В.Н. Кульбижеков

**ЭСТЕТИКА.
ЭСТЕТИКА ПОСТМОДЕРНИЗМА**

Учебное пособие

Москва
2020

УДК 111.852(07); 7.038.6
ББК 87.8я73; ТЗ(0) – 7 +4112.26
К90

Рецензенты:

Прейсман Э.М. – доктор искусствоведения, академик Сибирского отделения Международной академии наук Высшей школы, доктор искусствоведения, профессор Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского;

Нагорный Н.Н. – кандидат философских наук, доцент кафедры административного права и административной деятельности ОВД Сибирского юридического института МВД России.

Кульбижеков В.Н.

К90

Эстетика. Эстетика постмодернизма: учебное пособие. – М.: Издательский дом Академии Естествознания, 2020. – 108 с.

ISBN 978-5-91327-608-7

DOI 10.17513/np.383

Чтобы судить об эстетике постмодернизма – значительном, но не бесспорном культурном явлении конца второго – начала третьего тысячелетия – необходимо попытаться объективно его осмыслить и образно представить.

Для этого учащимся предлагается ознакомиться с философско-эстетическими работами, посвященными постмодернизму как феномену (глава 1), с конкретными его проявлениями в различных видах культурной деятельности (глава 2), а также с фрагментами текстов видных теоретиков постмодернизма.

ISBN 978-5-91327-608-7

© Кульбижеков В.Н., 2020
© Сибирский федеральный университет, 2020
© ИД «Академия Естествознания»
© АНО «Академия Естествознания»

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
Глава 1. ТЕОРИЯ ПОСТМОДЕРНИЗМА.....	9
1.1. Философско-эстетические концепты постмодернизма	9
1.2. Психоанализ и постмодерн	19
1.3. Основные теоретики постмодернизма	28
Контрольные вопросы и задания:	51
Глава 2. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРАКТИКА ПОСТМОДЕРНИЗМА	52
2.1. От «изящного» к интерактивному искусству	52
2.2. Арт-практики постмодернизма	58
2.2.1. Поп-арт	58
2.2.2. Инсталляция и перформанс	64
2.2.3. Хепенинг и энвайронмент	70
2.3. Виртуальное искусство и постмодернизм	75
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	83
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	86
ПРИЛОЖЕНИЕ. Фрагменты текстов философов-постмодернистов	93

ВВЕДЕНИЕ

Постмодернизм, включающий в себя различные философские, искусствоведческие, эстетические, культурологические интенции, необходимо осмыслить как целостное явление, потому что анализ важнейших моментов постмодернизма, как феномена культуры, все еще не может претендовать на сколько-нибудь значительную полноту и целостность. Но вместе с тем следует отметить, что разрыв западной художественной практикой постмодернизма и нашей отечественной является очевидным.

Изначально негативное отношение к арт-практикам постмодерна, наблюдавшееся еще в СССР, в какой-то степени сохранилось и до сегодняшнего дня. Но обвинять постмодерн и его принципы, например принцип деконструкции в распаде и разложении современных культурных норм, как минимум, представляется некорректным уже в силу того, что и теория, и практика постмодерна имеют в современном российском обществе ничтожно малый вес и носителей идей постмодернизма тоже не большинство.

Рождение постмодернизма на западе первоначально состоялось в рамках существующей художественной практики, и лишь впоследствии он стал объектом философской и историко-культурологической рефлексии. Несмотря на то, что термин «постмодернизм» появился уже в первую половину XX века, а становление художественной практики и теоретической рефлексии в полной мере проявляется с середины 50-х годов XX века, наибольшую популярность движение постмодерна приобретает с 60-х годов.

Как явление искусства постмодернизм возникает в США в качестве некоего экспериментального направления в архитектуре, живописи, скульптуре. Практически одновременно с этим постмодернистские интенции активно внедряются на телевидении, в разработке заставок видеоклипов, оформлении аудио-видео контента,

в дизайнерских инновационных решениях. Иронично-игровая аура постмодернизма пришлась по душе и музыкальным редакторам, нашла поддержку и в литературных, и окололитературных кругах, находя себе все новых adeptов и последователей.

Практически во всех странах мира с 60–70-х годов в искусстве отмечается постепенный уход мастеров академической традиции, академического искусства, и прежде всего в европоцентристском и американоцентристском ареалах. Культура, пережившая две мировые войны и все более перерождавшаяся в посткультуру, возжаждала «отдохновения», ей стала претить излишняя серьезность старых мастеров, все больше стала проявляться востребованность легкости, ненавязчивости, эссеичности, публицистичности в обсуждении даже самых серьезных вопросов. Массовая культура от произведений требовала доступности, незамедлительного получения эффекта удовольствия здесь и сейчас.

Современные исследователи приходят к выводу, что истоки постмодернизма следует искать не только в веяниях послевоенной эпохи, но и в тех противоречиях, которые с наибольшей полнотой были проявлены в культуре модернизма уже с начала XX века. Некоторые исследователи еще больше расширяют исторические границы возникновения нового направления.

Основную причину возникновения постмодернизма они находят в ломке логоцентризма как стержневой парадигмы новоевропейской культуры. В этом смысле значение постмодернизма выходит далеко за рамки истории и культуры XX столетия и может быть сопоставлено с теми историческими и социокультурными изменениями, которые происходили на сломе эпох при переходе от древнего мира к Средневековью.

На наш взгляд, «Заметки на полях философии» Деррида представляют совершенно уникальный анализ и интерпретацию классических философских текстов, во многих отношениях более тонкий и почтительный, чем у тех, кто считает себя хранителями и последователями классической философской традиции¹. Многие предупреждения философов постмодернизма действительно остались без внимания, и последствия этого, как мы видим, реализуются буквально на наших глазах.

¹ См., к примеру, работу Ж. Деррида «Колодец и пирамида: введение в семиологию Гегеля» // Деррида Ж. Поля философии / Пер. с фр. Д.Ю. Кралечкина. – М.: Академический проект, 2012. – С. 95–138.

Постмодернизм следует понимать и как субъект, и как объект и, что не менее важно, продукт культуры XX века. То, что нам активно не нравится в постмодернизме, есть лишь более выпуклое, отчетливое, подчас гиперболизированное выражение того, что нас окружает, того, что есть в действительности, имеет онтологический статус.

В качестве достаточно взвешенной оценки постмодернизма в современной культуре следует привести слова заслуженного деятеля науки РФ, доктора философских наук, профессора, академика К.М. Долгова: «Что касается постмодернизма... Я просто многих из них знал лично, общался с ними, беседовал, писал о них. Как экзистенциализм был своеобразной реакцией на позитивизм и неопозитивизм, так и постмодернизм был реакцией на модернизм, потому что модернистская философия и искусство стали отходить от человеческого существа, от сути человечности. Хосе Ортега-и-Гассет написал ряд работ – «Восстание масс», «Дегуманизация искусства», «Человек и люди» и др. – и показал, что современные модернистские философия и искусство – это отход от гуманизма, от сути человеческой проблематики, а это может привести к очень серьезным и плачевным результатам. Так и получилось, потому что фашизм и вырос из таких течений, которые были направлены против человека и человечности. Вот такой пример у Ортеги-и-Гассета: умирает великий человек, и рядом с ним жена, журналист и художник. Жена полностью включена в эту ситуацию, ничего более не видит и не осознает: журналист включен лишь наполовину – ему надо написать хорошую статью, чтобы поверили, – он переживает, как надо описать, чтобы поверили в то, что умирает великий художник. А живописец – ему все равно, кто умирает, ему нужно лишь изобразить этого человека и ему важна только эстетическая сторона, само искусство. И в этом смысле модернистское искусство – это искусство, почти лишенное человечности. Поэтому постмодернизм – это в известной степени реакция на модернизм. Постмодернизм пытался, вопреки модернизму, структурализму и постструктурализму, который рассматривает структуры, – а структуры чего, не так важно, – попытался вернуться к сути дела. Постмодернизм все время рассматривает какие-либо человеческие, гуманистические аспекты, и в этом смысле, думаю, нам надо ценить постмодернистскую философию – Деррида, Делеза, Бодрийяра, Барта и многих других. У них много работ по самым разным

вопросам: и по литературным, и по эстетическим, философским: о кино, фотографии, – поразительные работы. Они дали образцы тонкого и глубокого анализа культуры прошлого и современности. И в этом смысле я оцениваю постмодернизм положительно, в отличие от многих других, которые чуть ли не весь постмодернизм отрицают. Я считаю, что он внес серьезный вклад в развитие не только философской, но и эстетической мысли»².

Любая культура проходит стадии возникновения-становления – развития-расцвета – угасания-умирания (стагнации). К какой же фазе развития следует отнести постмодернизм? Все исследователи едины в том, что постмодернизм как рефлексия над основаниями современной культуры ни в коем случае не является ее расцветом. А вот в отношении вопроса, является ли постмодернизм рождением нового или выражением заката старой культуры, ее полного и окончательного упадка, у исследователей имеются разные подходы и точки зрения. Можно предположить, что постмодернизм является своего рода «точкой бифуркации», знаменующей одновременно и закат, и мучительные всходы, «роды» чего-то принципиально нового.

В этом смысле для эстетики постмодернизма характерна принципиальная антиномичность, амбивалентность всего и вся: о серьезных вещах говорить с каким-то фиглярством, а о самых низменных, животных проявлениях человеческой природы рассуждать с нарочитой напыщенностью и выпендренностью. Возникает вопрос: оголяя раны «умирающей культуры», постмодернизм стремится вылечить, исцелить ее или, напротив, приближает ее конец, агонию? Нам кажется, что однозначного ответа просто невозможно дать. Одни представители философии и искусства постмодерна, действительно, мучительно ищут выход из сложившегося кризиса, другие же демонстративно смакуют самые ужасные, антикультурные и антиэстетические вещи, даже и не заботясь о том, что испытывает потрясенный зритель. Но почти всегда создатели постмодернистских арт-практик скрупулезно просчитывают, какую реакцию публики вызовет их квази-художественное произведение. Творческое кредо постмодернизма – войти в окружающую жизнь, полностью слиться и раствориться в ней. Отсюда тенденция эстетизации повседневности.

² Эстетика как образ жизни. Сборник статей к 80-летию Константина Михайловича Долгова / Составитель и научный редактор Кукарцева. Российская академия наук. Институт философии. – М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2013. – С. 21-22.

Постмодернизм не есть какой-то зловердный вирус, как его квалифицируют некоторые историки, культурологи и даже сами представители постмодернизма. Но даже если понимать постмодернизм как «вирус», – несомненно, что этот вирус призван расчистить культурное поле, освободить пространство для создания чего-то действительно небывалого. Постоянная отсылка постмодернистских текстов к философским и художественным созданиям более ранних эпох, несомненно, свидетельствует о стремлении представителей постмодернизма не к разрушению, уничтожению и распылению, но переосмыслению, переформатированию и перекодированию всего культурного наследия всех предшествующих эпох.

В таком смысле постмодернизм и следует понимать как субъект и как объект и, что не менее важно, продукт XX века, его культурный феномен, выявивший глобальную рассогласованность системы «человек – мир», рассогласованность, которая не может не быть отраженной в философской и культурологической рефлексии. Если это явление понимать так, то выходит, что показ и анализ этой ситуации и взял на себя постмодернизм.

Глава 1. ТЕОРИЯ ПОСТМОДЕРНИЗМА

1.1. Философско-эстетические концепты постмодернизма

Обращаясь к эстетике постмодернизма, невозможно не перечислить, хотя бы бегло, некоторых представителей этого направления. Это Мишель Фуко, Жак Деррида, Жиль Делез, Феликс Гваттари, Жан Франсуа Лиотар, Ролан Барт, Ричард Рорти, Жан Бодрийяр, И. Хассан, Ю. Кристева, Ч. Дженкс, Дж. Ваттимо, У. Эко и другие. Их знаковые, программные произведения уже стали своеобразной классикой, иконами XX века.

Программными произведениями постмодернизма следует признать сочинения Жака Деррида «О грамματοлогии», «Письмо и различие», «Поля философии», «Почтовая открытка от Сократа до Фрейда и не только», «Шпоры», «Стили Ницше», «Письмо японскому другу»; труды Ж. Делеза и Ф. Гваттари «Капитализм и шизофрения», «Антиэдип»; Ж. Бодрийяра «Общество потребления», «Зеркало производства», «Симулякры и симуляции»; Ж-Ф. Лиотара «Языческие наставления», «Распря», «Состояние постмодерна» и др. Всех представителей постмодерна объединяет протест против так называемого «культурного проекта модерна», под которым они подразумевали не явление модернизма как культурного, художественного течения, возникшего на рубеже XIX–XX веков, а глобальный проект Просвещения и просветителей XVIII в.

Если традиционный взгляд оценивает культуру Нового времени как торжество мысли и разума, небывалого взлета науки, техники, культуры, то представители постмодернизма почти в один голос утверждают, что именно эта эпоха есть «начало конца», предвестие и причина будущих глобальных конфликтов, войн и катастроф. Культура Нового и Новейшего времени, по мысли философов-постмодернистов, проходит пять этапов.

Первый этап начинается с XVIII века и продолжается, пролонгируется вплоть до сегодняшнего дня. Здесь культура как бы «осенена» проектом Просвещения, является Модерном в широком смысле слова. «Проект Просвещения» рождает такие понятия и термины, как «текст», «контекст», «нарратив», «новация». В «Философском

словаре» дано следующее определение нарратива: «Нарратив – понятие философии постмодерна, фиксирующее процессуальность самоосуществления как способ бытия повествовательного (или, по Р. Барту, «сообщающего») текста. Важнейшей атрибутивной характеристикой нарратива является его самодостаточность и самооценность.

Как отмечает Р. Барт, процессуальность повествования разворачивается «ради самого рассказа, а не ради прямого воздействия на действительность, то есть, в конечном счете, вне какой-либо функции, кроме символической деятельности как таковой». Классической сферой возникновения и функционирования нарративов выступает история как теоретическая дисциплина (и в этом философия постмодернизма парадигмально изоморфна концепции нарративной истории: А. Тойнби, П. Рикёр, Дж. Каллер, А. Карр, Ф. Кермоуд и др.). В рамках нарративной истории смысл события трактуется не как фундированный «онтологией» исторического процесса, но как возникающий в контексте рассказа о событии и имманентно связанный с интерпретацией»³. Ряд постмодернистов термин «нарратив» трактуют как «продолженное высказывание». Выделяют два вида нарративов:

1. Нарратив Просвещения. В этой парадигме Просвещение понимается как доминирующая идеология в культуре Нового времени, в котором разум предстает высшей ценностью. Отсюда, стремление к истинному знанию становится магистральной линией всей новоевропейской культуры. Знание дает человеку освобождение, чувство подлинной свободы. Таким образом, нарратив Просвещения являет собой совокупность представлений, связывающих одновременно знание – власть – эмансипацию (освобождение).

2. Нарратив Духа. Это культура будущего. В ней нет антагонизма, противостояния человека и мира, человека и социума. Человек ощущает абсолютную целостность, слиянность с миром, социумом. Нарратив духа связан с единством мира и его развитием и сублимируется самим субъектом.

Альтернативным понятием, объясняющим противоречия и коллизии современной культуры, является понятие «эпистема», введенное в знаменитой работе Мишеля Фуко «Слова и вещи». Эпистема в его понимании представляет собой особый ментальный конструкт,

³ Новейший философский словарь. Электронное издание. Точка доступа <http://enc-dic.com/philosophy/Narrativ-3332.html>.

лежащий в основании познавательной человеческой деятельности, некий культурный фон, определяющий рациональное отношение человека к миру. В Энциклопедии эпистемологии⁴ и философии науки дано следующее определение эпистемы: «Эпистема – опорное понятие концепции «археологии знания» М. Фуко, представленной в книге *«Слова и вещи»*. Фуко называет эпистемами совокупность объективных категорий, неких историко-познавательных априори, которые, в свою очередь, определяют возможности мнений, теорий, наук в различные исторические периоды. Выявляет и изучает эпистемы особая дисциплина – «археология знания»: она осуществляет глубинный подкоп в историко-культурную, познавательную почву, на которой произрастают различные виды и формы знания. При этом выявляются не только концептуальные опоры наук, но и конфигурации тех более причудливых и зыбких образований, которые могут показаться химерами, беспочвенными верованиями, «идеологиями». Рациональность или объективность не являются критериями анализа эпистемы: речь идет об особом понимании условий возможности познания. В процессе раскапывания эпистемного поля или же строительства эпистемы (обе метафоры тут уместны) обсуждаются не пути непрерывного совершенствования исходных догадок или зачатков наук, но соотношения познавательных конфигураций, противоположных по своей структуре и смыслу всем концепциям постепенного накопления знания»⁵.

Второй этап возникает со второй половины XIX века. Он связан с изменением сознания людей, появлением множественных альтернативных моделей, по-разному объясняющих, истолковывающих реальность как в рамках собственно естествознания, так и в рамках гуманитарных, историко-философских, эстетико-культурологических и искусствоведческо-филологических подходов. В литературе творят Шарль Бодлер, Эдгар Аллан По, творчество которых представляет собой протест против традиционных форм и ценностей литературы. В этот период, согласно Лиотару, возникает неверие в «метанарративы», происходит разочарование в них. Позитивистская идеология проникает и в искусство, и в науки об искусстве, в которых предпринимается кропотливый анализ языка и мышления, изменения в них

⁴ Эпистемология – раздел гносеологии, изучающий проблемы научного знания.

⁵ Энциклопедия эпистемологии и философии науки. Электронное издание. Точка доступа http://enc-dic.com/enc_epist/Jepistema-865.

связываются с историко-социальными предпосылками и причинами. В науке (естествознании и гуманитаристике) все больше начинают играть социологические подходы и установки.

Третий этап начинается с конца XIX века до 2-го десятилетия XX века. В этот период происходит качественная трансформация модернизма. В филологии возникает новое направление – структурная лингвистика, связанная с именем Фердинанда де Соссюра. По-новому, с необыкновенной глубиной, в лингвистике разрабатываются понятия языка, речи, письма, стилистики. Де Соссюр вводит в филологию новое понятие – *семиотика* (наука о знаковых системах). В семиотике решается проблема взаимодействия смысловых (ментальных) и языковых структур, выявляющих, оплотняющих, опредмечивающих эти смыслы. В структурализме встает вопрос о взаимодействии, взаимоотношении социальных институтов и порождения мысленных ментальных конструкторов в определенной знаковой семиотической системе.

Структурализм не отрицает существования «объективной реальности», но замечает, что любая реальность не дана человеку непосредственно, но лишь сквозь призму, сквозь «линзу» определенных ментальных и языковых структур, объясняющих, истолковывающих и, в конечном счете, выстраивающих в сознании человека совершенно определенную картину мира. Объективная реальность всегда выстраивается, структурируется в человеческих мыслях, языках, поступках. Структурализм как бы сознательно забывает ту первичную реальность, которая не замутнена деятельностью субъекта. Для него реальность – это прежде всего определенный *текст*. Именно эта идея в еще большей степени будет продолжена и развита в философии постмодернизма.

Для постмодернизма весь мир, вся культура есть прежде всего *текст*, но этот текст не является прямым отражением оригинала. Отсюда возникает вопрос: как все-таки текст и оригинал соотносятся между собой? Текст понимается в структурализме как некая новая реальность, более того, именно она, в конечном счете, и оказывается в его понимании подлинной, настоящей. А все, что «было и прошло», признается видимостью, фикцией, существующими лишь в собраниях определенных текстов, в контекстуальности, в игре диалогов и интерпретаций. Таким образом, структурализм отрицает историческое бытие. История и как процесс, и, тем более, как наука оценивается как фикция. Жить, существовать, по мнению Ф. Соссюра, можно лишь внутри текстов.

Другие постмодернисты, в том числе Р. Барт, уходят от решения этой проблемы. Если оригинал становится несущественным, если он отрицается, то постмодернистская реальность предлагает нам жить во множестве смыслов, предлагает уйти от абсолюта в том смысле, как его трактовала классическая философия. Здесь в культуре постмодернизма происходит определенный сдвиг, характеризующий отсутствие единого центра, единого *корня*. На смену централизованной модели мира, модели реальности появляется принципиально иное понимание, характеризующееся понятием «*ризомы*», или «*корневище*». Слово «*ризома*» в философию пришло из ботаники и отражает рассредоточенность, децентрированность, распыленность неких жизненно необходимых связей, которые, тем не менее, все же представляют собой весьма специфическую и даже устойчивую структуру, подобную грибнице.

Вся культура прошлого признавалась корневой культурой, а культуры настоящего и будущего – культурой *ризомы*, или *корневища*. Исходный принцип культуры ризомы – это плюрализм и фрагментарность, децентрированность (в постмодернизме существует даже понятие децентрированного субъекта). Иными словами, вся современная культура, по мнению постмодернистов, становится децентрированной. Децентрация в тексте (а текст, как мы помним, и есть выражение культуры) осуществляется с помощью особой операции, названной Ж. Деррида *деконструкцией*. Таким образом, понятия децентрации и деконструкции становятся основополагающими в постмодернистском дискурсе.

В искусстве в этот период появляется целый kaleidoscope различных авангардных течений, обозначается вектор движения различных стилей и направлений искусства от авангардизма к модернизму. В это же время возникает проект сюрреалистов (А. Бретон, С. Дали и др.).

Четвертый этап характеризуется поиском «вечного мифа», а именно стремлением к технологической эффективности, поиском глубинных межкультурных связей.

На пятом этапе происходит усиление конформистских черт, еще более усилившихся в послевоенный период, а также рост бюрократической власти. Человеческая деятельность есть переплетение множества смыслов, в которой в конце концов теряется оригинал и остается только «интерпретируемый текст». Ролан Барт дает анализ поэмы О. де Бальзака «Сарразин». В этом анализе Барт стремится найти под

основным «денотативным» содержанием дополнительные, скрытые, вторые смыслы, которые возникают благодаря *коннотативному* мышлению. В качестве примера Р. Барт в своей работе «Риторика образа» приводит название французской макаронной фабрики «Пандзани», которая, на наш слух, звучит как итальянское наименование.

Так в любое восприятие проникают посторонние ассоциации, включающие некие признаки, свойства «lingva italiano», подсознательно опосредующие картину мира. Р. Барт приходит к выводу, что денотативного мышления в чистом виде вообще не существует, оно всегда сопровождается коннотативным мышлением. Таким образом, текст отличается от оригинала (см. Ж. Деррида «Письмо и различие») и даже порой противоречит ему. Постструктурализм отрицает историческое бытие, он провозглашает, что существование современной культуры есть бытие самих текстов. Одни постмодернисты уходят от решения вопроса, как текст может существовать без оригинала, без прообраза. Другие считают подобную ситуацию уже свершившимся фактом, множественность противоречащих друг другу смыслов оценивается ими как характернейший признак современной культуры.

Общими чертами эстетики постмодернизма следует признать следующие:

- фрагментарность и плюрализм. В постмодернистском дискурсе рушится логоцентристское сознание, лежащее в сердцевине европейской культуры, аннулируется традиционная иерархия ценностей;

- повышенное внимание к проблемам языка. Всякий текст, письмо рассматривается как оттиск с других текстов, а их взаимопроникновение, заимствование, цитирование – игра со смыслами;

- «симуляция» и «симулякры». Современная культура, как они считают, существует наподобие виртуальных конструкций, в которых происходит переплетение различных слоев искусства: массового и элитарного, обыденного и судьбоносного, утилитарного и возвышенного, искусства поэзии и ток-шоу, кулинарии и подчеркнута эстетствующих направлений в искусстве и др.

- эстетизация повседневности. Все жизненное пространство человека (дом, производство, природный ландшафт) понимается как поле эстетических экспериментов, а человек, его «соматическая» сущность подвергаются трансформации, согласно неким умозрительным концептам, вплавленным в техницистскую среду, энвайронмент;

– отказ от бинаризма. Традиционная модель субъект-объектного взаимодействия подвергается остракизму. Рушится оппозиция творец – реципиент. Каждый человек, воспринимающий художественное произведение, как бы становится сотворцом, соавтором, меняющим мозаику смыслов, образов, наполняющий произведение собственными аллюзиями, ассоциациями;

– стирание пространственно-временных границ. В мире постмодерна отрицается наличие константных величин не только в плане восприятия художественного произведения, но и само пространство-время структурируется совершенно по-особому, оно не тождественно физическому пространству-времени, может виртуально сосредоточиться в одной фразе, одном штрихе, одном звуке (пуантилизм), а может бесконечно варьироваться и бесконечно длиться наподобие «ленты Мебиуса»;

– особая роль отводится средствам массовой информации, которые формируют вкусы, ценности, потребности, идеалы. Иллюзорный мир кино и телевидения, интернета воспринимается как подлинная реальность, а действительность, напротив, представляется как мир иллюзий, лжи, разочарований.

Несмотря на то, что многие деятели и поклонники постмодернизма провозглашают постмодернизм «смертью культуры», В.В. Бычков предлагает несколько иной термин – «*посткультура*»: «Главной чертой *пост*-культуры является внутренний отказ большей части творчески активного (креативного) человечества западного ареала от фундаментальной, глубинной (т.е., как правило, не фиксируемой разумом) установки творцов культуры на априорное признание объективно существующей высшей духовной реальности – Великого Другого, т.е. от *веры* в Великое Другое. Процесс этого отказа протекал отнюдь не безболезненно на протяжении нескольких столетий и достиг в XX веке своего апогея, что и нашло яркое отражение и выражение в инновационном потоке движения искусства прошлого столетия – авангарде, модернизме, постмодернизме»⁶.

Современность характеризуется глобальной переоценкой ценностей, где все прошлые наработки аннигилируются либо трансформируются в нечто новое, что и названо В.В. Бычковым «посткультурой». Ученый пишет: «*Пост*-культура – это то *подобие* Культуры, вырастающее

⁶ Бычков В.В. Эстетика: учебник / В.В. Бычков. – М.: КНОРУС, 2012. – С. 274-275.

из нее и пока маскирующееся под нее, которое интенсивно вытесняет ее в современной цивилизации и отличается от Культуры своей сущностью. Точнее, отсутствием таковой. *Пост*-культура – это будто-культурная деятельность (включая ее результаты) поколения людей, сознательно отказавшихся от Великого Другого как трансцендентного центра Универсума и стремящихся строить нечто в культурно-цивилизационных полях с ориентацией только и исключительно на свой разум, материалистическое миропонимание и безграничность сциентистско-технологических перспектив. С позиции Культуры *пост*-культура предстает «культурой» с пустым центром, как бы одной оболочкой культуры, под которой – пустота, или, говоря современным языком, это симулякр Культуры. В сфере художественной культуры это проступает с особой очевидностью, и все последующее изложение посвящено прояснению этой «очевидности» и анализу характерных особенностей новейшего эстетического сознания и соответствующего опыта⁷.

«Посткультура» – это не мир постмодернистского дискурса, а вообще современность, в которой, в том числе, особое, знаковое место занимает и постмодернизм. В глобальном смысле постмодернизм следует рассматривать как бунт внутри культуры, рассеяние, распыление традиционных ценностей, но одновременно попытки нащупать (порой мучительно) новые пути, новые горизонты футурологического развития.

Предтечей постмодернизма большинство ученых называют структурализм. Несмотря на их явное несоответствие и даже противоположность в подходах к изучаемым феноменам, без структурализма не было бы и постмодернизма. Более того, некоторые исследователи относят постструктурализм к постмодернизму.

