

Российская Академия Наук
Институт философии

Н.Б. Маньковская

"ПАРИЖ СО ЗМЕЯМИ"
(Введение в эстетику постмодернизма)

Москва
1995

ББК 87.8
М-24

В авторской редакции
Ответственный редактор
доктор филос. наук *В.В. Бычков*

Рецензенты:
доктора филос. наук: *И.С. Вдовина, А.В. Новиков,*
Д.А. Силичев

М-24

МАНЬКОВСКАЯ Н.Б. "Париж со змеями"
(Введение в эстетику постмодернизма). -
М., 1995. - 220 с.

В монографии дается анализ эстетики постмодернизма как феномена культуры. Исследуются теоретические основы эстетики постмодернизма - постфрейдизм, постструктурализм, теория деконструкции. Рассматриваются его ключевые методологические проблемы - художественный шизоанализ, ризоматика и пиротехника искусства, симулакр, интертекстуальность, иронизм. Анализируются узловые вопросы соотношения постмодернизма, модернизма, авангарда, массовой культуры. Раскрывается специфика постмодернизма в искусстве и постнеклассической науке, его соотношение с алгоритмической и экологической эстетикой. Выявляются особенности постмодернизма в нашей стране, отличающие его от американской и западноевропейской моделей. Обосновывается взгляд на постмодернизм как неклассическую эстетику XX века, концептуально отличающуюся от антично-винкельмановской западноевропейской эстетики.

© Н.Б. Маньковская, 1995

ISBN 5-201-01869-6

© ИФРАН, 1995

ВВЕДЕНИЕ

"Париж со змеями"... Этот образ принадлежит одному из исследователей творчества Жака Дерриды, чье имя прочно вписано в круг ассоциаций, спонтанно возникающих при произнесении слова "постмодернизм"¹. Город-символ европейской культуры, изящества и хорошего вкуса как бы размыкает свои границы навстречу прямой экзотике иных культур, шокирующему кичу, эклектически-коллажному методу создания артефактов под знаком иронизма.

Возможно, в кавычки, ставшие одним из наглядных признаков цитатности постмодернистского стиля, следовало бы заключить не только название, но и подзаголовок этой книги: постмодернизм в эстетике взрывает изнутри традиционные представления о целостности, стройности, законченности эстетических систем, подвергает радикальному пересмотру ряд фундаментальных постулатов "аристотелевского" цикла² культуры.

Пристальное внимание к культуре, эстетике и искусству постмодернизма возникло в нашей стране во второй половине 80-х годов, когда его западные образцы были не просто импортированы либо пересажены на местную почву, но оказались эмблемой уникальной культурной ситуации. В эстетическое сознание как бы одновременно ворвалось бесконечное многообразие художественных идей, стилей, форм - отложенная литература, "полочные" фильмы и спектакли, "другая" живопись, музыка третьего направления... Искусство трех

¹ См.: *Mantion J.-R. Jacques Derrida, vaguement: le passage des eaux // Critique. 1988. № 490. P. 234.*

² См.: *Аверинцев С.С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981. С. 8.*

волн эмиграции, произведения зарубежных художников XX века, ранее у нас не обнародовавшиеся... Новое прочтение классиков советской литературы, чье творчество мы в полном объеме лишь начинаем узнавать... Наконец, современные произведения, появляющиеся в нашей и других странах. Но дело не ограничилось только художественной сферой. Трансформации геополитического пространства, политические решения, в которые изначально закодирована множественность интерпретаций, смена духовных ориентиров, плюралистические трактовки исторического прошлого, настоящего и будущего страны создали атмосферу стихийного постмодернизма общественной жизни с ее нестабильностью, непредсказуемостью, риском обратимости.

Специфика того духовного контекста, в котором начал у нас свою жизнь термин "постмодернизм", отделила его от канонической западной трактовки. Если Умберто Эко с сожалением писал о том, что в наше время к нему прибегают всякий раз, когда хотят что-то похвалить, то в отечественной интерпретации он обременен скорее негативно-ироническим содержанием. Это связано, возможно, с тем, что сам термин, ставший в США и Западной Европе 80-х годов респектабельно-академическим, оказался у нас скомпрометированным как в силу привычных "конфронтационных" эстетических стереотипов, так и потому, что запоздалая мода на постмодернизм превратила его в пародию пародии, запрограммировав на вторичность. Вместе с тем появление ряда оригинальных произведений, резко выделяющихся на фоне массовой постмодернистской продукции, внесло раскол в ряды критиков, породив полярные оценки постмодерна - от "самой живой, самой эстетически актуальной части современной культуры" (В. Курицын) до "эстетического беспредела" (В.Малухин).³ Неприятие

³ См.: Курицын В. Постмодернизм: Новая первобытная культура // Нов. мир. 1992. № 2; Малухин В. Пост без модернизма // Иза. 1991. 8 мая.

постмодерна связано с его интерпретацией в качестве компьютерного вируса культуры, разрушающего эстетическое изнутри. Его авторы третируются как осквернители гробниц; вампиры, отсасывающие чужую творческую энергию; несостоятельные графоманы, живущие на проценты с капитала культуры, ставящие эстетику вне этики и устраивающие аморальные "посты во время чумы", "посты без модернизма" и т.д. При всей вульгарности и внешнем характере такого рода критики нельзя не признать, что ею нащупаны слабые места доморощенного постмодерна, еще не успевшего освоить достижения модернизма и "перескочившего" через него в ту эстетическую среду, где лакуны в познаниях культурного опыта прошлого мстят за себя банальным кичем.

Что же касается позитивных суждений, высказываемых такими литературоведами и критиками, как М. Эпштейн, Б. Гройс, В. Ерофеев, В. Курицын, А. Якимович, С. Носов, В. Кулаков, А. Тимофеевский, М. Айзенберг, А. Зорин и другими, то, если отвлечься от некоторых апологетических пережестов, ими выявлены некоторые существенные черты художественного постмодернизма в нашей стране, как сближающие, так и отличающие его от постмодерна как феномена современной западной культуры⁴.

⁴ См., например: *Айзенберг М.* Некоторые другие... // Театр. 1991. № 4; *Гройс Б.* Новое в искусстве // Иск. кино. 1992. № 3; *Зорин А.* Музы языка и семеро поэтов // Дружба народов. 1990. № 4; *Ерофеев В.* Поминки по советской литературе // Лит. газ. 1990. № 27; *Кулаков В.* О пользе практики для теории // Лит. газ. 1990. № 52; *Курицын В.* Книга о постмодернизме. Екатеринбург, 1992; *Липовецкий М.* Апофеоз частиц, или Диалоги с Хаосом. Заметки о классике, Венедикте Ерофееве, поэме "Москва - Петушки" и русском постмодернизме // Знамя. 1992. № 8; *Носов С.* Литература и игра // Нов. мир. 1992. № 2; *Степанян С.* Реализм как заключительная стадия постмодернизма // Знамя. 1992. № 9; *Тимофеевский А.* В самом нежном саване // Иск. кино. 1988. № 8; *Эпштейн М.* После будущего. О новом сознании в литературе // Знамя. 1991. № 1;

Постмодернистское умонастроение несет на себе печать разочарования в идеалах и ценностях Возрождения и Просвещения с их верой в прогресс, торжество разума, безграничность человеческих возможностей. Общим для различных национальных вариантов постмодернизма можно считать его отождествление с именем эпохи "усталой", "энтропийной" культуры, отмеченной эсхатологическими настроениями, эстетическими мутациями, диффузией больших стилей, эклектичным смешением художественных языков. Авангардистской установке на новизну противостоит здесь стремление включить в орбиту современного искусства весь опыт мировой художественной культуры путем ироничного цитирования. Рефлексия по поводу модернистской концепции мира как хаоса выливается в опыт игрового освоения этого хаоса, превращения его в среду обитания человека культуры. Тоска по истории, выражающаяся в том числе и в эстетическом отношении к ней, смещает центр интересов с темы "эстетика и политика" на проблему "эстетика и история". Прошлое как бы просвечивает в постмодернистских произведениях сквозь наслоившиеся стереотипы о нем, снять которые позволяет метаязык, анализирующий и интерпретирующий язык искусства как самоценность.

Постмодернизм во многом обязан своим возникновением развитию новейших технических средств массовых коммуникаций - телевидению, видеотехнике, информатике, компьютерной технике. Возникнув прежде всего как культура визуальная, постмодернизм в архитектуре, живописи, кинематографе, рекламе сосредоточился не на отражении, но на моделировании действительности путем экспериментирования с искусственной

Якимович А. Утраченная Аркадия и разорванный Орфей. Проблемы постмодернизма // Иностранная литература. 1991. № 8; Его же: О лучах Просвещения и других световых явлениях (культурная парадигма авангарда и постмодернизма) // Иностранная литература. 1994. № 1.

реальностью - видеоклипами, компьютерными играми, диснеевскими аттракционами. Эти принципы работы со "второй действительностью", теми знаками культуры, которые покрыли мир панцирем слов, постепенно просочились и в другие сферы, захватив в свою орбиту литературу, музыку, балет.

Сочетание ностальгических настроений с техницистским прагматизмом породило тот особый колорит "стоического оптимизма", иронической веселости, который, в сочетании с открытой развлекательностью, занимательностью многих постмодернистских сюжетов, способствовал их популярности у массового зрителя. Популистская ориентация, отвергающая любые эстетические табу, способствовала превращению всей культуры прошлого, включая авангард, одновременно в музей и питомник постмодернистской эстетики.

Обращение к опыту отечественного постмодерна обнаруживает его близость к основным постмодернистским постулатам. Многие из них заимствованы и более или менее органично привиты на отечественной почве, другие возникли самопроизвольно в результате того встречного движения, которое, хотя и с некоторым сдвигом во времени, свидетельствует о естественном характере этого феномена в разных странах. Вместе с тем анализ творчества А. Битова, Т. Толстой, В. Пьецуха, В. Нарбиковой, И. Холина, Вен. Ерофеева, Вик. Ерофеева, М. Берга, Р. Марсовича, Е. Радова, А. Левкина, В. Курбатова в прозе, Д. Пригова, И. Жданова, А. Парщикова, А. Еременко, А. Драгомощенко, Т. Щербины, А. Парина, Вс. Некрасова, Т. Кибирова в поэзии, И. Кабакова, Э. Булатова, А. Шабурова, В. Захарова, А. Филиппова в живописи, Р. Виктюка в театре, С. Соловьева, О. Ковалова в кинематографе, А. Сигаловой в балете, С. Курехина, Б. Гребенщикова в рокмузыке свидетельствует о специфике искусства постсоцреализма - соцарта, метареализма, метаметафоризма, феномена-

лизма, концептуализма, как разновидностей постмодернизма. Появление такого рода течений, при всей их условности и неполноте, а также обращение к опыту предшественников и "отцов-основателей" в нашей стране (от В. Набокова, Г. Газданова, М. Агеева, обэриутов, О. Мандельштама до В. Аксенова, И. Бродского, С. Соколова, В. Комара и А. Меламида) - признак постепенного укоренения этого сравнительно нового феномена в культурной среде, его распространения вширь.

К отличительным особенностям отечественного постмодерна можно отнести его политизированность (особенно ощутимую в соцарте), столь несвойственную западному постмодернизму в целом. Возникнув не "после модернизма", но "после соцреализма", он стремится оторваться от тотально идеологизированной почвы идеологизированными же - но сугубо анти тоталитарными - методами. Противовес этой тенденции составляют антишестидесятнические настроения "неборьбы", "дзен" - поворота в искусстве. Постоянные колебания между мифом и пародией, непреходящим смыслом и языковой игрой, архетипическими экзистенциальными сюжетами и сюрреалистически-абсурдистским автобиографизмом создают то особое напряжение между садомазохистским профанированием официальных клише и запредельным сомнамбулизмом умозрительно-декларативных конструкций, которое свидетельствует о стремлении одновременно отвлечь и развлечь аудиторию путем театрализации безобразного.

Вместе с тем сеансы одновременной игры с архетипами высокого искусства и идеологическими кодами не позволяют отечественному постмодерну полностью уйти от герметизма, изотеричности, свойственных авангардистскому андерграунду предшествующего периода. Граница между авангардом и постмодерном оказывается размытой, что препятствует тому бурному сближению с массовой культурой, обеспечивающему массовый же успех, которое столь характерно для

современной западной ситуации. Восприняв поверхностно-чувственное отношение к предметному миру⁵, "наш" постмодерн остановился перед следующим шагом - стиранием авторского начала. И хотя кризис оригинальности - общая для постмодернизма проблема, размытость авторства, породившая на Западе дискуссии вокруг проблемы субъекта в постмодернизме, для нашего искусства еще не представляется актуальной.

Таким образом, цитатность, полистилистика и другие внешние признаки сходства не должны заслонять своеобразия отечественного постмодерна, тех различий, которые связаны не только с особенностями его возникновения и бытования, но порой и с эпигономством и дилетантизмом создателей "новой конъюнктуры" в искусстве.

Тем больше оснований для объективного эстетического анализа постмодернизма как факта современной мировой художественной жизни. Изучение его западного оригинала вызвано стремлением выработать адекватную концепцию его места и роли в культуре. Бытующее мнение о периферийности эстетической проблематики постмодернизма, истощенности его художественной практики не соответствует, по нашему мнению, тому реальному эстетическому статусу, которым он обладает в различных странах Запада. Следует учитывать и то, что подлинной альтернативы постмодернизму все еще не просматривается, и его характеристика как "новейшего" эстетического феномена пока что не подвергается сомнению в той обширной теоретической литературе, которая посвящена ему за рубежом.

В предлагаемой читателю книге прослеживаются пути философско-эстетического генезиса постмодернизма во французском постструктурализме и постфрейдизме; расцвет его художественной практики в США, оказавшей затем обратное воздействие на европейское

⁵ См.: Подорога В.А. Мир без сознания (проблема телесности в философии Ф. Ницше) // Проблема сознания в современной западной философии. Критика некоторых концепций. М., 1989.

искусство; становление постмодернистской культуры, в чье силовое поле попадают постнеклассическая наука и окружающая среда.

В чем специфика постмодернизма по сравнению с модернизмом, авангардом, неоавангардом? Как он соотносится с массовой культурой? Какова его связь с постиндустриальным обществом, неоконсерватизмом как политическим течением? Как он сопрягается с новейшими научно-техническими достижениями? Наконец, когда возник постмодернизм, что послужило философским импульсом его появления? И что идет ему на смену? Этими вопросами автор задавался в ходе своего исследования, не претендуя, разумеется, на их "закрытие", но стремясь выработать взвешенную точку зрения, рассчитанную на сотворчество читателей.

ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМ, ПОСТФРЕЙДИЗМ, ПОСТМОДЕРНИЗМ

Ирония деконструкции

Теоретической основой эстетики постмодернизма стали философские взгляды ведущих французских постструктуралистов и постфрейдистов. Их концепции, возникшие в конце 60-х годов, в 80 - 90-е годы оказались для западноевропейской эстетической ситуации определяющими. Несомненный интеллектуальный лидер последнего десятилетия, Жак Деррида, чья теория деконструкции стала одним из основных концептуальных источников постмодернистской эстетики, обновил и во многом переосмыслил в постструктуралистском ключе ту линию в исследованиях культуры и искусства, которая связана с именами крупнейших структуралистов - М. Фуко, Р. Барта, К. Леви-Стросса и их последователей - К. Метца, Ц. Тодорова¹.

"Имя Бога" - так можно было бы метафорически озаглавить корпус философских текстов Ж. Дерриды, чьи идеи оказали глубокое влияние не только на континентальную, но и на англо-американскую эстетику, вызвав к жизни Йельскую школу критики, а также много-

¹ См., например: *Автоманова Н.С.* Философские проблемы структурного анализа в гуманитарных науках. М., 1971; *Грецкий М.Н.* Французский структурализм М., 1971; *Маньковская Н.Б.* Художник и общество. Критический анализ концепций в современной французской эстетике. М., 1985; *Силличев Д.А.* Методологические основы структуралистской эстетики // Вест. МГУ. Сер. 7. Философия. 1988. № 3; *Филиппов П.И.* Структурализм и фрейдизм // Вопр. философии. 1976. № 3.

численные исследовательские группы в Балтиморском, Карнельском и других университетах. Бог для него - сокрытое абсолютное начало, последнее, конечное означаемое, не нуждающееся в отсылке ко все новым и новым означающим. Язык дан людям свыше, он фундаментально бесчеловечен, поэтому "Бог" - одно из имен современной культурной ситуации, характеризуемой не его смертью, но деконструкцией.

Философские взгляды Дерриды, чья эволюция отмечена смещением интереса от феноменолого-структуралистских исследований (60-е гг.) к проблемам пост-структуралистской эстетики (70-е гг.), а затем - философии литературы (80 - 90-е гг.), отличаются концептуальной целостностью. Философия остается для него тем центром-магнитом, который притягивает к себе гуманитарные науки и искусство, образующие в совокупности единую систему. Не приемля тенденций вытеснения и поглощения философии другими гуманитарными науками, ее превращения в частную дисциплину, Деррида способствует укреплению ее институционального статуса, являясь учредителем Международного философского колледжа, а также Группы по изучению преподавания философии. В таком подходе Деррида видит отличие деконструкции от многообразных вариантов критики традиционной философии. Деконструкция - это не критика, 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, симультанная деструкция и реконструкция, разборка и сборка.

В "Письме к японскому другу" Деррида предупреждает, что было бы наивным искать во французском языке какое-либо ясное и недвусмысленное значение, адекватное слову "деконструкция". Если термин "деструкция" ассоциируется с разрушением, то грамма-

тические, лингвистические, риторические значения деконструкции связаны с "машинностью" - разборкой машины как целого на части для транспортировки в другое место. Однако эта метафорическая связь не адекватна радикальному смыслу деконструкции. "Она не сводима к лингвистическо-грамматической или семантической модели, еще менее - к машинной"². Акт деконструкции является одновременно структуралистским и антиструктуралистским (постструктуралистским) жестом, что предопределяет его двусмысленность. Так, деконструкция связана с вниманием к структурам (не являющимся просто идеями, либо формами, синтезами, системами) и в то же время процедурой расслоения, разборки, разложения лингвистических, логоцентрических, фоноцентрических структур. Но такое расслоение не было негативной операцией. Речь шла не столько о разрушении, сколько о реконструкции, рекомпозиции ради постижения того, как была сконструирована некая целостность. Таким образом, "деконструкция - не анализ и не критика". Она не является анализом, так как демонтаж структуры - не возврат к некому простому, неразложимому элементу. Подобные филосоемы сами подлежат деконструкции. "Это и не критика в общепринятом или кантовском смысле" - она также деконструируется. "Деконструкция не является каким-либо методом и не может им стать"³. Каждое "событие" деконструкции единично, как идиома или подпись. Оно несравнимо с актом или операцией, так как не принадлежит индивидуальному или коллективному субъекту, применяющему ее к объекту, теме, тексту. Деконструкции подвержено все и везде, и поэтому даже эпоха бытия-в-деконструкции не вселяет уверенности. В связи с этим любое определение деконструкции априори неправильно: оно оставило бы беспрерывный процесс. Однако в контексте

² *Derrida J. Psychée. Invention de l'autre. P., 1987. P. 389.*

³ *Ibid. P. 390.*

оно может быть заменено или определено другими словами - письмо, след, различание, приложение, гимен, фармакон, грань, почин - их список открыт.

Итак, термин этот несовершенен. "Чем не является деконструкция? - да всем! Что такое деконструкция? - да ничто!"⁴, - заключает Деррида. Сосредоточиваясь на "игре текста против смысла", он сравнивает деконструктивистский подход с суматошным поведением птицы, стремящейся отвести опасность от птенца, выпавшего из гнезда. Лишь непрерывные спонтанные смещения, сдвиги амбивалентного, плавающего, пульсирующего "нерешаемого" способны приблизить к постижению сути деконструкции.

Результатом деконструкции является не конец, а закрытие, сжатие метафизики, превращение внешней во внутритекстовое, то есть философии - в постфилософию. Ее отличительные черты - неопределенность, нерешаемость, свидетельствующие об органической связи постфилософии с постнеклассическим научным знанием; интерес к маргинальному, локальному, периферийному, сближающий ее с постмодернистским искусством.

Деррида с юмором замечает, что деконструктивистов нередко воспринимают как членов секты, тайного общества, клики, мафии, шайки разрушителей. Однако "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 и 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, рож-

⁴ *Derrida J. Psychée. P. 391.*

дению изобретения. Ради этого необходимо разрушить традиционный статус изобретения, концептуальные и институциональные структуры. Лишь так возможно вновь изобрести будущее"⁵. Разрушая привычные ожидания, дестабилизируя и изменяя статус традиционных ценностей, деконструкция выявляет теоретические понятия и артефакты, уже существующие в скрытом виде. Она ориентируется не столько на новизну, связанную с амнезией, сколько на инакость, опирающуюся на память. Характеризуя деконструкцию как весьма "мягкую, невоинственную", Деррида видит ее специфику в инакости "другого", отличного от техно-онто-антропо-теологического взгляда на мир, не нуждающегося в легитимации, статусе, заказе, рынке искусства и науки. "Единственно возможное изобретение - это изобретение невозможного. Таков парадокс деконструкции"⁶. Такой подход он считает особенно значимым для эстетической сферы, сопряженной с изобретением художественного языка, жанров и стилей искусства. Деконструкция здесь означает подготовку к возникновению новой эстетики: "Деконструкция не является симптомом нигилизма модернизма и постмодернизма. Это последний свидетель, мученик веры конца века"⁷. В процессе деконструкции как бы повторяется путь строительства и разрушения Вавилонской башни, чей результат - новое расставание с универсальным художественным языком, смешение языков, жанров, стилей литературы, архитектуры, живописи, театра, кинематографа, разрушение границ между ними. И если можно говорить о системе деконструкции в эстетике, то ею станет принципиальная асистематичность, незавершенность, открытость конструкции, множественность языков, рождающая миф о мифе, метафору метафоры, рассказ о рассказе, перевод перевода. Однако такой перманентный перевод, касающийся не-

⁵ *Derrida J. Psychée. P. 33,35.*

⁶ *Ibid. P. 59.*

⁷ *Ibid. P. 539.*

тронутого иного и сохраняющий невинность другого языка, предполагает свой апофеоз - гимен, свадьбу, примирение языков искусства. Сознательный эклектизм постмодернизма не позволяет языку зачахнуть, атрофироваться в одиночестве, задохнуться в корсете смысла, превратиться в эстетического инвалида, вливая в него энергию взаимодополнения, стимулирующую его рост и развитие в атмосфере текстового удовольствия.

