

На правах рукописи

Семенюк Ксения Анатольевна

ОПЫТ ФРАНЦУЗСКОГО НЕОАВАНГАРДА
В СВЕТЕ ФЕНОМЕНА ВОЗВЫШЕННОГО

24.00. 01 – теория и история культуры
(по философским наукам)

Автореферат
диссертации на соискание учёной степени
кандидата философских наук

Томск – 2004

Диссертация выполнена на кафедре истории философии и логики философского факультета Томского государственного университета.

Научный руководитель

кандидат философских наук,
доцент Мазаева Ольга
Геннадьевна

Официальные оппоненты

доктор философских наук,
профессор Колодий Наталия

Андреевна

кандидат философских наук,

доцент Петренко Валерия
Владимировна

Ведущая организация

Сибирский государственный
медицинский университет

Защита состоится 1 июля 2004 г. в 14 часов 30 минут на заседании диссертационного совета Д 212.267.17 при Томском государственном университете по адресу: 634050, г. Томск, пр. Ленина, 36, главный корпус ТГУ, аудитория № 119.

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке Томского государственного университета.

Автореферат разослан 31 мая 2004 г.

Учёный секретарь

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы и проблемное поле исследования.

Выбор темы представляется актуальным в свете поисков новой культурной парадигмы, ведущихся в современной гуманитарной науке. *Ожидание* новых оснований культуры всё более явственно и нетерпеливо прорывается сквозь потоки инвектив постмодернистской критики. Рефлексивный тупик, в котором на данный момент пребывает просемиотически настроенная французская линия философии, доминирующая в самосознании культуры на протяжении последней трети XX века, стал ярчайшим доказательством необоснованности притязаний представителей постмодернизма на последнее слово о будущем.

Явная неординарность сложившейся социокультурной ситуации свидетельствует о том, что опыт XX века является не столько опытом преемственности, сколько опытом мутации и резкого культурного скачка. В первую очередь это выразилось в отказе от скрепляющей и центрирующей культуру идеи объективно существующей высшей духовной реальности (в форме богов, духов, Логоса, Первоединого, Абсолюта, Бога и т.д.).

Таким образом, исторически формирующаяся в русле религиозного (или околорелигиозного) миропонимания культура (а в её составе и искусство) была ориентирована на генерацию такого вида творческой деятельности, которая бы духовно обогащала человека и человечество.

Осознание глобальности происходящего перелома в европейской культуре у мыслителей конца XIX – XX веков проходило по-разному, однако одинаково обострённо ощущалась несомненная радикальность, а подчас и катастрофичность происходящих перемен. Так известный русский искусствовед, живший на Западе, Владимир Вейдле, пишет об «умирании искусства», Николай Бердяев видит в творчестве авангардистов

апокалипсические прозрения, а Герберт Маркузе характеризует культуру вне идеи Бога как творение «одномерного человека», живущего в гуще техногенной цивилизации и ничего кроме этой «земли» знать не желающего.

Данные изменения не прошли бесследно и для философии, вылившись в борьбу с властью трансцендентальной установки. Рациональность более не имеет права претендовать на место центрирующей идеи, которая соединяет все проявления культуры в единое целое, гармонизируемое трансцендентной субстанцией.

Деконструкция метафизики привела к тому, что культура осталась без извечного метафизического основания и обоснования. При всех видимых плюсах деконструкции, как то: исчезновение платоновского удвоения мира, свержение диктатуры Логоса, с его эволюционной однонаправленностью и, как следствие – возможность самоопределения, без предписания истины сверху и т. п., остаётся горькое послевкусие, которое не может быть незаметным. Это *после-вкусие после-модерна*, безусловно, многогранно, но для проводимого исследования особый интерес имеют два аспекта, позволяющие очертить проблемное поле: **во-первых**, то экзистенциальное напряжение, в котором пребывает современный человек, а **во-вторых**, зарождение сопротивления «диктату» языка, бурно проявившегося в авангардном и неоавангардном искусстве XX столетия и черпающего своё вдохновение в эстетике возвышенного.

Экзистенциальное напряжение явно ощутимо и охватывает практически всё поле социокультурных феноменов от философии до рекламы. Утрата субстанциональной сущности предельно ярко выражена в афоризме Достоевского: «Если Бога нет, то всё дозволено». Но только способы преодоления такой ситуации, предлагаемые философами, менее, чем удовлетворительные. Х. Ортега-и-Гассет видит некую новую ценность - витальную, которая уже одним своим фактом существования как бы заменяет все остальные. На место Рацио ставится витальная интенция. Ж-Л. Нанси на то же место помещает Тело. Загвоздка состоит лишь в том, что эти

великолепные построения становятся сомнительными в свете роста депрессивных расстройств и самоубийств в экономически и социально благополучных странах Западной Европы. По мнению многих современных исследователей, рефлексия сторонников Жака Деррида не способна дать ответы на вопросы современности и, во многом, так и застряла на уровне 60-х – 70-х годов.

Это экзистенциальное напряжение, раскрывающееся в философии в ощущении тягостного тупика, а в общественном сознании в очередном синдроме конца времён, представлено в исследовании тем зазором, который всегда так или иначе остаётся между категориальной сеткой того или иного дискурса и реальностью, которую пытаются этим дискурсом охватить.

Именно зазор экзистенциального напряжения современной культуры есть *внешняя граница* исследования, его отправная точка.

Внутренней гранью станет анализ опыта французского литературного неоавангарда как одного из последних аккордов угасающего возвышенного порыва всего авангардного искусства.