На сегодняшний день наибольший авторитет структурализм завоевал в лингвистике, что отнюдь не случайно: именно в языкознании и литературоведении структурализм первоначально возник под именем «структурной лингвистики». Основатель нового направления – Фердинанд де Соссюр по праву пользуется у филологов почти непререкаемым авторитетом, по крайней мере, его взгляды и теории находят свой отклик и продолжение в современной филологии. Исследователь делает резкое разграничение между понятиями «язык» и «речь». Огромное влияние труды Фердинанда де Соссюра оказали

⁷ Там же. С. 276-277.

на становление семиотики – науки о знаковых системах. Постепенно наработки структурной лингвистики становятся востребованными чуть ли не во всех науках гуманитарного цикла: психологии (Ж. Пиаже), социологии (П. Бурдьё), антропологии (К. Леви-Стросс), психоанализа (Ж. Лакан), искусствознания (Р. Барт, У. Эко), политэкономии (Л. Альтюссер) и пр.

Структурализм в наибольшей степени близок к нео- и постпозитивизму с его ориентацией на строгость, доказательность, проверяемость опытом всех данных и всех результатов. Структурализм становится в оппозицию к герменевтическому анализу, а также стремится элиминировать (исключить) любые проявления субъективности и психологизма, которые, по его мнению, искажают и затемняют чистоту логической аргументации.

Несмотря на весьма критическое отношение к умозрительной философии (метафизике), представители структурализма проявляют большой интерес к философским концептам, в первую очередь, конечно, к философии О. Конта, Э. Дюркгейма, Г. Спенсера. Многие представители структурализма особое внимание уделяют проблемам культуры и искусства. Так, К. Леви-Стросс определяет место искусства как посредника между миром природы и миром культуры. Но искусство по определению является принципиально «искусственным», то есть неприродным образованием, следовательно, оно не подчиняется законам природы, а конструирует, изобретает свои собственные законы. Основной «клеточкой» искусства становятся знак и символ. Поэтому изучение знаково-символической природы художественного текста сможет дать исследователю неизмеримо больше, нежели он будет изучать психологические ощущения, эмоции и даже аффекты, которые возникают у реципиента при соприкосновении с произведением искусства. В этом плане структурализм оказывается очень близок к феноменологической редукции Э. Гуссерля с его понятиями интенциональности и интенционального объекта. Но, в отличие от феноменологии, структурализм интересуют не объекты чистого сознания, а семантическая, знаково-символическая структура художественного текста. Здесь структурализм по сути сближается с некоторыми основаниями аналитической философии. Тем не менее, несмотря на кажущееся сходство, между сторонниками аналитической философии и представителями структурализмом всегда сохраняется определенная дистанция, обусловленная не только различиями

методологий и базовых установок (ведь объект исследований во многом был общим), но и общекультурным фоном, сопровождавшим эти течения современной философии. Дело в том, что аналитическая традиция позиционирует себя как «островная», в отличие от «континентальной» философии. Поэтому аналитическая философия изначально развивалась по преимуществу представителями англо-американского научного сообщества, тогда как структурализм развивается в основном французскими и отчасти немецкими философами.

На наш взгляд, если аналитическая философия является на сегодня одним из самых мощных и авторитетных философских направлений, то аналитическая эстетика все же уступает аналогичным исследователям-структуралистам. Дело в том, что в аналитической эстетике, как это ни парадоксально, исследуется в основном не язык искусства, а язык исследований об искусстве, то есть анализируется язык философов, эстетиков и искусствоведов, говоривших об искусстве.

Структуралистский подход имел большое значение для исследования эстетики и культуры так называемых ориентальных народов. В частности, уже упоминавшийся Леви-Стросс внес существенный вклад в антропологию и этнографию. Безусловно, для того, чтобы разобраться в том, что такое искусство, необходимо обратиться к его истокам, а истоки искусства, как и всей человеческой культуры, лежат в эпохе первобытности.

Сложные структурные изыскания предпринимает один из главных представителей структурализма Ролан Барт. Он отождествляет литературу и язык, считает, что между ними гораздо больше общего, чем это ранее предполагалось. Литературу и язык определяет письмо, оно становится локомотивом, развивающим язык и культуру в целом. Дальнейшую своеобразную разработку этих положений мы найдем в философии Ж. Деррида в его знаменитой работе «Письмо и различие». Главенствующее значение в анализе произведений Барт отводит художественной форме, которую трактует не просто как «вместилище» идей, но и структуру, порождающую художественный смысл. Исходя из этого, исследователь считает, что любой художник самое пристальное внимание должен уделять работе над художественной формой. С иных эстетико-философских позиций (неоплатонизм, диалектика Гегеля, феноменология Гуссерля) эту же проблему художественной формы поднимет даже раньше Барта великий русский философ Алексей Федорович Лосев (1895–1988) в одной

из своих наиболее сложных работ «Диалектика художественной формы». Р. Барт рассматривает знак в трех ипостасях: символическом, синтагматическом и парадигматическом.

Продолжателем наработок Р. Барта в художественном и эстетическом аспектах является известный философ, автор понятия «парадигма» Мишель Фуко (1926–1984). По мысли Фуко, язык, письмо и литература в истории и культуре всегда предстают как неразрывное единство. Когда происходит коррозия, деформация, разрушение одного из элементов, это немедленно негативным образом сказывается на всей системе. Современная наука, так называемые искусственные формализованные языки, например, язык программирования, состоящий из нулей и единиц, стремится уничтожить образный, семантически богатый, многослойный и многозначный «естественный» язык. Замена речи «картинкой», живого общения со слушателем визуальной презентацией в корне подрывает возможности вербального общения. Более того, поскольку язык неразрывно связан с мышлением, подобная ущербность современной культуры неизбежно обернется глобальным кризисом (в лучшем случае), если не гибелью всей культуры.

В современной культуре, по мысли М. Фуко, происходит процесс «смерти автора». Современные арт-практики только подтверждают это. Несмотря на стремление современных художников к оригинальности, стремлению во что бы то ни стало поразить публику, пусть это будет даже шок и отвращение, в конечном счете, современная культура убивает и само искусство, и его авторов. По мысли Фуко, даже самый гениальный автор должен «раствориться» в художественном тексте, стать незаметным для читателя, зрителя, слушателя. Основные идейные интенции структурализма органически нашли продолжение в постструктурализме, который по сути уже является ответвлением постмодернизма.

1.2. Психоанализ и постмодерн

Огромная роль в становлении проблемного поля постмодернизма сыграли не только лингвистические исследования, аналитическая философия, структурализм и постструктурализм, но и исследования в психологии вообще и психоанализе в частности. С давних пор культурологов, философов и искусствоведов привлекало искусство как эстетический феномен, обладающий собственными средствами выражения, потому что искусство оказывает неизгладимое впечатление

на человека, вызывает *катарсис* (очищение), способное даже изменить его жизнь. Потому исследователей интересуют механизмы этого чудесного воздействия, то, как именно и почему именно так, а не иначе искусство влияет на сознание человека.

С самого начала подобных исследований возникал соблазн свести эстетические феномены к психологическим процессам и механизмам⁸. Цель психоанализа состоит не только в объяснении эстетических феноменов психологическими процессами, но и в выяснении, как именно влияют эстетические феномены на сознание человека. Это не подразумевает изначальную психологизацию эстетических феноменов, но имеет в виду выделение в психоанализе раздела, изучающего эстетические эмоции и их отличие от эмоций как таковых, эстетическое восприятие от восприятия вообще, эстетического переживания от простого и т.д. В этом случае психоанализ не является для философии и эстетики «конкурирующей фирмой», старающейся объект исследования «прибрать» к своим рукам, но, напротив, помочь в выявлении и объяснении чувственных (*aesthesis*) механизмов в построении научной теории.

Не следует отождествлять психоанализ с субъективистскими направлениями в культуре. Объективность и непредзаданность — главное качество любой позитивной науки, в том числе и психоанализа. Не секрет, что именно психоанализ способствовал становлению отдельных направлений в искусстве, как, например, сюрреализма: без концептуальной основы психоанализа проект сюрреализма вряд ли состоялся бы вообще. Философское осмысление современной культуры, человеческого бытия просто невозможно без исследований в области психологии. Точно так же и любая наука неизбежно содержит в самой себе философское самообоснование. Карл Ясперс писал: «Философия создает пространство, внутри которого существует и развивается всякое знание. Именно здесь знание обретает масштаб, границы, а также ту основу, на которой оно может сохраняться

⁸ Поэтому, несмотря на огромный интерес науки к психологии искусства, параллельно возникает мощное антипсихологическое направление, ядро которого связано с идеалистической философией, например, феноменологией Э. Гуссерля. Цель данных направлений — выделить чистый, так называемый *интенциональный* объект, свободный от любых субъективных психологических мотивов, предпосылок и интерпретаций. Цель, безусловно, важная и сыгравшая значительную роль в философии искусства. К примеру, известный русский философ А.Ф. Лосев активно использовал этот метод в своих эстетических исследованиях в ранний период творчества.

и поддерживаться, находя практическое применение, обогащаясь все новыми и новыми содержательными элементами и получая новый смысл»⁹.

Исследования З. Фрейда и его последователей становятся матрицей для таких авторов, как Ж. Лакан, Ж. Делез, Ф. Гваттари. Постмодернистами анализируется не только поведение человека, но вскрываются и психологические мотивы и интенции художников-творцов, происходит своеобразное объяснение мотивов творчества исходя из трактовки того или иного психотипа личности как самого автора, так и его персонажей. Более того, симбиоз постструктурализма и постфрейдизма дает возможность из структуры произведения искусства извлекать некие психологические основания, модулирующие сознание целой эпохи и культуры.

Исследования психоанализа исходят из того, что в основе человеческой сущности кроется непримиримая ярость и злоба по отношению к другому человеку, вызванная, с одной стороны, так называемым инстинктом самосохранения, с другой – бешеным, темным началом в любом из людей. Латинский афоризм *homo homini lupus est*, означающий «человек человеку – волк», наиболее четко отражает данную позицию. Природная эгоистичность людей есть своеобразный атрибут сугубо человеческой сферы бытия, специфической возможностью обналичивания собственного «Я» отдельного индивида перед лицом вечности, перед Абсолютом. Самость отдельной личности, по мнению европейских философов, никак не связана с самостью другого, и какие-либо пересечения одной самости с другой неизменно приводят к потере какой-либо стороны или свойства этой самости.

Современник Г. Гегеля поэт Ф. Гёльдерлин говорил: «Где опасность – там и спасение». И действительно, вся культура человека есть изживание, преодоление животного эгоизма, его преобразование в качественно новое, духовное состояние. Но для этого преобразования необходимо тщательнейшим образом изучить всё подсознательное, интуитивное, иррациональное, что органически присуще самой природе человека. Вот какую задачу ставил перед собой Фрейд и его последователи. Постмодернистов также интересует все иррациональное, бессознательное, даже безумное, то есть явления и процессы, которые относятся к сфере психиатрии. Так же, как и Фрейд, они верили, что изучение всех аномалий человеческой психики не только даст ответ

⁹ Ясперс К. Общая психопатология. Пер. с нем. Л.О. Акопяна. – М.: Практика, 1997. – С. 919.

на вопрос о причинах кризиса современного мироощущения, кризиса современной культуры, но и даст силы вскрыть некие потаённые «ядерные» силы, скрывающиеся в человеческом подсознании. Опора на рациональность, индивидуализм, самобытность и неповторимость каждой личности как результат прогресса во всех областях жизни и науки, чем особенно гордилась новоевропейская культура, одновременно стали источником неисчислимых бед и зол, постигших человечество.

Но психоанализ находит выход и из этого порочного круга. Уже Зигмунд Фрейд вводит понятие «сублимация» (от лат. Sublime – возвышение), означающее переключение и трансформацию животных, биологических, в том числе и сексуальных инстинктов, в творческое, созидательное начало.

Психоаналитический подход к пониманию сублимации соотносит возвышение с тем, что реально является объектом желания, что одновременно и влечет, и отталкивает. Изначальный разрыв между опытом и сверхчувственным, по мнению Фрейда, непреодолим. Удерживать же и обозначить процесс превращения биологического начала в социальное, творческое можно с помощью языка как акта сублимации. В этом плане, по Фрейду, именно либидо (влечение) помогает обеспечить творческую работоспособность человека. Из инстинктивно-биологического источника энергия либидо перетекает в социально приемлемые сферы. З. Фрейд считает, что сублимация как таковая не проблематизируется в человеке, но она связана с опасным и безопасным, полезным и бесполезным в психической деятельности человека.

В современном словаре «Психоаналитические термины и понятия» мы читаем: «В основу первого определения сублимации положены следующие два момента:

- 1) аналогия с химическим процессом;
- 2) поэтическая метафора гордости, величия, возвышенности, противоположных низменному или ничтожному.

Таким образом, социально ценное поведение отражает «очищенный» и более «сублимированный» вариант изначально «низменного» влечения. Фрейд рассматривал сублимацию изначально как «превращение инстинктивного влечения, позднее – как функцию «Я», как особую форму защиты»¹⁰. В дальнейшем последователи Фрейда

¹⁰ Психоаналитические термины и понятия: Словарь / Под ред. Барнеса Э. Мура и Барнарда Д. Фаина / Перев. с англ. А.М. Боковикова, И.Б. Гриншпуна, А. Фильца. – М., 2000.

эксплицировали различные подходы к пониманию сублимации, чтобы дать определение, которое соответствовало бы категориальному аппарату современной психологии, давало более глубокое, не одностороннее понимание категории. Сублимация – это то, что может быть связано как с практической деятельностью людей, социальной сферой, так и природной, не зависящей от человека, то, что помогает человеку подняться над рутинной повседневности и осознать то, что имеет сверхличное, ценностное значение. С точки зрения психоаналитического подхода к определению сублимации, она сопоставляется с тем, что реально и желаемо, что влечет и отталкивает одновременно.

Последователи Фрейда видели в изучении подсознательного ключ к развитию и совершенствованию личности, раскрытию ее самости. Обнаружив многомерность и многослойность человеческой психики, человеческого сознания, психологи, психиатры и психоаналитики стремились к интегративной целостности в описании и интерпретации человеческой личности. Постмодернисты же выражают сомнение и иронию в принципиальной возможности интегративной целостности человеческого существа: не только универсум распадается, распыляется и атомизируется на бесчисленное количество собственных подобий и копий, но и человеческое существо есть лишь «след» и «протослед» собственного бытия.

Тем не менее, с разных мировоззренческих и философских позиций постфрейдисты и постмодернисты стремятся изучить, понять сущность человеческой самости. В результате и философы, и психологи приходят к выводу, что условие становления самости человека – это эгоизм. Если раньше эгоизм рассматривался как негативный аспект проявления человеческого бытия, то философия и психоанализ находят в этом феномене нечто позитивное, дающее точку опоры для трансгрессивности¹¹ человеческого бытия, построения его самости и дальнейшему экзистенциальному и духовному развитию.

Ученик и последователь Зигмунда Фрейда Карл Густав Юнг (1865–1961) защищает индивида как активного деятельного центра той сферы, центра того бытийного круга, в котором он живет и который покидает с приходом смерти. Жизнь и бытие человека представляют собой невероятно сложный и постоянно изменяющийся

¹¹ Трансгрессия – одно из ключевых понятий постмодернизма, фиксирующее феномен перехода непроходимой границы и прежде всего – границы между возможным и невозможным.

процесс, в ходе которого человек должен выявить свое место и предназначение в этом мире. При помощи самосознания у человека начинается создаваться понятие о его «я». Он начинает размышлять об этом, сравнивать себя с другими. Именно то, что в ходе своей жизни человек ищет свою собственную сущность, делает его существование смыслонаполненным. Этот процесс неоднороден и труден. На протяжении поиска самого себя человек встречает множество антиномий и парадоксов. Противоречия, заключенные в самом человеке, создают дихотомию в процессе самореализации и осознании человеком его собственного «Я». В таком ключе философия XX века рассматривает человека и его культуру.

Психоанализ и постмодернизм опираются именно на внутренний опыт человека, его сущность, прежде чем находить связи человека с внешним миром. Основной проблемой в вопросе холистического (целостного) понимания человека в философии постмодернизма является то, как именно человек существует в различных связях с внешним, не нарушая своей внутренней целостности. Как можно рассматривать человека гармонично, если традиционно принято определять человека с той или иной позиции?

В современных культурологических исследованиях мы находим этот вопрос открытым, поскольку человек рассматривается либо как продукт культуры, либо средство прогресса техники, либо как мертвый субъект. Обращение к исходным, корневым истокам понимания человека и его культуры является стержневым моментом как психоанализа, так и постмодернизма. Для раскрытия важнейших системообразующих доминант человеческой культуры постмодернисты обращаются к изучению архаических форм культуры, интерпретации результатов психоаналитических штудий, исследованию иррациональных форм человеческого поведения и деятельности в целом.

В теории Карла Густава Юнга сердцевиной культуры выступает понятие архетипа. Архетипы – изначальные, врожденные психические структуры, образы, мотивы, составляющие содержание коллективного бессознательного и лежащие в основе общечеловеческой символики сновидений, мифов, сказок. В более общем смысле архетипы представляют собой коллективное бессознательное. В данном контексте самость – архетип целостности личности, объединяющая сознательное и бессознательное. Исследователь считает, что развитие самости является главной целью человеческого существования.

Самость объединяет все проявления души. В данном контексте самость – гораздо большее, чем просто коллективное бессознательное. Это архетип порядка, принцип объединения бытия человека. К.Г. Юнг пишет: «Самость, наравне со всеми архетипами, обладает парадоксальным, антиномичным характером. Она – и мужчина, и женщина, и старец, и дитя, она и сильна, и беспомощна, и велика, и мала. Самость представляет собой подлинное «*complexio oppositorum*» (лат.: переплетение противоположностей, определение Бога у Николая Кузанского), хотя это не означает, что в ней самой содержится что-либо противоречивое»¹².

Исследование самости приводит к проблеме субъекта и объекта. Там, где соединяются «я» с «не-я». Этот вопрос, волновавший ещё мудрецов Древней Индии и раскрывавшийся в философии И.Г. Фихте, особым образом эксплицируется в концепции К.Г. Юнга. Традиционно концепция «Я» сливается с понятием сознания, разума, рационализма, активного познающего начала. «Не-я», наоборот, является всем тeneвым и непознанным, тем, что скрыто от человека напрямую. Так, в самом процессе самосознания возникает противоречие, раздвоенность человека на субъект и объект, я и не-я. И человек стремится преодолеть, устранить этот разрыв посредством мистического соучастия как особого рода связанности с объектом. В этом смысле субъект не в состоянии ясно отличить себя от объекта, что можно назвать частичным тождеством. Это тождество основано на априорном (доопытном) единстве объекта и субъекта. Изучение и интерпретация мистического соучастия во многом является магистральной линией постмодерна.

Современное состояние психоанализа иногда обозначается термином «постфрейдизм». Постфрейдизм в гораздо большей степени, чем традиционный психоанализ, пропитан духом постмодерна, так как он является своеобразным симбиозом психоанализа и структурализма. Именно постфрейдисты вплотную занялись изучением искусства¹³.

Главная проблема, интересовавшая постфрейдистов – каким образом механизмы бессознательного и подсознательного действуют в искусстве. Безусловно, эмоции могут стать источником знаний

¹² Юнг К. Г. Эон. Исследования о символической самости. – М.: АСТ, 2019. – 352 с.

¹³ Напомним, что отец-основатель психоанализа также не был равнодушен к проблемам искусства. Фрейд является автором эстетической работы «Остроумие и его отношение к бессознательному», где показал, как в процесс экономии душевных сил включается искусство. В этой работе Фрейд весьма критически оценивает идеи И. Канта о незаинтересованном характере творческого процесса, о «целесообразности без цели».

об искусстве, однако наиболее полное представление об изучаемом феномене может дать сам художественный текст. Поэтому исследователи занялись анализом и интерпретацией языковых структур различных видов искусства.

Одна из наиболее мощных школ постфрейдизма была основана Ж. Лаканом (1901–1981). Как и основатель психоанализа, Лакан был врачом-практиком, интенсивно изучавшим цикл гуманитарных дисциплин, особенно философию, эстетику, искусствоведение и, конечно, психологию. Как практикующий психиатр, Лакан сосредоточился на изучении всевозможных психопатологий, это стало основой его диссертации «О параноидальном психозе и его отношении к личности». Труды Лакана были известны не только в научном сообществе. По-своему популяризировал идеи Лакана сюрреалист Сальвадор Дали, который в зримой форме трансформирует некоторые идеи психиатра, в частности, в знаменитой картине «Тлеющий осел». Своими идеями ученый стремился поделиться с коллегами и слушателями, далеко не всегда стремясь зафиксировать их в научном тексте. Впоследствии по материалам лекций, выступлений и докладов благодарные ученики опубликовали отредактированные стенограммы его выступлений, получившие название «Семинары Жака Лакана». Основные труды, опубликованные самим ученым – это «Функция и поле речи и языка в психоанализе», «Инстанция буквы в бессознательном, или судьба разума после Фрейда», «О бессмыслице или структуре Бога», «Тексты» и др.

В своих работах Ж. Лакан объединяет философские интенции экзистенциализма Ж.П. Сартра и предпринимает дальнейшую критическую разработку и переосмысление основных тезисов психоанализа. В результате возникает так называемая «Теория транспсихологического символического субъекта языка и бессознательного желания». Основные идеи Лакана были использованы для анализа киноискусства, в частности, Кристианом Мертцем.

Удачный пример синтеза постфрейдизма и постмодернизма представляют работы Жили Делёза (1926–1996), особенно те из них, которые написаны в соавторстве с врачом-психоаналитиком Ф. Гваттари. В их многотомной совместной работе «Капитализм и шизофрения» Делез подвергает обстоятельной критике теорию эссенциализма, утверждающую, что в основе любого художественного произведения лежит некий смысл, сущность (*essentia*). Художественное творчество есть некое «священное безумие», или «экстаз», принципиально

не переводимый в логико-дискурсивную форму. Делез и Гваттари вводят понятие «*шизоанализ*». Шизоанализ, по мысли авторов, есть антитеза традиционному психоанализу как продукту капиталистической системы. В своей работе авторы критиковали систему Лакана, который с помощью структурной семиотики и лингвистики пытался познать феномен бессознательного. Не только бессознательное, но и язык, по их мнению, не могут ничего означать. В противовес «невротику на кушетке», под которым подразумевался западный тип интеллигента, Делез вводит понятие «прогуливающегося шизофреника».

Шизоанализ не есть пропаганда психических расстройств, напротив, с точки зрения Делеза и Гваттари, это более здоровое состояние духа, отвергающего «прогнивший капитализм» и выстраивающий собственное мироощущение. Вся литература, по их мнению, продукт творцов шизоидного типа: «Литература – совсем как шизофрения: процесс, а не цель, производство, а не выражение». С точки зрения «шизоанализа» исследуются герои литературных произведений Ф. Кафки, А. Арто, С. Беккека, М. Пруста и др. Наиболее презентативным в этом плане, с точки зрения авторов концепции, являются сочинения А. Арто, которого они прямо квалифицируют как «писателя-шизофреника».

Чем больше «шизопотенциал» того или иного художника, того или иного жанра, направления, вида искусства, тем более перспективными, ценными эти художники, жанры, направления, виды представляются. Наибольшим потенциалом в этом плане был объявлен театр с его возможностью сиюминутной импровизации, живостью, недосказанностью, способностью с наибольшей полнотой ввести зрителя в мир безумия и абсурда. Таким же огромным потенциалом, еще не раскрытым до конца, обладает, по их мнению, киноискусство. Делез, как врач и психоаналитик, анализирует режиссуру самых знаменитых мэтров кинематографа, в то числе и российско-советских – С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко. В этих исследованиях появляются понятия «образ-действие», «образ-пульсация», «лицо и ничто» и пр.

Делезу принадлежит и введение понятия «*ризом*» (корневище). Уже к концу XX века, полагал философ, традиционной «корневой» культуре придет конец и на свет явится новая культура – культура «корневища». Ризом – символ нелинейной, аморфной, практически бессистемной организации, где каждое звено в определенное мгновение может стать главным, доминирующим, но уже в следующее мгновение обращаясь в ничто. Такой тип культуры и ждет нас в будущем.

1.3. Основные теоретики постмодернизма

Основные концепты постмодернизма развивались изначально в рамках структуралистской и постструктуралистской эстетики. *Структурализм* – направление, сложившееся в лингвистике в 30-е гг. XX века. Главная задача структурализма состояла в том, чтобы «высечь» гуманитарное знание до уровня точных наук, не потеряв при этом очарование чувственно-образного выражения содержания. Если основополагающими понятиями структурализма были понятия «структура», «система», «модель», то *постструктурализм* отказывается от этих понятий, акцентируя внимание на знаке и знаковости текстового сообщения. Постструктурализм отрицает главенствующее значение естествознания как образца для гуманитарных наук, «реабилитирует» роль субъективности в процессе познания, обнаруживает новые нюансы в проблеме отношения смысла и его выражения в языковых формах, конструктах.

Наиболее наглядно процесс перехода от структурализма к постструктурализму¹⁴ и, следовательно, постмодернизму, представлен в творчестве **Жака Деррида** (1930–2004). Деррида по праву считается одним из наиболее значительных философов современности. Известность ему принесли работы «Письмо и различие» и «О грамматологии». Родился Деррида в Алжире, бывшей тогда французской колонией. В 19 лет он переезжает в Париж. Интеллектуальная атмосфера столицы Франции буквально захватывает молодого человека. Он знакомится с наиболее одаренными молодыми людьми, многие из которых, как и он, впоследствии станут известными и знаменитыми в мире науки и искусства. Большое влияние на Деррида оказывают философские идеи Мишеля Фуко. С 1960 года начинается его преподавательская деятельность, вначале в качестве ассистента в знаменитой Сорбонне, а уже в 1964 году Деррида получает должность профессора философии в Высшей Школе в Париже. С 1968 по 1974 он преподавал в Америке в частном исследовательском университете Джонса Хопкинса, штат Мэриленд, а с 1974 в Йельском университете, штат Коннектикут.

В философию Ж. Деррида ввел новое понятие – *деконструкция*. Как считает Н.Б. Маньковская, «деконструкция – это не критика,

¹⁴ Постструктурализм, по мнению современных исследователей, есть разновидность постмодернизма, а не самостоятельное течение в философии и культуре XX века.

не анализ и не метод, но художественная транскрипция философии на основе данных эстетики, искусства и гуманитарных наук, метафорическая этимология философских понятий; своего рода «негативная теология», структурный психоанализ философского языка, симулированная деструкция и реконструкция, разборка и сборка»¹⁵.

Понятие «деконструкция» Ж. Деррида естественным образом вытекает из понятий «письмо-текст», «чтение-письмо», «текстуальный анализ» структуралиста Р. Барта. И само понятие деконструкции, по признанию автора, есть модифицированный вариант дефиниции М. Хайдеггера «*деструкция*». По словам Деррида, он постарался смягчить негативный характер термина «деструкция», заменив его на более мягкий, по его мнению, термин «*деконструкция*». Тем не менее, в самом термине содержится скрытый намек на некий разрушительный заряд, вызывающий в сознании, особенно в сознании россиян, аналогию с термином «перестройка», в котором, как вначале казалось, не было вообще никакого негатива... Если же брать дословный перевод термина «деконструкция», то окажется, что «деконструкция» по латыни – это то же самое, что и термин «анализ» в греческом.

Деконструкция текста – особая процедура, не являющаяся целиком и полностью аналитической работой мышления. В процессе восприятия любого текста сознание человека «переструктурирует», «перекодирует» исходные смысловые зерна, заложенные в тексте, в некое новое качество, порождающее новый смысл, отличный от авторского. По мнению Ж. Деррида, подобная метаморфоза есть необходимое условие работы над любым текстом, особенно с текстом «из прошлого», т.е. созданного гораздо раньше того момента, когда он становится событием для читателя или слушателя.

