

совпадают, несмотря на двадцатилетний разрыв развития архитектурного эксперимента позднего постмодернизма.

О Новой Науке, Новом Времени, Новой Архитектуре сегодня принято говорить с точки зрения проблемы индустриального общества, в котором двигателями являются новые идеи и концепции. Биотехнология и компьютерная коммуникация развиваются все дальше и дальше, уходя от техники эпох модернизма и приближаясь к веку жизненного принципа. С наступлением XXI века трансформации подвергается не только наука и философия, но и техника.

Еще в 1959 году Кишо Курокава сделал прогноз о метаболизме в архитектуре, в котором видел повторение циклов, рост и развитие разнообразия форм, создание экологической архитектуры, способной к приспособлению в соответствии с изменением человеческого сообщества. И если Вентури отстаивал целесообразность вариантности деталей классических и неоклассических элементов в американском постмодернизме, то его японский коллега на протяжении 40-летнего практического проектирования пришел к понятию осознания специфики национальной архитектуры и сотрудничества зодчего со специалистами той страны, для которой создается архитектурное произведение. Если Вентури указывает на необходимость качественного осознания классического и национального архитектурного наследия, гармоничном соединении элементов классицизма в архитектуре американских общественных и жилых зданий, об уместности тех или иных стилизованных цитат, то Курокава ориентирует архитекторов на симбиоз культур, определение динамических промежуточных пространств или абстрагирования от традиций и специфических культур. «Традиции имеют два аспекта. Один – фрагменты и традиционные символы той истории, которую мы не можем видеть – мысль, философия, эстетика, религия, стиль жизни. Поэтому мы можем ее выразить с помощью новейших материалов и передовых технологий. В этом случае принята нами традиция – это неосозаемая духовность, и с помощью нашего интеллекта мы ищем возможности реализовать ее в современной архитектуре». [10]

Говоря об эволюции поиска стиля и формы в постмодернизме, нужно указать, что от понятия слепого копирования исторических стилей, архитекторы пришли к осознанию интеркультурной архитектуры. «Метод, согласно которому произведения архитектуры сначала рассеиваются на его элементы и затем свободно перемещаются, размещаются и снова собираются, является одним из методов архитектурной экспрессии века информации». [11]

УДК 1/14:7

*Потоцкий А.А.*

## ПОЛЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА В ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ТЕОРИИ ТВОРЧЕСТВА

Предмет искусства – выразительное и говорящее бытие, никогда не совпадающее с самим собой и потому неисчерпаемое в своем смысле и значении. Эту выразительность и диалогичность жизнь приобретает в пространстве художественного творения, которое является для реципиента не просто произведением чужого духа, но, прежде всего, текстом, где читатель, зритель, слушатель общается с бытием не только реконструируя его, но и дополняя новыми значениями. Текст всегда принципиально не достроен до конца, не подвластен даже предельно рациональному пониманию. Текст – это не

Принципиальность новой архитектуры 90-х годов состоит в открытости, принятии новых методов формообразования; нового чтения классических объемов, органически вписанных в пространство индустриальных городов; создании взаимодействия природного пространства и новых конструкций в отличие от модернистских архитектурных решений, в которых конструкция и форма были самодовлеющими. Антропность, симбиоз, экология, жизненный принцип становятся главенствующими в архитектурно-художественных поисках зодчих.

Архитектура отношений с новыми акцентами на стиль, рождает новые значения и концепцию абстрактного символизма, язык которого дает возможность вести диалог с миром.

### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Вентури Р. Многообразие, соответствие культурному контексту и репрезентативность в историзме. // L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. = Архитектура сегодня. Франция. Октябрь 1982. – с. 52.
2. Там же, с. 50.
3. Лакан Жак. Субверсия субъекта и диалектика желания во фрейдовском бессознательном. // Культурология: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Под ред. Драч Г.В. // Р. и Д.: Феникс 1997. – с. 526.
4. Лотман Ю.М. О семиотическом механизме культуры. // Антология культурологической мысли. Мамонтов С.П., Мамонтов А.С. // РОУ 1996. – с. 326.
5. Вентури Р. Многообразие, соответствие культурному контексту и репрезентативность в историзме. // L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. = Архитектура сегодня. Франция. Октябрь 1982. – с. 54.
6. Лотман Ю.М. О семиотическом механизме культуры. // Антология культурологической мысли. Мамонтов С.П., Мамонтов А.С. // РОУ 1996. – с. 326.
7. Вентури Р. Многообразие, соответствие культурному контексту и репрезентативность в историзме. // L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. = Архитектура сегодня. Франция. Октябрь 1982. – с. 51.
8. Кишо Курокава. Философия симбиоза. От века машин к веку жизни. // Архитектура. Строительство. Дизайн. 2002. - № 2. – с. 20.
9. Там же, - с. 21.
10. Там же, - с. 26.
11. Там же, - с. 26.

