

ПОСТМАЗМО

Т.Б.Сиднева

ЭСТЕТИКА ПОСТМОДЕРНИЗМА

Министерство культуры Российской Федерации
Нижегородская государственная консерватория
(академия) им. М.И. Глинки
Кафедра философии и эстетики

Т.Б. Сиднева

ЭСТЕТИКА ПОСТМОДЕРНИЗМА

Учебное пособие

Издание второе

Рекомендовано Министерством образования и науки Российской Федерации к использованию в образовательных учреждениях, реализующих образовательные программы ВПО, по направлению 070000 «Музыкальное искусство»: специальностям «Инструментальное исполнительство», «Вокальное искусство», «Дирижирование», «Музыковедение», «Композиция», «Музыковедение», «Музыкальная звукорежиссура» по дисциплине «Эстетика»

Нижегород
Издательство Нижегородской консерватории
2012

УДК 7.01
ББК 87.8
С34

Печатается по решению редакционно-издательского совета
Нижегородской государственной консерватории
(академии) им. М.И. Глинки

С34 Сиднева Т.Б. Эстетика постмодернизма: Учебное пособие.
Издание второе. – Н.Новгород: Изд-во ННГК
им. М.И. Глинки, 2012. – 80 с.

В учебном пособии излагаются наиболее принципиальные аспекты темы «Эстетика постмодернизма», которая, несмотря на огромное количество ей посвященных исследований, до сих пор остается самой дискуссионной в курсе эстетики.

Адресуется студентам музыкальных вузов. Именно поэтому, наряду с общими проблемами, в учебном пособии внимание фокусируется на музыкальной эстетике постмодернизма.

Рецензенты:

Хренов Н.А. – доктор философских наук, профессор, заместитель директора по научной работе Российского института искусствознания (Москва)

Левая Т.Н. – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории музыки Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М.И. Глинки

УДК 7.01
ББК 87.8

© Сиднева Т.Б., 2012
© Нижегородская государственная консерватория
(академия) им. М.И. Глинки, 2012

Данное учебное пособие посвящено одной из самых актуальных, сложных и дискуссионных тем, которая завершает изучение курса эстетики в музыкальном вузе. Трудность освоения проблематики, освещенной в пособии, обусловлена прежде всего ее недостаточной изученностью, новизной терминологии, малодоступностью оригинальных авторских текстов. Специального внимания эта тема требует и потому, что она связана с современным состоянием искусства и изменением роли художника в мире.

Целью учебного пособия является ознакомление студентов с наиболее влиятельными концепциями постмодернистской эстетики и формирование самостоятельного аргументированного мнения по отношению к различным образцам искусства постмодернизма.

Представлены наиболее популярные позиции в определении термина «постмодернизм», в его позитивных и негативных характеристиках: от ортодоксов специфичности его конкретных реалий и локальных явлений, до сторонников трактовать его предельно обобщенно (в частности, Умберто Эко применительно к постмодернизму писал, что это «духовное состояние», «порог кризиса в каждой эпохе», Х.Фостер определил его как «самый стиль жизни» и т.п.). Даны характеристики основных терминов постмодернистской философии и эстетики.

В первом разделе излагается история возникновения и логика развития понятия «постмодернизм». Во втором разделе определяется историко-культурный контекст существования постмодернизма. Постмодернизм трактуется как общепризнанное магистральное направление философии, политики, искусства и науки последней трети XX века. Наряду с обоснованием природы направления в целом, в разделе изложена история становления его эстетики и теории искусства. В третьем разделе учебного пособия представлены очерки, посвященные отдельным ее представителям (Р.Барт, М.Фуко, Ж.-Ф.Лиотар, Ж.Лакан, Ю.Кристева, Ж.Бодрийяр, Ж.Деррида, У.Эко).

Заключительный четвертый раздел, связанный с проблематикой постмодернизма в музыке, раскрывает основные закономерности

мышления композиторов в последние десятилетия XX – начале XXI веков. В разделе также ставится вопрос об особенностях современной звуковой среды в целом.

В отечественной науке за последние годы накоплен большой и плодотворный опыт изучения концепций лидеров постмодернизма, основных его идей и логики их развития. Это и переводы текстов, и комментарии, и интернет-дискуссии, и конференции по теме, и исследования. Среди ведущих ученых, посвятивших серьезные труды по интересующей нас теме, следует назвать В.Бычкова, Н.Маньковскую, И.Ильина, Н.Хренова, М.Можейко, М.Эпштейна, В.Кутырева, С.Савенко и др. Позиции названных авторитетных в данной области исследователей послужили методологической основой данного учебного пособия.

1. К определению понятия

*...постмодерн нужно знать,
но не считать его актуальной формой
стратегии познания и поступка.*

*Не знать его - значит то же самое,
что не знать немецкую классику, романтизм.*

*Постмодерн сегодня - это наша история,
это важный элемент культуры образования.*

В.Савчук

Термин «постмодернизм» имеет достаточно долгую историю. Впервые он был употреблен в книге Рудольфа Паннвица «Кризис европейской культуры» (1917). В ней речь шла о новом человеке, призванном преодолеть «упадок», характерный для начала XX века. По сути термин отражал приверженность Р.Паннвица философии Ф.Ницше и прежде всего его идее «сверхчеловека». В 1934 году термин был использован в книге Ф.де Униса «Антология испанской и латиноамериканской поэзии» для обозначения авангардистских поэтических опытов начала 20-х годов XX в., радикально настроенных и отвергающих существовавшую литературную традицию.

В 1939-1947 годы в работах британского исследователя А.Тойнби понятие «постмодернизм» обозначает современную (начиная от первой мировой войны) эпоху, радикально отличающуюся от предшествующей эпохи модерна. В работе «Изучение истории» А.Тойнби наступление постмодернизма связывает с концом западного господства в религии и культуре.

Особую популярность термин «постмодернизм» приобрел благодаря Ч.Дженксу. В статье «Взлет архитектуры постмодернизма» (1975), а затем книге «Язык постмодернистской архитектуры» (1977) он придал термину, который широко применялся в американской литературной критике 60-70-х годов для обозначения ультрамодернистских литературных экспериментов, принципиально иной смысл. Опираясь на анализ современной архитектуры, постмодернизм он трактовал как отход от экстремизма и нигилизма

неоавангарда, частичный возврат к традициям, отмечал в нем доминирование коммуникативной роли искусства. Антирационализм, антифункционализм и антиконструктивизм новой архитектуры стал, для Ч.Дженкса, основанием для ее понимания как эстетизированного артефакта.

В конце 1970-х годов понятие использовалось не только для фиксации радикальных трансформаций в искусстве (прежде всего, в архитектуре и литературе), но и было применено к экономико-технологической и социально-исторической сферам.

Одну из ключевых ролей в определении термина сыграли работы Жана-Франсуа Лиотара. Его «Постмодернистское состояние: доклад о знании» (1979) утверждает статус постмодернизма как философской категории, фиксирующей ментальную специфику современной эпохи в целом.

Резюмируя различные толкования постмодерна, Лиотар определяет его как общее направление современной европейской культуры, сформировавшееся в 1970—80-е годы, состояние культуры после трансформаций, которым подверглись правила игры в науке и искусстве в конце XIX в. Лиотар так определяет суть постмодерна: осознание разнообразия и плюрализма форм рациональности, активности жизни, признание этого разнообразия как естественного и позитивного состояния. Постмодерн отражает общее состояние духовной культуры западного общества, неотделимое от падения престижа науки, утраты веры в социальный прогресс, дегуманизации общества.

В настоящее время постмодернизм представляет собой многозначный и динамически подвижный комплекс философских, эпистемологических, научно-теоретических эстетических и эмпирических представлений. Ведущие представители западной философии постмодернизма: Р.Барт, Ж.Батай, М.Бланшо, Ж.Бодрийяр, Ж.Делез, Ж.Деррида, Ф.Джеймисон, Ф.Гваттари, Ю.Кристева, С.Жижек, П.Клоссовски, Ж.-Ф.Лиотар, Р.Рорти, М.Мерло-Понти, М.Фуко, У.Эко и др. В России в русле постмодернистской философии известны исследования И.Ильина, Г.Щедровицкого, В.Бычкова, Н.Маньковской, В.Курицына, В.Кутырева, М.Можейко, М.Эпштейна, В.Савчука.

В эпицентре дискуссий о постмодернизме — его парадоксальный и многоаспектный диалог-игра с ближайшим и отдаленным прошлым.

Очевидным является скептицизм постмодернизма по отношению ко всему резервуару художественной памяти. Под сомнение были поставлены фундаментальные основания искусства, утвержденные классической эстетикой: его миметические способности, автономность и самодостаточность художественного опыта. На отказе от классической установки на «подлинность-истинность-идеальность» (М.Мамардашвили), как и на равнодушии к истине в ее исходном толковании, выстраивается дискурс постмодернизма. Разные философские направления по-разному понимали истину, «но постмодерн вообще отказывается решать и признавать эту проблему — разве только как проблему языковой игры» (В.Руднев).

Неклассическая парадигма искусства, в недрах которой и формируется постмодернистская эстетика, также опровергается: «снимается» модернистская претензия на авторство и оригинальность, культивируется смешение высокого и низкого, искусство растворяется в повседневности. «Постмодернизм — это ответ модернизму: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить, иронично, без наивности» (У.Эко. Заметки на полях «Имени Розы»). Характерной чертой мышления становится десакрализация культуры, связанная с отказом от трансцендентного ее измерения. Человек техногенной цивилизации «одномерный человек» (Г.Маркузе), земные интересы овладевают всем пространством его бытия.

В то же время, за нигилизмом и скептицизмом скрывается безотчетная привязанность постмодернизма к классической и неклассической моделям сознания. «Мы живем в эпоху, когда все слова уже сказаны» (У.Эко). Это обстоятельство, принятое постмодернистами, обусловило признание интертекстуальности искусства и его музеефикацию. «Цитатность», связанная с превращением традиции в материал для рефлексии, стала одним из доминирующих принципов художественного творчества.

Свойственные постмодернизму скептицизм по отношению к прошлому и одновременно зависимость от него стали причиной

размежевания исследовательских позиций. Одни теоретики утверждают, что постмодернизм не создает новую парадигму, а является лишь продолжением и завершением неоклассики (У.Эко: «Каждая эпоха имеет свой постмодернизм»). Другие определяют постмодернистский тип мышления как постнеклассический и обнаруживают типологическую общность постмодерна с эллинизмом, маньеризмом, эстетикой «готового слова» барокко, с пост-стилями и т.п. – что ставит его в ряду исторически значимых парадигм искусства. Апокалиптическая установка постмодернизма обусловила распространенное его понимание как «конца истории».

После осознания постмодернизма как особого состояния духа и направления мысли к ней стали причислять подавляющее большинство значительных философов и культурологов второй половины XX – начала XXI века.

В различных областях знания термины «постмодернизм», «постмодерн», «постмодернистский» стали устойчиво применяться для обозначения новых тенденций, «поворотов» или – наоборот – итогов развития начиная с последней трети XX века. Так, например, Харви Кокс в работах 70-х годов, посвященным проблемам религии в Латинской Америке, широко пользуется понятием «постмодернистская теология». Ведущие западные политологи (Ю.Хабермас, З.Боман, Д.Белл) трактуют постмодернизм как итог неоконсерватизма, символ постиндустриального общества, симптом глубинных трансформаций социума, выразившийся в тотальном конформизме, идее «конца истории» (Фукуяма), эстетическом эклектизме.

В политической сфере постмодернизм означает также развитие различных форм пост-утопической политической мысли. Этому способствовали перемены и трансформации, охватившие мир: рушится Берлинская стена, распадается СССР, начинаются малые и большие войны (в Афганистане, Карабахе, Молдавии, Чечне, Югославии, Кашмире). Окончательное разрушение иллюзии, что мир стабилен и неизблем, определило идеи деструкции и трансформации в науках о государстве. Характерным представляется вывод Мишеля Фуко: «Мы живем, без специальных разметок и изначальных координат, в миражах затерянных событий» («Слова и вещи»).

В точных науках постмодернизм трактуется как стиль постнеклассического научного мышления, психологи видят в нем симптомы панического состояния, апокалиптических настроений, психологической обреченности.

В философии постмодернизм связывают с торжеством пост-метафизики, пост-рационализма, пост-эмпиризма, в этике его определяют как пост-гуманизм пост-пуританского мира и нравственная амбивалентность личности. Большинство ученых отказывают постмодернизму в создании философии как единого целого. Причиной этого полагается не только по отсутствию единства взглядов между относимыми к постмодернизму мыслителями, но и то, что постмодернизм возник из радикального сомнения в возможности самой философии как некоего мировоззренческо-теоретического и жанрового единства. Поэтому широко распространено утверждение не о «философии постмодернизма», а о «ситуации» постмодернизма в философии и культуре в целом.

Развертывание «ситуации» постмодернизма культуре совпадает с началом перехода ряда западных стран к постиндустриальному (информационному) обществу, в котором ведущую роль приобретает сфера услуг. Наука и образование широко распространяются во внеинституциональных формах (за пределами образовательных и научных учреждений). В жизни общества все большее значение приобретает производство, распределение и потребление информации. Дигитальная (цифровая) цивилизация создала пространство безграничных возможностей получения информации. Это неизбежно привело, с одной стороны, к ее открытости и сверхдоступности, а с другой, к нивелированию ее значимости, инертности человека. Информатизация обусловила все возрастающее ускорение событий жизни и быстрому «устареванию» информации. Как неизбежное следствие – ситуация постмодернизма характеризуется обострением и усложнением проблемы взаимоотношения поколений, социальных групп, субкультур.

Искусство проявило наибольшую чувствительность по отношению к характерным социальным процессам. Существовая в русле всеобщего процесса, искусство стало своего рода результатом «отрицания отрицания» (определение В.Бычкова): если модернизм

отрицал академическое и классическое традиционное искусство, то к концу века он сам стал традиционен. Отрицание традиций модернизма приобрело в постмодернизме риторическое значение. Одни современные художники стали возвращаться к предмодернистским произведениям и по-новому «прочитывать», преобразовывать их (характерны новые аранжировки классических музыкальных произведений, многочисленные римейки и «препарирование» традиционных академических опусов). Другие постмодернисты, создавая произведения, сознательно использовали методы и технику классических авторов. + связь с модерни-а

Прочно войдя в терминологическое поле, спроецированная на различные стороны человеческого бытия, категория постмодернизма утвердилась и в эстетике. Постмодернистская эстетика нетрадиционности и абсурда, многомерности и многомирности, игры и лабиринта сначала отрицает каноны прошлого, а затем, иронически трансформируя предысторию в постсовременность, к ним возвращается. «Постмодернизм, – пишет В.Бычков в учебнике по эстетике, – своеобразная ироническая калейдоскопическая игра всеми ценностями и феноменами Культуры, включая и авангард с модернизмом, в модусе ностальгической усталости и затухающего эстетизма». Таким образом, новое предстает в виде актуализирующегося в рамках современной действительности старого. Произведение искусства превращается в артефакт, слушатель, зритель, читатель – в пользователя. «Традиционный духовный мир Культуры, – констатирует В.Бычков, – заменяется грядущим виртуальным электронным миром пост-культуры, созданным усилиями самого человека с помощью научных и технологических достижений и наработок авангардно-модернистских искусств XX столетия, вектор которого направлен в пугающую (человека традиционной Культуры) неизвестность» [5; 364]. Одновременно с разрушением традиционных представлений об искусстве существует и процесс обратного свойства.

«Постмодернистская чувствительность» (одно из главных понятий пост-практик) как «специфическая форма мироощущения и соответствующий ей способ теоретической рефлексии» [18] повлияла на процесс эстетизации любой информации. Феномен «поэтического

мышления» становится фундаментальным признаком постмодернизма и проявляется в иррационализме, свободной ассоциативности и особой метафоричности текста. Как определяет И.Ильин, «его суть заключается в том, что философы обращаются к самому способу художественного, поэтического постижения мысли, заявляя, что только таким способом ее вообще можно выразить» [18]. Художественно-метафорическое мышление, с характерной для него многоуровневостью и многомерностью письма, не только присутствует, но и преобладает в трудах Ж.Делеза, Ж.Деррида, У.Эко и др.

Отмеченные выше факторы создают особые условия существования эстетического знания, кардинальным образом меняющие ее задачи и, в то же время, позволяющие ей экстраполировать эстетические рефлексии на все без исключения процессы современной культуры.

Прежде чем перейти к непосредственному изучению эстетических концепций, существующих под знаком постмодернизма, следует прояснить важный терминологический вопрос. В различных источниках используются разные варианты понятия: «постмодерн» и «постмодернизм». Определяющей причиной существования этих вариантов является несовпадение в применении термина «модерн» в российской и западной традициях. В отечественном искусствознании он стал обозначением русского национального варианта стиля, характерного для искусства рубежа XX-XIX веков и родственного французскому ар нуво, австрийскому сецессиону, немецкому югендстилю и т.п.; в западном гуманитарном знании модерн является синонимом модернизма. Именно западная трактовка понятия обусловила использование в данном учебном пособии понятий «постмодерн» и «постмодернизм» в качестве синонимов, что соответствует их синонимическому употреблению в подавляющем большинстве отечественных и зарубежных исследований.

II. «Ситуация» постмодернизма (История возникновения. Основные идеи)

Сложившаяся в разных сферах культуры к началу ⁷⁰ семидесятых годов XX века постмодернистская «ситуация» стала логическим финалом кризиса гуманистических традиций Нового времени. Это обстоятельство сегодня уже является аксиомой.