В современных философских словарях и энциклопедиях дано достаточно полное, исчерпывающее истолкование понятия «деконструкция». Однако, по мнению Деррида, любое абстрактное определение процесса деконструкции, вне связи с «деконструируемым» текстом, во многом лишено смысла. Конкретное содержание процесс деконструкции получает в процессе работы с конкретным автором и его текстом. Сам философ дает замечательные образцы философской деконструкции, очень скрупулезно и тщательно работая с первоисточниками. Деррида никогда не допускает произвольного

¹⁵ Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетей, 2000. – С. 16.

толкования первоисточника, он старается проникнуть за привычные языковые формы, лингвистические структуры анализируемого текста, чтобы выхватить, высветить, обнаружить доселе неизвестный, пока еще «дремлющий» смысл.

Деррида наглядно продемонстрировал, что привычные языковые структуры научного или художественного текста в процессе их бездумного употребления настолько «замыливаются», настолько становятся штампами и стереотипами, что не только не способны выразить и выявить новый смысл, но от частого словоупотребления не вызывают у читателя даже никаких образных ассоциаций. Такое положение вещей Деррида называет «след» и «протослед»: со временем любой текст, по мнению философа, утрачивает изначальную смысловую наполненность, «засушивается», от первоначального глубокого смысла остается лишь слабое воспоминание – «след». Поэтому, чтобы выйти на новый уровень понимания, необходимо решиться порвать с устоявшимися речевыми формулами, с законами языка, лингвистическими структурами с помощью дерзких, необычных, парадоксальных, алогичных формулировок, предложений и высказываний. Пресытившийся всевозможной информацией ум современного человека оказывается неспособным слышать простое и ясное слово, его ум атрофировался, не реагирует на раздражение.

Встряхнуть человека, вывести его из состояния пресытившегося покоя и самодовольства – вот основной проект деконструкции, да и, пожалуй, всего постмодернизма в целом. Нарушая формальные грамматические, лингвистические законы, деконструкция вырывает человека из привычного круга представлений. Человек как будто пробуждается, испытывает такие сильные ощущения, которые могут быть сопоставимы разве что с ощущениями от прыжка с парашютом. Таким образом, деконструкция – это взрыв языка с помощью самого языка, это восстание речи против самой речи. Ж. Деррида считает, что «...движение деконструкции не сводится к негативным деструктивным формам, которые ему наивно приписывают... Деконструкция изобретательна, или ее не существует. Она не ограничивается методическими процедурами, но прокладывает путь, движется вперед, отмечает вехи. Ее письмо не просто результативно, оно производит новые правила и условности ради будущих достижений, не довольствуясь теоретической уверенностью в простой оппозиции результат – констатация. Ход деконструкции ведет к утверждению грядущего

события, рождению изобретения. Ради этого необходимо разрушить традиционный статус изобретения, концептуальные и институциональные структуры. Лишь так возможно вновь изобрести будущее».

Деконструкция применима не только к языковым, текстуальным структурам. Деррида решается на деконструкцию вообще всего европейского типа культуры, сердцевиной которой был *логоцентризм*. Логоцентризм характеризуется стремлением видеть во всем смысловые, рациональные интенции, которые собирают, структурируют вокруг себя некие «зоны влияния», характеризуемые понятиями «центр – периферия». Любое развитие в мире живой и неживой природы, в человеческом обществе предполагает, согласно логоцентризму, цель, разумно сформированную и логически непротиворечиво сформулированную в неких смысловых ментальных конструктах, выражаемых целиком и полностью в речи, языке и тексте.

Деррида уверен, что явления универсума далеко не всегда можно рационализировать, «втиснуть» в рамки формальной логики, так как в мире господствует элемент спонтанности, случайности, непредсказуемости, иррациональности. Рационально описать иррациональное по определению невозможно. Более того, даже заведомо рациональное содержание, которое мы пытаемся выразить в знаково-символических, языковых формах, неизбежно искажается, трансформируется в иное, подчас противоположное изначальному смыслу.

В культуре, по мысли философа, знак, символ или текст парадоксальным образом предшествуют тому, что он обозначает: вещь, явление, отношение, ситуация, процесс. Человек живет в мире знаков и символов, воспринимает именно их как последнюю, настоящую реальность. Постепенно знак теряет связь с означаемым, приобретает собственное бытие, независимое от оригинала. Деррида приходит к выводу, что, в конечном счете, знак вообще не в состоянии отсылать к чему-то иному, чем к другому знаку или символу. Так возникает зазор между миром культуры (миром знаков и символов) и материальным миром вещей и явлений.

Задача деконструкции состоит в том, чтобы отграничить полифункциональность знака и одновременно показать его истинную природу, не зависимую от мира вещей. Система знаков, оплотняющаяся в определенный текст, приобретает способность создавать собственные «силовые поля», границы притяжений и отталкиваний. Только в своей совокупности, а не изолированно знаки создают некое

подобие реальности. Деррида на новом уровне доказывает, что «мысль изреченная есть ложь»: «Невыразимость смысла свидетельствует об изначальной «бесчеловечности» языка, негуманной, машинной природе текста. Поэтому деконструкция – не философия языка вообще или языка бессознательного в частности, но анализ трансцендентальных свойств философского языка и трансгрессий языка литературного»¹⁶.

Деррида выявляет качественное различие устной и письменной речи. Несмотря на то, что устная речь намного древнее письменной, в полном смысле слова формирование языка возможно и осуществимо лишь в практике письменной речи. Письменная речь обогащает язык новыми оттенками, смысловыми нюансами, насыщает речь полисемантической, что возможно, но весьма затруднительно в практике устной речи. Письмо, по мнению мыслителя, формирует не только мышление, но и определенный тип культуры¹⁷. В основе любой культуры лежит, по выражению Деррида, некое «археписьмо», собирающее, цементирующее полисемантическую и многозначность текста. Обращение исследователей к уровню археписьма способно дать ключ для корректного прочтения зашифрованного в письме послания и одновременно способствовать процессу грамотной деконструкции.

Между текстом и читателем всегда существует граница, зазор, не дающий читателю полностью отождествить автора (а иногда и себя) с текстом, посланием. В этом зазоре или, как сказал бы Делез, «складке» возникают новые смыслы, новые варианты осознания и интерпретации классического философского текста. Здесь происходит размывание оппозиции «писатель» – «читатель». Читатель, продуцирующий смыслы, которые не входили напрямую в замысел писателя, в некотором роде сам оказывается соавтором анализируемого и интерпретируемого текста. С другой стороны, лучшим критиком и своего рода «идеальным читателем» всегда оказывается сам автор.

Письменная речь, по Деррида, есть послание. Возникает вопрос: кому предназначено это послание? Достигнет ли оно адресата? Того ли читателя предполагал автор, когда работал над своим произведением? И чем удаленнее от нас текст, тем более неопределенным оказывается и само послание, и идеи, содержащиеся в нем. Поиском этих

¹⁶ Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетей, 2000. – С. 25-26.

¹⁷ См. Ж. Деррида. «Письмо и различие». – М.: Академический проект, 2007. – 495 с.

идей, значений, смыслов и занят, наполнен процесс деконструкции. Для поверхностного взгляда тексты Деррида и других постмодернистов представляют чудовищную мешанину и сумбур¹⁸. Однако при более пристальном внимании понимаешь, что и сами тексты постмодерна есть определенное послание с совершенно определенной интенцией, идеей.

Для показа разрыва между изначальной логикой повествования, заложенной в авторском тексте, и всевозможными аналитическими процедурами и интерпретациями текста Деррида вводит термин «различАние» (*différance*), в отличие от «различия» (*difference*): «Чтобы находить различия, нужно признать вещь не тождественной самой себе. «Сам на себя не похож», – так человек начинает обнаруживать в себе Другого, проявляя интерес к самопознанию. Любое познание начинается с интереса ко всему странному, диковинному, незнакомому, иному – т.е. к различиям. По мнению Л. Хегая, «Различия – это мутация, предусмотренная в генетических программах, чтобы сделать возможной эволюцию, да и саму жизнь. Это компьютерный вирус, введенный в любую систему, делающий ее непохожей на саму себя и порождающий нестыковки, расхождения, фактор случайности, т.е.двигающий ее развитие. РазличАние заложено в природе, как условие возникновения различий. РазличАние Деррида очень похоже на Юнгковский инстинкт индивидуации, заложенный в природе человека. Под действием силы индивидуации личность бессознательно стремится к дифференцированности, сложности, глубине, т.е. к скользящей цепочке различий по отношению к самой себе. Можно сказать, что различАние – это индивидуация бытия в постмодернистской философии»¹⁹.

РазличАние это «...неографизм, синтезирующий стремление установить различие (*difference*) и в то же время отложить, отсрочить его (*différer*). Если существование предшествует сущности (Ж.-П. Сартр), то смысл человеческой жизни ретроспективен, как бы отложен. Его различАние аналогично прочтению уже завершенной книги, в результате которого происходит стирание различий между речевой диахронией и языковой синхронией, становящейся в результате деконструкции пучками

¹⁸ Вспомним, как характеризовали газетчики в 50-е годы прошлого века музыку Прокофьева и Шостаковича: «сумбур вместо музыки».

¹⁹ Хегай Лев. Комментарий к работе Сюзан Роулэнг «Юнг и Деррида: нуминозное, деконструкция и миф. <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:IsMeieKRF1oJ:www.maap.ru/library/book/141/+&cd=2&hl=ru&ct=clnk&gl=ru>.

следов друг друга, отложенного присутствия отсутствия. Происходит как бы стирание отсутствия, рассеивание смысла и формы в стихии ритма – первой ласточки постдеконструкции»²⁰.

Ж. Деррида в своей концепции стирания рамки между сущим и его выражением, означающим и означаемым, знаковым коррелятом и самой вещью дает возможность видеть глубинные, сокровенные слои универсума. Текст, символ, знак не просто отображают реальность вне нас, они и есть эта реальность. Произведение искусства, таким образом, имманентно пронизывает все текстуальные языковые ряды. Деррида подчеркивает, что, поскольку человек имманентен природе, то и его язык укоренен в природе. Поэтому исследование языка и текста должно выходить за грань филологии, структурной лингвистики. В любом тексте скрыта антропологическая реальность, но и изучение человеческой деятельности, сознания, подсознания может прояснить языковые особенности речи и языка. Так, по мнению философа, анимистические²¹ верования специфическим образом могут преломляться в определенных лингвистических формах, структурах лингвистической анимации.

Таким образом, процесс деконструкции – это бесконечный процесс, напоминающий строительство Вавилонской башни. Этот процесс никогда не будет завершен. Однако грамотная деконструкция классических текстов может принести современному человеку немало пользы. Человек, как правило, читает классические труды весьма поверхностно, лишь изредка находя некоторые аллюзии, напоминающие ему о современных событиях. Исполненный собственной важности, современный читатель убежден, что древний автор, поскольку у него не было мобильного телефона и планшета, заведомо стоит ниже по своему интеллектуальному уровню по сравнению с современным жителем мегаполиса.

Процесс деконструкции у Деррида исполнен глубокого уважения к текстам автора, иногда даже большего, чем это представлено у считающих себя почитателями того или иного философского направления или отдельного философа. В изложении и анализе Деррида старые философские тексты неожиданно расцветают новыми красками, актуализируются для проблем нашего сегодняшнего дня. Действительно, проблемы, о которых писали философы-постмодернисты,

²⁰ Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетеия, 2000. – С. 26.

²¹ Анимизм – одушевление, приписывание явлениям живой и неживой природы свойств и качеств человеческого мышления и сознания.

к сожалению, не оказались лишь призрачными химерами, а с каждым годом все настойчивее заявляют о себе. Наша задача – прислушаться к предостережениям философов, постараться их понять и сделать для себя соответствующие выводы.

Отцами-основателями постмодернизма, наряду с Ж. Деррида, считаются **Ж. Лиотар** и **Ж. Бодрийяр**. *Жан Франсуа Лиотар* (1924–1998) родился в пригородном парижском предместье в Версале. Учился философии в Парижском университете (Сорбонна). В 1950 году Лиотар уезжает в Алжир, на тот момент все еще являвшемся колонией Франции. В Алжире Лиотар становится преподавателем философии в городе Константина, главном городе провинции с одноименным названием. В то время он увлекается идеями справедливого общественного устройства, идеями социализма. В начале 70-х годов Лиотар возвращается в Париж. Именно в 1970 году Парижский университет, более известный как Сорбонна, был разделен на тринадцать университетов, получивших название «Париж I», «Париж II» и т. д. Лиотара принимают на работу в «Париж VIII». Звание заслуженного профессора Лиотар получает достаточно поздно, будучи уже всемирно известным философом, на закате академической карьеры. В 1987 году Лиотар покидает Францию и преподает в крупнейших университетах многих стран мира. Наиболее продолжительное место работы – Калифорнийский университет, но одновременно в качестве приглашенного профессора Лиотар читает лекции в Йельском университете (США), университете Сан-Диего (США), Монреальском университете (Канада), Университете Сан-Паоло (Бразилия). В 90-е годы Лиотар возвращается во Францию, но параллельно продолжает работать в частном американском университете Эмори, штат Джорджия, Атланта. Россию Лиотар посетил в 1993 году. Он был приглашен в качестве почетного гостя на симпозиум «Искусство, философия, психоанализ», проходившем в Санкт-Петербурге. В рамках симпозиума Лиотар выступает с публичной лекцией «*Anima minima*». Лиотар прославился не только своими научными трудами, но также публицистическими статьями и интервью, в которых давал анализ и оценку постмодернизму как типу культуры.

Наиболее полно взгляды Жана Франсуа Лиотара в отношении современной культуры содержатся в его знаковой работе «Состояние постмодерна» (1979). Для Лиотара постмодернизм – это

эстетика, обращенная к современности, несущая ответственность за эту современность. Лиотар говорит о том, что современные художники пытаются уйти от репрезентации, предметности, вырваться за пределы чувственного опыта в необъятные просторы условного, символического, непредставимого традиционными изобразительными средствами художественного языка. Подобное видение реальности было внесено, по Лиотару, уже искусством авангардизма, которое экспериментировало с новыми, доселе невиданными средствами выражения.

Лиотар говорит о присутствии в современной художественной практике чувства тревожности и страха, которые объясняются критическим состоянием цивилизации и культуры, страхом конкретного человека перед пустотой, перед тем, что ничего не наступит. Это вынуждает его ввести понятие, обозначающее специфику подобного мироощущения – *темпоральность*. Философ пользуется этим термином для характеристики особого мироощущения человека перед духом времени, природы и сверхреальности²².

Так как культура постмодернизма, по Лиотару, есть зеркало современности, то, без сомнения, она несет за нее ответственность. Постмодернистский этап развития искусства Лиотар определяет как эру воображения и экспериментов, в которых происходит размывание границ между реальностью и ее отражением, представленным в тексте, в произведении искусства.

Ж.-Ф. Лиотар объединяет термины «постмодерн», «нематериальное», «модерн». Лиотар пишет: «Постмодернистский художник или писатель находится в ситуации философа: текст, который он пишет, творение, которое создает, в принципе не управляются никакими предустановленными правилами, и о них невозможно судить посредством определяющего суждения, путем приложения к этому тексту или этому творению каких-то уже известных категорий. Эти правила и эти категории есть то, поиском чего и заняты творение или текст, о которых идет речь. Значит, художник и писатель работают без каких бы то ни было правил, работают для того, чтобы установить правила того, что будет создано: еще только будет – но уже созданным. Отсюда – творению и тексту этим

²² Близким по смыслу понятием «сверхреальности» будет понятие «гиперреальности» Бодрийяра, которое будет рассматриваться позднее.

присущи свойства события, отсюда также – они случаются слишком поздно для их автора или, что сводится к тому же, осуществление их начинается всегда слишком рано»²³.

В искусстве постмодернизма размываются границы между реальностью и ее отражением в тексте, произведении искусства. Лиотар связывает это с «бесформенным», искусство не может оформить событие в материальном носителе и, следовательно, преобразовывает материальное в нематериальное. Именно оформление в искусстве этого нематериального, непредставимого, превосходящего возможности нашего воображения, показывает его связь с «возвышенным». Это позволяет преодолеть негуманность современной потребительской цивилизации.

Современное искусство проявляется на отрицании, на отсутствии «непредставимого». Теряется система координат (пространство-время), разрушается репрезентация. Представление избегает репрезентации, намекает на непредставимое событие «здесь и сейчас». Момент творения, материального воплощения, представления не учитывается, остается лишь «здесь и сейчас», которое находит отражение в переживаниях зрителя. Произведение искусства превращается в событие, манифестацию. Становление эстетических категорий происходит в процессе творения художниками произведений искусства. Поэтому для Лиотара очень важно понять, как видоизменились категории и с какими процессами современной цивилизации это было связано. Именно поэтому он, обращаясь к авангарду, выводит такое новое понятие, как «нематериальное», необходимое для понимания современного состояния культуры и общества в целом. Творение происходит как бы в вакууме, где нет устоявшихся, готовых категорий, нет системы координат.

Философско-культурологические исследования Ф. Лиотара вызвали жесткую полемику в работах Ш. Фелмана и Д. Лауба «Признание: кризис свидетельства в литературе, психологии и истории», К. Карута «Травма: исследования памяти». Все они говорят о том, что исследования Лиотара по сути поставили границу эмпирическому, опытному знанию, поставили под вопрос саму дефиницию «опыт» в традиционном понимании. Критики Лиотара приводят примеры

²³ Лиотар Ж.-Ф. Постмодерн в изложении для детей. Перевод с французского, примечания и общая редакции А.В. Гараджи. – М.: Рос. Гос. Гуманит. Ун-т, 2008. – С. 32.

расширения и переосмысления понятия «опыт» в современной культуре, говоря об эстетизации свидетельства, где свидетельство становится непрезентируемым, ограниченным в плане рационального понимания и несравнимости с другими. Свою новую интерпретацию понятия «опыт» исследователи верифицировали, расспрашивая людей, выживших в аварии, и истолковывая их рассказы как повторение травматического прошлого в настоящем.

Д. Ла Капра говорит о важности сохранения дистанции между свидетельствами прошлого и современной интерпретацией этих свидетельств. Нельзя противопоставлять свидетельства жертв аварии историческим свидетельствам. Текст для Ла Капра является статичным результатом коммуникативного акта, но содержит возможный перформативный потенциал как для читателя, так и для автора. В своих исследованиях он подчеркивает борьбу позиций героев, рассказчика и автора. Работа с текстом часто изменяет позицию автора за счет проработки воспоминаний о прошлом, о котором говорили Ш. Фелман и Д. Лауб. Для Ла Капры важно не только переживание прошлого возвышенного опыта, но и анализ «транзитивного» диалога с прошлым, проработка прошлого опыта и выстраивание дистанции, способствующей критическому отношению к опыту «предельных событий» прошлого. Ла Капра противопоставляет концепции Лиотара свою идею диалога «проработки» прошлого.

Многие современные исследователи считают, что история искусства пришла от сложных символическо-мифологических конструкций к предельно прямолинейным. Эстетическая мысль, развивающаяся в русле постмодернизма, по сути даже не затрагивает всего пространства современного искусства. С точки зрения постмодерна, при рассмотрении современной эстетики можно изучать только ее начала, ее историю, так как эстетика постмодернизма понимает свои категории лишь как исторический опыт. С точки зрения Ю. Кристевой, источником прекрасного и возвышенного в постмодернизме является метафизический опыт абсурда, ситуации депрессии и меланхолии. В соответствии с этим принципом деконструируется привычная роль автора, снимаются оппозиции «автор – актер», «актер – зритель». Постмодернистский тип художественной культуры взял на вооружение такие идеи деконструкции, как «игра вечного колебания», самовольность (а точнее – своевольность) истолкования значений, вытеснение человека из центра культуры.

В современной философии началась разработка такого феномена, как, например, цельность эстетического предмета. Цельность эстетического предмета, произведения можно оценить на расстоянии или же по впечатлениям, оставшимся в памяти после созерцания цельного. Нарушение цельности связано с живой природой, то есть когда нарушена цельность, это уродство, травма, неправильность. Когда перестала быть главенствующей такая трактовка, где основным является наблюдение и выявление свойств предмета созерцания, по мнению Л. Энгельштейн, началось преодоление границ. Другими словами, внимание было перенесено с наблюдения к преодолению границ. Например, когда появились протезы, это было понято как романский сюжет («биологическая метафора»). А. Марков пишет: «Нужно было отказаться от всех иллюзий о восстановлении органической цельности, присоединив к искалеченному телу механическое устройство; и при этом напоминать настоящую руку или ногу оно могло только тогда, когда будет артикулирован простой набор движений. Никакого простого вживания, никакого пластического подражания протез не подразумевал, напротив, это была ломка античной пластической эстетики и установление цельности как «фигуры памяти». Калека знает, что вынужден ходить на протезе, но при этом все оценят его движение и восхитятся цельностью как окончательным эстетическим замыслом, к которому теперь устремляются и люди, прошедшие до этого через жизненные перипетии»²⁴.

Таким образом, современные исследователи воспринимают классическое искусство, например, искусство XIX века, как «разыгрывание ограниченного числа ситуаций», искусство XX века – как революционное. Именно такой радикальный подход позволяет актуализировать некоторые проблемы, в частности, для него это понятия формы, цельности.

Постмодернизм использует особенности декадентского искусства: эстетизации низменного и безобразного, циничного отношения к проявлениям возвышенного, намеренное уродование человеческого тела, изображение человека в виде животного. А художник Олег Кулик, например, изображал из себя собаку на улицах городов, подобным образом выражая дух времени. Ярko демонстрирует такое

²⁴ Марков А. Эстетика возвышенного и категории литературоведения // «НЛО», 2010. № 102. <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/102/ma29-pr.html>.

искусство Вадим Кругликов в статье «Подлинная история Олега Кулика, который был человек-собака страшная»: «В общем, Кулик поехал в Швейцарию, в Цюрих, и там стал охранять вход в Кунстхалле, где шла выставка российского искусства. То есть по логике любого охраняющего что-нибудь россиянина, он туда никого не пускал. Гавкал, рычал, кусал, бросался – но не давал этим поганым иностранцам на поругание русское искусство. Ведь иностранец – он что? Даже просто посмотрит, а уже и осквернит. Взглядом своим порочным, мнением высказанным, желанием тут же купить»²⁵.

Из искусства намеренно и планомерно вытравливается возвышенное содержание. Еще Эрнест Хемингуэй обозначил эту проблему: «Писатели в последнее время забыли, что хорошие люди еще существуют». Искусство как бы отражает социальные процессы, но не претендует на роль носителя морали.

Современное искусство стало как бы постоянным перформансом, использующим разные доступные на сегодняшний день технологии, чтобы вызвать эмоции у зрителя. Перед зрителем ставится загадка, что же это значит. Привлекается множество сторонних средств, чтобы вызвать у зрителя «эстетическое удовольствие». Искусство, заявляющее о себе через шок, экспрессию, требует репрезентации, чтобы быть воспринятым. О моменте травмы, когда субъект переживает разрыв между собой прошлым и собой настоящим, говорит В. Шкловский. После травмы человек переосмысливает, как он видел мир прежде. В связи с этим Франклин Анкерсмит говорит о темпоральном механизме, заменяющем старую идентичность на новую, когда человек начинает смотреть на себя прежнего как на другого, это и есть, по его мнению, опыт возвышенного: «Хорошо потерять себя. Забыть свою фамилию, выпасть из своих привычек. Придумать какого-нибудь человека и считать себя им. Если бы не письменный стол, не работа, я никогда не стал бы снова Виктором Шкловским». Он считает переживания травматического нормой для творческого человека. Они трансформируют идентичность человека таким образом, что ее приходится восстанавливать с помощью «нарративных» усилий.

В современном искусстве формы проявления травматичности начинаются от шока, провокации и кончаются непривязанностью,

²⁵ Кругликов Вадим. Подлинная история Олега Кулика, который был человек-собака страшная <https://adindex.ru/publication/gallery/2011/06/17/67740.phtml>.

беспочвенностью. Наблюдается стремление снять с помощью искусства противоречия, порожденные дифференциацией современного общества (Ю. Хабермас). Искусство используется для эстетизации жизни, с одной стороны, и сопротивлению дисгармонии, существующей в жизни, – с другой.

Очень важные концепты, необходимые для понимания культуры постмодернизма в целом, мы находим в философии **Жана Бодрийяра** (1929–2007). Родился Бодрийяр в Реймсе в интеллигентной семье. Он получил классическое университетское образование. Интерес к гуманитарным наукам в полной мере развился у Бодрийяра после знакомства с методологией социологических исследований Анри Лефевра, под руководством которого изучал в университете социологию. Большое значение в формировании собственного стиля философствования сыграли труды Ролана Барта по структурализму и работы Маршалла Макклюза, авторитетного исследователя проблем коммуникаций и масс-медиа, автора знаменитого труда *Understanding Media*.

С 1966 года Бодрийяр работал преподавателем социологии в Наттерском университете. В это же время начинают появляться его публикации как литературного критика и переводчика. Уже в ранних работах проявляется стремление Бодрийяра к философскому обобщению исследуемых проблем. Его приглашают на различного рода коллоквиумы, конференции и семинары в качестве важного эксперта в обществоведении. К его мнению прислушивались влиятельные политики, политологи и политтехнологи. Новый этап новейшей истории, по Бодрийяру, начинается с приходом к власти в СССР М.С. Горбачева. В калейдоскопе социальных событий философу удалось уловить очень важные интенции, закономерности, о которых он пишет в своих трудах, старается донести свои идеи не только для элиты (что бы мы ни понимали под словом «элита»), но и до массового человека.

Ключевым понятием, на наш взгляд, проясняющим суть современной культуры, является его понятие «гиперреальность». Безусловно, традиционное понятие реальности и всего того, что с этим понятием связывают, присутствует в работах Бодрийяра, однако присутствует большей частью как объект симуляции, формирующей гиперреальность. Современные люди, по его мнению, «имеют дело не с реальностью, а с гиперреальностью, воспринимаемой гораздо

реальнее, чем сама реальность»²⁶. Более того, само определение реальности, по Бодрийяру, должно звучать как «... то, что можно равноценно скопировать... В границах этого процесса копирования реальное – это не только то, что может быть воспроизведено, но и то, что всегда уже воспроизведено. Гиперреальное превосходит представление только потому, что оно полностью является симуляцией. Искусственность является специфической основой реальности»²⁷: ведь «симуляция ставит под сомнение отличие “истинного” от “ложного”, “реального” от «воображаемого». Болен или нет симулятор, ведь он производит «настоящие» симптомы?..»²⁸

Как уже говорилось, даже при определении реальности, чтобы иметь возможность отличать от нее введенное им понятие гиперреальности, – Бодрийяр утверждает, что реальное является «вымышленным», порожденным фантазией «удвоением» признаков, не существующих в реальности²⁹. Реальное, по Бодрийяру, подобно сказке; он считает, что в наше время оказывается уже просто невозможно как-то изолировать, выделить, четко обозначить границы реального или же доказать его реальность³⁰ (отсюда знаменитое его выражение «пустыня реальности»). Именно поэтому, видимо, лишь за искусством он готов признать статус некой «базовой реальности».

Уже в 70-х годах прошлого века Бодрийяр призывал «достичь реальное и привести его к смерти». Позже философ заявляет, что анализ «должен быть... направлен против реальности... Пока мы имеем дело с объективной реальностью, – говорит Бодрийяр, – критическая мысль, обнаруживающая идеологии, противоречащие реальности и осуждающие условия, производящие такой раскол и социальные страдания, «находится в сфере вероятности». Однако теперь «мы имеем дело со всеобъемлющей реальностью, чрезмерной реальностью, сверхреальностью, концом реальности, исчезающей

²⁶ Печенкина О.А. Эра тотальной симуляции, или искусственное воскрешение реальности // Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция Тула: Изд-во «Тульский полиграфист», 2013. С. 7.