*Потоцкий Алексей Александрович, аспирант каф. философии и культурологии РИВШ Белорусского государственного университета.*

*Беларусь, БГУ, г. Минск.*

него определенную схему смысла.

Сегодня можно констатировать, что в художественной культуре постмодернизма, благодаря онтологизации понятия текста, ставшего эпистемологической моделью реальности как таковой, фигура «Автора» растворяется в пространстве многочисленных интерпретативных практик, в сознании воспринимающего субъекта. На смену парадигме понимания художественного текста приходит парадигма его «означивания» (Ю. Кристева, Дж.Х. Миллер, Р. Барт) и в результате семантический акцент смещается с фигуры «Автора» на фигуру «Читателя», мыслимого в качестве источника смысла художественного творения. Он уже конституируется как фигура не потребителя, а производителя текста. Так, по оценке Дж. Х. Миллера «чтение никогда не бывает объективным процессом обнаружения смысла, но вкладыванием смысла в текст, который сам по себе не имеет никакого смысла» [8, с.56].

Место произведения в постмодернистской теории творчества занимает конструкция как система проекций, порождающая многочисленных ассоциаций у читателя, готового к восприятию текста, не как одномерного «словаря», а как «нелинейной энциклопедии», статьи которой перекликаются друг с другом, выходя за пределы представленного текста. На смену классическому требованию определенности значения, жесткой соотношенности его с конкретным денотатом приходит принципиальная открытость значения, детерминированная неисчерпаемостью множества его культурных интерпретаций. При таком подходе деформируется сама суть художественной коммуникации «Автор - Художественный текст - Реципиент»: художественное творение исследуемое как текст предстает как «нарратив», то есть как рассказ, который будучи артикулированным в качестве текста, в свою очередь может быть подвергнут деконструкции, как рассказ, который всегда может быть рассказан по-иному.

«Нарративная процедура творит художественную реальность, одновременно утверждая ее относительность и свою «независимость» от сотворенного смысла» [9, с. 181]. А условием возможности такой свободы является принципиальная открытость как любой «наррации», так и текста. «Всякий разговор обладает внутренней бесконечностью... и все сказанное всегда обладает истиной не просто в себе самой, но указывает на уже и еще не сказанное», [3, с.54].

Таким образом, идея привнесения<sup>TM</sup> смысла в качестве основополагающей ложится в фундамент постмодернистской концепции значения: художественный текст в искусстве постмодернизма не рассматривается с точки зрения презентации в нем исходного объективного наличного смысла. Художественное творение функционирующее в качестве текста принципиально не достроено до конца, не подвластно даже предельному рациональному пониманию. В свою очередь интерпретация «текста - нарратива» понимается не в классическом герменевтическом смысле, но как процедура означивания текста, программно-плюральной и принципиально-произвольной его семантической «центрации».

Так, Ж. Деррида говорит о том, что сегодня уже невозможно интерпретация текста в классическом ее понимании: как взгляд извне. Само понятие «центра», смыслового «стержня», существующего в структуре произведения является не объективным свойством этой структуры, а фикцией, постулированной наблюдателем, результатом его «силы желания», а в конкретном случае толкования текста (прежде всего литературного) следствием навязывания ему читателем своего собственного смысла, «вкладыванием» этого смысла в текст, который сам по себе может быть совершенно другим.

Сознание интерпретирующего «я» может лишь «центрировать» текст, организовав его вокруг тех или иных внутри-текстовых семантических узлов. Возможность подобной

«центрации» должна быть предвзвешена так называемой «деструкцией» текста, то есть его восприятием в контексте «метафизики отсутствия бытия». [57, с. 126] Самотождественность и семантическое единство текста не гарантируются якобы выраженным в нем бытием, - текст принципиально гетерогенен и должен, по мнению Деррида, характеризоваться «метафизикой отсутствия» единства своего основания.

