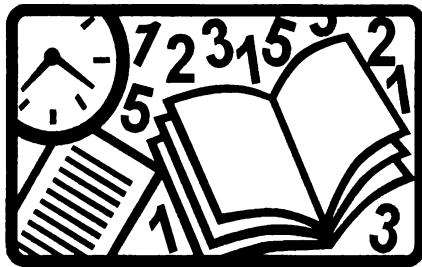


# 1. МИР КУЛЬТУРЫ СОВРЕМЕННОГО ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО ОБЩЕСТВА

## 1.1 СТАНОВЛЕНИЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА: ЯВЛЕНИЕ И ПОНЯТИЕ

Каждая культурно-историческая эпоха порождает определенный набор жизненных доминант, которые воспринимаются как норма, образ жизни, господствующее мировоззрение. Предлагаемая работа не преследует цель проанализировать весь космос современной культуры и векторы ее развития, это лишь попытка подойти к исследованию постмодернистской культуры и описанию механизмов образования новой парадигматики, представляющейся сегодня более значимой, чем другие.



Последняя треть ушедшего XX столетия прошла под знаменем постмодернизма. Постмодернизм возник на стыке между умирающей культурой Нового времени и информационной эрой. Постмодернизм — это не просто течение в культуре. Это идеология современной цивилизации: отказ от любой формы единства в пользу множественности. Уже несколько десятилетий на страницах многочисленных изданий ведутся бурные дискуссии о постмодернизме — о сути этого феномена, о времени и месте его появления, о причинах, его породивших, о его соотношении с модерном. По многим из этих вопросов среди участников дискуссий отсутствует единство мнений. И, тем не менее, сложились в некоторой степени устойчивые характеристики этого явления, выделился некий ряд влиятельных теоретиков постмодернизма, накопился соответствующий багаж текстов, в которых анализируется постмодернистическая ситуация. Дать четкое и однозначное определение постмодернизма трудно, так как это понятие еще только формируется и не успело “отстояться” и застыть. Трудно и потому, что определить понятие постмодернизма, кажущегося порой прозрачным и неуловимым, с учетом нашей белорусской специфики, без которой, на мой взгляд, вообще невозможно осмыслить историческую значимость этого феномена и его глобальные последствия для нашего народа очень сложно.

Актуальность этой проблемы в мире обусловлена тем, что постмодернизм несет в себе не только проблему исчерпанности культуры, которая просуществовала десятки столетий, но и проблему поиска того, что будет дальше, проблему поиска новых смыслов и принципов грядущей культуры. Поэтому нельзя не видеть позитивных черт, присутствующих в постмодернистском мировоззрении. Полагаю, что сила постмодернистского мышления именно в признании культурного полифонизма, открывающего простор для подлинного диалога, в открытости исторического познания, в освобождении его от догматизма. По-

стмодернистская ситуация вносит новый опыт видения и владения своими и чужими культурными ценностями, стимулирует интеграцию различных культур, способствует выработке целостного воззрения на мир и формированию единой взаимопроникающей и взаимодополняющей культуры человечества.

Нельзя понять суть постмодернизма, не проанализировав само понятие “постмодернизм”, историю его возникновения, тенденции развития постмодернизма в разных сферах: философии, политики, религии, науки, художественной культуре. Основываясь на этом анализе, можно перейти к рассмотрению реалий современной постмодернистской культуры и ее роли в жизни отдельного человека, существование которого приобретает в современном обществе особые черты.

Молодежь воспринимает и транслирует воздействия социокультурных трансформаций наиболее чутко. В большей степени это касается молодых интеллектуалов, к которым относится студенчество. В ситуации постмодерна человек как бы выхватывается из основных контекстов своего повседневного бытия, определяемого такими традиционными факторами как семья, нация, религия и др., которые перестают играть определяющую роль в определении траектории его жизни и судьбы. И таким образом постмодерн представляет серьезный интеллектуальный вызов представителям различных социальных слоев и профессий, мировоззрений и культур. Неизбежно вытекающие отсюда богатство выбора, плюрализм взглядов, предпочтений и оценок ставит человека перед новыми, зачастую экзотическими вариантами определения своих ценностных ориентаций, установок и повседневных форм существования. Нарастание множество бифуркаций побуждают его более осознанно и ответственно относиться к выбору основной линии своей жизненной судьбы. Белорусское общество в условиях глобализации не является исключением из общих правил, а потому процессы, характерные для современной цивилизации в глобальном масштабе, имеют непосредственное отношение и к нашему белорусскому обществу к его культуре, существующей в общемировом контексте.

