

ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА И ЛИТЕРАТУРЫ

PHILOSOPHY OF ART AND LITERATURE

УДК: 687

DOI: 10.31249/chel/2024.04.01

Оганов А.А.

ФЕНОМЕН ТРАНСГРЕССИИ В ИСКУССТВЕ[©]

*Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,
Высшее театральное училище (институт) им. М.С. Щепкина,
Россия, Москва, ikh2006@yandex.ru*

Аннотация. Трансгрессия рассматривается как форма перехода и претворения исходного материала творчества (слова, камня, звука) в произведение искусства. Вещь, тело переходят из одного качественного состояния в другое, в этом процессе преодолевается их изначальная данность, их «самость». Преодоление материальной субстанции и ее претворение в художественную форму суть единый самотождественный процесс. Природные свойства материала, несущие в себе потенциал художественного претворения, оказывают существенное влияние на направленность творческого поиска. Решение данной проблематики подкрепляется соответствующими ссылками на М. Хайдеггера, Ж. Батая, Х-Г. Гадамера, В. Подорогу, И. Гете, О. Мандельштама, М. Бахтина, Э. Неизвестного. В плане перспектив исследования определяется диапазон проявлений трансгрессии в искусстве, обусловленный пространственно-временными характеристиками бытия произведения, сменяемостью культурных парадигм, художественных направлений, школ.

Ключевые слова: трансгрессия; искусство; произведение; материал творчества; переход; преодоление; претворение; процесс; качество.

Поступила: 10.04.2024

Принята к печати: 25.06.2024

Oganov A.A.

The phenomenon of transgression in art[©]

*Lomonosov Moscow State University,
The Mihail Shchepkin Higher Theater School (Institute),
Russia, Moscow, ikh2006@yandex.ru*

Abstract. Transgression is regarded as a form of transition and transformation of the source material of creativity (words, stone, sound) into a work of art. A thing, a body, moves from one qualitative state to another. In this process, their original givenness, their “selfhood,” is overcome. Overcoming material substance and its transformation into artistic form is a single self-identical process. The natural properties of the material, which carry the potential for artistic implementation, have a significant impact on the direction of creative search. The solution to this problem is supported by references to M. Heidegger, J. Bataille, H-G. Gadamer, V. Podoroga, I. Goethe, O. Mandelstam, M. Bakhtin, E. Neizvestny. In terms of research prospects, the range of manifestations of transgression in art is outlined. This range is determined by the spatio-temporal characteristics of the work’s existence, the change of cultural paradigms, artistic movements, and schools.

Keywords: Transgression; art; work; material of creation; transition; overcoming; transformation; process; quality.

Received: 10.04.2024

Accepted: 25.06.2024

Проявления трансгрессии (от лат. *transgressio* – переход) весьма многообразны в природе, социуме, смене культурных парадигм, художественных школ и направлений. В акте трансгрессии, как правило, происходит переход из одного качества в другое, преодоление норм, запретов, традиций, моральных установок.

В этом своем инвариантном значении как фиксированное и наблюдаемое явление со своей особой процессуальной характеристикой и трансформационными изменениями феномен трансгрессии задолго до его терминологического именованья получил широкое распространение в различных областях теоретического знания и особенно в биологии, психологии, социологии, истории культурных традиций, антропологии.

В философии трансгрессия означает преодоление неких предельных состояний, сложившихся представлений, установок, зако-

нов. Как правило, это переход из одного качества в другое. В статье из «Новой философской энциклопедии» «Трансгрессия и предел» В.А. Подорога дает, пожалуй, наиболее обобщенное определение трансгрессии: «...пространство перехода от одного фиксированного состояния к другому, это граница перехода, скользящая черта, указывающая на возможность перехода» [Подорога, 2001, с. 91].

Понятийное определение трансгрессии дал Ж. Батай. Он же наряду с другими французскими философами (М. Фуко, М. Бланшо, Ж. Делёз, П. Кlossовски, Р. Барт) ввел это понятие в философский оборот. В культуре постмодернизма оно стало одним из ключевых, определивших радикальную альтернативу классике с характерной для нее системой ценностей.