Чем может быть интересен французский неоавангард для осмысления современной культурной ситуации?

Глядя на историю авангардной культуры XX века создаётся впечатление, что два спектакля были сыграны, примерено по одному сценарию: первый – в довоенный период, непосредственно ориентированный на войну с языковыми клише (сюрреалистические эксперименты с автоматическим письмом); второй – в послевоенный, искореняющий клише традиционной литературности как таковой: один из духовных отцов послевоенного авангарда, Филипп Соллерс говорит о необходимости истребления всех следов романа.

Послевоенный авангард, представленный школами Нового и Новейшего (структуралистского) романа, по своей сути, является продолжателем идей литературы абсурда начала века. Но, тем не менее, одно из базовых отличий неоавангардного проекта от проекта своего исторического предшественника

состоит в том, что у неоавангарда было больше выверенных действий, нежели эпатажа. На общем фоне характеристик неоавангарда выделяются такие как: «интерпретационный» (Б. Гройс), «рефлексивный», «спокойно переваривающий» (В. Бычков).

Квинтэссенцией и манифестом этих исканий французского неоавангарда может считаться статья Ролана Барта «Драма, поэма, роман», анализирующая произведение Филиппа Соллерса «Драма». Р. Барт выдвигает идеи «расшатывания субъекта», «избавления от психологии», «деперсонализации» повествования, исчезновения персонажей и «историй», говорит об отождествлении романного действия с самим повествованием, максимальном разрыве между означаемым и референтом, о смерти Автора, читай Бога, Логоса, Рацио. Но именно такая литература, которую Барт окрестил «литературой для писателей», перестаёт представлять интерес для читателя, ради которого якобы всё и затевалось. К 80-м годам отцы Нового романа начинают подрываться на стезе традиционного писательства, и революционный дух авангарда постепенно сходит на нет. Так авангардные поиски высокой духовности заходят в тупик. Однако лакуна, которая остаётся незаполненной после ухода со сцены художественной культуры многих мощных авангардных течений своим зиянием вновь и вновь порождает вопросы о том, *чем же был авангардный проект для ушедшего века в частности и для культуры в целом, и в чём причина несостоятельности столь успешного, на первый взгляд, проекта.*

Таким образом, проблемой диссертационного исследования является тематизация внутреннего противоречия, лежащего в основе авангарда, и, приведшего экспериментальное искусство в конце XX века к тяжёлому духовному кризису.

Объект и предмет исследования.

Объектом исследования избрана сфера французских авангардных литературных практик 50-х – 70-х годов. Основной акцент сделан на «новый роман» и литературное творчество лидера группы «Tel Quel» – Филиппа

Соллерса, которые взяты в своём культурно-историческом контексте. В диссертации уделяется достаточное внимание и духовным предшественникам авангардистов (де Саду, Лотреамону, романтикам, Бодлеру, экзистенциалистам, сюрреалистам), а также культурному феномену современности – скандально известному Мишелю Уэльбеку.

Предметом исследования является переосмысление роли феномена возвышенного в условиях новой культурной ситуации.

Цель и задачи исследования.

Цель исследования – раскрыть внутреннюю противоречивость авангардного проекта, задуманного, с одной стороны как проект высокой духовности, а с другой, всеми силами эту духовность выхолащивающего. Для достижения поставленной цели предполагается решение следующих задач:

1. Реконструкция духовно-культурной и эстетической ситуации, сложившейся в послевоенной Франции.
2. Осмысление опыта авангарда через категорию возвышенного.
3. Экспликация послевоенных авангардных практик в свете их современных последствий.
4. Осмысление опыта возвышенного проекта авангарда в контексте современной культурной ситуации.

Научная новизна работы и положения, выносимые на защиту.

Научная новизна исследования определяется спецификой рассмотрения французского неоавангарда сквозь призму возвышенного как категории невозможной вне идеи Бога. Авангардный проект был поистине велик по своим притязаниям и тактика террористического письма, которую он использует, служила очищению художественного языка, за счёт распыления его материальной составляющей. Но в Великом порыве был и Великий соблазн – сакрализация земного и профанация религиозно-духовного. Отсюда и суть авангардно мироотражения – желание познать непостижимое. Соответственно, авангардный проект построения духовно высокого

искусства рассматривается как проект утопичный, и пришедший в конце века в лице неоавангарда к духовному разложению именно в силу ограничения искусства сферой лишь человеческого. Результатируется это в следующих положениях:

1. Французский литературный неоавангард 50-х – 70-х годов, будучи квинтэссенцией и завершающим этапом тенденций, берущих начало ещё с эпохи Возрождения и достигших своего апогея к XX веку, выступает одним из наиболее наглядных примеров последствий, к которым приводит отказ от культурных универсалий.
2. Состояние современной французской литературы указывает на тот факт, что авангард не просто сменился новым художественным течением, но потерпел крушение, оставив после себя ощущение экзистенциального вакуума.
3. Возвышенный проект авангарда в основе своей имел противоречивые тенденции. Начавшись как проект по восстановлению духовного равновесия, он поддается общему соблазну культуры - ограничить духовность лишь сферой человеческой духовности, вне идеи Духа, и, таким образом, постепенно выхолащивает возвышенное начало из своего творчества.
4. Значимость опыта авангарда может быть осмыслена только в рамках культурного целого, так как авангардный проект явил собой множество феноменов, далеко выходящих за пределы одной лишь художественной и эстетической практики.

Теоретико-методологические основания исследования.