²⁷ Цит. по: Веберман Д. Симуляция в «Матрице» и эпоха постмодерна // Ирвин У. «Матрица» как философия: Добро пожаловать в пустыню реальности // Антология / пер. с англ. О. Турухиной. – Екатеринбург: У-Фактория, 2005. С. 344.

²⁸ Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. Тула: Изд-во «Тульский полиграфист», 2013. С. 27.

²⁹ Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. Тула: Изд-во «Тульский полиграфист», 2013. С. 81.

³⁰ Там же. С. 21.

в виртуальности», теперь, когда реальность разрушена, нет больше «никакой негативной энергии, возникающей из-за нарушения равновесия между идеальным и реальным»³¹.

Обращаясь к концепции Бодрийяра и его представлению о реальности, нельзя не учитывать того, что он выделял не только реальность и симуляцию как сферы жизни человека, но и игру, которая, по его мнению, является такой же полноценной сферой человеческой жизни. В этой связи важно понять, каковы различия между игрой и симуляцией, очень близкими по смыслу в плане их соприкосновения с реальностью.

Важнейшей чертой, традиционно приписываемой игре, является вымышленность, и Бодрийяр этого не отрицает. Игра – это мир вымышленных предметов, целей, действий. Вымышленность, в свою очередь, означает неистинность всего, что связано с игрой. Говоря о вымышленности игрового, Бодрийяр признаёт его производность от истинного, ведь прежде чем появится вымысел, должно существовать настоящее, реальное, должен быть критерий, отделяющий одно от другого, т. е. понимание истины. У Бодрийяра этот отказ от истины предстаёт как «соблазн». Соблазнённое (чем может быть не только человек, но и любой предмет) отказывается от однообразия своей истины, сущности и материальности (природы) ради богатства видимостей: «Имманентная сила соблазна: все и вся отторгнуть от своей истины и вернуть в игру, в чистую игру видимостей ...»³². Но при этом опять же надо помнить, что «соблазн» у Бодрийяра не отказывается от смысла ради ничто, ради хаоса. На место истины он ставит другой порядок, уже вымышленный: «Все видимости составляют заговор, чтобы дать бой смыслу, чтобы искоренить всякий смысл, преднамеренный или же нет, и обратить его в игру, в другое правило игры, на сей раз произвольное, в другой, неуловимый ритуал...»³³.

Таким образом, рассматривая вопрос о вымышленности в игре, Бодрийяр указывает отличие между сферами игры и симуляции, «игрового». О втором Бодрийяр говорит так: «Объективной реальности

³¹ Все цитаты в данном абзаце даются по работе: Бензер М. Метафизика в ловушке: философские аспекты вызова, брошенного Бодрийяром гиперсовременности // ХОРА. 2009. № 2 (8). С. 46-47.

³² Бодрийяр Ж. Соблазн / пер. с фр. А. Гараджи; вст. ст. Е. Петровской. М.: Ad Marginem, 2000. С. 36.

³³ Там же. С. 107.

не существует, всё является вымыслом: вся реальность сделалась игрой в реальность...»³⁴.

Понятие симулякра

Но что представляет из себя сама бодрийяровская гиперреальность, которая «больше чем реальность»? Чтобы осмыслить это понятие, необходимо для начала рассмотреть понятие так называемого симулякра – ибо, согласно Бодрийяру, именно система симулякров формирует ту «нереальную реальность», которую он называет гиперреальностью.

Согласно учению Бодрийяра, принимая как данность тот факт, что игра существует там, где можно «соблазнить» предметы реальности, оторваться от собственной сущности. Но следует в то же время помнить, что есть такая форма бытия, в которой нечего соблазнять, нет предметов реальности, нет истинного, всё стало видимостью, притом видимостью не истинного, а видимостью видимости. Всё стало видимостью видимости, что, кстати, очень точно отражено в словах главного героя популярного фильма «Бойцовский клуб», который о собственном восприятии реальности говорил, что «всё стало копией с копии с очень далёкой копии».

В симулятивном мире нет истины, потому и нет правильной сущности и неправильного сущего. Сущее, таким образом, приобретает инициативу творить иную реальность непосредственно из себя самого: «Проблема касается теперь уже не разграничения Сущности-Видимости или же Модели-копии <...> Симулякр не просто вырожденная копия, в нём кроется позитивная сила, которая отрицает и оригинал, и копию, и модель, и репродукцию»³⁵.

В том, что в сфере симуляции, в отличие от игры, вообще нет сферы объективной реальности, есть ещё один важный аспект, отличающий их одно от другого. Это риск и сопутствующее ему эмоциональное напряжение. Соблазн отвращает человека от его сущности, от его естественного поведения, и в этом для него таится большая угроза, однако человек готов пойти на это ради создания собственного мира. Здесь Бодрийяр использует понятие «ставка». Игрок рискует, делая

³⁴ Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / пер. с фр. и вст. ст. С.Н. Зенкина. М.: Добросвет, 2000. С. 153.

³⁵ Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / пер. с фр. и вст. ст. С.Н. Зенкина. М.: Добросвет, 2000. С. 4.

ставкой что-либо ценное для себя, вплоть до своей жизни. Человек играющий, таким образом, эмоционально напряжён и сосредоточен. Естественная же объективно обусловленная деятельность не рождает эмоций. В области симуляции, так как там нет соприкосновения с объективной реальностью, отсутствует и риск. Нет никакой опасности в манипулировании собой или предметами, если это не связано с отклонением от естественного, истинного образа. Игра и симуляция различаются степенью риска для человека, но и первое, и второе одновременно являются и противопоставлениями реальности, и её отражениями.

«Симулякр, – пишет крупный российский исследователь творчества Бодрийяра, переводчик его работ на русский язык О.А. Печенкина, – это своего рода алиби, свидетельствующее о нехватке, о дефиците натуры: естественный мир заменяется его искусственным подобием, второй природой. Симулякры же воспринимаются как объекты третьей природы»³⁶. Другая исследовательница, Н.Б. Маньковская, ту же мысль передает так: «Симулякр – это псевдовещь, замещающая «агонизирующую реальность» пострельностью посредством симуляции»³⁷.

Бодрийяр начинает свою важнейшую работу «Симулякры и симуляция» с пересказа одного из рассказов любимого им Хорхе Луиса Борхеса, позаимствовавшего, в свою очередь, этот мотив у любимого им Льюиса Кэрролла, по сюжету которого имперские картографы разрабатывают столь большую и подробную карту, что в итоге она покрывает всю «отражаемую» ею Империю в масштабе один к одному. Таким образом, карта сама оказывается точной копией Империи. Через некоторое время карта приходит в негодность, а реальные территории превращаются в пустыню (та самая знаменитая бодрийяровская «пустыня реальности»). Вместо нее остался лишь «симулякр» реальности – потерянная мега-карта...

Если верить Бодрийяру, то, что происходит в современной культуре – культуре постмодерна, – является выражением следующего процесса: наше общество стало настолько зависимо от модели и «карты», что мы попросту теряем – или даже уже совсем потеряли – всякую связь с реальным миром, который предшествовал этой «карте».

³⁶ Печенкина О.А. Этика симулякров Жана Бодрийяра (анализ постмодернистской рецепции этического). Тула: Изд-во «Тульский полиграфист», 2011. С. 36.

³⁷ Маньковская Н.Б. Эстетика постмодерна. СПб.: Алетейя, 2000. С. 60.

Сама реальность начала просто имитировать модель, которая теперь предшествует реальному миру и определяет его: Бодрийяр называет эту инверсию «прецессией симулякров»³⁸. По его словам, когда дело доходит до постмодернистской симуляции и симулякров, это уже не является вопросом ни подражания, ни дублирования, ни даже пародии. Речь идет о замене реального его имитацией. В этом смысле в воззрениях Бодрийяра можно увидеть критику постмодернистского восприятия жизни. Бодрийяр не просто провозглашает, что культура постмодерна является искусственной, поскольку понятие искусственности все же требует и некоторого чувства реальности, которому противопоставлялась бы «искусственность». Его точка зрения состоит, скорее, в том, что мы потеряли всякую способность понять различие между «натуральным» и «искусственным».

Термин «симулякр» (*simulacrum*) восходит к Платону, который использовал его для описания фальшивой копии. Бодрийяр построил всю свою теорию на этом понятии симулякра. Он утверждает, что в сегодняшней постмодернистской культуре, где господствуют телевидение, кино, средства массовой информации (а сегодня еще и Интернет), сама идея «правильной» или «фальшивой» копии теряет смысл: все, что мы имеем сейчас, представляет такие копии реальности, которые в любом случае не являются более (или менее) «реальными», чем та реальность, которую они имитируют.

«Сегодня абстракция – это больше не абстракция карты, дубликата, зеркала или концепта. Симуляция – это больше не симуляция территории, референтного существа, субстанции. Она есть порождение моделями реального, лишенного происхождения и реальности: гиперреального. Территория больше не предшествует карте, не переживает ее. Отныне территории предшествует карта – прецессия симулякров – теперь она [карта] порождает территорию...»³⁹.

На сегодняшний день теория симулякров, как и сам термин «симулякр», числятся среди самых популярных теоретико-концептуальных трендов современности, особенно среди тех теоретиков, которые так или иначе ориентируются в своих исследованиях на постмодернистскую парадигму⁴⁰.

³⁸ Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция... С. 37.

³⁹ Там же. С. 14.

⁴⁰ Ильин И.П. Симулякр // Постмодернизм. Словарь терминов. М.: ИНИОН РАН – INTRADA, 2001. С. 256.

Все процессы и механизмы бодрийяровской «симуляции» совершаются и функционируют в так называемом «пространстве симуляции», специфической особенностью которого выступает подчинение данного «пространства» законам гиперреального (избыток реального). Важнейшие свойства и признаки феномена симуляции следующие:

- производство реального знаками реального;
- преобразование реальности в гиперреальность;
- прецессия симулякров;
- антиципация событий;
- ирреферентность⁴¹, т. е. несоотнесенность (либо недостаточная соотнесенность) с референционным «обозначаемым» – событием, фактом или актом.

Симулякры эволюционируют следующим образом.

1) Символический порядок (назовем его «начальным, или нулевым порядком симулякров», поскольку у Бодрийяра он предшествует первому из таких порядков): общество организовано как фиксированная система признаков, распределяющихся в соответствии с рангом и обязательствами (например, в эпоху феодализма крестьянин не мог стать королем). Вопрос о реальности не возникает: значение знаков («отсылающих», например, к Богу) уже установлено заранее.

Искусство, благодаря такой соотнесенности знака и значения, их аутентичности, вполне адекватно отражает базовую реальность. Например, готические картины изображают рождение Иисуса как истинного Сына Божия и изобилуют знаками, напрямую отсылающими к Его Божественности (три волхва, нимб над головой Мадонны и т. д.)

2) Первый порядок симулякров: «подделка». Эту эпоху Бодрийяр относит к раннему периоду Новой истории, от эпохи Возрождения до промышленной революции. «Знак» и «значение» уже не совсем совпадают. Симулякры направлены на восстановление идеального образа природы, на сцену выходят фальшивки и подделки: ангелы барокко, театр и моды этой эпохи.

Однако в основе «подделок» здесь еще лежат истинные оригиналы. Искусство маскирует и извращает реальность. Пример: барочные картины изображают Иисуса невероятно красивым, восходящим к небесам, как Супермен. Эти симулякры Бодрийяр называет естественными – «натуральными» и «натуралистическими», подделками

⁴¹ Печенкина О.А. Этика симулякров Жана Бодрийяра... С. 47.

и имитациями, оптимистичными и базирующимися на стремлении к подражанию реальным образцам, их гармоничному воспроизведению («по образу и подобию»: «направленные на восстановление или идеальное основание природы по Божественному подобию»⁴²).

Симулякры первого порядка функционируют на базе так называемого естественного закона ценности.

3) Второй порядок симулякров: от промышленной революции до середины XX века. Массовое производство копий одного-единственного прототипа: автомобилей, самолетов, холодильников, одежды, книг.

Эти копии оказываются все более и более идентичными и неразличимыми. Однако они не являются «подделками», как на прошлом этапе: эти копии просто-напросто так же «реальные», как их прототип (хотя, как правило, все еще существует возможность отличить прототип от копий).

Искусство маскирует уже не реальность, а её отсутствие. Пример: фотографии и механическое репродуцирование картин. Окантованная репродукция ренессансной картины с изображением Богоматери может висеть над кроватью рядом с «карточкой» Элвиса Пресли.

Бодрийяр называет их «продуктивными» симулякрами, цель которых – увеличение производительности; они базируются «на энергии, силе, материализации посредством машины и во всей системе производства – прометеева цель глобализации и непрерывной экспансии, высвобождения бесконечной энергии»⁴³.

Симулякры второго порядка функционируют на базе рыночного закона стоимости.

4) Третий порядок симулякров: наше время, в котором доминирует симуляция, производство вещей, которые не являются даже полноценными копиями – поскольку не имеют оригинала или прототипа (хотя они могут и «соответствовать» каким-то другим вещам). Как выразился Бодрийяр в более ранней работе: «...абстрактность делает их подвластными любым сочетаниям»⁴⁴. Это эпоха «модели», или «кода», а также процесса, названного Бодрийяром «метастатическим размножением»⁴⁵: компьютеры, виртуальная реальность, опросы общественного мнения, ДНК, генная инженерия, клонирование.

⁴² Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция... С. 98.

⁴³ Там же. С. 99.

⁴⁴ Бодрийяр Ж. Система вещей. М.: Рудомино, 2001. С. 14.

⁴⁵ Там же. С. 27.

Средства массовой информации не столько воспроизводят информацию, сколько «производят» ее. Кроссовки могут оказаться символом статуса, Диснейленд воспринимается как «реальная сказочная страна». «Смерть реального»: нет более подделок или прототипов, существует лишь симуляция реальности – гиперреальность. Информация сменяет машину в качестве основного способа производства. «Идея прогресса исчезла, но прогресс продолжается»⁴⁶. Искусство отныне вообще не имеет никакого отношения к действительности и не признает ни за кем права судить себя по меркам той же реальности. Пример: голосовые сообщения по мобильному или в Интернете. Кто говорит? Реален ли говорящий – или он «подделка», «фальшивка», «фейк»? Сам вопрос потерял смысл – поскольку не существует никакого реального прототипа, в сравнении с которым можно было бы определить «аутентичность» или «фальшивость» копии.

Симулякры третьего порядка – «симулякры симуляции, основанные на информации, модели, кибернетической игре – тотальной операциональности, гиперреальности, нацеленной на тотальный контроль»⁴⁷. Именно в третьем порядке симулякров, который связан с эпохой постмодерна, мы сталкиваемся с прецессией симулякров, при которой образ или знак предшествует реальному и определяет реальность. И именно теперь не остается никаких различий между реальностью и ее репрезентацией, есть только симулякр. Функционирование симулякров этого, третьего порядка, осуществляется на базе структурного закона ценности.

Эта схема, считающаяся уже классической для современной философии и социологии, была дополнена самим Бодрийяром в его работе «Прозрачность зла» (1990). Здесь создатель концепта гиперреальности и симулякров развивает предложенную им ранее схему и прибавляет к ней еще один этап эволюции симулякров – четвертый, «фрактальный».

Эта фрактальная стадия, по его мнению, наиболее соответствует современному статус кво. И «именно третья и четвертая стадии эволюции симулякров представляют наибольший интерес, поскольку являются теми ступенями, на которых начинается производство не вещественных процессуальных симулякров, моральных симулякров»⁴⁸.

⁴⁶ Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. М.: Добросвет, 2000. С. 38.

⁴⁷ Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция... С. 98.

⁴⁸ Печенкина О.А. Эра тотальной симуляции... С. 12.

В нашей культуре, утверждает Бодрийяр, мы делаем такие «карты» реальности, как телевидение, кино и т. д., более реальными, чем наша фактическая жизнь – эти симулякры, в качестве гиперреальных копий, уже в некотором смысле предшествуют нашей реальной жизни. «Смысл в том, что эти объекты таковы-ми не являются»⁴⁹.

Наши «теледрузья» зачастую кажутся нам реальными и близкими людьми, перипетиями жизни которых мы искренне интересуемся – едва ли не больше, чем жизнью людей, которые действительно близки нам в реальности («Вы видели, что Джерри / Изаура / Быков сделали вчера вечером?..»).

Мы общаемся по электронной почте и относимся к персонажам видеоигр так, как если бы они действительно существовали и творили все те подвиги, которые мы заставляем их творить в игре. Это не говоря уж о персонажах всяческих реалити-шоу, все более изощренных и реальных, хотя большинство из зрителей уверены, что участвуют в этих шоу большей частью оплачиваемые актеры.

Мы едем по автострадам в торговые центры, заполненные совершенно идентичными продуктами и товарами, нервничаем, если какое-то время не имеем доступа к своим компьютерам, к электронной почте, к сотовым телефонам. Повсеместное распространение и торжество кредитной системы, жизни в кредит вызывает к жизни феномен «предшествующего будущего»⁵⁰.

Пользуясь излюбленной метафорой Бодрийяра, можно сказать, что в наше время реальная Империя лежит в руинах, а ее гиперреальная «карта» все еще блистает свежестью и новизной. Мы вступили в эпоху третьего, и даже четвертого порядка симулякров, потому что они полностью доминируют в жизни, когда любой образ утрачивает какую-либо связь с реальными вещами.

Бодрийяр пишет: «В этом переходе в пространство, чье искривление не относится больше ни к реальному, ни к истине, эра симуляции открывается уничтожением всех референтов – хуже: их искусственным воскрешением в системах знаков... Речь не идет больше ни об имитации, ни о дублировании, ни даже о пародии. Речь идет о замене реального знаками реального, то есть об операции устрашения всего

⁴⁹ Бодрийяр Ж. Соблазн. М.: Ad Marginem, 2000. С. 117.

⁵⁰ Бодрийяр Ж. Система вещей. С. 42.

реального процесса его операционным дубликатом, метастабильной знаковой машиной, программатичной, безупречной, которая дарует все знаки реального и минует при этом все перипетии»⁵¹.

Контрольные вопросы и задания:

1. Перечислите основные трактовки понятия «модернизм» в современной культуре.
2. В чем особенность рассмотрения развития человеческого общества позитивизмом?
3. Как рассматривают позитивизм У. Эко и Н.С. Автономова?
4. Когда и где возникает постмодернизм как явление искусства?
5. С чем можно связать изменения, произошедшие в культуре послевоенного времени?
6. Как постмодернисты понимают природу реальности?
7. В чем, по мнению исследователей, заключаются основные особенности постмодернизма?
8. На чем основываются взгляды сторонников и противников постмодернизма?
9. Как оценивают постмодернизм его критики?
10. Какова концепция постмодернизма и постструктурализма в философии Ж. Деррида?
11. Проследите, опираясь на труды теоретиков нового искусства, переход от структурализма к постструктурализму.
12. Подготовьте сообщение о логоцентризме, используя фрагменты сочинения Ж. Деррида «О грамματοлогии» (см. Приложение В).
13. Подготовьте доклад на тему «Знак, символ, текст в концепции Ж. Деррида».
14. Постмодернизм как философское понятие в концепции Ж.Л. Лиотара.
15. Ж. Бодрийяр о подлинной и виртуальной реальности, о симулякрах и гиперреальности. Приведите примеры подлинной и виртуальной реальности.

⁵¹ Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. Тула: «Тульский полиграфист», 2013. С. 42.

Глава 2. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРАКТИКА ПОСТМОДЕРНИЗМА

2.1. От «изящного» к интерактивному искусству

Основные представители постмодернизма в искусстве – это Й. Бойс, Я. Куннелис, Дж. Кейдж, К-Х. Штокхаузен, П. Гринуэй, Ж. Батай, У. Берроуз, У. Эко, в России – И. Бродский, В. Некрасов, Л. Рубинштейн, Венедикт Ерофеев, Виктор Ерофеев, В. Пелевин, В. Сорокин, Л. Петрушевская, А. Быков, В. Кривулин и др.

Вопрос о роли и назначении искусства всегда был одним из актуальных, но в XX веке он стал особенно острым. Наряду с историческими, социально-экономическими, политическими и иными факторами общественной и культурной жизни новое понимание роли и предназначения искусства во многом было обусловлено достижениями науки и техники.

После изобретения фотографии и кино художник не мог «тягаться» с линзой фотообъектива и кинокамерой в плане реалистичности, точности и достоверности изображения объектов. Научный и технический прогресс подвигает художников искать принципиально новые формы художественного выражения. Разнообразная и пестрая палитра авангардизма и модернизма свидетельствует о постоянном поиске новых средств выражения, новых экспериментах в области языка и формы, в ходе которых отбрасываются старые методы и формы работы, возникают новые.

Но основные, базовые, классические принципы, по мнению ряда исследователей, не полностью аннигилируются в современном искусстве, но, трансформируясь, приобретают принципиально новое качество. К ним относится и знаменитый принцип мимезиса (подражания). Так, Х.Г. Гадамер (1900–2002) в своей статье «Искусство и подражание», написанной в 1976 году, стремится обосновать роль подражания и в постмодернистском искусстве и задается вопросом, действительно ли миметический принцип является устаревшим, не отражающим реальные процессы, происходящие в современных арт-практиках. Гадамер пишет: «Что означает современное непредметное искусство? Имеют ли вообще какой-то смысл старые эстетические

понятия, которыми мы привыкли охватывать существо искусства? Искусство модернизма у многих его выдающихся представителей с особенной решительностью опрокидывает экспектацию образа, какую мы имеем до встречи с ним. ... Что случилось? Какая новая установка художника, порывающая со всеми былыми экспектациями и традициями тут за работой, к чему это зовет всех нас?»⁵².

Гадамер считает, что, прежде чем отрицать значение мимезиса в современном искусстве, следует разобраться, проанализировать, какое значение вкладывалось в это понятие, в этот принцип изначально, с древности. Исследователь задается вопросом, насколько случайны все те изменения, которые происходят в современном искусстве. Возможно, считает Гадамер, что все эти явления авангардной, модернистской и постмодернистской культуры стоят вообще за гранью того, что принято называть искусством. В таком случае нефункционирование принципа мимезиса в ряде артефактов, по его мнению, говорит лишь о том, что они вообще стоят «по ту сторону эстетического».

Однако все метаморфозы современного искусства имеют глубинные основания, которые невозможно объяснить лишь с точки зрения моды, коммерции и массового ажиотажа. Иначе как понять то, что распыление, деформация традиционных форм проявились не в одной конкретной области, стиле или жанре искусства, а практически во всех видах искусства. Абстрактную непредметную живопись, по словам Гадамера, можно сопоставить с аналогичной ситуацией, проявляющейся в феномене так называемой атональной музыки, а эксперименты в литературе напоминают эксперименты в театральной режиссуре.

Вероятно, принцип эксперимента и экспериментаторства пришел в искусство из сферы науки⁵³. Но следует заметить, что эксперимент лежит в основе искусства с начала его зарождения. Любое новое открытие, направление в искусстве есть результат сознательного (или бессознательного) экспериментирования с формой и содержанием. Так, к примеру, полифоническое мастерство есть в точном смысле слова экспериментаторское конструирование формы из отдельных

⁵² Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – С. 228-241.

⁵³ См. Кульбижеков В.Н. Эксперимент и экспериментаторство в духовных устремлениях Ренессанса и Нового времени // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Научно-теоретический и прикладной журнал. № 3 (41). 2014. Часть I. – Тамбов, Изд-во «Грамота», 2014. – С. 84-87.

элементов: темы, противосложения, интермедии, стретты и т.д. Результатом эксперимента в искусстве, коль скоро он удачен, это всегда появление нового направления, формы, стиля. История искусства в определенном смысле всегда есть развитие, значит, в ней всегда было и есть место эксперименту.

В чем же отличие «классической» творческой экспериментаторской деятельности от постмодернистских экспериментов? Современные художники не просто создают что-то новое, но презентуют реципиенту сам *механизм* экспериментаторской деятельности, средства воплощения визуального или аудиального образа, можно сказать, наглядно. Неоконченность, открытость, иллюзорность, распыляемость – качество, характерное для искусства постмодернизма, дают возможность зрителю созерцать не что-то целое, законченное, а как бы сам процесс художественной деятельности в его открытости, разомкнутости. Тем самым зрителю предлагается со-творчество, включенность в арт-среду, возможность самому стать частью, элементом артефакта. Именно в этом смысле термин «эксперимент» наиболее применим к современному искусству.

В отношении вопроса об идейном и идеологическом содержании искусства всегда было много споров. В XIX веке в рамках романтической эстетики был выдвинут лозунг «Искусство ради искусства!». Этот принцип в некоторых отношениях был весьма плодотворен, так как инициировал новые концептуальные подходы к проблемам художественной практики, а также явился причиной возникновения новых художественных направлений в искусстве XX века, прежде всего авангардистской и модернистской ориентаций. В постсоветское время, при отсутствии мощного идеологического прессинга, лозунг «Искусство ради искусства!» вновь становится популярным, однако ненадолго. Вскоре приходит осознание, что непровозглашение, сокрытие идеологических оснований вовсе не означает реального их отсутствия.

Идеология, даже сокрытая, всегда остается идеологией. Однако если всерьез допустить абсолютное отсутствие в искусстве определенных идеологем, то в нем еще содержится «идейное значение», идейное содержание, а если есть смысл, идея, то она обязана быть обращена вовне, в мир, в социум. Если же она выражена вовне и воспринята определенным числом людей, то она не может не влиять на самосознание⁵⁴. Если идея влияет на самосознание, то в дальнейшем, рано

⁵⁴ Другой вопрос, какое это влияние.

или поздно, она начинает влиять и на поступки. Если влияет на поступки, то тем самым идея становится источником преобразования действительности, социального и природного бытия. Лозунг же «Искусство ради искусства!» предполагает полную оторванность искусства от жизни, чего, кстати, никогда и ни в какую историческую эпоху не было и не могло быть, несмотря ни на какие лозунги.

Постмодернизм, несмотря на весьма специфическую оценку традиционных ценностных норм культуры и общества, вовсе не провозглашает в искусстве полный отказ от внеположных искусству веяний. Более того, одним из определяющих императивов постмодернистов становится взаимодействие с соматическими процедурами и практиками, открытыми психоанализом, совмещение и введение в постмодернистский дискурс внехудожественных и антихудожественных представлений и приемов. Значительную роль в художественной практике постмодернизма играет так называемый принцип телесности. Исследуются взаимоотношения телесности и деятельности, телесности и текстуальности. Чувственно-оформленной, согласно эстетике постмодернизма, должна стать любая, даже самая абстрактная идея или принцип. Отсюда возникает *принцип синестезии*, когда воздействие на один орган чувства вызывает ощущения, соответствующие другому. Вообще классическое искусство, как правило, целенаправленно воздействует лишь на два органа: зрение и слух⁵⁵. Искусство же постмодернизма открывает человеку более широкий спектр чувственного восприятия, открывает эстетику аромата, запаха, вдоха и дыхания, поэтику касания, вкушения, трапезы и др. В отличие, наверное, от философского постмодернизма, ряд направлений постмодернистского искусства не «отгораживается» от окружающего мира, а стремится слиться, раствориться в нем полностью и без остатка. Это делает проблематичным само существование такого искусства, определение самого феномена «художественное», коль скоро становится невозможным отделить его от внехудожественной оболочки.