Общим для того, что можно назвать трансгрессивной проблематикой в философии, является «вопросание о пределе» и «выход за предел». У М. Фуко это «жест, обращенный на предел...» [Фуко, 1994, с. 116], у Ж. Батай – «преодоление предела».

Под запреты может попадать все, что подвергает существование человека ограничению, давлению, стеснению, все нормативное в морали, представлениях, поведении, хотя с точки зрения здравого смысла они могут быть вполне целесообразными. У Ж. Батай приоритетными являются запреты на общественные установки в отношении к смерти и сексуальности. Сторонником снятия ограничений на проявления эротического является и М. Фуко, разделявший во многом концептуальные положения Ж. Батай.

Современное понимание трансгрессии имеет длительную предысторию, отразившуюся в философии, психологии, художественной практике. Тема трансгрессии затронута Г.В.Ф. Гегелем, Ф. Ницше (постулат о смерти Бога), З. Фрейдом (концепт *tabu*), в творчестве И. Босха, Ш. Бодлера, А. Хичкока... Трансгрессивная проблематика постмодернизма обстоятельно представлена преимущественно в работах французских философов, и особенно Ж. Батай («Запрет и трансгрессия», «Литература и зло», «Внутренний опыт») и М. Фуко («Предисловие к трансгрессии», «Слова и вещи»). Статьи отечественных авторов на тему трансгрессии, как правило, представляют собой разбор и комментирование философии французских приверженцев постмодернизма. В них нередко трансгрессия интерпретируется в негативном аспекте. В данной статье представлена исключительно позитивная версия трансгрес-

сивного опыта в искусстве. В этой области процессам часто радикальных изменений как неотъемлемое их свойство присуща преемственность. Известно, что в смене исторических эпох каждая последующая несет в себе признаки, отпечаток предыдущих, и вместе с тем она преодолевает их значимые культурные парадигмы. Культура Возрождения при всей ее самобытности существенно предопределена культурой Античности и Средневековья, откуда пришли и широко распространились в искусстве религиозные сюжеты. Экранизации и инсценировки в искусстве, ставшие вполне самодостаточными произведениями, были бы невозможны без их оригинальных первоисточников, породивших новые интерпретации и толкования.

В искусстве трансгрессия имеет свою особенность и своеобразие. Наиболее существенно то, что феномен трансгрессии определяющим образом сопряжен с понятием художественности – онтологической характеристикой природы искусства, его эстетического качества. Будучи критерием искусства, художественность «санкционирует» любые превращения, переходы из одного качества в другое, выход за пределы предзаданного, общепринятого, «здорового смысла».

В искусстве, как пишет М. Цветаева, «художественный закон нравственного прямо-обратен... Художественное творчество в иных случаях некая атрофия совести, тот нравственный изъян, без которого ему, искусству, не быть» [Цветаева, 1991, с. 79]. И.В. Гёте считал, что в искусстве неприменимы понятия: «пристойно ли», «годится ли» [Гёте, 1975, с. 41]. А одним из трех главных противников театра он полагал «очищенный высокими моральными принципами вкус» [там же, с. 397]. У В. Белинского «нравственно – все, что художественно». Конечно, и нравственность, и вкус, и многое другое, что есть в искусстве, нам знакомо по жизни. Только проявляясь в художественной реальности произведения, они могут быть до неузнаваемости другими.

Трансгрессия повсеместно встречается в баснях, пословицах и поговорках. Такая, скажем, как «скатертью дорога» в давние времена была добрым пожеланием путнику. Но со временем ее изначальный позитивный смысл сменился на явно ироничный. Подобного рода смысловая трансгрессия укоренена в народном творчестве, фольклоре, обрядах, частушках. В культуре и искусстве

часто стираются границы между совершенно разнородными вещами, противоположностями. У древних греков Афина была то морем, то змеей, то лошадью, на карнавальных шествиях головы зверей превращаются в маски, у Гоголя нос очеловечивается. Г. Плеханов в «Письмах без адреса» приводит пример как в некотором племени в дни траура носят одежду наизнанку. Возникает ритуальная значимость этого акта, выражающая скорбь от утраты близкого человека.

