

Л. А. ЗАКС

Доктор философских наук, профессор

*Гуманитарный университет, Уральский федеральный университет,
Екатеринбург*

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ЦЕННОСТИ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ: КЛАССИЧЕСКОЕ И ПОСТНЕКЛАССИЧЕСКОЕ

Проблема, рассматриваемая в статье, касается собственно эстетического содержания современного искусства и факторов его проблематизации. Во-первых, проблематичность эстетического в новейшем искусстве связана с новизной используемых им способов работы с реальностью, языков и форм. Как классическое, так и неклассическое искусство конструирует художественную предметность с новыми, не закрепленными в терминах эстетическими ценностями, что создает сложности для воспринимающего. Второй фактор эстетической проблематизации современного искусства в том, что содержательно эстетические ценности обобщают и выражают существенные экзистенциальные ситуации человека (человеческой общности) в собственном ценностном мире. Экзистенциальная ситуация человека эпохи стабильного, благополучного капитализма (общества потребления) такова, что ценностно сближает позиции элитарной и массовой культуры. На примере трагического как эстетической ценности автор показывает, что и для постмодернистской элиты, и для конюмеристской массы трагическое нерелевантно и избыточно. А общий кризис культуры, становящийся кризисом гуманизма, ведет к редукции трагического и у некогда гуманистических художников (Л. фон Триер, А. Балабанов).

Ключевые слова: эстетическое; эстетические ценности; эстетизм; культура; духовная культура; общество потребления; постмодернизм; классическое и постклассическое; трагическое.

L. A. ZAKS

Doctor of Science (Philosophy), Professor

Liberal Arts University, Ural Federal University, Ekaterinburg

AESTHETIC VALUES IN CONTEMPORARY ART: THE CLASSICAL AND THE POST-NONCLASSICAL

The problem raised in the paper concerns genuine "aesthetic" content in contemporary art, factors of contemporary art content problematization. First, problematic issues of today's art are related to new art techniques, their interaction with real world, new languages and forms. Both classical and post-nonclassical art form new, unexpected objectivity of art objects difficult for a perceiver. The second factor of contemporary art aesthetic problematization is that aesthetic values generalize and express (in terms of content) essential existential human situations for the people's value world. The existential human situation of economically sound and successful capitalism (consumer society) brings the positions of elite and mass culture closer in

terms of values. In the author's opinion, the example of the tragic as an aesthetic value demonstrates that the tragic is irrelevant and excessive both for postmodern elite and consumerist mass. And the general crisis of culture turning into the crisis of humanism leads to reduction of the tragic in the works of formerly humanistic-oriented artists (L. von Trier, A. Balabanov).

Key words: the aesthetic; aesthetic values; aesthesis; culture; spiritual culture; consumer society; postmodernism; classical and post-nonclassical; the tragic.

В программе одной из недавних конференций по эстетике среди предложенных для дискуссии тем я увидел и такую: «Есть ли содержание для эстетических категорий в опыте современного искусства?».

На мой взгляд, вопрос был сформулирован не вполне внятно, или, точнее было бы сказать, на архаичном и давно устаревшем языке советской эстетики 60-х гг. прошлого века — эстетики, путавшей (в силу своего рационализма и приверженности буквально понятому принципу «отражения») специфическую эстетическую информацию и рационально-понятийный способ ее выражения. Вполне, между прочим, в духе стародавнего XVII века: Пуссен, например, тоже утверждал, что искусство — это воплощение *понятия* красоты. Но если перевести эту архаику на современный научный язык, то смысл предложенной к обсуждению темы, в общем, ясен. И, на мой взгляд, весьма актуален. Речь об основных эстетических ценностях: находим ли мы в содержании современного искусства такие ценности? Или (что то же самое): есть ли в современном искусстве собственно «эстетическое» содержание?

Вопрос существенный. И рожденный, думается, двумя обстоятельствами (основаниями).