Для Деррида и его последователей задача состоит не в том, чтобы сделать привелигерованным означающее вместо означаемого или «форму» вместо «содержания», но в том, чтобы уничтожить саму идею первичности, «стереть черту, разделяющую оппозитивные члены (голос/письмо, вещь/знак, истинное/ложное, реальность/образ, сущность/кажимость) непроходимой стеной, осуществить возможность сосуществования в тексте множества не тождественных друг другу, но вполне равноправных смысловых инстанций». [4, с.92] Друг друга порождая и друг в друге отражаясь, эти инстанции уничтожают само понятие о «центре» в художественном творении, об абсолютном смысле вообще.

Таким образом, восприятие человека объявляется обреченным на «мультиперспективизм», на постоянно и калейдоскопически меняющийся ряд ракурсов действительности, в своем мелькании не дающих возможности познать ее сущность. «Рухнула старая миметическая вера в референциальный язык искусства, то есть в язык, способный правдиво и достоверно передавать и воспроизводить действительность, говорить истину о ней» [7, с. 155]. Идея, так называемой адекватной или правильной (а не ложной) интерпретации принципиально исключается подавляющим большинством теоретиков постструктурализма, что и находит свое подтверждение в принципе «отсутствия внетекстового трансцендентного означаемого» у Ж. Деррида, в концепции «заката больших нарративов» у Ф. Лиотара.

Постмодернистский взгляд на мир отмечен убеждением, что любая попытка сконструировать «модель мира» - как бы она ни оговаривалась или ограничивалась так называемыми «онисмологическими сомнениями» - бессмысленна. «Постмодернисты считают в равной мере невозможным и бесполезным пытаться устанавливать какой-либо иерархический порядок или какие-либо системы приоритетов в жизни, и если они допускают существование модели мира, то основанной лишь на равновероятности и равноценности всех конститутивных элементов» [9, с. 145]. Желание человека во всем увидеть завершенность, некую «истину» на самом деле есть не что иное, как «трансцендентальное означаемое» - порождение «западной логоцентрической традиции», стремящееся во всем найти порядок и смысл, во всем отыскать первопричину, или, как уже было сказано выше, навязать смысл и упорядоченность всему, на что направлена мысль человека. В частности, вся восходящая к гуманистам традиция работы с текстами, в том числе и художественными, в глазах большинства постмодернистов выглядит как порочная практика насильственного «овладения» текстом, рассмотрения его как некоей замкнутой в себе ценности, вызванного ностальгией по утерянным первоисточникам и жаждой обретения истинного смысла.

Постмодернистский писатель или художник находится в положении философа: текст, который он пишет, произведение, которое он создает, в принципе не подчиняются заранее установленным правилам, им нельзя вынести окончательный приговор, применяя к ним общественные критерии оценки. Эти правила и категории и есть предмет поисков, которые ведет само художественное творение автономно от своего создателя и субъекта восприятия, посредством разрушения собственной структурности и функционирования в качестве текста. Художник и писатель, следовательно, работают без правил, их цель и состоит в том, чтобы сформулировать правила того, что еще

должно быть сделано. Этим и объясняется тот факт, что текст обладает характером события, а также и то, что для своего автора он либо всегда появляется слишком поздно, либо же его реализация всегда начинается слишком рано.

В результате при восприятии постмодернистского текста считает Ф. Лпотар, а вслед за ним м Т. Д'ан, «проблема смысла переходит с уровня коллективного и объективного мифа, функционирующего по правилам метаповествований истории, мифа, религии, художественной и литературной традиции, психологии или какого-либо другого метаповествования, внешнего по отношению как к произведению, так и воспринимающему его индивиду, на уровень чисто личностной индивидуальной перцепции». [7, с.67] Смысл уже перестает являться вопросом общепризнанной реальности, а скорее онтологической проблемой изолированного индивида в произвольном и фрагментарном мире.

Подобный, принципиально нелинейный способ организации текста, оставляющий открытой возможность для интерпретационного плюрализма реализует себя в одном из ключевых понятий философии постмодерна - понятии «ризомы», выражающему фундаментальную для постмодерна деконструктивистскую установку на разрушение традиционных представлений о структуре художественного текста как семантически центрированной. В этом контексте понятие «ризома» вводится Делезом и Гваттари для обозначения радикальной альтернативы замкнутым и статичным линейным структурам, предполагающим жесткую смысло-осевую ориентацию. В противоположность им ризома представляет собой потенциальную бесконечность, она абсолютно нелинейна. Причем подобная, отличающая ризому от структуры милиморфность, обеспечивается отсутствием единства семантического центра и центрирующего единства кода прочтения. «Она есть семиотическое звено, в котором спрессованы самые разнообразные виды деятельности - лингвистической, перцептивной, миметической, познавательной; самих по себе языка, его универсальности не существует, мы видим лишь состязание диалектов, жаргонов, специальных языков» [7, с.99]

Организационный принцип ризомы в этой связи совпадает с принципом конструкции в постмодернистской теории творчества, в рамках которой идеал оригинального авторского произведения сменяется идеалом конструкции как стереофонического коллажа явных и скрытых цитат, каждая из которых отсылает к различным культурным смыслам, каждая из которых выражена в своем языке, требующем особой процедуры узнавания.