В искусстве очень часто изобразительный ряд в метафористической форме выражает смыслы, далекие от того, чем конкретно в тексте произведения они порождены. Подобного рода превращения, переходы из материально предзаданного в идеальное способны вызывать самые неожиданные ассоциации.

В художественном творчестве трансгрессия являет собой переход, претворение исходного материала (слова, камня, звука, краски), его вещной субстанции в само произведение. Одновременно с этим преодолеваются его естественные, природные свойства, его «самость», нейтральная бытийность. Вещь, тело переходят из одного состояния (качества, функции) в другое. При этом, как пишет Э. Неизвестный: «...тело, чтобы стать выразительным, обобщается, деформируется или трансформируется. Тело в искусстве начинает жить своей жизнью» [Неизвестный, 1992, с. 65]. Наступает другая его бытийность, инобытие.

Развернутое философское осмысление этого процесса представлено в статье М. Хайдеггера «Исток художественного творения», где особое внимание уделяется характеристике «вещности» исходного материала творения, обеспечивающего его художественное «бытийствование». Имеется в виду не вообще абстрактно понятая материальность, телесность, а вещная субстанция материала (не камень, а «каменистость», не краска, а «красочность» и т.д.). Иными словами, акцентируется свойство материала, его фактура, структура, пластичность, твердость... Часто естественные, природные характеристики материала либо подсказывают направленность творческого поиска, либо сопротивляются ему. Это по признанию Э. Неизвестного, побуждало его к диалогу с материалом. Он об этом пишет так: «Власти материала противопоставляла свою власть скульптура, то есть вступая с пока еще не укрощенной бронзой в диалог, пытаясь извлечь из нее наиболее выразительные свойства» [Неизвестный, 1992, с. 136].

Задолго до Э. Неизвестного о безоговорочной власти материала писал И.В. Гёте: «Ни одно произведение искусства не может быть независимым от того материала, из которого оно создается...». И ниже: «...материал ведет людей к искусству, а затем продолжает ими руководить в пределах самого искусства ... Мне представляется весьма вероятным, что египтяне возводили столько обелисков потому, что их побуждали к этому формы самого гранита» [Гёте, 1975, с. 82–83]. Это и есть та самая вещная субстанция, о которой говорит М. Хайдеггер. Благодаря своему свойству гранит несет в себе потенциал трансгрессивного претворения в явление искусства.

В контексте общей проблематики статьи заслуживает внимания казус, происшедший вследствие необычайно резонансной, если не сказать скандальной, реакции на арт-объект под названием «Глина № 4», выставленный в Москве на Болотной набережной в 2021 г. Его автор У. Фишер представил на обозрение в качестве скульптурного произведения четыре бесформенно слепленных куска глины, отдаленно напоминающих заплывшую человеческую фигуру. Прохожие недоумевали, испытывая порой чувство неприязни, а то и отвращения. В массмедиа во многом преобладала оценка неприятия скульптуры как произведения искусства. Тем не менее позже ее экспонировали в музейном пространстве под названием «Большая глина».

Интересно, как эту историю прокомментировал генеральный директор Эрмитажа М. Пиотровский: «На самом деле эта скульптура похожа на глину. И если вы никогда не видели кусок глины, а чаще видели кусок дерьма – ну что ж поделать... Многое можно свести к двум-трем ассоциациям...». И там же: «И если скульптуру “Большая глина” (многозначительно, как нам кажется, музейное переименование скульптуры. – А.О.) поставил музей, то надо уважать его решение. А не кричать: не то!» [Пиотровский, 2021, с. 24]. Небезучастное отношение М. Пиотровского тем более объяснимо, если вспомнить, что и в адрес Эрмитажа, бывало, высказывалось недовольство тем, что в его стенах экспонировались произведения, исполненные в стилистике также далеко не классической.

Трудно сказать, какую реакцию вызвало бы художественное творение, будь предметом и целью изображения не глина, а более благородный материал, подобный мрамору, граниту или бронзе.