Методологический базис диссертации обуславливается междисциплинарным характером проводимого исследования, так как феномены возвышенного и литературного авангарда могут быть рассматриваемы в свете различных дисциплин: эстетики и философии искусства (в диссертации даётся различение этих подходов), литературоведения и философии литературы, истории культуры и

философии культуры. Но именно культур-философский анализ по широте охвата и гибкости категориального аппарата, на основе обобщения частнонаучного знания, позволяет сформулировать целостное представление о роли возвышенного проекта авангарда для культуры в целом.

Сложность и многозначность описываемого явления не даёт возможности применить какой-то один конкретный метод. Методология данной работы носит комплексный характер и основывается на сочетании герменевтического, историко-философского и сравнительного исследования. Это позволяет нам рассматривать французский неоавангард как часть более сложных процессов, происходящих с современной культурой. Каковы основания выбора именно трёх вышеперечисленных методов?

Выбор герменевтического метода определяется, в первую очередь, работой с текстами авангардистов. Опираясь на классиков философской герменевтики – Ганса-Георга Гадамера и Мартина Хайдеггера, методология диссертации реализует общий герменевтический подход, дающий возможность авторской интерпретации интересующих нас феноменов. Во-вторых, онтологизм герменевтического метода позволяет вывести исследование за рамки одних лишь филологических тонкостей.

Историко-философский разворот необходим для целостного осмысления категории возвышенного, являющейся, прежде всего, категорией классической эстетики. В диссертации делается акцент на кантовском понимании возвышенного, подразумевающим аксиологический смысл за данной категорией. Именно это расширяет эвристические возможности возвышенного и переводит его из сферы эстетического переживания в сферу ценностей и оснований культуры.

Работа с разнообразными историческими и культурными реалиями обеспечивается методом сравнительного анализа.

Концептуальную и источниковедческую базу диссертации составляют, сочетающие в себе культур-философский и эстетический пласты, труды В. Бычкова, М. Эпштейна, Н. Маньковской, Б. Гройса, В. Вейдле, С.Зенкина.

Предпосылками к терминологическому оформлению диссертации послужили работы Жана Полана и Ролана Барта.

Обращение к различным способам осмысления феноменов художественной культуры (от структурализма Ролана Барта до поддерживающего традицию русской религиозной философии Владимира Вейдле) вписывается в контекст современного переломного момента её существования, характеризующегося синкретизмом и глобальным переосмыслением всех предшествующих традиций. Вместе с тем, авторская трактовка проблем современной художественной культуры тяготеет к русской религиозной культур-философской традиции, в лице таких её классиков как Н. Бердяев и В. Вейдле, а на современном этапе В.Бычков.

Степень теоретической разработанности проблемы.

Осмысление и феномена возвышенного, и опыта авангарда имеет богатую историю, как в западной, так и в отечественной исследовательской литературе.

Особый интерес для анализа феномена возвышенного представляют работы Адорно Т., Бёрка Э., Бычкова В., Гегеля Г.В.Ф., Гулыги А., Канта И., Лиотара Ж.-Ф., Маньковской Н., а также интервью с В. Подорогой о его новой книге «Возвышенное».

Основополагающее значение для интерпретации практик авангарда имели работы Базилевского А., Балашовой Т., Бердяева Н, Бодрийяра Ж., Бычкова В. и Бычковой Л., Вейдле В., Гадамера Г.-Г., Гройса Б., Краусс Р., Лиотара Ж.-Ф., Мириманова В., Полана Ж., Шенью-Жандрон Ж.

Интерпретация значения французского литературного неоавангарда (включая «Новую критику») в контексте культуры и искусства проводилась на основании работ Андреева Л., Барта Р., Женетта Ж., Зенкина С., Компаньона А., Полторацкой Н., Ржевской Н., Сартра Ж.-П., Строева А., Fliedier L., монументального издания «Histoire de la littérature française», под редакцией Daniel Couty, Nadeau M., Ricardou J.

Экспликации проблем современной культуры, в контексте её глобальной эстетизации и утраты центрообразующей универсалии потребовала обращения к трудам: Бычкова В., Бодрийяра Ж., Вейдле В., Зенкина С., Липовецки Ж., Nancy J.-L., Тульчинского Л., Эпштейна М.

Следует отметить, что, несмотря на большое внимание, уделяемое исследователями проблеме укоренённости категории возвышенного в искусстве авангарда (Ж.-Ф. Лиотар, Т. Адорно), работы по тематизации кризиса возвышенного проекта по причине утраты центральной универсалии культуры отсутствуют.

Теоретическая и практическая значимость исследования.

Результаты, полученные в ходе исследования, могут быть использованы для дальнейшего осмысления проблем современной культуры, находящейся в поиске новых фундаментальных оснований и универсалий. Включение опытов литературы и искусства в контекст культур-философии позволяет её методологии стать более гибкой и общезначимой, что может, в свою очередь, способствовать защите современного человека от культурной энтропии, на грани которой он в данный момент находится.

Материалы диссертации ориентированы на разработку учебных курсов по проблемам философии культуры и философии искусства, а также спецкурсов по истории и эстетике авангарда и неоавангарда.

Апробация результатов работы.

Основные концептуальные идеи диссертации были представлены на международных, всероссийских и региональных конференциях и семинарах: Современные проблемы гуманитарных социальных наук (2000), Дефиниции культуры (2001), Методология науки (2002), Четвёртых Шпетовских чтениях (2003), Философия и филология в современном культурном пространстве: проблемы междисциплинарного синтеза (2003), на заседаниях Вольного Гуманитарного семинара г. Томска (ВГС). Содержание работы отражено в четырёх публикациях.

Структура диссертации.

