

## КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 304.2

Э.С. Беликова

## ДИАЛЕКТИКА СВОБОДЫ И ОТВЕТСТВЕННОСТИ В ИСКУССТВЕ XX В.

В философской литературе можно обнаружить мысль, что ответственность всегда связана со свободой субъекта, что они прямо пропорционально зависимы друг от друга: чем больше свобода, тем выше ответственность. Однако ситуация в искусстве XX в. показала недостаточность подобного воззрения, ибо не всегда свобода приводит к ответственности непосредственного субъекта свободы.

**Ключевые слова:** свобода; ответственность; творчество; искусство; автор; читатель.

Понимание свободы постоянно ускользает от философов, несмотря на многовековую историю исследования, прежде всего потому, что знания о возможностях и способностях человека до конца не изучены и каждый новый этап развития человечества раскрывает все новые и новые грани нашего бытия в мире. Ускользает оно еще и потому, что само по себе данное явление очень сложное и многоплановое: оно вбирает в себя множество различных внешних по отношению к себе элементов, например ответственность. Еще в Античности была обнаружена связь этих двух явлений, и эта связь наилучшим образом раскрывается в одной из величайших трагедий Античности «Эдип-царь» Софокла, где ставится проблема рока, предопределения, судьбы. Свободой человека выступает не борьба с тем, что предсказывает дельфийский оракул (ибо она всегда абсурдна: сколько бы ни пытались герои противостоять пророчеству, но ни Лайю, ни Иокасте, ни Эдипу не удалось простыми земными делами преодолеть предначертанное). Свобода – это принятие на себя Рока, это добровольно принятая ответственность за свои поступки, даже если они совершены по незнанию (ибо всем казалось, что предприняты все возможные меры избежать несчастья). Незнание – не причина для освобождения от ответственности – вот основной пафос трагедии; свобода человека в том, что он может пытаться уйти от судьбы (она не ведет его за руку всю жизнь, каждую минуту и каждую секунду, но дает время на возможность уклониться), но судьба всегда его догоняет в виде ответственности. Но всегда ли отвечает тот, кто является субъектом свободы?

Свобода сама по себе – это утопия, в центре нее всегда находится какой-нибудь субъект – человек, Бог или иные силы, свобода всегда реализуется как некоторое состояние, в которое погружен носитель этой свободы (который может ею обладать или не обладать в зависимости от условий). Также свобода включает в себя два измерения: негативное («от») и позитивное («для»), которые взаимосвязаны друг с другом через принципиальную открытость, которая, однако, отличается от беспредельности. Чтобы лучше прояснить эти два понятия, следует рассмотреть противопоставление В. Виндельбаном психологического и нравственного понимания свободы. «Под первым мы подразумеваем свободу от каких-либо препятствий при выборе, под вторым – свободу от влияния неразумных мотивов» [1. С. 575]. В первом случае негативный пафос свободы

пытается достичь своего предела (т.е. беспредельности), когда снимаются все возможные внешние барьеры: социум, физические недостатки, пространственно-временной контекст и т.д. При таком понимании абсолютно будет свободен такой субъект, которого окружает пустота, потому что только в этом случае его выбор будет даже не из каких-либо строго обозначенных вариантов (потому что даже возможные варианты уже есть некоторое присутствие ограничения), а абсолютно из ничего. Однако в таком случае нет свободы, потому что какой бы выбор ни был сделан, он ни на шаг не продвинет субъекта, который будет, двигаясь или находясь на одном месте (в данном случае это не имеет значение), постоянно находиться в одном и том же положении. Такое состояние можно назвать вседозволенностью, потому что в безграничном пространстве ограниченному субъекту все позволено, чего бы он ни пожелал. При таком понимании свободы нет ответственности за что-либо, помимо самого субъекта, ибо ничего, кроме себя, изменить он не может. Если же довести эту погоню за беспредельностью до логического конца, то и все в самом субъекте, ограничивающее его как субъекта, должно быть упразднено, и тут уже нет даже вседозволенности, а одна только ни к чему не приводящая пустота.

