



*М*ОТИВЫ ОТВРАЩЕНИЯ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ КАК СИГНАЛ БЕДСТВИЯ И ИСХОДЯЩЕЙ УГРОЗЫ

УДК 130.2

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2024-5121-61-66>

М. А. Григорьева

Издательство «Ставролит»,
Ставрополь, Российская Федерация,
e-mail: info@stavrolit.ru

Аннотация. В статье предлагается разбор мотивов отвращения в современном искусстве. Представленный в работе подход и авторская интерпретация приведенных концептуальных оснований позволяют актуализировать процесс трансформации образа мышления в части ценностных установок, процедуры обработки информации и коммуникации. Необходимость исследования обусловлена неоднозначными оценками перспективы, в направлении которой идет поиск художественной формы и визуального выражения, то есть через образы насилия, эстетизацию отвратительного и трансформацию фигуры отталкивающего в притягательное. Фигура отвратительного, с одной стороны, представляет собой сигнал бедствия о положении культуры, об упадке ценностных ориентиров, с другой стороны, сам представляет угрозу.

Ключевые слова: современное искусство, мотивы отвращения, феноменология, визуальные образы, коммуникативный вред, феноменология восприятия визуального, фундаментальная схема отвращения.

Для цитирования: Григорьева М. А. Мотивы отвращения в современном искусстве как сигнал бедствия и исходящей угрозы // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2024. №5 (121). С. 61–66. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2024-5121-61-66>

MOTIFS OF DISGUST IN CONTEMPORARY ART AS A SIGNAL OF DISTRESS AND AN OUTGOING THREAT

Marina A. Grigorieva

Publishing house "Stavrolite",
Stavropol, Russian Federation,
e-mail: info@stavrolit.ru

Abstract. The article offers an analysis of the motives of disgust in contemporary art. The approach presented in the work and the author's interpretation of the given conceptual foundations make it possible to update the process of transformation of the way of thinking in terms of value systems, procedures for processing information and communication. The need for research is due to ambiguous assessments of the perspective, in the direction of which there is a search for artistic form and visual expression, that is, through

ГРИГОРЬЕВА МАРИНА АНАТОЛЬЕВНА – кандидат политических наук, шеф-редактор журнала «KANT»,
Издательство «Ставролит»
GRIGORIEVA MARINA ANATOLIEVNA – CSc in Political Sciences, Chief-editor of the scientific journal
«KANT», Publishing house «Stavrolite»

© Григорьева М. А., 2024

images of violence, the aestheticization of the disgusting and the transformation of the figure of the repulsive into the attractive. The figure of the disgusting, on the one hand, represents a distress signal about the state of culture, about the decline of value guidelines, on the other hand, he himself represents a threat.

Keywords: contemporary art, motives of disgust, phenomenology, visual images, communicative harm, phenomenology of visual perception, fundamental scheme of disgust.

For citation: Grigorieva M. A. Motifs of disgust in contemporary art as a signal of distress and an outgoing threat. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2024, no. 5 (121), pp. 61–66. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2024-5121-61-66>

Актуализируя кантовский вопрос о просвещении, Мишель Фуко настаивает на том, что прежде, чем приступить к проблеме, нам нужно разобраться с тем, что происходит сегодня и «что стоит за этим «теперь»» [19, с. 563]. Таким образом, попытка нащупать симптомы современного состояния мышления и культуры, искусства и поведения с точки зрения неясности настоящего неизбежно приводит к тому, что оказывается на горизонте в виде ориентира. Мутация, произошедшая в искусстве, обусловлена не только эстетическими исканиями нужных форм для высказывания, но и эффектами коммуникации, и давлением, которое оказывает экономика, оценивающая художественный процесс, прежде всего, как производственный с сопутствующими тратами и исчислением рентабельности.

В невозможности достичь абсолютно нового эксперименты в искусстве сегодня, как правило, выдают только усилия и напряжение, с которыми идет поиск формы с более или менее внятыми очертаниями. В итоге, как пишет Роналдо Брито, мы можем наблюдать не столько современное искусство, сколько пространство современности, очевидно, не успевшее обзавестись «четкой фигурой с полностью определенными рамками» и представляющее собой своеобразный «подвижный луч, который еще представит обучить» [11, с. 213] взгляду на объекты. Можно сказать, что современное искусство не является набором того, что художественно создано в тот период, в котором мы живем, а в большей степени относится к акту нарушения устоявшейся границы между тем, что допустимо в области искусства, и тем, что недопустимо или что до сих пор не разрешено. В общем и целом, вторжение

нового в искусстве, как правило, имеет притязания на пересмотр границ и расширение своего пространства.