Структура диссертации определяется целью, задачами и логикой исследования. Диссертация состоит из введения, двух глав (шести параграфов), заключения и списка литературы, включающего 132 источника.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении обосновывается актуальность темы исследования и степень её научной разработанности, определяется цель, задачи, методологическая база, научная новизна и положения, выносимые на защиту, раскрывается теоретическая и практическая значимость работы, обозначается структура диссертации.

Первая глава «Возвышенное в культурной ситуации XX века» состоит из трёх параграфов и посвящена определению места и роли возвышенного в художественном самосознании культуры XX века. Глава структурирована таким образом, что в первом параграфе вырабатывается понятийный аппарат исследования и очерчиваются культурно-исторические границы интересующего нас периода в развитии авангарда. Сопоставление во втором параграфе смысловых кодов возвышенного и авангарда, позволяет нам в третьем параграфе перенести категорию возвышенного из эстетического в более фундаментальный культур-философский контекст.

В первом параграфе «Историко-культурный абрис и основной понятийный аппарат исследования» определяются временные рамки исследуемого периода в развитии авангарда, его идейные корни и возможные подходы к осмыслению.

В основе определения временных границ периода лежит принцип деятельности поколений, чьё силовое поле сохраняется на протяжении, примерно, тридцати лет. Послевоенное тридцатилетие представлено деятельностью трёх поколений французской гуманитаристики: старшее – экзистенциалисты, среднее – структуралисты и новороманисты, младшее –

постструктуралисты и представители Новейшего романа. Время «встречи поколений» – шестидесятые годы, являющиеся одним из самых ярких периодов во французской культурной истории наиболее акцентированы в данном исследовании.

Выделение в послевоенном тридцатилетии трёх поколенческих пластов позволяет нам при необходимости, чуть расширить рамки в ту или иную сторону для прояснения исходных оснований или последствий интересующих нас феноменов.

В качестве исходного основания, непосредственного идейного предшественника литературного неоавангарда в диссертации рассматривается сюрреализм, при анализе которого выявляется единая основа для большинства авангардных проявлений.

Приёмы автоматического письма и ошеломляющего образа позволяли, по мысли сюрреалистов, вырваться за рамки языкового клише, физической плоскости в иной, высший духовный план. Характер действий и идейный подтекст этих действий сюрреалистов, а, в последующем, новороманистов, позволяет нам говорить о попытке создания искусства *возвышенного*, в то время как традиционное искусство являлось искусством *прекрасного*. В ситуации с возвышенным искусством особую проблему представляет именно язык, так как, обладая идеями Бога, Мира, Великого и т.п., мы можем их помыслить, однако представить их со всей чувственной полнотой или произвести объект, способный их адекватно отобразить мы не в состоянии.

В данном контексте особый интерес представляет работа Ж. Полана «Тарбские цветы или террор в изящной словесности», на основе идей которой вырабатывается понятие *террористического письма* как категориального комплекса, ориентированного на недоверие к языку и его реорганизацию. Террористическое письмо является следствием возвышенного искусства и его орудием. Именно понятия *возвышенное* и *террористическое письмо* дают нам возможность унифицировать всякое авангардное проявление.

В этой связи, в диссертации, для определения разных периодов и направлений современного искусства вместо целого спектра названий (авангард, неоавангард, трансавангард) используется, по преимуществу, единый термин – *авангардный проект*. В основу данного понятия положена французская традиция, употребляющая для определения современной культуры (а не только искусства) термин «*les avangardes*». Такое использование множественного числа утверждает во-первых, варибельность авангарда, во-вторых, широкий охват культурных сфер (французы ставят в единую линию философа Деррида и писателя Соллерса), что позволяет нам переводить этот термин как «авангардные проекты». Расширенное понимание авангарда французской традицией позволило нам включить в рассмотрение такое специфическое явление 60-х годов как *теория литературы*. Это представляет интерес для данного исследования в силу специфики авангардного произведения искусства, в отношении которого теория литературы стала не просто легитиматором, но прямым соучастником процесса творения.

Во втором параграфе «Возвышенное и смысловой код авангардного проекта» во-первых, проводится анализ подходов к возвышенному в его классическом и современном понимании, во-вторых, отслеживаются истоки духовных мутаций неоавангарда, в-третьих, разграничивается возвышенное и безобразное (часто принимаемое за основу авангарда) с тем, чтобы, в итоге, раскрыть смысловой код авангардного проекта.

В XX веке особый интерес к возвышенному проявляет французский деконструктивизм в лице Ж.-Л. Нанси, Ж. Деррида, Ж.-Ф. Лиотара. Особое значение идея возвышенного имела для Лиотара, посвятившего её интерпретации целый ряд работ: «Лекции по аналитике возвышенного» (1991), «Возвышенное и авангард» (1988), «Ответ на вопрос: что такое постмодерн?» (1982) и др.

Интерес Лиотара, равно как и других деконструктивистов к категории возвышенного вполне объясним. Ведь именно возвышенное,

свидетельствующее о рассогласовании между разумом и чувствами, не позволяет нам унифицировать жизненный опыт, свести его к функционирующей по заранее заданным правилам объективной реальности. Осмысление возвышенного Лиотаром движется как бы в двух направлениях. Во-первых, это «распря» – событие разлада или неожиданного перехода между двумя типами дискурса, выводимая им из интерпретируемой в постмодернистском духе «Критики способности суждения» Канта. Отталкиваясь от кантовской трактовки возвышенного как представления непредставимого, Лиотар пишет, что всё может быть представлено, включая представление, но лишь в качестве представленного: содержащееся в предложении представление, то есть событие – остаётся тайной. Представление – это не демонстрация, а лишь указание на тайну.