Связь между деконструкцией и изобретением имеет для Дерриды принципиальный характер. "Изобретательная деконструкция" образует определенный позитивный противовес "негативной теологии". При этом изобретение - не синоним открытия, творчества, воображения, производства вещи или артефакта. Изобретение сродни капризам психеи - души (а не духа), отражающейся в мобильном зеркале. Изобретая новое искусство для современного Нарцисса, миражный гибрид зеркала-психеи символизирует сплав мифа и техники, образа и пустой видимости. Применительно к эстетической сфере изобретение мыслится как саморефлексия по поводу универсальных художественных идей, чей "след" ведет к дестабилизации культурно-исторических условностей, связанных с понятием наследия, достоинства, традиций. Выражаясь прежде всего в форме и композиции, оно выдвигает на передний план ироничность и аллегоризм постмодернистского искусства. Соединяя синхронию иронизма с диахронией аллегоричности в "аллегории иронии", постмодернизм предстает как единство правды аллегории и аллегории правды. "Правда как аллегория - это изобретение"⁸, ведущее к структурно-содержательным метаморфозам художественного языка и его новому эстетическому статусу, находящему выражение в новой теории. Таковой и является ненормативная эстетика постмодернизма, спонтанно деконструирующая оппозиции реальное -

⁸ *Derrida J. Psychée. P. 19.*

воображаемое, привычное - фантастическое, низменное - возвышенное и т.д. "Соль деконструкции - определенный опыт невозможного, то есть другого как изобретения невозможного, а только таким и может быть изобретение"⁹. Речь идет не о локальных открытиях, но об изобретении нового мира, новой среды обитания, новых желаний на фоне усталости, истощенности, отработанности деконструируемых структур. Таким образом, "видимое противоречие между изобретением и деконструкцией может быть снято"¹⁰.

Деррида подчеркивает, что изобретение - прерогатива человека как субъекта. Если Бог творит, а животное манипулирует инструментами, то человек изобретает богов, животных, мир в целом на двух уровнях - басенном (фиктивно-повествовательном) и техническом (техничко-эпистемологическом). Однако уровни эти вписаны в систему антропоцентрического гуманизма, поэтому само изобретение сегодня нуждается в деконструкции: его необходимо переизобрести, лишив научной и эстетической запрограммированности. Сверкающая оригинальность деконструированного изобретения будет состоять в открытии и производстве новых артефактов - непредсказуемых, хотя и соответствующих латентным ожиданиям современников.

Акцент на проблемах дискурсивности, дистинктивности вызывает к жизни множество вводимых автором оригинальных понятий, таких как след, рассеивание, царапина, грамма, вуаль, приложение, прививка, гибрид, контрабанда, различание и др. Концептуальный смысл приобретает обращение к анаграммам, черновикам, конспектам, подписям и шрифту, маргиналиям, сносам. Многочисленные неологизмы, метафоры, символы, словоупотребления вне привычного контекста как бы отстраняют французский язык, придают ему лукавую

⁹ *Derrida J. Psychée. P. 26.*

¹⁰ *Ibid. P. 35.*

"иностранность". Не являясь отрицанием или разрушением, деконструкция означает выяснение меры самостоятельности языка по отношению к своему мыслительному содержанию; это видимость, подобная телефонному "да", означающему лишь "аллю".

Видеотелефон - своего рода имидж постмодернистской культуры. Придуманый Дерридой фантастический телефонный разговор на вечные темы между Платоном, Фрейдом, Сократом, Хайдеггером и Демоном, подсоединенных друг к другу американским телефонистом, время от времени делающим замечания о необходимости доплаты, - символ единства европейской философской традиции и стремления взглянуть на нее со стороны иронически-отчужденным взглядом.

Исследование нерешаемого посредством амальгамы философских, исторических и художественных текстов, научных данных и вымысла, дисконтинуальных прыжков между фразами, словами, знаками, отделенными между собой сотнями страниц, опоры на нелингвистические - графические, живописные, компьютерные способы коммуникации, выливается в некий гипертекст - подобие искусственного разума, компьютерного банка данных, текстуальной машины, лабиринта значений. В его рамках философский и литературный языки взаимопроницаемы, открыты друг другу, их скрещивание образует метаязык деконструкции. Его применение размывает традиционные бинарные расчленения языка и речи, речи и письма, означаемого и означающего, текста и контекста, диахронии и синхронии, природы и культуры, мужского и женского и т.д. Однако исчезновение антиномичности, иерархичности порождает не хаос, но новую конфигурацию философско-эстетического поля, чьей доминантой становится присутствие отсутствия, открытый контекст, стимулирующий игру цитатами, постмодернистские смысловые и пространственно-временные смещения. В данном контексте знаменательны слова Дерриды о том, что самое интересное - это память

и сердце, а не письмо, литература, искусство, философия, наука, религия, политика¹¹. Он придает деконструкции бытийный смысл, сравнивая ее с анализом крови или обрезанием, делающим внутреннюю жизнь видимой. Плюрализация, интертекстуализация - ритуальные обрезания языка, обнажающие пульсацию жизни культуры.

Сосредоточивая внимание на языковых обнаружениях философии, Деррида приводит язык во "взвешенное состояние", совершая челночные операции между языковой эмпирией и философией¹². В своих философско-эстетических исканиях он обращается к текстам Гераклита, Сократа, Платона, Аристотеля, Руссо, Гегеля, Канта, Ницше, Фрейда, Гуссерля, Хайдеггера, Барта, Леви-Стросса, Фуко, Лиотара, де Мана, Альтюссера, Витгенштейна, Фейерабенда, а также произведениям литературного авангарда - Малларме, Арто, Батая, Жабеса, Понжа, Джойса, Целана, Соллерса и других, посвящая их исследованию многочисленные книги и статьи. Кроме того, Деррида создает ряд литературно-философских произведений экспериментального плана, сочетающих в постмодернистском духе элементы научного трактата и автобиографических заметок, романа в письмах и пародии на эпистолярный жанр, трагифарсовые черты и галлюцинаторно-провидческие озарения¹³. Ему принадлежит ряд парадоксальных утверждений, рассчитанных на "философский шок": восприятия не существует; может быть, я мертв; имя собственное - не

11 См.: Jacques Derrida par Geoffrey Bennington et Jacques Derrida. P., 1991. P. 85.

12 См. подробнее: Автономова Н.С. Язык и эпистемология в концепции Жака Деррида // Критический анализ методов исследования в современной буржуазной философии. М., 1986; Силичев Д.А. Деррида: деконструкция, или философия в стиле постмодерн // Филос. науки. 1992. № 3.

13 См., например: Derrida J. La Carte postale. De Socrate à Freud et au-delà. P., 1980.

собственное; внетекста не существует; схваченное письмом понятие тут же спекается; cogito - это бесконечные блуждания; секрет в том, что понимать нечего; вначале был телефон. Подобные высказывания свидетельствуют о стремлении выйти за рамки классической философии, "начать все сначала" в ситуации утраты ясности, смысла, понимания, заново, незапрограммированно погрузиться в стихию текста.

Этому служит тонкий, изощренный анализ словесной вязи, кружева слов в разнообразных контекстах, выявляющий спонтанные смещения смысла, ведущие к рассеиванию оригинального текста. Текст теряет начало и конец и превращается в дерево, лишенное ствола и корня, состоящее из одних ветвей. Цитатное письмо в сочетании с симптоматическим чтением, локальным микроанализом текстов позволяют сосредоточить внимание на основных темах грамматологии - дисциплины, обобщающей принципы деконструкции: знаке, письме, речи, тексте, контексте, чтении, различании, метафоре, бессознательном и др.

Деконструкцию логоцентризма¹⁴ Деррида начинает с деконструкции знака, затрагивающей краеугольные камни метафизики. Этот процесс сопрягается им с чувственно-интеллектуальным удовольствием, доставляемым виртуозной игрой в силовом поле художественной философии, отмеченном литературным эстетизмом. Знак в концепции Дерриды не замещает вещь, но предшествует ей. Он произволен и немотивирован, институционально-конвенционален. Означаемого как материальной вещи в этом смысле вообще не существует, знак не связывает материальный мир вещей и идеальный мир слов, практику и теорию. Означающее может отсылать лишь к другому означающему, играющему, таким образом, роль означаемого. Разница между чувственным

¹⁴ Логоцентризм в терминологии Дерриды - философская традиция, основанная на уравнивании голоса и логоса.

означаемым и интеллигибельным означающим исчезает, и в результате этой "трансцендентальной контрабанды" знак становится чувственно-интеллигибельным. Возникают не смыслы, но эффекты, грань между знаком и мыслью стирается¹⁵.

Сущность деконструкции знака заключается в его соотношении с языком как системой априорно существующих различий. Ее результатом является сужение функций знака, утратившего свою первичную опору - вещь, и одновременно обретение нового качества - оригинальности вторичного, столь существенной для Дерриды в процессе следующих шагов деконструкции речи и письма.

Центральное место, занимаемое письмом в теории деконструкции, обусловлено первичностью для нее того, что вторично для метафизики. Письмо же, как знак знака, графическое означающее фонетического означающего, обнаруживающее свою двойную вторичность в логоцентризме, в новой системе координат, предлагаемой Дерридой, принимает на себя основные функции языка. Деррида отвергает западноевропейскую традицию приоритетного изучения речи как непосредственного способа прямой коммуникации, подчеркивая, что со времен античности и до наших дней философия оставалась письменной. Опосредованность восторжествовала над непосредственностью. Отмечая, что коммуникативные свойства письменных знаков превосходят речевые, он не только считает, что письмо как символическая модель мышления важнее речи, но и выявляет фундаментальный уровень их бытования - архе-письмо, закрепляющее вариативность языковых элементов, их знаковую игру завуалированных различий, смещений, следов. Снимая противопоставление письма

¹⁵ См.: *Derrida J. De la grammatologie. P., 1967. P. 379-445. Ego же: L'écriture et la différence. P., 1967. P. 413-414.*

и речи, археписьмо управляет всеми знаковыми системами, создавая коммуникативное поле.

Особое значение придается временному разрыву как основе письменной коммуникации. В структуре письма находит отпечаток его асимметричность по отношению к чтению, фатальная неуверенность в бытии автора в момент восприятия его произведения адресатом-читателем. Полемизируя с Ж. Лаканом, считавшим, что в конечном итоге письмо всегда достигает адресата, Деррида дает иную, по сравнению с лакановской, трактовку "Похищенного письма" Э. По: вследствие противоречивости и неопределенности своего статуса, подрывающего возможности коммуникации, письмо одновременно и достигает, и не достигает адресата. Оно приходит не к тому, кому посылалось - впрочем, адресат был изначально неясен. И все же так или иначе цель достигается: получатель послания - свидетель судьбоносности самоосуществляющейся универсальной стихии письма. Фантазмы "суда истории", герменевтической бесконечности интерпретаций превращают писателя в главного читателя собственных сочинений, размывая грани между производством и потреблением, активностью и пассивностью. Взаимопроницаемость, прозрачность границ между автором и читателем обуславливает деконструкцию письма как ряда традиционных оппозиций. Ее результатом является не языковой и смысловой хаос, но новые конфигурации письма как бесконечного, не знающего покоя поиска недостижимого единства смысла. 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. Существо спора Дерриды с Лаканом и заключается в переносе внимания с того, что раскрывается в тексте путем дешифровки бессознательного, на то, что скрывает

ется в тексте, остается за его рамками в результате тайного удерживания, отсрочки в механизме психического замещения¹⁶.

В этой связи особая роль в теории деконструкции придается понятию "различия" (*différance*) - неографизму, синтезирующему стремление установить различие (*différence*) 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, становящихся в результате деконструкции пучками следов друг друга, отложенного присутствия отсутствия. Происходит как бы стирание отсутствия, рассеивание смысла и формы в стихии ритма - первой ласточки постдеконструкции¹⁷.

Для эстетики и искусства постмодернизма символом веры стали идеи деконструкции контекста, сформулированные Дерридой. Исходя из неизбежной разницы контекстов чтения и письма, он заключает, что любой элемент художественного языка может быть свободно перенесен в другой исторический, социальный, политический, культурный, эстетический контекст либо процитирован вообще вне всякого контекста. Открытость не только текста, но и контекста, вписанного в бесконечное множество других, более широких контекстов, стирает разницу между текстом и контекстом, языком и метаязыком. Это не означает их превращения в единый гомогенный текст: тексты имманентно гетерогенны, задача исследователя - извлечь из них те металингвистические ключи, которые при новом погружении в кон-

16 См. подробнее: *Вайнштейн О.* Леопарды в храме (Деконструкционизм и культурная традиция) // *Вопр. литературы.* 1989. № 12. С. 181.

17 См.: *Derrida J.* *La Dissémination.* P., 1972. P. 11; *Его же:* *Positions.* P., 1972. P. 16-18.

текст проявят глубинную тему творчества. Такими словами-инструментами являются для Дерриды "дополнение" у Руссо или "белизна", "складка" у Малларме. Тщательное исследование этимологии имен собственных, метафоричности философского и литературного языка служит почвой для выводов об "общих следах", сопряженности языка и мира, мифологичности языковой символики, метафоричности философских понятий.

Проблема деконструкции метафоры представляется Дерриде одной из существенных задач постмодернистской эстетики. Весь мир метафоричен, люди - пассажиры метафоры, живущие и путешествующие в ней, как в автомобиле, полагает он. Казалось бы, метафоричность перешла все границы, "постарела" и готова уйти из мира. Однако последнее десятилетие свидетельствует о возрождении этого старого сюжета, неистощимой молодости метафоричности. Ренессанс метафоры Деррида связывает с деконструкцией психоаналитических догм, узко интерпретирующих ее как трансферт между чувственным и интеллигибельным. Он различает живые и мертвые, эффективные и стертые, активные и пассивные, горячие и погасшие метафоры, считая необходимым стимуляцию саморазрушения последних в постмодернистском искусстве. Ассоциируя родной, "материнский" язык с матерью, а язык форм, метаязык с отцом, Деррида подчеркивает метафоричность и метонимизм, тропизм и буквальность языка искусства, превращающего троп в "чужой дом". В этой связи западная метафизика в целом характеризуется им как метафорическая, "тропическая" метафизика, "мощный структурный процесс в форме тропов"¹⁸. Однако метафизическое мышление неспособно уловить ускользающее современное бытие, провоцирующее отступление. отлив традиционных метафор.

¹⁸ *Derrida J. Psychée. P. 79.*

Специфика постмодернистской метафоры заключается в ее превращении в квазиметафору, метафору метафоры внутриметафизического характера. Отлив предполагает повторяемость, внутреннюю множественность метафоры, становящейся "катастрофически-катастропической". Отступление отступления, постмодернистский метафорический бум связывается с галактической структурой текстов, отдалением письма от философии и его сближением с живописью, кинематографом, музыкой, ритмом. Постмодернистское письмо строится на асимметрии читаемого и видимого, оно пронизано лучами живописи, фильм - его рентгеновский снимок. Миметическое изображение уступает место изображению изображения, неповторимому экстазу словесной телесности, коду следов метафорической деконструкции. В этой связи Деррида предлагает одно из возможных определений эстетики постмодернизма как "эстетики непредставимого, непредставленного"¹⁹. Ее центральным элементом становится ритм.

Исчезновение незыблемого, стабильного, постоянного ядра традиционной эстетики побуждает трактовать постмодернистское искусство как след, пепел художественных ценностей прошлого. Ритм в этом ракурсе предстает как ключ деконструкции гегемонии означаемого в пользу означающего, так как сам он лишен подлинного референта, спекулятивной визуальности и вербальной репрезентативности. Его транссодержательная природа позволяет возгореться пламени амбивалентных эстетических ценностей, сулящих обещание памяти о прошлом культуры и одновременно память об этом обещании.

Ритмическая деконструкция распространяется Дерридой на все виды постмодернистского искусства. Так, в литературе он выделяет круговые, нарциссические конструкции, соединяющие память и обещание посред-

¹⁹ *Derrida J. Psychée. P. 139.*

ством повторов, цитат, подобиий. Анализируя "событие творчества" Д. Джойса и "ситуацию речи" в его "Улиссе", Деррида видит в тексте романа саморазрушающийся артефакт, от которого остаются смех и междометие "да"²⁰. Творчество Джойса он считает такой частью энциклопедической, циркулярной западной культуры, которая больше целого. Это подобие кузницы, в которой плавится и куется заново память культуры. Это и своего рода паутина, где автор прячется, а читатель попадает в расставленную сеть: меняясь в процессе чтения, он дарит автору свою любовь, помнит о нем. Нырняя в текст и выныривая из него, читатель остается на берегу книги, занимая активную позицию. Это и своеобразный компьютер, характеризуемый быстротой операций творчества и сотворчества автора и его аудитории.

Сравнивая две парадигмы, две модели связей языка и истории - джойсовскую и гуссерлианскую, Деррида отдает приоритет деконструкции языковой иерархии ради воссоздания бессознательной памяти человечества у Джойса перед прозрачным языком и чистым историзмом Гуссерля. Джойсовский языковой плюрализм ассоциируется с мотивом Вавилонской башни, прививкой одного языка к телу другого языка, в результате которой возникает непере译имое, вызывающее творческий смех.

Смех в формах пародии, сатиры, юмора, иронии является суммой сумм, трансцендентальным остатком определенного культурного цикла, завершающего его, подобно подписи. В смехе соединяются радость, триумф и траур, фантазматическое всевластие и цинизм, сарказм, садизм. "Да-смех" воплощает собой абсолютное знание, перформанс эстетического преодоления бинарных оппозиций сознательное - бессознательное, дух - тело, мужское - женское. Если "да" - это ответ, то повторяемость "да, да" комична: это утверждение является по-

²⁰ См.: *Derrida J. Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce. P., 1987.*

сланием к самому себе, подобным непорочному зачатию. Исследуя частотность "да" в "Улиссе" и различая в тексте десять классов "да" (монолога, диалога, памяти, утверждения, подтверждения, дара, цитаты, упоминания, вежливости, ответа), Деррида обращает внимание на ритм, вибрацию, музыку этого междометия. Он размышляет о его загадочном грамматическом и семантическом статусе, телефонно-граммофонном пародийном эффекте. "Улисс" видится ему гигантской двусмысленной полителефонной структурой, огромной открыткой без конкретного адресата. И если правда в искусстве подобна снятию вуали, обнажению, то творчество Джойса оказывается сильнее правды.

На передний план выступает в постмодернистской литературе невидимая, слепая природа произведения, своего рода неодионисийский "танец пера".

Таким образом, искусство для Дерриды - своеобразный исход из мира, но не в инобытие утопии, а вовнутрь, в глубину, в чистое отсутствие. Это опасный и тоскливый акт, не предполагающий совершенства художественного стиля. Его результатом для современной эстетики является утрата уверенности в своем божественном источнике и предназначении. Однако это не означает, что искусство и прекрасное в эстетике постмодернизма растворяются, размываются. Происходит их сдвиг, смещение, дрейф, эмансипация от традиционных интерпретаций: "Быть может, лишая эстетическую ценность специфики, наоборот, освобождают прекрасное"²¹. В отличие от классической философско-эстетической ситуации, философия сегодня утрачивает власть над эстетической методологией, припоминая свой генезис в качестве рефлексии о становлении поэтики.

Деструкция мимесиса в эстетике постмодернизма означает отход от аристотелевской эстетики, сопровож-

²¹ Derrida J. *L'écriture et la différence*. P. 25.

дающийся отказом от концепции художественной культуры как удвоения жизни.

Существенным признаком постмодернизма в искусстве является размытость оппозиций между словом и экзистенцией, текстом и телом. Такая специфика особенно рельефно проявляется в постмодернистском театре. Прослеживая процесс стирания дуализма души и тела на примере театра жестокости А. Арто, Деррида делает акцент на замене слова, текста, письма ритмом, криком, иероглифом, жестом, телом. В отличие от традиционного театра жизнь здесь не изображается, но проживается во всей своей жестокости. Тем самым разрушается гуманистическая граница классического театра, деконструируется привычная роль автора, снимаются оппозиции автор - актер, актер - зритель. Перенос внимания с рационального содержания слова на его плотность возвращает театр на довербальный уровень, открывая путь постмодернистскому театральному письму - визуально-пластическому. Трагическая судьба изображения в современном театре завершается праздником жестокости, крушащим различия между натурой и культурой.