Искусство как попытка человека осмыслить свое существование через осознание и принятие уязвимости плоти, постижение сопутствующих угроз, разрастающихся под гнетом трансформационных процессов, неизбежно вращается вокруг этих тем. В центре всегда оказывается человеческая фигура. Подобно тому, как наскальная живопись служила не только учебным пособием для будущих охотников и представляла собой собрание каменных полотен пещерной выставки, объединенных нарративом тревоги, ранние анатомические изображения, помимо того, что отвечали на запрос медицинской практики, переместили исходящую угрозу из вне во внутрь. С появлением анатомических атласов, начиная с «Человеческой телесной фабрики» Андреаса Везалия в 1543 году [12, с. 6], тело и его тихая внутренняя жизнь стали фундаментальным предметом внимания искусства и основой крепкого союза искусства и анатомии. «Телесная фабрика» Везалия была проиллюстрирована нидерландским художником Яном Стефаном ван Калькаром, работавшим в венецианской мастерской Тициана, поэтому без труда достигла желаемого успеха в этом *драматическом повороте с позиции видимого к сокрытому*. Микроскопия становилась все более популярной, а рентгеновские лучи в 1895 году предоставили уникальный способ «визуального» доступа к внутренним органам. Виды истины, которые взаимно искали художники и медики, лежали не только внутри и под поверхностью вещей, но в чем-то, недоступном проверке. Поворот также означал развенчание прежней концепции прославления



тела-крепости с его атлетическими формами: когда покров тела пал и обнажил его тотальную незащищенность перед громадным миром, тело было фактически посрамлено. Его внутреннее устройство со всей очевидностью обнаружило предельное сходство с тем, что после удачной охоты разделявают на кухонном столе. Пугающая близость этих образов заставляла зрителя, парализованного этим открытием, смотреть, не отводя взгляда, и при этом мучиться отвращением от увиденного.

Плоть в искусстве и ее «распахнутость», прежде всего, стремится обнажить порочные стороны человеческой природы, такие как чревоугодие, алчность, лживость, леность, гордыня и другие. Следуя приемам анатомии, искусство препарирует человеческую плоть в надежде отыскать их внутри тела и «удалить» их оттуда. Таким образом, мотивы отвращения находят отражение как символ нравственного разложения и несовершенства человеческой натуры, что делает их предметом исследований. В том числе фигура отвратительного и неотвратимого зрелища убедительно представлена на страницах книги «Теория и история сильного ощущения» немецкого компаративиста профессора Винфрида Меннингхауса в 1999 году. Приступая к анализу новой теории «прекрасного», Меннингхаус во многом полагается на Аурела Колнаи, Пола Розина и Вальтера Беньямина, для которых отвращение закодировано в нас эволюцией и выступает на поверхность всякий раз, когда дело доходит до прикосновений.

Собственно, прикосновения, на которых Беньямин останавливается в главе «Перчатки» из «Улицы с односторонним движением», связаны с узнаванием и, как итог, с разоблачением искусно подавляемого животного начала. «Смутное сознание звериного родства» [2, с. 13], как он пишет, рождает инстинктивный рефлекс отстраниться, чтобы сохранить свою анонимность, статус стороннего наблюдателя и, наконец, чувство достоинства и превосходства над животным. Именно эта идея и приводит Меннингхауса к заключению о том, что фундаментальная схема отвращения строится из «переживания нежелательной близости» [16,

с. 1]. Тем не менее, избегание прикосновения не ставит объект отвращения в полную изоляцию. Удерживая его на безопасной дистанции, мы вынуждены осуществлять надзор, контролировать его перемещения или следить за тем, чтобы объект соблюдал режим покоя, вверив его своему оптическому аппарату глаза. Состояние тревоги и острый кризис самосохранения перед лицом того, что вызывает у нас при встрече нечто кардинально противоположное симпатии, не оставляет и тогда, когда оно стабильно неподвижно.

Феноменологическое объяснение отвращения, обозначенное Аурелом Колнаи, связывает напоминание о нашем животном происхождении с проблемой неминуемой трансформации, которую претерпевает живая материя. В его интерпретации, природе отвращения присуща идея утраты жизненной силы, воплощающаяся в разложении, гниении, тлении и распаде. Иначе говоря, только то, что вызывает представление о жизни, может спровоцировать к себе неприязненные чувства на момент перехода в другое состояние, происходящего не мгновенно, а в мучительной длительности. Смерть ужасает, как пишет Колнаи, не только потому, что она источает запах, но и потому, «что это не конец процесса жизни, а только часть цикла вечного возвращения» [14, с. 16, с. 18], когда плоть, обращенная к смерти, становится топливом для личинок и бактерий, обеспечивая собой их существование. Поэтому отвратительное, по его словам, «беременно смертью», и следовательно, неподвижность объекта обманчива и сопряжена с потенциально исходящей от него угрозой. И прежде всего, угрозой, что этот объект окажется к нам слишком близко и инициирует прикосновение. Версия, которой, вслед за Колнаи, намерена придерживаться и Мойца Кюплен из Университета Теннесси, состоит в том, что поиск принципиально человеческих способов существования представляет попытку «скрыть животность наших биологических процессов» [15, с. 3–4]. Между тем, парадоксальным образом сюжеты, считанные поверхностно и в искаженном виде, находят отражение в визуальном искусстве под предлогом того, чтобы « подгото-

вить человека к смерти, вспахать и взрыхлить его душу» [9], но игнорируя ключевой элемент, выведенный Андреем Тарковским, – чтобы сделать душу способной к добру.