Именно представлением непредставимого занимается, по Лиотару, художественный авангард, чья эстетика, оказывается эстетикой возвышенного в кантовском смысле. Кант, определяя то направление в котором надлежит следовать искусству, считал бесформенное (например, в природе) самым верным указателем на непредставимое.

Во-вторых, возвышенное, по Лиотару, – это тревожность и чувство страха перед тем, что ничего не произойдёт, ничего не наступит, обострившиеся у представителей современного кризисного этапа развития европейской цивилизации. Таким образом, Лиотар вводит темпоральность: человек оказывается перед лицом времени, а не сверхреальности, как это было у Канта. Считая, что Кант, определяя чувство возвышенного, всё-таки намечал задачу искусства репрезентировать в произведении возвышенное, Лиотар замечает, что в кантовской эстетике вопрос времени не находит места и отдаёт предпочтение эстетике Э. Бёрка. В концепции Бёрка Лиотара заинтересовали два созвучных его идеи момента: сведение возвышенного к чувству страха и то, что Бёрк резервировал большие возможности в представлении непредставимого за поэзией, а не за живописью (в её формах XVIII в.). Лиотар увидел в этом критику Бёрком репрезентативности.

Предпочтя бёрковскую позицию, Лиотар явно сузил эвристические возможности категории возвышенного, обойдя вниманием аксиологический план возвышенного, на котором как раз и настаивал Кант. Virtuозно препарированное Лиотаром кантовское понимание возвышенного, при всём своём трагизме и надломе, свидетельствует, в конечном итоге, вовсе не о распаде и «распре», а о единстве «чувственного» и «интеллектуального».

В своей самой последней «Критике» Кант пишет, что поражение чувственности при созерцании возвышенного пробуждает идею Абсолюта и бесконечного. Поэтому, отмечает Кант, мы чувствуем себя мизерными как чувственные существа, но великими как существа разумные. Возвышенное – это сфера разума, сфера свободы, нравственная природа человека, его стремление к чему-то выходящему за пределы одних лишь телесных ощущений. Поэтому «истинную возвышенность», по Канту, нужно искать в душе того, кто высказывает суждение, а не в объекте природы. Именно через возвышенное пролегает путь человечества к Богу. Только благодаря наличию возвышенного в нашем душевном строе мы сопричастны Его силе. Так через эстетическую сферу Кант соединяет мир природы и мир свободы. Если «объективное» совпадение природы и свободы навсегда остается невыполнимой задачей, то их полное «субъективное» сопричастие осуществляется уже внутри сферы самого конкретного сознания, в художественном чувстве и в художественном творчестве, а факт искусства служит выражением и гарантией самого этого единства. Произведение искусства, будучи предельно определено чувственным, тем не менее необходимо выходит за пределы этой сферы.

Искусство авангарда, действительно, началось с поисков высокой духовности и опыты экспрессионизма, абстрактной живописи Василия Кандинского или супрематизма Казимира Малевича говорят нам о том, что авангардный проект зародился как проект по восстановлению духовного равновесия в обезбоженном мире. Этот проект, поистине велик по своим притязаниям и тактика террористического письма, используемая авангардом,

здесь обретает свой позитивный момент – очищение художественного языка, за счёт распыления его материальной составляющей. Но в Великом порыве был и Великий соблазн, возымевший своё отражение уже в сюрреализме – сакрализация земного и профанация религиозно-духовного (отсюда оппозиция христианской догматике, отсевавшейся для экспрессионизма ещё бесспорной). Отсюда и суть большинства авангардных проектов – познание непостижимого. Вместо того чтобы преодолевать чувственность и восходить к Духу, искусство начинает её изо всех сил культивировать, не преодолевая реальность этого мира, а, скорее, деформируя и умножая её эффекты. В итоге, уже в неоавангарде мы видим не развитие, а зацикливание, окончательный материальный распад при минимуме духовного аспекта. Поэтому, чтобы понять духовный код авангарда мы должны проследить ступени, которые он прошёл от духовного парения к полной бездуховности. Для этого нам нужно разграничить возвышенное и безобразное, очень часто совпадающие до полной неразличимости.

Обращаясь к предтечам авангардистов – Лотреамону, Бодлеру, де Саду, мы понимаем, что в их эстетике зла, эстетике безобразного говорит не простое отрицание гармонии, но боль от неспособности владеть этой гармонией во всей чувственной полноте.

Все мутации языка и романной техники, которые мы наблюдаем в сюрреализме или Новом романе наполнены всё тем же романтическим одиночеством и бунтом Лотреамона, Бодлера, де Сада. И возвышенный порыв, который у предтеч авангарда носит пафосный или агрессивный характер, затем в авангарде начала века принимает вид акцентуированной духовности, в неоавангарде скатывается в пустоту, то есть неоавангард даёт лишь отблеск былого величия.

В этой связи, роль французского литературного неоавангарда представляется наиболее показательной в качестве последнего аккорда возвышенной пьесы, разыгранной в пространстве культуры с конца XVIII по

конец XX века. Его смысловой код – парадоксальный феномен духовности вне идеи Духа.

В третьем параграфе «Категория возвышенного в контексте культуры» раскрываются причины выведения возвышенного из эстетического в более широкий контекст философии культуры.

Таких причин можно назвать несколько.