Впервые подобный казус и парадокс возник при оценке объектов ready-made Марселя Дюшана, творчество которого относят к зрелому модернизму. Эстетическую тенденцию «слияния» с жизнью идеологи ready-made доводят до своего логического предела. Так, Марсель Дюшан

⁵⁵ В Средние века Фома Аквинский в «Сумме теологии» писал, что истинно прекрасным может лишь то, что воспринимается посредством зрения и слуха. Его позиция стала определяющей на многие столетия вперед.

положил конец миметическому принципу искусства. Действительно, какое *и*-зображение, *вы*-ражение, *ото*-бражение может быть лучше, совершеннее, чем сам объект? Так не лучше ли в качестве произведений искусства презентовать зрителю *сами* вещи, а не их иллюзорные подобию? Арт-объекты «Фонтан» (писсуар), «Сушилка для бутылок», «Колесо от велосипеда» Марселя Дюшана, кстати, даже не им самим изготовленные, а купленные в ближайшем магазине, стали для критиков основанием провозгласить не просто о деградации, но и о «смерти искусства».

Одновременно появилась и иная точка зрения. Философы утверждали, что объекты Марселя Дюшана изначально ни в коем случае нельзя называть произведениями искусства, так как в них отсутствует важнейшее качество, конституирующее бытие произведения искусства, а именно: искусство всегда есть результат индивидуальной, творческой, единичной и неповторимой мастерской деятельности. Коль скоро в произведении нет труда мастера (не говоря уже об уникальности произведения), то его просто кощунственно причислять к произведениям искусства. В крайнем случае, для характеристики подобных вещей можно применить более нейтральный термин – артефакт. Артефакт – это понятие, пришедшее из археологии, и означает вообще любой изготовленный человеком предмет, орудие труда, вещь, приспособление.

Так в искусстве возникает проблема не только самоопределения искусства, не только установления того, что является искусством, а что нет, но и проблема авторства и ответственности автора. Возникает морально-этический аспект: что можно, а что нельзя в новом искусстве, несет ли автор ответственность за представленное произведение. Безусловно, подобные вопросы всегда сопровождали всю историю искусства. Проблемы взаимоотношения моральных императивов, творческих потребностей и потенций во все времена были и остаются актуальными, но в рамках по-настоящему шокирующих публику арт-практик модерна и постмодерна они приобретают вновь особую остроту. Причем данная проблематика вызывает, как минимум, следующие вопросы:

а) должен ли художник в своей работе руководствоваться требованиями морального плана, то есть ради любви к искусству, любви к истине можно ли совершить некий (пусть и незначительный) аморальный поступок;

б) имеет ли значение для реальной жизни то, что напишет (создаст) художник и каково влияние художественного творчества на жизнь и судьбы людей и общества в целом?

Эти вопросы остаются вечными с момента возникновения самого феномена искусства. Путь решения здесь также очень много, начиная от сакраментального «гений и злодейство – две вещи несовместные» до не менее сакраментального – «цель оправдывает средства». Причем последнее высказывание не является для художника намеком на совершение злодейства, а скорее на то, какие трудности и какие жертвы он готов принести на алтарь искусства.

Эту проблему невозможно решать как математическую задачу. Более того, если в каком-то конкретном случае и удастся прийти к согласию, то в следующий раз придется искать качественно новое решение. Трудность в решении проблемы усугубляется и тем, что в искусстве нет заповедей, как в моральной сфере. И если моральные заповеди, вне сомнения, не теряют своей ценности и в сфере искусства, то для регламентации творческой деятельности, творческих поступков их все-таки оказывается недостаточно. Всё перечисленное и заставляет исследователей останавливаться отдельно на проблеме этики в сфере искусства.

О магистральных линиях развития современного искусства говорит А.С. Мигунов: «Разнообразие художественных направлений и эстетических вкусов, плюрализм методов творчества, когда рожденное художником не всегда соответствует устоявшимся критериям произведения искусства – такова ситуация, сложившаяся в эстетике на рубеже XX–XXI веков. Разночтения оказались столь велики, а палитра искусства столь пестрой, что стало эстетически некорректно говорить об искусстве в целом. Распалась дефиниция, приемлемая в XVIII–XIX веках, когда все видовое и жанровое разнообразие умещалось в общем понятии «изящное искусство». А.С. Мигунов выделяет основные виды современного искусства:

1. Классическое искусство. Принадлежит академической традиции и продолжает развиваться и совершенствоваться на протяжении всего XX – первой трети XXI веков. Освоение классического искусства является приоритетным во всех учебных заведениях искусства: в музыкальных и художественных училищах, консерваториях, школах искусств, академиях художеств, в высших учебных заведениях театра и кино.

2. Концептуальное искусство. Возникло во II половине XX века. Именно в рамках концептуального искусства возникало большинство проектов постмодернистского искусства, для которого характерна претензия на элитарность, недоступную «простым смертным». Большинство инсталляций, перформансов и хеппенингов можно смело отнести к разряду концептуального искусства.

3. Маргинальное искусство. По свидетельствам эстетиков и искусствоведов, маргинальное искусство было всегда, но особую значимость оно приобретает в XX веке. В произведениях ряда философов и художников постмодерна налицо тенденция к маргинальности, которая отныне провозглашается особым видом, формой искусства. Для тех философов, для которых лозунг Ж.Ж. Руссо «Назад к природе» был воспринят буквально, маргинальное искусство становится своего рода образцом естественности и непосредственности, на который необходимо равняться. Для маргинального искусства характерна особая демократичность и постоянное вовлечение реципиента в процесс творчества.

4. Виртуальное искусство. С развитием компьютерных технологий виртуалистика все больше выходит за рамки строгих научных исследований, создаются целые направления виртуального искусства, а также смешанные формы виртуально-концептуального. Виртуальное искусство соответствует эстетике постмодернизма, делает зримыми, явленными визуализированными многие умозрительные концепты философов-постмодернистов.

2.2. Арт-практики постмодернизма

2.2.1. Поп-арт

Поп-арт является одним из наиболее заметных течений в искусстве XX века. В истолковании его смысла, предназначения существует множество противоречивых взглядов и мнений. Достаточно спорным, по мнению ряда исследователей, является тенденция относить поп-арт к постмодернистскому искусству. Тем не менее, по ряду существенных признаков поп-арт имеет гораздо больше точек соприкосновения именно с концептами постмодернизма, нежели с любым другим художественным направлением в искусстве XX века. Ирония, пронизывающая творчество подавляющего большинства постмодернистов, несомненно лежит и в основании поп-арта. Стремление к цитированию, бесконечному повторению одного и того же сюжета, рассматриваемого

как бы под разными углами, в разном колорите и психологической атмосфере, характерно и для художников поп-арта, и для творцов постмодернизма. Осмысление и эстетизация повседневности свойственны как для постмодерна, так и для поп-арта.

Безусловно, существуют и серьезные различия, заставляющие проводить «демаркационную линию» между эстетическими принципами поп-арта и постмодерна. Прежде всего, претензия на элитарность и исключительность, столь характерная для творцов постмодернизма (провозглашают они этот принцип или нет), напрочь отсутствует у деятелей поп-арта, которые создают свои произведения в атмосфере рутинной цеховой работы. Тем не менее поп-арт, сознательно он это делает или спонтанно, визуализирует сам дух постмодернизма. Воспроизводя, бесконечно копируя в разных цветах и оттенках известные репродукции, он практически подтверждает идеи постмодерна о «следе» и «протоследе» (Ж. Деррида), о том, что современная культура воспроизводит уже не феномены, а бледные копии, знаки со знаков, то есть симулякры (Ж. Бодрийяр). Таким образом, искусство поп-арта можно представить как некий опрошенный, сознательно примитивизированный вариант модернистских и постмодернистских концептов, воплощаемых на чувственном, как правило, визуализированном уровне.

В отечественном искусствоведении советского периода поп-арт характеризовался исключительно в негативном свете, обычно в рубрике «Их нравы», в статьях и исследованиях, посвященных критике «буржуазных течений искусства». Ю. Боров приводит высказывания зарубежных исследователей, касающихся оценки поп-арта: «Поп-арт, согласно оценке буржуазных критиков и теоретиков искусства, есть «антиискусство» (Г. Рид), «извращение от искусства» (Плантер), «смесь паноптикума и свалки» (Карл Боров), «зеркало американской действительности» (Вилли Бонд), «отражение мечты потребителя» (Ричард Гамильтон), «оскорбление всему, что является гармонией (А. Босхе), «способ привлечения внимания к абстрактным свойствам банальных вещей» (Рой Лихтенштейн)»⁵⁶.

Действительно, в классическом смысле назвать поп-арт искусством абсолютно невозможно. Но и классическое искусство, по словам А. Бадью, исчерпало свои возможности: «Строго говоря,

⁵⁶ Боров Ю. Эстетика. Издание 2-е. – М.: Политиздат, 1975. – С. 320.

в классической схеме искусство не мыслит. Оно целиком сосредоточено на своем воздействии, на публичном процессе. «Способность нравиться ставит искусство в подчиненное положение. Можно даже сказать, что с классической точки зрения искусство – это публичная услуга. В конце концов, именно так его и рассматривает государство, как абсолютистское, подвергающее закреплению искусство и художников, так и демократическое, использующее современные уловки кредитной системы»⁵⁷. Несмотря на пафос данного высказывания, все эти «пороки» классического искусства, быть может, в еще более значительной степени могут быть адресованы и современному искусству, в том числе поп-арту.

Борьба с «элитарностью» принесла поп-арту известность. В нашей стране об этом направлении современных арт-практик широкая публика узнала на 10–15 лет позднее, чем оно появилось в искусстве. Более того, настоящий бум поп-арта пришелся на нулевые годы XXI века, а массовой индустрией поп-арт в России был признан еще позже – после 2008 года, когда появляется масса молодежных брендов в стиле поп-арт (футболки, кепки, а также реклама). Творцы поп-арта «серьезное искусство», а особенно абстракционизм и концептуализм, считали надувательством и чистым бредом. Они стали искать источник вдохновения в совершенно обыденных, повседневных вещах: бутылках кока-колы, консервированном супе и т.д.

По мнению В.М. Диановой, в этом проявлялась тоска по утраченному, по изначальной целостности восприятия, так как мир текстов и знаков заслоняет от нас обыденную реальность, вернее, даже повседневность интерпретируется нами сквозь призму тех знаково-символических наслоений и ментальных состояний, которыми пропитано наше самосознание и современная культура. «Если классическое искусство отражало или изображало реальность, модернистское – стремилось к преобразению реальности, то постмодернистское, пожалуй, изобретает, создает реальность, живет в мире киберпространства, симулякров, гиперреальности, пытаясь таким образом вернуть нам истинную, утраченную, давно забытую реальность»⁵⁸, говорит В.М. Дианова.

⁵⁷ Бадью А. Малое руководство по инэстетике. – СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. – С. 13.

⁵⁸ Дианова В.М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. – СПб.: Петрополис, 1999.

Поп-арт изначально и возник как протест против излишней «заумности» концептуализма и абстракционизма. Вдохновение, как считают создатели поп-арта, можно найти в самых обыденных вещах. Так, акции ready-made Марселя Дюшана, безусловно, лежат в основе произведений поп-арта, однако поп-арт все-таки не является искусством прямой презентации фактов, он с помощью фотомонтажа, коллажа синтезирует некое новое «виртуальное» пространство, в которое и помещаются предметы быта.

Первые эксперименты в области поп-арта принадлежат авангардистскому искусству. Художники новой волны еще не называли себя «pop-артистами», когда создавали «независимую группу» в Институте современного искусства в Лондоне в начале 50-х годов. В эту группу входили Р. Хэмилтон, Э. Посолоцци, Р. Бенхем и другие художники. Позднее был введен термин «pop» (от сокращенного названия popular art) английским критиком Л. Эллуэем. В дальнейшем это направление пополнится новыми именами, некоторые из них позже станут известны и своим творчеством, создадут и презентуют всемирно известный формат поп-арта. Это Д. Хокни, П. Блейк, А. Джонс, Р.Б. Китай и др.

Для поп-арта характерно воспевание урбанизма и его ценностей, не лишенное, впрочем, известной иронии. Понятие «игра», столь характерное для парадигмы постмодернизма, явилось основополагающим и для деятелей поп-арта. Играя со смыслами, с аллюзиями современного потребительского общества, подвергая не только иронии, но и откровенно пародируя и насмехаясь над ценностями массовой культуры, поп-арт все больше завоевывал популярность. Более тонкие ценители выстраивали ассоциативный ряд, целые семантические ряды и, благодаря глубокому знанию истории искусства и культуры, могли понять иронию и сарказм, пронизывающие произведения поп-арта. Простые зрители видели в поп-арте воспевание того образа жизни, который они вели. Но в отличие от теоретиков и практиков авангарда, представители поп-арта не стали предаваться аскезе высокоинтеллектуального искусства, чуждого любой меркантильности. Более того, произведения, или, точнее, «продукция» (с этим обозначением своего «товара» не спорили сами «производители»), почти изначально ориентировались на коммерческий спрос: копирование и тиражирование продукции поп-арта было поставлено на широкую ногу. Техника коллажа в этом смысле представлялась наиболее подходящей. Одними из первых произведений поп-арта были коллажи Р. Хэмилтона

«Что собственно делает сегодня наш домашний очаг иным и столь привлекательным?», созданный в 1956 году, а также более ранняя работа Р. Хэмилтона «Я была игрушкой богатого мужчины» (1946).

Одним из наиболее значительных представителей поп-арта является Роберт Раушенберг, создатель так называемых «комбинированных картин». В них применялось сочетание поверхностей, выполненных в живописной манере с привнесением внеположных для живописи элементов: бытовыми предметами или их фрагментами, фотоизображениями и даже «помоечными» элементами, которые впрямую выбросить на свалку: обрывки картона, упаковка, старые истрепанные газеты, ткани, веревки, пустые консервные банки и пр.

Художники поп-арта не брезгают ничем, чтобы поразить публику, и во многом им это удается. Даже отвращение и шок признаются в качестве приемлемыми для представителей поп-арта реакцией. Любая эмоция, еще лучше, если отрицательная, необходима поп-арту, главное, чтобы она была сильной и мощной! Данное эстетическое кредо характерно для таких представителей европейского поп-арта, как Арман Фернандес, Ники де Сен Фаль, Христо, О. Фальстрём.

Дальнейшее развитие поп-арта связано с художниками американского континента, наиболее значительными из которых являются Э. Уорхолл, Р. Лихтенштейн, К. Ольденбург, Д. Дайн, Т. Вессельман, Дж. Розенквист, Ж. Сигал, Э. Кинхольц и др.

Принципы копирования и заимствования в искусстве поп-арта были признаны новым эстетическим жестом и даже эстетической ценностью. Критики называли поп-арт одним из «пазлов» так называемого *апроприативного* искусства. Апроприативное искусство отличается обязательным заимствованием приемов, методов работы, заимствованием сюжетов, техники и даже готовых элементов из других работ. Более того, принцип апроприации нашел теоретическую и концептуальную поддержку в философии, эстетике и психологии. Так, Д. Деннет отмечал: «Одна из фундаментальных идей Дарвина состоит в том, что конструирование стоит дорого, а копирование конструкций стоит дешево, то есть создавать совершенно новую конструкцию очень трудно, а переконструировать старые конструкции относительно легко»⁵⁹. Поп-арт и выбирает этот легкий путь, простота которого

⁵⁹ Деннет Д. Виды психики: На пути к пониманию сознания. Пер. с англ. А. Веретенникова. – М.: Идея-Пресс, 2004. – С. 105.

всем, даже широкой публике, сразу же становится очевидной. Менее очевидно то, почему, осозная и приземлённость, и манифестируемую шаблонность, и критика, и публика в известной мере принимают проект поп-арта, готова его поддержать и даже выложить за него кругленькую сумму.

В действительности, и подражание, и откровенное заимствование в искусстве распространено достаточно широко. Многие известные сегодня классические произведения и тексты были в свое время аллюзиями и парафразами других произведений, которые в настоящее время малоизвестны или совсем забыты. Поп-арт предпринял откровенное копирование и тиражирование не забытых и не неизвестных, а наиболее популярных шедевров мирового изобразительного искусства.

В этом направлении работал один из самых известных представителей поп-арта – Энди Уорхол. В начале своей карьеры Э. Уорхол создавал комиксы, которые типографским способом масштабировались до гигантских размеров. Зрителю демонстрировалась и сама техника фотопечати: так называемые «пиксели» соответственно увеличиваются, и вблизи нельзя разглядеть ничего, кроме цветных, наложенных одна на другую точек, которые и создают печатное изображение. Как ни странно, подобные изображения нашли своего зрителя, стали популярными⁶⁰. Возможно, зрители видят в работах Э. Уорхола некие аллюзии и отголоски техники пуантилизма Ж. Сёра, представителя позднего импрессионизма.

Вдохновленный успехом, Уорхол решает продолжить экспериментирование в этом направлении и в 1962 году изобретает технику шелкографии, дающей ему поистине неисчерпаемые возможности в плане копирования, воспроизводства своих полотен. Любые фото (документальные, художественные, либо репродукции с картин старых мастеров) особым способом печатались на шелке и лишь затем переносились на холст. В результате один и тот же образ мог по-разному хромиться и раскрашиваться. Очень известна и популярна репродукция Э. Уорхолла культовой актрисы XX века Мэрилин Монро. Но в не меньшей степени, чем известные актеры и президент Кеннеди, для Э. Уорхола были значимы и совершенно обычные предметы, как, например, консервная банка супа «Кемпбелл»: все уравниено со всем

⁶⁰ В нашей стране реклама, напечатанная в такой технике, становится популярной лишь в «нулевых» годах XXI века.

и все одинаково *бес-ценно*, что с равным правом трактуется и как имеющее безумно высокую цену, и как полное ее отсутствие. Действительно, поп-арт наглядно продемонстрировал один из важнейших положений постмодерна: не существует критериев, мер, способных измерить ценность события, персоны, артефакта. Все относительно и все затемнено внеположными самой вещи, самому феномену значениями, смыслами, ассоциациями, а также подсознательными «вчувствованиями», симпатиями и антипатиями, не имеющими логического объяснения.

К представителям поп-арта также относятся Джаспер Джонс, Т. Вессельман, Р. Лихтенштейн, К. Ольденбург, Д. Дайн, Ж. Сигал, Э. Кинхольц и другие. Традиции поп-арта продолжают и в апроприативном искусстве XXI века. Так, в Лувре с 12 февраля по 18 мая 2009 года состоялась выставка «Похороны Моны Лизы». Миссию прощания возложили на франко-китайского художника Янь Пей Мина, известного своими портретами Будды, Мао Цзэдуна, Владимира Путина, Барака Обамы, Брюса Ли и др. В рамках проекта художником были созданы пять гигантских картин. Центральное полотно представляет собой выполненную в серых тонах увеличенную копию «Моны Лизы» с текущими из глаз слезами. Остальные полотна представляют собой фантазмагорические пейзажи, усеянные черепами, среди них находится и портрет умершего отца художника с открытыми глазами и автопортрет Мина в позе мертвого человека.

2.2.2. Инсталляция и перформанс

Огромное значение в искусстве постмодернизма имеют арт-практики, визуализирующие основные концепты постмодернистского дискурса. Одним из первых жанров, удачно вписанных в эстетику постмодернизма, становится инсталляция. **Инсталляции** (с англ. — установка, проведение, назначение) активно применялись в практике модернистского искусства, но наибольшее значение получили именно в постмодернизме. Подлинного расцвета жанр инсталляций достигает в искусстве постмодерна. Многочисленные концептуальные и псевдоконцептуальные инсталляции полностью вписываются в постмодернистскую парадигму: стремление выйти за рамки устоявшихся канонов, принципов и в то же время иронично обыграть сложившиеся представления о традиционных, казалось бы, вещах, показать их в новом, необычном ракурсе, организовать презентацию утилитарных

предметов в художественном неутилитарном пространстве, придавая этим предметам новые функции и смыслы, – все это как раз и характерно для искусства инсталляций.

Первоначально жанр инсталляций понимался как своего рода синтез между скульптурой и живописью, выражал стремление художников создать нечто среднее: ввести в «поле притяжения» скульптуры окружающий красочный фон, а живописному изображению как бы выйти из двухмерного состояния в трехмерное, приобрести реально, а не иллюзорно глубину и перспективу.

Исток, первые эксперименты инсталляций лежат в опытах скандально знаменитых ready-made Марселя Дюшана. Представление реального предмета, изъятого из традиционного обращения, помещенного в новое неутилитарное окружение, наделение предмета новым квазисмысловым полем – все это характерно для искусства прямой презентации фактов. Более того, использование в качестве объекта искусства утилитарной вещи в сочетании с иными служебными, подсобными элементами как раз и есть реальный прообраз зрелых постмодернистских инсталляций 60–70-х годов XX века. Суть их заключается в том, что при всем богатстве миметических (подражательных) техник никакое отражение, воспроизведение, подражание оригиналу не превзойдет сам оригинал, то есть *презентация* всегда лучше *репрезентации*. В этом случае сам предмет, а не его образное, символическое, аллегорическое и любое иное выражение, осмысливается как готовое, более того – максимально совершенное выражение смысла.

Значение искусства ready-made проявилось не только в том, что сам предмет есть лучшее отображение себя самого. Любой объект Марселя Дюшана изымается из утилитарного пространства и помещается в новое художественное пространство, а стало быть, наделяется некими дополнительными значениями, которые вносят в него реципиенты. Поэтому любой объект ready-made обогащается теми смыслами и значениями, которые вносит в него та или иная культура на определенном отрезке исторического времени.

В самом деле – создание ready-made, например, в эпоху Возрождения, было бы просто невозможно. И дело здесь не в том, что это было бы практически невозможно: всякий, кто вздумал бы представить обычный предмет вместо произведения искусства, сразу был бы принят за сумасшедшего. Но для XX века – это вполне возможно. Художественный эксперимент и экспериментаторство проникают

в самое сердце культуры прошлого столетия: нет ничего невозможного, даже абсурд и заумь провозглашаются в качестве разновидностей художественных ценностей. После изобретения фото и кинокамеры художники оказались перед вопросом, насколько правдивость и совершенство отображения окружающей действительности можно считать высшей эстетической и художественной ценностью в изобразительном искусстве. Стоит ли художнику состязаться в мастерстве с фотографом и кинорежиссером? Ответы на эти вопросы получились самыми разными. Одним из вариантов ответа на эти вопросы стало появление искусства *ready-made*, инсталляций, абстракционизма, сюрреализма и др.

Прообразами инсталляций постмодернизма исследователи считают композиции Дюшана «Вода и газ на все этажи», «Почему не чихает Роза Селяви?» В последней инсталляции использован термометр в корзинке и 152 мраморных кубика. Однако реально, в современном виде, инсталляции появляются несколько позже с качественно иным философско-эстетическим обоснованием и истолкованием. Расцвет инсталляций не случаен в арт-практике постмодерна с его предельно свободным, ироничным обыгрыванием элементов, течений и принципов художественного наследия прошлого. Возникают новые понятия: деконструкция, симулякр, интертекстуальность, шизоанализ, иронизм, фрагментарность, мозаичность, нониеархичность, лабиринт, ризома, телесность, соблазн, желание, парадоксальность, эстетизация безобразного, принципиальный маргинализм, нарратология, грамматология и т. п.

В классическом понимании инсталляция оперирует не в одной плоскости, а в трехмерном формате, вовлекая в свое пространство множество арт-объектов. В качестве основы инсталляции могут использовать какое-либо живописное полотно или скульптуру. Примером инсталляции, где смысловым центром оказывается скульптура, может служить произведение М. Рей «Реставрированная Венера», а в качестве примера живописного произведения, дополненного подсобными элементами, – «Тело картины» (А. Малых). Все же в классическом понимании инсталляция вовлекает в свое пространство множество арт-объектов. Инсталляции, которым посвящен не один стенд или угол, захватывающие собой все свободное пространство помещения, весь выставочный зал, обозначаются термином *энвайронмент*. Так, в Касселе в 1997 году на проекте «documenta X» был представлен

энвайронмент «Пещера памяти в шести пунктах: Шлеф, Клайст, Гете, Раймон, Моцарт, Беккет». Автор энвайронмета – Ганс Юрген Зиберх. На этой же биеннале демонстрировался энвайронмент Майкла Келли и Тони Аустлера «Поэтический продукт».

Существует и минимизированный вариант инсталляции, инсталляция как бы в «свернутом виде» – **ассамбляж**. Ассамбляж часто используется для передвижных мобильных выставок, а также в рекламных целях какого-нибудь бизнес проекта или бизнес продукта. Инсталляция, таким образом, является типичным продуктом постмодернистской культуры, чувственно, в образной форме выражающей те теории и концепты, которые характерны для постмодернистских экспериментов в целом.

Культовый персонаж постмодерна Йозеф Бойс (1921–1986) творил в сфере изобразительного искусства. Он является автором ряда знаковых инсталляций, для которых характерно сочетание естественных натуральных материалов природного происхождения, например, твердый жир, войлок и т. п. с продуктами техногенной цивилизации. Такова инсталляция «Жировой стул». Но все же в большинстве его инсталляций наблюдается тяготение к природным объектам либо к их «симулякрам» – чучелам, муляжам и т. д. С появлением технических средств и возможностей Й. Бойс все больше стал отдавать предпочтение не инсталляциям, но перформансам, в которых с наибольшей глубиной ему удавалось выразить своеобразное мироощущение, сложившееся под впечатлением исторических событий. Самыми известными перформансами Бойса являются «Сибирская симфония. Часть I.» (1962), «Как объяснять картины мертвому зайцу» (1965), «Гомогенная инфильтрация для рояля» (1966). На закате жизни художник вновь вернулся к жанру инсталляций. Одна из его последних работ – «Конец XX века» (1983). Работа выполнена с использованием базальтовых глыб.

Среди отечественных художников, создававших инсталляции, следует отметить Г.А. Вышеславского и его работу «Врата Солнца» (Киев, 1989). Она выполнена в виде древнерусского капища. Инсталляции могут представлять своеобразный мемориал, посвященный деятелям культуры и искусства. Так, инсталляция, выполненная И. Макаревичем и Е. Елагиной, посвящена писательнице Е.М. Новиковой-Вашенцевой (1995).

Существуют инсталляции, посвященные мебели – «Шкаф из Вандеи». Автор – Ж.Л. Вилма (1989). Есть инсталляции с использованием

огромного количества гвоздей и т.д. Некоторые инсталляции заимствуют приемы и методы хепенинга, втягивая зрителей в художественное пространство.

В 2001 году на 49 Венецианской биеннале была представлена работа Джанет Кардиф и Джорджа Бьюреса Миллера «Театр Райка». Инсталляция была отмечена памятным призом. Критики писали, что «...погружая зрителей в атмосферу иллюзорного киносеанса в жанре эрзац-триллера, Кардиф и Миллер с помощью сверхреальных звуковых эффектов начинают стирать грань между фильмом и зрителем, превращая экран и зал в единую территорию безумия».

Сочетание вечного и временного, преходящего, пропитанного духом времени, характерно для синтетических работ, объединяющих сакральное и профанное в новое единство. Корейский автор Нам Джун Пайк создал инсталляцию «Будда, смотрящий в допотопный телевизор на собственное отображение». В последнее время все большей популярностью пользуются инсталляции, выполненные в рамках виртуального искусства и видеоарта.

Таковы инсталляции Билла Вайолы. Мистико-сакральный характер, обращение к ориентальным культурам Востока – вот характерные признаки его творчества. Некоторые искусствоведы сравнивают инсталляции Вайолы с живописью постимпрессионистских мастеров. В России работы Вайолы были показаны в год 300-летия Санкт-Петербурга в ноябре 2003 года в Государственном Эрмитаже. Российских зрителей поразила особая экспрессия его работ, обращение к вечным сюжетам, в которых автор старается приобщить зрителя к некой первобытной мощи мира, показанной сквозь призму стихийного мироощущения. В 2005 году в Пушкинском музее демонстрировалась инсталляция Вайолы «Приветствие». В 2014 году Вайола впервые побывал в России, в Санкт-Петербурге, где присутствовал на презентации своей новой работы «Море безмолвия». За последние 20–30 лет инсталляция прочно заняла свою нишу в искусстве постмодерна.