Совершенно иную картину представляет собой нравственная свобода, представления о которой зарождаются в эпоху Античности и фиксируются понятием автаркии (наиболее развитом в стоицизме), одной из существеннейших характеристик которой является независимость от страстей, подчинение себя разумному началу, а именно добродетели. Одну из высших своих проявлений нравственная свобода достигает в учении И. Канта, который доказывает, что человек как биологический вид полностью детерминирован законами природы. В мире феноменов, согласно мнению философа, свободы быть не может, ибо все в нем жестко детерминировано (т.е. у всего есть внешняя причина), совершенно другое дело – трансцендентный мир, где человек как трансцендентальный субъект обладает свободой через Долг – следование закону, который субъект сам на себя налагает и сам же выполняет, вопреки собственным желаниям. Такая свобода предполагает наличие у субъекта цели, которые он не только устанавливает, но и выполняет. Самоограничение в учении И. Канта занимает очень важное место, именно поэтому в произведениях, посвященных свободе, пара-

доксальным образом звучит максима: «Я всегда должен поступать только так, чтобы я также мог желать превращения моей максимы во всеобщий закон» [2. С. 67]. Подобная свобода предполагает ответственность за свои деяния, но она всегда отвечает однозначно на вопрос о том, кто объект этой ответственности – тот же, кто является ее субъектом. Нравственная свобода, в отличие от психологической, имеет не только негативное, но и позитивное измерение, которое всегда реализуется как ограничение открытости. Человек, согласно И. Канту, может и не следовать императивам, может их даже не создавать, но, вопреки своим низменным, природным, полностью детерминированным желанием, он сам задает себе цели и сам же их реализует. Таким образом, открытость имеет опыт ограничения, это всегда действие не в пустоте, но в поле возможностей (видно их или не видно, это другой вопрос), это хаос, который может быть упорядочен. Открытость всегда должна быть заполнена – это и есть то измерение свободы, которую можно назвать творчеством.

Однако не к нравственной свободе, а именно к вседозволенности стал стремиться художник XX в., тенденция же к ней вызревала уже давно в связи с множественными социальными потрясениями Нового времени и вылилась в такое яркое явление, как авангард в начале XX в. Не могло быть подобного бунта в Античности, когда художник даже помыслить не мог о свободе, т.к. занимался «техне» – ремеслом за деньги, его работа напрямую зависела от спроса. Более того, искусство данного периода было глубоко каноничным: его идейное содержание определялось религиозно-мифологической парадигмой, а техника – жесткой традицией (которая, тем не менее, могла не принципиально изменяться). То же самое происходило с искусством в эпоху Средневековья с той лишь разницей, что уже сама художественная традиция приписывалась искусству извне (произведение было лишь воспроизведенным образцом). Первое значительное изменение произошло в Ренессансе, когда художник получил доступ к созиданию собственных принципов и приемов, однако в то же время он снова попал под влияние «рынка символической продукции» [3], где стал работать, опираясь на запросы публики. Особенно сильным в это время было влияние меценатов, чьи вкусы и пристрастия во многом определяли содержание произведений искусства. Однако именно с этого периода начинается активный процесс автономизации поля культурного производства, звучат призывы к искусству для искусства, произведения начинают создаваться для самих производителей, а не для толпы. Формируется «поле ограниченного производства» [3], ведущим импульсом которого выступает борьба за легитимизацию произведений искусства, в противовес «полю массового производства» [3], где идет постоянная борьба за потребителя, искусство превращается в товар.

Впервые наглядно себя эта борьба проявила в конце XVIII в., где впервые в лагере художников программно прозвучал призыв к освобождению не просто от давления общества, но и к разрушению дискредитировавшей себя в итоге Великой французской революции, предшествующей традиции классицизма, опирающейся на разум. Романтизм создал образ художника, обладаю-

щего нетрадиционным стилем жизни, формами общения, одежды, жаргона. Начиная именно с этого времени, к статусу художника начинает прибавляться обязательный элемент девиации. Позже, в XIX в. автономизация «поля ограниченного производства» [3] породила новые формы сплочения – богемные кружки, кафе и т.п., в среде которых возникли ростки авангарда, провозгласившего свободу от традиции главным стимулом развития. То есть в ситуации начала XX в. художник объявил себя независимым не только от внешнего принуждения, идущего от общества с его вкусами и потребностями), но и от тех границ, что были внутри самого искусства – от традиции (т.е. правил и приемов создания произведения).

