа и многих его последователей раздавалось немало критики, так как многие из них рассматривали произведения искусства как проекции бессознательных представлений авторов, не обращая внимания на формальные категории. Как пишет Адорно, «идиома, материал имеют свой собственный вес, и прежде всего само произведение, о котором аналитики и не помышляют»¹³. Но в то же время психоаналитическая теория смогла выделить во внутреннем дискурсе искусства элементы, не являющиеся художественными, а это помогло освободить искусство и его анализ из-под власти абсолютного духа. У Адорно можно найти примеры взаимодействия эстетической и социальной сфер: «Не только формы, но и бесчисленное количество материала сегодня уже отмерло; литература на тему развода, наполнявшая всю викторианскую эпоху и начало двадцатого столетия, после распада малой семьи из зажиточных буржуазных слоёв и подрыва устоев моногамии вряд ли получит дальнейшее продолжение...»¹⁴.

Пересмотр понятия бессознательного в психоанализе Жака Лакана позволяет выявить связь между художественной и общественной структурами, между эстетическим и социальным, а не только между эстетическим и индивидуальным. И в этом смысле фразу Адорно: «Только дилетанты всё в искусстве считают результатом деятельности сферы бессознательного»¹⁵ – с позиций постфрейдизма можно оспорить и признать неверной. Лакан предложил повнимательнее посмотреть на концепцию бессознательного. По его мнению, бессознательное у Фрейда никогда не было тёмной областью природных инстинктов, оно причастно именно самому порядку культуры, возникает благодаря развитию культуры.

Сейчас наиболее актуален вопрос не о том, *что мы называем красивым, а почему*. Именно постмарксизм, психоанализ способствуют такой постановке вопроса. При таком подходе красота не абстрактна, а очень даже конкретна. Исследование таких категорий, как красивый/безобразный, и приписываемого им смысла становится возможным только в рамках социально-культурного контекста.

Анализ бессознательного помогает ответить на вопрос, как *работает* красота (по аналогии с работой сновидения), а не что значит красота, почему она принимает ту или иную форму. «Бессознательное ставит не проблему значения, а исключительно проблему использования. Вопрос, который ставит желание не: “Что это означает?”, а скорее: “Как это работает?” Бессознательное ничего не репрезентирует, но производит. Ничего не обозначает, но работает».¹⁶ Психоанализ, равно как и постмарксизм Жана Бодрийера, позволяет нам понять, что не может быть абсолютно красивой вещи. По Бодрийеру, красота принадлежит не самой вещи, а возникает в результате различительного отношения одной вещи к другой. Как пишет Бодрийер, разбирая пример моды, «красоте (“в себе”) нечего делать в цикле моды. Её нельзя допустить. Действительно красивое, красивое без всяких оговорок платье положило бы конец моде. Поэтому-то она может лишь отрицать его, вытеснять и стирать – сохраняя при этом на каждом из своих шагов алиби красоты»¹⁷. Фундаментальным уровнем здесь является уровень бессознательных структур, которые упорядочивают социальное производство различий. Согласно Лакану, красивая вещь – это постоянно ускользающая вещь, красота – это «объект *a*», это утерянный объект, совпадающий со своей утратой.

Славой Жижек предлагает свою концепцию существования дискурса красоты, прекрасного и возвышенного в домодернистском, модернистском и современном искусстве и культуре. Очень важным здесь является его замечание, что «больше мы не можем прикидываться, что прямо производим объект, который благодаря его качествам, т. е. независимо от занимаемого места, “является” производением искусства»¹⁸. Используя психоаналитические термины, концепции и негативную, имманентную¹⁹ модель интерпретации, Жижек пытается выяснить, какие бессознательные механизмы стоят за представлениями о прекрасном и возвышенном. Жижек анализирует не столько понятие красоты, сколько понятие возвышенного объекта,

который, согласно Лакану, возносится на уровень невозможной, *реальной* вещи.

Основное значение и результат модернистского перелома в понимании красоты, прекрасного заключаются в том, что объект становится произведением искусства не просто благодаря непосредственным материальным качествам, но благодаря занимаемому месту, «Месту Пустоты Вещи». Все мы сталкиваемся с тем, что в современном искусстве место прекрасного, возвышенного занимают совсем не прекрасные в классическом понимании этого слова объекты. Сокращается пропасть, отделяющая сакральное пространство возвышенной красоты от экскрементального пространства помойки, вплоть до парадоксального отождествления противоположностей, эквивалентности прекрасного и безобразного.