Европейская культура Нового времени, как известно, стала наследницей ренессансного гуманизма с присущими ему идеей самоценности личности, верой в безграничные возможности человеческого разума, способностью человека проникнуть во все тайны мироздания и построить царство гармонии в мире. Основаниями новоевропейской культуры являются установка на познание всеобщих оснований мира, выдвижение универсальных схем социального развития, утверждение утопических идеалами будущего.

Модернизм, как совокупность художественных тенденций начала XX века, характеризуется резкой полемикой с предшествующей традицией, принципиальным обновлением художественного языка, превратив последний в зону радикальных экспериментов. В то же время модернизм продолжает новоевропейскую линию утверждения уникальной ценности личности. Развернувшись в эпоху войн, революций, социально-политических переворотов, модернизм придал особую масштабность утопическим надеждам на возможность переустройства общества посредством искусства.

Постмодернизм, который завоевывает пространство художественной культуры во второй половине XX века, утверждается прежде всего на радикальной переоценке ценностей авангарда, резкой критике основных его принципов. Постмодернисты отказываются от утопических устремлений, снимают авангардистские претензии искусства на способность переустройства мира. Модернистская борьба с традицией сменяется сосуществованием с ней. Принципиальный стилистический плюрализм становится «нормой» художественного мышления, обротившегося к всеобщему цитированию истории искусства.

Открытое и свободное взаимодействие со всеми старыми и новыми стилями создало ситуацию, в которой прежнее противостояние традиции и авангарда утратило свой смысл. В отличие от авангарда постмодернизм полностью стирает грани между различными прежде самостоятельными сферами культуры и уровнями сознания: научное и обыденное сознание, высокое искусство и китч-продукция, профессионализм и дилетантизм утрачивают свою антиномичность. Постмодернизм окончательно закрепляет переход от произведения к арт-проектам и акциям, от художника к креатору и скриптору.

Произведение как результат деятельности художника уступает по своему значению творческому процессу, который становится самоцелью искусства. Такие явления как механические скульптуры, разрушающиеся сразу же после их создания, публичные акции и перформансы, алеаторические музыкальные композиции. Само творчество претерпевает принципиальные изменения. Творчество, как природная способность человека, оказывается в экстремальных условиях.

С одной стороны, оно освобождается всевозможных ограничений и преград, от традиций и канонов, открывая безграничные перспективы самовыражения. Характерно, что один из апологетов постмодернизма П. де Ман предлагает понятие интерпретации заменить более адекватным – «экспериментация», соответствующей «абсолютной независимости интерпретации от текста и текста от интерпретации». Интерпретация, предполагающая существование границ (устанавливаемых историей и традицией), заменяется экспериментацией как свободной процессуальностью означивания: «путешествие на месте, ... экспериментация – почему бы нет?» (Делез, Гваттари).

С другой стороны, высвобожденное творчество приобретает новую условность и попадает в зависимость от карьеры, престижа, бренда – находящихся вне пространства собственно художественной практики.

Нарушение «чистоты» искусства, как специфической автономной сферы культуры является характерной установкой постмодернизма. Это выражается в коренном изменении понимания феномена

искусства, его роли в общекультурных процессах. Утрачивается фундаментальное представление об искусстве как некоем созидающем начале, оригинальном творческом деянии. Безграничные возможности технического воспроизведения, тиражирования, «препарирования» любых произведений искусства ставят под сомнение вопрос о существовании искусства, как уникального, неповторимого творения человеческого гения.

Другой стороной изменения статуса художественной культуры является всеобщность интерпретации. С точки зрения отношения к историческому наследию культуры, искусство XX века – это прежде всего искусство интерпретации. Современный художник фактически не имеет дела с чистым материалом, любой автор, независимо от намерений, вынужден включиться в пространство культурно освоенных объектов. Каждое новое произведение, в силу накопленного человечеством культурного опыта, никогда не будет первичным, существуя лишь как сеть аллюзий на другие произведения, а значит как совокупность «неизбежных» цитат. Признавая всеобщую освоенность культурного пространства, постмодернизм сознательно переориентирует современного художника с творчества, как создания оригинального произведения, на компиляцию и цитирование. Подобное явление не впервые возникает в истории искусства. Сходные процессы уже происходили в эпоху эллинизма, они были свойственны позднему ренессансу и барокко. В поздней Римской империи появился и приобрел популярность (вплоть до барокко) поэтический жанр центона, основанный на компиляции из фрагментов классических текстов.

В то же время, постмодернизм не противопоставляет деструкцию творчеству, цитирование созиданию. Он дистанцируется от самих оппозиций «разрушение – созидание», «серьезность – игра». Многие философы обращают внимание на то, что отличительной приметой современного искусства становятся кавычки. Цитирование «без границ» приводит к созданию таких художественных произведений, в которых образуются сложнейшие сплетения барочного, классического, романтического, модернистского языков. В литературе, театре, музыке происходит беспрецедентная активизация

художественной памяти, преодолеваются границы своего и чужого, авторского и анонимного, повседневности и высокого искусства.

Постмодернизм пробудил эсхатологическое чувство истории. В XX веке особое значение приобретает литературно-философский жанр – антиутопия. Начиная от Замятина и Оруэлла и заканчивая современным «киберпанком», писатели-антиутописты (А.Азимов, Ф.Герберт и др.) отражают апокалиптичность, характерную для сознания современного человека, прошедшего испытание мировыми войнами, тоталитарными режимами и ощутившего реальную близость ядерной катастрофы. К концу XX века искусство осуществляет прорыв к проблемам планетарного масштаба, оно вновь обращается к универсальным ценностям жизни: сохранение человеческого рода и поддержание мира, защита прав и свобод личности и спасение цивилизации от угрозы ядерной и экологической катастрофы. Характерно, что именно искусство обнаруживает способность ставить планетарные проблемы и обнажить глобальные конфликты. Пафос планетарности охватывает академические и неакадемические жанрово-стилевые сферы.

Известный швейцарский католический богослов и писатель Ханс Кюнг возникновение ситуации постмодернизма связывает с крушением европоцентристской картины мира в эпоху первой мировой войны, с разрушением веры в разум и прогресс, с отказом от господства естествознания, техники, индустрии и демократии – четырех доминирующих сил, господствовавших начиная с XVII столетия.

Поворот от модернизма к постмодернизму Х.Кюнг связывает с эпохальной сменой парадигм, с утверждением глобального полицентризма и радикального плюрализма, появлением постколониальной, постимпериалистической модели мира, с возникновением угрозы самоуничтожения человечества.

Кюнг отмечает характерную для постмодернистской парадигмы выработку постматериалистических ценностей, убеждений, норм и стереотипов поведения. Новое отношение к расам, классам, полу, природе, войне и миру обусловлено нонконформистскими альтернативными движениями (движение сексуальных меньшинств, экологизм, движение за мир и др.). В русле ценностей

переориентаций происходит изменение отношения к религии. Это изменение проявляется в возвращении религиозной культуры, носящей амбивалентный характер. Ставший возможным множественно-целостный, плюралистически-колический синтез является, по определению Х.Кюнга, основой истинно гуманной религиозности.

На фоне сформировавшейся в различных сферах культуры «постмодернистской ситуации» все более широкое значение приобретает представление о постмодернизме как новом художественном стиле, отличающемся от модернизма возвратом к красоте как к реальности, повествовательности, сюжету, мелодии, гармонии, тональности (итальянский трансавангард и гиперманьеризм, французская свободная фигуративность, немецкий новый экспрессионизм, американская «плохая живопись», симбиотическая полистилистика в музыке).

Эстетическое осмысление постмодернизма отражает общее тяготение постмодернистского направления к интердисциплинарности. Эстетика не просто размещается на стыке дисциплин: для адекватного обозначения и исследования художественного процесса она использует терминологию весьма отдаленных от нее сфер знания (политология, экономика, ботаника, теория вероятностей и т.д.). И все же у нее есть предпочтения. Теоретическая основа постмодернизма выстраивается на концепции французских лингвистов и постструктуралистов. Структурно-семиотическая методология стала ключевым способом решения общих проблем культуры, искусства и эстетики. Постструктурализм обусловил сосредоточение интерпретации проблем искусства вокруг языка, что обусловило характер и структуру терминологического поля постмодернистской эстетики.

Обратимся к основным понятиям эстетики постмодернизма, их авторам и интерпретаторам.

Одним из наиболее популярных философско-эстетических терминов является «деконструкция». Предыстория понятия связана с философией М.Хайдеггера, который с термином «деструкция» связывал отрицание традиции истолкования с целью выявления сокрытий смысла. В научный обиход термин введен Ж.Лаканом, но

фундаментальное теоретическое обоснование находит в трудах Ж.Деррида. Деконструкция связана с процессом конструирования смысла в процессе прочтения текста. Она предполагает понимание художественного произведения искусства посредством разрушения стереотипа, навязанного автором, и включение в новый контекст.

Один из влиятельнейших теоретиков постмодернистской науки Ролан Барт обозначает поворот исследований к изучению письма, понятого как «третье измерение формы» (между языком и стилем). Определяя письмо как опредметившуюся в языке «идеологическую сетку», Р.Барт отмечает двунаправленность, свойственную современному письму: «письмо стремится к разрыву с прошлым и в то же время жаждет пришествия будущего». Он определяет основу современного письма – свободные ассоциации.

В зоне повышенного внимания мыслителей оказывается текст. «От произведения к тексту» – так называет Р.Барт одну из своих программных работ, тем самым фиксируя перемещение исследовательского интереса от первого ко второму. Признание «произведения» устаревшим, ньютоновским понятием, тогда как «текста» современным, эйнштейновским – становится приметой времени. Произведение как нечто готовое и законченное, находится в рамках общепринятой традиции. «Текст всегда является парадоксальным», нарушает все традиции, не укладывается ни в какие жанровые рамки и представляет собой «не эстетический продукт, а означающую практику; не структуру, а структурирование; не предмет, а труд и игру» (Р.Барт).

Ролан Барт и Мишель Фуко, говоря об утрате автором доминирующего значения в произведении и о восстановлении прав читателя («говорит не автор, а язык как таковой; письмо есть изначально обезличенная деятельность, позволяющая добиться того, что уже не «я», а сам язык действует, «перформирует»), спровоцировали активное обсуждение в постмодернистской науке проблемы, названной «смерть Автора».

Жан-Франсуа Лиотар определил предмет современной эстетики как «языковые игры искусства». Это определение зафиксировало характерную черту художественного опыта постмодернизма – неприятие в метаповествование, кризис метафизики и универсализма.

Это обусловило сосредоточение постмодернистской эстетики на многообразии правил языковых игр, их экспериментальностью, машинностью, антидидактичностью.

В этом же русле находится обнаружение **интертекстуальности** (Юлия Кристева): открытие широкого спектра межтекстуальных отношений, любой текст всегда является составной частью широкого культурного текста. **Интертекстуальность** фиксирует постмодернистское растворение индивидуальности авторского текста, утрату границы своего и чужого, общезначимого и индивидуального. **Интертекст**, став едва ли не самым общеупотребительным понятием постмодернизма, открывает понимание мира как огромный текст. В последней формуле находит свое обоснование широко распространившаяся в последние десятилетия XX века цитатность как метод художественного творчества. С интертекстуальностью, языковыми играми постмодернизма связаны тотальный иронизм и повсеместная пародийность, неотделимые от десакрализации и деканонизации традиционных эстетических ценностей.

Постмодернизм радикально меняет отношение к внутренней структуре художественного произведения, утверждая внеструктурный и нелинейный способ организации целостности, отражающий принципиальную открытость и креативную подвижность. Заимствованный из биологической науки в эстетике утверждается термин **«ризом»** (корневище, корневая система, не имеющая одного стержня). Мир предстает взору исследователя как нестержневая, полиморфная абсолютно незавершенная система: «мир потерял свой стержень» (Жиль Делез и Феликс Гваттари).

«Открытое произведение» (понятие теоретически обосновано Умберто Эко) представлено как логически неизбежное, закономерное следствие всего хода истории искусства. Это понятие артикулирует принципиальную незавершенность художественного произведения, ставшую характерным свойством неклассического искусства. Оно отражает разрушение текста с четко фиксированным значением и утверждает сознательное создание текста «с множественностью означаемых, которые существуют в одном означающем».

В смесе терминологического аппарата особую значимость

приобретает понятие «симулякр» (от лат. «делать вид, притворяться»). Известный с эпохи античности симулякр – как копия, не имеющая оригинала в реальности – выступает в качестве альтернативы понятию «художественный образ» в классической эстетике (Жорж Батай, Жан Бодрийяр). Симулякр претендует не только на адекватное определение внутренних процессов искусства. Ж.Бодрийяр, автор книги «Симулякры и симуляция» (которая получила широкую известность благодаря культовому фильму Э.И. Л.Вачовски «Матрица», где она не только цитируется, но и мелькает в кадре), рассматривает феномен шире и проецирует на современное состояние культуры в целом, диагностируя последнюю как тотальное пространство симуляции.

Французский философ-постмодернист, констатируя сходство известных процессов в искусстве и культуре в целом, одним из первых заговорил об их «встречном» движении: с одной стороны, происходит «дизайнизация» искусства, его растворение в повседневности, что связано с его банализацией и превращением искусства в чистую циркуляцию образов, а, с другой – наблюдается повсеместная эстетизация культуры, делающая очевидной экспансию эстетического в культуре. В самом эстетическом происходят серьезные метаморфозы, граничащие с утратой природных качеств эстетического: аксиологический плюрализм спровоцировал доминирование телесности и гедонизма – поверхностно-чувственного отношения к миру, практически вытесняющего категорию трагического из эстетической сферы.

Постмодернизм спровоцировал кардинальную смену субъективной эстетической установки, которая проявляется на уровнях создания и восприятия искусства. Терпимость, гибкость, приятие плюралистичности, сочетаются с тотальным скептицизмом, жажда уникальности соседствует с реабилитацией эстетической вторичности. Цинизм сочетается с ностальгией по утраченной гармонии мира.

Развернувшийся как особый менталитет, специфическая форма мироощущения постмодернизм обусловил и соответствующий ей способ теоретической рефлексии. Характерным в этом отношении является постструктуралистское понятие «постмодернистская

чувствительность», в котором исследователи отмечают два ключевых аспекта. Первый связан с ощущением мира как хаоса, где отсутствуют какие-либо критерии ценностной и смысловой ориентации, мира, отмеченного, по утверждению американского ученого Ихаба Хассана, кризисом всяческой веры. Второй аспект постмодернистской чувствительности связан с утверждением особой «манеры письма», «метафорической эссеистики» как типа философствования.

Апелляция теоретиков постмодернизма к поэтическому языку стала закономерным продолжением опыта «артистической метафизики» Фридриха Ницше, а позднее – хайдеггеровского философствования по ту сторону логического мышления. Мартин Хайдеггер выстраивает свою философию на основе представления об особой роли искусства как адекватного (герменевтического, в противоположность метафизическому) пути осмысления глубинных онтологических и психологических связей человека с бытием. Постмодернистская рефлексия наследует хайдеггеровскую установку на любовь к парадоксу, интуитивизм, технику намека и гротескной мысли, раскрытие смысла посредством поэтических метафор и символов – ко всему, что характерно для модели «поэтического мышления».

В нашей стране пристальное внимание к культуре, эстетике и искусству постмодернизма возникло во второй половине 80-х годов, оно оказалось напрямую связанным с процессом распада и крушением социалистического государства – с его политикой, идеологией, соответствующими философско-эстетическими постулатами. Особенность отечественной постмодернистской ситуации заключалась не только в ускоренной рецепции «импортированных» западных образцов. Уникальность российской культурной ситуации последних десятилетий XX столетия заключалась в том, что это время было наполнено всевозможными открытиями запрещенного, забытого или утраченного искусства. В эстетическое сознание буквально «ворвалось» бесконечное многообразие художественных идей, стилей, форм – альтернативная литература, «полочные» фильмы и спектакли, «другая» живопись, «новая» музыка. Смена ценностных ориентиров привела к

переоценке отечественного художественного наследия, стало доступным запрещенное в советское время искусство русской эмиграции. Заново «перечитываются» казалось бы всем известные произведения классиков советского искусства, открывается «эзопов язык» многих ставших хрестоматийными сочинений. Изменяются акценты в мировом искусстве, происходит знакомство с актуальным художественным опытом зарубежных стран, ранее полагавшимся маргинальным и «упадническим».

Определенные духовным контекстом особенности отечественного постмодернизма, сочетающие оригинальность и вторичность, свежесть опыта и его превращение в «пародию пародии» (В.Бычков), стали предметом пристального внимания публицистов и исследователей, таких как М.Эпштейн, Б.Гройс, В.Ерофеев, В.Курицын, А.Якимович, С.Носов, В.Кулаков, А.Тимофеевский, М.Айзенберг, А.Зорин, В.Бычков, Н.Маньковская и др. В целом, характеристики отечественного постмодернизма отличаются чрезмерной противоречивостью. В равной степени аргументированными оказываются его негативные оценки – связанные с обвинением его приверженцев в «эстетическом беспределе» (В.Малухин), «осквернении гробниц», его определением как «компьютерного вируса культуры» – и апологетические восхваления, видение в нем «самой живой, самой эстетически актуальной части современной культуры» (В.Курицын).

Валерий Савчук выделяет четыре позиции по отношению к постмодерну. 1) Первая позиция связана с равнодушным игнорированием, индифферентным отношением к явлению. 2) Вторая проявляется во враждебном к нему отношении («как к абсолютному врагу»). Таких людей больше, замечает В.Савчук, особенно в интеллектуальной среде. «Они воюют с постмодерном, считают постмодерн философией безответственности, пустым умничаньем, игрой...» («Речи на поминках постмодерна»). Третьи (их существенно меньше) знают постмодерн и работают в этой стратегии. 3) Четвертая позиция – наиболее адекватная. Она предполагает не просто необходимость знать, что постмодерн был, но и понимать, что «он и стиль, и способ рефлексии, и философская позиция, и эпоха в равной степени».