Во-первых, проблематичность эстетического в новейшем искусстве связана с новизной используемых им способов работы с реальностью, языков и форм. Мы сталкиваемся с незнакомой и потому вначале непонятной «оптикой» и способом мышления-говорения (= дискурсом). Непривычность «материала» и характера его преобразования, оформления, выражения-презентации для реципиентов, на мой взгляд, проблематизируют не столько эстетическое качество возникающих произведений (арт-объектов) и моделируемой ими информации, сколько его «опознание» (узнавание и осмысление) воспринимающими. Что, разумеется, означает, что для последних (их эстетического вкуса, эстетического сознания в целом) такое — только вкусом и выявляемое — качество отсутствует или представляется, прошу прощения за тавтологию, «низкокачественным». Характерная для реципиентов-новичков современного искусства ситуация непонимания, оторопи, граничащей с шоком, и, наконец, раздражения, неприятия и отталкивания от «странного» арт-объекта (сюда «логично» добавляются презумпции розыгрыша, провокации, скрытых издевки и насмешки над реципиентом либо неумения, бездарности,

халтуры автора) — плохой помощник эстетического восприятия и переживания.

В подтверждение своей идеи проблематичности опознания-освоения как помехи для эстетического контакта хочу обратить внимание на аналогичные (и достаточно нередкие) ситуации, возникающие при восприятии традиционного («классического»), а потому уже, «с виду», знакомого и узнаваемого искусства. Тут ситуация первичного непонимания не кажется столь шокирующей и «фатальной», потому что факт этого непонимания воспринимается как временный, задача обретения понимания — как посильная и реально достижимая. Обе эти оптимизирующие уверенности базируются на главной, фундаментальной уверенности в том, что перед нами «наше» = «нормальное» искусство — искусство, в основе которого «наши» нормы эстетической репрезентации, коммуникации и воздействия. И сама реальность, с которой работает искусство, также «нормальна», а потому пригодна, приспособлена — при всей своей авторской оригинальности, новизне и сложности — к нашей осмысленной ориентации в ней, в принципе открыта для понимания. Такое художественное сознание реципиентов уже несет в себе установку на непреходящий эстетический характер содержания и формы произведения и, значит, внутренне готово найти, пережить и осознать эстетические ценности художественного высказывания.

И эта уверенность и готовность — внимание! — как правило, позволяет такому «конвенциональному» сознанию-реципиенту «не замечать» и не осознавать и для вполне традиционного (а не только авангардного) большого и сложного искусства присущей закономерности, что такое искусство (в отличие даже от банального «мещанского» искусства, сегодня царящего в массовой культуре) в своей эстетической содержательности далеко выходит за рамки привычных, поименованных и отрефлексированных (в ментальной форме «эстетических категорий») эстетических ценностных матриц-эталонов. Поэтому такое сознание, встречаясь с новаторской классикой (скажем, со стихами Ш.Бодлера или драматургией Чехова), легко фиксирует пусть и нетрадиционные, даже табуированные, но уже данные сознанию и потому узнаваемые эстетические ценности (как безобразное у Бодлера или трагикомическое у Чехова). Но оно не способно «заметить», пережить и осознать как *эстетическое* богатство новых смыслов «знакомой» реальности, не укладывающееся в укорененные в сознании предметно-ценностные и категориально выраженные эталоны. Так, не замечали новой, открытой в стихах (стихами) Бодлера, увиденной глазами фланера красоты города или нюансов чеховского грустного юмора или драматических терзаний его героев-интеллигентов. Для тех же произведений, где эстетическое «измерение» художественной реальности — главное, это означает, что, не опознанная эстетически, эта реальность оказывается для реципиента и *в принципе* (в целом, «как таковая») бессмысленной. Так, например, достаточно долго воспринимались картины молодых импрессионистов: многооттеночный, зыбкий и трепетный, сиюминутный, но совер-

шенно «бессобытийный» мир пейзажей К.Моне, К.Писсарро или О.Ренуара долго «скрывал» свою удивительную красоту от уверенного взора «знатоков».