Именно на этой основе возник и развился авангард – крупное художественное явление начала XX в., которое представляет собой совокупность пестрых новаторских, революционных бунтарских движений и направлений в искусстве. К нему можно отнести такие крупные направления, как абстракционизм, кубизм, футуризм, русский кубофутуризм, абстракционизм, дадаизм, сюрреализм. Все эти направления объединяют общая социальная среда (богема) и общее для всех понимание свободы, которое могло получать разные интерпретации; но оставался общий для всех них стержень. Само слово «авангард», переводящееся с французского как «передовой отряд», отражает специфику понимания свободы как тотальное отрицание, но В.В. Кандинский (один из крупнейших теоретиков и художников экспрессионизма и абстракционизма) создает еще более емкий образ пирамиды в своем теоретическом труде «О духовном в искусстве». В этом произведении он говорит о том, что общество во все времена напоминает пирамиду, основанием которой служат люди – яркие приверженцы традиции и противники всякого развития. Эта ступень самая многочисленная и неподвижная, чаще всего состоящая из обывателей, она выступает реакционной силой социума, тормозящей всякое развитие. В противовес основанию на вершине, как пишет художник, может находиться даже единственный человек, никем не принятый и не понятый, но способный и стремящийся к преобразованию жизни. Эта пирамида находится в постоянном движении, и те идеи, которые сначала находились на вершине, постепенно опускаются все ниже, пока не займут место основания.

Теория прогресса возникла в Новое время, и для его обозначения Бернард из Шартра использовал образ карлика, стоящего на плечах гиганта. Тоже, вроде бы, пирамида, но ее основание – гигант – не лишняя, изжившая себя традиция, а вполне реальная опора, без которой невозможно существование карлика, который только благодаря ей видит больше, ибо сам по себе он мало что представляет. За каких-то несколько столетий эта идея изменилась, трансформировалась до неузнаваемости: на место гиганта пришло никому невидимое и, в общем-то, ненужное основание пирамиды. Если гиганта (накопленные человеком знания, традицию) убрать нельзя, потому что тогда потеряет смысл разглядывание местности карликом, – он все равно ничего не увидит, то для пирамиды и ее вершины основание не имеет значение, ибо оно навсегда исчезает в исто-

рии, когда предыдущая вершина становится основанием, а предыдущее основание навсегда уходит в небытие. На вершине лишь одинокий авангардный художник – провозвестник будущего порядка, абсолютно свободный, ибо вкусы общества и устаревшая традиция оставляют перед ним беспредельность.

Абсурда эти тенденции достигают с возникновением дадаизма. Так же, как и все другие авангардные течения, он стремится разрушить всеми возможными методами традицию, но под традицией он понимает сам авангард – почву, из которой непосредственно вырос. Именно поэтому Тцара – один из основателей дадаизма, читая лекции о кубизме, о старом и новом искусстве, говорил: «Мы не признаем никаких теорий. Довольно всяких академий, кубизма и футуризма» [4. С. 160]. Этим он ставит в один ряд классическое (основанное на принципиальной образцовости) и авангардное (нацеленное на разрушение традиции) искусство как сковывающие свободу, ибо в нем субъект существует как нечто упорядоченное, рациональное. Субъект этот деятельный: авангардный «художник, “взламывая вселенную”, не просто переносит на холст образ утраченного привычные ориентиры мира, само его творчество подобно древнему ритуальному таинству космогенеза, сотворения мира из хаоса заново, а он сам становится чем-то вроде жреца, совершающего обряд смерти-рождения» [5. С. 58], т.е. разрушая одни границы, он создает иные, взяв на себя полную ответственность за то, что же получится в итоге. Главной же задачей дада было не созидание, но разрушение всего – тотальное стремление к беспредельности через уничтожение не просто традиции в искусстве, но самого искусства, через создание «антиискусства», в центре которого находился бы субъект, редуцированный до собственного бессознательного. Именно дадаисты первыми начали использовать приемы «отключения сознания» (в частности, автоматическое письмо), которые в качестве одного из основных методов перешли в сюрреализм. Однако их стремления не были реализованы, прежде всего, потому, что тотальный отказ и разрушение границ не являются прямым путем к достижению беспредельности, а лишь создают новый неупорядоченный мир. Но этот мир имеет границы, вполне различимые, и в этих границах остается безумный субъект, стремящийся отказаться от самого себя. Не в силах реализовать свое стремление к вседозволенности, отказавшись от нравственной свободы, которая всегда реализуется как самоупорядочивание, он уже не отвечает за свои действия. Художник, сам того не подозревая, в стремлении к вседозволенности реализует свободу как таковую, потому что он действует в мире, который существует не как пустота, а как наполненность (даже если она реализуется в хаосе разрушения), обладающая принципиальной открытостью.