Отмеченные позиции характерны для различных национальных вариантов постмодернизма – при всем несовпадении социальных, политических, психологических ситуаций, в которых постмодернизм разворачивается. Все разновидности явления отмечены «усталостью» культуры, ощущением конца истории. Приставка «пост-» ставит постмодернизм и в ряду всех пост-явлений в истории искусства, которые несут на себе печать разочарования в некогда стабильных эстетических принципах и идеалах. Апокалиптичность постмодернистских умонастроений связана с окончательной утратой веры в идеалы и ценности Ренессанса и Просвещения, с их убежденностью в грядущем торжестве разума, верой в безграничность человеческих возможностей.

Примечательно, что эсхатологические настроения постмодернизма совпали с возникновением и стремительным развитием новейших технических средств массовых коммуникаций – телевидения, видеотехники, информационных технологий – которым во многом он обязан своим возникновением. Медиареальность создала благоприятную среду для экспериментов в литературе, музыке, театре, изобразительном искусстве. Она в значительной степени обусловила и появление новых жанров и форм искусства (энвайронмент, хэппенинг, перфоманс и др.). Как точно отмечает Н.Маньковская, «сочетание ностальгических настроений с техницистским прагматизмом породило тот особый колорит «стоического оптимизма», иронической веселости, который, в сочетании с открытой развлекательностью, занимательностью многих постмодернистских сюжетов, способствовал их популярности у массового зрителя. Популистская ориентация, отвергающая любые эстетические табу, способствовала превращению всей культуры прошлого, включая авангард, «одновременно в музей и питомник постмодернистской эстетики» [26].

III. Проблемы художественного творчества в эстетике постмодернизма

§1. Ролан Барт и Мишель Фуко: смерть автора

«Смерть автора» стала одним из основных постулатов постмодернизма. Начало обсуждения этой проблемы связано с появлением в 1968 году двух работ французских философов М.Фуко и Р.Барта, посвященных «смерти Автора». Причем, если работа М.Фуко имела спокойное название «Что такое автор?», то статья Р.Барта называлась именно этим интригующим словосочетанием. Обращаясь к новелле Бальзака «Сарразин», Барт начинает с вопроса: кто говорит в художественном тексте? Герой? Писатель-индивид? Писатель-профессионал, исповедующий «литературные» представления? Может, это общечеловеческая мудрость? Или романтическая психология? Узнать этого нам никогда не удастся по той причине, что в письме как раз и уничтожается всякое понятие о голосе, об источнике. «Письмо – та область неопределенности, неоднородности и уклончивости, где теряются следы нашей субъективности, черно-белый лабиринт, где исчезает всякая самотождественность, и в первую очередь телесная тождественность пишущего» [2; 384].

Утверждение значимости фигуры Автора, по Барту, принадлежит Новому времени с его достоинства человеческой личности, власть Автора достигает своего логического предела в позитивизме. И хотя Автор долгое время продолжает царствовать в учебниках истории литературы, появляются художники, пытавшиеся поколебать его власть. Среди первых таких художников Барт называет Малларме («увидевший и предвидевший необходимость поставить сам язык на место того, кто считался его владельцем»), Валери (долг – то есть его ремесло – повелевает ему исчезнуть: должны исчезнуть его лицо, его страсти, его заботы). Произведение не есть тот, кто ставит на нем свое имя: то, что составляет произведение, не имеет имени. Устранение Автора обусловлено двумя основными факторами. Первый – изменение временной перспективы. Изжита идея линейности, в русле которой Автор предшествует тексту, порождает

текст. «Что же касается современного скриптора, то он рождается одновременно с текстом, у него нет никакого бытия до и вне письма». Второй фактор заключается в том, что ныне текст являет собою многомерное пространство, составленное из цитат, отсылающих к многим культурным источникам; нет такого элемента текста который мог бы быть порожден «лично» и непосредственно Автором Скриптор, пришедший на смену Автору, черпает свое письмо, не знаящее остановки, из необъятного словаря Культуры.

Источник текста располагается не в письме, а в чтении. Целостная сущность письма слагается из множественности значений текста фокусирующихся в читателе.

Барт дает характерное определение читателя: «это то пространство, где запечатлеваются все до единой цитаты, из которых слагается письмо; текст обретает единство не в происхождении своем, а в предназначении, только предназначение это не личный адрес; читатель – это человек без истории, без биографии, без психологии, он всего лишь некто, сводящий воедино все те штрихи, что образуют письменный текст» [2; 390].

Таким образом, Барт призывает опрокинуть/перевернуть миф о письме: «рождение читателя приходится оплакивать смертью автора».

«Смерть автора», обусловленная нелинейным характером процессуальности письма, открывает неисчислимое пространство значений. Постигание бесконечных смыслов, сопряженное с непременным открытием чего-то нового и наслаждением от этого открытия, Р.Барт связывает с эротикой текста. Понятая в широком смысле эротика отражает понимание означивания как арены наслаждения, порожденного чувственной практикой. Эрос языка реализуется лишь посредством процедуры чтения. «Одно только чтение испытывает чувство любви к произведению, поддерживает с ним страстные отношения. Читать – значить желать произведение, жаждать превратиться в него». В то же время, в акте означивания важен и встречный вектор желания, идущий со стороны текста: «живое начало текста (без которого, вообще говоря, текст попросту невозможен) – это его воля к наслаждению того, что он меня желает» (Р.Барт). В работе 1973 г. «Удовольствие от текста» Барт определяет

письмо как «науку о языковых наслаждениях, кама-сутру языка». Именно наука (!), потому что существует единственный трактат, обучающий этой науке – само письмо.

Проблема «смерти автора» оказывается тесно связанной с особым способом чтения, который «побуждает смаковать каждое слово, как бы лнуть, приникать к тексту; оно и вправду требует прилежания, увлеченности» [2; 470]. Это чтение требует особенного, пристократического, читателя, способного «не глотать, не пожирать книги, а трепетно вкушать, нежно смаковать текст» [2; 470].

Как видим, проблема смерти Автора не только далека от локальности, она фокусирует в себе все значимые для постмодернизма концептуальные аспекты. Для понимания ключевого значения понятия «смерть Автора» в истории постмодернистских изысканий необходимо выявить, в каком контексте возникает эта метафора, как логика размышлений привела исследователя к выявлению столь значимой метаморфозы в истории искусства?

С этой целью обозначим основные этапы творческого пути Роллана Барта (1915-1980), сформулировавшего многие из важнейших идей постмодернизма. Литературовед, семиолог, критик, философ, культуролог, Р.Барт стал одним из крупнейших представителей современного французского гуманитарного знания XX века. Эволюция его взглядов позволяет выделить три этапа творческого пути. На первом (который определяется как «деструктуралистский»), в 50-е годы, Барт испытывает сильное влияние Ж.-П.Сартра и марксизма в сартровской интерпретации. Второй период «структуралистский», охватывающий 60-е годы, характеризуется сосредоточением интересов на структурализме и семиотике. И третий этап (70-е годы) – постструктуралистский и постмодернистский.

Одной из основных заслуг Барта является новый подход к семиологии, включивший в нее идеологические реальности, не имеющие непосредственного отношения к лингвистике. Благодаря бартовскому подходу для семиологии были открыты целые области культуры, ранее ей малодоступные. Принципиальным для Барта стал вопрос, каким образом «вещь» приобретает статус знака, т.е. каким образом «вещь» не только является реальностью, но и означает ее.

Что интересовало, почему, «будучи названа, любая реальность превращается в знак», каковы отношения между означаемым и означающим. Барт стремился раскрыть семиотические механизмы идеологии, рассматривая идеологию как «вторичную идеологическую систему», в которой происходят определенные трансформационные процессы означающего и означаемого. Барт формулирует новое понятие «письма» – категории, характеризующей ценностную окраску дискурса, способ, которым текст заявляет о своем социальном статусе. Определенное таким образом письмо является орудием закрепощения, отчуждения слова. Слово фатально означает не только то, что хотел бы сказать сам говорящий, но и то, что требует говорить общество. Общество наделяет знаки социального дискурса вторичными, коннотативными значениями, «вписывает» в них свои обязательные, часто не создаваемые говорящим смыслы. Независимо от материальной формы дискурса – языковой, визуальной или какой либо иной, коннотативные (сопутствующие, дополнительные) смыслы, которыми он наполняется, всегда возникают в языке, и потому, по определению Барта, семиотика оказывается лишь частью лингвистики, ее приложением к вторичным смыслам, через язык распространяющимся на всю культуру. Исходным основанием концепции Барта стал поиск ответа на вопрос: «Что такое литература?», именно он и определил направленность постановки и решения проблем языка, текста, письма, понимания смысла художественного произведения.

О «смерти Автора», как уже отмечалось в начале главы, идет речь и в работе Мишеля Фуко «Что такое автор?». Фуко, однако, в отличие от Р.Барта, ведет отсчет Авторства не от Нового времени, а от греческой эпической поэмы и арабских сказок, выделяя два эффектных аспекта. Во-первых, «традиция» была призвана увековечить бессмертие героя, попадающего с поля героической брани прямо в воспетую вечность. Во-вторых, мотивация повествования в «Тысяче и одной ночи» есть уклонение от смерти: Щехерезада жива, пока говорит; когда она замолчит, ее казнят. Эту идею вitalности в современной литературе замещает идея исчезновения автора. Современное письмо освободилось от выразительности, которая в данном случае есть синоним

репрезентации. То есть письмо не отсылает к некоему откровенно инобытийному означаемому, превращается в игру со сменными правилами, суть которой – организация пространства для перманентной смерти пишущего субъекта.

Цель письма сводится не более как к своеобразному отсутствию пишущего субъекта; он должен взять на себя роль мертвеца в игре письма. Любопытно, что среди авторов, «убитых письмом», Фуко также называет Пруста и Кафку. Смерти Автора, полагает Фуко, предшествует радикальное изменение его роли: он перестает быть творцом, а становится некой функцией, необходимой дискурсу или контексту, причем функция эта постоянно меняется, не претендуя ни на малейшую фиксированность.

Однако и последнее прибежище «функции» Фуко оставляет Автору ненадолго: «Все дискурсы, каков бы ни был их статус, форма, ценность разовьются в анонимное бормотание».

Какую роль изложенная выше позиция Мишеля Фуко играет в общей системе идей постмодернизма и каково ее значение концепции исследователя в контексте рассматриваемой нами темы? Для прояснения данных вопросов остановимся подробнее на эволюции идей французского философа и теоретика культуры.

Мишель Фуко (1926-1984), начавший как структуралист, в середине 60-х годов перешел на позиции постструктурализма и постмодернизма. Культурологические исследования Фуко написаны под влиянием идей Ф.Ницше, в эстетике он продолжает и развивает концепцию Ролана Барта. Эстетические интересы философа ориентированы прежде всего и главным образом на художественный авангард и модернизм. Свою исследовательскую позицию Фуко определил в ясной и лаконичной формуле: «Мы ищем чистые формы».

Вслед за Бартом Фуко рассматривает письмо и литературу в их неразрывном единстве. Язык, по его определению, «говорит как бы сам собой – без говорящего субъекта и собеседника», «язык раскрывает свое бытие в преодолении своих границ... язык говорит то, что не может быть сказано». Носитель такого языка являет собой «Я» совсем иное, нежели субъект классической философии: «может быть, язык определяет то пространство опыта, где субъект, который

говорит, вместо того, чтобы выражать себя, себя выставляет, идет навстречу своей собственной конечности и в каждом слове посылает себя к своей собственной смерти» (один из многочисленных аспектов характерной презумпции «смерти субъекта»).

Язык составляет «чистое начало» литературы и письма, в то же время благодаря письму и литературе язык достигает своей подлинной суверенности, осуществляет все свои внутренние возможности. Литература представляет собой «обнаженно данный язык», и к этому состоянию его приводит письмо, позволяя выявить чистые формы языка, предшествующие всякому смыслу и значению. Литература «приводит язык от грамматики к чистой речевой способности, где и сталкивается с диким и властным бытием слов».

Обращаясь к экспериментальной и авангардистской литературе (творчеству Р.Русселя, Бланшо, Роб-Грийе, Малларме, Арто, Батая и др.), Фуко выявляет существование в поэзии и прозе особого пространства языка, которое он называет лингвистическим. Это пространство не соприкасается с действительным миром, в нем действует один лишь язык, сведенный к «словам-маскам», «полым словам» и «игре знаков», принимающий облик странных и фантастических людей, существ, событий, вещей.

Сквозь призму языка Фуко рассматривает и традиционные понятия стиля, жанра, манеры, которые традиционно привлекались для определения индивидуальности творчества писателя. Источник индивидуальности и своеобразия искусства, считает Фуко, следует искать не в особенностях видения мира творцами, не в идеологических или психологических их установках, но в самом языке. Фундаментальный закон существования литературы, по мнению Фуко, по которому она сегодня уже не обусловлена стилем, жанром, риторикой, заключается во внутренней организации языка, в «сетке», «внутренних складках» языка, через которые неизбежно проходят все произнесенные и написанные фразы, даже если они в свою очередь добавляют к этим «складкам» новые «морщины». Именно в русле этих размышлений находится отказ Фуко рассматривать писателя как автора и собственника своих творений. Вопрос об Авторе снимается самопорождающим письмом, открывающим игровое семантическое пространство, в котором

пишущий субъект непрерывно исчезает. Произведение искусства сегодня не увековечивает своего создателя, но, напротив, «получило право убивать, быть убийцей своего автора».

Такие традиционные понятия как творчество, вдохновение, талант, гений, священный порыв, мировидение, по мнению Фуко, теряют свой высокий пафос и всякий смысл. Их значимость полностью снимается в силу продуктивной онтологической способности языка.

§2. Жан-Франсуа Лиотар. Языковые игры искусства

Имя современного французского философа, теоретика «нерепрезентативной эстетики», создателя концепции «нарратологии», обосновывающей ситуацию постмодернизма в философии Ж.Ф.Лиотара (1924-1998) давно и обоснованно отнесено к классике постмодернизма. Его концепция постмодерна стала своеобразным постулатом для научного мира. А книга «Состояние постмодерна. Доклад о знании» (1979) является, пожалуй, самым популярным текстом об этом идейном движении.

Лиотару принадлежит создание объемной характеристики (постсовременной) эпохи, им создан вошедший позднее в научный обиход философско-терминологический аппарат (характерно название одной из его поздних работ: «Постмодерн, объясненный детям»).

Сам термин «постмодерн» Лиотар понимает как «состояние культуры после трансформаций, которым подверглись правила игры в науке, литературе, искусстве в конце 19 века». Научный, философский, эстетический, художественный постмодернизм Лиотар обосновывает утратой веры в метаповествование, кризисом метафизики и универсализма. Главенствующие сегодня темы энтропии, разобщенности, плюрализма, прагматизма языковой игры вытеснили «великие рассказы» о диалектике, просвещении, антропологии, истине, свободе и справедливости – то есть те темы, которые основаны на духовном единении и взаимопонимании людей. На смену классической и модернистской философии утвердилось

дробное, антииерархичное, всетерпящее знание, характерное для постмодернистской культуры с ее утонченной чувствительностью к дифференциации, несоизмеримости и гетерогенности объектов. Специфика постмодернистской ситуации заключается в отсутствии как универсального повествовательного метаязыка, так и традиционной легитимации знания. «Мы считаем постмодернизмом, – пишет он, – само недоверие в отношении метарассказов результатом прогресса науки».

Под понятием «метарассказ» Лиотар подразумевает ведущие представления времени, отразившие в себе все сферы жизни: состояние научного мышления, искусство, религию, политику. К 70-м годам XX века окончательно утрачивается вера в прогресс и возможности разума. «По мере вхождения общества в эпоху, называемую постиндустриальной, а культуры – в эпоху постмодерна, изменяется статус знания».

Век великих нарративов закончился. Произошло «поражение всех тех культурно – идеологических дискурсов, что изнутри структурировали модель цивилизации». Лиотар констатирует конец и господствующих эстетических канонов: возникает феномен невозможности различия между художественной и внехудожественной множественностью.

Произошло всеобщее превращение знания в языковые элементы, что обусловило доминирование эстетического критерия оценки постнеклассического знания. В самой эстетике утверждается многообразие правил языковых игр, их экспериментальность, машинность, антидидактичность: «корень превращается в корневище, нить в ткань, искусство – в лабиринт».

Ключевым в терминологической системе Лиотара становится понятие «языковые игры». Рассматривая концепцию постмодерна на культурологическом уровне, как общий знак эпохи, «mainstream» современного мышления, Лиотар определяет актуальный для искусства постмодерна феномен «языковых игр», как условие коммуникации в целом. К правилам игры относятся критерии, установленные обществом: умение делать, жить, слушать, понимать, нравственно оценивать. Таким образом, каждый ребенок еще до своего рождения оказывается соотнесенным с историей через свое

окружение. «Языковые игры» осуществляются не только тем, кто говорит, но и тем, к кому обращаются («Улисс» Джойса, где комментарии составляют треть книги, является классическим примером возросшей роли читателя в искусстве). Адресат должен обладать теми же качествами, что и адресант. Их равенство в правах – одно из основных правил игры в современной культуре. Консенсус по правилам игры (Лиотар называет это «перформативностью») должен стать локальным, т.е. принятым действующими ныне партнерами.