Размышляя о классическом и нетрадиционном театре, Деррида выявляет и момент сходства между ними: любой театр - это письмо, не достигшее адресата. Поэтому снадобье в "Ромео и Джульетте" превращается в яд и свершается невозможное - влюбленные вопреки объективной пространственно-временной логике переживают смерть друг друга. Маскарад оборачивается балом подобий, где отказ от имени отца ведет к утрате любви и жизни. Шекспировскую трагедию Деррида трактует как апофеоз холодной иронии имен, переживающих своих хозяев.

Быть может, наиболее отчетливые формы деконструктивизма Дерриды приобретает при анализе им постмодернистской архитектуры. Стратегия деконструкции означает в этой сфере мощную встряску, ведущую к

дестабилизации таких структурных принципов архитектуры, как система, конструкция, архитектоника. Архитектура - наиболее наглядная форма изобретения другого, поэтому ее деконструкция позитивна, а не негативна. Ее результатом является не хаос разрушения, а бездонность нового архитектурного языка - "другого", асемантичного, безумного в своей непрочности, отвергающей традиционные оппозиции горизонталь - вертикаль, природа - культура, форма - содержание, жилое - нежилое. Если традиционная архитектура - это референциальное пространство мимесиса, то постмодернистская архитектура - "будущий неразборчивый проект", неизвестная школа, неопределенный стиль, необитаемое пространство, изобретение новых парадигм... Деконструировать артефакт, называемый "архитектурой", значит мыслить его как артефакт необитаемой техники"²².

Как ни один другой вид постмодернистского искусства, архитектура обратима, повторяема, она существует "здесь и сейчас", сопротивляясь историцистской периодизации, преходящей моде. Связь архитектуры с историей крайне сложна: архитектура формирует человека, ангажирует его, и лишь затем он становится ее хозяином.

Архитектура - это пространственное письмо, в чью структуру включено событийное измерение, обладающее собственной драматургией, хореографией, эстетикой кадра, нарративностью, сериальностью. Специфика постмодернистской архитектуры заключается в утрате ею своей автономности, скрещивании с другими типами художественного письма - кинематографическим, фотографическим, хореографическим, литографическим. Скрещивание может осуществляться в форме трансферта, перевода, транскрипции, прививки, гибрида. В результате такого сложного нарративного монтажа возникает трансархитектура события, обращенного к дру-

²² Derrida J. *Psychée*. P. 510, 513.

тому, далекая от созерцательного эстетизма и потребительства.

Постмодернистская архитектура - это единство деконструкции и реконструкции, "право на разъединение в пространстве объединения"²³. Деконструктивистские процедуры дестабилизации, разъединения, расчленения, прерывания создают предпосылки для объединения различий, но не в рамках новой архитектурной системы, а в пространстве "другой архитектуры". Ее отличие - не в форме, системе или конечном смысле. "Архитектура другого" - это событие, произведение, артефакт, памятник, воспринимаемые не как искусство, но как естественная среда обитания, "архитектура архитектуры".

Материальная и духовная прочность традиционной архитектуры превращает ее, по мнению Дерриды, в последнюю крепость метафизики. Она подчиняется четырем аксиоматическим инвариантам, определяемым извне в качестве символических функций архитектуры: служить жилищем; материализовывать социальную иерархию; овеществлять телеологию - политический, экономический, религиозный, утилитарный финализм; соответствовать статусу изящного искусства своей целостностью, порядком, красотой, гармонией. Эти инварианты, соответствующие принципам классической западной культуры в целом, подлежат не разрушению, но переоценке, ведущей к дистанцированию от них, их постепенной эрозии. Результатом такого сдвига будет нулевой градус архитектурного письма, характеризуемый не бесчеловечностью, бесполезностью, бессмысленностью, нигилистической деструкцией, но пробуждением эстетической энергии метаархитектуры, обретением ею нового дыхания.

Примером постмодернистской архитектуры Деррида считает творчество Б. Чюми, осуществившего в

²³ *Derrida J. Psychée. P. 489.*

Париже свой проект "Безумия". В основе проекта - точки-магниты, объединяющие фрагменты расколотой парковой системы - аттракционы, игры, экологические артефакты. Прерывистые красные точки нацелены на связывание энергии безумия и ее семантическую перезарядку. В этом эксперименте Деррида усматривает единство деструкции и реконструкции: разрушение традиций французского садово-паркового искусства ведет не к хаосу анархии или новому порядку, но к эстетическому сдвигу, рождающему синтез удовольствия и культурного, игрового, педагогического, научного, философского применения.

Показателен опыт практического осуществления некоторых мотивов текстов Дерриды в архитектуре. Совместно с архитектором П. Эйзенманом Деррида создал проект "Хоральное произведение", включающий в себя литературный и архитектурный дискурс. При этом Деррида выступил в качестве дизайнера, а его соавтор - как литератор. В результате возник образец многоголосой, многоязыкой "архитектуры-полиглота" - псевдосад без растений, где соединяются твердое и жидкое, вода и камень. "Словесный дизайн" включает в себя хореографию, музыку, пение, ритмические эксперименты. Выступление хора мыслится как архитектурное событие, со ссылкой на "Собор Парижской Богоматери" В. Гюго книга приравнивается к храму, разрушается иерархия внешнего и внутреннего, активного и пассивного, видимого и невидимого, временного и пространственного. Субъект творчества рассеивается, и перформанс в целом наделяется неантропоцентрическим, постгуманистическим смыслом.

Теоретический вывод Дерриды из такого рода экспериментов заключается в широком, свободном понимании эстетики, давно прорвавшей оболочку своего античного имени - каллиграфии, каллистики. Такой реинтерпретации и способствует деконструкция, расшатывающая наиболее прочные элементы классической эсте-

тики. Архитектура в широком смысле уподобляется логосу: деконструкция "логоцентрической философии архитектуры" в духе нового рационализма означает включение инновационного потенциала метафоризма, воображения, бессознательного в ткань научного творчества в целом.

В начале 90-х годов Деррида уделяет пристальное внимание проблемам европейской культурной идентичности. Культура, подчеркивает он, не может быть самоидентична, замкнута на себе, моногенсалоогична. Множественность источников европейской культуры, ее капиллярность, способствующая взаимооорощению культур, обеспечивает идентификацию с культурой другого, ее открытость, которая так необходима для плодотворного диалога мировых культур²⁴.

Оригинальность научной позиции Дерриды состоит в объединении предметных полей теории культуры и лингвистики. Сознательная "экспатриация" философской эстетики в эту экспериментальную сферу дает ей новое дыхание, оттачивает методологический инструментарий, подтверждая ее право на существование в современной постмодернистской ситуации²⁵. Дистанцируясь от лингвоцентризма Лакана, крайностей структуралистского подхода, Деррида в то же время избегает соблазна пантекстуального стирания различий между философией, литературой и литературной критикой. Исходя из их иротиворечивого единства и взаимосвязи, теория деконструкции не смешивает и не противопоставляет строгую философию и литературность, но вводит их в контекст более широкой творческой разумности, где интуиция, фантазия, вымысел - столь же необходимые звенья анализа, как и законы формальной логики.

²⁴ См.: *Derrida J. L'autre cap.* P., 1991. P. 16.

²⁵ См.: *Derrida J. Du droit à la philosophie.* P., 1990. P. 23.

Как эпистемологическая, так и идеологическая критика эстетики деконструкции, сводящая ее либо к негативно-разрушительной бессмыслице, либо к апологетике художественного авангарда, ограничиваются лишь внешними признаками, не учитывая ее глубинного позитивного смысла. Обращаясь к хрупким, еще не вполне сформировавшимся феноменам культуры, Деррида применяет щадящие, мягкие методы их анализа, требующие не только категориальных новшеств, но и авторской самоиронии. Тот микроуровень исследования, на котором работает Деррида, предполагает бережное отношение к философско-эстетическим "переводам" и "толкованиям" канонических текстов в импровизационном, игровом ключе. Связанные с таким подходом динамизм, интеллектуальное и эстетическое удовольствие, "радость текста", выражающаяся в шарадах, каламбурах, свободной комбинаторике, перекодировании знаков, компенсируют известную изотеричность его научного языка. Деррида идет значительно дальше канонических тенденций эстетизации философии, предлагая антидогматический, антифундаменталистский, антитоталитарный по духу способ философствования, открывающий позитивные перспективы исследования инновационных процессов в жизни, науке, художественной культуре конца XX в.

Открытые Ж. Дерридой пути постструктуралистских исследований оказались весьма привлекательными для ученых, стремящихся расширить рамки классического структурализма, синтезируя его с иными научными подходами к изучению искусства. Так, идеи деконструкции доминируют в эстетике американского ученого бельгийского происхождения Пола де Мана. Он определяет деконструкцию как негативное, демистифицирующее знание о механизме знания, или архезнание о саморазрушении бытия, превращающегося в аллерию иллюзии. С архезнанием связана концепция само-

ироничного разубеждения, лежащая в основе интенциональной риторики литературной критики П. де Мана²⁶.

В 80-е годы постмодернистский подход к проблемам эстетики стал преобладающим в творчестве французского структуралиста Цветана Тодорова. Новый, постструктуралистский поворот в эстетике Тодоров связывает с перенесением исследовательских интересов с познания неизвестного на непознаваемое. Так, при конструктивном типе чтения интерпретация символов предполагает детерминизм, каузальность развития событий. Прямая и косвенная информация о персонажах превращает их в характеры. Возможные ошибки читательского восприятия связаны в основном с несовпадением его воображаемого мира с авторским. Что же касается чтения как деконструкции, то здесь не просто разрываются причины и следствия, но они оказываются неоднородными по своей природе: событие является следствием безличного закона и т.д.²⁷.

Значительное влияние на развитие постмодернистской эстетики оказали взгляды Умберто Эко - известного итальянского семиотика, эстетика, историка средневековой литературы, писателя, критика и эссеиста. Свое постмодернистское кредо Эко сформулировал в заметках на полях романа "Имя розы", принесшего ему широкую известность. Прежде всего, он обратил внимание на возможность возрождения сюжета под видом цитирования других сюжетов, их иронического переосмысления, сочетания проблемности и занимательности. Считая постмодернизм не фиксированным хронологическим явлением, но определенным духовным состоянием, подходом к работе, Эко видит в нем ответ модернизму, разрушавшему и деформировавшему прошлое. Разрушая образ, авангард дошел до абстракции, чистого,

26 См.: *Man P. Aesthetic Ideology*. Minneap., 1987; (Dis)continuities: *Essays on Paul de Man // Postmodern Studies*. 1989. № 2. P. 44.

27 См.: *Todorov T. La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*. P. 1982.

разорванного или сожженного холста; в архитектуре требования минимализма привели к садовому забору, дому-коробке, параллелепипеду; в литературе - к разрушению дискурса до крайней степени (коллажи У. Бэрроуза), ведущей к немоте, белой странице; в музыке - к атональному шуму, а затем к абсолютной тишине (Д.Кейдж). Концептуальное искусство - метаязык авангарда, обозначающий пределы его развития.

Постмодернистский ответ авангарду заключается в признании невозможности уничтожить прошлое и приглашении к его ироничному переосмыслению. Постмодернистская позиция напоминает Эко положение человека, влюбленного в очень образованную женщину. «Он понимает, что не может сказать ей "люблю тебя безумно", потому что понимает (а она понимает, что он понимает), что подобные фразы - прерогатива Лиалá²⁸. Однако выход есть. Он должен сказать: "по выражению Лиалá - люблю тебя безумно". При этом он избегает деланной простоты и прямо показывает ей, что не имеет возможности говорить по-простому; и тем не менее он доводит до ее сведения то, что собирается довести, - то есть что он любит ее, но что его любовь живет в эпоху утраченной простоты. Если женщина готова играть в ту же игру, она поймет, что объяснение в любви осталось объяснением в любви. Ни одному из собеседников простота не дается, оба выдерживают натиск прошлого, натиск всего до-них-сказанного, от которого уже никуда не денешься, оба сознательно и охотно вступают в игру иронии... И все-таки им удалось еще раз поговорить о любви"»²⁹.

Одно из отличительных свойств постмодернизма, по сравнению с модернизмом, заключается в том, что ирония, высказывание в квадрате позволяет участвовать в метаязыковой игре и тем, кто ее не понимает, воспри-

28 Лиалá - псевдоним итальянской писательницы Лианы Негретти, популярной в 30 - 40 гг.

29 См.: Эко У. Имя розы. М., 1989. С. 461.

нимая совершенно серьезно. Постмодернистские иронические коллажи могут быть восприняты широким зрителем как сказки, пересказы снов. В идеале постмодернизм оказывается над схваткой реализма с ирреализмом, формализма с "содержанизмом", снося стену, отделяющую искусство от развлечения.

Постмодернистские артефакты - генераторы интерпретаций, стимулы интертекстуального прочтения сформировавшей их культуры прошлого. Диалог между новым произведением и другими, ранее созданными произведениями, а также между автором и идеальной аудиторией свидетельствует об открытой структуре эстетики постмодернизма. Символом культуры и мироздания Эко считает лабиринт. Он видит специфику постмодернистской модели в отсутствии понятия центра, периферии, границ, входа и выхода из лабиринта, принципиальной асимметричности. Это не противоречит реабилитации фабулы, действия, возврату в искусство фигуративности, нарративности, критериев эстетического наслаждения и развлекательности, ориентации на массовое восприятие. Творческие перекомбинации стереотипов коллективного эстетического сознания позволяют не только создать самоценный фантастический мир постмодернизма, но и осмыслить пути предшествовавшего развития культуры, создавая почву для ее обновления. В этом плане сама символика названия романа У. Эко "Имя розы" - пустого имени погибшего цветка, говорящего о способности языка описывать исчезнувшие и несуществующие вещи - может быть истолкована как свидетельство неиссякающих потенций языка искусства, срачивающего прошлое, настоящее и будущее художественной культуры.

Таким образом, специфика постструктуралистской эстетики во многом связана с переносом внимания со структуры как таковой на ее оборотную сторону, "изнанку". Изучение таких неструктурных внешних элементов структуры, как случайность, аффекты, желание,

телесность, власть, свобода и так далее способствует размыканию структуралистского текста и его погружению в широкий социокультурный контекст в качестве открытой системы. Что касается постструктурализма в его деконструкционистском варианте, то к нему все чаще применяются термины "суперструктурализм", "трансбиллетристика". Это течение воспринимается как лебединая песнь модернизма и колыбель постмодерна. Трактую человеческую деятельность в целом как своего рода чтение безграничного текста мира, бесконечный семиозис, постструктуралистская эстетика снимает оппозицию логическое - риторическое, заостряя столь актуальную для современной теории познания проблему неопределенности значений.

Структура желания

Постфрейдистские концепции искусства Ж. Лакана, Ж. Делёза, Ф. Гаттари, Ж.-Ф. Лиотара, М. Серра, Ю. Кристевой, М. Плейне, Ж.-Л. Бодри были не просто восприняты постмодернистской эстетикой, но именно в ее силовом поле доказали свою жизнеспособность. Творчески, критически переосмыслив эстетический опыт основных неопрейдистских школ XX века - аналитической психологии К. Юнга, индивидуальной психологии А. Адлера, сексуально-экономической психологии В. Райха, культурно-философской психопатологии К. Хорни, гуманистического психоанализа Э. Фромма, экзистенциального психоанализа Г. Марселя, Ж.-П. Сартра, А. Камю, "нового левого" психоанализа Г. Маркузе, эгопсихологии Г. Гартмана, Д. Раппопорта, Ф. Александера и других, психоисторической эгопсихологии Э. Эриксона, дидактического психоанализа С. Нашта, психоаналитической психологии Д. Лагаша, психоаналитических подходов в персонализме

Э. Мунье³⁰, постфрейдисты сосредоточились на изучении разных уровней и сфер проявления структуры и языка бессознательного в искусстве.

Являясь оригинальными мыслителями, ведущие французские постфрейдисты стремятся к созданию собственных философско-эстетических школ. Наиболее влиятельная и весомая среди них - школа структурного психоанализа Ж. Лакана, давшего новую жизнь фрейдовской традиции макроструктурного психоанализа и сартровской линии исследования бессознательного и вообразаемого в художественном творчестве. На этой основе Лакан создает концепцию транспсихологического, символического субъекта языка и бессознательного желания.

Широкий диапазон отличает постфрейдистские работы Ж. Делёза и Ф. Гаттари. Структуралистский взгляд на эстетику как точную науку, побуждающую выявлять графичность художественных структур, сочетается в их творчестве с попыткой замены психоанализа шизоанализом, поиском универсальных механизмов функционирования искусства. В художественном шизоанализе Делёза и Гаттари субъект бессознательного желающего производства реализует себя в ризоматике и картографии постмодернистского искусства.

В центре внимания Ж.-Ф. Лиотара - специфика постмодернистской ситуации в эстетике и науке. Сравнительный анализ парадигм постнеклассического знания и нетрадиционной философии искусства приводит его к обобщающим выводам о соотношении модернистской и постмодернистской культур. Именно Лиотару принадлежит приоритет в распространении полемики о по-

³⁰ См., например: *Бассин Ф.В.* О современном кризисе психоанализа. Вступ. ст. в кн. *Шерток Л.* Непознанное в психике человека. М., 1982; *Вдовина И.С.* Эстетика французского персонализма. М., 1981; *Левчук Л.Т.* Психоанализ и художественное творчество (Критический анализ). Киев, 1980; *Попова Н.Ф.* Французский постфрейдизм. Критический анализ. М., 1986.

стмодерне на философскую сферу, что во многом способствовало обретению постмодернизмом статуса философского понятия в 80-е годы. Цели же его "аффирмативной либидозной экономической эстетики" носят более локальный характер. Разрабатываемый Литотаром прикладной психоанализ искусства направлен на создание концепции художественного творчества как универсального трансформатора либидозной энергии.

Литературоцентризм отличается методологический подход Ю. Кристевой, стремящейся сочетать психоанализ с витгенштейнианством и неотомизмом.

Таким образом, создателей постфрейдистской эстетики объединяет, прежде всего, поиск бессознательных психических структур, лежащих в основе языка искусства. Однако направление это лишено целостности, внутренне противоречиво и даже конфликтно, что во многом связано с генезисом постфрейдизма.

Появление постфрейдизма в эстетике связано с рядом теоретических предпосылок. "Местом встречи" психоанализа и структурализма в 60-х годах явилась проблема бессознательного. Встреча эта не была бесконфликтной. Взаимное тяготение и отталкивание психоанализа и структурализма определялось самой логикой развития этих течений. Так, ведущие французские структуралисты - К. Леви-Стросс, М. Фуко, Р. Барт изначально исходили из неосознаваемого характера глубинных структур, предопределяющих развитие языка, искусства, науки, религии, культуры, истории, человека и общества в целом как определенных систем знаков. Фрейдизм в эстетике привлекал их своими рационалистическими моментами, позволяющими осознанную расшифровку знаков, декодирование бессознательной языковой символики. Стремясь развить и усилить рационалистическую трактовку бессознательного, классики французского структурализма критиковали Фрейда и его последователей за пансексуализм. Место фрейдовского "либидо" заняли в их эстетике понятия означа-

емого и означающего. Именно эти ключевые структуралистские понятия позволили, по их мнению, осуществить то, что не удалось Фрейду - выявить общечеловеческие бессознательные структуры всех видов жизнедеятельности - "ментальные структуры" (Леви-Стросс), "эпистемы" (Фуко), "письмо" (Барт). Следует отметить, что именно такой подход предопределил в 70 - 80-е годы переход Р. Барта и М. Фуко с классических структуралистских на постструктуралистские позиции, открывшие постмодернистский период их творчества.

Со своей стороны, таких психоаналитиков, как Ж. Лакан, Ж.-Ф. Лиотар, Ж. Делёз, Ф. Гаттари, Ю. Кристева, М. Плейне, Ж.-Л. Бодри привлекло стремление структуралистов использовать точные методы исследования, в том числе и неосознаваемой психической деятельности. Вместе с тем выявились и дискуссионные проблемы, касающиеся, в первую очередь, "теоретического антигуманизма" структурализма, примата текста над контекстом.

При анализе генезиса постфрейдистской эстетики следует также учитывать, что рассматриваемый период характеризовался тенденциями плюрализации эстетического знания. Усилились процессы его дифференциации и интеграции, что привело, с одной стороны, к абсолютизации отдельных частных методов и методик, а с другой - к их свободному эклектическому сочетанию. Именно в таком контексте осуществилось сращение психоанализа и структурализма.

Существенное значение имеет и тот социально-исторический эбикекультурный фон, на котором происходили попытки объединения структуралистских и психоаналитических подходов - студенческие волнения, бум молодежной контркультуры, обострение интереса к проблемам раскрепощения личности, ее освобождения от общественных табу, в том числе сексуальных и лингвистических.

Постфрейдистские концепции не являются, разумеется, простым эклектическим сочетанием взглядов ведущих французских эстетиков предшествующего периода. Им свойственны новые черты, связанные не только с внутриэстетическими процессами, но и с теми изменениями социально-психологического климата, которые характерны для западного общества последней трети XX века. Кроме того, в новых условиях даже старые идеи приобрели нетрадиционное звучание.