Перформанс

Перформанс – это одна из форм концептуализма и акционизма. Чаще всего он организуется на территории художественной галереи или музея с одним или несколькими исполнителями. В некоторых случаях перформансы проходят на открытом воздухе, и тогда их называют пейзажными перформансами. Перформанс – это не театраль-

ное действие. В нем нет художественного содержания, фабулы, сюжета. Это просто ряд действий, не отсылающих к чему-то иному, а имеющих смысл в самих себе. Чаще всего это действия с абсолютно обычными предметами, вещами, только обращение с этими вещами носит абсурдный, заумный характер. Смысл таких действий – не в них самих, а в переживании участников и зрителей происходящего. Кстати, присутствие зрителей далеко не всегда даже предполагается, нередко зрителями являются сами участники. Другое дело, что часто перформансы фотографируют, снимают на аудио и видео носители, а затем презентуют в иных арт-пространствах, выставляются в Instagram, социальных сетях и пр.

Основные качества перформансов – это свобода от разного рода ассоциаций, примитивность, элементарность сюжетов и изобразительных средств. Перформансы отличаются полным отказом от предварительной подготовки действия для восприятия его как произведения искусства. И наиболее адекватной оценкой происходящего они считают мнение, суждение случайного прохожего.

Примером перформанса может служить созданное в 1977 году группой художников представление «Коллективное действие». Его создатели сшили из пестрого ситца оболочку для шара диаметром 4 метра, купили 500 надувных шаров, набили ими оболочку шара, положили в него включенный электрический звонок с батареей и пустили по течению реки. Зрителей не было. Перформанс обращен к «чистому» сознанию, не отягощенному никакими истинами, концепциями и идеологиями. Он работает с абстрактными понятиями и категориями и включает в себя элементы театра, видео, кино и танца.

Обращение к дологическому, неосознаваемому опыту, столь характерное для постмодернистского дискурса, в особом свете проявляется и в искусстве перформанса. Тем не менее, невозможно считать перформанс каким-то самостоятельным видом, жанром искусства: даже учитывая парадигму постнеклассического искусства, он по-прежнему занимает скорее прикладное, подчиненное значение в ряду даже самых «продвинутых» арт-практик. Перформансы могут использоваться в промоушене, PR-акциях, биеннале современного искусства, презентациях новой арт-продукции, например, очередного «шедевра» киноиндустрии, на открытии торговых и развлекательных центров, в политической рекламе и пр.

2.2.3. Хепенинг и энвайронмент

Одним из наиболее «экстремальных» видов акционизма является хепенинг. Появившись в конце 50-х годов, наибольшее распространение хепенинги получили в 60–70-е годы прошлого века. Хепенинг представляет собой событие, но не организованное, а как бы спровоцированное, причем в него обязательно должны вовлекаться зрители.

Художники, занимающиеся организацией хепенингов, оценивают его как движущееся произведение. В него включается окружающая среда, предметы в них играют такую же роль, что и участники. Действие развивается по намеченной программе, но большое место занимают и импровизации. В них прослеживается внимание к фольклору и к слиянию искусства с жизнью. Хепенинги демонстрируют особое отношение к зрителю, к аудитории. Часто создается впечатление, что они шутят со зрителями, но нередко эти неожиданные шутки напоминают насмешку и издевательство. В них нет обычной композиции, как в театральных постановках, потому что основу хепенинга составляют какие-то неожиданные эпизоды, не связанные между собой никакой композицией. Они напоминают события сновидений, в которых нет ни логики, ни связи с предыдущими или последующими эпизодами. В них, как и в снах, нет времени. Особенность их – неожиданность, незапланированность действий, непредсказуемость. Причем действие в каждом отдельном хепенинге то заторможено, то оно останавливается, то идет по кругу.

Большую роль в хепенингах играет импровизация. Поскольку участниками по необходимости становятся сами зрители, то не всегда можно предугадать в точности ту или иную реакцию. Поэтому, несмотря на «скрипт», сценарий, невозможно даже один и тот же хепенинг повторить без изменений дважды. Это одноразовое действие.

В хепенингах можно при желании найти аллюзии на классические произведения, мифологические сюжеты, даже определенные архетипы. Однако в большинстве случаев никаких отсылок к прежней культуре хепенинг реально не предполагает. Это действие, совершающееся здесь и сейчас, и актуальны для него только сиюминутная реакция, психологическое состояние зрителей-участников. Шутки, розыгрыши, подчас жестокие, очень распространены в хепенингах: на зрителей сверху могут высыпать мешок муки, вывалить в опилках, плеснуть водой, вымазать краской.

Хепенинг – это стремление выйти за границы театральной условности, погрузить зрителей в сиюминутное действие, не имеющее ничего общего ни с эстетикой, ни с искусством в целом. В хепенингах приветствуются спонтанность реакций, необузданность, стихийность, вызванная подсознательными инстинктами в фрейдистском понимании.

1959 год считается временем рождения хепенинга. В том году Алан Капроу поставил «Восемнадцать происшествий в шести частях». Вначале это представление было показано на открытии галереи Ройбена (Нью-Йорк). Позже – галереи Грина. Так изначально хепенинг был сопровождающим провокативным действием чаще всего на презентациях произведений изобразительного искусства.

Наиболее известными стали хепенинги Класа Ольденбурга. Особо Ольденбург прославился как представитель поп-арта своими знаменитыми увеличенными во много раз вещами: шурупом, ложкой, штепсельной вилкой, прищепкой и пр. Для хепенингов он приспособил свою лавку на Второй Восточной улице Нью Йорка и проводил их практически еженедельно.

Существует несколько трактовок понятия «хепенинг». В общем виде все трактовки сводятся к тому, что в хепенингах присутствуют элементы театрального искусства, но их реализация, в отличие от театра, всегда имеет элемент спонтанности, непредсказуемости. Своеобразно обращение создателей хепенингов со временем. Они длятся и десять, и сорок минут, и больше. Невозможно даже рассчитать примерное время хепенинга: один и тот же хепенинг, с одним и тем же сценарием, реализованный в разном пространстве, с другими зрителями, может кардинально отличаться один от другого.

Непочтительное обращение со зрителями и публикой стало почти визитной карточкой любого хепенинга. Людей могут согнать в узкое помещение, где невозможно даже развернуться, могут посыпать куриными перьями и пухом, принудительно заставить участвовать в самом хепенинге, вытолкнув на сцену или подиум, столкнуть в канаву, подвергнуть другим унижительным процедурам. . Поэтому каждый, отправляющийся на хепенинг, должен быть готовым ко всяким неожиданностям, далеко не всегда приятным, а в ряде случаев даже травмоопасным.

В любом хепенинге есть как бы исходное зерно, вокруг которого накручивается импровизационная оболочка. Действие хепенинга может быть связано с окружающей зрителей обстановкой (инсталляцией), а может совершенно от нее не зависеть. В большинстве

случаев хепенинг ставится для «своих», то есть для людей, возвращающихся в промоушене, связанных с арт-бизнесом, признанных и непризнанных арт-гениев, их знакомых и родственников. Поэтому большинство приглашенных заранее осведомлено, что ничего похожего на классические виды искусства им ожидать не следует. Некоторые художники позиционируют свои хепенинги как своеобразную арт-терапию. Они считают их идеальным способом избавления людей от комплексов и зажатостей, способом раскрепощения, раскрытия ими своих потенциальных возможностей.

Хепенинги, как никакое другое искусство, демонстрируют абсурдность бытия. Обычное бытовое действие, например, развешивание постельного белья, повторенное бесчисленное количество раз, создает атмосферу чего-то навязчивого, даже зловещего, какого-то абсурда. Но именно эта абсурдность, по мысли авторов хепенинга, помогает зрителям избавляться от абсурда в реальной жизни, в реальном мире. В этом случае хепенинг, говоря языком психоанализа, есть сублимация, переключение биологического животного начала в творческое созидательное русло.

Многие исследователи отмечают интересный характер хронотопы в хепенинге. Поскольку нет сюжета, нет вразумительной череды событий, то и времени в его привычной форме в хепенинге как бы тоже нет. Вернее, время есть, но оно приобретает совершенно особые свойства, ощущаемые тогда, когда человек пребывает в сомнамбулическом состоянии, в состоянии транса, гипноза или сновидения. В ряде случаев у особо чувствительных натур хепенинг может вызывать даже измененное состояние сознания. Все это говорит о том, что хепенинг, являясь некой пограничной формой арт-практики между сном и явью, может вызывать некие пограничные состояния сознания, далеко не всегда безопасные для человека. Если действие совершается как бы по кругу, все время повторяется, то оно может довести зрителя даже до состояния транса.

Все средства, применяемые в хепенинге, отнюдь не случайны. Импровизационность, как мы отмечали, действительно играет большую роль в этом действии. Но сценарий хепенингов продумывается до мельчайших подробностей: репетируется каждое движение, каждый жест, произнесение слов, взгляд, поворот головы. Не менее тщательно продумывается весь антураж хепенингов: декорация помещения, сделанная во многих случаях из «помоечных» материалов, цветовая палитра, освещение, звуковое сопровождение и пр.

Повторяемость в хепенинге самых обычных бытовых ситуаций и сцен может приобретать особо зловеющий характер: теряя связь с реальностью, повторение одних и тех же действий может вызвать у зрителя глубоко подавленное, депрессивное состояние, но может и, наоборот, вызвать катарсис. Джим Дайн в хепенинге «Автомобильная авария», показанном в 1960 году, использовал эпизод, в котором актер бесконечное число раз бросал и крошил о классную доску цветные мелки. Такую заикленность на одном действии можно рассматривать и с точки зрения психоанализа, и интерпретировать с совершенно иных позиций.

Нестойкость материалов – отличительная особенность эстетики хепенинга. Драпировки и декорации предназначены не для того, чтобы ими любоваться. Весь антураж активно используется в самом действии: большая их часть придет в негодность еще до окончания хепенинга. Декорации хепенинга наделяются неким семантическим смыслом, а отдельные предметы становятся как бы участниками действия, оживляются и оживотворяются. И наоборот: отдельные персонажи могут играть роль неодушевленных предметов: застывают в необычных позах от нескольких минут до конца хепенинга, забираются с головой в мешки, кули, закручиваются в туалетную бумагу, лежат на сцене неподвижно как бревно.

У. Капроу в 1962 году в подвале театра Мейдема, в помещении котельной устроил «Хепенинг без названия». Через все помещение была перекинута лестница, на которую уложили обнаженную женщину. В этой позе и в таком виде она и пролежала весь хепенинг. Такое унижение человеческого достоинства, наверное, должно было иллюстрировать мысль, что в современном мире человек теряет свою самость, становится бессловесной вещью, предметом, не могущим иметь ни собственного мнения, ни оценки, а само бытие человека катастрофически обесценено.

Энвайронмент

Выход произведения искусства за рамки картины, выставочного или концертного зала знаменует собой новый этап художественных экспериментов постмодернизма. Без сомнения, процесс «эстетизации» действительности придуман не в постмодерне. Так, архитектура, древнейший вид искусства, представляет собой «вторжение» искусственного, рукотворного в натуральное природное пространство. Архитектура есть овеществленный архетип определенного типа

культуры или цивилизации⁶¹. В дальнейшем создание ландшафтного дизайна, садово-парковых ансамблей также представляет собой проявление, материализацию определенной идеи – идеи порядка, государственности (как в классицизме) либо воплощение идеи вечно мятущейся человеческой души (как в романтизме).

Современный идеал единообразия архитектурных сооружений (печально знаменитые «серые коробки») был предложен французским архитектором-модернистом Ле Корбюзье (1887–1965). Постмодернизм решительно выступил против унылого однообразия и, наряду с функциональными проектами, стал разрабатывать некую неутилитарную среду, в которой стало бы возможным максимально свободно визуализировать свои идеи, представления, концепции.

Энвайронменты создаются как внутри помещения, так и за его пределами. Можно сказать, что энвайронменты в какой-то мере становятся прообразами симулятивного виртуального пространства, применяемого в компьютерных технологиях. До изобретения 3D, 5D виртуальной реальности энвайронменты погружали зрителя в совершенно особое состояние, когда человек оказывался как бы «выключенным» из привычной среды, в которой само время будто останавливается или течет по-другому. Такое «идеализированное» пространство как нельзя кстати подходит для проведения всевозможных хеппенингов и перформансов.

Энавайронменты, как правило, организуются в помещениях, когда-то бывших в употреблении, а в настоящее время находящихся в запущенном или даже полуразрушенном состоянии. Особо любимыми пространствами для создания энвайронментов становятся помещения бывших заводов, фабрик, складов, водонапорных башен и т.п. Любопытно, что все это стало происходить еще в эпоху индустриального общества. Возможно, художники постмодерна каким-то образом предугадали исчерпанность техногенной цивилизации, когда человечество осознало, что для выживания необходим переход на качественно новые технологии (нанотехнологии, использование 3D принтеров и пр.), когда традиционное промышленное производство в современном объеме и масштабе уже просто не будет нужно.

⁶¹ По мнению искусствоведов, созданный Людовиком XIV Версаль есть не что иное, как некая модель, овеществленная в архитектуре *идея абсолютной монархии*. Создавая Версаль, Король-Солнце воплощал в жизнь идеал правления, выстраивал вертикаль власти.

Контрольные вопросы и задания:

1. Какие направления современного искусства выделяет А.С. Мигунов?
2. Что стало основой становления постмодернизма?
3. Какими особенностями характеризуется искусство постмодернизма?
4. Как, с точки зрения постмодернизма, рассматривается мир?
5. Какими качествами отличается литература постмодернизма?
6. Назовите писателей постмодернистов. Подготовьте сообщение об одном из них.
7. Какими чертами отличается постмодернистская живопись? Подготовьте сообщение о художнике, работающем в стиле постмодерн.
8. Что нового внесло в архитектуру искусство постмодернизма?
9. Имеются ли в нашем городе архитектурные сооружения, с элементами постмодерна? Сделайте сообщение о них.
10. Какие новые арт-практики и приемы создания интерактивных художественных форм изобрели постмодернисты?
11. Что собою представляют инсталляции, энвайронменты, хеппенинги, перформансы? Назовите музейные выставки или театральные постановки, использующие данные арт-практики.
12. Как можно оценить вклад постмодернистов в современное искусство?

2.3. Виртуальное искусство и постмодернизм

В последнее время феномен виртуального искусства вызывает все больший интерес. Понятие «виртуальность», «виртуалистика» появляются в философском тезаурусе в рамках постмодернистской культуры. Но, как отмечают многие исследователи, виртуальное искусство существовало всегда. Так, создание художником на двухмерной поверхности (2D) трехмерной копии (3D) действительности уже предполагает создание иллюзорной (виртуальной) глубины. Более того, любой художественный образ никогда не бывает простым оттиском, слепком, отображением действительности, поэтому можно сказать, что искусство как таковое и есть создание, конструирование виртуальной реальности.

Тем не менее, виртуальность и виртуалистика становятся предметом исследований именно с появлением кибернетики, компьютерной

техники и цифровых технологий. В ряде исследований⁶² понятие «виртуальное искусство» и «цифровое искусство» употребляются почти как синонимы, но необходимо отметить, что понятия «виртуальность» и «виртуалистика» существенно шире компьютерных технологий: виртуальная реальность есть особая область взаимодействия и сопряжения симулякров (см. исследования Ж. Бодрийяра). Виртуальность есть бытие в возможности, источник порождения, оплотнения, материализации идей. С одной стороны считается, что виртуальная реальность есть продукт современной эпохи и в этом смысле является производной от объективной реальности. Но, с другой стороны, виртуальное бытие как бытие в возможности все чаще становится элементом, формирующим действительность, вторгающимся в действительность, переформатирующем межличностные, социальные, политические, экономические отношения.

Человек, сформированный определенной эпохой и культурой, изначально как бы принадлежит «двум мирам» – миру вещей и миру образов и мыслей. С развитием знаково-символической системы «вторая реальность» все более расширяется, становится доминирующей в развитии целых эпох и цивилизаций. С развитием компьютерных цифровых технологий социокультурная реальность порождает из себя еще одну разновидность – виртуальную реальность, получающую собственное пространство, собственный «топос»⁶³. И.В. Кулагина пишет, что существуют две противоположные оценки развития виртуальности как позитивного и негативного процесса. Негативно оценивают виртуализацию Бодрийяр, Делез, Джеймсон, Вирильо. Позитивно – Лири, Кательс и др. В целом можно отметить, что гуманистически настроенные мыслители оценивают виртуальность и виртуализацию бытия, как правило, с большой осторожностью и подозрением. В рамках же естественнонаучного и технократического подхода на виртуалистику возлагаются большие надежды, уже сейчас иницирующие прорывные технологии (нанотехнологии, геновая инженерия,

⁶² См. Галкин Д.В. Бинарный язык и виртуальный дискурс: к философии цифровой культуры [Электронный ресурс] / Д.В. Галкин // Гуманитарная информатика: открытый междисциплинарный электронный журнал. – 2005. – Вып. 2 // Режим доступа: <http://huminsf.tsu.ru/e-journal/magazine/2/galkin.htm> Галкин Д.В. Виртуальный дискурс в культуре постмодерна / Д.В. Галкин // Критика и семиотика. – 2000. – № 1-2.

⁶³ Кулагина И.В. Виртуальность как инвариант социокультурной реальности: методологические основания социальных исследований / И.В. Кулагина / Автореферат дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11. – Томск, 2004.

медицина, космические, информационные), где умозрительно созданные модели, объективированные в компьютерные алгоритмы, способствуют небывалой производительности и эффективности научных исследований и экспериментов. Поэтому, по мнению Н.Б. Маньковской, «...эстетика виртуальности концептуально шире постмодернистской эстетики»⁶⁴. И далее: «...новая эстетическая картина мира отличается отсутствием хаоса, идеальной упорядоченностью, сменившей постмодернистскую игру с хаосом [...] взаимопереходы бытия и небытия в виртуальном искусстве свидетельствуют не только о художественном, но и о философском, этическом сдвиге, связанном с освобождением от парадигмы причинно-следственных связей»⁶⁵.

Другие исследователи в вопросах возникновения, функционирования и перспектив виртуальной реальности идут еще дальше: на новом уровне переформируются идеалистические и спиритуалистические идеи и концепции буддизма, платонизма, сопряженные с новейшими открытиями в математике, астрономии и физике. Так, в некоторых интерпретациях знаменитой «теории струн» наша Вселенная представляет собой не что иное, как виртуальную проекцию или голограмму некоей высшей реальности. В этой парадигме сама объективная реальность предстает как производная, «иллюзорная» (совершенно в буддистском смысле) виртуальная реальность, порожденная высшим абсолютным идеальным началом. Шинтан Яу и Стив Надис в работе «Теория струн и скрытые измерения Вселенной», опубликованной в Нью-Йорке в 2010 году и переведенной на русский язык в 2016 году, говорят, что «существует много параллелей между картиной Вселенной Платона⁶⁶ и картиной Вселенной теории струн»⁶⁷.

Отечественный исследователь А.А. Яшин, анализируя особенности виртуальной реальности, также опирается на теорию струн. В его концепции виртуальная реальность оказывается промежуточным звеном в цепи «мышление – виртуальная реальность –

⁶⁴ Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма / Н.Б. Маньковская. – СПб.: Алетейя, 2000. – С. 311.

⁶⁵ Там же, С. 312.

⁶⁶ Описанной в его знаменитом «Тимее».

⁶⁷ Яу Ш., Надис С. Теория струн и скрытые измерения Вселенной. – СПб.: Питер, 2016. – С. 381.

параллельные миры»⁶⁸. С точки зрения физиологии и психологии высшей нервной деятельности, мышление основано на солитонно-голографическом механизме, а параллельные миры⁶⁹, по его мнению, являются основой виртуальной реальности. Одновременно с этим виртуальная реальность в концепции А.А. Яшина оказывается сопряженной с идеализированными математическими конструктами: «Математика, “обслуживающая физику”, есть виртуальная реальность по отношению к реальности – физике»⁷⁰. И далее: «Виртуальная реальность есть феномен фундаментальный [...] суть информация об объектах или процессах, не имеющая своего приемника»⁷¹.

Основой виртуальной реальности, согласно Яшину, является квантовое расслоение: «...для живой материи, обладающей качеством мышления... создание виртуальной реальности является как нематериальной формой объективизации самого процесса мышления, так и материальным результатом – продуктом мышления». В итоге исследователь приходит к следующему выводу: «Любая виртуальная реальность (виртуальный мир), создаваемая человеком, объективизируется в материальных объектах: вещественных или полевых, или в их сочетаниях, несущих специфическую информационную функцию»⁷².

Виртуальность как новое измерение культуры предъявляет особые требования к произведениям искусства. Прежде всего, произведение виртуального искусства – это продукт высоких технологий, вне зависимости от того, что они изображают, выражают, отображают. Зачастую произведения цифрового искусства⁷³ имитируют

⁶⁸ Напомним, что параллельные миры оказываются возможны только в том случае, если предположить многомерное строение Вселенной: четыре измерения доступны человеческому восприятию и еще шесть измерений, названные Шинтан Яу «скрытыми измерениями».

⁶⁹ «Эффект параллельных миров, то есть пространственно-временного квантования, описываемый суперструнами, генерирующими мировые листы с изменяющимися фазами, одинаково присущ всем квантовым уровням «квантовой лестницы Вейскопфа, включая живую материю как высший уровень квантования, а сам процесс структурирования параллельных миров описывается функциями расслоения пространства-времени» // Яншин А.А. Живая материя: Ноосферная биология (нообиология) / А.А. Яншин. – М.: Издательство ЛКИ, 2007. – С. 13.

⁷⁰ Яншин А.А. Живая материя: Ноосферная биология (нообиология) / А.А. Яншин. – М.: Издательство ЛКИ, 2007. – С. 7.

⁷¹ Там же, С. 10.

⁷² Там же, С. 121.

⁷³ В данном контексте мы будем употреблять их как синонимы виртуального искусства.

произведения наивного и маргинального искусства. Но создание или «симуляция» подобных произведений требует максимальной технологической оснащённости, определенной и технической и художественной практики «художника-программиста».

В этом смысле виртуальное искусство выходит за рамки постмодернистского дискурса. Мы помним, что art практики постмодернизма, как правило, отрицают high tech, то есть высокотехнологичные способы производства артефактов: ни инсталляция, ни хеппенинг, ни перформанс не требуют конструирования новых аппаратных технологий. Если они все же и используют электронику, то для записи, хранения и распространения продукции или включают в арт-проект уже существующие технологические модели и образцы.

Совершенно иное дело – виртуальные или цифровые технологии. Иногда даже для единичного продукта специально создается новое программное обеспечение, тщательно выстраивается экспозиция, синтезируются и трансформируются технологические подходы и решения. Использование подобных набросков в сети Интернет практически сразу же делает их достоянием миллионов людей. Таким образом, единичности и элитарности (или псевдоэлитарности) арт-объектов постмодернизма виртуальное искусство противопоставляет массовость, какую-то замороженность⁷⁴ молодых людей по всему миру новыми технологиями и гаджетами, позволяющими им самим творить, снимать, фотографировать, комментировать, выставлять свои работы на форумах, блогах, you-tube и пр.

Поэтому исследователи виртуального искусства квалифицируют его как искусство *постпостмодернизма*. Н.Б. Маньковская пишет, что в цифровом искусстве конструируется уже «не “третья реальность” постмодернистских художественных симулякров, пародийно копирующих “вторую реальность” классического искусства, но виртуальные артефакты как компьютерные двойники действительности, иллюзорно-чувственная квазиреальность... Виртуальный артефакт – автономизированный симулякр, чья мнимая реальность отторгает образность, полностью порывая с референциальностью. В нем как бы материализуются идеи Ж. Деррида об исчезновении означаемого, его замене правилами языковых игр. В виртуальном мире эта

⁷⁴ Вспомним, с каким ажиотажем по всему миру молодыми людьми воспринимался выход каждой новой модели i-Phone: i-Phone 10, i-Phone 11, i-Phone 12 и пр.

тема получает свое логическое продолжение. Означающее также не исчезает, его место занимает фантомный объект, лишенный онтологической основы, не отражающий реальность, но вытесняющий и заменяющий ее гиперреальным дублем»⁷⁵.

Поэтому совершенно справедливо, что в исследованиях виртуальной реальности ведущая роль отводится компьютерным технологиям. Хотя, как неоднократно подчеркивалось, виртуальность нельзя свести к компьютеризации, но ведь именно она собственно и инициировала разговоры о виртуальной реальности, и не просто разговоры, но позволила эту виртуальную реальность на деле сконструировать, визуализировать и дать возможность работать в ней цифровому художнику. В этом плане как нигде явственна взаимосвязь научно-технического и эстетического начал. Многие программисты, экспериментируя, становились первыми художниками, делали не только технологические, но и эстетические открытия в компьютерной графике, а художники учились программировать.

Остановимся на проблеме помощи художнику со стороны цифровых технологий. Всякий современный человек, минимально владеющий компьютером, сталкивается с тем, что в отдельных случаях, особенно при недостатке опыта и навыков работы, даже перенос информации с бумажного источника в электронный, например, работа с таблицами Excel, представляет для новичка определенную сложность. Поначалу компьютерные технологии, казалось бы, не упрощают человеческий труд, но, напротив, делают его более трудоемким. То же касается набора на компьютере математических формул, нотной грамоты и т.д. В еще большей степени это касается работы художника, впервые перекалфицирующегося в «цифрового». То, что в реальности делалось за пару минут, например, смешивание красок, теперь требует больших временных затрат. Но зато цифровые технологии позволяют достичь таких эффектов, которые в обычной реальности труднореализуемы или вообще невозможны. Например, использование люминесцентных красок дает совершенно потрясающий эффект, позволяя создавать фантастические, космические пейзажи. К сожалению, подобные краски очень редки, с их помощью невозможно добиться многих оттенков, а компьютерные технологии позволяют

⁷⁵ Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма / Н.Б. Маньковская. – СПб.: Алетейя, 2000. – С. 311-312.

создать изумительные колоритные планы. В кино создание виртуальных пейзажей с использованием люминесцентного эффекта еще более впечатляет. Вот как описывается визуальный эффект в фильме «Аватар»: «Важная деталь обстановки, присутствующая в 200 планах – Дерево Душ, громадный «живой» проводник в мир духов всех Нави, когда либо населявших планету. Ночью листва дерева приобретает характерное мерцание, подобное светящимся узорам на коже Нави и на растениях Пандоры. Биолюминесценция впервые появляется в кадре во время одинокой ночевки Джейка в лесу [...] Вдохновением для биолюминесценции послужили подводные обитатели, которых Кэмерон имел возможность наблюдать во время своих экспедиций, а также светящиеся пришельцы и их корабли в шедевральной «Бездне». Это характерное свечение создавалось разными методами, в зависимости от кадра, в котором оно появлялось»⁷⁶.

Действительно, многие спецэффекты, ставшие уже привычными для многих, были бы принципиально невозможны вне компьютерных и видео технологий. Постепенно виртуальные планы вторгаются даже в традиционные виды искусства, такие, как театральное. Так, в мюзикле «Буратино», адаптированном для ребенка XXI века, активно используются интерактивные и цифровые технологии: «Постановку осуществил известный своими работами в музыкальном театре, в кинематографе и жанре арт-инсталляций, режиссер Александр Рыхлов»⁷⁷. В этом спектакле цифровые декорации практически полностью заменили обычные. Подобные эксперименты все чаще используются и в красноярских театрах. В Театре оперы и балета не первый сезон идет мюзикл «Золотая принцесса», в котором традиционные декорации сочетаются с видео и фотоизображениями, спроецированными при помощи нескольких проекторов.