Проблема традиционного (домодернистского) искусства заключалась в том, как заполнить возвышенную пустоту Вещи адекватным прекрасным объектом, то есть как успешно поднять обыкновенный объект до высокого уровня Вещи. Проблема современного искусства противоположна: всё дело теперь не в заполнении Пустоты, а создании Пустоты. «Сегодня, в двойном движении прогрессирующей коммодификации эстетики и эстетизации мира товаров, “прекрасный” (доставляющий эстетическое удовольствие) объект всё в меньшей степени способен сохранять Пустоту Вещи. Парадоксальным образом получается так, что единственный способ, позволяющий сохранить (святое) Место, — заполнить его мусором, экскрементами, отбросами».²⁰ Один и тот же предмет может с успехом быть и полной дрянью, и самым возвышенным явлением: разница, будучи строго структурной, принадлежит не «действительным качествам» предмета, а лишь его месту в символическом порядке. Поэтому, по мнению Жижека, художники, которые сегодня выставляют художественные объекты типа экскрементов, не столько подрывают логику возвышенного, сколько отчаянно стремятся её спасти. Возвышенный объект оказался вознесён на уровень невозможной, реальной Вещи под влиянием процесса коммодификации, процесса превращения нетоварных (эстетических) объектов в непосредственно потребительские стоимости. Причина не в том общепринятом смысле, что художественный рынок сегодня не может производить «возвышенные» объекты, но смысл в том, что сама матрица возвышенности (места, исключённого из цепи современной экономики) оказалась вытесненной в современной культуре.

Жижек в своих статьях производит интересные трансформации модернистских текстов на постмодернистский лад. Мне кажется, один из этих примеров может быть неплохой иллюстрацией ко всему выше сказанному. В качестве модернистского текста Жижек взял *В ожидании Годо* Беккета. «Всё тщетное и бессмысленное действие пьесы разворачивается в ожидании появления Годо, когда наконец “что-то произойдет”; но ясно, что Годо никогда не появится, потому что он — только имя для пустоты, для центрального отсутствия»²¹. «Какой была бы “постмодернистская” версия этого же сюжета», — продолжает Жижек. «Самого Годо пришлось бы вывести на сцену; он был

бы в точности таким же, как мы, вёл бы такую же бессмысленную, скучную жизнь, наслаждался бы теми же дурацкими удовольствиями. Разница была бы только в том, что, сам того не зная, он случайно занял бы место Вещи; он был бы воплощением Вещи, появления которой мы так ждали».²²

Таким образом, постфрейдизм и постмарксизм позволяют, во-первых, освободиться от всеобщности понятия прекрасного и возвышенного, это больше не автономные явления, а полноценные социальные феномены, и перейти к историзации этих феноменов, во-вторых, выяснить, почему прекрасное и возвышенное принимают ту или иную форму, и, в-третьих, переосмыслить понятие эстетического, вывести его за жёсткие пределы искусствovedческого дискурса.

В данной статье мне прежде всего хотелось показать, что даже небольшие примеры анализа феноменов прекрасного и возвышенного, основывающиеся на постмарксистском и психоаналитическом дискурсах, оказываются методологически более успешными в понимании феномена красоты, чем всё ещё часто встречающиеся трехсторонние рассуждения о сакральной роли красоты в развитии вселенности *Homo Sapiens*.

Примечания

- ¹ Мартынов В. Ф. *Философия красоты*. Мн.: ТетраСистемс, 1999. С. 306.
- ² Там же. С. 283.
- ³ Там же. С. 300.
- ⁴ Понятие внеисторичности я заимствую у Пьера Бурдьё (Бурдьё П. *Исторический генезис чистой эстетики. Эссенциалистский анализ и иллюзия абсолютного*» // *Новое литературное обозрение*. 2003. № 60), который, анализируя философию искусства, критикует общее стремление философов и искусствovedов уловить трансисторическую и внеисторическую сущность искусства.
- ⁵ Адорно Т. *Эстетическая теория*. М., 2001. С. 78.
- ⁶ Jameson F. *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1981. P. 13.
- ⁷ Поллок Г. *Созерцающая история искусства: видение, позиция и власть* // В кн.: *Введение в гендерные исследования*. Хрестоматия. ХЦГИ: СПб.: Алетея, 2001. С. 718–737.
- ⁸ Jameson F. *Signatures of the visible*. Routledge, Chapman & Hall, Inc, 1992. P. 12.
- ⁹ Бодрийяр Ж. *К критике политической экономики знака*. М., 2003. С. 72. Более подробно эту концепцию Бодрийяр изложил в книге *Символический обмен и смерть*.
- ¹⁰ Жижек С. *Кока-кола как объект* // *Художественный журнал*. 2003. № 47. С. 23; <http://xz.gif.ru/numbers/47/koika-kola/>
- ¹¹ Бурдьё П. Указ. соч.
- ¹² Адорно Т. Указ. соч. С. 12.
- ¹³ Там же С. 16.
- ¹⁴ Там же. С. 9.
- ¹⁵ Там же. С. 16.
- ¹⁶ Jameson F. *The Political Unconscious...* P. 22.
- ¹⁷ Бодрийяр Ж. *К критике политической экономики знака*. М., 2003. С. 73.
- ¹⁸ Жижек С. Указ. соч. С. 24.

- ¹⁹ Речь идёт о негативной, имманентной модели интерпретации (Т. Адорно, Ф. Джеймисон): интерпретировать не то, что сказано, показано, а то, что не сказано и не показано.
- ²⁰ Жижек С. Указ. соч. С. 24.
- ²¹ Жижек С. *Глядя вкось. Введение в психоанализ Лакана через массовую культуру*: <http://www.volunteering.org.ua/wordstown/Library.html>
- ²² Там же.