Рассматривая сложные пути развития культуры сегодня, мы закономерно приходим к выводу, что общая картина жизни оказывается намного более сложной, чем когда либо ранее. Человеческая деятельность с небывалой прежде силой адаптируется во всех сферах общественной жизни — экономической, политической, технической, духовной, а они в свою очередь предъявляют к ней свои требования, разнаправлено стимулируют ее развитие в соответствии с собственными интересами. В результате человеческая жизнь сегодняшнего времени разворачивается в некоем многомерном пространстве, каждая плоскость которого детерминирует содержание и особую расстановку различных ее выводов, родов, жанров и стилей. Однако, какими бы не были “полюса” современной культуры — это только разные образы единого мироздания, не совпадающие с обыденными и понятным нам пространством человеческого бытия, чья фрагментальность являет

нам образ расколотого мира.

Понятия постмодернизм, “постмодерн”, “постмодернистский” многозначны, они используются и для обозначения своеобразного направления в современном искусстве, и для характеристики определенных тенденций в политике, религии, этике, образе жизни, мировосприятии, но также и для периодизации культуры и обозначения соответствующей концепции, которая вызвана необходимостью корреляции появляющихся новаций в культуре, порождаемых изменениями в общественной жизни и экономических структурах, — всем тем, что часто называется модернизацией, постиндустриальным, посттехнотронным или потребительским обществом. По мнению американского теоретика Ф.Джеймисона, появление постмодернизма можно датировать со времен послевоенного бума в Соединенных Штатах (с конца 1940-х — начала 1950-х гг.), а во Франции — с установления Пятой республики (1958 г.).<sup>59</sup> Тем не менее, “у постмодернизма нет родины” — так утверждает американский теоретик Хаг Д.Сильверман. Сегодня постмодернистскую ситуацию в культуре фиксируют в разных регионах, а самой постмодернистской страной, по мнению Жака Деррида, является Япония.

Пожалуй, впервые понятие “постмодернизм” в смысле, приближенном к сегодняшнему, употребил в 1946 г. Арнольд Тойнби, где им обозначен определенный этап в развитии западноевропейской культуры, начавшийся в 1875 году и озаменованный переходом от политики, опирающейся на мышление в категориях национальных государств, к политике, учитывающей глобальный характер международных отношений. Немецкий философ Вольфганг Вельш, исследуя генеалогию этого понятия, отмечает и другие случаи его употребления: в 1917 году в книге Рудольфа Паннитца “Кризис европейской культуры”, где речь идет о “постмодерном человеке”<sup>60</sup>; в 1934 году у испанского литературоведа Федерико де Ониса, где постмодернизм рассматривается как промежуточная фаза в развитии литературы (1905–1914) между модернизмом и так называемым “ультрамодернизмом”. Все приведенные случаи свидетельствуют о неоднозначности трактовки этого понятия, ибо речь идет о разных периодах и характеристике разнородных явлений, и только со временем оно начинает приобретать более ясные очертания, обрастая фиксированным смыслом.

Большинство исследователей этого феномена склоняются к тому, что он возникает сначала в русле художественной культуры (литературы, архитектуры), однако очень скоро они начинают видеть его проявления и в других сферах: философии, политике, религии, науке — тем самым он становится определяющим для целого этапа в развитии культуры.

Общество постмодерна — это динамическое творческое общество, общество формирующейся культуры. Каждый человек в этом обществе может стать художником, человеком, выполняющим свои про-

<sup>59</sup> Философия культуры. С-Пб. 1998 г. стр.351

<sup>60</sup> Там же. Стр.352

фессиональные обязанности творчески и художественно. Так, строитель моста должен строить свой мост не только технически грамотно, но и красиво, так, чтобы мост не разделял, а соединял противоположные берега. Рабочий должен художественно обрабатывать и формировать свое изделие, научный работник — исследовать проблему, используя свое воображение. Культура эпохи и общество образуют единую парадигму, в которой различные вариации и спонтанные образования объединяются в одну основную мелодию. Переход к постмодерной культуре обнаруживает признаки смены парадигмы, так как повсеместно становятся заметны постмодерные черты во всей целостности культуры. В самом общем виде указанную смену парадигмы можно обозначить следующим образом: господство в обществе технико-экономических теорий и решений сменяется преобладанием решений, ориентированных на контекст и обусловленных культурой.