В рамках постфрейдистской эстетики существует ряд оригинальных подходов, конкурирующих между собой. В методологическом отношении их объединяют некоторые общие принципы, свидетельствующие о критическом усвоении фрейдистской и структуралистской традиций на основе их "параллельного" нового прочтения. Так, фундаментальные структуралистские понятия (структура, уровень, модель) и принципы исследования языка искусства (системно-структурный метод, знаковый подход, объективность, формализация, математизация знания) сочетаются с психоаналитической трактовкой бессознательного как основы творческого процесса, художественного произведения как механизма, преобразующего либидозную энергию, основных эстетических категорий и видов искусства как метаморфоз сексуальных пульсаций, дешифруемых при помощи психокритики. В этой связи на первый план выдвигаются методологические принципы плюрализма и релятивизации эстетического знания, находящие свое воплощение в некоторых эстетических инновациях - художественном шизоанализе; концепциях ризоматики, картографии, пиротехники и полилога искусства; физиологической трактовке катарсиса и др.

Бессознательное и язык - системообразующие основы постфрейдистской эстетики, находящиеся в центре внимания всех направлений исследований, существующих в ее рамках. Различия в трактовке этих узловых методологических понятий определяют линии водораз-

дела между основными течениями постпсихоанализа, являются предметом постоянных теоретических дискуссий.



Возникновение структурного, или лингвистического психоанализа связано с именем Жака Лакана. Начав свою карьеру как практикующий врач, Лакан в 30-е годы серьезно изучает философию, психологию, эстетику, искусство, литературу. Результатом его стремления синтезировать результаты медицинского и гуманитарного знания явилась докторская диссертация "О параноическом психозе и его отношении к личности" (1932). Выводы этой работы широко использовались западными эстетиками, искусствоведами, деятелями художественной культуры. Высказанные Лаканом идеи легли в основу "параноической критики" С. Дали. С середины 30-х годов Лакан посвящает себя педагогической деятельности. Научная работа в Парижском психологическом и Французском психоаналитическом обществах, руководство Парижской фрейдистской школой (1964-1980) выдвигают Лакана в ряд наиболее известных европейских психоаналитиков³¹.

Научный авторитет Лакана связан с тем новым - структуралистским - направлением психоаналитических исследований, начало которому было положено им в середине 50-х годов. Новизна его взглядов состоит в том, что он вышел за рамки как классического структурализма, так и ортодоксального фрейдизма, наметил новые перспективы исследования. Лакан возглавил влиятельную научную школу, не распавшуюся и после его

³¹ См.: *Автономова Н.С.* Психоаналитическая концепция Жака Лакана // *Вопр. философии.* 1979. № 11.

смерти. Многочисленные ученики и последователи продолжают развивать его идеи в области психоаналитической терапии, этнологии, риторики. Философско-эстетические взгляды Лакана, определившие в свое время теоретическую направленность журнала "Тель Кель", составили фундамент структурно-психоаналитической эстетики.

"Тексты" Ж. Лакана³² позволили проследить эволюцию психоаналитических взглядов на протяжении трех предшествовавших десятилетий. В 1973-1986 годах вышли в свет "Семинары Жака Лакана", раскрывающие собственно структурно-психоаналитическую концепцию автора, в том числе в эстетике и искусстве. Работа, написанная в живой, полемической форме, представляет собой стенографическую запись бесед Лакана со своими учениками.

Центральная категория структурно-психоаналитической эстетики Лакана - символическое. Символикой наполнено и поведение ученого в аудитории - от фрейдистских символов серпа Кроноса и посоха Эдипа, нашитых на его докторской шапочке, до фигурок слонов, которые он дарит своим ученикам в конце занятий. Великолепный слон изображен и на обложке первого тома "Семинара". Тема слона образует сквозное действие книги. При чем здесь слоны? Как известно, Лакан исходит из того, что бессознательное структурировано как язык. Он сравнивает речь с мельничным колесом, посредством которого желание беспрестанно опосредуется, возвращаясь в систему языка. Слово в этом контексте не просто приравнивается к вещи. Слово "слон", полагает Лакан, даже реальнее живого слона. Произнесение этого слова вершит судьбы слонов. Благодаря символическим свойствам языка в узкую дверь парижской аудитории в любой момент могут войти слоны. Ведь мыслить значит

32 См.: *Lacan J. Ecrits. P., 1966.*

заменить слонов словом "слон", солнце - кругом, то есть понятие замещает вещь, полагает он.

Лакан стремится к рациональному истолкованию бессознательного, ищет взаимосвязи его эмпирического и теоретического уровней, неклассические принципы обоснования знания, исследования бытия и познания. Он пересматривает декартовское *cogito ergo sum*, полагая, что субъект не исчерпывается *cogito*, субъекты мышления и существования расположены на разных уровнях. Но тогда и обоснование бытия мыслью должно быть опосредовано речью и, следовательно, двучленная формула связи бытия и сознания неверна. Творческая функция речи толкуется как функция символического, первичного по отношению к бытию и сознанию, речь предстает здесь как универсальный источник креативности, порождающий как понятия, так и сами вещи.

"*Cogito ergo sum*" для Лакана - символ плоского, банального, мещанского сознания, воплощение пошлой "самоуверенности дантиста". Непреходящая заслуга Фрейда состоит, по его мнению, в том, что произведенная Фрейдом "коперниковская революция в философии" коренным образом изменила отношение человека к самому себе. Суть фрейдовского подхода к проблеме личности заключалась в том, что сознание утратило универсальность, стало непрозрачным для самого себя. Главным в человеке признавалось бессознательное желание. Либи́до превратило дантиста в творца.

Современную философскую ситуацию Лакан определяет как "теоретическую какофонию". Ее методологические дефекты связаны с неадекватным истолкованием учения Фрейда, в частности, попытками психологизации либи́до у К. Юнга, американских неофрейдистов. Психологизация либи́до в неофрейдистских концепциях заводит, по мнению Лакана, в теоретический тупик, психоанализ и общая психология несовместимы.

Задача структурного психоанализа - восстановить понятие либи́до как воплощения творческого начала в

человеческой жизни, источника плодотворных конфликтов, двигателя человеческого прогресса. Без психоанализа нельзя понять ни человека, ни общество, хороший политик должен быть психоаналитиком, подчеркивает Лакан. Открытие Фрейда выходит за рамки антропологии, так как формуле "все - в человеке" он противопоставляет догадку о том, что "в человеке - не совсем все" (хотя бы потому, что человек из-за инстинкта смерти отчасти оказывается вне жизни). И в этом смысле Фрейд - не гуманист, антигуманист, пессимист, реалист, трагик.

Лакан, таким образом, с антифеноменологических позиций критикует интуитивистский, субъективистский подход к человеку, противопоставляет общей теории субъекта, философскому антропологии теоретический антигуманизм. Он видит свою задачу в отыскании тех механизмов ("машин"), которые, несмотря на многообразие психических структур, создают предпосылки для формирования социума. В этом смысле "машина - портрет человека"³³. Но это не "человек-машина" Ламетри. Специфика "человека-машины" Лакана состоит в свободе выбора. Именно свобода, подчеркивает он, отличает человека от животного, подчиненного внешнему миру и поэтому как бы застывшего, превратившегося в "застопорившуюся машину". Животный мир - область реального, человеческий - сфера символического. Свобода реализуется в языке и художественном творчестве, благодаря которым мир человека превосходит границы его реального существования. Так, для Эдипа не имеет значения реальное бытие вещей, главное здесь - речевой узел, являющийся тем организационным центром, от которого, как от обивочного гвоздя, разбегаются лучи, пучки значений (например, эдипов комплекс). Для человека как субъекта, мучимого языком, речь не менее

33 *Lacan J. Le séminaire de Jacques Lacan. Livre II. Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse. P., 1978. P. 94.*

весом, чем реальность. Творчество в целом связано с символическим характером языка и речи, представляющими собой социокультурные интерсубъективные факторы, первичные по отношению к человеческой субъективности. Поэтому основная задача структурно-психоаналитической эстетики - подготовить скачкообразный переход человечества в новое качество. Традиционные педагогические методы эстетического и художественного воспитания (обучение музыке, пению, танцам и т.д.), ориентированные на изменение каких-либо отдельных сторон поведения личности, здесь не годятся. Новые подходы к изучению человека открывает, по мнению Лакана, лингвизация психоанализа, уравнивание в правах желания и языка - двигателей личной и общественной жизни.

Идеи Лакана о многоуровневой структуре психики представляют несомненный научный интерес. Он стремится исследовать сферу бессознательного, применяя специальные научные методы лингвистического анализа, размышляет о соотношении теории и практики. Однако с рядом его выводов нельзя согласиться. Лакан считает бессознательные структуры знания первичными по отношению к опыту. Вывод о том, что слово "слон" реальнее настоящего слона зиждется на сведении условий, объекта и обоснования знания к бессознательным языковым структурам, что снимает проблему истинности знания. Отличие структуралистских априорных форм сознания от кантовских состоит в перенесении их из области сознания и рассудка в сферу бессознательного.

Размышляя о сущности бессознательного, Лакан оспаривает и гегелевское представление о понятии как времени велци, и фрейдовское понимание бессознательного, находящегося вне времени. Не только бессознательное, но и понятие существуют вне времени, полагает он. "Я мыслю там, где я не есть, и я есть там, где я не мыслю" - этот тезис Лакан противопоставляет декартов-

скому "ubi cogito ibi sum". Бессознательное - это чистое время вещи, а его материальным предлогом может быть все, что угодно. В таком контексте "поступок - это речь"³⁴.

Развивая ставшие традиционными для нео- и постфрейдизма тенденции десексуализации бессознательного, Лакан выстраивает оригинальную концепцию его денатурализации, дебиологизации. Он закладывает новую традицию трактовки бессознательного желания как структурно упорядоченной пульсации. Идея эта активно развивается его последователями, термин "пульсация" - один из ключевых для постфрейдистской эстетики. Утрачивая хаотичность, бессознательное становится окультуренным, что и позволяет преобразовывать пульсации в произведения искусства и другие явления культуры. Внутренний структурирующий механизм объединяет все уровни психики, он функционирует подобно языку, и именно в этом смысле следует понимать лакаповские слова о том, что "бессознательное - это язык", "бессознательное структурировано как язык"³⁵: речь идет не только о лингвистическом понимании языка на символическом уровне, но и о "языке" пульсаций на более низком уровне воображаемого, где психология и физиология еще слиты воедино.

В методологическом плане одной из сквозных тем эстетики Лакана является вопрос о соотношении реального, воображаемого и символического. Эти понятия он считает важнейшими координатами существования, позволяющими субъекту постоянно синтезировать прошлое и настоящее. Так, если вы просыпаетесь в загородном доме и видите в складках шторы профиль маркиза XVIII века, то это означает, что произошла кристаллизация вашего прошлого знания. Если пятна на стене вызывают в воображении постоянные образы, это свиде-

³⁴ Lacan J. *Le séminaire de Jacques Lacan*. Livre II. P. 270.

³⁵ Lacan J. *Le séminaire de Jacques Lacan*. Livre III. *Les psychoses*. P., 1981. P. 20.

тельствует о том, что в доме ничего не изменилось. Воображаемое, фантазмы обретают символические координаты. Речь здесь идет, по существу, о структуре психического. Оригинальность лакановской концепции по сравнению с фрейдовской состоит в том, что место "Оно" занимает реальное, роль "Я" выполняет воображаемое, функцию "Сверх-Я" - символическое. При этом реальное как жизненная функция соотносимо с фрейдовской категорией потребности, на этом уровне возникает субъект потребности. На его основе формируется воображаемое, или человеческая субъективность, субъект желания. Воображаемое воплощает "функцию заблуждения", осуществляется "По ту сторону принципа реальности" (так называется работа Лакана, опубликованная в 1936 г.).

Таким образом, бессознательное символическое противостоит у Лакана сознательному воображаемому, реальное же по существу остается за рамками исследования.

Лакан считает трехчлен "реальное-воображаемое-символическое" первоосновой бытия, стремится исследовать соотношения его составляющих методами точных наук. Так, опираясь на законы геометрии, он пытается представить феноменологию психического графически, изображая на плоскости двухгранный шестиплоскостной бриллиант. Средний план, режущий бриллиант пополам на две пирамиды, он представляет как непроницаемую поверхность реального. Однако поверхность эта испещрена дырами, пустотами бытия (речи) и ничто (реальности), в которые с верхнего уровня символического посредством языка попадают слова и символы. В результате таких синтезов на стыках различных граней, воплощающих реальное, воображаемое и символическое, образуются основные человеческие страсти и состояния. На стыке воображаемого и реального возникает ненависть, реального и символического - невеже-

ство. Стык граней воображаемого и символического порождает любовь.

От исследования воображаемого, наиболее полно воплощающегося в любви, Лакан переходит к изучению символического и его проявлений - языка, речи и искусства. "Символическое первично по отношению к реальному и воображаемому, вытекающим из него"³⁶, полагает он. Символическое как первооснова бытия и мышления определяет структуру мысли, влияет на вещи и человеческую жизнь. Человек становится человеческим, когда получает имя, то есть вступает в вечную символическую связь с универсумом. Наиболее чистая, символическая функция языка и заключается в подтверждении человеческого существования. Речь же способствует узнаванию человека другими людьми, хотя по своей природе она амбивалентна, непроницаема, способна превращаться в мираж, подобный любовному. Если символическая природа речи проявляется в ее метафоричности, то признак символической природы искусства - образность: "Это новый порядок символического отношения человека к миру"³⁷.

Изучая природу художественного образа методами структурного психоанализа, Лакан стремится использовать результаты естественнонаучного знания. Он подчеркивает связь психоанализа с геологией (исследование пластов подсознания) и оптикой (анализ "стадии зеркала"). В результате возникает концепция транспсихологического "Я". В ее основе лежат психоаналитические идеи двухфазового - зеркального и эдиповского - становления психики.

Первая фаза совпадает с началом становления субъекта. Как полагает Лакан, до шестимесячного возраста ребенок не отделяет себя и окружающий мир от материнского тела. Полугодовалый ребенок уже способен уз-

³⁶ Lacan J. Le séminaire de Jacques Lacan. Livre II. P. 256.

³⁷ Lacan J. Le séminaire de Jacques Lacan. Livre III. P. 91.

нзвать себя в зеркале, самоидентифицироваться и идентифицироваться со взрослым, держащим его перед зеркалом. Ребенок воображает себя взрослым, владеющим речью, творит свой будущий образ. Так на стадии зеркала формируется образ, синтезирующий воображаемое и символическое в той мере, в какой осуществляется приобщение к языку и культуре.

Символическая сущность образа закрепляется на эдиповской стадии, когда желания ребенка подчиняются законам культуры, навязанным ему отцом. Позднейшее же соперничество с отцом, протест против него побуждают разбить зеркало, а вместе с ним и отраженный в нем "взгляд другого". Одиссеей, полагает Лакан, не случайно выкалывает глаз Циклопа - он разбивает это символическое зеркало.

Для обоснования своей концепции Лакан приводит данные многочисленных и многообразных оптических опытов с плоскими и вогнутыми зсркалами, стеклами, сферами. В его трудах - множество чертежей и рисунков, изображающих многовариантность стадии зеркала. Однако собственно философско-эстетическим результатом этих экспериментов является лишь подтверждение того общепризнанного факта, что оптика связана с образами.

Лакан подразделяет образы на реальные, воображаемые и символические.

Если представить себе вазу с цветами как содержащее и содержимое, пишет Лакан, то на стадии зеркала образ тела подобен воображаемой вазе, содержащей реальный букет инстинктов и желаний, знаменующих рождение "Я". Осознание себя как тела составляет, по мнению Лакана, фундаментальное отличие психологии человека от животного. Психикой человека управляют порывы ссзнания и тела, желания и формы. В этом ключе источник несчастного, разорванного сознания - осознание человеком разрыва между сознанием и телом. В результате тело начинает восприниматься как фальшивое, амбивалентное, призрачное, что усиливается

символами заменимости частей тела (к ним принадлежат парики, очки, вставные челюсти, протезы и т.д.), напоминающими о его бренности.

Таким образом, заключает Лакан, восприятие в сфере реального оказывается расколотым. Реакцией на это в плане воображаемого является стремление к разрушению объектов отчуждения, агрессивному подчинению их собственным интересам. Единым, тотальным, идеальным восприятие может стать лишь благодаря символическому, воплощающемуся в образах искусства - идеального зеркала.

Наиболее адекватной моделью зеркально-символической природы искусства Лакан считает кинематограф. Исследуя тесные связи искусства кино и НТР, он создает "машинную", неантропоморфную концепцию генезиса и структуры эстетического сознания. Ход его рассуждений следующий.

Реальный объект, отражаясь в зеркале, утрачивает свою реальность, превращается в воображаемый образ, то есть феномен сознания. Однако, что произойдет, если в один прекрасный день люди, а значит и сознание исчезнут? Что в этом случае будет отражаться в озерах, зеркалах? Ответ на этот вопрос можно найти, если представить себе, что обезлюдевший мир автоматически снимается на пленку кинокамерой. Что же увидят на киноэкране люди, если они снова вернуться на землю? Кинокамера запечатлест образы явлений природы - молнии, взрывы, извержения, водопады, горы и их отражение в зеркале-озере. То есть киноискусство фиксирует феномены эстетического сознания, не нашедшие отражения в каком-либо "Я" - ведь за автоматической кинокамерой не стоял кинооператор со своим "Я". Из этого примера Лакан делает вывод о том, что эстетическое сознание в целом и его структурные элементы - субъекты и машины (кинокамера, сцена, мольберт и т.д.) - относятся к области символического. Он предлагает заменить классическую формулу "Deus ex machina"

на современную - "Machina ex Deo". В общем контексте структурно-психоаналитической эстетики "машина из Бога" означает намек на возможность высшего знания, лежащего вне вещей. Лакан не случайно подчеркивает, что полнота самореализации субъекта зависит от его приобщенности к мифам, обладающим общечеловеческой ценностью, например, мифу об Эдипе. С этой точки зрения сущность символизации в искусстве заключается в забвении травмы, переживания, а затем - возврате вытесненного эдипова комплекса на языковом уровне, в словесной игре.

Обращаясь в этом ключе к структурной психокритике творчества Достоевского, Лакан стремится доказать, что XX век заменил кредо XIX века "Если Бога нет, значит все дозволено" на формулу "Если Бога нет, вообще ничего не дозволено". Формула эта, по его мнению, объясняет ту фундаментальную нехватку, фрустрацию, из которой проистекают неврозы, характеризующиеся фантазиями и иллюзиями на уровне воображаемого, и психозы, чьи симптомы - утрата чувства реальности, словесный бред - свидетельствуют о принадлежности к сфере символического. В качестве современной иллюстрации сниженного бытования этого тезиса Лакан предлагает структурный психоанализ книги Р. Кено, живописующей любовные приключения молоденькой секретарши во времена ирландской революции. "Если английский король сволочь, все дозволено", - решает она и позволяет себе все. Девушка понимает, что за такие слова можно поплатиться головой, и ей все снится отрубленная голова. Этот сон означает, что английский король - сволочь. Во сне цензурные запреты не осмысливаются, но разыгрываются, как в театре, сон секретрирует и генерирует символический мир культуры.

С другой стороны, с методологической точки зрения весьма существенно, что и процесс символизации протекает бессознательно, он подобен сну. С концепцией сновидений связана еще одна оригинальная черта мето-

дологии Лакана. В отличие от классического фрейдизма, он распространил "законы сновидений" на период бодрствования, что дало основания его последователям (например, К. Метцу) трактовать художественный процесс как "сон наяву". Сон и явь сближены на том основании, что в них пульсируют бессознательные желания, подобные миражам и фантомам.

Реальность воспринимается во сне как образ, отраженный в зеркале. Психоанализ реальности позволяет разуму объяснить любой поступок, и одно это уже оправдывает, согласно Лакану, существование сознания. Однако сон сильнее реальности, так как он позволяет осуществить тотальное оправдание на уровне бессознательного, вытеснить трагическое при помощи символического, превратить субъект - в пешку, а объект - в мираж, узнаваемый лишь по его названию, при помощи речи.

О миражности художественных "снов наяву" свидетельствует, по мнению Лакана, эстетическая структура "Похищенного письма" Э.По. Поведение персонажей повести характеризуется слепотой по отношению к очевидному: ведь письмо оставлено на виду. Письмо - это главное действующее лицо, символ судьбы, зеркало, в котором отражается бессознательное тех, кто соприкасается с ним. Персонажи меняются в зависимости от того отблеска, который бросает на них письмо-зеркало. Так, когда министр подписывает письмо женским почерком и запечатывает его своей печатью, оно превращается в любовное послание самому себе, происходит его феминизация и нарциссизация. Королева и министр - это хозяин и раб, разделенные фигурой умолчания, письмом-миражем. Именно поэтому письмо крадут и у министра, он не в силах удержать невербализованный фантом. Осуществляется "парадокс игрока": деяния министра возвращаются к нему подобно бумерангу. И ловкость Дюнена, обнаружившего письмо, тут ни при чем. В структуре повести он играет роль психоаналитика. Ведь

прячут не реальное письмо, а правду. Для полиции же реальность важнее правды. Заплатив Дюпену, его выводят из игры. Тогда опыт Дюпена - детектива преобразуется в эстетический опыт Дюпена-художника, прозревшего истину жизни и искусства.

Само существование искусства как двойника мира, другого измерения человеческого опыта доказывает, по мнению Лакана, миражность, фантомность субъективного "Я", которое может заменить, сыграть актер. Психодрамы двойничества, квинтэссенцией которых Лакан считает "Амфитрион" Мольера, свидетельствуют о том, что человек - лишь хрупкое звено между миром и символическим посланием (языком). Человек рождается лишь тогда, когда слышит "слово". Именно символически звучащее слово цензурирует либидо, порождая внутренние конфликты на уровне воображаемого, напоминает Эросу о Танатосе и мешает человеку безоглядно отдаться своим наклонностям и влечениям.