Во-первых, это несостоятельность самого эстетического подхода при анализе произведений современного искусства. Под *эстетическим подходом* к проблемам искусства слишком часто скрывается некая совокупность точек зрения, полагающих, что исследование ограничивается вопросами психологии реципиента. В результате творческая деятельность сводится к простому психологическому процессу, задача искусства – к пробуждению у реципиента тех или иных чувств, а теоретическая деятельность – к субъективному или квазиобъективному приписыванию ценностей. Эта традиция берёт своё начало в исканиях романтиков, перенёсших акценты рефлексии об искусстве с теории жанров и форм (развивавшейся на всём протяжении истории от Аристотеля до Лагарпа) на проблемы творческой индивидуальности, которыми она определяется.

Однако, если данный подход насилует произведение, то какой должна быть альтернатива? Этот вопрос, в свою очередь, требует пересмотра самого понятия произведения искусства.

В качестве такой альтернативы в диссертации предлагается хайдеггеровское понимание, выдвинутое им в «Истоке художественного творения». В этой связи, произведение – будь то произведение изобразительного искусства или литературного – это как бы партитура, из которой при созерцании или чтении извлекается некая имманентная ей реальность, притом реальность становящаяся и существующая до тех пор, пока мы не выпадаем из силового поля произведения. Реальность произведения искусства самоценна и автономна, то есть нам не нужно искать причин и обстоятельств (психический склад автора, социально-бытовая

среда, общественные условия и т.п.), которые, будучи внеположенными производству, тем не менее, его детерминируют и отражаются в нём.

Задавая подобный контекст эстетической проблематике, мы уже расширяем её понимание до рамок *философии искусства*.

Во-вторых, это тотальная эстетизация самой культуры и превращение эстетики в трансэстетику. К середине XX века Культура настолько поменяла свой смысловой код, что потребовала кардинального обновления методов и подходов к своему осмыслению. «Продвинутый» эстетический опыт находил своё дискурсивное выражение и теоретическую поддержку лишь имплицитно, в контексте всего гуманитарного знания, но только не эстетики как таковой. Эстетические проблемы стали проблемами Культуры, а предмет эстетики, философии искусства стал составной частью *философии культуры*. Такое положение вещей обуславливается двумя факторами:

1. Философское знание о культуре всегда было самосознанием самой культуры, чьей частью и была эта философия. На современном этапе доминирует глубоко укоренённая в эстетическом деконструктивистская философия.
2. Эстетика перестала быть твёрдой «упаковкой» искусства, не выдержав напора всего того, что претендовало в XX веке на его статус. Роль такой упаковки отводится многими исследователями¹ именно философии культуры, которая смогла бы защитить эстетическую проблематику своим каркасом от тотального «размывания».

В отношении литературы это также имело свои последствия. Современность не просто пропитана эстетикой, она пропитана и литературой. К произведениям визуального искусства создаются литературные подстрочники, уже не служащие пояснению для профанов непонятных мест, но имеющие самостоятельную ценность. Литературными, стилистическими тонкостями пользуются Деррида, Делёз, Нанси и т.д. И потому для осмысления современной культуры мы обращаемся к литературе

¹ Наиболее чётко такая позиция прослеживается у Маньковской Н. Б. и Бычкова В.В.

и вводим многие литературные и литературоведческие приёмы и дискурсы в диапазон культур-философии, как наиболее адекватные, аутентичные сложившейся ситуации.

Вторая глава «Экзистенциальная травма авангардного проекта» состоит из трёх параграфов. Её задача – дать наглядное представление о специфике функционирования и культурных итогах французского неоавангардного проекта. В этой связи, два первых параграфа конкретизируют идею о роли возвышенного в культурных условиях XX века, которая была изложена в первой главе. Первый параграф посвящён одному из шоковых приёмов авангарда – теме сексуальности, второй – современной «депрессивной» ситуации во французской литературе, третий, итоговый параграф всей работы – ответу на вопрос: чем был авангардный проект для XX века.

В первом параграфе «Тема сексуальности в «критической ситуации» возвышенного проекта неоавангарда» раскрывается одна из наиболее чётких граней террористического письма авангарда – введение темы секса в «большую» литературу. Порнография становится как бы эстетическим приёмом, орудием Террора. Каковы причины?

Изменения, произошедшие в XX столетии, коренным образом поменяли контекст существования не только «большого искусства», но и порнографии.

Прорыв, совершённый сюрреалистами, открыл дорогу в «серьёзное искусство» Лотреамону и де Саду, сделав их неотъемлемой частью культурного авангарда. Проявляя интерес к насилию и трансгрессии, сюрреалисты не могли не откликнуться на отсутствие элементарного правдоподобия, которого лишается в порнографии пол за счёт анатомического zoom'a, ликвидирующего измерение реальности.

Проблематичность существования литературы в её традиционном образе, вполне объяснима, с позиции утраты культурой Слова как доминанты. Дело в том, что сутью европейской культуры на протяжении 2000 лет была идея рациональности в виде слова, которое «было в начале»,

«было у Бога» и «было Бог», то есть тем Словом, что в греческом оригинале «Евангелия от Иоанна» названо Логосом. А Логос – это, кроме того, что это слово, является и разумом и законом. Именно такое слово и власть этого слова вызывает недоверие и у авангардных течений, и у культуры в целом. Иначе говоря, всякое слово, которое первым приходит в голову при выражении того, что у человека на уме, раз и навсегда приобретает в его глазах налёт общего места, власти которого над человеческим умом равно необходимо и противиться, и подчиняться. Но подчинения не происходит – происходит бунт, апеллирующий к идее возвышенного искусства.