**Постмодернизм как философия.** Теоретиком, осуществившим основополагающую разработку постмодернистской философии считается Ж.-Ф.Лиотар. Он считает, что для ситуации постмодерна характерна утрата веры в великие идеи человечества: идею прогресса, эмансипации личности, представление Просвещения о знании как средстве установления всеобщего. Основной характеристикой современности называет он утрату веры в диалектику Духа, герменевтику смысла, освобождение человечества и др. Лиотар трактует постмодерн как способ утверждения возможности так называемого “хэппенинга” мысли в философии, искусстве, литературе, политике. Он не разделяет мнение о резком обособлении постмодернизма от модернизма. Он считает, что весьма неудачная периодизация в формах “пост”, ибо приносит путаницу и затемняет понимание природы того или иного феномена, а предлагает рассматривать приставку пост как пересмотр и редактирование предшествующего периода. Понятие “редактируемый модерн” он считает более приемлемым, чем “постмодерн” или “постмодернизм”, так как оно устраняет возможность рассматривать постмодерн как историческую антитезу модерну. Постмодернизм, убежден он, уже присутствует в модерне. Поэтому постмодернизм — это не конец модернизма, не новая эпоха, а модернизм в стадии очередного обновления. Антитезой модерна является не постмодерн, а классика. В то же время модерн содержит обещания преодоления себя самого, после чего можно будет констатировать конец эпохи и датировать начало следующей.<sup>61</sup>

Если целый ряд современных мыслителей считают постмодернизм описанием кризисной ситуации в культуре, то немецкий философ Петер Козловски склонен уже сейчас видеть некие позитивные ориентиры будущего. Трактовка культуры Козловски весьма отличается от вышеизложенных, если обычно под культурой понимали все то, что создано, сконструировано человеком, противопоставляя это понятие природе, то Козловски трактует культуру как способ отношения к природе, как уход за тем,

<sup>61</sup> См.: Лиотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // Новое литературное обозрение. 1995 №11 с. 36

что само по себе имеет некоторый облик. Культура завершает уже созданное природой, в отличие от техники, которая производит “артефакты” (искусственно сделанные предметы). Согласно Козловски, культура есть способ такого раскрытия действительности, которое учитывает потребности не только субъекта, но также и цели объекта; такого раскрытия, при котором противостоящие друг другу природные и социальные миры “поощряются в их собственном бытии”. В этой связи он видит позитивные константы постмодерна, поскольку тот преодолевает нетерпимость модерна, оказывается освобождающим, так как избавляет от стальных оков истории и необходимости.

Козловски — философ христианской ориентации — и потому подчеркивает огромное значение религии, проявляющей в культуре, по его мнению, качества стабильности и универсальности. В чем же видит окончательный критерий общественного развития Козловски, в чем состоит проект культуры? “Проект нашей культуры — дать ответ на вопрос о том, что есть истина и что есть человек”<sup>62</sup>, пишет он. Однако дальнейшие рассуждения Козловского уведут нас в сферу религии. Понимая постмодерн как критику и преодоление философии истории эпохи модерна, он провозглашает эру постмодерна — эру, призванную восстановить историчность человека в своих правах, эру “возвращения к христианско-иудейскому эону историчности”.<sup>63</sup>

Далеко не все современные теоретики проявляют благодушное отношение к заимствованию и конструктивистским новациям в культуре. Резкую критику современной культуры дает Жан Бодрийар. В книге “Откровенность зла: эссе об экстремальных феноменах” он оценивает современное состояние культуры, как состояние симуляции, в котором “мы обречены переигрывать все сценарии именно потому, что они уже были однажды разыграны — все равно реально или потенциально”. “Мы живем среди бесчисленных репродукций идеалов, фантазий, образов и мечтаний, оригиналы которых остались позади нас”.<sup>64</sup> Например, пишет Бодрийар, исчезла идея прогресса, — но прогресс продолжается. Пропала идея богатства, когда-то оправдывавшая производство — а само производство продолжается, и с еще большей активностью, нежели прежде. В политической сфере — идея политики исчезла, но продолжается политическая игра. Со всех сторон мы видим убывание сексуальности и расцвет некоей (исходной) стадии, где бессмертные асексуальные существа размножаются простым делением. Единобожие — пополам. Бодрийар отмечает, что современная культура перенасыщена, что человечество не в состоянии расчистить скопившиеся завалы, что многие культурные явления находятся в состоянии транса (застывшем, нежизненном), отсюда соответствующие разделы его книги: “Транэстетика”, “Трансексуальность”, “Трансэкономика”. Он пишет, что современная культура немощна, что человечество не

<sup>62</sup> П. Козловски Современность постмодерна // Вопросы философии. 1995. №10 с.93

<sup>63</sup> Там же. Стр.94

<sup>64</sup> Ж. Бодрийар Откровенность зла: эссе об экстремальных феноменах // “Иностранная литература”. 1994. №1 с.44

способно найти хоть какой-нибудь позитивный импульс в своем развитии. Остро характеризуя сложившуюся в мире ситуацию, он отмечает, что триумфальное шествие модернизма не привело к трансформации человеческих ценностей, зато произошло рассеивание, инволюция ценностей и следствием этого оказалась “татальная конфузия”, “невозможность выдумать какой-либо определяющий принцип: ни эстетический, ни сексуальный, ни политический”.