Таким образом, Лакан разделяет традиционную структуралистскую концепцию первичности языка, способного смягчить страсти путем вербализации желания и регулировать общественные отношения. Разрешение всех волнующих человека проблем - словесное, подчеркивает Лакан, и в этом смысле если для мусульманина "нет Бога, кроме Бога", то для эстетика "нет слова, кроме слова"³⁸.

Разрабатывая свою концепцию языка, Ж. Лакан опирается на ряд положений общей и структурной лингвистики Ф. де Соссюра, П. Хомского, Я. Мукаржовского. То новое, что он внес в методологию исследования этой области знания, связано, прежде всего, с тенденциями десемантизации языка. Так, Лакан абсолютизировал идеи Соссюра о дихотомии означающего и означаемого, противопоставив соссюрской идее знака как целого, объединяющего понятие

³⁸ Lacan J. Le séminaire de Jacques Lacan. Livre II. P. 190.

(означаемое) и акустический образ (означающее) концепцию разрыва между ними, обособления означающего. Методологический подход Соссюра привлек Лакана возможностью изучать язык как форму, отвлеченную от содержательной стороны. Опыт практикующего врача-психоаналитика укрепил его в мысли о том, что в речевом потоке пациента-невротика означающее оторвано от означаемого (последнее и надлежит выявить в ходе диалога, распутав узлы речи и сняв, таким образом, болезненные симптомы), означаемое скользит, не соединяясь с означающим. В результате такого соскальзывания из речи больного могут выпадать целые блоки означаемого. Задача структурного психоанализа - исследовать структуру речевого потока на уровне означающего, совпадающую со структурой бессознательного.

Методологической новизной отличается также стремление соединить в рамках единой эстетической теории структурно-психоаналитические представления о реальном, воображаемом, символическом; означаемом и означающим; знаке и значении; синхронии и диахронии; языке и речи.

Лакан сопрягает означаемое с воображаемым значением речевой диахронии. Означающее же лежит в плане символической языковой синхронии. Означающее главенствует над означаемым, оно тем прочнее, чем меньше означает: язык характеризуется системой означающего как такового. "Чистое означающее есть символ"³⁹.

Это положение имеет для структурно-психоаналитической эстетики принципиальное значение. Если бессознательное, означающее и символическое объединены единым структурирующим механизмом, то изучение фаз символизации в искусстве позволит прийти не только к фундаментальным эстетическим, но и к общепhilosophическим выводам общечеловеческого масштаба.

³⁹ *Lacan J. Le séminaire de Jacques Lacan. Livre III. P. 244.*

Фазами символизации в эстетической концепции Лакана являются метафора и метонимия. Лакан считает метафору и метонимию методологическими универсалиями, применимыми на любом уровне исследования бессознательного (метафора - симптом, метонимия - желание), сновидческого (метафора - конденсация, метонимия - смещение), лингвистического, эстетического.

Ориентация на метафоричность или метонимичность лежит, по мнению Лакана, в основе двух основных художественных стилей современности - символического и реалистического. Символический, или поэтический стиль чужд реалистическим сравнениям, метафоричен, ориентирован на символическую взаимозаменяемость значений. В реалистическом стиле целое метонимически заменяется своей частью, на первый план выступают детали. Лакан ссылается здесь на реализм Л.Толстого, которому порой достаточно для создания женских образов описания мушек, родинок и т.д. Однако и эти мелкие детали, подчеркивает Лакан, могут приобретать символический характер, поэтому следует говорить лишь о "так называемом реализме". Ведь язык, полагает он, называет не вещь, а ее значение, знак. Значение же отсылает лишь к другому значению, а не вещи, знак - к другому знаку. Таким образом, "язык - это не совокупность почек и ростков, выбрасываемых каждой вещью. Слово - не головка спаржи, торчащая из вещи. Язык - это сеть, покрывающая совокупность вещей, действительность в целом. Он вписывает реальность в план символического"⁴⁰. Только "язык - птицелов" способен внести в жизнь правду.

Образ языковой сети, окутывающей мир и превращающей его в иронический текст, стал одной из философско-эстетических доминант постмодернистского искусства. Лакановские идеи структуры бессознательного

⁴⁰ Lacan J. Le séminaire de Jacques Lacan. Livre I. Les écrits techniques de Freud. P., 1975. P. 288.

желания, его оригинальная концепция соотношения бессознательного и языка, децентрированного субъекта дали импульс новой, отличной от модернистской, трактовке художественного творчества. Привлекательными для теоретиков и практиков постмодернизма оказались также постфрейдистские интерпретации трансферта, либидозного вложения и пульсаций, связанных с такими фазами символизации в искусстве, как метафора и метонимия, а также феноменами скольжения означаемого.

Вместе с тем некоторые теоретические положения структурного психоанализа Лакана явились для постмодернистской эстетики неприемлемыми. Постмодернистская реабилитация антропоморфной, мистически-интуитивной трактовки эстетического не могла совместиться с принципами "теоретического антигуманизма" в философской и художественной сфере. Отторгнутым оказалось и лакановское сведение сущности человека к совокупности безличных языковых структур "Номо loquens", по существу лишившее "человека говорящего" эмоций, чувств, переживаний, действий. Действительно, сведение человеческой жизнедеятельности лишь к языковым взаимодействиям на уровне означаемого, абстрагирование от содержательной стороны как лингвистического, так и эстетического анализа не позволили Лакану найти научные критерии, отличающие искусство от языка. Нерешенность этой проблемы побудила к полемике оппонентов Лакана, принадлежащих к другим школам постфрейдизма, а также сторонников иных, в том числе и новейших постмодернистских эстетических течений.

Ризоматика искусства

Весьма показательна в плане внешней и внутренней полемики со структурным психоанализом эволюция постфрейдистской эстетики Жюлья Делёза и его много-

летнего соавтора - врача-психоаналитика Феликса Гаттари. Их творчество стало одним из заметных этапов на пути формирования эстетики постмодернизма.

Первая совместная книга Делёза и Гаттари "Анти-Эдип", задуманная как начало многотомника "Капитализм и шизофрения", произвела в свое время эффект разорвавшейся бомбы. Авторы решительно критиковали различные варианты психоанализа, противопоставляя им собственный метод - шизоанализ.

Новый метод предлагался как теоретический итог майско-июньских событий 1968 г. Их антикапиталистическая направленность нанесла, по мнению Делёза и Гаттари, удар не только по капитализму, но и по его духовному плоду - психоанализу, выявив их общую границу - шизофрению. Поэтому авторы провозгласили своей целью отнюдь не возврат к Фрейдю или Марксу, но "дезанизацию", создание новой "школы шизофрении". Новизну своей концепции они усматривали в отказе от основных понятий структурного психоанализа Ж. Лакана - структуры, символического, означающего, утверждая, что бессознательное и язык в принципе не могут ничего означать.

Побудительным стимулом создания нового метода послужило стремление сломать устоявшийся стереотип западного интеллигента - пассивного пациента психоаналитика, "невротика на кушетке" и утвердить нетрадиционную модель активной личности - "прогуливающегося шизофреника". "Шизофреник" здесь - не психиатрическое, а социально-политическое понятие. "Шизо" в данном случае - не реальный или потенциальный психически больной человек (хотя и этот случай исследуется авторами), но контестант, тотально отвергающий капиталистический социум и живущий по естественным законам "желающего производства". Его прототипы - персонажи С. Беккета, А. Арто, Ф. Кафки, воплощающие в чистом виде модель человека -

"желающей машины", "позвоночно-машинного животного".

Бессознательная машинная реализация желаний, являющаяся квинтэссенцией жизнедеятельности индивида, принципиально противопоставляется Ж. Делёзом и Ф. Гаттари "эдипизированной" концепции бессознательного З. Фрейда и Ж. Лакана. Причем эдиповский комплекс отвергается как идеалистический, спровоцировавший подмену сущности бессознательного его символическим изображением и выражением в мифах, снах, трагедиях, короче - "античном театре". Бессознательное же - не театр, а завод, производящий желания. Эдиповский путь ошибочен именно потому, что блокирует производительные силы бессознательного, ограничивает их семейным театром теней, тогда как шизоанализ призван освободить революционные силы желания и направить их на освоение широкого социально-исторического контекста, обнимающего континенты, расы, культуры. К тому же само бессознательное не фигуративно и не структурно, оно машинно. В этом смысле авторы характеризуют шизоанализ "как одновременно трансцендентный и материалистический анализ. Он критичен в том смысле, что критикует Эдипа, или приводит Эдипа к самокритике. Его задача - исследовать трансцендентное бессознательное, а не метафизическое; материальное, а не идеологическое; шизофреническое, а не эдиповское; нефигуративное вместо воображаемого; реальное, а не символическое; машинное, а не структурное; молекулярное, микроскопическое, микрологическое, а не коренное или стадное; продуктивное, а не выразительное"⁴¹.

Придерживаясь механицистских традиций, восходящих к идеям Декарта и Ламетри, авторы вместе с тем считают, что их "человек-машина" последней марки на-

⁴¹ См.: *Deleuze G., Guattari F. Capitalisme et schizophrénie. T. 1. L'Anti-Oedipe. P., 1972. P. 130.*

много совершенней той, что была создана французскими материалистами XVII-XVIII веков. Свое превосходство они усматривают в отказе от натуралистических, биологизаторских концепций человека, более жестком и последовательном развитии теории единства мира. Однако единство мира трактуется Делёзом и Гаттари как его качественное единообразие, исключаящее деление природы на живую и неживую, стирающее различия между природой и обществом, природой и индустрией, человеком и природой, человеком и машиной. Автоматически перенося на человека свойства материи на уровне микромира, авторы, по существу, лишают его психической жизни, сводя все человеческие желания и реакции к сугубо механическим процессам. Либи́до оказывается воплощением энергии желающих машин, результатом машинных желаний.

Таким образом, критикуя пансексуализм З. Фрейда, Делёз и Гаттари не посягают, тем не менее, на его несущие опоры - либи́до и сексуальные пульсации. Более того, ими сохраняется противопоставление Эрос - Танатос. Однако оно усложняется, обрастая новыми значениями: Эрос, либи́до, шизо, машина - Танатос, паранойя, "тело без органов". Если работающие "машины-органы" производят желания, вдохновленные шизофреническим инстинктом жизни, то параноидальный инстинкт смерти влечет к остановке машины, возникновению так называемого "тела без органов". Его художественным аналогом может служить отстраненное восприятие собственного тела как отчужденной вещи, не-организма у А. Арто, Ж.-П. Сартра, А. Камю. Именно "тело без органов" - источник алогизма, абсурда, разрыва между словом и действием, пространством и временем в пьесах С. Беккета. "Тело без органов" образует застывшие сгустки антипроизводства в механизме общественного производства. К ним относятся земля, деспотии, капитал, соответствующие таким стадиям общественного развития как дикость, варварство, цивилизация. И если

капитал - инертное "тело без органов" капитализма, то работающие машины-органы позвякивают на нем, как медали, они подобны вшам в львиной гриве. Так осуществляется чарующее волшебное притяжение-отталкивание между пассивной и активной частями желающей машины. Это противоречие снимается на уровне субъекта, или машины-холостяка - вечного странника, кочующего по "телу без органов", возбуждающего, активизирующего его, но не вступающего с ним в брак. Литературное воплощение машины-холостяка - машина в "Процессе" Кафки, "сверхсамцы" По и Жарри, ее живописные аналоги - "Обнаженная Мария" Дюшана, "Ева будущего" Вилье, персонажи А. Волфли и Р. Ги. Их бессознательный, автоматический, машинный эротизм замыкает цикл желающей машины, соединяя в одну цепь ее составляющие - "машины-органы", "тело без органов" и субъекта.

С нашей точки зрения, Делёз и Гаттари, вопреки своим декларациям, создают некий новый механический пансексуализм, охватывающий как личную, так и общественную жизнь. Целью шизоанализа они считают выявление бессознательного либидо социально-исторического процесса, не зависящего от его рационального содержания. Наиболее кратким путем достижения этой цели является искусство. Однако отнюдь не любое искусство, но лишь то, которое обращено к иррационально-бессознательной сфере. В этой связи Делёз и Гаттари критикуют популистское и пролетарское искусство за его реалистический характер, ограничивающий, с их точки зрения, творческий потенциал художника простым описанием общества. Гораздо более плодотворным они считают подход М. Пруста, интересующегося не столько делом Дрейфуса или первой мировой войной, но тем, как эти события повлияли на перераспределение гетеросексуального и гомосексуального либидо. Ведь именно с метаморфозами либидо связывают авторы будущее человечества, когда либидо заполнит

социальное поле бессознательными формами, галлюцинирует всю историю, сведет с ума цивилизации, континенты и расы, напряженно "чувствуя" всемирное становление.

В связи с такого рода "революционаризацией" бессознательного Делёз и Гаттари подвергают критике структурный психоанализ Ж. Лакана. Отличие лакановской концепции от классического фрейдизма они видят в том, что у Лакана означающим истории стал не живой, а мертвый отец, "структурный Эдип". Упрекая Лакана в несвободе от "эдипова ошейника", авторы отвергают основные понятия лакановского психоанализа - воображаемое и символическое, отождествляя бессознательное с самой реальностью. При этом подчеркивается, что бессознательное - не структурно, не личностно, не символично, не воображаемо, оно машинно. Оспаривается и лакановское понимание знаков и значений, означаемого и означающего, языка и речи. По мнению Делёза и Гаттари, хотя цепи значений и состоят из знаков, сами знаки не имеют значений, не являются означающими, их единственная роль - производить желания. Поэтому знаковый код - скорее жаргон, чем язык, он открыт, многозначен. Знаки же случайны, так как оторвались от своей основы - "тела без органов". Кроме того, лакановской трактовке метонимии и метафоры противопоставляются их шизоаналитические интерпретации: метонимии приписывается шизоидный, метафоре - маниакально-депрессивный смысл.

Дистанцирование от лакановских идей позволяет авторам сформулировать фундаментальное отличие шизоанализа от психоанализа: шизоанализ раскрывает нефигуративное и несимволическое бессознательное, чисто абстрактный образ в том смысле, в каком говорят об абстрактной живописи.

Делёз и Гаттари анализируют структуру бессознательного. Ее образуют безумие, галлюцинации и фантазмы. Безумие, связанное с мыслью, и галлюцинации,

сопряженные со зрением и слухом, позволяют прорвать собственную оболочку, но они все же вторичны по отношению к фантазму, чей источник - в чувствах (субъект чувствует, что становится женщиной, Богом и т.д.). Поэтому производство желания может произойти только через фантазм.

Особую остроту приобретает вопрос о том, кто может быть подлинным агентом желания, творцом жизни. Им оказывается тот, в ком сильнее импульс бессознательного - ребенок, дикарь, ясновидящий, революционер. Однако качества всех этих "шизо" уступают высшему синтезу бессознательных желаний, венцом которых выступает художник.

Таким образом, эстетика и искусство играют в философской концепции Ж. Делёза и Ф. Гаттари особую роль, образуя своего рода стержень их системы взглядов. В этой связи анализ собственно эстетических воззрений авторов имеет не только самостоятельный научный интерес, но и позволяет прояснить магистральные линии их творчества.

Ж. Делёз и Ф. Гаттари предлагают новый метод эстетических исследований - шизоанализ искусства. Искусство играет в их концепции двойную роль. Во-первых, оно создает групповые фантазмы, объединяя с их помощью общественное производство и производство желания. Так, "критическая паранойя" С. Дали взрывает желаемую машину, заключенную внутри общественного производства. Происходит это благодаря тому, что художник - господин вещей. То, что художник-постмодернист манипулирует сломанными, сожженными, испорченными вещами, не случайно. Их детали необходимы для починки желаемых машин. Включая художественные произведения в режим работы параноидальных, волшебных, холостых, технических желаемых машин, художник как бы закладывает в них мины желания, способные взорваться по его приказу. С таким пиротехническим эффектом искусства связана его вторая

важнейшая функция. Ж. Делёз и Ф. Гаттари, подобно Ж.-Ф. Лиотару, усматривают апофеоз творчества в сжигании либидозной энергии. В таких аутодафе им видится высшая форма искусства для искусства, а наилучшим горючим материалом они считают современное искусство - заранее подсушенное абсурдом, разъятое алогизмом.

Искусство для Делёза и Гаттари - это желающая художественная машина, производящая фантазмы. Ее конфигурация и особенности работы меняются применительно к тому или иному виду искусства - литературе, живописи, музыке, театру, кинематографу.

"Литературные машины" - это звенья единой машины желания, огни, готовящие общий взрыв шизофрении. Сам процесс чтения - шизоидное действие, монтаж литературных желающих машин, высвобождающий революционную силу текста. Так, книги М. Пруста - это литературные машины, производящие знаки. "В поисках утраченного времени" - классическое шизоидное произведение, состоящее из асимметричных частей с рваными краями, бессвязных кусков, несообщающихся сосудов, частей головоломки и даже разных головоломок. Сверхидеей книги Делёз считает не тему эдиповской вины, а тему невинности безумия, находящего выход в сексуальном бреде⁴².

"Литература - совсем как шизофрения: процесс, а не цель, производство, а не выражение"⁴³. Воплощением шизолитературы выступает творчество А. Арто, реализующего идеальную модель писателя-шизофреника, "Арто-Шизо". В живописи ту же модель представляет В. Ван-Гог.

Развивая классические для психоаналитической традиции идеи о творчестве как безумии, Делёз и Гаттари стремятся внести в нее новые элементы, выявляя

⁴² См.: *Deleuze G. Proust et les signes*. P., 1970.

⁴³ *Deleuze G., Guattari F. Capitalisme et schizophrénie*. P. 158-159.

шизопотенциал различных видов искусства. Весьма перспективным с этой точки зрения они считают театральное искусство. У Ж. Делёза есть постоянный ориентир в театральном мире - это творчество итальянского драматурга, режиссера и актера Кармело Бене. Делёз и Бене - соавторы книги "Переплетения"⁴⁴, посвященной шизоанализу современного театрального искусства.

Творческое кредо Бене - альтернативный нетрадиционный "театр без спектакля", так называемый миноритарный театр. Его специфика состоит в том, что автор, создавая парафразы на темы классических пьес, "вычитает" из них главное действующее лицо (например, Гамлета) и дает развиваться второстепенным персонажам (например, Меркуцио за счет Ромео). В таком подходе он усматривает критическую функцию театра.

Комментируя эту позицию, Делёз видит ее преимущества в пересмотре роли театрального деятеля. Человек театра, по его мнению, не драматург, не актер и не режиссер. Это хирург, оператор, который делает операции, ампутации. В спектакле "Пентиселея. Момент поиска. Ахиллиада" актер-машина развинчивает и вновь собирает умершую возлюбленную Ахилла, пытаясь "оживить" ее прошлое в акте деконструкции. Именно хирургическая точность такого рода экспериментов свидетельствует об эффективности театральной желающей машины, квалификации ее оператора, воздействующего на зрителей помимо текста и традиционного действия. Становление персонажа можно проследить также, разрушив его имидж. Так, в одной из пьес Бене Джульетта, приняв яд, засыпает в торте. Такой ход, по мнению Делёза, позволяет демистифицировать шекспировский театр, взглянув на него сквозь призму Л. Кэрролла и итальянской комедии дель-арте. Цель демистификации - раз-

⁴⁴ См.: *Bene C., Deleuze G. Superpositions.* P., 1979; см. также: *Бене К. Театр без спектакля.* М., 1990.

венчание власти в театре и власти театра, театра-представления. В духе леворадикальных эстетических программ Делёз призывает отказаться от деспотии текста, авторитаризма режиссуры, нарциссизма актеров и создать новую театральную форму - "театр не-представления, не-изображения", отделенный от зрителей эмоциональным, звуковым, семантическим барьером. Его прообразом являются театр А. Арто, Б. Вилсона, Е. Гротовского, "Ливинг-театр". Пример миноритарности в литературе - творчество Ф. Кафки.

Плодотворным, с точки зрения шизоанализа, видом искусства Делёз и Гаттари считают кинематограф. Обнимая все поле жизни, кино наиболее восприимчиво к безумию и его проявлению - черному юмору. В сущности, любая авторская позиция свидетельствует о склонности кинематографиста к черному юмору: ведь он похож на паука, дергающего за ниточки сюжета, меняющего планы и т.д. Именно этим и провоцируется ответная реакция зрителей - шизофренический смех, который вызывают, например, фильмы Ч. Чаплина.

Шизоанализ живописи приводит авторов к выводу о том, что ее высшее предназначение - в декодировании желаний.

Размышления о литературе, театре, кинематографе, живописи, музыке приводят Ж. Делёза и Ф. Гаттари к обобщениям, касающимся искусства в целом. Искусство предстает в их концепции как единый континуум, который может принимать различные формы - театральные, фильмические, музыкальные и др. Однако формы эти объединены единым принципом: они подчиняются скорости бессознательного шизо потока, являются ее вариациями. Так, в театре скорость - это интенсивность аффектов, подчиняющая себе сюжет. Театр в этом смысле можно определить как "геометрию скоростей и интенсивность аффектов". В кино скорость иная, это

"визуальная музыка", позволяющая воспринимать действие непосредственно, минуя слова.