Человек всегда свободен уже потому, что его действия не запрограммированы, как не запрограммирован, в отличие от любого другого животного, он сам. Наука XX в. убедительно это показала: даже бихевиоризм, при своем зарождении утверждающий, что поведение можно искусственно сформировать, в конце концов приходит к идее черного ящика, тем самым показывая, что на один и тот же стимул разные люди будут реаги-

ровать по-разному. Но эта открытость не беспредельна, она обладает определенным диапазоном, внутри которого может развиваться человек, более того, он может расширить сам диапазон в зависимости от своих целей или потребностей, но граница все равно будет существовать для того, чтобы движение само по себе было возможным. Граница позволяет существовать точке отсчета, преобразующей себя и окружающее пространство. Пустота не может быть преобразована, и движение в нем равнозначно, ибо никуда не приводит, ничего не преобразует, а потому бессмысленно. Пространство же, предстающее перед человеком как открытость, является возможностью действовать и быть причиной для целого ряда причин. Примером подобной открытости может служить многообразие языков: способность говорить сама по себе ограничивает человека, потому что вовлекает его всегда в пространство кода, существование которого заложено в подсознании, однако многообразие различных диалектов и возможность существования собственного стиля при использовании языка доказывают, что в проявлении код может принять самые разнообразие формы, более того, со временем сам может быть модифицирован. Подобное понимание свободы приводит не к нравственному, но к онтологическому пониманию ответственности, ядром которого является ответ, т.е. последствие, к которому ведет данная свобода и которое способно повлиять на целый ряд причин, приводя человека и его бытие в иное состояние, способное возвысить его либо принести страдания.

В художественном творчестве свобода реализуется как пре-образование, т.е. первичное упорядочивание материала, представляющего собой содержательный пласт любого произведения. Пре-образование – это заключение бесконечного (но не беспредельного) в границы, которые постоянно ускользают, потому что они призрачны. Именно это порождает феномен интерпретации (вторичное упорядочивание), возникающей тогда, когда открытость уже созданного произведения призывает читателя реализовать свою свободу. Интерпретация, возникающая в зазоре между упорядоченностью художественного материала и открытостью образа, всегда существовала в искусстве и являлась важной частью свободы художника преобразовывать вместе с материалом и читателя (так в широком смысле можно обозначить того, кто интерпретирует произведение). Об этой особенности искусства было известно еще в Древней Греции, о ней говорится в «Поэтике» [6] Аристотеля как о катарсисе – очищению нравов посредством искусства. Однако современная психология выяснила, что влияние искусства на социум и его нравы не столь однозначно: помимо теории катарсиса выделяются теории непосредственного влияния (когда человек напрямую начинает подражать героям понравившегося произведения, примером может служить массовое обращение к проституции молодых женщин после выхода на экраны фильма «Красотка») и теория катализатора (согласно которой при определенных условиях искусство способно обострять какие-либо уже существующие у человека наклонности, данная теория может по-другому интерпретировать уже отмеченный факт, т.к. не все молодые девушки пошли на панель, а

только те, у которых, возможно, были к этому какие-либо склонности). Все это означает, что произведение открыто для прочтения, несмотря на жестко зафиксированную форму (оно уже существует как упорядоченность, которая сама не может быть преобразована, иначе это будет уже другое произведение), однако эта открытость может иметь абсолютно разные грани: от беспрецедентного отказа от возможности иного толкования, кроме канонического, до вседозволенности читателя. И хотя, на первый взгляд, выбор типа открытости зависит от читателя, история искусства XX в. показывает, что очень многое зависит и от автора, от того, каким именно образом он упорядочивает материал, вопрос о соотношении свободы художника и зрителя – это вопрос о специфике знака, воплощенного в произведении (которое представляет собой самодостаточное бытие).