Философский постмодернизм становится методологическим стержнем, который способствует осмыслению той ситуации, которая сложилась в последние десятилетия в культуре, поскольку, в отличие от предыдущих эпох, с диалогической доминантой, действовавшей лишь в каком-то направлении и в каких-то разделах культуры, наше время можно определить как эпоху “многомерного диалога” — многомерного именно потому, что диалог становится “универсальным, всеохватывающим способом существования культуры и человека в культуре”.<sup>65</sup>

В то же время не вызывающим сомнения фактом является то, что современная культура в большей степени обусловлена не искусством и философией, а наукой и техникой. В противоположность науке и технике искусство и философия попали в невыгодное положение и кажутся в сравнении с ними, имеющими хозяйственное применение, несколько анахроничными. С другой стороны, в наше время ощущается большая потребность в образах искусства и сориентирах, приобретаемых в результате философских размышлений. Развивающийся рынок искусства, массовое посещение музеев, волна спиритуалистической, в особенности магико-спиритуалистической литературы, а также мифотворческая кинопродукция подтверждают ее. Откровенно говоря, наука и техника не оказывают этической и эстетической помощи в ориентации, которая необходима для формирования помощи в ориентации, которая необходима для формирования эстетического и смыслового пространства нашей жизнедеятельности.

**Постмодернизм в искусстве.** Постмодернизм как явление культуры, по общему мнению, заявил о себе вначале в сфере искусства, и лишь потом обнаружили его преломление в различных сферах человеческой деятельности. Поэтому воззрения на искусство У.Эко, Ж. - Ф.Лиотара, Ж.Бодрийара, Ж.Делеза, И.Хассана, Р.Рорти, П. де Мана, Ф.Джеймисона, Ж.Деррида и некоторых других современных философов позволяют понять не только сферу художественного, но в целом своеобразие постмодернистской ситуации и ее преломление в различных областях человеческой деятельности: науке, политике, этнографии, этике.

На европейском континенте патриархом постмодернизма можно считать Умберто Эко. Впервые проблематика постмодернистского осмысления искусства была поднята им в выступлении на XII Международном философском конгрессе в 1958 году (хотя термин “постмодернизм” им тогда не использовался), а затем изложена в книге “Открытое произведение” (1962). Главная тема книги: как ведет себя ис-

<sup>65</sup> Э. Кассирер Опыт о человеке: Введение в философию человеческой культуры // Проблема человека в западной философии. М., 1988. с.28

куство перед лицом вызова, который бросают ему Случайность, Неопределенность, Вероятность, Двусмысленность, Многозначность, т. е. как реагирует искусство на те изменения, которые произошли в XX в. в связи с новыми представлениями о картине мира. Эко занят вопросом о том, как современное искусство осваивает беспорядок действительности — не слепой и губительный хаос развала, а тот “плодотворный беспорядок, позитивность которого выявила современная культура: разрушение традиционного Порядка, который считался у западного человека неизменным и окончательным и отождествлялся с объективной структурой мира”<sup>66</sup>. Искусство, опережая социальные науки и социальные преобразования, пытается найти разрешение нашему кризису и находит его в сфере воображения, предлагает нам образы мира, которые являются как бы гносеологическими метафорами. Современное искусство “отвергает те схемы, которые в традиционной психологии и культуре укоренились настолько, что стали казаться естественными”<sup>67</sup>, но в то же время оно не изменяет величию и устремлениям прежней культуры.

По мысли Эко, современное искусство движимо диалектическим напряжением между двумя крайностями — приверженностью к более или менее стройным моделям, с одной стороны, и растворением в неустроенной стихии современности с другой. Путь, которым идет современное искусство, трудно определить, ибо оно говорит о мире, которого еще нигде нет, но который находится в становлении. Прогрессивным современное искусство является уже потому, что оно стремится вырваться из рамок психологической и культурной привычки.

Итоговой работой ученого по постмодернизму можно считать статью “Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна” (1994). В ней Эко объясняет зависимость постмодернистского искусства от массовой культуры, в частности от китча, показывая, что, с одной стороны, постмодернизм впитал в себя некоторые приемы массовой культуры, с другой — отверг ее с тем, чтобы снять дистанцию между массовой и элитарной культурами, характерную для модернистской эстетики и модернистских теорий искусства<sup>68</sup>.