Это положение тесно связано и с особым восприятием времени в эпоху постмодерна. Эту идею Лиотар развивает на примере «Готовых вещей» (Ready-made) Марселя Дюшана. Он говорит, что при положении «если... тогда» происходит сопряжение двух различных моментов: гипотезы и вытекающего из нее суждения, возникает причинная обусловленность. Но когда Дюшан просто пишет «Дано», тогда суждение попадает в момент, являющийся его собственным референтом. Любое высказывание мыслится как автономное временное ядро. Каждый мир начинает свою историю, подобную «моментальному снимку». Ни один из них не реагирует на другой, и не ответственен перед другим. Отказ от метарассказа естественно привел к переносу акцента с цели действия на средство ее достижения.

Развивая идею языковых игр искусства, Лиотар утверждает, что «художник и писатель работают без каких бы то ни было правил, работают для того, чтобы установить правила того, что будет создано».

Постмодернистский этап развития искусства Лиотар определяет как эру воображения и экспериментов. Торжество бесполезной видимости, характерное для эстетического наслаждения, побудило Лиотара (в этом он солидарен с Адорно и Джойсом) провозгласить единственно великим искусством пиротехнику – «бесполезное сжигание энергии радости».

Свой подход к художественному творчеству Лиотар называет прикладным психоанализом искусства. В книге «О пульсационных механизмах» (1980) философ определяет искусство как универсальный трансформатор сексуально направленной

бессознательной энергии, подчиняющийся единственному правилу – интенсивности воздействия либидозных потоков. Ядром его «аффирмативной либидозной экономической эстетики» стала метафизика желаний и пульсаций, побуждающая исследовать функционирование пульсационных механизмов применительно к литературе, живописи, музыке, театру, кино и другим видам искусства. Приоритет беспорядка в современной живописи он объясняет тем, что живописец стремится заменить недостижимую природу, непостижимую действительность преобразенными объектами своего желания. Постмодернистский театр им определяется как застывшее созвездие либидозных эффектов, средоточие их мощи и интенсивности. Идеальное кино будущего, в его представлении, должно быть неподвижным, подобным «живой картине». «Последняя, отождествляемая с эротическим объектом, пребывает в покое, субъект же – зритель – перевозбужден, но его наслаждение бесплодно, либидозный потенциал сгорает зря, происходит пиротехнический эстетический эффект».

Концепцию Лиотара отличает глубокая философская обоснованность. Его работы («Состояние постмодерна», «О пульсационных механизмах», «Спор», «Склеп интеллигенции» и др.), которые сами стали классическими, опираются на знание истории философии, он свободно цитирует классиков, беря в союзники Фихте, Канта, Гегеля, Хайдеггера. Вместе с тем, сам Лиотар подчеркивает, что он философ, а не эксперт. Ибо «последний знает то, что он знает и что не знает, а первый нет. Один заключает, другой задается вопросом – и в этом заключаются две языковые игры».

§3. Жак Лакан. Структурный психоанализ

Французский теоретик и практик, профессор-клиницист Жак Лакан (1901-1981) стал создателем структурного, или лингвистического психоанализа. Он утверждал, что без психоанализа нельзя понять ни человека, ни общество, ни политику, ни искусство. Среди основных задач структурного психоанализа главной стала идея восстановления значимости понятия либидо как воплощения

творческого начала в человеческой жизни, источника плодотворных конфликтов, двигателя человеческого развития.

Открытие Фрейда, утверждает ученый, выходит за рамки антропологии, так как формуле «все – в человеке» он противопоставляет догадку о том, что «в человеке – не совсем все» (хотя бы потому, что человек из-за инстинкта смерти отчасти оказывается вне жизни). И в этом смысле Фрейд – антигуманист, пессимист, реалист, трагик. Лакан, опираясь на психоанализ, критикует интуитивистский, субъективистский подход к человеку, противопоставляет общей теории субъекта, философскому антропологизму теоретический антигуманизм. Он видит свою задачу в выявлении тех механизмов (по его определению, «машин»), которые создают предпосылки для формирования социума. В этом смысле «машина – портрет человека». Но это не «человек-машина» Ламетри. Специфика «человека-машины» Лакана состоит в свободе выбора. Именно свобода, подчеркивает он, отличает человека от животного, подчиненного внешнему миру и поэтому как бы застывшего, превратившегося в «застопорившуюся машину».

Животный мир – область реального, человеческий – сфера символического. Свобода реализуется в языке и художественном творчестве, благодаря которым мир человека превосходит границы его реального существования. Так, для Эдипа не имеет значения реальное бытие вещей, главное здесь – речевой узел, являющийся тем центром, от которого, как от обивочного гвоздя, разбегаются лучи, пучки значений (например, эдипов комплекс). Для человека как субъекта, мучимого языком, речь не менее весома, чем реальность.

Творчество в целом связано с символическим характером языка и речи, которые являются социокультурными факторами, определяющими человеческую субъективность. Структурно-психоаналитическая эстетика открывает новые подходы к изучению человека. Лингвизацию психоанализа, открывающую равные права желания и языка, Лакан считает двигателем личной и общественной жизни.

Ж.Лакан создает концепцию транспсихологического «Я», в основе которой находятся психоаналитические идеи двухфазового – зеркального и эдиповского – становления психики. Первая фаза

совпадает с началом становления субъекта. До шестимесячного возраста ребенок не отделяет себя и окружающий мир от материнского тела. Полугодовалый ребенок уже способен узнавать себя в зеркале, самоидентифицироваться и идентифицироваться со взрослым, держащим его перед зеркалом. Ребенок воображает себя взрослым, владеющим речью, творит свой будущий образ. Так на стадии зеркала формируется образ, синтезирующий воображаемое и символическое в той мере, в какой осуществляется приобщение к языку и культуре. Символическая сущность образа закрепляется на эдиповской стадии, когда желания ребенка подчиняются законам культуры, навязанным ему отцом. Позднейшее же соперничество с отцом, протест против него побуждают разбить зеркало, а вместе с ним и отраженный в нем «взгляд другого».

Одиссей, выкалывая глаз Циклопа, как бы разбивает это символическое зеркало. Для обоснования своей концепции Лакан приводит данные многочисленных и многообразных оптических опытов с плоскими и вогнутыми зеркалами, стеклами, сферами. Его труды насыщены множеством чертежей и рисунков, изображающих многовариантность стадии зеркала. Он показывает, насколько очевидно оптика связана с образами.

Ж.Лакан подразделяет образы на реальные, воображаемые и символические. Если представить себе вазу с цветами как содержащее и содержимое, пишет Лакан, то на стадии зеркала образ тела подобен воображаемой вазе, содержащей реальный букет инстинктов и желаний, знаменующих рождение «Я». Осознание себя как тела составляет, по мнению Лакана, фундаментальное отличие психологии человека от животного. Психикой человека управляют порывы сознания и тела, желания и формы. Основным источником несчастного, разорванного сознания является осознание человеком разрыва между сознанием и телом. В результате этого осознания тело начинает восприниматься как фальшивое, амбивалентное, призрачное, что усиливается символами заменимости частей тела (к ним принадлежат парики, очки, вставные челюсти, протезы и т.д.), напоминающими о его брэнности. Таким образом, восприятие в сфере реального оказывается расколотым. Реакцией на это в плане

воображаемого является стремление к разрушению объектов отчуждения, агрессивному подчинению их собственным интересам.

Единым, тотальным, идеальным восприятие может стать лишь благодаря символическим образам искусства, которое Лакан определяет как идеальное зеркало.

Сущность символизации в искусстве неотделима от приобщенности субъекта к мифам, обладающим общечеловеческой ценностью. Так, например, происходит с мифом об Эдипе, искусство возвращает человека к переживанию вытесненного эдипова комплекса на языковом уровне, в словесной игре. Обращаясь в этом ключе к структурному психоанализу творчества Достоевского, Лакан стремится доказать, что XX век заменил кредо XIX века «Если Бога нет, значит все дозволено» на формулу «Если Бога нет, вообще ничего не дозволено». Формула эта, по его мнению, объясняет неврозы и психозы, симптомы которых (утрата чувства реальности, словесный бред) свидетельствуют об их принадлежности к сфере символического.

Вслед за Фрейдом, Лакан обращается к анализу сновидений. Но в отличие от классического фрейдизма, он распространил «законы сновидений» на период бодрствования. Сон и явь сближены на том основании, что в них пульсируют бессознательные желания, подобные миражам и фантомам. Реальность воспринимается во сне как образ, отраженный в зеркале. Сон сильнее реальности, так как он позволяет осуществить тотальное оправдание на уровне бессознательного, вытеснить трагическое при помощи символического, превратить субъект – в пешку, а объект – в мираж, узнаваемый лишь по его названию.

Определяя искусство как «сны наяву», Лакан анализирует рассказ Э.По «Похищенное письмо», в котором эстетическая структура, поведение персонажей (которые изменяются в зависимости от того отблеска, который бросает на них письмо-зеркало), игра реального и символического планов подтверждают существование искусства как двойника мира, другого измерения человеческого опыта.

«Амфитрион» Мольера, по мнению Лакана, является квинтэссенцией психодрам двойничества, которые свидетельствуют о том, что человек – лишь хрупкое звено между миром и

символическим посланием (языком). Символически звучащее слово осуществляет цензуру либидо, не дает человеку отдаться своим наклонностям и влечениям. Разделяя традиционную структуралистскую концепцию первичности языка, способного смягчить страсти путем вербализации желания и регулировать общественные отношения, Лакан подчеркивает, что в этом смысле, если для мусульманина «нет Бога, кроме Бога», то для эстетика «нет слова, кроме слова».

Опираясь на концепцию языка Ф. де Соссюра, П.Хомского, Я.Мукаржовского, Р.Якобсона, Жак Лакан приходит к изучению языка как формы, отвлеченной от содержательной стороны. На основе своего практического опыта врача-психоаналитика он обнаружил, что в речевом потоке пациента-невротика означающее оторвано от означаемого, «означаемое скользит, не соединяясь с означающим». Цель структурного психоанализа Лакан определяет как исследование структуры речевого потока на уровне означающего и выявление ее тождества со структурой бессознательного. В этом русле задачей структурно-психоаналитической эстетической теории является соединение представлений о трех составляющих психики: о «реальном», «воображаемом» и «символическом». Реальное Лакан рассматривает как сферу биологически порождаемых и психически сублимируемых потребностей и импульсов, не поддающихся рационализации. Воображаемое определяется как комплекс иллюзорных представлений, которые человек создает сам и которые служат средством его психической защиты. Символическое – сфера культурных и социальных норм и представлений, бессознательно усваиваемых человеком и обеспечивающих его существование в обществе.

В символическом плане означающее главенствует над означаемым, оно тем прочнее, чем меньше означает. Чистое означающее есть символ. Это положение имеет для структурно-психоаналитической эстетики принципиальное значение. В искусстве фазами символизации, по определению Лакана, являются метафора и метонимия. Лакан считает метафору и метонимию методологическими универсалиями, применимыми на любом уровне исследования бессознательного (метафора – симптом, метонимия –

желание), сновидческого (метафора – конденсация, метонимия – смещение), лингвистического, эстетического. Ориентация на метафоричность или метонимичность лежит, по мнению Лакана, в основе двух основных художественных стилей современности – символического и реалистического. Символический стиль чужд реалистическим сравнениям, он метафоричен, ориентирован на символическую взаимозаменяемость значений. В реалистическом стиле целое метонимически заменяется своей частью, на первый план выступают детали. Ссылаясь на реализм Л.Толстого (которому порой достаточно для создания женских образов описания мушек, родинок и т.д.), Лакан утверждает, что в реалистическом стиле значение отсылает лишь к другому значению, а не вещи, знак – к другому знаку.

И так, Жак Лакан обосновывает универсальность языка, определяя его как «сеть, покрывающую совокупность вещей», действительность в целом. Образ языковой сети, пронизывающей психику человека и превращающей мир во всеобъемлющий текст, стал одним из доминант постмодернистской трактовки художественного творчества.

§4. Жиль Делез и Феликс Гваттари. Шизоанализ

В 1972 году была написана первая совместная книга Делёза и Гваттари «Анти-Эдип», ставшая частью двухтомника «Капитализм и шизофрения». В книге авторы выдвигают понятие «шизофрения» как основное революционное качество личности в ее противостоянии больной цивилизации капиталистического общества. Различным вариантам психоанализа авторы противопоставили собственный метод – шизоанализ. Бунт против психоанализа был обусловлен стремлением сломать устоявшийся стереотип западного интеллигента – пассивного пациента психоаналитика, «невротика на кушетке» и утвердить нетрадиционную модель активной личности – «прогуливающегося шизофреника». Авторы объясняют, что «шизофреник» здесь – не психиатрическое, а социально-политическое понятие. «Шизо» – не реальный или потенциальный

психически больной, но человек, тотально отвергающий капиталистический социум и живущий по естественным законам «желающего производства». Прототипы «шизофреника» – персонажи С.Беккета, А.Арто, Ф.Кафки, воплощающие модель человека – «желающей машины», «позвоночно-машинного животного».

Целью шизоанализа Делёз и Гваттари считают выявление бессознательного либидо социально-исторического процесса, охватывающего как личную, так и общественную жизнь.

Структуру бессознательного, как утверждают Делёз и Гваттари, образуют безумие, галлюцинации и фантазмы. Безумие, связанное с мыслью, и галлюцинации, сопряженные со зрением и слухом, вторичны по отношению к фантазму, чей источник – в чувствах. Поэтому производство желания может произойти только через фантазм. Подлинным агентом желания, творцом жизни оказывается тот, в ком сильнее импульс бессознательного – ребенок, дикарь, ясновидящий, революционер. Однако высший синтез бессознательных желаний воплощает только художник. «Подлинный» художник, в их представлении, неизбежно «шизоидная личность», которая в своем неприятии общества приобретает черты «социального извращенца» и обращается к шизофреническому языку абсурда и парадокса.

Ж.Делёз и Ф.Гваттари, обосновывая метод эстетического шизоанализа, определяют искусство как желающую художественную машину, производящую фантазмы. Работа этой машины и особенности ее устройства меняются применительно к различным видам искусства – литературе, живописи, музыке, театру, кинематографу. «Литературные машины» – это звенья единой машины желания, огни, готовящие общий взрыв шизофрениии. Процесс чтения – шизоидное действие, монтаж литературных желающих машин, высвобождающий революционную силу текста. «В поисках утраченного времени» М.Пруста – классическое шизоидное произведение, состоящее из асимметричных частей с рваными краями, бессвязных кусков, не сообщающихся сосудов, частей головоломки и даже разных головоломок. Сверхидеей этого произведения Делёз считает не тему эдиповой вины, а тему невинности безумия, находящего выход в сексуальном бреде.

В живописи идеальную модель художника-шизофреника представляет Ван Гог. В театре (обладающем, по мнению исследователей, наибольшим шизопотенциалом) – это творчество итальянского драматурга, режиссера и актера Кармело Бене. Бене – теоретик и практик концепции «театра без спектакля» (миноритарного театра), основанного на создании свободных вариаций на темы классических пьес. Преимущества миноритарного театра Делёз видит в пересмотре роли создателя спектакля, который перестает быть драматургом, актером или режиссером, а становится хирургом, делает операции и ампутации. Характерным хирургически точным экспериментом является разрушение имиджа классического персонажа, демистификация классики (в пьесе Бене Джульетта, приняв яд, засыпает в торте). Цель демистификации – развенчание власти в театре и власти театра, отказ от театра-представления. Делёз декларирует отказ от деспотии текста, авторитаризма режиссуры, нарциссизма актеров и создать новую театральную форму – театр не-представления, не-изображения, отделенный от зрителей эмоциональным, звуковым, семантическим барьером. Его прообразом он считает театр А.Арто, Б.Вилсона, Е.Гротовского, «Ливинг-театр»). Пример миноритарности в – творчество Ф.Кафки.

Размышления о литературе, театре, кинематографе, живописи, музыке приводят Ж.Делёза и Ф.Гваттари к пониманию видов искусства как различных форм единого шизоидного континуума. Эти формы эти связаны единым принципом: они подчиняются скорости бессознательного шизопотока, являются его вариациями. Так, в театре скорость – это интенсивность аффектов, подчиняющая себе сюжет. В кино скорость – это «визуальная музыка», позволяющая воспринимать действие непосредственно, минуя слова.

Для изучения современного искусства, отражающего «культуру корневища», Делёз и Гваттари создают новую методологию эстетики – ризоматику.

Термины «культура корневища» и «ризома» (фр. «корневище») введены Ж.Делёзом и Ф.Гваттари в их книге «Rhizome» (1974), развиты в книге «Тысяча плато» и др. Данные термины заимствованы из ботаники, согласно которой ризома является специфической

формой корневища, не имеющей четко выраженного центрального подземного стебля.

Исследователи различают два типа культур, сосуществующих в наши дни – «древесную» культуру и «культуру корневища». Первый тип культуры – миметический. Искусство здесь подражает природе, отражает мир, является его графической записью, калькой, фотографией. Символом этого искусства исследователи считают дерево как образ мира. Воплощением «древесного» художественного мира служит книга. Книга превращает мировой хаос в эстетический космос.

«Древесный» тип культуры еще не изжил себя, но у него нет будущего, полагают Делёз и Гваттари. «Древесное» искусство, с его иерархической упорядоченностью и организованностью, уступает место подлинно современному, устремленному в будущее постмодернистскому искусству «корневища». Современное искусство отражает бесструктурность и множественность мира, оно должно стать не космосом, но хаосом, не калькой, а картой мира, в нем исчезнет смысловой центр.