Обращаясь в 2003 году к вопросу, зачем мы «смотрим на чужие страдания» [8], Сьюзен Сонтаг приводит военно-полевые снимки и кадры с мест преступлений в качестве образов, преследующих цель констатировать конечность на фоне непрекращающихся поисков форм вечной жизни и возможностей ее эксплуатации в будущем. Аспект эксплуатации неизбежно отсылает к приемам обращения, запечатленного в образе, и тому, как устроены властные отношения между адресантом и адресатом, иначе говоря, между соблазнением и сопротивлением навязываемой фантазии, вторгающейся с готовой инструкцией ее применения. Наилучшим примером сонтаговской «политики злоупотребления» выступает пространство выставки, задающее и консервирующее строгий дискурс микроскопического режима власти, в котором образы довлеют над сознанием зрителя. [10, с. 28] Создавая предписанные способы видения, контекст выставки одновременно отрицает другие способы восприятия, уводя адресата от идеи искусства к получению опыта *травмы*. В момент, когда зритель оказывается в просторных залах галереи, стены которой увешаны стенающими и обезображенными выражением ужаса лицами на полотнах, он оказывается безнадежно погружен в единственную реальность – реальность их страдания и безысходности. Очевидно, после завершения осмотра и после того, как он покинет галерею, безутешные мученики, наподобие тех, что томятся на полотнах Кена Карри, Тацусимы Юко, Дженни Сэвиль и Здислава Бексиньского, примутся преследовать его повсюду долгие годы. В конце концов, ему придется забыть о беззаботном созерцании мира и переехать в приемные покои психотерапевта, чтобы тот, в свою очередь, смог нанести ему новые неизлечимые травмы.

Независимо от способа проникновения, каким поступает к нам образ, вызывающий ощущение острой неприязненности – через обоняние, прикосновение или предлагая себя

визуально, – он непременно воздействует на всю нервную систему, которая мгновенно считывает его как сигнал исходящей угрозы. В этом смысле, защитный механизм состоит в своевременном произнесенном слове «нет», то есть до того, как образ неожиданно и неконтролируемо атакует и станет нашим неотлучным спутником. Но каким бы избирательным ни был наш способ выбора, на что смотреть, столкновение с видом отвратительного неизбежно, в связи с чем ему требуется отдельный разбор, не только в контексте спора, который оно ведет с прекрасным [4; 5; 6; 7], в том числе в области видения искусства, но и в том, чтобы интерпретировать источник его появления в искусстве.

Таким образом, вид отвратительного в искусстве воплощает всевозможные страхи перед горизонтом нестабильного будущего, а также через разомкнутую фигуру тела, не имеющего ни фасада, ни непроницаемой поверхности. Его образ во многом оказывает давление на то, каким мы обнаружим мир, переступая порог на выходе из галереи или кинотеатра. Эстетизированное отвратительное, не способное предложить ничего, кроме насилия, травм и боли, отсекает зрителю путь к возможностям, которые может подарить путь созидания и будущее как таковое.

Современное искусство, сосредоточенное на мотивах разрушения, уходит в такого рода бессвязность, когда зрителю предлагают рассматривать не фасад дома, а каркас, оставшийся после пожара. Принцип горящего дома, по версии Джорджо Агамбена, отсылает к «фундаментальной проблеме архитектоники» [1, с. 49], согласно которой, искусство, достигнув предельной точки «сборки», вершины мастерства, переходит к стадии разбора целого на части и делает видимым свой изначальный проект. Медицинские атласы, преследующие ту же цель, что и архитектурные проекты в построении зданий, во многом задали направление критического осмысления непроницаемой структуры вещей и стремление насильственно нарушить запрет на вторжение. Но до тех пор, пока отвращение не окончательно вытеснено из языка базовых эмоций, можно надеяться, что симптом современности как «бо-



лезни» – как эпохи изобилия и распространения искаженных явлений – еще поддается лечению. Траектория этого преодоления, по ожиданиям Винфрида Меннингхауса, сходится к необходимости возвращения к *«размышлению без отвращения»* [16, с. 11], что подразумевает размышлять, не прибегая к посредничеству угнетающих воображение образов. В пользу этого должен служить спад барьеров, которые делали наиболее привлекательным запретное или недоступное.