На американском континенте постмодернистские взгляды были четко выражены американским архитектором и архитектурным критиком Чарльз Дженкс. В 1987 году в статье “Что такое постмодернизм?”, исходя из теоретических разработок Лиотара, Дженкс развивает свое представление о постмодернистском искусстве, предложив таблицу из одиннадцати основных характеристик постмодернистского классицизма: диссонансная красота или дисгармоническая гармония; плюрализм и радикальный эклектизм; урбанистический контекстуализм; антропоморфизм; восприятие исторического континуума пародийным и ностальгическим образом; интертекстуальность; двойное кодирование, использование иронии, многосмысленности и противоречия; мультивалентность; переинтерпретация условностей; разработка но-

<sup>66</sup> У. Эко Заметки на полях “Имени розы” // Иностранная литература. 1988. №10. с. 88-104

<sup>67</sup> Там же

<sup>68</sup> Там же

вых риторических фигур; присутствие отсутствия. Последняя черта подытоживает все остальное: постмодернизм есть, прежде всего, стиль пародийного, иронического использования традиции, которая в результате присутствует и отсутствует одновременно, отсутствует в силу самого факта присутствия. Теоретические изыскания Дженкса свидетельствуют о взаимном влиянии, обогащении и преемственности постмодернистских идей двух континентов<sup>69</sup>.

Различают несколько этапов развития постмодернистского искусства.<sup>70</sup> Первая фаза отсчитывается с 1960-х годов: время появления постмодернистского искусства в США. Эта фаза развития характеризуется борьбой против стереотипов высокого модернизма, стремлением преодолеть различие между элитарным и массовым искусством. Особенно характерны для этого этапа молодежные движения, проводившие антивоенные акции, стремящиеся к карнавализации повседневной жизни, и прижившийся в Америке, но пришедший из Европы поп - арт.

Постмодерн, считают, начался с поп - арта. Поп - арт возник в Англии в 1955 году, однако не получил там широкого распространения. Только в 1960-х годах, после перенесения на почву США это направление в искусстве захватило господствующее положение в культуре. Американский теоретик искусства М. Амайя в своей книге "Поп - арт и после него" провозглашал это направление "сверхреализмом" и причислял его к высшим элементам культуры. Превосходство поп - арта над искусством традиционного реализма заключается в том, что "художник видит теперь свой предмет отключенным, отделенным от его непосредственного окружения, вещью для себя, самим по себе, подобным символу тотема".<sup>71</sup>

Характерны явлением этого периода может быть своеобразное направление в поп - культуре — граффити — настенные надписи и рисунки, возникшее в молодежном движении 1960 - х годов во Франции, но получившее наибольшее развитие лишь весной 1972 года в США. Этот феномен городской культуры, несущий в себе пласт архаических значений и смыслов, заявил о себе несколько позже и в России, став предметом специального исследования в 1994 году.

На это явление обращает внимание Ж.Бодрийар в книге "Символический обмен и смерть", где трактует его не как художественное, а как социальное, выражающее протест против обезличивания, восстание против анонимности, как личностный бунт, как антидискурс, как расправу над всем поэтическим и политическим развитием, как радикальный протест, который не может быть пойман в сети организованного дискурса. Граффити, считает Бодрийар, противоположно по значению всем видам масс—медиа и рекламным знакам. Они способствуют осваиванию урбанистического пространства — какая-то конкретная улица, стена или район благодаря им оживают, вновь становятся коллективной территорией. Граффити — это своеобразное восстание знаков. Граффи-

<sup>69</sup> Ч. Дженкс *Язык архитектуры постмодернизма*. М., С.

<sup>70</sup> *Постмодернизм и культура*. М., 1995., С. 55

<sup>71</sup> Там же. С. 52



ти любопытнейшим образом превращают городские стены и углы, поезда метро и автобусы в некое тело — тело без начала и конца, наделенное повсеместной эрогенностью посредством письменности.

На этом этапе возрастающий интерес к новым технологиям — видео, компьютерам — способствовал их применению в сфере создания новых форм художественного творчества. Как в свое время возникший в начале века кинематограф обеспокоил многих теоретиков искусства, так и новая ситуация стала объектом рефлексии, поскольку в тотальном наступлении техники увидели угрозу разнообразию, множественности, полистилистике. Однако действительность подсказала новые неожиданные возможности сочетания традиционных форм художественной деятельности и достижений техники, начиная с телевидения и кончая компьютеризованными интерактивными технологиями.