Но ведь сила и чудо искусства не только в открытии новых вариантов «кодифицированных», ставших «категориями» эстетических ценностей. Искусство и тут выходит за рамки — рамки небогатой эстетико-ценностной «морфологии» и терминологии и открывает эстетические ценности, не имеющие как особого названия (нет для них «эстетических категорий»!), так и существования за пределами искусства (художественной реальности и событийствующего и сопереживающего ему художественного сознания). Хотя в этих «пределах» они не только существуют, но и, несомненно, имеют эстетический (ибо формально выраженный, чувственно-эмоциональный, духовно-созерцательный и неутилитарный) характер. Как, например, в этих строчках Манделштама:

Жизнь начиналась в корыте картовою мокрою шёпотью,
И продолжалась она керосиновой мягкой копотью.

Где-то на даче потом, в лесном переплете шагреневом
Вдруг разгоралась она почему-то огромным пожаром сиреневым...

Отсутствие соответствующей установки и интенции (или, проще говоря, ограниченная эстетическая чувствительность) не позволяет воспринимающему и такого, далекого от «актуального», искусства освоить его неучтенную бухгалтерию эстетиков эстетическую содержательность.

Мне кажется, ситуация с восприятием новейшего («актуального») искусства в принципе аналогична описанному. Потому что в своем воплощении — при всем своем непривычном «виде» — арт-объекты (в том числе «акционистские», например, перформансы) ведь точно так же созданы для их бескорыстного чувственно-духовного созерцания и эмоционального соучастия¹. Они так же актуализируют *самоценность формы*, ее знаково-символический характер, возвращают самодовлеющую ценность чисто служебным (во всех других, даже и духовных отношениях) ее аспектам, прежде всего, структуре и вещественной фактуре, пластике и динамике, отношениям с пространством и темпоритмическим отношениям. А смысловой (идейно-концептуальный) план таких произведений ведет эстетическую игру со своими объектами-носителями, означаящими, вскрывая/актуализируя и обнажая — серьезно или иронично, остраненно или сопереживательно, «лирично» — их особое ценностное качество: единство духовной сущности и чувственной феноменологии. В своей

¹ Хэппенинги же и другие формы прямого, практического соучастия публики в художественном событии так же, как когда-то ее включение в фольклорные обрядовые действия, не отрицают эстетического характера этой включенности, остающейся — по внутренней смыслопереживательной позиции — неутилитарной, игровой, образно-экспрессивной и при этом все же и созерцательной («вненаходимой», по Бахтину).

новизне, как и прежде, *эстетическое*. Ново оно не только по рукотворной выразительной форме/композиции, но и по самой «предметности» арт-объекта (например, это «приборная» предметность техно-арта или окультуренная предметность среды в энвайронментах). Добавляет эстетической новизны и откровенно экспериментальный, дерзко-вызывающий, до эпатажа, характер творческого преобразования/«представления» арт-объектов, высказывания, воздействия на публику.