Констатируя торжество нелинейного типа эстетических связей (антииерархичность, непараллельность, бесструктурность) присущих «культуре корневища», Делёз и Гваттари предлагают пересмотреть категориальный аппарат эстетики.

Центральной эстетической категорией останется прекрасное, но содержание ее изменится. Красивым будет считаться лишь бесконечный шизопоток, беспорядок корневища. Эстетика утратит черты научной дисциплины и займется бессистемным поп-анализом «культуры корневища» при помощи нового методологического ключа – ризоматики. Искусство будет не означать и изображать, а картографировать, утвердится в своей «машинности» и окончательно порвет с идеологией.

Культура «корневища» рождает новый тип восприятия-чтения: не понимать содержание книги, но пользоваться ею как механизмом, экспериментировать с ней должен научиться читатель. «Культуру корневища» Делез и Гваттари считают «шведским столом» для читателя: каждый будет брать с книги-тарелки все, что захочет. В книге «Тысяча тарелок» Ж.Делёз и Ф.Гваттари представляют

корневище как тысячу тарелок, из которых читатель пробует изготовленные писателем блюда.

Одна из важнейших идей Делёза и Гваттари – эстетизация философии, дающая ей шанс на выживание в конфронтации с более сильными конкурентами – физикой, биологией, информатикой. Эстетика обладает несравненно большим революционным потенциалом, «шизофреническим зарядом», чем философия, идеология, политика. Ее экспериментальный характер, установка на новаторство свободного поиска, дадут новый импульс философии – утверждают автора в другом совместном труде «Что такое философия?».

Принципиальным для Делёза и Гваттари является противопоставление «революционного» постмодернизма «реакционному» модернизму. Они утверждают, что модернизм превратился в «ядовитый цветок», поскольку создает «грязное» параноидально-эдиповское невротическое искусство. Кроме того, свидетельством художественной капитуляции модернизма является его коммерциализация, ведущая к кастрации искусства.

В их понимании отличие от модернизма искусство постмодерна – это поток, письмо «на надувных, электронных, газообразных подпорках», которое кажется слишком трудным и интеллектуальным интеллектуалам, но доступно дебилам, неграмотным, шизофреникам, сливающимся со всем, что течет без цели.

Широко трактуя шизофрению, как тип существования (человека, общества, культуры), Делёз и Гваттари вводят в современную философию термин «тело без органов». Определение заимствовано из радиопостановки «Pour en finir avec le Jugement de Dieu» («Покончить с Божьим судом», 1947) поэта и драматурга А.Арто, который утверждал: «Тело есть тело, оно одно, ему нет нужды в органах, тело не организм, организмы – враги тела, все, что мы делаем, происходит само по себе, без помощи какого-либо органа, всякий орган – паразит...».

По определению Делеза, «основной признак тела без органов – не отсутствие всяких органов и не только наличие какого-то неопределенного органа, но в конечном счете временное и

преходящее присутствие органов определенных» («Логика смысла»). Тело без органов реализуется за рамками стабильно организованного организма. Оно пронизано неоформленной и нестабильной материей, потоками во всех направлениях, неограниченными интенсивностями.

Как декларирует Делез, «нам до смерти надоедает видеть своими глазами, дышать своими легкими, глотать своим ртом, говорить своим языком, иметь анус, глотку, голову и ноги. Почему бы не ходить на голове, не петь брюшной полостью, не видеть кожей, не дышать животом?». А потому неизбежен «момент, когда тело, пресытившись органами, хочет их сбросить – или теряет их». В «Анти-Эдипе» Делез и Гваттари заявляют: «...замените анамнез забыванием, интерпретацию – экспериментацией. Найдите свое тело без органов».

Представление о мире как состоящем из множества потоков, движущихся с разными скоростями, обусловило значимость «тела без органов» для практики постмодернизма. Оно стало адекватным выражением открытости, вариативности, ризоморфности современного искусства.

§5. Юлия Кристева. Искусство как метаязык

Одна из влиятельных фигур постмодернистского дискурса – Юлия Кристева (р.1941), писатель, профессор лингвистики и семиологии Университета Париж-VII. В основе ее эстетической концепции – интердисциплинарный синтез философии, психоанализа, лингвистики, структурализма и семиотики. В русле общего постмодернистского представления об искусстве как метаязыке она выдвигает идею множественности языков, полилога, новой полирациональности. Кристева вводит термин «интертекстуальность», обозначивший не только метод анализа литературного текста, но и – более широко – специфику мироощущения современного человека, его постмодернистскую чувствительность. К понятию «интертекстуальность» Кристева приходит на основе прочтения работ М.Бахтина, утверждающего неизбежность диалога любого писателя с современной и

предшествующей литературой) и впервые его употребляет в статье «Бахтин, слово, диалог, роман» (1967). Создание всякого текста, по определению Кристевой, превращает автора в пустое пространство интертекстуальной игры, причем эта игра бессознательна, имперсональна. Текст, который «порождается как бы сам по себе», прочитывает историю и вписывается в нее. Интертекстуальность – это «текстуальная интер-акция, которая происходит внутри отдельного текста». Текст обретает практически не зависимое от автора автономное существование и способность самостоятельно подключаться к истории.

В этом русле задачей эстетики Кристева считает выявление множественности смысловых связей, объединяющих первичные (бессознательные) и вторичные (языковые) структуры, тело и мысль. Все сферы культуры («метаязыки», или «всеобщие иллюзии»), согласно Кристевой, являются различными способами символизации. Она ставит целью отыскать единое основание их символических связей с позиции постфрейдистской интерпретации жизни, общества, истории.

Свой метод Кристева формулирует как сочетание структуралистской «игры со знаками» и психоаналитической «игры против знаков». Оптимальным вариантом такого сочетания ей представляется художественная литература. Лишь литература, полагает Кристева, способна «оживить знаки брошенных, убитых вещей». Литература, по Кристевой, имеет статус глобальной теории познания, исследующей язык, бессознательное, религию, общество.

Среди других видов искусства литература, по убеждению Кристевой, стоит на первом плане, как оплот рациональности, на нее возлагается задача приближения к неназываемому – ужасу, смерти, бойне, ее эффективность проверяется тем грузом бессмыслицы, кошмаров, который она может вынести.

Одной из важнейших задач искусства Ю.Кристева считает катарсис: оно должно отвергать низменное, очищать от скверны. В этом смысле искусство пришло на смену религии и продолжает ее миссию. Однако если физически отвратительное исторгается посредством рвоты и других физиологических процессов, то духовное мерзкое отторгается искусством – «духовным аналогом

физических спазмов». В книге «Власть ужаса. Эссе об отвращении» (1980) Кристева излагает постмодернистскую трактовку катарсиса и стремится выявить «универсальные механизмы субъективности, на которых зиждется смысл и власть ужаса». Она утверждает, что, показывая отвратительное, литература осуществляет рентген ужаса, служит его кодом. Придя на смену религии, литература присвоила священное право ужаса, на котором и основана ее апокалипсическая, «ночная» власть. Катарсическое значение литературы проявляется не в сопротивлении ужасу, но в его заклинании, «извержении отвратительного», на основании чего происходит освобождение от ужаса.

Структуру отвратительного Кристева выстраивает на основе сентенции «каждому Я – свой объект, каждому Сверх-Я – своя мерзость». Гнусность противостоит «Я», но одновременно предохраняет его посредством конвульсивной разрядки, крика, тошноты. Мерзкое расположено на границе небытия и галлюцинации, той реальности, которая, если ее не признать, уничтожит личность. Отвратительное – предохраняющие перила, «приманка культуры», восходящая к раннему детству (от элементарного отвращения к пище и родителям, навязывающим ее). Далее в жизни человека – мерзко все то, что нарушает идентичность, систему, порядок.

Искусство сублимирует ужас посредством эстетического: «страх пропитывает все слова языка небытием, фантомным, галлюцинаторным светом, высвечивающим таящуюся на дне памяти мерзость» (пер. Н.Маньковской). Эстетическое расположено на границе бессознательного и сознательного, порождаемое им отвращение – это одновременно и воскрешение (через смерть «Я»), «алхимия, превращающая пульсацию смерти в скачок жизни».

Кристева считает, что отвратительное как проявление эстетического исчерпывающе воплощается в произведениях творчества Ф.М.Достоевского, М.Пруста, Д.Джойса, Ж.Батая, А.Арто, Ф.Кафки, Л.-Ф.Селина.

По мнению Кристевой постмодернизм создает новый литературный стиль, главный признак которого – метаповествование: «Это кипение страсти и языка, в нем тонут любые идеологии, тезисы, интерпретации, мании, коллективность, угрозы или надежды...

Сверкающая и опасная красота, хрупкая изнанка радикального нигилизма... Музыка, ритм, танец без конца, без цели». Отвратительное и отвращение в новом стиле превращаются в эстетическое наслаждение, «радость текста».

Литература остается единственным средством самосохранения для человека, заброшенного в катастрофическое пространство существования и заблудившегося в «бесконечной ночи». Кристева так формулирует структуру творческого процесса: отвращение – катарсис – творческий экстаз. Литература – вершина, «где отвратительное рушится в сиянии красоты».

Искусство вообще способно стать высшей формой терапии. Страх как первичный аффект преодолевается, замещается посредством языковой символизации. Искусство – единственный способ если не лечить фобии, то, по крайней мере, справляться с ними; писатель – «жертва фобий, прибегающая к метафорам, чтобы не умереть от страха, но воскреснуть в знаках».

Наиболее сильная форма подобной терапии – языковой бунт, ломка, переделка языка в постмодернистском духе. «Новая литература» может восприниматься как извращение и вызывать отвращение. Однако, замечает Кристева, литература постмодернизма выполняет незаменимую функцию – она смягчает «Сверх-Я» путем воображения отвратительного и его отстранения посредством языковой игры, сплавливающей воедино вербальные знаки, сексуальные и агрессивные пульсации, галлюцинаторные видения. Осмеянный ужас порождает комическое – важнейший признак «новой речи». Именно благодаря смеху ужасное сублимируется и позволяет приобщиться к высшему эстетическому идеалу.

Лейтмотивом размышлений Кристевой об искусстве является ее мысль о том, что «художественный опыт – основная составляющая религиозности, пережившая крушение исторических форм религии». Обращаясь к символике иудаизма, христианства и других религий, она приходит к выводу, что именно красота является религиозным способом приручения демонического, «это часть религии, оказавшаяся шире целого, пережившая его и восторжествовавшая над ним».

Особая роль Крестовой в становлении постмодернистской эстетики заключается прежде всего в том, что она радикальнейшим образом синтезировала современные ей идеи, пересмотрев понятие “текст”, введя в область семиотики ранее чуждый ей объект как телесность, предложив рассматривать «страх» и «отвращение» с точки зрения их знаковости и способности к превращению – что окончательно обозначило поворот к постструктуралистской эстетике.

§6. Жан Бодрийяр. Пространство симулякров

Французский эстетик, культуролог, социолог Жан Бодрийяр (1929-2007) – один из наиболее влиятельных теоретиков постмодернизма, имевший несколько двусмысленные титулы мага постмодернистской сцены, Уолта Диснея современной метафизики, гуру постмодерна, «меланхоличного Ницше», подменившего сверхчеловека «смертью субъекта». Первые программные работы «Система вещей» (1968) и ее продолжение «Общество потребления» (1970) уже определили популярность Ж.Бодрийяра, который одним из первых утверждал, что не предложение создается спросом, а наоборот, потребности искусственно порождаются навязываемой необходимостью производства тех или иных товаров: «не бублик для человека», а «человек для бублика».

Собственно постмодернистский этап творчества, во многом подготовленный ранними трудами, начинается с 1980-х годов. В 1980 году Бодрийяр вводит в широкий научный обиход термин «симулякр» – один из самых популярных терминов постмодернизма, восходящий к античной философии (Эпикуру и Лукрецию) и впервые в современном актуальном значении употребленный Жоржем Батаем.

Сосредоточив исследовательский интерес на культуре повседневной жизни, вещи-знаке, Бодрийяр выступает с резкой критикой эстетики общества потребления, в котором довлеет усталость от переизбытка – как в потреблении, так и в производстве вещей-объектов. В структуре повседневной жизни он выделяет три типа вещей: функциональные (потребительные блага), нефункциональные (антиквариат, художественные коллекции),

метафункциональные (игрушки, роботы). Симулякр – своего рода «алиби, свидетельствующее о дефиците природы и культуры». Утрачивается принцип реальности, его заменяют фетиш, сон, проект (хеппенинг, саморазрушающееся и концептуальное искусство).

Симулякр – от французского *simulacre* – подобие, видимость, иллюзия – является результатом процесса симуляции, которую Бодрийяр трактует как «порождение гиперреального... при помощи моделей реального, не имеющих собственных истоков и реальности». Под действием симуляции происходит замена реального знаками реального. Фундаментальное свойство симулякра заключается в его принципиальной несоотнесенности с реальностью, вообще с чем-либо кроме других симулякров. В симуляции нет смысла, но есть «очарованная форма» – соблазн, или совращение. «Все – соблазн, и нет ничего, кроме соблазна». Человек вкладывает в вещь то, чего ему не хватает, то множась вещи свидетельствуют о росте человеческой нехватки. А поскольку пределов насыщения не существует, то культура постепенно заменяется идеей культуры, ее симулякром. Осознание этого процесса отчасти обусловило и постмодернистский поворот от повседневности к истории, связанный с особым интересом к старым вещам, антиквариату, аутентичности. В постмодернистской ситуации, где реальность превращается в модель, оппозиция между действительностью и знаками снимается и все превращается в симулякр, статус аутентичности возможен лишь для искусства. В связи с этим постмодернистская эстетика – своего рода «мистический дзенреализм», придающий артефакту гиперреалистическую прочность сдвоенного симулякра.

Замещая «агонизирующую» реальность постреальностью, симулякр выдает отсутствие за присутствие, стирает различия между реальным и воображаемым, существующим и фантомным. В постмодернистской эстетике он занимает то место, которое принадлежало в традиционной эстетике художественному образу. Но если в западноевропейской эстетике Нового времени образ понимается как отражение реального, порождающего воображаемое, то, превращаясь в симулякр, образ проходит следующие стадии: отражение реального сменяется его искажением и деформацией, затем маскировкой отсутствия реальности и, наконец, – утратой

какой-либо связи с реальностью, заменой смысла – анаграммой, видимости – симулякром.

В симулякрах Бодрийяр видит основание процесса «дизайнизации» искусства. Выявляя вторичные признаки искусства, связанные с созданием вещной среды и культурного пространства, симулякр преобразует традиционные эстетические коды по принципу рекламы, конструирующей объекты как мифологизированные новинки. Торжество симулякров подготовлено кич-продукцией с ее нивелированием смыслов, их клишированием и превращением в стереотипы. Бодрийяр выстраивает логику движения искусства: от реального образа – к торжеству кича и далее – утверждению симулякра. Характерная для традиционного искусства символическая функция вещи сменилась ее автономизацией и распадом в авангарде (кубизм, абстракционизм), пародийным воскрешением в дадаизме и сюрреализме, внешней реабилитацией в искусстве новой реальности и, наконец, превращением в постмодернистский симулякр – «вещеобраз в зените». Если реализм, заключает Бодрийяр, – «правда о правде», а сюрреализм – «ложь о правде», то постмодернизм – «правда о лжи», означающая конец художественной образности.

Современность Ж.Бодрийяр определяет как эру тотальной симуляции. Все социальные и культурные феномены имеют симуляционный характер: власть лишь симулирует власть (при этом симулятивно и сопротивление ей), деньги замещаются кредитом – «симулякром собственности», общение – лишь симуляция общения, искусство – только симуляция художественности и т.д. В результате, пространство существования людей оказывается не реальностью, а гиперреальностью, которая воспринимается более реально, чем сама реальность.

Характеризуя сложившуюся ситуацию в искусстве, Бодрийяр привлекает терминологию из естествознания, медицины, теории катастроф, экономики, астрофизики, структурной антропологии. Постмодернистская эстетика зиждется на принципиально иных основаниях, нежели сложившаяся веками классическая эстетика. Фундамент классической эстетики как философии прекрасного составляют отражение реальности, глубинная подлинность, трансцендентность, иерархия ценностей, субъект как источник

творчества. Постмодернизм, или эстетика симулякра, отличается внешней «деланностью», поверхностным конструированием непрозрачного, самоочевидного артефакта, лишённого отражательной функции, антииерархичностью. В ее центре объект, а не субъект, избыток вторичного, а не уникальность оригинального.

Бодрийяр, критикуя постмодернистский проект за инертность, нигилистичность, децентрализованность, характеризует его как «тактику выживания среди обломков культуры». В сложившейся ситуации Бодрийяр определяет три возможные стратегические модели – банальную, ироническую и фатальную. Банальная линия связана со стремлением субъекта властвовать над объектом, эта стратегия ушла в прошлое. Ироническая модель основана на мысленной власти субъекта над объектом, она ирреальна, искусственна. Наиболее продуктивна фатальная стратегия, когда субъект «признает дьявольскую гениальность объекта, превосходство его блестящего цинизма и переходит на сторону этого объекта, перенимая его хитрости и правила игры».

В поздних трудах («Прозрачность зла», «Символический обмен и смерть») является очевидным, что в современном состоянии эстетических ценностей и искусства Бодрийяр не видит позитивности процесса и обнаруживает переизбыток неподлинности. Постмодернистская эстетика соблазна, избытка знаменует собой, по его мнению, «триумф иллюзии над метафорой, чреватый энтропией культурной энергии».