В итоге снятие ограничений на демонстрацию образов отвратительного дает надежду на новое обращение к возвышенному. Кроме того то, что возвышенное сможет вновь обрести свой голос, обусловлено хрупким положением переживания прикосновения, стремящегося к статистическому минимуму на фоне сведения каналов общения в область цифрового поля без какого-либо прямого телесного контакта [3]. Ситуация, ставшая привычной в частной сфере и в профессиональной жизни, объясняет ту огромную потребность в позитивных переживаниях чувств, находящихся на грани исчезновения и вытесняемых опытами по изучению плотного и интенсивного континента примитивного телесного восприятия.

Теория цивилизации, по-видимому, до сих пор мало интересовалась этой «трещиной» в стене нормативного, к которой вполне может привести сознательное игнорирование или, по крайней мере, значительное преуменьше-

ние роли правил поведения и понятия «принадлежности» и встроенности в общество. И смысл этой подрывной работы, скрытый за намерением разоблачить истинную природу вещей, был направлен на дестабилизацию в социальных процессах, угнетение и подавление таких позитивных конструкций, как счастье, любовь, восторг, интерес к жизни, уверенность, энтузиазм, ощущение безопасности, которые определяют нашу связь с воспоминаниями, ощущением близости и сопричастности общей истории. Их отступление кардинально меняет мышление и, следовательно, дезориентирует в пространстве, парализует воспоминания, навязывает чувство бесприютности, снабжает синдромом хронической усталости и потерей потребности в привязанностях. Тем временем, каркас жизненного устройства стоит ничем не прикрытый, а запреты и правила совместного культурного проживания не единожды осквернены их несоблюдением в поисках познания глубины и истины, открытие которой якобы скрывается за пределами символического порядка, наподобие несметных сокровищ, спрятанных под фундаментом дома. В такой ситуации ничего не остается, как признать, что дом был разрушен напрасно, эстетизированное отвратительное – не более, чем отвратительно, а его власть направлена, прежде всего, на подавление инстинктов жизни и нарушение норм и правил нашего совместного проживания.

Список литературы

1. Агамбен Дж. Человек без содержания / пер. с итал. С. Ермакова. Москва: Новое литературное обозрение, 2018. 154 с.
2. Беньямин В. Улица с односторонним движением. Берлинское детство на рубеже веков (третье издание): сборник из двух текстов мемуарного характера, анализирующих повседневность / пер. Г. Снежинской. Москва: Ад Маргинем, 2012. 192 с.
3. Григорьева М. А. Расщепление коммуникативного поля на шум и молчание: трудности диалога и разобщение // KANT. 2020. № 4 (37). С. 253–260.
4. Медведев А. А. Актуализация безобразного и отвратительного в арт-практиках постмодернизма // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2015. № 1(63). С. 71–75.
5. Погудина Т. В. Безобразное как предмет искусства // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. 2019. № 1. С. 94–103.



6. Рева Г. В., Цергой Т. А. Эстетизация безобразного в искусстве // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2018. № 1 (212). С. 213–219.
7. Стругова Е. А. Эстетическая аналитика отвращения: историко-философский и содержательный аспект // Манускрипт. 2023. Вып. 16, № 1. С. 38–44.
8. Сьюзен С. Смотрим на чужие страдания / пер. В. П. Голышева. Москва: Ад Маргинем, 2014. 96 с.
9. Тарковский А. А. Запечатленное время. Архивы. Документы. Воспоминания. Москва: Эксмо-Пресс, 2002. 464 с.
10. Якимович А. К. Экстремальные версии раннего авангарда. Смыслы и послания // KANT: Social science & Humanities. 2023. № 4 (16). С. 26–36.
11. Brito R. O moderno e o contemporâneo – o novo e o outro novo // In: Arte Brasileira Contemporânea-Caderno de Textos 1. Rio de Janeiro: Funarte, 1980. Pp. 202–215.
12. Doyle J. Cybersurgery and Surgical (Dis)embodiment: Technology, Science, Art and the Body. Special Issue on Walter Benjamin and the Virtual // Transformations. 2007. Vol. 15. Article 03. Pp. 1–15.
13. Foucault M. Dits et écrits, «Qu'est-ce que les Lumières?». Paris, Gallimard, 1994. Vol. IV. Pp. 562–578.
14. Kolnai A. On Disgust / Ed. by Barry Smith, Carolyn Korsmeyer. Chicago: Open Court, 2004. 130 p.
15. Kuplen M. Disgust and Ugliness: a Kantian Perspective // Contemporary Aesthetics. 2011. Vol. 9, Article 10. URL: https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol9/iss1/10/
16. Menninghaus W. Disgust: Theory and history of a strong sensation / translated by Howard Eiland and Joel Golb. New York: State University of New York Press, 2003. 480 p.

*

Поступила в редакцию 24.07.2024