Теперь о втором и, на мой взгляд, главном основании специфики эстетической содержательности современного искусства. Оно заключается, я думаю, в том, что содержательно эстетические ценности обобщают и выражают существенные экзистенциальные ситуации человека (человеческой общности) в собственном ценностном мире. Понимание-интерпретация эстетического в искусстве означает понимание того, что происходит с человеком в мире и как он сам, его дух самоопределяются в этой ситуации, какую энергию и мировоззренческий сверхсмысл из этого извлекают, какие духовно-практические выводы делают. Здесь вполне уместно также гегелевское понятие «общее состояние мира». И дело не в том, что Гегель отождествлял эстетическое и художественное, а в том, что, как в жизни, так и в искусстве, именно эстетическое — в силу своего *спонтанно-обобщающего* и в известном смысле *метаценностного* (по отношению ко всем иным ценностям культуры и жизни) *чувственно-духовного* характера — выступает наиболее чувствительным, наиболее точным и правдивым «сейсмографом»-репрезентантом того, что *значит* этот чувственный мир и что *происходит* с сознанием и бытием людей. Репрезентантом их *экзистенциально-смыслового* напряжения. И интуитивным чувственно-эмоциональным «ключом» к нему. Получившая в свое заинтересованное обладание эстетическое отношение, культура исторически подчиняет его своей логике и телеологии, аксиологии и психологии, а потому создает различные исторические типы *эстетизиса* и, отсюда, по-разному эстетически наполненные и проинтонированные субъективностью *художественные картины мира*. Анализ и интерпретация эстетического содержания этих картин равносильна диагностике духовной культуры и обладающего ею общества: «Какое, милые, у нас тысячелетие на дворе?». Что же мы находим в эстетическом «гербарии» искусства наших дней: эпохи постнеклассической культуры общества потребления и постмодерна?

Своеобразие современной культурной ситуации в том, что в условиях социально-экономической стабилизации и высокого уровня развития западной цивилизации во второй половине XX — начале XXI вв. естественная дифференциация ее культуры, духовной в том числе, совмещается с тенденцией интеграции социальных субкультур, сопряжения/совмещения (пусть и не всегда органичного) и даже своего рода обобществления их ценностей. При всем различии элитарной и массовой культур в них есть общая жизненная основа и, отсюда, хоть и не всегда заметный, общий ценностный «замес». Или, возможно, чуть иначе: схождение и резонанс из разных посылок растущих ценностных парадигм (здесь: эстетических).

В качестве примера может быть взято трагическое как эстетическая ценность. Не надо иметь микроскопа, чтобы понять, что в постнеклассической культуре у этой ценности нет большой «символической власти», серьезной духовной роли и влияния. Большая часть немногих случаев обращения к трагическому в современном искусстве принадлежит художникам, работающим за пределами постмодернистских и масскультовых (мейнстримовских) парадигм. Один из таких модернистских или, скорее, постпостмодернистских художников — кинорежиссер Ларс фон Триер. При известном сходстве формальных и мыслительных приемов Триера с постмодернистскими авторами (игра, ирония, активное включение рационального дискурса в художественную ткань и проч.) его мироотношение принципиально иное. Триера по-настоящему волнует мировоззренческий вопрос о судьбе фундаментальных ценностей в современном мире, поскольку он по-прежнему верит в их ключевую антропологическую роль. Стремясь ответить на него, он выбирает предельные (трансгрессивные) экзистенциальные ситуации, в антагонистических структурах которых «человеческое» испытывается на прочность и вместе с фундаментальными ценностями (добро, свобода, любовь, нравственная чистота, человечность) терпит поражение, парадоксальным образом утверждаясь при этом и вызывая катарсическое переживание зрителей («Рассекая волны», «Танцующая в темноте», «Догвиль», «Мандерлей», «Меланхолия», «Нимфоманка»).