§7. Жак Деррида. Деконструкция

Французский философ, литературовед и культуролог Жак Деррида (1930-2004) является безусловным интеллектуальным лидером нескольких поколений постмодернистов. В научных и журналистских кругах Деррида называют «господин Текст». Основные его сочинения – «О грамматологии» (1967), «Голос и явление» (1967), «Письмо и различие» (1967), «Позиции» (1972), «Психея: изобретение другого» (1987), «И подписано: Понж» (1988) – стали одним из основных концептуальных источников

постмодернистской эстетики, оказали и продолжают оказывать воздействие на различные направления культурологии, литературоведения, искусствознания, эстетики. Деррида создает литературно-философские произведения экспериментального плана, сочетающие в постмодернистском духе элементы научного трактата и автобиографических заметок, романа в письмах и пародии на эпистолярный жанр, трагифарсовые черты и галлюцинаторно-провидческие озарения.

Специфика эстетических взглядов Деррида связана с переносом внимания со структуры как таковой на ее оборотную сторону, «изнанку». Изучение таких неструктурных внешних элементов структуры как случайность, аффекты, желание, телесность, власть, свобода и др. способствует размыканию структуралистского текста и его погружению в широкий культурный контекст в качестве открытой системы.

Концепция Деррида обозначена как деконструктивизм. Объектом ревизии Деррида становится вся западноевропейская философская традиция, основанная на формально-логическом мышлении, господствовавшем в философии со времен Аристотеля. Деконструктивизм стал реализацией проекта деконструкции метафизики, начатой Хайдеггером. Термин «деконструкция» активно использовался философами-постмодернистами Ж.Лаканом, Ц.Тодоровым и др. Но теоретическое обоснование и применение к описанию дискурса во всей полноте и многообразии термин получил в творчестве Ж.Деррида.

Смысл деконструкции как специфической методологии исследования литературного текста заключается в выявлении его внутренней противоречивости, в обнаружении в тексте скрытых и не замечаемых не только неискушенным, «наивным» читателем, но ускользающих и от самого автора «остаточных смыслов» («спящих», по выражению Ж.Деррида), доставшихся от речевых, т.е. дискурсивных практик прошлого, закрепленных в языке в форме неосознаваемых мыслительных стереотипов, которые в свою очередь столь же бессознательно и независимо от автора текста трансформируются под воздействием языковых клише его эпохи. Как закономерное следствие — в тексте неизбежно возникают

«неразрешимости»: когда автор думает, что отстаивает одно, а на деле получается нечто совсем другое. Деконструктивистский критик и ставит задачу выявить эти «неразрешимости» и тщательно их проанализировать.

В представлении Деррида вся деятельность человека представляет собой «чтение безграничного текста мира». Философ снимает оппозицию «логическое-риторическое» и тем самым заостряет актуальную для современной теории познания проблему неопределенности и множественности значений.

Смещение философско-эстетического акцента на «неструктурные» проблемы спровоцировали появление в философии Деррида таких нетрадиционных понятий как «след», «рассеивание», «царапина», «вуаль», прививка», «гибрид», «контрабанда», «различание». Принципиальный смысл приобретает изучение анаграмм, черновиков, подписей, шрифта, сносок и т.д. Само исследование нерешаемого образует некий гипертекст, в котором соединяются философский, исторический, художественный тексты, научная достоверность и вымысел. Теоретический труд становится подобием текстуальной машины, лабиринта значений. Метаязык деконструкции образован взаимопроникновением философского и литературно-художественного языков, что создает открытый контекст и побуждает к игре цитатами, постмодернистским смысловым и пространственно-временным смещениям.

Таким образом, Деррида преодолевает узкие границы традиционного философского дискурса путем обогащения его полисемантическим, многомерным и до конца не вербализуемым арсеналом средств и способов художественно-эстетического выражения: опорой на метафорику и образность, свободной игрой смысловых оппозиций и антиномий, пониманием текста как «события».

Всматриваясь в анализируемый текст, деконструируя его, исследователь не останавливается на его «буквальном», или магистральном, общепринятом в исторической традиции смысле, но стремится открыть в нем новые, «другие» смыслы, о которых не догадывался даже сам создавший его автор, но которые проникли в текст помимо его воли, сокрывшись в оговорках, маргинальных

отсутствиях, печатках и т.п. Например, Деррида пишет в «Позициях», какое огромное наслаждение исследователю приносит текстуальная работа, подобная той, которую он провел, смоделировав телефонный разговор между Платоном, Сократом, Фрейдом, Хайдеггером.

Для понимания деконструкции особое значение имеет введенное исследователем понятие «различание» (différance) – неографизм, синтезирующий стремление установить различие и в то же время отложить, отсрочить его. Различание становится необходимым условием мышления, оно аналогично прочтению уже завершенной книги, в результате которого происходит стирание различий между речевой диахронией и языковой синхронией, становящихся вследствие деконструкции пучками следов друг друга, отложенного присутствия отсутствия.

Деррида среди основных задач современной эстетики определяет проблему деконструкции метафоры. Он различает метафоры живые и мертвые, эффективные и стертые, активные и пассивные, горячие и погасшие. Специфика постмодернистской метафоры заключается в ее превращении в квазиметафору, «метафору метафоры внутриметафизического характера». Миметическое изображение уступает место изображению изображения, экстазу словесной телесности. Деррида определяет постмодернистскую эстетику как «эстетику непредставимого, непредставленного». Для Деррида это подтверждает право эстетики на существование в постмодернистской ситуации, показывает ее методологическую подвижность, суверенность ее границ и в то же время ее открытость и связь с философией, литературой, критикой.

Деконструкция, как общий принцип постмодернистского анализа, никогда не выступает как чисто техническое средство, она всегда предстает как познавательная установка постмодернистской чувствительности. Обосновывая всеобщую необходимость деконструкции, Деррида пишет: «В соответствии с законами своей логики она подвергает критике не только внутреннее строение философом, одновременно семантическое и формальное, но и то, что им ошибочно приписывается в качестве их внешнего существования, их внешних условий реализации: исторические формы педагогики,

экономические или политические структуры этого института. Именно потому, что она затрагивает основополагающие структуры, материальные институты, а не только дискурсы или означающие репрезентации, деконструкция и отличается всегда от простого анализа или “критики”».

§8. Умберто Эко. Открытое произведение

Умберто Эко (род. 1932) – «один из самых бурлящих кратеров вулкана современной интеллектуальной жизни Италии» (по определению Ю.Лотмана). Известный писатель (автор романов «Имя Розы», «Маятник Фуко», «Остров накануне» и многих других), культуролог, лингвист, историк литературы, эссеист, критик, автор многочисленных трудов по эстетике. Среди наиболее популярных и влиятельных его исследований «Эволюция средневековой эстетики» (1959), «Открытое произведение» (1962) «Роль читателя. Исследования по семиотике текста» (1979), «Поиски совершенного языка в европейской культуре» (1993), «Шесть прогулок в литературных лесах» (1994), «Пять эссе на темы этики» (1997). Под его редакцией изданы «История красоты» и «История уродства». Имя итальянского ученого – не только повсеместно известно: оно является культовым для нескольких поколений интеллектуалов и в постмодернистской эстетике имеет особую значимость.

Среди многих проблем современной эстетики Умберто Эко с особой остротой и провокативностью ставит вопрос о закрытости-открытости границ произведения искусства.

Исследование проблемы «открытого произведения» в трудах Эко имеет свою логику, последовательность и историю. В конце 50-х годов XX века У.Эко включается в активную дискуссию о структуре художественного произведения, формулирует смысл понятия «открытое произведение», которое во многом благодаря его исследованиям прочно вошло в научный обиход. Само понятие имеет достаточно долгую «биографию», в частности, еще в 1888 г. Генрих Вельфлин писал об «открытой форме». О поэтике «открытости»

размышляли Верлен и Малларме, сам У.Эко говорит о «средневековых обертонах» темы, о барочной «открытости формы».

Непосредственным поводом для итальянского исследователя стала критика ключевых постулатов классического структурализма, согласно которому произведение искусства есть текст («сообщение»), обладающий четко фиксированным значением.

В опубликованной в 1962 г. работе под названием «Открытое произведение» (первоначально работа называлась «Форма и неопределенность») У.Эко это понятие связывает прежде всего с искусством авангарда, причастного к стратегическому обновлению культуры. В ситуации смены мировоззренческой парадигмы художники-авангардисты открывают плодотворность беспорядка, «позитивность которого показала нам современная культура», обращаются к идеалам неформальности, неупорядоченности, случайности. Однако проблема, которая поначалу казалась локальной и имеющей конкретно-историческое значение, получает разностороннее освещение. Эко погружает понятие «открытое произведение» во множественность контекстов и впервые в истории дает его теоретическое обоснование в контексте диалектики художественного мышления в целом.

Исходная идея книги заключается в том, что «произведение искусства – это принципиально неоднозначное сообщение, множественность означаемых, которые сосуществуют в одном означаемом» [44; 5]. В этом смысле каждое произведение искусства, даже если оно создано «в соответствии с явной или подразумеваемой поэтикой необходимости», в сущности, остается открытым. Открытость проявляется в художественном произведении как «допустимость бесконечного ряда возможных его прочтений, каждое из которых вдыхает в это произведение новую жизнь в соответствии с личной перспективой, вкусом, исполнением» [44; 94].

В рецептивной эстетике любая воспринимаемая форма, наделенная эстетической ценностью, предстает как «открытая». Так происходит даже тогда, когда художник стремится к однозначности и избегает многосмысленности и неопределенности высказывания.

На основе многозначности информации, заключенной в произведении, и бесконечной множественности ее прочтения У.Эко

справедливо утверждает, что никакое произведение искусства в действительности не является «закрытым», поскольку каждое в своей внешней завершенности содержит бесконечное множество возможных «прочтений» [44; 94]. Логика существования произведения в различные эпохи связана с обнаружением ранее скрытых смыслов и утратой казавшихся актуальными и очевидными. Ю. Лотман эту подвижность смыслов художественного творения объясняет постоянно происходящими в культуре процессами «символизации» и «десимволизации».

Говоря об исходной, природной открытости искусства, Эко определяет ее как «эпистемологическую метафору». Широко используемое в психологии и психотерапии понятие «эпистемологическая метафора» отражает связь эмоциональных состояний человека с историей его жизни, его собственными воспоминаниями и определяет связь мыслей и чувств с изначальными образными представлениями и внутренними переживаниями. Понятие «эпистемологическая метафора» (по замечанию Эко, употребляемое здесь в метафорическом смысле) очень точно фиксирует не только семантическую множественность художественного произведения, но и сам характер развертывания проекта искусства в целом.

В то же время, в XX столетии утверждается художественный опыт, в котором это – родовое для искусства в целом – качество проявляется принципиально по-иному, как «открытость второго порядка», к которой стремится современное искусство.

Это и позволило итальянскому ученому понимать «открытость» и «закрытость» как частные случаи внутри всеобщей эстетической незавершенности и семантической множественности.

Определяя реальную, а не метафорическую открытость как «трансцендентальную схему структурирования художественной формы», исследователь отмечает четыре принципиальных момента, которые следует учитывать для плодотворного анализа проблемы. Во-первых, предметом исследования он предполагает поэтику произведения, понятую «как оперативная программа, которую художник раз за разом себе намечает, как замысел произведения, которым явно или подспудно руководствуется» [44; 9], как проект

формирования или структурирования произведения. Соглашаясь с толкованием термина у П.Валери, У.Эко отмечает, что поэтика отражает, как первоначальный замысел и окончательный результат сосуществуют в произведении, даже если речь идет об их принципиальном несовпадении. «Открытость» можно постичь только при исследовании художественного делания, того роeip, «которое завершается созданием какого-либо произведения» [44; 9].

Второй важный момент заключается в том, что понятие «открытое произведение» не имеет аксиологического значения. Проясняя смысл поэтики «незавершенности», У.Эко говорит, что она не является категорией критики и не имеет отношения к оппозициям: значительные-незначительные, достойные-недостойные, устаревшие-новые и т.п. Эстетическая ценность произведения не может определяться тем, насколько оно «открыто» или «закрыто». Открытая композиция представляет собой гипотетическую модель, является «гибкой и подвижной формулой», которая может «лишь указать, в каком направлении развивается современное искусство» [44; 10].

Третий фактор, который У.Эко считает принципиальным для определения «открытого произведения», заключается в обращенности исследователя к структуре. Структура представляется им «как органическое целое, рождающееся из слияния различных уровней предшествующего опыта (идеи, эмоции, оперативные установки, материал, модули организации, темы, сюжеты, готовые стилемы и акты авторской фантазии). Однако речь должна идти не о конкретной структуре произведения, претендующей на какую-либо «окончательную модель», но о принципиальной структуре отношений.

И, наконец, четвертый методологически важный принцип касается вопроса о пределах, границах рассуждений об открытом произведении. У.Эко предупреждает читателя, что его исследование не претендует на решение вопроса о природе искусства или на объяснение его специфики с позиции влияния исторического контекста. Связи искусства с реальностью далеки от однозначности, при их богатстве и тонкости, часто они оказываются чрезвычайно запутанными и опосредованными. С другой стороны, вопрос об «открытом произведении» нельзя сводить к проблеме активного

восприятия, к чисто техницистской игре «произведение-потребитель». В то же время обе стороны – идеологическая и языковая – обуславливают наличие широкого поля для интерпретаций и принципиально значимы для понимания феномена открытого произведения.

Исследование У.Эко по преимуществу основано на обращении к литературе (поэзии и прозе), архитектуре, телевидению, дизайну. Однако исходным моментом всех его рассуждений оказывается музыка. Она дает ученому не только обширный материал, демонстрирующий разные способы преодоления «закрытости» сочинения: музыка становится неким методологическим ключом к пониманию «открытости».

Характерно признание итальянского ученого о том, что изучение природы открытого произведения было им начато в ходе наблюдений за музыкальными опытами Лучано Берियो, Анри Пуссера, Андре Букурешлиева и в процессе обсуждения с ними проблем новой музыки.

Среди произведений инструментальной музыки конца 50-х годов XX века У.Эко отмечает сочинения, имеющие одну общую особенность: «исполнителю предоставляется необычайная свобода исполнения, когда он не только может понимать указания композитора в соответствии со своим восприятием (как это происходит тогда, когда мы имеем дело с традиционной музыкой), но просто обязан влиять на форму сочинения, нередко актом творческой импровизации определяя длительность нот или последовательность звуков» [44; 24]. Речь идет о произведениях Карлхайнца Штокхаузена, Лучано Берियो Анри Пуссера, Пьера Булеза и других представителях авангарда. В партитуре Одиннадцатой пьесы для фортепьяно (*Klavierstück XI*) Штокхаузена на большом плакате (53x93 см) отпечатано 19 абсолютно независимых друг от друга музыкальных структур-сегментов. Исполнитель должен выбрать произвольный фрагмент и играть его в любом темпе, в любой динамике и артикуляции. А далее музыкант самостоятельно «выстраивает» последовательность музыкального материала, создавая «комбинаторную» структуру пьесы. В нотном тексте Секвенции для флейты соло Берियो определены последовательность

звуков и динамика, однако продолжительность звучания каждой ноты зависит от того, какое значение придаст ей исполнитель, в соответствии с выбранной им частотой ударов метронома.

В русле идеи «мобильного произведения» создает свою Третью сонату для фортепьяно Пьер Булез. В первой части сонаты десять отрывков, расположенных на десяти отдельных листах, могут по-разному сочетаться между собой; вторая часть состоит из четырех разделов кольцевой структуры, благодаря которой исполнитель может начинать с любого из них, постепенно соединяя их в круг. Анри Пуссер развивает эту тенденцию далее. В авторских комментариях к композиции «Перемены» Пуссер представляет ее не столько как пьесу, сколько как «определенное поле возможностей, приглашение к выбору» [цит. по: 44; 25]. Он не только предлагает исполнителю свободно связывать каждый из шестнадцати разделов композиции, создавая «множество хронологических развязок». Все возникающие варианты композитор предлагает «записать на магнитофонную ленту, пустить в продажу, и тогда, располагая относительно недорогой акустической установкой, публика сама в домашних условиях сможет на их основе создавать доселе неизвестные музыкальные образы, рождать новое коллективное восприятие материи звука и времени» [44; 25].

И так, обращаясь к алеаторическим композициям, в которых произведение представляет подвижную структуру и принципиально «сопротивляется» завершенности, У.Эко отмечает в них очевидную тенденцию формирования новой – менее метафорической, «куда более осязаемой» – открытости. Все упомянутые примеры объединяет резкое расхождение с классической традицией. Это различие он формулирует так: «классическое музыкальное произведение, например, fuga Баха, *Аида* или *Весна священная*, представляло собой всю совокупность звуковой реальности, которую автор организовывал вполне определенным, законченным образом, предлагая ее слушателю, или с помощью условных знаков наставлял исполнителя так, чтобы он в основном воспроизводил ту форму, которая была задумана композитором» [44; 26].

В произведениях Штокхаузена, Берно, Булеза, Пуссера отсутствует установка на законченность и определенность

сообщения, в них предлагается возможность различной музыкальной организации произведения, с активным включением в этот процесс исполнителя и даже слушателя. Следовательно, эти сочинения «предстают не как некие законченные произведения, требующие, чтобы их пережили и постигли в заданном структурном направлении, но как произведения «открытые», которые завершает исполнитель в тот самый момент, когда он получает от них эстетическое наслаждение» [44; 26].

Таким образом, У.Эко переводит исследование открытого произведения в плоскость сравнения *классической* и *неклассической* художественно-мировоззренческих парадигм.