Современное искусство, утверждает Бодрийяр, уже вступило в стадию симуляции, поскольку больше не репрезентирует реальность, а искажает ее, трансформирует; художественные формы не создаются заново, а лишь варьируются, повторяются. Бессилие в создании новых форм — симптом гибели искусства. Бодрийяр приходит к выводу, что современное искусство находится в состоянии стазиса (стояния, неподвижности); варьирование давно известных форм, бесконечные их комбинации приводят к болезненным порождениям, которые у него ассоциируются с метастазами, т.е. с болезненными, злокачественными образованиями. Он однозначно указывает на гибель искусства: “Как и все исчезающие формы, искусство стремится дублировать себя посредством симуляции; но оно все равно вскоре уйдет, оставив после себя колоссальный музей фальшивого искусства и полностью уступив место рекламе”.<sup>72</sup> Бодрийяр, конечно же, близок воззрениям американского философа Френсиса Фукуямы, который писал о грядущем печальном постисторическом периоде, в котором нет ни искусства, ни философии; есть лишь тщательно оберегаемый музей человеческой истории.

Второй этап развития постмодернистского искусства связан с его распространением в 1970-е годы в Европе. Отличительными особенностями этого периода являются эклектизм и плюрализм. Ключевой фигурой становится У.Эко, будучи не только теоретиком, но и практиком постмодернистского искусства. Его известные романы “Имя Розы”, “Маятник Фуко”, “Остров Накануне” стали классическими образцами постмодернистской литературы. Так, последний роман, как, впрочем, и предыдущие, содержит множество цитат: в нем смонтированы куски научных и художественных текстов из произведений авторов в основном XVII века; широко используются сюжеты живописных полотен от Д. Веласкеса до Н.Пуссена, П.Гогена и др.; имена собственные содержат второй и третий планы и пр.

В этот период на смену протесту по отношению к предшественникам в культуре пришло самоутверждение “новых правых” на почве консервации культурных традиций прошлого путем их эклектического сочетания. Для интерпретации прошлого использовались приемы нео -,

<sup>72</sup> Ж. Бодрийяр Система вещей. М., 1995. С.67

фото - и гиперреализма, сформировалось выражение “неоконсервативный постмодернизм”. В творчестве этого периода устанавливается некоторое соотношение между традициями и инновациями, экспериментом и кичем, реализмом и абстракцией. Возникает неоисторизм в живописи. К этому периоду относят творчество Г.Маркеса, Т.Райли, С.Беккета. Предметом специального исследования стало отношение С.Беккета к традиции, которая подчас давала ему лишь материал для пародии. “Насмешливые искажения, коллажи, карикатурные перестановки, прибавки самого разного рода образуют несколько необычную генеалогическую картину, делающую, во всяком случае, устаревшим и неадекватным термин влияния”, — отмечает А.Анри, исследуя проблему разного рода “влиятельных” на Беккета “квадратных шапочек”: А.Шопенгауэра, Л.Витгенштейна, М.Хайдеггера, М.Пруста, Ф.Кафки, Л.Стерна.<sup>73</sup>

**Постмодернизм в архитектуре.** В архитектуре 1970-х годов, по сравнению с другими искусствами, более всего происходит кристаллизация постмодернистских приемов. Один из ведущих архитекторов того времени Роберт Венгури в манифесте “Сложность и противоречивость архитектуры” говорит о многозначности современного жизненного опыта, которому может соответствовать только сложная и противоречивая архитектура. Многокодовость постмодернистской архитектуры интерпретировалась как разрыв с обязательным для классического и модернистского искусства единством и как выражение жизненных ожиданий современного человека, который не только постоянно сталкивается с многообразием и разнородностью, но и сам стремится к этому.<sup>74</sup> Архитектура теперь не подчиняется исключительно технологии, не признает ее исключительности, как это было в позднем модерне, а опирается на сопоставление различных художественных парадигм, сопоставляет технологическую парадигму с другими. Постмодернизм ввел в архитектурные доминанты пространственно — урбанистическое мышление, регионализм, экологизм, дизайн. Обращение к архитектурным стилям прошлого, многообразие и эклектическое сочетание материалов, антропоморфные мотивы значительно обогатили язык архитектуры, сделали ее более демократичной, публичной. В то же время Б.Флирль подчеркивает, что постмодерну сопутствует модерн, который отнюдь не прекратил своего существования, но продолжает развиваться в диалоге с ним, а также сопутствует обоим и неоисторизм, который именуется им предмодерном, тем самым “постмодернистская архитектура есть настоящее вместе с прошлым, а неоисторическая архитектура — настоящее прошлого”<sup>75</sup>.