Логика возвышенного – не до конца человеческая, равно как и тело – *не- и вне-* языковое начало. Именно в таких условиях появляется необходимость в критике как переводчике. Французский литературный авангард, вводя в свой дискурс тему тела (вождеющего, терзаемого, умирающего, рождающего и т. п.), начинает вырабатывать правила, как это тело читать. Пример Нового романа, может выглядеть в данной ситуации весьма убедительно: так расшатывание субъекта, *вещизм*, избавление от психологии, «деперсонализация», исчезновение «историй», отождествление романного действия с самим повествованием, кроме своей непосредственной «романной продукции» тянут за собой целый свод правил. Новый роман отказывается от успокоительно-логической картины мира, понятного и постижимого, где, зная причину, можно предсказать следствие и тем самым планировать жизнь и управлять судьбой. Литература следует здесь тем же путём, что и современная физика, что и вся наука XX века в целом, которая более не претендует на исчерпывающее и объективное описание законов внешнего мира.

Поворот от модернизма к постмодернизму, состоящий в смене системообразующего основания искусства (от прекрасного к возвышенному) и приведший к воцарению возвышенного начала в искусстве, сутью своей имеет, конечно, не банальное тело, а так ярко прослеживаемое в эстетике Нового романа Человекобожие. Тело же - это, та единственная реальность,

которая нам остаётся после смерти Бога. Но от Бога отказалось не тело, а разум человека. Именно поэтому и происходит качание от порнографической точности в изображении тела до его полной безликости. Обе эти черты являются сторонами одной медали, ибо чем ближе предмет, тем он неразличимее. Чем сильнее выпячивается Тело, тем большего Многословия оно требует для обоснования и наоборот, чем выхолощенной, герметичней становятся словесные конструкции Тело читающие, тем к большей телесности нужно прибегать для реанимирования рассыпающегося в самоанализе дискурса. Построение высокого искусства оказалось невозможным в рамках человечески-земного, чувственного. Эксперименты, проводимые авангардом в области сексуального, явились лишним тому доказательством. Столкновение эстетики и эротики стало обоюдно пагубным.

Во втором параграфе «Феномен Уэльбека как экзистенциальная травма современности» оценка деятельности авангардистов проводится с позиции реакции современной французской литературы на неоавангард.

В середине девяностых годов появляется достаточно мощное литературное течение, которое критики уже успели окрестить «депрессионизмом». Два главных его представителя – Морис Дантек и Мишель Уэльбек (в большей степени), с их мрачными описаниями цивилизации, пророческим тоном и жадой новой метафизики ворвались как в пространство французской литературы, так и в пространство культур-философской рефлексии. Наблюдается довольно странная инверсия: литература начинает заявлять права на место, обычно мыслимое за философией, более того, эта литература задаётся проблемами существования самой философии в современном мире. До предела напичканная метафизическими построениями и полагающая себя в качестве ответа разнузданности постмодернизма, литература требует от философии стать

«идеологией», «жёстким конструктом, способным защитить нас от Небытия».²

Именно поэтому социологичность, тяжёлая философичность прозы Уэльбека как нельзя более подходит для осмысления тех результатов, к которым пришла и культура XX века и её любимое и избалованное детище – авангард. На примере Уэльбека становится ясно, что нынешняя и экзистенциальная, и эстетическая ситуация «после Оргии»³ не имеет себе равных по травматизму, так как изменение мировоззренческой установки коренным образом к середине XX века изменило и бытие, и сознание, и мыслительные парадигмы, и образ жизни, и творческие принципы, что косвенно способствовало приближению человечества к грани самоуничтожения. Одним из возможных тому доказательств, стало дегуманизированное искусство авангарда, провозгласившего отказ от традиционных фундаментальных принципов искусства: от миметизма, символизации и любого выражения, от художественно-эстетической сущности искусства вообще. Реакция на такое искусство и на такую культуру не заставила себя долго ждать: разрастание эмоционального и экзистенциального вакуума, выразилось в литературе в смене темы преобразования языка искусства на констатацию полного человеческого бессилия и отсутствия надежды на обретение новых культурных универсалий, способных защитить человека от невыносимости бессмысленного *без-Духовного* существования.

В третьем параграфе «Авангардный проект и кризис культуры XX века» делается попытка ответить на вопрос: чем был авангард для Культуры, если с угасанием и распылением его высоких идей всё кажется слишком пресным, мрачным или не имеющим смысла?

Особенная печаль одолевает современное французское арт-сознание при воспоминании о послевоенном тридцатилетии авангардной литературы.

² Rabouin D. Dantec/ Houellbecq: le Temps des Prophèt. // Magazine littéraire. №392 novembre 2000. – P 48.

³ Жан Бодрийяр. Прозрачность зла. М.: Добросвет, 2000. – С.7.

Закат неоавангарда потопил извечный миф об искусстве, способном «изменить жизнь».