Классическая парадигма, утверждающая идею порядка, определенности и завершенности, основана на следовании организующим предустановленным законам, которые «снова и снова заявляют о себе благодаря повторению предсказуемых элементов сообщения» [44; 187], тем самым делая его смысл яснее и однозначнее. С точки зрения закона вероятности, классическое искусство представляет эстетическую организацию традиционного языка, таким образом утверждая «структуры обыденного восприятия» [44; 188]. В музыке отражением закона вероятности является тональная грамматика, на которой воспитывался слух западного человека на протяжении нескольких столетий и в рамках которой существуют прочные контекстуальные связи. Она и определяет предугадывание значений, ясность и предсказуемость музыкальной информации.

Неклассическая парадигма, неотделимая от авангардистского представления о хаотичности мира и амбивалентности языка, не конструирует самодостаточный замкнутый мир. Не упорядоченный Космос, а Хаосмос, где хаос и порядок обладают равноправным существованием, становится предметом пристального внимания. Художники неклассической эпохи выбирают семантическую и структурную открытость в качестве основной творческой программы.

Выявляя истоки открытости современного искусства, У.Эко обращается к некоторым положениям гештальтпсихологии. И вновь для выявления различия классической и неклассической «открытости» произведения он избирает музыку. Вероятно, причиной

этого является не только временная природа музыкального искусства, но и то, что высокая условность музыкального языка открывает пространство для эмоционального переживания. В диалоге с автором книги «Чувство^{эмоции} и смысл в музыке» Леонардом Мейером исследователь утверждает, что классический музыкальный дискурс выстраивается по психологической схеме: «стимул-завершение», или «стремление-разрешение». Неясное, незавершенное, звучание, обладающее смысловой неопределенностью, порождает ситуацию «кризиса, в которой слушатель вынужден отыскивать некий непреложный момент, разрешающий возникшую двусмысленность» [44; 155]. Причем, чем больше длится «промедление» развязки, тем сильнее желание обрести удовольствие от порядка и завершенности. В рамках классической модели культуры на основе опыта восприятия «предпочтительной ценностью все-таки оказывалось завершение, заключительное удовлетворение ожидания» [44; 162]. Классическую двойственность структуры музыкального дискурса Анри Пуссер связывает с «психологической инерцией», поскольку предпочтительной ценностью для приверженцев классической традиции «все-таки оказывалось завершение, заключительное удовлетворение ожидания» [44; 162]. Это обстоятельство связано с классической культурной парадигмой в целом – с ее идеей строгого иерархического порядка, понятием абсолютного авторитета, с убежденностью в «существовании неизменной и однозначной истины» [44; 164].

В неклассической парадигме, столь явно воплощенной в эстетике и поэтике новой музыки (как и в современном искусстве вообще) происходит «отказ от психологической инерции, выражающейся в созерцании обретенного порядка», сосредоточение на процессе и признании «множества порядков», побуждение его интерпретатора к «осознанно свободным действиям» [44; 163].

Для описания логики самоопределения неклассического мышления Умберто Эко обращается к музыке веберновской и поствеберновской. Сравнивая композиции А.Веберна и А.Пуссера, он отмечает эволюцию произведения от заданного («звукового универсума (уже полностью произведенного)») к активному сотворчеству композитора и слушателя, когда последний сам

организует и структурирует музыкальный дискурс: «практически воздействует на него и порождает его» [44; 46].

Важным моментом в определении произведения, находящегося в движении, является утверждение У.Эко о том, что «открытость» вовсе не означает неопределенности сообщения, бесконечных возможностей формы, нерегламентированной свободы восприятия. Принципиальный аспект границы открытого произведения заключается в преодолении хаоса бессмысленности. «Между многочисленностью формальных множеств и неразличаемым хаосом, лишенным всякой возможности эстетического восприятия и наслаждения, расстояние невелико: только динамическая диалектическая взаимосвязь того и другого может спасти автора открытого произведения» [44; 137].

Анализируя проблему диалектической связи между «формой» и «открытостью», ученый стремится установить, в каких пределах произведение может быть максимально многозначным и зависеть от деятельного вмешательства исполнителя или воспринимающего, сохраняя при этом свою целостность. Существует принципиальная разница между «открытостью» произведения и «открытостью» как шумом, который является «грубой», необработанной материей, не имеющий минимальной организованности. Невозможно раз и навсегда определить некий «порог», за которым богатство информации превращается в «шум». Эко замечает, что выявление этой границы – задача не эстетики, а «критического взгляда», непосредственного восприятия, поскольку в каждом произведении этот порог индивидуален и неповторим. Мы «наслаждаемся качеством произведения, которое является открытым именно потому, что оно – произведение» [44; 204].

Символом культуры и мироздания Эко считает лабиринт, имеющий центр. В искусстве – даже в утверждении торжествующей грубой материи или намеренном создании полной случайности и произвольности – должно быть создано определенное «поле, направляющее прочтение картины и руководящее процессом выбора», поле, свидетельствующее о целостности и глубине эстетической информации и не допускающее ее превращения в шум или в «солипсистский бред».

И так, размышляя об «открытом произведении» и раскрывая его пластичность, динамику и свободу, Умберто Эко, в то же время, предостерегает об опасности нарушения границ его «завершенности». Характерно, что в обосновании феномена «открытости» он не только постоянно апеллирует к музыке, но и видит в ней наиболее адекватный предмет. Музыка, с ее природной «разомкнутостью» и мобильностью смысла и структуры, допускающая свободу интерпретации звукового образа, при сохранении «узнаваемости», является благодатной почвой для дальнейшего выявления характерных особенностей «открытого произведения».

Идея «открытого произведения» первоначально исследователем связывалась с авангардистским представлением о хаотичности мира и амбивалентности языка. Характерные для авангарда господство идеи множественности интерпретации и открытие широкого поля интерпретативных возможностей позволили ученому обнаружить в искусстве предельные случаи «открытости».

Позднее идея открытого произведения трансформировалась в идею неограниченного семиозиса в эстетику Хаосмоса, где хаос и порядок обладают равноправным существованием.

В работах 90-х годов XX в., обращаясь к модели открытого произведения, Умберто Эко определяет разные типы открытости в *модернизме* и *постмодернизме*. Модернизм и постмодернизм для него явления метаисторические. Исследователь убежден, что у каждой эпохи есть свой модернизм и постмодернизм – как духовные состояния, как особые этапы культурных эпох. В модернистской «открытости» очевидно авангардистское стремление «рассчитаться с прошлым». Футуристический лозунг «Долой сияние луны» – типичная программа любого авангарда. Постмодернистская открытость, напротив, опирается на признание прошлого: «раз его нельзя разрушить..., его нужно пересмотреть – иронично, без наивности» [42]. Открытость в «эпоху утраченной простоты» неотделима от вторичности – идей, образов, стилем. Характерная для постмодернистского мышления «цитатность» отражает двойное восприятие прошлого и настоящего – серьезно, без игры и иронически, «поддерживая игру», что приводит к преодолению замкнутости текста.

Модернизм разрушает традиционную образность и дальше – «разрушив образы, уничтожает их, доходит до абстракции, до бесформенности, до чистого холста, до бесформенного холста, до изодранного холста, до выжженного холста» [42]. В музыке модернистская открытость проявляется в отказе от тональности и переходе к атональности, во внедрении в композиции различных шумов и, наконец, в вытеснении какого-либо звучания – переходу к абсолютной тишине.

Постмодернистское преодоление традиционных границ иное. У.Эко цитирует Р.Барта, соглашаясь с ним в том, что «идеальный постмодернистский роман должен преодолеть убийственную критику реализма и нереализма, формализма и «сюжетизма», чистого искусства и ангажированного, элитарный эксперимент от массовой популяризации».

Постмодернизм преодолевает «порог», отделяющий искусство от ремесла, уникальное от серийного, реализуя характерный для него принцип «двойного кодирования» (Ч.Джейкс) – равной обращенности к образованной элите, и в «человеку с улицы».

Модернизм, отмечает У.Эко, настроен на создание собственной «метаречи» – он нацелен на индивидуальность, оригинальность, уникальность. Провокативность постмодернизма проявляется в пристрастии к коллекционированию, описанию, инвентаризации. В этом исследователь видит сходство постмодернизма со средневековой культурой.

И так, по определению У.Эко «открытая структура» эстетики модернизма и постмодернизма принципиально различна, что и позволяет рассматривать эти явления в русле «метаистории» открытого произведения.

IV. Постмодернизм в музыке

В «немузыкальную» по своей сути (настроенную на вещьность, вербальность и визуальность восприятия) эпоху постмодернизма музыка (равно как и музыковедческие исследования) занимает особое положение. Всеобщее распространение в музыкальной культуре – и в творческой практике и в теории искусства – постмодернизм получил в последние десятилетия XX века, гораздо позже, чем в других видах искусства, в которых стиль к этому времени, по мнению многих теоретиков, заметно утрачивает свои позиции или претерпевает эволюцию (позволившую говорить о пост-постмодернизме).

Первые признаки постмодернизма в музыке академической традиции принято связывать с возникновением в европейской (в том числе и советской) культуре в конце 60-х годов XX века коллажной полистилистики, которая первоначально определялась как признак наступившей эпохи поставангарда. «Актуализация традиционного, предложенная поставангардом в резких формах контрастности, воспринималась в то время как очередная фаза маятниковых колебаний, характерных для искусства XX столетия, когда вслед за экспансией новизны в виде авангардного взрыва следовала реакция, «откат», дарующий новую жизнь тем или иным элементам исторического прошлого» [8].

Теоретическое обоснование идеи и технологии полистилистики первым предпринимает А.Шнитке в своем докладе на VII Международном музыкальном конгрессе (1971) и ряде аналитических статей. В статье «Полистилистические тенденции современной музыки» так определяет причины обращения к полистилистике в 60-е годы XX века: «Для столь широкого проникновения сознательно-полистилистической манеры в музыку есть предпосылки как технологические (кризис неоакадемизма пятидесятых годов и пуристских тенденций сериализма, алеаторики и сонористики), так и психологические (усиление интернациональных контактов и взаимовлияний, изменение представлений о времени и пространстве, «полифонизация» человеческого сознания в связи с возрастающим потоком информации) и полифонизация искусства – вспомним хотя бы термины «стереофония», «полиэкранный», «мультимедиа» и т.д.»

[41; 127]. В последние десятилетия XX столетия полистилистика и родственные ей явления («историзм», «стилевой плюрализм», «новая эклектика», «стилевое моделирование» и др.) стали предметом активного обсуждения в музыкальной науке. Ю.Холопов («Музыкальный энциклопедический словарь» / под ред. Ю.Келдыша. М., 1990) определяет полистилистику как «намеренное сочетание в одном произведении *несовместимых* (или, по крайней мере, *резко различных*, разнородных) стилистических элементов».

Полистилистика стала показательным для постмодернистской эстетики явлением по причине намеренной цитатности (во всех ее разновидностях – музыкально-текстовая, жанровая, стилевая, квазичитата), смешения высокого и низкого, своего и чужого, установки на разнообразие эстетических вкусов, обусловившими повышенное требование к слушателю, к его способности ориентироваться в исторических стилях и традициях. В Западной Европе начало музыкальной полистилистики связывают с именем Б.А.Циммермана. В опере «Солдаты» (1960, вторая редакция – 1965) композитор использовал разговорную речь, крики, пение, шепот, джаз, григорианские хоралы, танец, кино и весь современный «технический театр» – кроме оперы! Полистилистические принципы характерны и для других его сочинений 60-х годов: Концерт для виолончели с оркестром в форме па-де-труа, «Photopfosis» («Луч света»), «Реквием по молодому поэту» и др. Значительным этапом в истории полистилистики стала опера А.Пуссера «Ваш Фауст» (1960-1968), созданная композитором в сотрудничестве с французским писателем М.Бютором. Непосредственным стимулом для создания оперы стало эссе Бютора «Музыка, реалистическое искусство», в котором писатель размышляет о возможности перехода, модуляции от одного стиля к другому. Опера насыщена цитатами, связанными с темой Фауста. Для объединения разностилевого материала композитор разрабатывает «технику сериального цитирования», согласно которой основой объединения цитат избрана основная серия и ее производные.

Интегрирование различных стилей, ставшее свидетельством образования нового феномена «мировой музыки», является основной проблемой в работе К.Штокхаузена «Мировая музыка» («Weltmusic»,

1978). Он утверждает, что для создания нового, сверхличного, универсального языка «мировой музыки» необходимо взамен коллажа устанавливать «связь чуждых элементов» посредством интеграции их биологическим путем, подобно биологическим процессам. В его «Телемузыке» (1966) используется в качестве материала для электронной обработки традиционная музыка всех континентов. Штокхаузен утверждает: «Телемузыка» – это не коллаж. Но за счет интермодуляций между старыми, «уже известными» объектами и новыми, созданными мною звуковыми событиями достигается новое единство на более высоком уровне: всеобщность былого, настоящего и грядущего, далеко отстоящих друг от друга стран и «пространств» – «Телемузыка».

В музыкальной науке выделяют два вида полистилистики – коллажную (связанную с приемом монтажа и столкновением контрастных стилей) и симбиотическую (слияние-взаимопроникновение разных традиций). Впервые это различие вводит К.Штокхаузен.

Произведения А.Шнитке Первый Concerto Grosso (1977) и Первая Симфония (1972) представляют собой характерные примеры коллажной полистилистики, в них различные жанры, тембры, темы, гармонические и фактурные приемы, вовлечены в игру эпох

В разных странах актуализация проблемы «свое-чужое» и активная работа с традицией происходила в непосредственной зависимости от национальной почвы. Так, в США уже впервые десятилетия XX века в творчестве Чарльза Айвза, не стесненного никакими «условностями» в обращении с чужим материалом, уже предвосхищены стилевые смещения конца века. Так, первым примером сознательного использования контраста стилей традиционно определяется пьеса Ч.Айвза «Вопрос, оставшийся без ответа» (1908), в которой сталкиваются стилистика музыки Возрождения, барокко, романтизма и современности.

На смену коллажной полистилистике приходит неотрадиционализм, основанный не на противопоставлении и столкновении, а на «примирении» стилей, исчезает дистанция между стилем модели и его интерпретацией. Таковы сочинения Л.Десятникова (вокальные циклы «Любовь и жизнь поэта», «Букет»,

опера «Дети Розенталя»), опера А.Кнайфеля «Алиса в стране чудес» и др. Одновременно с европейской академической традицией прошлых эпох для композиторского творчества становится актуальным и востребованным музыкальный опыт разных рас и национальностей.

Как и в других видах искусства, но более отчетливо выраженными являются противоречивые отношения постмодернизма с его предшественником – модернизмом. Приставка «пост», характерная для разных историко-стилевых категорий, имеет несколько значений: это и продолжение, и завершение, и противопоставление, и отрицание. Пост-модернизм означает одновременно и ситуацию «после» истории, после эпохи Нового времени (согласно М.Эпштейну, включающей в себя все направления от Ренессанса до Модернизма). В более узком значении постмодернизм знаменует собой отрицание модернистского индивидуализма и агрессивного активизма («невротической активности», по А.Поссе), свойственного авангарду резкого разрыва с традицией. Однако постмодернизм не стал простым отрицанием модернизма XX столетия. Изобретения и открытия музыкального авангарда, связанные с радикальными преобразованиями звука, новое понимание времени и пространства в музыке, рациональные методы звуковой организации (например, техника паттернов репетитивного минимализма родственна додекафонии). В то же время, по выражению С.Савенко, постмодернизм «использует “материальное” наследие музыкального авангарда в собственных целях, как правило, редуцируя его технику» [36].

Вольфганг Вельш, определяя характер их отношений как популяризацию накопленного модернизмом новаторского наследия, утверждает, что «постмодернизм есть экзотерическое продолжение эзотерического модернизма».

Наиболее востребованными в постмодернистской музыке стали такие эстетические принципы как: ритуальность, комментирование, новая простота, ирония, игра с культурным наследием, тотальное цитирование, отказ от модернистской претензии на оригинальность, принципиальная незавершенность музыкального произведения, смешение высокого и низкого (обытовление и банализация как принципы работы с традиционными текстами), «принцип двойного

кодирования» (по Дженксу) – одновременная обращенность к человеку с улицы и интеллектуалу. Характерен в этом отношении коллективный опус «Страсти по Матфею 2000». Пятичасовая композиция, ставшая плодом коллективного творчества (созданная усилиями 17-ти композиторов и 15 поэтов) была осуществлена в Москве и стала откликом России на чествование И.С.Баха, приуроченное к 250-летней годовщине со дня смерти великого немецкого композитора. Оригинальный текст Пассионов Баха был «прочитан» с включением элементов сценографии, светографии, видеоинсталляции и хореографии. «Страсти по Матфею», созданные Бахом для лютеранского богослужебного обихода, были подвергнуты серьезным преобразованиям: введен русский текст в синодальном переводе, принятом в русском православии, взамен лютеровского перевода, использованного Бахом. Все изменения и новые включения в партитуру основаны на смещении эпох, стилей, традиций, размывании границ высокого и низкого, «поп» и «арт» музыки. Характерно в этом отношении определение, данное С.Савенко [35]: «Бах на все времена».

В музыкальном постмодернизме на первый план выходит уже не сам факт обращения к традиции, а способ взаимоотношения с ней, меняется способ существования известной модели. В отечественной музыке среди характерных примеров можно упомянуть композицию А.Кнайфеля «Еще раз к гипотезе», в которой прототипом является Прелюдия и фуга b-moll из I тома «Хорошо темперированного клавира» И.С.Баха и нет (за небольшим исключением) собственного авторского текста. Но баховский клавирный текст представлен в иных тембрах (струнные и хор, со специфической манерой звукоизвлечения) и дан в сопровождении немusикальских шумов (магнитофонная запись шумов листвы, ручья, костра). В этом сочинении отражены характерные черты постмодернистского высказывания: авторское самоустранение, «цитирование без кавычек», «ритуализм» обращении к чужому тексту.