В этот период постмодернизм выходит за рамки искусства и начинает распространяться на другие сферы культуры.

Третья фаза развития постмодернистского искусства началась в конце 1970 - х годов и знаменует собой эру “постмодернистского классицизма”. Этот период ознаменован распространением постмодернизма в странах Восточной Европы и в России. Для него характерны тяготе-

<sup>73</sup> Постмодернизм и культура. М., 1995., С. 37

<sup>74</sup> Маньяковская Н.Б. “Париж со тмеями”: Введение в постмодернизм). М., ИФРАН. 1995.С. 34

<sup>75</sup> Там же. С.36.

ние к эпичности, метафизике, монументальности, интерес к классической античности и Ренессансу. Однако “отношение к классике и традиции должно быть не классическим, а свободным, ироничным”, — замечает П.Козловски, тем самым подчеркивая принципиальную новизну в понятии “постмодернистский классицизм”.<sup>76</sup> Здесь классическая форма принимается и одновременно снова ставится под вопрос, поскольку злой дух классики — это опасная тирания условности, а в постмодернистском классицизме должна найти свое выражение многозначность мира.

Ч.Дженкс предлагает различать пять разветвлений постмодернистского классицизма: метафизическое, повествовательное, аллегорическое, реалистическое и сентименталистское, применяя их главным образом к архитектуре и изобразительному искусству.<sup>77</sup>

В середине 1990 - х годов в некоторых кругах возникло ощущение исчерпанности постмодернизма. Стали говорить о грядущем пост - постмодернизме. Возникла ироничность, направленная уже не к предшествующим ценностям, а к самому постмодернизму, главным образом к его идеям “смерти автора”, “конца истории”, самоценности непосредственных жизненных явлений.<sup>78</sup> Более того, Ч.Дженкс назвал его “третьей силой” и заверил, что он еще продлится в следующем веке, поскольку для него оказалась полезной борьба между древним и современным, главным образом классикой и модерном, — эти силы поддерживают его.

П.Козловский отмечает: “Мы будем совместно разрабатывать социальное понятие искусства, а это дитя, рожденное из таких старых дисциплин, как архитектура, скульптура, живопись, музыка, поэтическое искусство. Из этого круга рождается дитя — социальное искусство, социальная пластика, ставящая своей задачей охватывать не только физический материал. Однако для строительства, для создания скульптур из бронзы или камня, для театрального представления нам необходима духовная почва социального искусства, на которой каждый человек переживает и познает себя как творческое, определяющее мир существо”.<sup>79</sup> Противопоставляя модерн, Козловски отмечает, что культура модерна в своих основополагающих принципах техноморфна; постмодерная культура — антропоморфна. Симуляция и обратимость — отличительные признаки технического развития. Действительно, фильмы, компьютерная симуляция моделируют всевозможные миры. Однако Козловски увидел в развитии постмодернистского искусства другую тенденцию — в противоположность симуляции искусство способно подчеркнуть материальность вымышленного, оно может использовать сегодня против симуляции необратимое, нечто единственное в своем роде, которое — будучи чувственно воспринимаемым и состоявшимся произведением — имеет ауру неповторимости, тактильной осязаемости и не-имитированности. Нетиражируе-

<sup>76</sup> П. Козловски Современность постмодерна // Вопросы философии. 1995. №10. С.97

<sup>77</sup> Ч. Дженкс Язык архитектуры постмодернизма. М., 1985. С. 23

<sup>78</sup> Там же. С.26

<sup>79</sup> П. Козловски “Культура постмодернизма”. М. 1997. С.183

мость становится в эпоху массового производства важным качественным и ценностным критерием искусства. Именно в этом контексте, пожалуй, можно объяснить возникновение таких искусств как перформанс, бодибилдинг и другие нарциссические формы творчества.<sup>80</sup>

**Постмодернизм в живописи.** Искусство в постмодернистской ситуации принципиально неоднородно. Оно представляет собой целый спектр инноваций и повторений, происходит возникновение новых и одновременно распад старых, традиционных искусств, или же они подвергаются существенной трансформации. Эти параллельные процессы — зарождение новых художественных форм и распад старых в современном искусстве — неразличимы. В искусстве второй половины XX века происходят нарушение целостности, единства художественного феномена, размытие его границ, радикальная дезинтеграция самой изобразительной системы — все это свидетельствует о небывалой по глубине и масштабам трансформации представления. Этот момент изменения конфигурации представления вызван изменениями в эпистемологической картине мира, в философском мышлении. Это новое представление наглядно воплотилось в живописи. Впервые в конце 1940-х — начале 1950-х годов эта тенденция к дезорганизации (точнее — к децентрализации) проявилась в американской живописи, обозначенной английским термином “all over”. Родоначальником этой живописи считается Д.Поллок, хотя у него и были предшественники. Неопластицизм П.Мондриана обладает такими же качествами, как all over: отсутствие центра, верха, низа, определенных границ.