Между тем известны примеры возвышенного и благодарного отношения к таким творениям. «Представьте себе, – пишет О. Манделштам, – монумент из гранита или мрамора, который в своей символической тенденции направлен не на изображение коня или всадника, но на раскрытие внутренней структуры самого же мрамора или гранита. Другими словами, вообразите памятник из гранита, воздвигнутый в честь гранита...» [Манделштам, 1994]. О том же цитата из Э. Неизвестного: «В честь бронзы хочется слагать поэмы. Хотелось бы, чтобы моей поэмой в честь бронзы стал макет монумента “Древо жизни” [Неизвестный, 1992, с. 136]. Такой монумент и стал грандиозным творением выдающегося скульптора.

Глина в том же ряду, что гранит и бронза, с ее возможностью быть претворенной в скульптурное произведение. Стало быть, и глина заслуживает своего признания, а возможно, и памятника, что, собственно, и произошло в случае с произведением У. Фишера.

М. Хайдеггер в своей фундаментальной работе «Бытие и время» приводит одну древнюю притчу: «Однажды Забота переходила через реку и увидела глинистую почву. Она взяла кусок глины и стала формировать его. Пока она сама с собой раздумывала, что создала, подошел Юпитер. Забота попросила придать дух глине. Юпитер сделал это». Далее из притчи следует, что стоило глине обрести духовность, как в горячий спор вступили Забота, Юпитер и Земля, – чьим именем наделить создание. Рассудил всех Сатурн: «Пусть существо называется *hoto*, раз оно состоит из *humus* (земли)» [Хайдеггер, 1997, с. 197–198]. Поучительная притча, ассоциативно отсылающая к «Большой глине».

Для О. Манделштама слово – это «сырьюая природа поэзии», для Э. Неизвестного «сырьюая природа» – это бронза, для живописца – краска, для музыканта – звук, для актера – тело... Чтобы претвориться в произведение искусства, должно произойти преодоление их «самости», самозначимости, природной сущности. «Слово должно перестать ощущаться как слово», – пишет М. Бахтин. И продолжает: «В материале преодолевается возможное внеэстетическое определение его: мрамор должен перестать упорствовать как мрамор, то есть как определенное физическое явление» [Бахтин, 1979, с. 167].

Исходный материал творения, будучи трансформированным, присутствует в нем в снятом виде и только в таком качестве обеспе-

чивает художественную бытийность произведения. Существенно, что преодоление материальной субстанции и ее претворение в художественную форму суть единый самотождественный процесс.

Все формы проявления трансгрессии в искусстве происходят в процессе активного сотворческого восприятия авторских текстов. Только при условии наличия культуры восприятия возможна полноценная осуществимость трансгрессии. В. Кандинский в цветовой гамме картин слышит «низкие и средние звуки виолончели», «пение скрипки», удары «церковного колокола» ... Краски «благоухают», «лечат» ... Подобные примеры синестезии представляют собой особую разновидность трансгрессии, характерную для музыки, живописи, поэзии.

В акте восприятия художественных текстов запускается процесс смыслообразований с выходом за пределы самого текста. Мы не столько читаем текст, сколько «вчитываем» в него (О. Мандельштам). Как пишет Х.Г. Гадамер, «не только от случая к случаю, но всегда смысл текста превышает авторское понимание. Поэтому понимание является не только «продуктивным, но всегда также и продуктивным отношением» [Гадамер, 1988, с. 351]. Это продуктивное понимание и есть выход за пределы заданных в авторском тексте смыслов и рождение новых. Пожалуй, это универсальный принцип искусства. Трудно в этом усомниться по причине, акцентированной М. Бахтиным в емкой фразе: «Событие жизни текста, то есть его подлинная сущность, всегда развивается на рубеже двух сознаний, двух субъектов» [Бахтин, 1979, с. 285].