Осенью 2015 года в Красноярском театре имени А.С. Пушкина состоялась премьера спектакля «Дама Пик», в котором присутствуют как постмодернистские мотивы (особая искусственность, гротескность персонажей, интерактивность, вовлечение зрителей первых рядов в действо спектакля), так и постпостмодернистские новации, проявляющиеся в использовании видеокамеры и двух плазменных экранов, позволяющих зрителям как бы под увеличительным стеклом увидеть подробности карточной игры.

⁷⁶ Соблазнение реальности. Аватар (Джеймс Кэмерон подробно о создании визуальных эффектов) // Cinefex. Журнал о секретах кино. № 19 Февраль – март 2010 – С. 51-52.

⁷⁷ <http://ekb.kassya.ru/event/8607317>.

Наконец, самый интригующий момент – это возможность цифровых технологий как бы без участия человека, помимо него, создавать виртуальную реальность или даже продуцировать некие смыслы. Гарольд Кохен разработал программу AARON. Эта программа, благодаря заложенному хитроумному алгоритму, позволяла самостоятельно генерировать изображения. Вначале программа генерировала только черно-белые изображения, плоские, затем – с использованием живописной перспективы. И только в начале 90-х годов программа научилась работать с цветом.

Цифровое виртуальное искусство стало действительно интерактивным, что традиционными видами искусства достигалось с большим трудом. Вальтер Беньямин в работе «Искусство в эпоху его технической воспроизводимости» писал, что дадаизм прилагал невероятные усилия для достижения художественных, эстетических эффектов, которые, затем, с легкостью были реализованы в киноискусстве. Различные виды акционизма, в том числе перформанс, также стремились добиться эффекта интерактивности, что стало совершенно естественным элементом в сетевом искусстве (Net-art). Основные приемы постмодернистского искусства (коллаж, цитирование и др.) становятся своего рода «визитной карточкой» виртуального цифрового искусства.

Р. Чан пишет, что компьютерное искусство объединило и синтезировало в себе практически все наработки модернистского и постмодернистского искусства в новой виртуальной реальности: пуантилизм и импрессионизм – пикселизм (Pixelism), фовизм – использование ярких электронных цветов, кубизм – 3D моделирование, футуризм – анимация, ready-made, дада – создание образов с использованием процессов произвольного формирования изображений, сюрреализм – изображение воображаемого виртуального пространства, конструктивизм и супрематизм – экспериментирование с геометрическими формами и цветом, оп-арт (Op-Art) – использование света, колор филд (Field Painting) – использование цветового градиента, кинетическое искусство (Kinetic Art) – создание изображений в динамике, поп-арт (Pop-art) – массовый характер, хеппенинг (Happening), инсталляция (Installation), перформанс (Perfomans Art) – интерактивность⁷⁸.

Современные технологии, практики постмодернизма, создание виртуальной реальности, новые эстетические открытия компьютерной графики – все это становится реальностью искусства XXI века.

⁷⁸ Chang R. Correlation Between 20-th Century Art and Digital Art [Electronic resource] / R. Chang. – 1993–2001. // Assess: <http://www.lastplace.com/digiartmovement.htm>, free.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Потеря смыслов, размывание и распыление традиционных ценностей – далеко не самое главное в культуре постмодернизма. Во многих отношениях постмодернистов можно назвать последователями экзистенциалистов, так как обращение к миру человека в особо трепетно-трагическом разрезе, несмотря на всю иронию и самоиронию, красной нитью проходит через все творчество постмодернистов. Человеческие эмоции, страхи, желания – это те существенные экзистенциальные молекулы бытия, которые формируют облик современного мира, современной культуры.

Постмодернисты поняли, что обращение к миру повседневности, к миру обыденности, к миру такому, какой он есть, без прикрас, неэффективно и нецелесообразно. Чтобы действительно вызвать нужную реакцию у реципиента и заставить его реально увидеть ужасы и противоречия сегодняшнего дня, ощутить пропасть между должным и сущим, нужны чудовищные преувеличения, метаморфозы, раз уж человек не в состоянии увидеть реальность в простом, не гипертрофированном, не утрированном виде.

Многие постмодернисты, несмотря на уверенность, что ничего уже не исправить, наполнены гуманистическим стремлением изменить хотя бы взгляд человека на реальность, на самого себя, на свои тревоги и страхи.

По мнению постмодернистов, страх является одним из основных способов человеческого отношения к миру. Страх обособляет человеческое существование и раскрывает его как возможное бытие, как бытие свободное в понимании самого себя и выборе самого себя. В момент страха человек сталкивается с самим бытием, с иным, тем самым обнаруживая в себе особое и сугубо человеческое.

П. Флоренский описывает это состояние следующим образом: «Не в виде вторгающегося – источник страха, а в ощущении трансцендентности являющегося... Нездешнее открылось – и текучим, шатким, зыблущимся почувствовался весь мир: бывающее померкло перед истинно-сущим. А с бывающим померкло и само наше бытие: сами мы оказались дрожащим пламенем среди ветреных пространств, на границе ничто, еле-еле не не-сущими. Но тогда-то мы нашли

и свою вековую опору – в Сущем от века. Последнее уничтожение наше есть и величайшее возвеличение...»⁷⁹.

Настоящее высокое искусство более свободно и более правдиво, чем иные сферы человеческой деятельности, оно способно избавить человека как от страха небытия, так и перед страхом существования. Согласно психологическим исследованиям, страхи и тревоги, опредмеченные в художественных образах, уже не так мучают человека, переключают стрелки из бессознательного в сознательное. Современная культура, утверждают постмодернисты, серьезно больна, и они, демонстрируя этот факт, пытаются привлечь внимание к глобальным проблемам человеческой экзистенции.

Лишь к искусству, как человеческому феномену, может быть применено определение подлинного бытия. Иными словами, повседневная рутина и есть то «покрывало майя», которое скрывает истинную сущность. Прорыв в высшее, трансцендентное бытие подчас осуществимо только средствами искусства. В искусстве постмодернизма мы открываем свое подлинное «я», подлинное предназначение собственного существования, только в нем в полной мере открывается вся бессмысленность и бессодержательность нашей обыденной жизни.

Постмодернизм совершает акт трансцендирования человеческой личности в подлинное бытие, в «бытие в открытости». И никакие иные сферы, за исключением, быть может, религии, не в состоянии этого сделать. В этом смысле девиз подлинного искусства – правда, правда, и ничего, кроме правды. Другое дело – каков материал, каковы приемы, каковы методы работы художника с первоначальным материалом. Искусство по определению есть нечто искусственное. Следовательно, материал искусства – не первоприродный, а прошедший все уровни человеческой субъективности, пропущенный через душу и разум художника. Природный материал, преобразованный талантом художника, приобретает совершенно иной смысл, отличный от первоначального. Г.Г. Гадамер, анализируя «Исток художественного творения» Мартина Хайдеггера, писал: «И настолько художественное творение есть оно само, что, напротив, все то, из чего оно сделано – камень, краска, звук, слово, – впервые обретает в нем свое подлинное существование. Пока нечто остается веществом, пока вещество

⁷⁹ Флоренский П. Философия культа. Опыт православной теодицеи. – М.: Мысль, 2004. – С. 29.

дожидается, что его обработают, оно еще не существует здесь действительно, то есть оно еще не вышло наружу в свое подлинное присутствие, а выходит оно наружу лишь тогда, когда используется – связывается творением. Звуки, из которых состоит музыкальный шедевр, – больше звуки, нежели любые звучания и шумы; цвета живописного полотна отличаются более подлинной красочностью, чем любые, самые яркие цвета в природе; в том, как высится колонна храма, каменность ее бытия выступает подлиннее, нежели в необработанной глыбе камня»⁸⁰.

Искусство – «искусственное» явление, преобразованное силами человеческой души и разума, которое впервые делает зримой, осязаемой до того скрытую, неявленную сущность. Фантазия и воображение – инструменты искусства. Интуитивное схватывание смысла позволяет искусству выявить такие аспекты объективной реальности, которые никогда не были и не будут подвластны научному дискурсу. Действительно, сила искусства поистине неисчерпаема. Те, кто называют искусство ложью, боятся его всепроникающей силы, от которой не укрыться за затейливыми или размытыми формулировками. Искусство выявляет самые потаенные уголки человеческой души. Искусство – это такая иллюзия, которая борется с иллюзиями о безбедности и комфортности человеческого существования, борется с иллюзией, что человеку ничего не надо, кроме жажды наживы, сытой утробы, бессмысленного времяпрепровождения.

Не указывая прямо на объект, а заставляя читателя, зрителя, слушателя как бы додумывать, дорисовывать в своем воображении целостный образ, искусство учит человека великому делу – творческому подходу ко всякой проблеме, побуждает не просто механически подбирать нужные варианты, а изобретать новые, доселе неведомые подходы. Искусство раскрывает взгляд на мир, стирает плоскостное, черно-белое и размытое изображение, дает человеку новое зрение, заставляет увидеть мир ярким, полным красоты и выразительности, заставляет человека понять другого человека и ощутить полноту бытия.

⁸⁰ Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Baldwin J. Have You Taken Your Rorschach Test? The Matrix and Philosophy // Film-Philosophy: International Salon-Journal. Vol. 9 № 25, May 2005.
2. Bohm B., Hiley B. On the Intuitive Understanding of Nonlocality as Implied by Quantum Theory // Foundations of Physics. 1975. Vol. 5. P. 96.
3. Compact Oxford English Dictionary of Current English. Vol. II. Oxford University Press, 2005. P. 55.
4. Drexler K.E. Engines of Creation: The Coming Era of Nanotechnology. Anchor Books, 1986.
5. Flannery-Dailey F., Wagner R. Buddhism in The Matrix // The Journal of Religion and Film [Эл. источник] // URL: <http://gnosis.pow-erbytes.nl/matrix.html>.
6. Hanley R. Simulacra and Simulation: Baudrillard and The Matrix. New York, 2003.
7. Keith W. Of Simulation and Simulacra: Baudrillard in The Matrix Beason [Эл. источник] // URL: <http://www.matrixfans.net/symbolism-philosophy-and-allegory/of-simulation-and-simulacra-baudrillard-in-the-matrix>.
8. Latour B. Stengers' shibboleth. Forward for Isabelle Stengers «Power and Invention», University of Minnesota Press, 1998. P. 4.
9. McGrath J.F. The Desert of the Real: Christianity, Buddhism & Baudrillard in The Matrix films and popular culture // Visions of the Human in Science Fiction and Cyberpunk / Ed. Marcus Leaning and Birgit Pretzsch, Inter-Disciplinary Press, 2010.
10. Nanoart. – [электронный ресурс] – Точка доступа: <http://www.crisorfescu.com/nanoart.html>.
11. Аничков, Е.В. Очерк развития эстетических учений / Е.В. Аничков. – М.: ЛКИ, 2008. – 248 с.
12. Аристотель. Физика (199а 15–17) // Аристотель. Сочинения: В 4 т. М.: Мысль, 1981. Т. 3. С. 98.
13. Аронсон, О.В. Обыденное возвышенное (кино по Жан-Франсуа Лиотару) / О. В. http://iph.ras.ru/uplfile/root/biblio/pj/pj_2/9.pdf.

-
14. Аронсон, О.В. *Философский журнал*, 2009, № 1. – С. 117-126.
 15. Арт-терапия в эпоху постмодерна / под ред. А.И. Копытина. – СПб.: РЕЧЬ: Семантика-С, 2002.
 16. Бензер М. Метафизика в ловушке: философские аспекты вызова, брошенного Бодрийяром гиперсовременности // ХОРА. 2009. № 2 (8). С. 46-47.
 17. Бердяев, Н. *Смысл творчества*. М.: Гардарики, 2005.
 18. Бёрк, Э. *Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного*. М.: Искусство, 1979 (История эстетики в памятниках и документах), 324 с.
 19. Бодрийяр Ж. *Прозрачность зла*. М.: Добросвет, 2000.
 20. Бодрийяр Ж. *Символический обмен и смерть* / пер. с фр. и вст. ст. С.Н. Зенкина. М.: Добросвет, 2000.
 21. Бодрийяр Ж. *Система вещей*. М.: Рудомино, 2001.
 22. Бодрийяр Ж. *Соблазн* / пер. с фр. А. Гараджи; вст. ст. Е. Петровской. М.: Ad Marginem, 2000.
 23. Бодрийяр Ж. *Симулякры и симуляция*. Тула: Изд-во «Тульский полиграфист», 2013.
 24. Бонгард-Левин Г.М. *Древнеиндийская цивилизация: Философия, наука, религия*. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1993.
 25. Бондырева, С.К. *Чувство*. – М.: Издательство Московского психолого-социального института; Воронеж: Издательство НПО «МОДЭК», 2008. – 160 с.
 26. Бор Н. *Избранные труды*. Т. 2. М.: Наука, 1971.
 27. Брэнниган М. *Ложки нет: буддийское зеркало* // Ирвин У. «Матрица» как философия: Добро пожаловать в пустыню реальности // *Антология* / пер. с англ. О. Турухиной. Екатеринбург: У-Фактория, 2005.
 28. Будда, буддизм, буддисты. СПб.: Ашрам, 2012. С. 14.
 29. Ваттимо Дж. *Прозрачное общество*. М., 2003. – 55 с.
 30. Веберман Д. *Симуляция в «Матрице» и эпоха постмодерна* // Ирвин У. «Матрица» как философия: Добро пожаловать в пустыню реальности / *Антология* / пер. с англ. О. Турухиной. Екатеринбург: У-Фактория, 2005.
 31. Ветлужская Л.Л. *Путь спасения в буддизме Ваджраяны* // *Философско-сотериологические аспекты Абхидхармы, Праджняпарамиты и Тантры в буддизме Китая, Тибета и Бурятии* : сб. ст. /

Рос. акад. наук, Сиб. отд-ние, Ин-т монголоведения, буддологии и тибетологии, 2010. С. 27-34.

32. Гартман Н.Н. эстетика. М.: Гардарики, 2008 г. – 692 с.

33. Гегель, Г.В.Ф. Лекции по эстетике. СПб.: Наука, 2001. Т. 1. С. 492.

34. Гилберт, К. История эстетики / К. Гилберт, Г. Кун. – М.: Прогресс, 1993. – 556 с.

35. Глобальные проблемы человечества как фактор трансформации образовательных систем / под ред. проф. В.И. Астаховой. Харьков: Изд-во НУА, 2008.

36. Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология // Вопросы философии. 1992. № 7. С. 136-176.

37. Джохадзе Д.В. Основные этапы развития античной философии. М.: Высшая школа, 1977.

38. Долгов, К.М. Иммануил Кант: критика вкуса и эстетическая критериология // Вопросы философии, 2005, № 8, С. 42-50.

39. Дорфман, Л.Я. Эмоции в искусстве: теоретические подходы и эмпирические исследования / Л.Я. Дорфман. – М.: Смысл, 1997 – 424 с.

40. Древнекитайская философия. В 2 т. Т. 1. М.: Прогресс, 1972.

41. Ежов, В.С. Проблема становления эстетического сознания в процессе формирования первобытной практики: Автореф. дис. канд. филос. наук. – М.: МГУ, 1984, 450 с.

42. Ермилова, Г.И. Постмодернизм как феномен культуры конца XX века / Г.И. Ермилова // Электронный журнал «Знание. Понимание. Умение». – 2008. – № 4.

43. Жижек, С. 13 опытов о Ленине. М., 2003. С. 164.

44. Жижек, С. Возвышенный объект идеологии. М., 1999, С. 206.

45. Завадская Е.В. Культура востока в современном западном мире. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1977.

46. Зенкин С. Жан Бодрийяр: время симулякров // Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2001.

47. Золкин, А.Л. Эстетика / А.Л. Золкин. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2008. – 447 с. (Cogito ergo sum)

48. Иванова, О. Синергетический подход к исследованию культуры постмодернизма / О. Иванова. – СПб: СПбГУ, 2003.

49. Ильин И.П. Симулякр // Постмодернизм. Словарь терминов. М.: ИНИОН РАН – INTRADA, 2001.

-
50. Ильин, И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия / И.П. Ильин. – М.: Интрада, 1998.
51. Ильин, И.П. Постмодернизм. Словарь терминов / И.П. Ильин. – М., ИНИОН РАН – INTERADA, 2001.
52. Исаева П.В. Шанкара и индийская философия. М.: Наука, 1991.
53. Калинин, И.В. Прием отстранения как опыт возвышенного (от поэтики памяти к поэтике литературы). – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2010. – 234 с.
54. Кант, И. Критика способности суждения / И.: «Наука», 2006. – С. 512.
55. Кочергина В.А. Санскритско-русский словарь. М., 2009.
56. Крайтон М. Рой. М.: Эксмо, 2004.
57. Кривцун, О.А. Эстетика / О.А. Кривцун. – М.: Аспект-Пресс, 1998. – 430 с. – (Высшее образование).
58. Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В.В. Бычкова. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. – 607 с.
59. Лиотар Ж.-Ф. *Anima minima* // Рансьер Ж. Эстетическое бес-сознательное. СПб., 2004. С. 83–101.
60. Лиотар, Ж.-Ф. Возвышенное и авангард // Метафизические исследования. выпуск 4. Культура. Альманах Лаборатории Метафизических исследований при философском ф-те Санкт-Петербургского государственного университета / СПб.: «Алетейя», 1997. – С. 101-118
61. Лиотар, Ж. – Ф. Состояние постмодерна / М.: «Алетейя», 2001. – С. 304.
62. Лонгин. О возвышенном / Пер. Н. Чистяковой М.: Наука-Ладомир, 1994. С. 65 (гл. 35).
63. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития: в 2-х книгах. Кн. 1. – М.: АСТ. – 511 с. (Вершины человеческой мысли).
64. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития: в 2-х книгах. Кн. 2 – М.: АСТ. – 676 с. – (Вершины человеческой мысли).
65. Лукьянова И. Я и моя галлюцинация // Новая газета. 22.04.2013.
66. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодерна. СПб.: Алетейя, 2000.
67. Маньковская, Н. Париж со змеями: Введение в эстетику постмодернизма / Н. Маньковская. – М.: ИФ РАН, 1994.

68. Марков, А. Эстетика возвышенного и категории литературоведения. Журнальный зал НЛО, 2010 № 102.

69. Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 42. С. 93-94.

70. Молодцова Е.Н. Традиционные знания и современная наука о человеке. М.: Янус, 1996.

71. Нанотехнологии – дорога в будущее (из цикла «Наука России»), реж. Г. Сушко, Е. Печкурова, 2011. – [электронный ресурс] – Точка доступа:http://partizzan1941.ucoz.ru/load/nauchno_populjarnye_filmy/pauka_rossii_01_quot_nanotekhnologii_doroga_v_budushhee_quot/15-1-0-11519. Лем С. Собр. Соч. в 10 т. Т. 8. М.: Текст, 1994.

72. Нанотехнологии: азбука для всех / Под ред. Ю.Д. Третьякова. М.: Физматлит, 2008.

73. Нидал О. Современное введение в учение Будды: Каким все является. СПб.: Питер, 2005.

74. Никитина, И.П. Философия искусства: учебное пособие / И П. Никитина. – М.: Омега-Л, 2010. – 2-е изд. – 560 с.

75. Никитич Л.А. Эстетика: учебник для вузов / Л.А. Никитич. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2003. – 439 с. – (Gogito ergo sum).

76. Норбу Ч.Н. Йога сновидений и практика естественного света. СПб.: Алмазный путь, 1997.

77. Оганов, А.А. Возвращение к эстетическому (потребность переосмысления) // Вопросы философии, 2003, № 11, С. 66-76.

78. Оганов, А.А. Современная проблематика философии культуры. – М.: ЮНИТИ ДАНА, 2005. – 340 с.

79. Основы религиоведения / Под ред. И.Н. Яблокова. 4-е изд., перераб. и доп. – М.: Высш. шк., 2005.

80. Отраднова О.А. Нанотехнологии и их роль в понимании реальности в современном обществе // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. 2013. № 12. С. 149-154.

81. Петров-Стромский, В.Ф. Эстетика нормы, эстетика идеала, эстетика виртуальности // Вопросы философии, 2005, № 5, С. 68-78.

82. Печенкина О.А. Эра тотальной симуляции, или искусственное воскрешение реальности // Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. Тула: Изд-во «Тульский полиграфист», 2013.

83. Печенкина О.А. Этика симулякров Жана Бодрийяра (анализ постмодернистской рецепции этического). Тула: Изд-во «Тульский полиграфист», 2011.

-
84. Путилин А.И. Нанотехнологии и социум. Учебно-информационный материал. 2007. – [электронный ресурс] – Точка доступа: <http://www.filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000992/st000.shtml>
85. Радхакришнан С. Индийская философия. В 2-х томах / Пер. с англ. Том 2. М.: Миф, 1993.
86. Рангдол Ц.Н. Светоч Махамудры. М.: Изд-во Московской Дзогчен-Общины Ринченлинг, 1999.
87. Родичева И.С. Концепция «Освобождения» в учениях Махаяны // Вісник ХНУ імені В.Н. Каразіна. – № 952. Серія: філософія. Філософські перипетії. 2011. С. 125.
88. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997.
89. Сатъя Саи. Садхана. СПб., 1998.
90. Севальников А.Ю. Современное физическое познание: в поисках новой онтологии. М.: ИФ РАН, 2003.
91. Скоропанова, И.С. Русская постмодернистская литература, И.С. Скоропанова – М.: Флинта, 2002.
92. Смолянская, Н.В. Возвышенное в интерпретациях искусства постмодерна: концепция Ж.-Ф. Лиотара для выставки «нематериальное» / Н.В. Смолянская // Философский журнал, 2009, № 1. – С. 127-140.
93. Торчинов Е.А. Философия буддизма махаяны. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2002.
94. Трунгпа Ч. Миф свободы и путь медитации. Киев: София, ИД «Гелиос», 2001.
95. Тулку Ургьен Ринпоче. Повторяя слова Будды. СПб.: Изд-во «Ясный свет», 1997.
96. Федорова К.Е. Феномен возвышенного в технологиях и практиках современной культуры и медиаискусств // Вопросы философии, 2009, № 8, С. 50-64.
97. Федорова, К.К. Технологически возвышенное: заметки об эстетике и этике языка медиа-искусств. М., 2008.
98. Хабермас, Ю. Философский дискурс о модерне. М., 2003.
99. Чукин, С. Проблема справедливости в философском дискурсе постмодерна / С. Чукин. – СПб.: СПбГУ, 2000.
100. Шатунова, Т.М. Актуальность прекрасного как проблема современной онтологии культуры // Вопросы культурологии. № 8. 2007.
101. Эко, У. Заметки на полях «Имени Розы» / У. Эко // Иностранная литература. – 1988. – № 10.

102. Энциклопедический словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 2003.

103. Эпштейн, М.Н. Постмодерн в русской литературе / М.Н. Эпштейн. – М.: Высшая школа, 2005.

104. Юровская, Э.П. Этическое и эстетическое: 40 лет спустя / Э.П. Юровская // Материалы научной конференции. 26–27 сентября 2000. Тезисы докладов и выступлений. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. – С. 169-171.

105. Яковлев, Е.Г. Эстетика: учебное пособие / Е.Г. Яковлев. – М.: Гардарики, 2004. – 464 с.

ФРАГМЕНТЫ ТЕКСТОВ ФИЛОСОФОВ-ПОСТМОДЕРНИСТОВ

1. Ж. Деррида. «О грамματοлогии» (извлечения)⁸¹

Если принять традиционную организацию чтения, можно было бы наверное сказать, что здесь фактически была предложена своего рода двойная сетка – *историческая и систематическая*. Допустим, что мы принимаем эту оппозицию ради удобства, поскольку, надо думать, причины нашего ей недоверия теперь уже вполне понятны. Поскольку нам предстоит исследовать нечто такое, что на том же языке и с тем же недоверием мы называем «примером», придется теперь обосновать наш выбор.

С какой стати придавать «эпохе Руссо» значимость «образца»? В чем особые заслуги Жан-Жака Руссо в истории логоцентризма? Что означает это имя собственное? Каковы отношения между этим именем собственным и теми текстами, которые были им подписаны? Мы здесь лишь приступаем к ответу на эти вопросы или, скорее, к исследованию, ограниченному самой их постановкой. Эта работа будет разворачиваться постепенно. И потому ее нельзя заранее обосновать в предисловии. Начнем, однако.

Если история метафизики есть история определения бытия как наличия, если ее авантюра сливается с авантюрой логоцентризма, если она всецело строится на сведении на нет следа, то труды Руссо, как нам представляется, занимают – между «Федром» Платона и «Энциклопедией» Гегеля – свое совершенно особое место. Что значат эти три точки отсчета?

Между началом и философским завершением фонологизма (или логоцентризма) был четко прорисован мотив наличия. Этот мотив претерпел внутренние изменения, о чем ярче всего свидетельствует момент уверенности в картезианском когито. Тожество наличия, открытое власти повтора, поначалу сложилось в «объективной» форме идеальности эйдоса, или субстанциональности сущности (*ousia*). Эта объективность отныне принимает форму представления, идеи как модификации самоналичной субстанции, наделенной сознанием и уверенностью в себе в самый момент этой самосоотнесенности.

⁸¹ Текст взят с сайта <http://yanko.lib.ru/books/philosoph/derrida/derrida-grammatologie.htm>.

В наиболее общем виде овладение наличием порождает некую бесконечную уверенность. Власть повторения, необходимость которой гарантировалась эйдосом, или сущностью (*ousia*), казалось, приобрела некую абсолютную независимость. В процессе чистого самовозбуждения идеальность и субстанциональность самосоотносятся в стихии *res cogitans*. Сознание есть опыт чистого самовозбуждения. Оно считает себя непогрешимым, и если аксиомы *естественного* света дают ему эту уверенность, отвергая наущения Злого Гения, и доказывают существование Бога, значит, они выступают как сама стихия мысли и самоналичия. Божественное происхождение этих аксиом не нарушает этого самоналичия. Бесконечная инаковость божественной субстанции не вторгается как стихия опосредования или непрозрачности в прозрачную самосоотнесенность или чистое самовозбуждение. Бог есть имя и стихия того, что обуславливает возможность абсолютно чистого и целиком самоналичного самопознания. Бесконечный божественный разум есть другое имя логоса как самоналичия – от Декарта и до Гегеля, несмотря на все различия мест и времен в структуре этой эпохи. А логос может быть бесконечным, самоналичным, *порождающим самого себя как чистое самовозбуждение* лишь посредством *голоса*. Голос – это особый порядок означающего, в котором субъект, отказываясь от своей самозамкнутости (*de soi en soi*), но не нуждаясь во внешних заимствованиях, находит такое означающее, само произнесение которого его возбуждает. Таков, по крайней мере, опыт, или сознание, голоса – слушания собственной речи (*s'entendre parler*). Этот опыт переживается и пересказывается как устранение письма или тяготения к «внешнему», «чувственному», «пространственному» означающему, нарушающему самоналичие.