Важнейший элемент художественного континуума в эстетической концепции Ж. Делёза и Ф. Гаттари - графичность. Свое понимание графических систем авторы соединяют с некоторыми положениями географической школы Ш. Монтестье. Сочетание графики и географии способно породить, по их мнению, принципиально новый эстетический метод - географику. Сущность его состоит в объяснении структуры искусства геополитическими особенностями его бытования. Исходя из этого метода, Делёз и Гаттари предлагают следующую периодизацию искусства: искусство территориальное и искусство имперское.

Территориальное искусство - это царство графики. Его наиболее чистая форма - татуировка, "графика на теле". Татуировки и танцы дикарей - графические коды географических особенностей, чей ключ - жестокость. Знаковые системы территориальных искусств основаны на ритмах, а не формах, зигзагах, а не линиях, производстве, а не выражении, артефактах, а не идеях.

В имперских искусствах жестокость сменяется террором. Это система письменных изображений, основанных на "кровосмешении" графики и голоса, означаемого и означающего. Начало новой имперской графике положила замена "графики на теле" надписями на камнях, монетах, бумаге.

В наши дни, полагают Делёз и Гаттари, наступает новый период в развитии искусства.

Географика искусства сменяется его картографией, возникает "культура корневища", методологией эстетики становится ризоматика. Что означают эти новые термины, введенные Ж. Делёзом и Ф. Гаттари в их книге "Корневище"?⁴⁵

⁴⁵ См.: *Deleuze G., Guattari F. Rhizome. Introduction. P., 1976.*

Авторы различают два типа культур, сосуществующих в наши дни - "древесную" культуру и "культуру корневища" (ризомы). Первый тип культуры тяготеет к классическим образцам, вдохновляется теорией мимесиса. Искусство здесь подражает природе, отражает мир, является его графической записью, калькой, фотографией. Символом этого искусства может служить дерево, являющее собой образ мира. Воплощением "древесного" художественного мира служит книга. При помощи книги мировой хаос превращается в эстетический космос.

"Древесный" тип культуры еще не изжил себя, но у него нет будущего, полагают Делёз и Гаттари. "Древесное" искусство кажется им пресным по сравнению с подлинно современным типом культуры, устремленным в будущее - "культурой корневища". Ее воплощением является постмодернистское искусство. Если мир - хаос, то книга станет не космосом, но хаосом, не деревом, но корневищем. Книга-корневище реализует принципиально новый тип эстетических связей. Все ее точки будут связаны между собой, но связи эти бесструктурны, множественны, запутаны, они то и дело неожиданно обрываются. Книга эта будет не калькой, а картой мира, в ней исчезнет смысловой центр. "Генеалогическое древо" бальзаковского романа рухнет перед антигенеалогией идеальной книги будущего, все содержание которой можно уместить на одной странице.

Воплощением нелинейного типа эстетических связей, присущих "культуре корневища", выступают у Делёза и Гаттари симбиозы, образуемые проникновением вируса или алкоголя в человеческий организм, осы - в шлеть орхидеи, непостижимая множественность жизни муравейника. По этому же принципу, бессистемно вращая друг в друга, должны сочетаться книга и жизнь. Отношения между искусством и жизнью антииерархичны, непараллельны, бесструктурны, неточны, беспорядочны. С точки зрения географии воплощением беспорядка

корневища в архитектуре и градостроительстве является Амстердам с его каналами. Однако в целом западная культура продолжает тяготеть к древесному типу, тогда как искусство Востока с его орнаментальностью уже являет образ корневища.

Сами термины "Восток" и "Запад" наполняются у Делёза и Гаттари новым содержанием. Противопоставляя "корневищную" культуру (битники, подпольное искусство и т.д.) "древесной" (литература), они полагают, например, что в США "Восток" ("культура корневища" коренного населения - индейцев) расположен на Западе страны, точнее - на "диком западе".

Таким образом, вырисовываются очертания новой культуры и соответствующей ей постмодернистской эстетики. Центральной эстетической категорией останется прекрасное, но содержание ее изменится. Красивым будет считаться лишь бесконечный шизопоток, беспорядок корневища. Эстетика утратит черты научной дисциплины и займется бессистемным поп-анализом "культуры корневища" при помощи нового методологического ключа - ризоматики (корневищематики). Искусство будет не означать и изображать, а картографировать. Литература утвердится в своей "машинности" и распадется на жанры-машины: "военная машина" (как у Клейста), "бюрократическая машина" (кафкианство) и т.д. Превратившись в механическое устройство, литература окончательно порвет с идеологией.

Грядет не смерть книги, но рождение нового типа чтения: главным для читателя станет не понимать содержание книги, но пользоваться ею как механизмом, экспериментировать с ней. "Культура корневища" станет для читателя своего рода "шведским столом": каждый будет брать с книги-тарелки все, что захочет. Собственно говоря, само корневище можно представить себе как "тысячу тарелок". В книге "Тысяча тарелок"⁴⁶ Ж. Делёз и

⁴⁶ См.: *Deleuze G., Guattari F. Mille Plateaux. P., 1980.*

Ф. Гаттари развивают мысль о том, что само письмо циркулярно, писатель круговыми движениями как бы переходит от тарелки к тарелке; читатель же пробует изготовленные им блюда, но главное для него - не их вкус, а послевкусие. Авторы, таким образом, разделяют герменевтические идеи о множественности интерпретаций как основной черте эстетического восприятия.

Делёз и Гаттари - авторы своеобразного манифеста эстетики постмодернизма, написанного в стиле граффити и лозунгов майско-июньских событий 1968 года во Франции: "Будьте корневищем, а не деревом, никогда не сажайте! Не сейте, срывайте! Будьте не едиными, но множественными! Рисуйте линии, а не точки! Скорость превращает точку в линию! Торопитесь, даже стоя и а месте! Линия удачи, линия бедра, линия бегства. Не будьте в себе Генерала! Делайте карты, а не фотографии и рисунки! Будьте розовой пантерой, пусть ваша любовь будет похожа на осу и орхидею, кошку и павлина"⁴⁷.

В своей книге "Что такое философия?"⁴⁸ Делёз и Гаттари подчеркивают, что общей основой постмодернизма в науке, философии, искусстве являются единицы хаоса - "хаосмы", приобретающие форму научных принципов, философских понятий, художественных аффектов. Только современные тенденции эстетизации философии дают ей шанс на выживание в конфронтации с более сильными конкурентами - физикой, биологией, информатикой.

Эстетика и естественные науки, по мнению Делёза и Гаттари, обладают несравненно большим революционным потенциалом, "шизофреническим зарядом", чем философия, идеология, политика. Их преимущество - в экспериментальном характере, новаторстве свободного поиска.

⁴⁷ Deleuze G., Guattari F. Rhizome. P. 73-74.

⁴⁸ См.: Deleuze G., Guattari F. Qu'est-ce que la philosophie? P., 1991.

Делёз и Гаттари противопоставляют "революционный" постмодернизм "реакционному" модернизму. Свидетельством того, что модернизм превратился в "ядовитый цветок", является, во-первых, "грязное" параноидально-эдиповское употребление искусства, в результате которого даже абстрактная живопись превращается из свободного процесса в невротическую цель. Во-вторых, о художественной капитуляции модернизма свидетельствует его коммерциализация, ведущая к кастрации искусства как такового.

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

Образуя автономные эстетические ансамбли, постмодернистское искусство, как и наука, "вытекает" из капиталистической системы. Два беглеца - искусство и наука - оставляют за собой следы, позитивные, творческие линии бегства, указывающие путь глобального освобождения. Таким образом, именно на искусство и науку Делёз и Гаттари возлагают все надежды, видя в их творческом потенциале возможности "тотальной шизофренизации" жизни.

Делёза и Гаттари волнует проблема человека, они стремятся выработать целостные общетеоретические представления об обществе и его истории. Критика общества, порождающего шизофрению не только как болезнь, но и как тип существования, сочетается с попыткой разработки позитивной программы гуманизации жизни, "новой человечности", "новой земли". Однако, выдвигая концепцию "желающего производства", Делёз и Гаттари упускают из вида то обстоятельство, что желания не способны производить что-либо сами по себе, не воплощаясь в действие. Поэтому шизоанализ достаточно органично вписывается в леворадикальную кон-

цепцию эстетического бунтарства, новой сексуальности, новой чувственности, за двадцатипятилетие своего существования доказавшую и свой "новый конформизм".

Вместе с тем, Ж.Делёзом и Ф.Гаттари сформулированы важнейшие принципы постмодернистской эстетики - ризоматика, картография, машинность артефактов, нашедшие широкое воплощение в художественной практике 80 - 90-х годов.

Эстетический полилог

Для эстетики постмодернизма весьма характерно представление об искусстве как метаязыке. Идею множественности языков, полилога, новой полирациональности выдвигает Юлия Кристева - профессор лингвистики и семиологии Университета Париж-VII. Задачей эстетики она считает выявление поливалентности смысловых структур, их первичного означающего (сексуальные влечения) и вторичного означающего (французский язык). Идеал множественности для Кристевой - китайская каллиграфия, объединяющая, в ее представлении, тело и мысль.

Кристева подразделяет способы символизации на архаические (язык, речь), всеобщие (религия, философия, гуманитарные науки, искусство) и технические (лингвистика, семиотика, психоанализ, эпистемология). Она задается целью отыскать в брешах между этими метаязыками или "всеобщими иллюзиями" специфику их символических связей с постфрейдистски интерпретированными пульсациями жизни, общества, истории.

Специфика методологического подхода, предложенного Кристевой, состоит в сочетании структуралистской "игры со знаками" и психоаналитической "игры против знаков". Оптимальным вариантом такого сочетания ей представляется художественная литература. Лишь литература, полагает Кристева, способна оживить знаки

брошенных, убитых вещей. Она вырывается за границы познания, подчеркивая их узость. Кристева, по существу, абсолютизирует роль литературы, придавая ей статус своего рода глобальной теории познания, исследующей язык, бессознательное, религию, общество. Литературе при этом отдается приоритет перед объектом структуралистского анализа - письмом, которое видится ей чересчур нейтральным.

Значение концепции Кристевой для постмодернистской эстетики состоит также в нетрадиционной трактовке основных эстетических категорий и понятий, особом внимании к феномену безобразного. На литературу, как оплот рациональности, возлагается задача приближения к неназываемому - ужасу, смерти, бойне, ее эффективность проверяется тем грузом бессмыслицы, кошмаров, который она может вынести.

Именно с таких позиций написана книга Ю. Кристевой "Власть ужаса. Эссе об отвращении"⁴⁹. Ее стержнем является постмодернистская трактовка теории катарсиса.

Задача искусства - отвергать низменное, очищать от скверны, рассуждает Кристева. В этом смысле искусство пришло на смену религии. Однако если физически отвратительное исторгается посредством рвоты и других физиологических процессов, то духовное мерзкое отторгается искусством - духовным аналогом физических спазмов. Аристотелевскому очищению посредством страданий Кристева дает физиологическое толкование. В то же время в ее книге то и дело возникают картинки "тошноты" в ее сартровском понимании.

"Цель этой книги - выявить универсальные механизмы субъективности, на которых зиждется смысл и власть ужаса"⁵⁰, пишет Кристева. Показывая отвратительное, литература осуществляет рентген ужаса, служит

⁴⁹ См.: *Kristeva J. Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. P., 1980.

⁵⁰ *Ibid.* P. 247.

его означающим, его кодом. Придя на смену религии, литература присвоила священное право ужаса, на котором и основана ее апокалипсическая, "ночная" власть. Это не сопротивление ужасу, но его заклинание, извержение отвратительного: выработка, уяснение отвратительного и освобождение от него посредством Глагола.

Кристева выстраивает своего рода феноменологию отвратительного, пытается выявить его структуру, исходя из сентенции "каждому Я - свой объект, каждому Сверх-Я - своя мерзость"⁵¹. Гнусность противостоит "Я", но одновременно предохраняет его посредством конвульсивной разрядки, крика, тошноты. Мерзкое расположено на границе небытия и галлюцинации, той реальности, которая, если ее не признать, уничтожит личность. Отвратительное и отвращение - предохраняющие перила, приманка культуры. Самая элементарная, архаическая форма гадкого - отвращение к пище, и одновременно к тем, кто ее навязывает - родителям; собственное "Я" рождается из тошноты. Следующая ступень отвратительного - содрогание перед трупом - "пределом мерзости", идентификация с которым ведет к обмороку. Далее, мерзко все то, что нарушает идентичность, систему, порядок, и в этом смысле отвратительны двусмысленные имморальные преступления; при этом аморальность, открыто презирающая закон посредством бунта, может быть даже величественна. Особая роль отводится Кристезой отвращению к себе самому, свидетельствующему о кризисе нарциссизма, фундаментальной нехватке, предшествующей бытию объекта и воплощающей его. Нехватка пробуждает воображение. Отвращение к себе играет роль означаемого, его означающим выступит литература. В литературе ужас сублимируется посредством эстетического: страх пропитывает все слова языка небытием, фантомным, галлюцинаторным светом, высвечивающим таящуюся на дне памяти

51 См.: *Kristeva J. Pouvoirs de l'horreur*. P. 10.

мерзость. В отличие от религии, литература возвышает, не посвящая, поэтому ее результат - "падшая сублимация". Эстетическое расположено на границе бессознательного и сознательного, порожаемое им отвращение - это воскрешение (через смерть "Я"), алхимия, превращающая пульсацию смерти в скачок жизни, новое значение.

Наиболее выразительными примерами развития эстетического на почве отвратительного Кристева считает творчество Ф.М. Достоевского, М. Пруста, Д. Джойса, Ж. Батая, А. Арто, Ф. Кафки, Л.-Ф. Селина. Продолжая традиции психокритики, она усматривает зерно творчества Достоевского в стремлении к освобождению от материнской власти. "Бесы", по ее мнению - это царство матрон, среди которых мечутся убийцы и жертвы. Наиболее привлекательным персонажем оказывается Ставрогин, так как его иронизм свидетельствует о художественности натуры. Сатанинский смех и черная романтическая ярость исчерпывают, по мнению Кристевой, творчество Лотреамона. Специфика письма у Джойса, по ее словам, в том, что отвратительное у него заключено в самой речи; Батай - единственный, кто связал отвратительное со слабостью социальных запретов, вскрыл субъект-объектные связи мерзкого. Творчество Пруста сводится к описанию гомосексуальной энергии отвратительного, нарциссического одомашнивания мерзости. Мерзкое у Арто - это "Я", одержимое трупом, попытка воображаемой смертью, которую можно изжить лишь в творчестве.

Подобный подход приводит автора к выводу, что художественное творчество исчерпывается различными типами формообразующего отвращения, связанными с различиями в психических, повествовательных, синтаксических структурах, присущих тому или иному писателю. Высшим воплощением писательства ей видится творчество Л.-Ф. Селина. Именно в его книгах Кристева усматривает апогей морального, политического, стили-

стического отвращения, характерного для современной эпохи, которая определяется как эра нескончаемых мучительных родов. Изображая ужас бытия, "злобытие", Селин получает удовольствие от самого стиля описания, а в этом, по мнению Кристевой, и заключается суть творчества. Она восхищается "ночным" эффектом произведений Селина, колеблющимся на грани апокалипсиса и карнавала, ужаса и фарса, провоцирующим общинческий пронзительный смех читателей. Адекватные индикаторы того апокалипсического видения, которым является письмо Селина - боль, ужас и их слияние с отвращением.

Кристева связывает постмодернизм с возникновением нового литературного стиля, чей отличительный признак - метаповествование: "Это кипение страсти и языка, в нем тонут любые идеологии, тезисы, интерпретации, мании, коллективность, угрозы или надежды... Сверкающая и опасная красота, хрупкая изнанка радикального нигилизма... Музыка, ритм, танец без конца, без цели"⁵². Новый стиль переплавит отвращение в "радость текста", дарующего эстетическое наслаждение.

Кристева пытается исследовать механизм становления эстетического. По ее мнению, для индивида, заброшенного в катастрофическое пространство существования и заблудившегося в нем, литература является единственным средством самосохранения. Строя свой язык, произведения искусства, человек - "путешественник в бесконечной ночи" - припоминает пережитый ужас и начинает испытывать от него удовольствие, догадывается, что гадкое - не объективно, это лишь граница двусмысленности, смесь суждения и аффекта, знака и пульсации. Тогда границы означаемого - ужаса - начинают таять, художник спасается путем своего рода эстетической терапии. Творческое "Я" кристаллизуется в эстетическом бунте против ужаса. Отвращение - катар-

⁵² См.: *Kristeva J. Pouvoirs de l'horreur*. P. 241.

сис - творческий экстаз - такова структура творческого процесса. Литература - высшая точка, где отвратительное рушится в сиянии красоты.

Каким же образом ужасное превращается в возвышенное? Кристева считает страх первичным аффектом. Многочисленные фобии, страхи (смерти, кастрации и т.д.) - метафоры нехватки, замещение которых осуществляется посредством фетишей. Высший фетиш - язык: письмо, искусство вообще - единственный способ если не лечить фобии, то по крайней мере, справляться с ними; писатель - жертва фобий, прибегающая к метафорам, чтобы не умереть от страха, но воскреснуть в знаках. В литературе фобии не исчезают, но ускользают под язык.

Таким образом, согласно Кристевой, культура продуцируется субъектом отвращения, говорящим и пишущим со страху, отвлекающимся от ужаса посредством механизма языковой символизации. Наиболее сильная форма подобного отвращения - языковой бунт, ломка, переделка языка в постмодернистском духе⁵³. У его истоков - ужас перед означаемым, спасаясь от которого означающее не щадит своего панциря - он рассыпается, "десемантизируется", превращаясь в ноты, музыку, "чистое означающее". Ориентиры этого "нового означающего" - "новая жизнь" (кровосмешение, автоэротизм, скотоложество) и другая речь - "идиолект". Подобная "новая литература" может восприниматься как извращение и вызывать отвращение, замечает Кристева. Однако такая реакция квалифицируется ею как вульгарная. Незаменимая функция литературы постмодернизма, с ее точки зрения - смягчать "Сверх-Я" путем воображения отвратительного и его отстранения посредством языковой игры, сплавающей воедино вербальные знаки, сек-

⁵³ См.: *Kristeva J. Postmodernism? // Bucknell Review. 1980. Vol. 25. № 2. P. 136-141.*

суальные и агрессивные пульсации, галлюцинаторные видения. Осмеянный ужас порождает комическое - важнейший признак "новой речи". Именно благодаря смеху ужасное сублимируется и обволакивается возвышенным - сугубо субъективным образованием, лишенным объекта. "У возвышенного нет объекта. Когда звездное небо, или морская даль, или лучи, пробивающиеся сквозь витраж, завораживают меня, это пучок смыслов, цветов, звуков, ласк, касаний, запахов, вздохов, ритмов. Возникая, они обволакивают меня, выталкивают по ту сторону видимых, слышимых, мыслимых вещей"⁵⁴. Благодаря возвышенному, вызывающему каскад ощущений, творец переносится в иной, неземной мир - царство наслаждения и гибели. Возвышенное - это дополнение, переполняющее художника и выплескивающееся из него, позволяющее быть одновременно "здесь" (заброшенным) и "там" - иным, сверкающим, радостным, замороженным. Приобщение писателя к высшему эстетическому идеалу закрепляется его смертью - главной хранительницей нашего воображаемого музея.

Подобная трактовка прекрасного, возвышенного, несомненно, имеет религиозную окраску. Кристиева и сама подчеркивает, что художественный опыт - основная составляющая религиозности, пережившая крушение исторических форм религии. В этой связи она подробно рассматривает символику грязи, греха, табу и других форм отвратительного в язычестве, иудаизме, христианстве и других религиях, приходя к выводу, что гадкое, запретное, греховное способны продуцировать удовольствие и красоту. Именно красота, по ее мнению, является религиозным способом приручения демонического, это часть религии, оказавшаяся шире целого, пережившая его и восторжествовавшая над ним.

⁵⁴ Kristeva J. Pouvoirs de l'horreur. P. 19.

В книге "Вначале была любовь. Психоанализ и вера"⁵⁵ Кристева разрабатывает тему родства постфрейдизма и религии. Исследуя бессознательное содержание постулатов католицизма, она приходит к выводу о сходстве сеанса психоанализа с религиозной исповедью, основанной на словесной интерпретации фантазмов, доверии и любви к исповеднику-врачевателю. В этой связи анализируются иррациональные, сверхъестественные мотивы в постмодернистском искусстве как форме исповеди и сублимации художника.

Кристева рассматривает возникновение социологии, лингвистики, психоанализа как рационалистический итог распада огромного теологического континента, начавшегося во времена Декарта и продлившегося до конца XIX в. Эти дисциплины лишили человеческое поведение его божественного смысла. Первоначально одинокий, автономный субъект психоанализа, связанный лишь собственными желаниями, не принадлежал церкви. Но постепенно позитивистский рационализм психоанализа ослабел. Фрейд включил в его орбиту иррациональное, сверхъестественное. В настоящее время предметом психоанализа является словесный обмен между двумя субъектами - врачом и пациентом - в ситуации переноса и контрпереноса значений. Сложились определенные схемы и стереотипы проведения сеансов, связанные с эдиповым комплексом, либидозными пульсациями, символикой снов и т.д. Считая их признаками вульгаризации и тривиализации психоанализа, Кристева предлагает сосредоточиться на сугубо индивидуальной, тайной технике самосозерцания, создать ее теоретические и художественные модели. Лишь на этом пути можно, по ее мнению, преодолеть тенденции деперсонализации, светской "массмедиагизации" психоанализа, еще десятилетие назад претендовавшего на

⁵⁵ См.: *Kristeva J. Au commencement était l'amour. Psychanalyse et foi*. P., 1985.