Как тип чувствования, как особое умозрение в красках постмодернизм нашел свою манифестацию в искусстве живописного авангарда, а в нашей стране в искусстве андеграунда, второй культуры, которые оказались вполне эффективным способом деконструкции стереотипов прошлого и плодотворной манифестацией плюралистичности современного мышления. Приведем несколько примеров, демонстрирующих постмодернистское мировоззрение, на материале постоянной художественной экспозиции “Коллекция Людвиг в Государственном Русском музее”, расположенной в Мраморном дворце Санкт - Петербурга.

Художники в постмодернистской ситуации стремятся максимально снять авторское давление, используя для этого ряд новых приемов: нейтральное письмо, открытое произведение, с тем, чтобы избежать тотальности, доверить читателю или зрителю самому завершить процесс чтения текста. Этот прием может быть проиллюстрирован композицией Пистолетто Микельанжело “Стена” (1967), в которой автор, “разрушая” стену и используя зеркальную поверхность композиции, вовлекает каждого зрителя в пространство своего произведения и тем самым делает его равноправным сотворцом художественного творения.

Можно заметить, что все художественные группировки, направления, сложившиеся в 1960-х — 1990-х годах, — “гигантизм”, “эксцентрик - арт”, “снопорт - сюрфас”, “процесс - арт”, “флюксус”, раз-

<sup>80</sup> Там же. С 152

личные виды “перформенса”, “хепенинга”, “гиперреализм” — все это элементы распада предшествовавшей классической изобразительной системы или же реакция на крайние формы модернистского искусства. Провозглашая абсолютную спонтанность, современное искусство, тем не менее, подчиняется логике художественного процесса: “новый реализм” с его хепенингами, поп—артом, инсталляциями появляется как реакция на абстракционизм; итальянский “трансавангард” конца 1970-х годов<sup>81</sup> — как попытка реставрации традиционной изобразительной системы. Многие явления современного искусства инициированы дизайном, рекламой, масс—медиа и объективно служат для них своего рода лабораторией. Одна из определяющих черт современного искусства — экспериментирование.

**Постмодернизм в литературе.** В литературном творчестве актуализировалась цитатность, интертекстуальность, присущие постмодернистскому искусству в целом, что выразились в многообразных имитациях, стилизациях литературных предшественников, иронических коллажах, традиционных приемах письма.

Одна из центральных тем постмодернистской литературы — игра со смертью. Пожалуй, тема смерти играет основополагающую роль в творчестве Мориса Бланшо, где она дается в метафизической интерпретации и как безличная стихия небытия, и как метафора, которая помогает представить идею предела.<sup>82</sup> Работы Бланшо, посвященные теме смерти, написаны в разных жанрах — это эссе, повести, многие из них вообще с трудом поддаются жанровой классификации. Перечислим некоторые, в которых интересующая нас проблематика обозначена уже в заглавии: “Взгляд Орфея”, “Смерть последнего писателя”, “Умирать довольным”, “Орфей, Дон Жуан, Тристан”, “При смерти”, “Смерть как возможность”, “Литература и право на смерть”, “Мгновение моей смерти”. Писателя привлекает многогранность этой темы: смерть и время, смерть и любовь, мышление и смерть, смерть и творчество.

Проблема единства смерти и творчества нашла свое воплощение не только в работах Бланшо. К ней обращались Ж.Батай, Р.Барт, М.Фуко, У.Эко. Полагаем, наиболее глубоко эта проблема рассматривается у Бланшо, причем в разных аспектах, некоторые из которых были предвосхищены еще Ф.Ницше. Так, например, Ницше писал, что автор не должен быть “виден” в произведении, и подчеркивал сколькостерпимо то, что творец его всегда напоминает нам о том, “что это его произведение”.<sup>83</sup> Следуя тропами Ницше, Бланшо пишет, что, возможно, “подходящим для творчества является отсутствие у “Я” всякой личности”, понимая эту особенность творчества не как черту некоего душевного состояния автора, а как требование современной художественной культуры, сформулированное позже как “смерть автора” в произведении.

<sup>81</sup> Постмодернизм в культуре. М., 1995. С 68

<sup>82</sup> Быстрова А.П., Киселёв В.А. Мир культуры и культура мира. Новосибирск, 1996. С.96

<sup>83</sup> Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое. Т.1. М., 1990