Очевидно, что надежды, возлагаемые на авангардный проект в целом, со всеми его вариациями в виде тех или иных направлений, предполагали нечто большее, чем просто упования на появление какого-то нового стиля. Такое пёстрое явление как авангард вообще с трудом вписывается в рамки понятия *стиль*. Угасание стиля в европейском искусстве можно исчислять уже с романтизма, как это делает Владимир Вейдле. Действительно, стили росли, развивались, смешивались, переходили один в другой, но, тем не менее, в течение столетий, за каждым отдельным художником всегда стоял стиль, как надличностное основание всякого рода творчества. Стиль не был навязан извне, но осуществлялся изнутри, благодаря свободному выбору и личной воле человека. Стиль был как раз тем общим, в котором частное не могло быть умалено. Выдвигаемая Вейдле идея соборности, как основы всякого стиля, несмотря на своё богословское происхождение, очень точно отражает суть всякого творчества – самоценность творящей личности. Но самоценность творца – это не его самозамыкание, к которому приходит романтизм, не говоря уже об авангарде. Ведь одной из базовых и сквозных тем авангарда была тема оригинальности. Причём жажда оригинальности была не банальным бунтом против традиции, отрицанием и разрушением всякого прошлого, а изначально, рождением заново. Между тем как реальной практике было далеко до декларируемых принципов. Показателен пример с решёткой, которую внёс авангард в визуальные искусства. Помимо того, что её в изобилии используют все от Малевича до Аньес Мартин, она обладает свойством, оказывающим тем, кто её использует в качестве визуального приёма, «медвежью услугу». Это свойство (что было особенно интересно для авангардистов) – непроницаемость для языка. Более того, нет ничего более враждебного языку, чем решётка с её статичностью, отсутствием в ней какой-либо иерархии, центра, разнообразия. Она непроницаема для времени, она сворачивает всё многообразие природного

пространства в чётко разграниченную поверхность некоего, неидентифицируемого, культурного объекта. Произведение искусства немотствует. Но эта немота и тишина воспринимается авангардом как отправная точка мира, рождение искусства.

Будучи стереотипом, самым жутким шаблоном, который только можно себе вообразить (и, тем не менее, самой желанной для каждого художника, изображавшего её), она превращается в тюрьму, где художник, однако, пытается чувствовать себя свободным.

Сходные процессы начинают происходить внутри литературы и структуралистской и постструктуралистской литературной критики. Очищая литературное произведение от всех неимманентных ему пластов, критика явно соблазнилась очистить его настолько, что оно стало стерильным продуктом, созданным в её же, критической лаборатории. Так, вместо *произведения* мы получили выхолощенный *текст*.

Все эти болезненные реакции указывают на то, что проект заходит в тупик, так как задачи, которые он себе ставил, оказались невыполнены. А вернее, они были в принципе невыполнимы.

В течение 2000 лет культура вращалась вокруг идеи Бога (Духа, значимого Другого, Логоса) как смыслового и ценностного основания. В таком случае, сама Культура была той сферой бытия человека, направляемая Духом, и, соответственно, ориентированная только и исключительно на творческую, нравственно полноценную, духовно наполненную жизнь. Бог, будучи первопричиной Универсума, выступает в роли Творца-Художника, а также Сверхкрасоты и Сверхблага. Венцом Его творения является человек. Таким образом, эстетическая проблематика составляет сущностное ядро культуры.

С эпохи Возрождения, медленно, но верно происходит угасание веры в данную универсалию, однако фраза «Бог умер!» – раздастся лишь несколько столетий спустя. Так или иначе, апогея этот процесс достиг только к XX веку.

На смерть Бога в культуре наиболее быстро прореагировало искусство, породив авангардный проект, как попытку преодоления создавшегося духовного вакуума, но не смогло довести его до конца, соблазнившись тем, что Высокое, Духовное присутствует в нашем душевном строе, а значит – познаваемо.

Яркими примерами разложения возвышенного были французский Новый и структуралистский роман.

Мысль о смерти Бога обернулась для искусства явной переоценкой своих возможностей. Была совершена попытка познать непознаваемое через создание нового, адекватного ему языка. Однако она потерпела поражение, потому что возвышенное, следуя кантовской терминологии, есть рассогласование между идеями разума и человеческой чувственностью. Более того, возвышенное искусство не возможно вне изъятой из культуры идеи Бога, так как человек в искусстве может возвыситься над природой именно по сопричастности Его силе.

Современный пейзаж французской литературы являет собой образ поля после битвы – разложение авангардной традиции и мучительный поиск новых универсалий, что отражает и ситуацию Культуры вообще.

Рост смыслов «пост» – поставангард (неоавангард, трансавангард), постмодернизм и даже, постпостмодернизм, указывает на сильнейшую концептуальную усталость, а главное бесплодие принципов «старого» авангардного проекта.

Выходов в такой культурной ситуации видится два. Либо, оценивая всё значение, всю боль и трагизм опыта, полученного человечеством в авангардной, и тому подобных практиках, обрести заново мир духовного смысла. Либо прийти к полнейшему распылению и культурной катастрофе.

В заключении подведены основные итоги работы, намечены возможные перспективы дальнейшего развития исследования.

Основное содержание исследования отражено автором в следующих публикациях:

1. Пушкарёва К.А. (Семенюк К.А) Философская интерпретация как способ бытия художественного образа. // Современные проблемы гуманитарных социальных наук. Томск: Томский государственный университет, 2001. – С.3 –7.
2. Пушкарёва К.А. (Семенюк К.А.) К вопросу об интерпретации «экстремальных» текстов: Лотреамон и постмодерн.// Дефиниции культуры. – Вып.V. – Томск: Томский государственный университет, 2001. – С. 295 –298.
3. Пушкарёва К.А. (Семенюк К.А.) Понятие ангажированности у Ж.-П. Сартра и проблема ответственности в современной философии литературы.// Методология науки.– Вып. V. Томск: Томский государственный университет, 2002. – С.199 – 203.
4. Семенюк К.А. Драма французской структуралистской критики: литература и сексуальность.// Шпет Г.Г. / Comprehensio. Четвёртые шпетовские чтения «Творческое наследие Густава Густавовича Шпета в контексте философских проблем историко-культурного сознания (междисциплинарный аспект)». 14-17 ноября 2002 года. Томск, 2003. – С. 403 – 407.