единственно новое видение мира, позволяющее преодолеть любые кризисные ситуации, а ныне породившего разочарование в своей эффективности и отлив массового интереса.

Новую жизнь психоанализа Кристева связывает с возвратом к евангельским постулатам "Вначале было слово" и "Бог есть любовь". По ее мнению, девизом психоанализа должна стать формула "Вначале была любовь". Ведь к психоаналитику обращаются из-за нехватки любви, тех страданий, которые доставляют старые сексуальные травмы, нарциссические раны. Вновь переживая их, пациент переносит свою фрустрацию на врача, чья власть над больным основана на предполагаемой взаимной любви и доверии. Задача психоаналитика - восстановить способности пациента к любви. Его лекарство - слово, мобилизующее интеллект, обладающее потенциями психосоматического обновления личности. Что же касается речи анализируемого, то она может быть похожа на признания влюбленного, зачарованного идеальными качествами предмета своей страсти; на излияния истерика или тоску, фобию покинутого возлюбленного. В своей совокупности сеанс психоанализа является, по мнению французской исследовательницы, специфическим вкладом современной цивилизации в историю любовной речи, это новая "история любви".

Любовная психоаналитическая речь обладает своей спецификой и структурой. Двигательная активность пациента, лежащего на кушетке, блокирована, что облегчает перемещение его пульсационной энергии в речь. Язык чувств, отличающийся свободой ассоциаций, невозможно понять на основе лингвистической модели интеллектуальной речи, сконцентрированной вокруг означаемого и означающего. Постфрейдизм оперирует тремя типами знаков - словесными, вещными и аффективными. Если словесные знаки близки к означающему, вещные - к означаемому, то аффективные обозначения ассоциируются с семиотически-символическими

постмодернистскими сдвигами, смещениями, конденсациями смысла, свидетельствующими о долингвистической психической мобильности. По мнению Кристевой, аффектное значение является для психоаналитика наиболее важным. Оно может ускользать от сознания, не запечатлеваться в языке, но его биоэнергетические знаки, интрапсихические флюиды сохраняются на телесном уровне. Такие симптомы, как головная боль, кровотечение и так далее свидетельствуют о подавлении, вытеснении "немых" желаний любви, ненависти, еще не ставшими знаками. Задача психоаналитика - превратить эти аффекты в знаки и символы, вывести фантазмы на лингвистический уровень и сжечь, уничтожить их, придав воображаемому сценарию осуществления желаний пациента новую конфигурацию. Любовная речь, обращенная к воображаемому другому, неспособному удовлетворить наши желания, откроет доступ к механизмам возникновения фантазмов и их симптомов.

Такой подход дает Кристевой основания определить человека как перманентно становящегося субъекта речи. Подчеркивая свое отрицательное отношение к биологизаторским концепциям сущности человека, она акцентирует внимание на интерпретационном потенциале психики. Конечная цель психоаналитического курса лечения - положить конец фантазмам пациента и всевластию над ним врача. Фантазм не исчезает бесследно, он превращается в заводную пружину искусства - искусства жить либо художественного творчества.

Сопоставляя в этом плане психоанализ и религию, Кристева считает их временными компромиссами, помогающими человеку жить. Она напоминает о фрейдовской концепции религии как торжествующей иллюзии, подобной ошибкам Колумба или алхимиков, давших тем не менее жизнь современной географии и химии. Религия и психоанализ выражают реальные желания верующих, реальные закономерности психики. Отличие современного психоанализа от фрейдовского Кристева

видит в установке на ценность иллюзии как таковой. Такой взгляд отличается от классического фрейдизма меньшей рационалистичностью и оптимистичностью. Его радикально инновационный характер связан с введением в научный оборот речи нового типа, не заключающей в скобки субъект познания, но превращающей его в объект. Взаимосвязи врача и пациента проходят эволюцию от воображаемой к реальной и символической стадиям, обеспечивая все большее приближение дестабилизированного субъекта к стабильности. К аналогичным целям стремятся религия и искусство постмодернизма, будящие воображение и создающие иллюзию идентичности.

Основу религиозной веры Кристева видит в идентификации верующего с тем, кто любит и защищает его - Богом. Западный менталитет представляется ей преимущественно семиотическим, а не символическим. Ссылаясь на Августина, сравнивавшего веру в Бога с интимной зависимостью ребенка от материнской груди как единственного источника жизни, из которого исходит все - и хорошее, и плохое - Кристева считает Бога знаком любви. В божественной любви сливаются материнская и отцовская любовь, сублимируются агрессивные сексуальные пульсации, происходит семиотический прыжок к другому. В психоанализе же этот прыжок превращается в знание, позволяющее сделать имидж другого менее инфернальным и опровергнуть сартровскую формулу о том, что "ад - это другие".

Кристева считает европейскую цивилизацию типом культуры, где индивид драматически разлучен с другими и космосом. Вера в Бога дарует воображаемую идентификацию с ними. В отличие от европейского типа религиозности, конфуцианство в Китае утверждает причастность человека к космосу, природе, другим людям. Психоанализ и призван, по ее мнению, стать "внутренним Китаем" европейца, посредством игровой

метаморфозы придающим внутреннему миру личности большую объемность.

Существенный интерес представляет выдвинутая Кристевой концепция религиозной функции постмодернистского искусства как структурного психоанализа веры. Сущность этой функции заключается, по ее мнению, в переходе от макрофантазма веры к микрофантазму художественного психоанализа. Так, проводятся аналогии между символической самоидентификацией верующего с "Отче всемогущим" и эдиповым комплексом; верой в непорочность Девы Марии, позволяющей любить ее без соперников, и мотивами искусственного оплодотворения в современной литературе; верой в Троицу и структурно-психоаналитической триадой воображаемого, реального и символического. Секс, язык и искусство трактуются как открытые системы, обеспечивающие контакты с другими людьми. Особое внимание в этой связи уделяется сексуальной символике постмодернистского искусства.

По мнению Кристевой, необходимо ослабить ошейник, символически обуздывающий сексуальность в искусстве, дать выход вытесненным влечениям. Это позволит искусству на паритетных началах с психоанализом способствовать душевному и телесному здоровью человека, помогать ему словами любви, более действенными, чем химио- и электротерапия, смягчить свой биологический фатум, влекущий его к агрессивности, садомазохизму и т.д. Подобно религии, художественный психоанализ осуществляет перенос любви на другого. Психоанализ и вера подобны перекрестку, где встречаются и сосуществуют разные культурные традиции, завязывается полилог между ними.

Принципиально важной представляется прослеживаемая в трудах Кристевой тенденция сближения постфрейдистской и неотомистской эстетики. Их родство усматривается в установке на поиски человеком опоры в себе самом, преодолении кризиса ценностей.

Психоанализ позволяет человеку узнать правду о себе, понять смысл своих тревог, обрести ясность ума. Такая позиция требует нравственной закалки, которую способна дать этика неотомизма. Психоаналитическая демистификация действительности способствует, по мнению Кристевой, социальной интеграции в нее, повышает адаптационно-игровые возможности человека. Отбрасывая имидж сверхчеловека, психоаналитик, подобно священнику, строит свои связи с другими людьми на основе идей консолидации.

Кристева уделяет серьезное внимание изменению роли психоанализа под влиянием научно-технического прогресса. Благодаря достижениям геной инженерии, химии, хирургии сама жизнь становится, по ее мнению, результатом расчета, мужчины и женщины поддаются соблазну встать на место Бога, присвоить себе миссию Творца. В этой связи французская исследовательница выдвигает собственную концепцию прав человека, основное из которых - право не рассчитывать жизнь, но познавать ее смысл. В этическом плане это означает гармонизировать свои желания с желаниями других людей. Постфрейдистская этика должна стать преградой на пути нигилистической агрессивности, притязаний личности на роль сверхчеловека. Тем самым она сблизится с постмодернистской эстетикой как сферой воображаемого, игры, открытости, способствуя творческому обновлению человека и человечества.

Эволюция эстетических взглядов Ю.Кристевой представляется показательной для постфрейдизма в целом. Ход ее исследований отмечен движением от негативных к позитивным этическим и эстетическим ценностям, от герметизма к все большей открытости, включенности в общекультурный контекст. Вместе с тем предлагаемые ею конкретные решения несут на себе печать утопизма, возможность преодолеть который, не выходя за рамки постфрейдистской методологии, весьма проблематична.

Подводя некоторые итоги анализа французского постфрейдизма, отметим, что его философская значимость для эстетики постмодернизма связана, прежде всего, с установкой на целостное познание личности и ее места в мире. Французские ученые стремятся найти новые подходы к изучению человека-творца, выявить общечеловеческие механизмы эстетической деятельности, создать целостную концепцию искусства в широком социально-культурном контексте. Особую роль приобретает тема реабилитации гедонистических мотивов в эстетике. Развив идеи Р. Барта о "текстовом удовольствии", "наслаждении текстом", а также тезисы американской исследовательницы С. Зонтаг о замене герменевтики "эротикой" искусства, позволяющей просто наслаждаться им, минуя интерпретацию, постмодернистская эстетика сосредоточилась на исследовании энергии и чувственной полноты произведений, "прозрачности" чувственной поверхности артефактов. Ею были также восприняты и усилены гуманистические аспекты постфрейдистской эстетики, связанные с утверждением самоценности и достоинства личности, свободы художественного творчества, идеями творческой активизации "Я" посредством художественной и эстетической деятельности.

Оригинальность эстетических взглядов ведущих постфрейдистов связана с рационализированным культурологическим пониманием бессознательного, исследованием языка как универсальной знаковой системы культуры и искусства. Поиски основ научной объективности побуждают их изучать механизмы взаимодействия естественного и искусственного, природного и социального, индивидуального и общечеловеческого. Особый интерес представляет структурно-психоаналитическая трактовка генезиса эстетического, основанная на диалектике воображаемого и символического. Именно это

положение оказалось для постмодернистской эстетики ключевым, вызвав поворот от семиотики к семантике: бурный прилив интереса к значению, содержательной стороне искусства вызвал своего рода эстетический катаклизм. Интерконтекстуальная лавина значений окончательно подмяла под себя слабое лакановское "реальное", превратив мир в единый безграничный "текст".

Особую ценность для постмодернистской эстетики представляет постфрейдистское обнаружение и описание симптомов болезненной разорванности индивидуального и общественного сознания, западной культуры в целом. Один из истоков такой разорванности проницательно усматривается в неклассичности современно о познания, означающей в эстетической сфере миграцию исследовательских интересов от континуальности к прерывности материального и идеального, сознательного и бессознательного, означающего и означаемого, воображаемого и символического. Однако вывод этот изолирован, не вписан в контекст комплексного изучения проблемы отчуждения, что значительно снижает новаторский потенциал постфрейдизма. Предлагаемые Лаканом, Делёзом, Гаттари, Кристевой практические рекомендации оказываются достаточно традиционными. Призывы к терапевтическому лечению современной западной цивилизации методами индивидуального и коллективного психоанализа, "лингвистической революции" обнаруживают методологическую уязвимость, внутреннюю противоречивость философско-эстетических взглядов французских постфрейдистов. Их основной методологический изъян состоит в разрыве бессознательного и сознательного, их противопоставлении, в подмене общего частным, редукционизме. В итоге стремление построить оригинальную концепцию сводится к тому, что человек оказывается либо субъектом языка, либо субъектом бессознательного "желающего производства". Общество же предстает проекцией несовершенной

природы человека. Особенности такого подхода наложили отпечаток на постмодернистскую эстетику в целом.

Вместе с тем постмодернизм воспринял позитивную эстетическую программу, рациональные стороны постпсихоанализа. Это относится, прежде всего, к роли в художественном творчестве неосознанных мотивов, инстинктов, пережитых в детстве травм и так далее; постфрейдистской концепции традиций и инноваций в искусстве и эстетике, сущности художественного эксперимента, призвания художника, природы творческого процесса. И, несомненно, особую привлекательность благодаря своей гуманистической направленности, открытости восприятию многообразия художественной жизни человечества приобрели идеи обновления культуры путем диалога и полилога как способов поиска истины.

Связи между художественной практикой постмодернизма и ее философско-эстетическими истоками сложны и опосредованы. Вместе с тем есть основания говорить о парижской школе постмодернизма, включая в нее постструктурализм и постфрейдизм как философские источники постмодернистской эстетики и искусства.

ПОСТМОДЕРНИЗМ В ЭСТЕТИКЕ, КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ

Постмодернизм и эстетика модернизма

Дискуссии о постмодернизме не ограничиваются обсуждением его философско-эстетических основ, сформулированных постструктурализмом и постфрейдизмом. Не менее животрепещущими являются вопросы определения специфики постмодернизма как феномена культуры; его соотношения с модернизмом, авангардом, неоавангардом, массовой культурой; связь с постиндустриальным обществом, неоконсерватизмом как политическим течением. Poleмика ведется и вокруг стилиевых особенностей постмодернизма в различных видах искусства с его сознательной ориентацией на эклектичность, мозаичность, пародийное переосмысление традиций. За последнее десятилетие сложился круг исследователей, посвятивших себя изучению различных аспектов постмодернизма в философии, эстетике, культуре и искусстве. Наиболее известные среди них - Ж. Бодрийяр (Франция), Дж. Ваттимо (Италия), Х. Кюнг, Д. Кампер (Германия), Д. Барт, В. Джеймс, Ф. Джеймсон, Ч. Дженкс, Р. Рорти, А. Хайсен, И. Хассан (США), А. Крокер, Д. Кук (Канада), М. Роз (Австралия).

Постмодернизм, как модный термин, нередко толкуется эссеистски-расплывчато, грозя превратиться в новую догму. Слово это появляется в период первой мировой войны в работе Р. Паннвица "Кризис европейской культуры" (1917). В 1934 году в своей книге "Антология испанской и латиноамериканской поэзии" литературовед Ф. де Онис применяет его для обозначения реакции

на модернизм. Однако в эстетике термин этот не приживается. В 1947 году А. Тойнби в книге "Изучение истории" придает ему культурологический смысл: постмодернизм символизирует конец западного господства в религии и культуре. Американский теолог Х. Кокс в своих работах начала 70-х годов, посвященных проблемам религии в Латинской Америке, широко пользуется понятием "постмодернистская теология". Однако популярность термин "постмодернизм" обрел благодаря Ч. Дженксу. В книге "Язык постмодернистской архитектуры"¹ он отмечал, что хотя само это слово и применялось в американской литературной критике 60 - 70-х годов для обозначения ультрамодернистских литературных экспериментов, автор придал ему принципиально иной смысл. Постмодернизм означал отход от экстремизма и нигилизма неоавангарда, частичный возврат к традициям, акцент на коммуникативной роли архитектуры. Обосновывая свой антирационализм, антифункционализм и антиконструктивизм в подходе к архитектуре, Ч. Дженкс настаивал на примате в ней создания эстетизированного артефакта.

Возникнув как художественное явление в США, сначала в визуальных видах искусства - архитектуре, скульптуре, живописи, а также дизайне, видеоклипах, - постмодернизм стремительно распространился в литературе и музыке. Его теоретическое осмысление несколько запоздало. Возможно, это связано с наметившимися тенденциями "балканизации" эстетической науки, развивающейся после ухода из жизни ключевых фигур эстетики XX века многочисленными и многообразными школами и группами, чьи конфликты образуют центробежную направленность движения эстетической мысли. В то время как философская эстетика была занята проблемами деконструктивизма и структурного психоанализа, а искусствознание - темой нео-

¹ См.: Jencks C. The Language of Postmodern Architecture. L., 1977.

авангарда, новая художественная реальность, приход которой они теоретически готовили, на первых порах оказалась эстетически неопознанной. Бурная экспансия постмодернизма в различных сферах культуры привлекла к себе внимание политологов, социологов, представителей гуманитарных и естественных наук, придавших этому термину весьма широкое значение.

В настоящее время существует ряд взаимодополнительных концепций постмодернизма как феномена культуры. Х. Кюнг предлагает использовать термин "постмодернизм" не столько в литературоведческом или искусствоведческом, сколько во всемирно-историческом плане². Он видит в нем эвристическое понятие, предварительный шифр, проблемно-структурирующий поисковый термин, применяемый для анализа явлений, отличающих нашу эпоху от эпохи модернизма. Отличительными чертами модернизма, отождествляемого с европейским Новым временем, Кюнг считает возникновение в XVII в. новой веры - веры в разум и прогресс, приведшее к господству четырех доминирующих сил - естествознания, техники, индустрии и демократии. Надлом системы модернизма, затронувший основы всех его ценностей, он связывает с крушением европоцентристской картины мира в эпоху первой мировой войны. Поворот от модернизма к постмодернизму связывается с эпохальной сменой парадигм, чьими всемирно-историческими индикторами являются замена модернистского европоцентризма постмодернистским глобальным полицентризмом, появление постколониальной, постимпериалистической модели мира, впервые возникшая возможность самоуничтожения человечества. К культурно-политическим индикаторам относится кризис прогрессистского мышления, связанный с утратой господствующими силами и ценностями модернист-

² См.: Кюнг Х. Религия на переломе эпох // Иностранная литература. 1990. № 11.

ской европейской культуры, естествознания, техники, индустрии и демократии своего абсолютного характера. Кризис модернистского понимания разума обусловлен тем, что он сам теперь нуждается в легитимации с позиций целостного подхода к действительности. Так, в естествознании возникновение общей теории относительности Эйнштейна и квантовой механики знаменуют утверждение холистического, целостного мышления, что означает смену классической парадигмы в физике новой парадигмой. Типичным признаком постмодернизма является глобальное утверждение изначальных, более важных, чем любые интересы государства, прав человека и зарождающееся релятивистское, гуманное отношение к науке, технике, индустрии и демократии. Это новое отношение выражается в осознании наукой своей ответственности перед требованиями этики; соотношении технических достижений с идеалами человека и человечности; развитии природоохраняющей, экологичной индустрии; создании подлинно социальной демократии, способной сочетать принципы свободы и справедливости. Все эти требования не укладываются в определение постмодернизма как радикального плюрализма: подлинно постмодернистская парадигма требует большего, чем просто плюрализм, релятивизм и историзм - основополагающего, базисного консенсуса в отношении основных человеческих ценностей и прав.

Дополнительные аспекты постмодернистской парадигмы выражаются в выработке постматериалистических ценностей, убеждений, норм и стереотипов поведения. Они воплощаются в новом, вдохновленном нонконформистскими альтернативными движениями (феминизм, экологизм, движение за мир), отношении к расам, классам, полу, природе, войне и миру. Если раньше предпочтение отдавалось развитию таких качеств человека, как усердие, любовь к порядку, основательность, пунктуальность, работоспособность, связанных с обеспечением безопасности, поддержанием жиз-

недеятельности, потребительскими нуждами, стремлением сделать карьеру, то теперь гораздо большее значение приобретают человечность, сила воображения, эмоциональность, душевная теплота, нежность. Отмечается углубленный интерес к самопознанию и самоосуществлению личности, повышенная чувствительность и острое восприятие тонких и хрупких межличностных отношений и связей, чуткость к восприятию социальных проблем, забота об окружающей среде, природе, животном и растительном мире, исторически сложившейся среде обитания, растущая убежденность в необходимости общеобязательной этики в интересах выживания человечества. Происходит, таким образом, не утрата ценностей, а их изменение, переориентация стиля жизни.

По мнению Кюнга, переход к постмодернизму ни в чем так ярко не проявляется, как в возвращении религиозной культуры, носящей амбивалентный характер. С точки зрения религии новую модель постмодернизма он определяет как экуменическую парадигму, ставящую своей целью единство христианской церкви, мир между религиями и содружество наций. Множественно-целостный, плюралистически-холический синтез является основой истинно гуманной религиозности.

В современных зарубежных публикациях проводятся аналогии между авангардом и апофатизмом, постмодернизмом и экуменизмом. Религиозное, сакральное нередко противопоставляется профанной постмодернистской культуре. Рассматривая постмодернизм в горизонте православия, Т.Горичева видит в святости юродивого ту силу, которая способна вывести культуру из лабиринтов "секулярного ада" постмодернизма: граничащий с ужасом смех юродивого, извлекающий смысл из абсурда, указывает путь от отчаяния к на-

дежде³. Характеризуя современность как посткатастрофическую, апокалипсическую эпоху смерти не только Бога и человека, но и времени и пространства, когда реальность заменяется гиперреальностью, Горичева считает адекватной формой ее выражения "эстетику исчезновения". Фиксируя прозаизм и скуку современной жизни, циничную усталость от псевдомагии поклонения деперсонализированному машинному миру рок-музыки, шуму "компьютерной литургии", "ритуалу прозрачности" порноискусства, она приходит к выводу о выпадении постмодернистской культуры из периода классики. На смену картезианской и гегелевской логике приходит логика тотальной целостности, полноты самой вещи, не нуждающейся в интерпретациях, игнорирующая причины и следствия, смешивающая культуры и религии. Место утопии и надежды - символов классической западной парадигмы Нового времени - занимает ирония как эмблема постнигилизма. В этой нетрадиционной ситуации церковь призвана преобразовать бред шизофреника в безумие святого - юродство. Горичева считает юродство самой современной, постмодернистской формой святости на том основании, что уродство оказалось сегодня единственным источником красоты: лишь отвратительное, монструозное, гротескное освежает наши чувства в еде, моде, сексе. Неприличное исчезло, и вызвать отвращение стало почти так же трудно, как поразить красотой. Уродливая культура юродивого способствует осознанию и снятию противоречия между идеалом и действительностью, приводит к Богу как высшей ценности⁴.