Иначе говоря, внутри этой метафизической эпохи, между Декартом и Гегелем, Руссо был несомненно единственным или же первым, кто сделал редукцию письма – эту глубинную предпосылку целой эпохи – темой систематических размышлений. Он повторяет начальное движение «Федра» или трактата «Об истолковании», – правда, на основе новой модели наличия: а именно на самоналичии субъекта в *сознании* или *вчувстве*. То, что он устранял с большей страстью, чем кто-либо другой, должно быть, гипнотически воздействовало на него и мучило его больше, чем кого-либо другого. Декарт изгнал знак – особенно письменный знак – за пределы когито, за пределы ясной и отчетливой очевидности: коль скоро очевидность есть самоналичие

идеи в душе, следовательно, знак занимает здесь лишь второстепенное место и относится скорее к области чувственности и воображения. Гегель вновь приспособливает чувственный знак к движению Идеи. Он критикует Лейбница и восхваляет фонетическое письмо в горизонте логоса как абсолютного самоналичия и самососредоточенности в единстве слова и понятия. Однако ни Декарт, ни Гегель не пытались бороться с проблемой письма. Местом этой борьбы и этого кризиса стало то, что мы называем XVIII веком. Причем не только потому, что он восстанавливает в правах чувственность (*sensibilité*), воображение и знак, но и потому, что подходы лейбницевского типа пробили брешь в броне логоцентрической самоуверенности. Требовалось выявить то, что в этих попытках построения универсальной характеристики сразу же ограничивало силу удара и размеры пробитой бреши. Еще раньше Гегеля Руссо со всей ясностью осудил универсальную характеристику – не потому, что ее обоснование было теологическим и требовало склониться перед бесконечным разумом или божественным логосом, а потому что она исключала голос. Сквозь это осуждение прочитывается энергичнейшая *реакция*, связанная с защитой фонологизма и логоцентрической метафизики в XVIII веке. Считалось, что эта угроза исходит от письма. Эта угроза неслучайна и по-своему даже упорядочена: она смогла объединить в единую историческую систему проекты *пазиграфии*, открытие неевропейских видов письма или, во всяком случае, серьезные успехи в области *ихрасшифровки* и, наконец, само понятие *общей науки о языке и письме*. Всему этому и объявляется война. «Гегельянство» – это самый красивый шрам, вынесенный из этой войны.

Имена авторов или учений не имеют здесь существенного значения. Они не указывают ни на тождества, ни на причины. Не стоит думать, будто слова «Декарт», «Лейбниц», «Руссо», «Гегель» и другие – все это имена авторов произведений, инициаторов движений или сдвигов. Для нас они указывают прежде всего на имена проблем. Хотя мы покамест и позволяем себе рассуждать об этой исторической структуре на примере текстов философского или литературного типа, это делается вовсе не для того, чтобы именно в них обнаружить начало, причину или внутреннее равновесие этой структуры. Однако, поскольку мы вовсе не думаем, что эти тексты представляют собой просто-напросто результаты действия структуры, как бы мы ее ни понимали; поскольку мы полагаем, что *все понятия, предложенные выше*

для осмысления сорасчлененности речи и исторической целостности, замкнуты пределами метафизики, которые мы и ставим здесь под сомнение; поскольку других понятий мы не знаем, а выработать новые не сможем, пока наше рассуждение не выйдет из метафизического тупика (clôture); поскольку изначальная и необходимая – и de facto, и de jure – стадия в развитии этой проблематики заключается в том, чтобы проанализировать внутреннюю структуру этих текстов как симптомов; поскольку это единственное условие для определения их самих во всей их метафизической принадлежности – постольку мы и извлекаем из всего вышеперечисленного доводы для вычленения фигуры Руссо, а внутри руссоизма – теории письма. Впрочем, эта абстракция является неполной и предварительной. Далее мы рассмотрим эту проблему в разделе, посвященном «вопросу о методе».

Помимо изложения всех этих весомых предварительных обоснований необходимо упомянуть и другие наши побуждения. Дело в том, что господствующий сейчас в западной мысли и особенно во Франции тип дискурса – назовем его «структуралистским» – остается в плену (мы имеем в виду целый слой в этом многоуровневом образовании) тех самых метафизики и логоцентризма, которые при этом поспешно объявляются уже «преодоленными». В качестве примера мы избрали тексты Клода Леви-Стросса, чтобы исходя из них проникнуться побуждением к чтению Руссо, и все это – по нескольким причинам: во-первых, потому что эти тексты содержательны, интересны с теоретической точки зрения, побуждают к дискуссиям, а кроме того потому, что в них отводится большое место теории письма и теме верности наследию Руссо. Стало быть, они будут здесь не только экзергом.

Вопросы

1. Найдите в отрывке текста Ж. Деррида «О грамматиологии» ответ на вопрос, почему труды Ж.Ж. Руссо занимают «срединное» место в истории европейской философии
2. Отметьте в тексте доказательства особого положения логоцентризма в европейской культуре Нового времени
3. Объясните, в чем, по мнению Ж. Деррида, проявляется роль голоса в устранении письма или тяготения к внешнему, чувственному, пространственному означающему.
4. Как Деррида определяет роль письма в философии Ж.Ж. Руссо?

5. Почему для Деррида слова «Декарт», «Лейбниц», «Руссо» означают не авторов произведений, но указывают на проблемы, выражаемые этими философами?

6. Почему Деррида называет тексты «симптомами» проблем?

2. Ж.-Ф. Лиотар. Заметка о смыслах «пост»⁸²

Я хотел бы изложить тебе несколько своих соображений, единственная цель которых – выделить ряд проблем, связанных с термином «постмодерн», не пытаясь разрешить их. Поступая таким образом, я не стремлюсь закрыть обсуждение этих проблем, а скорее направляю его в надлежащее русло, дабы избежать путаницы и двусмысленности. Ограничусь тремя пунктами.

1. Начнем с противопоставления постмодернизма и модернизма, или *Mouvement moderne* (1910–1945), в архитектуре. Согласно Портогези, прорыв от модерна к постмодерну стал возможен благодаря тому, что была отменена гегемония Евклидовой геометрии, например в пластической поэтике группы «*Stijl*». Если верить Греготти, то различие между модернизмом и постмодернизмом состоит, прежде всего, в исчезновении тесных уз, связывавших архитектурный проект модерна с идеей прогрессивной реализации социального и индивидуального освобождения в масштабах всего человечества. Получилось так, что постсовременная архитектура обречена продуцировать серию каких-то незначительных модификаций в унаследованном от современности пространстве и отказаться от глобальной реконструкции пространства, обитаемого человеком. В этом смысле глазам постсовременного человека, в частности архитектора, открывается вид на широко раскинувшийся ландшафт, уже не определяемый горизонтом универсальности или универсализации, всеобщего освобождения. Исчезновение Идеи прогрессивного развития рациональности и свободы может объяснить известный «тон» архитектуры постмодерна, ее особый стиль или манеру, я бы сказал – своеобразный «бриколаж»: изобилие цитат – элементов, заимствованных из предшествующих стилей и периодов, как классических, так и современных; недостаточное внимание к окружению и т. д.

Одно замечание по поводу вот какого аспекта проблемы: приставка «пост» в слове «постмодернизм» понимается этими авторами

⁸² Текст взят из журнала «Иностранная литература». Перевод с фр. А.В. Гараджи. № 1, 1994. С. 56-59.

в таком смысле, будто речь идет о простой преемственности, какой-то диахронической последовательности периодов, каждый из которых можно четко идентифицировать. «Пост» в таком случае обозначает нечто вроде конверсии: какое-то новое направление сменяет предшествующее.

Однако эта идея линейной хронологии всецело «современна». Она присуща одновременно христианству, картезианству, якобинству: раз мы зачинаем нечто совершенно новое, значит, надлежит перевести стрелки часов на нулевую отметку. Сама идея такой современности теснейшим образом соотнесена с принципом возможности и необходимости разрыва с традицией и установления какого-то абсолютно нового образа жизни или мышления.

Сегодня мы начинаем подозревать, что подобный «разрыв» предполагает не преодоление прошлого, а скорее его забвение или подавление, иначе говоря – повторение.

Хотел бы отметить, что цитирование в «новой» архитектуре элементов, заимствованных из предшествующих архитектурных стилей, обусловлено процедурой, аналогичной использованию в работе сновидений – следов дневных впечатлений, восходящих к пережитому, как это описывается Фрейдом в *«Traumdeutung»* (*«Толкование снов»*, нем.). Это роковое повторение и/или цитирование, принимается ли оно с иронией, цинизмом или попросту бездумно, представляется совершенно очевидным, стоит лишь обратить внимание на господствующие ныне в живописи течения, носящие имена «трансавангардизма», «неоэкспрессионизма» и т. п. Несколько ниже я еще вернусь к этому.

2. Отправившись от «постмодернизма» архитектурного, я подошел теперь ко второму значению термина «постсовременный»; должен тебе признаться, что полной ясности в этом пункте у меня нет.

Общая идея тривиальна: сегодня мы можем наблюдать своеобразный упадок того доверия, которое западный человек на протяжении последних двух столетий питал к принципу всеобщего прогресса человечества. Эта идея возможного, вероятного или необходимого прогресса основывалась на твердой уверенности, что развитие искусств, технологий, знания и свободы полезны человечеству в его совокупности. Оставался, конечно, вопрос о том, кто является подлинным субъектом и жертвой недоразвитости – бедняки, или рабочие, или безграмотные... Либералы, консерваторы и левые постоянно задавались этим вопросом как в прошлом, так и в нынешнем веке, затевая между собой, как ты знаешь, ученые споры и даже настоящие войны

из-за подлинного имени субъекта, которому надлежало помочь освободиться. И тем не менее самые разные политические течения объединяла вера в то, что все начинания, открытия, установления правомочны лишь постольку, поскольку способствуют освобождению человечества.

По прошествии этих двух столетий мы стали проявлять большее внимание к знакам, указывающим на движение, которое противоречит этой общей установке. Ни либерализму, экономическому или политическому, ни различным течениям внутри марксизма не удалось выйти из этих двух кровавых столетий, избежав обвинений в преступлениях против человечества. Мы можем перечислить ряд имен собственных, топонимов, имен исторических деятелей, дат, которые способны проиллюстрировать и обосновать наше подозрение. Чтобы показать, насколько расходится новейшая западная история с «современным» проектом освобождения человечества, я следом за Теодором Адорно воспользовался словом-символом «Освенцим». Какое мышление способно «снять» – в смысле *aufheben* – этот «Освенцим», включив его в некий всеобщий эмпирический или пусть даже мыслительный процесс, ориентированный на всеобщее освобождение? Тайная печаль снедает наш *Zeitgeist* (дух времени, *нем.*). Он может выражать себя во всевозможных реактивных или даже реакционных установках или утопиях, но не существует позитивной ориентации, которая могла бы открыть перед нами какую-то новую перспективу.

Развитие технаук сделалось средством усугубления этого недуга, а не его смягчения. Мы больше не можем называть это развитие прогрессом. Складывается такое впечатление, что оно продолжается независимо от нас, само собой, движимое какой-то автономной силой. Оно уже не отвечает на запросы, порождаемые человеческими потребностями. Напротив, создается впечатление, что результаты и плоды этого развития постоянно дестабилизируют человеческую сущность, как социальную, так и индивидуальную. Я имею в виду не только материальные результаты, но и духовные, интеллектуальные. Можно сказать, что человечество оказалось сегодня в таком положении, когда ему приходится догонять опережающий его процесс накопления все новых и новых объектов практики и мышления.

Как ты догадываешься, вопрос о причинах этого процесса усложнения (*complexification*), вопрос темный, весьма для меня важен. Можно предположить, что некое роковое предназначение помимо нашей воли увлекает нас все более сложным состоянием. Наши

запросы – безопасность, идентичность, счастье – вытекающие из нашего непосредственного состояния живых или общественных существ, как будто никак не соотносятся с этим родом принуждения, толкающего нас сегодня к усложнению, опосредованию, исчислению и синтезированию все равно каких объектов, а также изменению их масштабов. В технонаучном мире мы подобны Гулливеру: то слишком велики, то слишком малы – всегда не того масштаба. Если смотреть на вещи с этой точки зрения, то требование простоты сегодня покажется вообще-то предвестием варварства.

Разбирая этот же пункт, следовало бы подробнее разработать вопрос о разделении человечества на две части: одна принимает этот вызов сложности, другая – тот древний и грозный вызов, что связан с выживанием рода человеческого. Вот, может быть, главная причина провала проекта современности, который, напомним тебе, в принципе относился к человечеству в его совокупности.

3. Третий пункт, наиболее сложный, я излагаю тебе наиболее кратко. Вопрос о постсовременности есть также – или прежде всего – вопрос о различных формах выражения мысли: искусстве, литературе, философии, политике.

Известно, что, например, в сфере искусств – точнее, визуальных и пластических искусств – сегодня господствует представление, будто с великим авангардистским движением покончено, и о нем можно забыть. Подтрунивать или смеяться над авангардами, которые рассматриваются в качестве отжившей свое современности, вошло, так сказать, в моду.

Термин «авангард», с его милитаристским оттенком значения, нравится мне не больше, чем другим. Однако я хорошо вижу, чем на самом деле был истинный авангардистский процесс – своего рода работой, долгой, упорной, высокоответственной, обращенной к поиску исходных предпосылок современности, вплетенных в ее ткань. Я хочу сказать, что для правильного понимания творений современных художников – скажем, от Мане до Дюшана или Барнета Ньюмена – надлежит провести аналогию между их работой и *анамнезом*, в том смысле, который придается этому процессу психоаналитической терапией.

Пациент психоаналитика пытается переработать расстройство, от которого он страдает в настоящем, проводя свободные ассоциации между его элементами, на первый взгляд исключенными из всякого контекста, и какими-то пережитыми в прошлом ситуациями, что позволяет ему раскрыть тайный смысл своей жизни, своего поведения –

и точно так же абота Сезанна, Пикассо, Делоне, Кандинского, Клее, Мондриана, Малевича, наконец, Дюшана может рассматриваться как некая «проработка» (*durcharbeiten*) современностью собственного смысла.

Если же кто-то пренебрегает подобной ответственностью, то он наверняка обрекает себя на дотошное повторение «современного невроза» – западной паранойи, западной шизофрении и т.д. – источника познанных нами на протяжении двух столетий бед.

Тебе должно быть ясно, что приставка «пост» в слове «постмодерн», понятая подобным образом, обозначает не движение типа *come back*, *flash back*, *feed back*, т.е. движение повторения, но некий «ана-процесс», процесс анализа, анамнеза, аналогии и анаморфозы, который перерабатывает нечто «первозабытое»⁸³.

Вопросы

1. Как Ж. Лиотар интерпретирует приставку «пост» в понятии «постмодернизм»?
2. Какие черты (признаки, свойства, качества) постмодернизма выделяет в архитектуре Ж. Лиотар?
3. Как в архитектуре, по мнению Лиотара, реализуется принцип цитатности, характерный для культуры постмодернизма?
4. В каких культурных концепциях выражено представление о линейном характере времени (хронотопе)?
5. Как соотносится использование метода цитирования с трансформацией, «переформатированием» дневных впечатлений в сновидениях?
6. Какое значение придает Лиотар термину «постсовременный»?
7. На чем основано скептическое отношение к идее прогресса в современной культуре?
8. Почему требование простоты, по Лиотару, является предвестием варварства?

3. Ж. Бодрийяр. О соблазне (фрагменты книги)⁸⁴

Неизбывная судьба преследует соблазн. Для религии он всегда выступал дьявольским ухищрением, стратегией дьявола, шла ли речь о колдовских чарах или же любовном оболыщении. Соблазн всегда был соблазном зла. Или мира. Мирским искусом. Проклятье, наложенное

⁸³ После времени: французские философы постсовременности // Иностранная литература. 1994. № 1. С. 54-66. Вступление и перевод с фр. А.В. Гараджи.

⁸⁴ Текст взят из журнала «Иностранная литература». Перевод с фр. А.В. Гараджи. № 1, 1994. –С. 59-66.

религией на соблазн, без изменений проносится через века моралью и философией, а сегодня подхватывается психоанализом и подразумевается, когда говорят об «освобождении желания». Может показаться парадоксальным, что сегодня, когда секс, зло, извращение превращаются в ценности, значимость которых непрестанно растет, когда все, преданное некогда анафеме, справляет свое возрождение, зачастую запрограммированное, соблазн тем не менее по-прежнему остается в тени – или даже окончательно окутывается мраком.

Ведь в XVIII веке о нем еще говорили. И не просто говорили. Вместе с вызовом и честью соблазн и обольщение составляли перво-степенную заботу аристократии. Буржуазная революция положила этому конец (другие, последующие, резолюции покончили с этим бесповоротно – всякая революция первым делом кладет конец соблазну видимостей). Буржуазная эпоха всецело предается природе и производству, а эти вещи весьма чужды соблазну или даже определено для него смертоносны. Поскольку же и сексуальность, по словам Фуко, вырастает из процесса производства (дискурса, речи и желания), то нет ничего удивительного, что она отодвинула соблазн еще дальше в тень. Мы живем в эпоху повсеместного наступления природы – будь то природа старой доброй души, материальная природа вещей или же психическая природа желания, – природа добивается своего свершения в калейдоскопе всех мыслимых метаморфоз вытесненного, в процессе освобождения всех мыслимых энергий: психических, социальных, физических.

Однако соблазн во все времена принадлежал не к природному, или естественному, строю, но к рукотворному, искусственному, не к строю энергий, но к строю знака и ритуала. Вот почему все великие системы производства и толкования всегда исключали его из своего концептуального поля – к счастью для соблазна, поскольку именно извне, оказавшись отброшенным далеко за рамки этих систем, он продолжает преследовать их и угрожать крушением. Соблазн постоянно ждет возможности уничтожить божественный строй, даже если тот превратился в строй производства или желания. Для всех ортодоксий соблазн продолжает оставаться искусом, злокозненным ухищрением, черной магией, нацеленной на извращение всех истин, на отвлечение от истины, заклинанием и экзальтацией знаков в их злокозненном употреблении. Всякому дискурсу угрожает эта внезапная обратимость или поглощение собственными знаками, не оставляющее

и следа смысла. Вот почему все дисциплины, в качестве аксиомы избравшие связность и целесообразность своих дискурсов, могут стремиться лишь к тому, чтобы любой ценой изгнать соблазн подобно злему духу. Вот где соблазн сливается с женственностью, вот где они всегда были слиты. Всякую мужественность во все времена преследовала угроза этой внезапной обратимости в женственность. Соблазн и женственность неотвратимы и неизбежны, потому что представляют собой не что иное, как оборотную сторону пола, смысла и власти.

Сегодня экзорцизм соблазна становится более ожесточенным и систематическим. Мы вступаем в эпоху окончательных решений, эпоху сексуальной революции, если взять один из примеров: производство и руководство всеми предельными и запредельными наслаждениями, микропроцессорную обработку желания, чьей последней аватарой выступает женщина – производительница себя самой как женщины и как пола. То есть конец соблазна.

Упадок психоанализа и сексуальности как неких устойчивых структур, их измельчание в психомолекулярной вселенной (в которой как раз и происходит их окончательное и решительное освобождение) позволяет нам разглядеть какую-то иную вселенную (параллельную в том смысле, что она никогда не пересекается с первой). Эта иная вселенная истолковывается уже не в терминах психических и психологических отношений, не в терминах вытеснения или бессознательного, но в терминах игры, вызова, агонистических дуальных отношений и стратегии видимостей – в терминах уже не структуры и различий, но соблазнительной обратимости, – вселенная, в которой женское начало не противопоставляется мужскому, но *соблазняет* его.

Разумеется, эта суверенность соблазна может называться женственной лишь благодаря той же самой условности, которая позволяет называть основой сексуальности мужественность, однако существенным моментом является здесь то, что форма эта существовала всегда – очерчивая женственность как нечто такое, что не является ничем, никогда не проявляется и не «производится», никогда не оказывается там, где проявляется (следовательно, это нечто определенно отсутствует в «феминистских» притязаниях). – При этом женственность подается

не в перспективе психической или биологической *би-сексуальности*, но некоей *транс-сексуальности соблазна*, которую стремится подавить вся сексуальная организация, да и сам психоанализ, аксиомой которого является отсутствие какой бы то ни было иной структуры, кроме сексуальной, что делает его по природе неспособным говорить о чем-либо другом.

Секрет

Соблазнительное, инициационное качество чего-то такого, что не может быть высказано, потому что не имеет смысла; что не высказывается, но все равно просачивается и циркулирует. Так я узнаю секрет другого, но не высказываю его, а он знает, что я его знаю, но не приподнимает скрывающей его завесы: интенсивность отношения между нами двумя есть не что иное, как секрет секрета. Это тайное сообщничество не имеет никакой отношения к утаиванию информации. Кроме того, даже если бы партнеры желали раскрыть секрет, они бы просто не сумели этого сделать, потому что тут и говорить-то не о чем... Все, что может быть раскрыто, обходит секрет стороной. Ведь это не какое-то тайное означаемое, не ключ к чему-то: он просачивается и проникает все, что может быть высказано, подобно тому как соблазн циркулирует под непристойной открытостью речи – секрет есть прямая противоположность коммуникации, и все-таки кое-что общее у них есть. Секрет удерживает свою власть лишь за счет того, что никогда не высказывается, так же как соблазн функционирует только благодаря тому, что о нем никогда не говорят и никогда его не желают.

Скрытое или вытесненное имеют тенденцию проявляться, секрету же эта тенденция совершенно не свойственна. Это некая инициационная и свернутая в себя форма: мы можем проникнуть в нее, но выйти не сумеем. Секрет никогда не раскрывается, никогда не сообщается и даже не «секретируется» (Zempleny, Nouvelle Revue de Psychanalyse, № 14): здесь и черпает он свою мощь, в силе неявного ритуального обмена.

* * *

Прямая противоположность психологического отношения: быть посвященным в секрет другого не означает разделять его фантазмы и желания, не означает разделять то несказанное, которое могло бы им быть: когда говорит «Оно», соблазн как раз отсутствует. Все, что относится к строю экспрессивной энергии, вытеснения и бессознательного,

все, что хочет говорить, я всякое место, где должно появиться «Я», – все это относится к *экзотерическому* строю и противоречит эзотерической форме секрета и соблазна.

И все же бессознательное, «авантюра» бессознательного может оказаться последней крупномасштабной попыткой заново изготовить некий секрет для лишенного всяких секретов общества. В таком случае бессознательное стало бы нашим секретом и таинством в насквозь прозрачном и пронизаемом обществе. Но на самом деле бессознательное не секрет, потому что оно всего лишь психологично. Этот психологический секрет не имеет собственного существования, поскольку бессознательное рождается одновременно с психоанализом, то есть вместе с набором процедур для его поглощения или рассасывания, и техническими приемами, помогающими отречься от секрета, загнав его в глубинные слои бессознательного.

Не существует никакого момента соблазнения, нет и времени *для* соблазнения, но у него есть свой особый ритм, без которого оно не имело бы места. В отличие от какой-нибудь инструментальной стратегии, проходящей ряд промежуточных фаз, соблазнение вершится в единое мгновение, одним движением и всегда выступает для себя самоцелью.

Поскольку соблазнение никогда не задерживается на истине знаков, но пользуется лишь прельщением и секретностью, оно кладет начало особой циркуляции, тоже секретной – и ритуальной: начало ничем не опосредуемой инициации, подчиняющейся лишь своим собственным правилам игры.

Уступить соблазну – это отвернуться от своей истины. Соблазнять самому – это отвращать другого от его истины, совращать его с пути истинного, пути истины. Если это удастся, то истина эта образует некий ускользающий от него секрет (Винсент Декомб). Соблазнение непосредственно обратимо, и обратимость его определяется вызовом, который в нем заключен, и секретом, в котором оно тонет.

Таков же и вызов. Он также есть антагонистическая дуальная форма, которая исчерпывается в единый миг и чья интенсивность также происходит из этого непосредственного, мгновенного обращения.

Вызов околдовывает подобно какому-нибудь лишенному смысла курсу, которому *именно по этой абсурдной причине* мы просто не можем не ответить. Что заставляет нас отвечать на вызов? Вопрос столь же загадочный, как и другой: что нас соблазняет?

Что может быть соблазнительней вызова? Вызов или соблазн – в обоих случаях речь идет о том, чтобы заставить другого повести себя безрассудно, но и самому вместе с ним отдаться этому безумному головокружению, вызванному объединяющим партнеров головокружительным отсутствием смысла и их взаимным поглощением. Такова неизбежность вызова и причина того, что мы не можем не ответить на него: он завязывает род безумного отношения, совершенно отличного от коммуникации или обмена: это дуальное отношение, осуществляемое посредством знаков, которые сами по себе бессмысленны, однако связаны неким фундаментальным, втайне соблюдаемым правилом. Вызов кладет конец всякому договорному отношению, всякому контракту, всякому обмену, регулируемому законом (естественным или законом стоимости), и подменяет их неким в высшей степени условным и ритуализованным *пактом*, неотступным обязательством отвечать и повышать ставки, управляемым каким-то фундаментальным правилом игры и следующим своему собственному ритму. В противоположность закону, который всегда куда-то вписан (в скрижали, в сердце или в звездное небо над головой), этому фундаментальному правилу не нужно излагать или формулировать себя, *оно никогда не должно излагаться*.

Вызов и соблазн предельно близки друг к другу. И все-таки нет ли между ними различия? Бросая вызов, вы стремитесь вытащить другого на территорию, где чувствуете свою силу, которая делается также его или ее силой, так как ставки в этой игре будут повышаться до бесконечности, тогда как стратегия (?) соблазнения заключается в том, чтобы вытащить другого на территорию, где вы ощущаете свою слабость, которая делается также его или ее слабостью. Слабость рассчитанная и – не поддающаяся никакому расчету: вызов другому попасться на эту удочку.

Соблазнять означает слабость, «разваливаться». Мы соблазняем только нашей слабостью и никогда – силой или знаками силы. Именно

эту слабость мы пускаем в ход в игре обольщения, она-то и придает нам мощь, наделяет способностью соблазнить.

* * *

Все – соблазн, и нет ничего, кроме соблазна. Нас хотели заставить поверить в то, что все – производство. Лейтмотив преображения мира: ходом событий управляет игра производительных сил. Соблазн – лишь некий аморальный, фривольный, поверхностный, излишний процесс, относящийся к строю знаков и видимостей: соблазнитель предается удовольствиям и использует для этого бесполезные сами по себе тела. Но что, если вопреки видимости – а на деле в соответствии с тайным правилом видимостей – все подчинено соблазну? Момент соблазна – подвешенность соблазна – рискованность соблазна – случайность соблазна – бред соблазна – пауза соблазна. Производство только накапливает и никогда не отклоняется от своей цели. Все искушающие иллюзии оно подменяет одной-единственной: иллюзией себя самого, обратившейся в принцип реальности. Производство – как и революция – кладет конец эпидемии видимостей. Но соблазн неизбежен.

Вопросы

1. Почему соблазн, по мысли Ж. Бодрийяра, в отличие от других «негативных» сторон человеческой природы до сих пор не реабилитирован?
2. Как понимался соблазн в XVIII веке?
3. Почему соблазн принадлежит не к природному, а искусственному?
4. В чем разрушительная роль (сила) соблазна?
5. Почему соблазн Бодрийяр олицетворяет с женским началом?
6. Как Бодрийяр соотносит понятие «соблазн» и «секрет»?
7. Какова роль бессознательного в понимании секрета и соблазна?

Учебное издание

Кульбижеков Виктор Николаевич

**ЭСТЕТИКА.
ЭСТЕТИКА ПОСТМОДЕРНИЗМА**

Учебное пособие

Технический редактор Кулакова Г.А.

Подписано в печать 20.01.2020

Бумага офсетная.

Гарнитура PeterburgsC

Формат 60×84 1/16

Печать трафаретная. Печ. л. 6,75.

Тираж 500 экз. Заказ № 032-19.

Отпечатано в типографии ИД «Академия Естествознания»,
440026, г. Пенза, ул. Лермонтова, 3