В рамках постмодернистской установки, обозначаемой как «смерть автора» (или «смерть субъекта»), задается возможность формирования именно ризоморфных художественных текстов. И в отличие от автора, «современный «скриптор» отнюдь не является тем субъектом, по отношению к которому его книга была бы предикатом, так как он несет в себе не экзистенциальный потенциал аффектов, однозначно центрирующих текстовую семантику, а только такой необъятный словарь, из которого он черпает свое письмо, не знающее остановки» [2, с. 131]. Такое письмо принципиально ризоморфно и для него нет и не может быть правильного или единственно возможного не только способа, но и языка артикуляции; оно постоянно порождает смысл, но он тут же исчезает, то есть происходит так называемое систематическое высвобождение смысла. Произвольно задавая ризоме ту или иную конфигурацию, реципиент не столько овладевает текстом, сколько создает его.

Для фиксации этого феномена Р. Барт вводит понятие «бесовской текстуры»: «текст, и противоположность произведению, мог бы избрать своим девизом слова одержимого беса-

ми: «Легион имя мне, потому что нас много» [1, с.480]. Если «структура-произведение» представляет собой «кальку», которая воспроизводит только саму себя, когда собирается воссоздать нечто иное, то «ризома-текст» сопоставляется с «картой», которую нужно читать, так как речь в данном случае идет о такой модели художественной реальности, которая постоянно продолжает формироваться. «Карта открыта, она объединяет все свои измерения, она подвижна, персворачиваема, восприимчива к изменениям... Любой индивид, группа, социальная формация может разорвать ее, перевернуть, собрать любым образом, подготовить к работе. Можно нарисовать ее на стене, отнестись к ней как к произведению искусства, сделать из нее политическую акцию или материал для размышлений. Это одно из наиболее отличительных свойств ризомы - всегда иметь множество выходов» [5, с.215].

Таким образом, можно отметить, что для художественного творения, сколько бы оно ни представлялось исторической данностью и одновременно возможным предметом научного исследования, все же остается в силе утверждение, согласно которому оно само говорит нам нечто - причем таким образом, что сказанное им никогда не удастся исчерпать в понятии.

С точки зрения деконструктивизма или в рамках ризоматических художественных сред тексты всегда открывают возможность для радикальной множественности и дифференциации значений. Никакое значение не есть здесь просто присутствующее или отсутствующее и это касается не только знаков и их значений, но и автора, структуры, каждого события в тексте. В свою очередь процедура интерпретации художественного текста подразумевает не обнаружение заранее заданного наличного смысла, но трактуется как конституирующее текст.

Художественное творение при таком подходе предстает как потенциальный источник новых культурных смыслов и значений, которые не просто понимаются, но продуцируются в конкретных деятельности - коммуникативных ситуациях. Изначальная недосказанность, отсутствие исходно заданных правил восприятия и интерпретации в рамках художественной коммуникации «Автор - Художественный текст - Реципиент», ставит человека лицом к лицу с миром возможного, инспирируя конструирование им собственного «Я» и «Я» другого в различных экзистенциальных контекстах, создания - на основе тех отблесков, которые они отбрасывают друг на друга, - ситуативного языка недосказанности как средства общения и понимания, раскрывая собственный коммуникативный и экзистенциальный потенциал.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. - М., 1989.
2. Барт Р. Критика и истина. // Зарубежная эстетика и теория литературы 19-20вв. - М., 1987.
3. Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного. - М., 1987.
4. Гурко Е.Н. Письменность и значения в стратегии деконструкции. - М., 1992.
5. Делез Ж. Логика смысла. - М., 1995.
6. Ивбулис В.Л. Модернизм и постмодернизм. - М, 1989.
7. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. - М., 1996.
8. Ильин И.П. Проблема читателя в современной критике восприятия. // Современные зарубежные литературоведческие концепции (герменевтика, рецептивная эстетика). - М. 1983.
9. Современное искусствознание: Методологические проблемы. - М., 1994.