Именно в знаковой реальности искусства конца XIX–XX в. произошли очень большие изменения, которые сказались и на способностях произведения нести в себе какую-либо информацию и через это преобразовывать окружающую реальность. Если традиционно знак воспринимался как понятие, которое было вторичным по отношению к денотату, то и художник стремился растворить этот знак, стереть его границу с окружающим миром. На этом принципе строилось классическое искусство, но до конца данную модель не выдерживало, потому что, как было обнаружено в конце XIX в., между знаком и денотатом в уме зрителя существует концепт – пространство интерпретации (согласно треугольнику Г. Фреге). Однако в начале XX в. и это представление было изменено Ф. де Соссюром, который начисто лишает знак денотата и предполагает в нем наличие только двух сторон – означающего (материальный носитель) и означаемого (понятие, скрывающееся за знаком), причем связь между ними носит произвольный характер. «Слово *произвольный* также требует пояснения. Оно не должно пониматься в том смысле, что означающее может свободно выбираться говорящим; мы хотим лишь сказать, что означающее немотивированно, т.е. произвольно по отношению к данному означаемому, с которым у него нет в действительности никакой естественной связи» [7. С. 71]. Такой знак ни на что за пределами концепта не указывает, он лишь разграничивает определенную область неупорядоченной мысли, давая ей материальный эквивалент (изначально никак не упорядоченный). При этом следует иметь в виду, что очень часто означаемое тоже является знаком (например, в слове слово рас-

шифровывается через совокупность других слов). Именно такой вид знаков проявляется в авангарде, который создает такие произведения, за которыми помимо интерпретации практически нет реальности («Черный квадрат» К.С. Малевича является лишь означаемым ко множеству означаемых), но сама эта интерпретация намечена художником (отсюда многочисленные тексты, которыми изобилует искусство начала XX в.). Такое искусство открыто лишь для узких слоев населения, обладающих определенными навыками расшифровки, они разделяют вместе с авторами ответственность за то, что внесет произведение в жизнь людей.

Однако уже в середине XX в. ситуация в корне меняется. Ж. Бодрийяр в окружающей реальности обнаружил новый вид знака: «Симулякр – это вовсе не то, что скрывает собой истину, это истина, скрывающая, что ее нет. Симулякр есть истина» [8. С. 8]. Иными словами, симулякр – это знак, который ничего не значит, за которым нет ни реальности, ни концепта. Такой знак позволяет интерпретировать себя как угодно или не интерпретировать вообще. Именно с этого периода начинается так называемая «смерть автора», потому что с появлением симулякра «текст представляет собой не линейную цепочку слов, выражающих единственный, как бы теологический смысл (сообщение Автора – Бога), но многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным» [9. С. 388]. Создание произведения искусства в постмодернизме напоминает «игру в бисер», описанную в одноименном романе Германа Гессе. Суть ее можно свести к тому, что художник ничего не создает, а всего лишь, пользуясь определенными правилами, плетет символическую сеть из цитат. Так, художник второй половины XX в. стремится убежать от свободы и ответственности: и ему это удастся. Отвечает за произвол его творчества читатель, которому отныне предоставлена в распоряжение вседозволенность. Отныне он управляет смыслом и может по своему усмотрению искать смыслы (где их нет, т.е. приписывать их заведомо пустому пространству) либо бежать от этой ответственности, ибо такая интерпретация – это не свобода (и уж тем более не своеволие), это чистая ответственность. Ибо зритель сам для себя должен дать ответ, будет ли он преобразован после столкновения с произведением или нет. Античная идея рока возрождается в новом виде: отныне художник (не способный избавиться от свободы, творчеством ограничивающий открытость) отказывается от ответственности, которая падает на плечи читателя.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Виндельбанд В. О свободе воли // В. Виндельбанд. Избранное: Дух и история. М.: Юрист, 1995. С. 508–654.
2. Кант И. Основы метафизики нравственности. Критика практического разума. Метафизика нравов. СПб.: Наука, 2007. 528 с.
3. Бурдьё П. Рынок символической продукции / Пер. с франц. Е.Д. Вознесенский // Вопросы социологии. М., 1993. № 1/2. С. 49–62.
4. Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993. 248 с.
5. Батракова С.П. Искусство и миф: Из истории живописи XX века. М.: Наука, 2002. 215 с.
6. Аристотель. Поэтика // Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск: Литература, 1998. С. 1064–1112.
7. Соссюр Ф. де Курс общей лингвистики. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1999. 432 с.
8. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000. 387 с.
9. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, Универс, 1994. 616 с.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 4 июня 2010 г.