Правда, современное гуманистическое художественное сознание тоже порой — невольно, но чаще вполне осознанно — выходит за духовно-очищающие, «духоподъемные» рамки трагического — и этот факт (выход) оказывается органически внутренне связан с выходом за границы гуманистического мироотношения (по крайней мере, в его привычных для нас семантических регистрах). У гуманизма, свидетельствует современное искусство, оказывается, тоже есть пределы. Эти пределы определены «очередным» в истории человечества кризисом культуры. Его очевидность в сфере духа = культуры духовной, морально-нравственной, прежде всего — только симптом и символическое выражение глубокого кризиса иных ее сфер: политической, экологической, коммуникативной, повседневно-бытовой. А «естественным» пределом гуманизма в условиях этого кризиса оказывается наиболее полное и наиболее важное для искусства воплощение культуры (и, соответственно, ее кризиса) — вы уже догадались — сам человек. То, на что (как показал двадцатый век) способен человек — и не только inferнальный глобального (а сегодня и космического) масштаба злодей, но и самый что ни на есть обыкновенный, рядовой, «простой» — не перестает изумлять, потрясать, шокировать. Но уже не позволяет считать его «венцом творения» и, если уж и не беззаветно любить, то хотя бы понимающе сочувствовать. Гуманист 1960-х Жан Ануй устами своей Жанны д'Арк (пьеса «Жаворонок») еще видел человека как существо «амбивалентное»: низкое, но и, одновременно, высокое, гнусное и греховное, но также и благородное и способное к духовным взлетам. Что позволяло сохранять веру в человека, защищать человека (порой, и от самого себя), то

есть оставаться гуманистом. У Ларса фон Триера, так пронзительно показавшего трагедию доброй души в «Рассекая волны» и так неотвратимо страшно «космический рок» человечества в «Меланхолии», видеть в озверевшем человеке человека (для Триера принципиально, что это — женщина) отказывается. Одно слово — «Антихрист». Столь же беспощаден к человеку современник Триера А. Балабанов. В таких мастерски сделанных фильмах, как «Про людей и уродов», «Груз 200», «Кочегар» человечность из абсолютной ценности превращается в синоним абсолютного зла. Эта ценностная трансгрессия означает конец гуманизма (ряд критиков, не стесняясь, называли Балабанова мизантропом) и вместе с ним — конец трагического. Некого жалеть, защищать и оплакивать; некому и нечему возрождаться, очищаться, возвышаться.

Тут мне (не боясь возражений и осуждений) хочется в качестве эстетического и художественного антипода осознанного антигуманизма названных фильмов Триера и Балабанова назвать великого современного фотохудожника Бориса Михайлова. Я убежден, что его фотографии, особенно позднего советского периода, открыли новый эстетический ценностно-смысловой «ряд», или «разряд». Он показал «мир советского человека», мир советских «низов» с тех его чувственно-визуальных сторон, о которых говорилось полушепотом или с насмешкой или даже («просвещенной публикой») с высокомерным презрением. А показывать их было неловко, неприлично — их «стеснялись» и от них стыдливо отворачивались. Потому что в их отталкивающем для многих, «непристойном» эстетическом качестве: бедности и убожестве бытовой среды, банальности повторяющихся изо дня в день человеческих отношений, несовершенстве, нелепости и (несомненно, спровоцированной автором) наивной непристойности вызывающе обнаженных тел, нескладных, неказистых, немолодых и изношенных жизнью, сексуально и визуально, мягко говоря, мало привлекательных — во всем этом пронизательно схватывалась «социально-историческая сущность»: бедность и примитивность, упадок и вырождение целой цивилизации: советской.

Но в этих людях, в их убогом предметном мире, в их несовместимой с нашими представлениями о прекрасном наготе нет того, что можно было бы назвать безобразным. Персонажи и реалии Михайлова действительно крайне несовершенны, весьма непривлекательны. Но они не отвратительны. Мне кажется, Михайлов открыл особое эстетическое качество, своеобразную эстетическую ценность. Не прекрасное, но и не безобразное с его неустрашимым отталкивающим физиологическим подтекстом и «эффектом», вызывающим, оставляющим в душе странную и неприятную реципиенту смесь тошноты, отвращения, разочарования и протеста. Ничего этого я в фотоработах Михайлова не нахожу, не чувствую. Его персонажи, как ни странно, вызывают симпатию и сочувствие. В их и их мира несовершенной плотской оболочке живет естественность, открытость, душевная теплота, детский наив и незамысловатый простодушный юмор. Они, эти обитатели советских коммуналок и мало-метражных типовых квартир, я это чувствую, чисты и человечны. Михайлов окутывает своих героев аурой личного сочувствия, дружеского приятия, под-

линной доброты. Они, его герои, обычные несовершенные люди. Просто люди. Только (в силу ряда причин и обстоятельств) — *некрасивые*. Это и есть эстетическое открытие Бориса Михайлова, достойное нашей (эстетиков) теоретической фиксации и кодификации: «некрасивое» — это особая эстетическая ценность.