Уместно здесь коснуться идеи Р. Барта о «смерти автора». Это тот случай, когда мысль о превышении авторского текста в процессе восприятия произведения доведена до крайности. Р. Барт уподобляет текст сетке, заполняемой читателем, фактически авторский текст вытесняется и целиком замещается смысловыми образами и ассоциациями читательского воображения. В результате снимается вопрос об источнике, порождающем эти образы, их преемственность, без чего трансгрессивный переход, метаморфоза превращений не состоится. «Выход за пределы» (М. Бланшо) не означает снятия исходного, его отрицания. Во всех случаях авторство текста сохраняется. Преодолевается замкнутость на нем, его границе. Возможно, Софокл или Шекспир не узнали бы свои произведения в их современном исполнении, но ведь они исполняются,

и не по причине величия имен их создателей, а исходя из того, какое содержание вложено ими в свои произведения, что сказали они и выразили. Конечно, метафора «смерти автора» не случайна, и тем не менее такое преувеличение не совсем обоснованно. Во всех случаях авторство сохраняется – и в акте творения, и в событии бытия произведения, а с ним и во времени.

Как известно, восприятие и понимание искусства во многом зависит от условий и способа его презентации. Это может быть музейное пространство или городская среда, концертный зал или звуковая запись, театральная сцена или площадь. От того, где и как происходит встреча с произведением искусства, зависит особая установка, настрой, приуготовленность на восприятие эстетического объекта. Обстоятельство это особенно значимо, когда художественное изображение не имеет предметной определенности или выражена она неявно, как в вышеупомянутых случаях.

В характере представления подобных произведений должна присутствовать некая знаковость, будь то постамент, сцена, арена, архитектурное сооружение и т.п. Словом, все, что может задавать модус эстетического восприятия. Справедливо замечание М. Пиотровского о скульптуре, поставленной в музее: значит, это не случайно, и заслуживает она, по меньшей мере, почтительного отношения.

Проявление трансгрессии в искусстве имеет широкий диапазон. Многообразие ее форм обусловлено пространственно-временными условиями бытия произведения. Это факторы исторического эволюционирования его смысловой интерпретации, изменчивости процесса смыслообразований в контексте сменяемых культурных парадигм художественных школ и направлений. Шокирующим в свое время было появление импрессионизма (Париж, XIX в.). В XX в. на протяжении всего лишь нескольких десятилетий от футуризма и дадаизма до концепт-арта и перформанса искусство многократно трансформировалось в калейдоскопе новых формообразований, каждое из которых было трансгрессией. Известны признанные мастера необычных, часто труднодоступных широкой аудитории методов и способов художественного письма. В этом ряду В. Кандинский, П. Клее, М. Дюшан, Э. Уорхол, И. Кабаков и др.

Трудно даже помыслить, чтобы в прежние эпохи от Античности вплоть до Нового времени мастера искусств использовали в своем творчестве что-либо подобное материалу искусства постмо-

дернизма. Конечно, из этого не следует, что искусство исторически отдаленной от нас поры испытывало недостаток в средствах изображения и было в каком-то смысле ущербным в возможности широкого и многообразного охвата реалий мира и человеческого бытия. Напротив, великие творения Фидия и Поликлета, Рафаэля и Микеланджело, Матисса и Родена остаются недостижимыми по своей художественной высоте. Так что сам по себе материал никак не влияет на качественные характеристики произведения. Все дело в мастерстве художника. Определяющим в этом случае является не что, а как изображается. До момента своего воплощения в произведение материал совершенно нейтрален.

В современном искусстве постмодернизма «сырьевой» материал произведений бесконечно множится. Это стекло, пластмасса, пенобетон, ткани, керамика, сварные конструкции, световые и лазерные эффекты, продукция новых технологий. Границы искусства стираются, и все актуальнее становится вопрос о его критериях. Фактор трансгрессии представляется ключевым в его решении. Только при условии осуществления трансгрессии произведение искусства может состояться.

Совершенно очевидно, что недоразумения, возникшие у многих при восприятии «Глины № 4», явились следствием привычного в повседневном быту представления о предметном (вещном) значении глины. То обстоятельство, что она представлена в виде скульптуры, никак не повлияло на понимание ее в художественном качестве. Иными словами, не произошла психологическая установка на произведение искусства, не сменился модус восприятия, не произошло замещение понятийного понимания образным.

Глина в объективной реальности и субъективном мире искусства – два разных феномена. В первом случае глина осознается как всеобщее замкнутое в себе однозначное понятие, исключающее вольную его интерпретацию. Во втором – она явлена восприятию в своей единичности, неповторимости, открытости и многозначности. Более того, как любой феномен искусства, глина наделена ценностным эстетически значимым свойством.