Обращение к нетленному прошлому в постмодернизме довольно часто принимало характер вседозволенности и практически уничтожало всякую дистанцию между чужим и собственно

авторским словом. В русле этой тенденции находятся сочинения 70-х годов XX века К. Пендерецкого, В. Рима, М. Трояна, Дж. Рочберга.

Понимание постмодернизма как конца всякого стиля, ощущение «конца истории» на уровне стиля проявляется принципиальном отказе от идеи новой музыки, в постплодйности, медитативности, статичности. «Пребывание в зоне коды» (по выражению самого композитора) характерно для вокальных циклов В. Сильвестрова «Тихие песни» (1977), «Простые песни» (1981), «Ступени» и др.

Современное композиторское творчество допускает безгранично разное толкование (что вполне естественно, поскольку искусство всегда имеет широкий диапазон исследовательских интерпретаций). Предметом дискуссий о принадлежности к постмодернизму становятся едва ли не все значительные музыкальные произведения и исполнительские проекты последних десятилетий. Сочинения Л. Берно, Дж. Крама, А. Шнитке, американский минимализм, неканонические композиции А. Пярта, В. Мартынова, Л. Десятникова хотя и воплощают некую сумму постмодернистских качеств, все же оставляют неразрешенным основной вопрос постмодернизма: стиль это или «постсовременная» ситуация?

Обратившись к анализу состояния музыки профессиональной академической традиции и ее включенность в общекультурные тенденции постмодернизма, мы обозначили лишь малую часть музыки в ее беспрецедентном разнообразии жанров, стилей, техник. Естественно, профессиональное композиторское творчество является сферой поиска, эксперимента, преодоления традиций и канонов. Однако сегодня в изучении музыки особенно важно представление панорамы событий, происходящих в разных сферах музыкальной культуры.

Главная особенность состояния культуры последних десятилетий заключается в том, что среди многих других проблем человек переживает испытание звуковым потоком, который по насыщенности превосходит все предыдущие периоды истории и представляет собой сложнейшее соединение разного рода информации, обращенной к слуху человека: различные образцы массовой поп-продукции, авторская песня, джаз, рок, музейный и

современный фольклор, классическая и новая музыка академической традиции и т.п.

И в этой ситуации речь должна идти не только о характерной для времени «мозаике зеркал» (по определению Г.Орлова) стилей, жанров, техник, технологий звукоизвлечения в музыке. В изобилии современной звукослуховой информации лишь очень малую часть можно назвать музыкой в строгом значении слова, в традиционном понимании ее художественно-видовых качеств. Практически невозможно сегодня обозначить границы музыки и не-музыки, поскольку в звуковом измерении культуры глобальному переосмыслению подвергается само понимание музыки. Поэтому и представляется необходимой более широкая постановка вопроса, охватывающая самые разные аспекты современного звукового потока.

Звуковую среду культуры не следует понимать как фон, внешнюю атмосферу, совокупность условий, определяющих слуховое восприятие. Акустическая информация проникает глубоко в сознание человека с самого начала его жизни и становится своего рода естественным языком выражения чувств, эмоциональных состояний, мыслей, отражает потребность его самовыражения, оказывает серьезное влияние на образ жизни в целом. Сила воздействия звуковой информации подтверждает исходную, ключевую значимость миметизма, лежащего в основе создания, исполнения и восприятия музыки. Всеобщая массовизация, обытовление, охватившее современное искусство, не случайно базируется на музыке. Ее «подражательная» природа позволяет музыке многократно усиливать воздействие визуальной и вербальной информации – механизм, который в сфере производства и потребления беспощадно эксплуатируется. Поразительна терпимость музыки, особенно ее классических образцов: Чайковский «обслуживает» рекламу продовольственных товаров, Бах, Вивальди, Моцарт в массовой среде более известны как творцы телефонных сигналов. Почему так притягательна в потребительской сфере высокая классика? Красота и гармоничность созвучий, радость узнавания классических мелодий дают возможность подняться над бытом, повседневностью, в этих условиях продукты питания,

предметы бытовой техники поэтизируются, приобретают своего рода «гарантию качества». Музыка, моделируя структуру эмоции, усиливает суггестию воздействия самых невероятных рекламных акций. Миметическая природа музыки, увы, не только в обращении к высокой классике (которая, кстати, приобретая незапланированные ее создателями новые условия существования, хуже не становится). Гораздо типичнее случай противоположный. Он проявляется в подражании примитивному, рутинному языку песенных клипов поп-звезд, их голосам, манере пения и далее – их стилю одежды, поведения, образу жизни.

Негативное состояние сегодняшней звуковой среды отмечается большинством исследователей, публицистов, музыкантов. «Чтобы понять глубину кризиса культуры, достаточно включить телевизор» – это характерное для нашего времени суждение имеет достаточно оснований. Высказываются даже прогнозы о том, что если XXI век продолжит ревизию искусства, то «он будет вынужден строить здание своего искусства на каких-то новых и пока неизвестных основаниях» (А.Мигунов). Композитор В.Мартынов также констатирует необратимые процессы в современном искусстве: «Большинство теперешних музыкантов вполне искренне полагают, что то, что они создают, исполняют или слушают, есть старая добрая орpus-музыка, и что они по-прежнему пребывают в старом добром пространстве искусства, в то время как на самом деле они уже давным-давно имеют дело с орpus-post-музыкой и находятся в пространстве производства и потребления, то есть имеют дело с симулякрами и находятся в пространстве тотальной симуляции».

Действительно, вовлеченность музыки в постмодернистскую игру без правил, снижение высокого, разоблачение тайного – все это провоцирует на самые пессимистические прогнозы. И все же, порицая заповоленность культуры обыденными элементами, осознавая болезненную проблемность сегодняшнего ее состояния, симуляцию нельзя считать всеобщей парадигмой современной музыки.

Современная российская звуковая среда вряд ли сегодня может быть оценена и «продиагностирована» адекватно и объективно. И все же, очевидно, что в одновременности в ней сосуществуют традиция и

ее отрицание, конструктивные и деструктивные явления, процессы интеграции и дезинтеграции. Сфера академической музыки кажется сегодня глубоко запрятанной в звуковом потоке. Однако, это является иллюзией. Не сопровождаемая шумными PR-акциями (постановка «Детей Розенталя» на сцене ГАБТ – одно из немногих исключений), не имеющая необходимого материального обеспечения, академическая музыка (вопреки всем сложностям!) продолжает полноценно существовать в концертах, на фестивалях, на CD, mp3, DVD-Audio-носителях. Хотя продуктом всеобщего употребления она вряд ли может стать, поскольку требует от слушателя подготовленности к восприятию и необходимости встречного «труда души». В этом отношении наше время не уникально.

Массовая музыка, при всей очевидности ее негативных, пугающих черт, сегодня находится под влиянием перемен. Исчезает наивно-доверчивый слушатель, возникают достаточно жесткие требования профессионализма и – как следствие – рост востребованности таких специальностей, как звукорежиссура, эстрадное пение, электронная композиция, ди-джей и др.

Звуковое пространство в целом является наиболее подвижной сферой культуры, отражает состояние социокультурного процесса, служит индикатором его активности. Особенность ситуации заключается в том, что антиномии и разного рода полярности пронизывают буквально все уровни звуковой среды – от акустических продуктов потребительского мира до элитарных художественных экспериментов.

Постмодернистскую культуру нередко сравнивают с поздней античностью, маньеризмом, культурой «готового слова» барокко. Эти периоды объединяют настроения «конца истории» – когда создается ощущение, что «все слова уже сказаны» (У.Эко), кажется, что исчезла почва для новых, оригинальных идей, когда повсеместно распространяется убежденность в исчерпанности средств и способов интерпретации мира.

В то же время, как и прошлые родственные эпохи, наряду с усталостью культуры, постмодернизм не сводим к идее конца и в нем открываются ранее не изведенные пространства креативности.

Постмодернистская эстетика существует в определенной зависимости от классической аристотелевско-винкельмановской западноевропейской традиции, во многом она связана и с неклассическими (романтической и модернистской) эстетическими установками. Вместе с тем, постмодернизм самоопределяется, дистанцируясь от классического и неклассического понимания эстетических ценностей. Он утверждает новую эстетическую парадигму, допускающую децентрализованную множественность позиций и ведущую к радикальному пересмотру понятийного аппарата традиционной эстетики.

В данном учебном пособии мы обратились к основным понятиям эстетики постмодернизма, проследив логику возникновения новой терминологии и показав различные интерпретации понятий. В поле внимания оказались лишь немногие ключевые фигуры концепции постмодернизма – Ролан Барт, Мишель Фуко, Жиль Делез, Феликс Гваттари, Жак Лакан, Жан-Франсуа Лиотар, Жан Бодрийяр, Юлия Кристева, Жак Деррида, Умберто Эко. На самом деле феномен постмодернизма привлек огромную армию исследователей, среди которых в равной степени многочисленными являются как его апологеты, так и критики.

В эстетике постмодернизма метаморфозы касаются прежде всего ее предмета. С одной стороны, всеобщая эстетизация, охватившая культуру, приводит к расширению полномочий науки. С другой стороны, под воздействием структурализма и семиотики происходит

«лингвизация» эстетики, ее сосредоточение на проблемах языка. Меняется тип эстетического философствования: понимание сложности предмета приводит исследователей к необходимости метафорического и поэтического высказывания. Характерно, что приверженцы постмодернизма нередко сочетают в своем творчестве художественную практику и теоретические рефлексии (среди многочисленных примеров назовем Умберто Эко – автора постмодернистского романа «Имя розы» и теоретических изысканий о постмодернизме, среди которых – заметки на полях «Имени розы»).

Противление системности, логической жесткости и замкнутости концептуальных построений, свойственное постмодернизму, дало повод скептикам утверждать, что он не создает своей концепции.

Тем не менее, развернутый терминологический аппарат постмодернистской эстетики («смерть Автора», «языковые игры искусства», «письмо», «интертекстуальность», «ризома», «открытое произведение», «симулякр», «дизайнизация искусства», «постмодернистская чувствительность» и другие) открывает новые пути поиска адекватности интерпретации художественной реальности.

Постмодернизм, по мнению большинства теоретиков, внимательно следящих за его практикой и рефлексией, «умер», закончил свое существование. В диалоге «Речи на поминках постмодерна» Михаил Эпштейн заявляет: «Постмодернизм имеет дату смерти – 11 сентября 2001 года». Валерий Савчук, продолжая эту мысль, говорит: «Постмодерн подвел черту – из провокативного и открывающего новое подозрительное видение стал повсеместным и реакционным. Уже нельзя делать то, что художники-акционисты делали раньше. Например, разного вида аутодеструктивные перформансы, которые я с энтузиазмом организовывал и изучал прежде. После теракта в Нью-Йорке они просто потеряли смысл. Они работают там и тогда, где общество пребывает в самодовольстве».

Факт завершения постмодернизма уже позволяет ожидать начало нового периода его изучения – как факта истории культуры.

Контрольные вопросы

1. Назовите авторов, которые первыми использовали термин «постмодернизм».
2. Каковы основные параметры культурной «ситуации постмодернизма»?
3. В чем заключается специфика постмодернизма как художественно-эстетического явления?
4. Каковы истоки, основные этапы и ключевые термины постмодернистской концепции Р.Барта?
5. Что означает «смерть Автора» в эстетической концепции М.Фуко?
6. Ж.-Ф.Лиотар: определение искусства постмодернизма и сопутствующих ему понятий («метарассказ», «языковые игры»).
7. Трактовка художественного творчества в трудах Ж.Лакана.
8. В чем заключается метод шизоанализа искусства? Чем он отличается от психоанализа?
9. Объясните значение терминов «ризом» и «культура корневища».
10. Особенности трактовки теории катарсиса в трудах Ю.Кристевой.
11. Каковы генезис и эстетические функции симулякра?
12. В чем заключаются особенности деконструкции как принципа постмодернистского анализа?
13. Специфические черты постмодернизма в музыке.
14. Полистилистика, ее типы, значение в создании «постмодернистской ситуации» в музыке.
15. Особенности взаимодействия массового и элитарного в искусстве и эстетике постмодернизма
16. В чем смысл понятия «открытое произведение» Умберто Эко?

1. Бабетов А. Мишель Фуко: видеть и говорить // Лабиринт-Экскентр. 1991. №3.
2. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994.
3. Барт Р. Фрагменты речи влюбленного. М., 1999.
4. Бодрийяр Ж. Система вещей. М.-Л., 1995.
5. Бычков В. Художественный апокалипсис культуры. Строматы XX века. В двух книгах. М., 2008.
6. Бычков В. Эстетика. М., 2002.
7. Всемирная энциклопедия. Философия. Москва-Минск, 2001.
8. Гадамер Г. Актуальность прекрасного. М.-Л., 1991.
9. Гараджа А. Критика метафизики в неоструктурализме (по работам Ж.Дерриды 80-х гг.). М.-Л., 1989.
10. Герменевтика. Философия языка. М.-Л., 1995.
11. Грякалов А. Структурализм в эстетике. Л., 1989.
12. Делез Ж. Логика смысла. М.-Л., 1995.
13. Делез Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения. М., 1990.
14. Деррида Ж. Золы угасшей прах // Искусство кино. 1992. № 8.
15. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. М., 1985.
16. Зенкин С. Ролан Барт и проблемы отчуждения культуры // Новое литературное обозрение. 1993. № 5.
17. Ильин И. Постмодернизм. Постмодернистская чувствительность // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. М., 2004.
18. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.-Л., 1996.
19. Искусство XX века: диалог эпох и поколений. В 2-х томах. Нижний Новгород, 1999.
20. Искусство XX века: парадоксы смеховой культуры. Нижний Новгород, 2001.
21. Искусство XX века: уходящая эпоха? В 2-х томах. Нижний Новгород, 1997.
22. Кутырев В. Философский образ нашего времени (безжизненные миры постчеловечества). Смоленск, 2006.
23. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. Под ред. В.Бычкова. М., 2003.

24. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / пер. с фр. Н.А. Шматко. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алтейя, 1998.
25. Маньковская Н. Париж со змеями. (Введение в эстетику постмодернизма). М., 1995.
26. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. СПб., 2000.
27. Мартынов В. Новое сакральное пространство // Искусство кино. 2002. № 7.
28. Мигунов А. Маргинальность в эстетике и искусстве // Эстетика на переломе культурных традиций. М., 2002.
29. Парадигмы философствования. СПб., 1995.
30. Поль Валери об искусстве. М., 1993.
31. Постмодернизм. Энциклопедия: в 4-х т. Минск, 2001.
32. Постмодернизм и культура // Вопросы философии. 1993. № 5.
33. Пятигорский А.М. О постмодернизме // Пятигорский А.М. Избр. труды. М., 1996.
34. Руднев В. Словарь культуры XX в. Ключевые понятия и тексты. М., 1997.
35. Савенко С. Бах на все времена // Искусство XIX века: парадоксы смеховой культуры. Нижний Новгород, 2001.
36. Савенко С. Фантом постмодернизма // Русская музыка. Рубежи истории / ред. С.Савенко, И.Скворцова, Е.Сорокина, Е.Царева. М., 2005.
37. Теория современной композиции / отв. ред. А.Ценова. М., 2005.
38. Фуко М. Что такое автор? // Лабиринт-Эксцентр. 1991. № 3.
39. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. М., 1987.
40. Хренов Н.А. Культура в эпоху социального хаоса. М., 2002.
41. Шнитке А. Полистилистические тенденции современной музыки // Беседы с Альфредом Шнитке / сост. А.Ивашкин. М., 2003.
42. Эко У. Заметки о романе «Имя розы» // Эко У. Имя розы. М., 1990.
43. Эко У. Имя розы: Исторический роман. М., 1989.
44. Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб., 2004.
45. Эстетика и теория искусства XX века / под ред. Н.Хренова, А.Мигунова. М., 2005.

Содержание

Введение.....	3
I. К определению понятия.....	5
II. «Ситуация» постмодернизма (История возникновения. Основные идеи).....	12
III. Проблемы художественного творчества в эстетике постмодернизма.....	23
§1. Ролан Барт и Мишель Фуко: смерть автора.....	23
§2. Жан-Франсуа Лиотар. Языковые игры искусства.....	29
§3. Жак Лакан. Структурный психоанализ.....	32
§4. Жиль Делез и Феликс Гваттари. Шизоанализ.....	37
§5. Юлия Кристева. Искусство как метаязык.....	42
§6. Жан Бодрийяр. Пространство симулякров.....	46
§7. Жак Деррида. Деконструкция.....	49
§8. Умберто Эко. Открытое произведение.....	53
IV. Постмодернизм в музыке.....	64
Заключение.....	73
Контрольные вопросы.....	75
Список рекомендуемой литературы.....	76

Сиднева Татьяна Борисовна

ЭСТЕТИКА ПОСТМОДЕРНИЗМА

Учебное пособие

Издание второе

*Компьютерная верстка Е.В. Артемьева
Ответственный за выпуск Т.Б. Суханова*

Подписано в печать 27.06.2012. Формат 60*84/16.
Усл. печ. л. 4,65. Тираж 100 экз. Заказ № 3

Оригинал-макет и печать: ФГБОУ ВПО «Нижегородская
государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки»
603600, Нижний Новгород, ул. Пискунова, д. 40