Вернемся, однако, к «судьбам трагического». Постмодернистское сознание, как правило, «обходится» без трагического: оно ему для интерпретации жизни не требуется, поскольку у трагического, с этой точки зрения, просто нет «объективных» оснований. Почему нет? Потому что мир стал богатым и благополучным, рациональным и управляемым. А еще потому, что опыт первой половины XX века, попытавшегося построить мир на утверждении-реализации «абсолютных» ценностей и приведший человечество к целой цепи катастроф, подтвердил ложность веры в традиционные абсолюты, беспочвенность и ненужность «больших нарративов». Они больше не «судьбоносны», к ним можно и следует относиться как к условным и относительным. Современный человек руководствуется более конкретными и практичными «соображениями». Отсюда, рационально-прагматическая и гедонистическая доминанта в практической жизни, и доминанта иронически-игровая — в жизни духовной. Трагическое — нерелевантно и избыточно для такого мироотношения. Фарс ему ближе трагедии, черный юмор и гротескный эксперимент интереснее потерявшей смысл «полной гибели всерьез». Масскультовское сознание с таким подходом вполне солидарно, несмотря на то, что оно-то предпочитает «твердую» «бинарную» систему ценностей традиционного типа с его незыблемыми разграничениями позитивного и негативного. К его онтологическому самодовольству и уверенности в неизбежной победе позитивного, щедро питаемым опытом массового искусства и, в свою очередь, питающим прямо-таки соматическое отторжение от «тяжелых» переживаний и всякого рода противоречий, добавляется ментальная ограниченность: внутренняя незамысловатость, элементарность и схематизм, несоизмеримые со сложностью трагического, его бытийной глубиной и масштабом. Для такой ментальности удобны и желанны комедия положений, приключенческий жанр, фэнтези, даже «ужастики», а в качестве серьезной концепции жизни — мелодрама с хорошим финалом. Подтексты, контексты и затексты реципиентам от поп-культуры не нужны и непонятны. Какую-то часть сложности для них — в той мере, в какой рыночная доступность и престиж «высокой» культуры рождает моду на «элитарность» — поп-культура производит имитационно (симулятивно), создавая *видимость сложности*. Создаются и симулякры трагического, оказывающиеся мелодраматическим «выжиманием слез» из воспринимающего, эксплуатацией желаемого, трогательного, сентиментального, иллюзорного, жалкого и жалостливого, а также столь любимой мелодрамой «чистой случайности» (настоящее трагическое имеет в своей основе логику и напряжение *необходимости, закономерности, подлинной, а не иллюзорной судьбы*). Общий итог: трагическое, которого с избытком в современной жизни (включая новые, никогда прежде в истории не существовавшие модификации,

например, технического, экологического, медицинского, психического происхождения), достаточно большая редкость в современном искусстве. В «актуальном» же искусстве, не рассказывающем историй, не воссоздающем перипетии и противоречия человеческих отношений, не углубляющемся в метафизические глубины бытия и судьбы, трагическому просто нет места. А, может, оно еще просто не доросло, «не доразвилось» до трагического в силу своей молодости?

Нетрудно показать, как практическая реальность и ценностно-мировоззренческая парадигматика современной культуры определяет своеобразие и место в искусстве других основных эстетических ценностей. Как, в частности, созрела удовлетворившая основные субкультуры общества потребления матричная модель консюмеристского эстетизма с доминирующей в ней гламурной красотой и мифологизированным возвышенным. Но об этом в другой раз.