В силу распространенности явлений, означаемых понятием трансгрессии, возрастает степень его включенности в практику различных исследований. В данном случае предпринята попытка в обход традиционному искусствоведческому подходу рассмотреть

творческий процесс в искусстве преимущественно в философском аспекте.

Проблематика трансгрессии в искусстве с учетом многообразия форм ее проявления заслуживает обстоятельного исследования с привлечением аналитического инструментария философии и прежде всего герменевтики и феноменологии. Несомненно то, что обращение к категориальным и концептуальным наработкам в философии позволит преодолеть определенный консерватизм общей теории искусства по отношению к современной художественной практике, сократить явно выраженную дистанцию между ними.

Список литературы

- Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. – Москва : Искусство, 1979. – 424 с.
- Гадамер Х.-Г.* Истина и метод: основы философской герменевтики – Москва : Прогресс. – 1988. – 704 с.
- Гёте И. В.* Об искусстве. – Москва : Искусство, 1975. – 623 с.
- Кентавр: Эрнст Неизвестный об искусстве, литературе и философии. – Москва : Прогресс. Литера, 1992. – 239 с.
- Мандельштам О.* Собр. соч.: в 4 т. – Москва : Арт-Бизнес-Центр, 1994. – Т. 3. – 527 с.
- Пиотровский М.* Большая глина // Российская газета, декабрь 2021. – С. 24.
- Подорога В.А.* Трансгрессия и предел // Новая философская энциклопедия: в 4 т. – Москва: Мысль, 2001. – Т. IV. – 606 с.
- Хайдеггер М.* Бытие и время. – Москва : Ad Marginem, 1997. – 452 с.
- Фуко М.* О трансгрессии // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. – Санкт-Петербург : Мифрил, 1994. – С. 111–133.
- Цветаева М.И.* Об искусстве. – Москва : Искусство, 1991. – 479 с.

References¹

- Bakhtin, M.M. (1979). *Estetika slovesnogo tvorchestva*. Moscow: Iskusstvo.
- Gadamer, Kh.-G. (1988). *Istina i metod: osnovy filosofskoj germenevtiki*. Moscow: Progress.
- Gete, I.V. (1975). *Ob iskusstve*. Moscow: Iskusstvo.
- Kentavr: Ernst Neizvestnyj ob iskusstve, literature i filosofii* (1992). Moscow: Progress. Litera.
- Mandel'shtam, O. (1994). *Sobr. soch. v chetyrekh tomakh. T. 3*. Moscow: Art-Biznes-Tsentr.
- Piotrovskij, M. (2021). *Bol'shaya glina. Rossijskaya gazeta*.

¹ Здесь и далее библиографические записи в References оформлены в стиле *American Psychological Association* (APA) 6th edition.

- Podoroga, V.A. (2001). Transgressiya i predel. *Novaya filosofskaya ehnciklopediya*. V 4 t. T. IV. Moscow: Mysl'.
- Khajdegger, M. (1997). *Bytie i vremya*. Moscow: Ad Marginem.
- Fuko, M. (1994). O transgressii. In *Tanatografiya Ehrosa: Zhorzh Bataj i francuzskaya mysl' serediny XX veka*. – Saint Petersburg: Mifril.
- Tsvetaeva, M.I. (1991). *Ob iskusstve*. Moscow: Iskusstvo.
-

Об авторе

Оганов Арнольд Арамович – доктор философских наук, профессор, профессор кафедры эстетики философского факультета МГУ им. М.В. Ломоносова; заведующий кафедрой философии и культурологии Высшего театрального училища (институт) им. М.С. Щепкина, Россия, Москва, ikh2006@yandex.ru

About the author

Oganov Arnold Aramovich – Doctor of Philosophy, Professor, Professor of the Department of Aesthetics of the Faculty of Philosophy of Lomonosov Moscow State University; Head of the Department of Philosophy and Cultural Studies of the Mikhail Shchepkin Higher Theatre School (Institute), Russia, Moscow, ikh2006@yandex.ru