Со многими суждениями Т. Горичевой о святом и квазисвятом в современном искусстве, религиозной ситуации в России и Западной Европе можно согласиться. Вместе с тем резкое разведение православия и постмо-

³ Горичева Татьяна - современный православный философ. Живет в Париже.

⁴ См.: *Горичева Т. Православие и постмодернизм*. Л., 1991.

дернизма в эстетическом плане не представляется плодотворным. Своеобразие и принципиальное отличие этих почти неконгруэнтных эстетических систем как друг от друга, так и от классической эстетики, лишь более рельефно выявляет основы их взаимодействия в современной культуре. Так, эстетикой постмодернизма был переосмыслен и модифицирован ряд эстетических принципов, выработанных православной эстетикой. К ним, прежде всего, относятся принципы парадокса, абсурда, антиномичности; сакрально-ритуальный характер эстетического действия; особое внимание к феномену безобразного; символизм как главный принцип выражения; акцент на полисемии, семиотичности, структурности текста; внимание к герменевтическим принципам анализа эстетических феноменов; эстетизация окружающей среды; растворение искусства в повседневной деятельности, природе и т.д. Параллельное изучение этих эстетических феноменов позволяет обосновать закономерность встречи и тесных контактов православной эстетики и постмодернизма в русской художественно-эстетической культуре XX в.

Таким образом, постмодернизм в культуре и религии не означает ни антимодернизма, ни ультрамодернизма. Это транскультурный и мультирелигиозный феномен, предполагающий диалог на основе взаимной информации, открытость, ориентацию на многообразие духовной жизни человечества.

Иная концепция постмодернизма предлагается ведущими западными политологами. Ю. Хабермас, З. Боман, Д. Белл⁵ трактуют его как культурный итог неоконсерватизма, символ постиндустриального общества, внешний симптом глубинных трансформаций со-

⁵ См.: *Habermas J. Modernity. An Unfinished Project // The Anti-Aesthetics. Essays on Postmodern Culture. Port Townsend and Wash., 1986; Bauman Z. Viewpoint: Sociology and Postmodernity // The Sociological Review. 1988. Vol. 36; Bell D. Beyond Modernism, Beyond Self // The Winding Passage. N.Y., 1980.*

циума, выразившийся в тотальном конформизме, идеях конца истории (Ф. Фукуяма), эстетическом эклектизме.

Д. Датон считает заблуждением интерпретацию постмодернизма как идейного течения, влияющего на политику, литературу, искусство, поп-культуру и т.д.⁶ Он определяет постмодернизм как побочный продукт экономических и социальных сил, имеющих мало общего с философией XX в. Движущими факторами возникновения и экспансии постмодернизма являются, по его мнению, спад экономической гегемонии США и Западной Европы; крах фундаментальных экономических учений и их замена теорией конвергенции; повсеместное усиление нуворишей; рост массового авиатуризма и бурное развитие средств массовых коммуникаций; постепенный спад религиозности (кроме ислама) и демократизация образования.

В культурологическом аспекте пост. одернизм предстает, прежде всего, как понятие, позволяющее выделить новый период в развитии культуры. Ф. Джеймсон связывает его возникновение с потребностями отражения в культуре новых форм общественной жизни и экономического порядка - общества потребления, театрализованной политики, масс-медиа и информатики⁷. Представители точных наук трактуют постмодернизм как стиль постнеклассического научного мышления. Психологи видят в нем симптом панического состояния общества, эсхатологической тоски индивида. Искусствоведы рассматривают постмодернизм как новый художественный стиль, отличающийся от неоавангарда возвратом к красоте как к реальности, повествовательности, сюжету, мелодии, гармонии (итальянский трансавангард и гиперманьеризм, французская свободная фигура-

⁶ См.: *Dutton D. Delusion of Postmodernism // The Subject in Postmodernism*. Ljubljana, 1990. Vol. II. P. 32.

⁷ См.: *Jameson F. Postmodernism and Consumer Society // The Anti-Aesthetics*. P. 113.

тивность, немецкий новый экспрессионизм, американская "плохая живопись").

Эстетический подход к концептуальному осмыслению постмодернизма отличается усмотрением в нем признаков метисной параэстетики, своеобразной мутации модернизма, заменившей модернистскую форму, намерение, проект, иерархию постмодернистской антиформой, игрой, случайностью, анархией. Его характерными чертами являются деконструкция эстетического субъекта; превращение эстетического объекта в пустую оболочку путем имитации контрастных художественных стилей (стилевого синкретизма), доминирующим среди которых является гиперреализм; интертекстуальность, языковая игра, цитатность как метод художественного творчества; неопределенность, культ неясностей, ошибок, пропусков; фрагментарность и принцип монтажа; иронизм, пародийность, деканонизация традиционных эстетических ценностей, аксиологический плюрализм; телесность, поверхностно-чувственное отношение к миру; гедонизм, вытесняющий категорию трагического из эстетической сферы; эстетизация безобразного; смешение жанров, высокого и низкого, высокой и массовой культуры; театрализация современной культуры; репродуктивность, серийность и ретрансляционность, ориентированные на массовую культуру, потребительскую эстетику, новейшие технологические средства массовых коммуникаций.

Результирующей этих признаков является вывод о терпимости, гибкости, плюралистичности, открытости эстетики постмодернизма, ее антитоталитарном характере, принципиально отвергающем идею господства над природой, личностью, обществом. Постмодернизм тяготеет к диалогу с различными областями гуманитарной культуры. Вместе с тем эти в целом привлекательные черты сочетаются с эстетической вторичностью, поверхностностью, утратой целостности, аутентичности и художественной автономности артефактов, эмоциональной

спонтанности и ценностных критериев творчества. Все это порождает специфическое постмодернистское настроение, психологическую и эстетическую установку, сочетающую цинизм и ностальгию по утраченной гармонии и красоте мира искусства. Эта нотка "ретро" углубляется тоской по активному сотворчеству массовой аудитории, дефицит которого ведет к пассивному, механическому характеру восприятия видео- и аудиопостмодерна, приходящему к потребителю издалека как вода, газ и электричество при минимальных усилиях с его стороны.

Таким образом, взаимосвязи между философским и художественным постмодернизмом с его эклектизмом, пародийностью, имитаторством, стилизацией являются весьма сложными и опосредованными. Как справедливо отмечает С. Моравский, их не следует упрощать, вульгаризаторски сводя теорию постмодерна к "философскому хакари", предопределяющему "панораму агонии" художественной практики⁸. Теоретический нигилизм часто носит лишь внешний характер, является катализатором выработки новых, позитивных, хотя и парадоксальных феноменов культуры.

Философию, эстетику и искусство постмодернизма необходимо рассматривать на основе связывающей их общей основы - культуры постмодернизма. Постмодернистская культура охватывает широкий круг феноменов материальной и духовной жизни. В политической культуре это - развитие различных форм постутопической политической мысли. В философии - торжество постметафизики, пострационализма, постэмпиризма (постструктурализм, постфрейдизм, постаналитическая философия). В этике - постгуманизм постпуританского мира, нравственная амбивалентность личности. Совокупность этих феноменов свидетельствует о формирова-

⁸ *Morawski S. Commentary on the Question of Postmodernism // The Subject in Postmodernism. Ljubljana. 1989. Vol. I. P. 161.*

нии постцивилизации, чью сущность позволяет прояснить художественно-эстетический постмодернизм: он отличается от других эстетических течений и художественных стилей не хронологически (после чего-либо), но эволюционно (развитие и превращение феномена в нечто иное по принципу снятия, с удержанием в новой форме характеристик предыдущего периода). Так, постструктурализм в эстетике немислим без структурализма, постмодернизм в искусстве - без модернизма. Вместе с тем "пост" способен превратиться в "анти": "Враг - внутри этого термина, чего не было в понятиях романтизма, классицизма, барокко, рококо"⁹.

По широте своего проникновения в различные сферы культуры постмодернизм сравним с романтизмом, в период своего расцвета создавшим собственный стиль в философии, теологии, науке, искусстве и эстетике. Постмодернизм - признак современного мироощущения, хотя далеко не все современное входит в его культурную ауру. Существующий риск переоценки значения и влияния постмодернизма, выражающийся в тотальной реинтерпретации и концептуальной ревизии всей предшествующей культуры, чреват хроноцентризмом, искажающим наше видение прошлого и будущего. Вместе с тем взвешенная оценка постмодернизма требует констатации некоторых универсальных трансформаций современной культуры, происходящих под его воздействием. К ним относится нарастание тенденций неопределенности, выражающееся в открытости, плюрализме, эклектизме, неортодоксальности, беспорядочности, случайности культурной жизни. Другой чертой постмодернистского самосознания является его имманентность, превращающая культурную деятельность в интеллектуальную игру, своего рода метаискусство.

⁹ *Hassan I. The Question of Postmodernism // Bucknell Review. 1980. Vol. 25. № 2. P. 119.*

Третья особенность - перенос интереса с эпистемологической на онтологическую проблематику.

В эстетической сфере такого рода переориентации связаны с тенденциями включения в постмодернистский артефакт философско-эстетической рефлексии, растворения художественного в эстетическом. Постмодернизм ближе к эстетике, чем к искусству, это "симультанная" "сдвоенная", "махровая" эстетика, сочетающая постартефакты, паразэстетику и метаповествование. Акцент при этом переносится с экспрессии на коммуникацию, включенность во многие художественные и внехудожественные игры, эстетический полилог. Отвергая иерархические концепции элитарной и массовой культуры как анахронизм, постмодернистская культура ориентируется на эстетические потребности масс, подчеркивая примат потребления.

С проблемами потребления, массовых коммуникаций, информатизированного общества связана разработка одного из ключевых для постмодернистской эстетики понятий симулакра. Симулакр занимает в неклассической постмодернистской эстетике то место, которое принадлежало в традиционных эстетических системах художественному образу. Симулакр - образ отсутствующей действительности, правдоподобное подобие, лишённое подлинника, поверхностный, гиперреалистический объект, за которым не стоит какая-либо реальность. Это пустая форма, самореференциальный знак, артефакт, основанный лишь на собственной реальности.

Жан Бодрийяр, чья теория эстетического симулакра является наиболее репрезентативной, определяет его как псевдовещь, замещающую "агонизирующую реальность" постреальностью посредством симуляции, выдающей отсутствие за присутствие, стирающей различия между реальным и воображаемым¹⁰. Если образность связана с

10 См.: Baudrillard J. Simulacres et simulation. P., 1981; *Ego же: The Ecstasy of Communication // The Anti-Aesthetics*. P. 133-135.

реальным, порождающим воображаемое, то симулакр генерирует реальное второго порядка. Эра знаков, характеризующая западноевропейскую эстетику Нового времени, проходит несколько стадий развития, отмеченных нарастающей эмансипацией кодов от референтов. Отражение глубинной реальности сменяется ее извращением, затем - маскировкой ее отсутствия и наконец - утратой какой-либо связи с реальностью, заменой смысла - анаграммой, видимости - симулакром. Симулакр подобен макияжу, превращающему реальные черты лица в искусственный эстетический код, модель. Перекомбинируя традиционные эстетические коды по принципу рекламы, конструирующей объекты как мифологизированные новинки, симулакры провоцируют дизайнзацию искусства, выводя на первый план его вторичные функции, связанные с созданием определенной вещной среды, культурной ауры. Переходным звеном между реальным объектом и симулакром является кич как бедное значениями клише, стереотип, псевдовещь. Таким образом, если основой классического искусства служит единство вещь-образ, то в массовой культуре из псевдовещи вырастает кич, в постмодернизме - симулакр. Символическая функция вещи в традиционном искусстве сменилась ее автономизацией и распадом в авангарде (кубизм, абстракционизм), пародийным воскрешением в дадаизме и сюрреализме, внешней реабилитацией в искусстве новой реальности и, наконец, превращением в постмодернистский симулакр - "вещеобраз в зените". Если реализм - это "правда о правде", а сюрреализм - "ложь о правде", то постмодернизм - "правда о лжи", означающая конец художественной образности.

Сопоставляя традиционную и постмодернистскую эстетику, Бодрийяр приходит к выводу об их принципиальных различиях. Фундамент классической эстетики как философии прекрасного составляют образность, отражение реальности, глубинная подлинность, внутрен-

няя трансцендентность, иерархия ценностей, максимум их качественных различий, субъект как источник творческого воображения. Постмодернизм, или эстетика симулакра, отличается внешней "сделанностью", поверхностным конструированием непрозрачного, самоочевидного артефакта, лишенного отражательной функции; количественными критериями оценки; антииерархичностью. В ее центре - объект, а не субъект, избыток вторичного, а не уникальность оригинального.

Переход эстетики от классического "принципа добра", на котором основано отражение субъектом объекта, к постмодернистскому ироническому "принципу зла", опирающемуся на гиперреальный объект-симулакр, гипертрофирует гедонистическое, игровое начало искусства. Веер эстетических эмоций, чувств, восприятия, вкуса закрывается, оставляя на виду лишь нарциссическое созерцание, лишенное онтологической дистанции, потребление потребления.

В симуляционном потреблении знаков культуры таится соблазн, разрушающий классическое равновесие между мифом и логосом. Средневековая борьба между Богом и дьяволом сменилась конфликтом между белой магией избыточного потребления и его осуждением. Перенасыщение, удвоение объекта, экстаз полноты уведут эстетику постмодернизма по ту сторону принципа реальности. Симулакр превращается в алиби, оправдывающее нехватку реального, пустоту знака. Однако "ожирение" объекта свидетельствует не о насыщении, но об отсутствии пределов потребления. Неопределенность, обратимость становятся главными признаками постмодернистского культурного проекта. Аннулируя бинарные оппозиции в философии и эстетике, постмодернизм снимает также оппозиции цветов, материалов, форм в вещной среде; любые объекты, естественные и искусственные, поддаются игровым комбинациям. Так, дизайн современного кресла подчиняется идее синтеза

различных поз, предметы бытового назначения симулируют неутилитарность игрушки, гаджета.

Постмодернистская эстетика соблазна, симулакра, избытка знаменует собой, по мнению Бодрийяра, триумф иллюзии над метафорой, чреватый энтропией культурной энергии. Шизоидный, истерический, параноидальный стереотипы раннего постмодерна сменяются эстетической меланхолией и ипохондрией. Сравнивая культуру конца XX века с засыпающей осенней мухой, Бодрийяр указывает на риск деградации, истощения, "ухода со сцены", таящийся в эстетике симулакра.

Современные эстетические дискуссии о постмодернизме затрагивают в основном два круга проблем: соотношение постмодернизма и модернизма и специфика собственно постмодернистской эстетики.

Является ли постмодернизм одной из форм модернизма или это принципиально новая эстетическая система, концептуально отличающаяся от модернизма? Обе точки зрения имеют своих приверженцев, полемизирующих между собой. Сторонники сближения модернизма и постмодернизма видят в последнем либо свидетельство истощения и провала модернистского проекта, либо, напротив, доказательство зрелости модернизма, его самоутверждения в постмодерне. Их оппоненты выдвигают концепцию отделения постмодернизма от модернизма на почве его сближения с массовой культурой, что и позволяет им исследовать отличительные признаки культуры постмодернизма. Существует, разумеется, и ряд компромиссных вариантов, рассматривающих постмодернизм как теорию и художественную практику культурного "перехода", "промежутка".

Мнение о том, что постмодернизм прочно стоит на якоре модернизма, его автономное плавание еще не началось, связано с концепцией стабильности эстетического субъекта, не меняющегося под воздействием возросших информационных и коммуникационных пото-

ков. Понятию постмодерна противопоставляется другое - "плюсмодерн". Однако, отождествление модернизма и постмодернизма - скорее исключение. Гораздо более распространенной является точка зрения о неэквивалентности этих понятий, затрудняющей их сравнение. Если понятие модернизма (*modernité*) как современности, наследующей традиции Просвещения и романтизма шире, чем модернистское искусство (*art moderne*), то постмодернизм воспринимается как амбивалентный термин, обозначающий как продолжение, так и преодоление модернизма. В этой связи различаются термины постмодерн (*post-moderne*) - ревизия философских основ модернизма, постмодернизм (*postmodernisme*) - пересмотр искусства модернизма, постмодерность (*postmodernité*) - закат героического начала в современной жизни.

Трактовка постмодернизма как регресса модернизма основана на констатации эрозии тех высоких эстетических идеалов и философских ценностей, которые связывались с именами Хайдеггера, Фрейда, Сартра, Камю и других корифеев модернизма. Заменяя иерархию ценностей их деконструкцией, отказавшись от смысложизненных ответов на философские, эстетические, политические вопросы, но сохранив некоторые формальные модернистские приемы, постмодернизм оказался, по мнению его критиков, паразитарным, испорченным модернизмом¹¹. Отказ от высоких целей, идеи прогресса выразился в повествовательном стиле, "расколотом" пародией, парадоксом, гиперболой. Иронические приемы "века утраченной невинности", описанные У. Эко, позволяют прикоснуться к чистоте и поэтичности лишь путем осознания их иллюзорности. Утрата целостности и идентичности в интертекстуальной постмодернистской ситуации воспринимается как сви-

¹¹ См.: *Babich B. Nietzsche and the Condition of Post-Modern Thought: Post-Nietzschean Post-Modernism // The Subject in Postmodernism. Vol. 1. P. 24.*

детельство "астенического синдрома" эстетики модернизма, чьи фундаментальные постулаты превращаются в элементы лингвистической игры. Если идеалом модернизма была свобода самовыражения художника, а контркультуры - свобода от культурных норм, растворение искусства в жизни, креативность любого индивида, то субъект постмодернизма, убедившийся в непрозрачности и хаотичности окружающего его технизированного мира, предпочитает индивидуальной свободе возможность манипуляции чужими художественными кодами.

Таким образом, трактовка постмодернизма как эпигона модернизма, лишившегося веры в прогресс и свободу, ориентирована на создание его негативного имиджа как "эстетики симуляции", заменившей оригинальность - подобием, искусство - рекламой, кичем.

Этой концепции противостоит взгляд на постмодернизм как на "модернизм в квадрате", его продолжение и утверждение. Аргументами в пользу "зрелого", "позднего" модернизма является сближение его эстетики с гуманитарной культурой, персональный, intersубъективный эстетический подход; множественность, гибридность художественных кодов. Ж.-Ф. Лиотар считает постмодернизм частью модернизма, спрятанной в нем¹². В условиях кризиса гуманизма и традиционных эстетических ценностей (прекрасного, возвышенного, совершенного, гениального, идеального), переживаемого модернизмом, необратимого разрушения внешнего и внутреннего мира в абсурдизме (дезинтеграция персонажа и его окружения в прозе Джойса, Кафки, пьесах Пиранделло, живописи Эрнста, музыке Шенберга), чьим героем стал человек без свойств, мобильная постмодернистская часть вышла на первый план и обновила модернизм плюрализмом форм и технических приемов,

¹² См.: Lyotard J.-F. *Le Postmodernisme expliqué aux enfants*. P., 1986.

эклeктическим эпатажем, сближением с массовой культурой.

Деконструктивизм Ж. Дерриды, структурный психоанализ Ж. Лакана, неопрагматизм Р. Рорти и другие слагаемые постмодернистской эстетики выявили случайность не только персонажа, но и автора, перенеся акцент на эфемерное, неожиданное, удивительное. Так, в прагматистско-герменевтическом текстуализме Рорти идеи деструкции традиционной философии и эстетики вылились в концепцию человека как творческого существа, создающего благодаря случайности, а не открывающего готовые истины, чуждого каким бы то ни было абсолютам. Реализуясь в "вездесущем языке", самообраз человека как своего рода текста кристаллизуется в процессе общения, где философии, эстетике и искусству принадлежат, прежде всего, коммуникативные функции, подчиненные интерпретационным потребностям воспринимающего¹³.

В результате традиционные различия между искусством и действительностью, видами искусства оказались размытыми, черты неопределенности и имманентности западной культуры приобрели универсальный характер. На смену модернистскому субъекту производства пришло производство субъекта - зрителя, превращающего самосозидание в эстетический акт.

Концепция постмодернизма как зрелого модернизма, осуществившего в 70-е годы свою самокритику, основана на идее наступления долгого современного средневековья, переходного периода реадaptации культуры прошлого. В этом смысле создавали постмодернистской эстетики сравниваются со знаменитыми карликами, стоящими на плечах гигантов, о которых писал

¹³ См.: Rorty R. Contingence, Irony and Solidarity. Cambr., Mass. 1989.

Бернар Шартрский: опираясь на опыт гигантов модернизма, они видят дальше их¹⁴.

Интерес к прошлому возрождается в начале 70-х годов, после угасания молодежного бунта в Европе. Идеи новизны, питавшие искусство и политику в послевоенные годы, оцениваются как исчерпанные. Вместо "рая немедленно" нарастает ощущение того, что "будущее было вчера". Из глубины прошлого в беспорядке всплывают старые эстетические ценности и художественные формы, произвольно аранжирующиеся современными художниками. Возникает психиатрический феномен "déjà vu" - смутное ощущение уже виденного ранее. Наступает "эра эксгумации", поиска культурных корней и возрождения традиций в стиле ретро. Интерпретации вытесняют инновации, особую популярность приобретают биографический жанр, исторические романы, переиздания классики, классическая опера, старый рок. В науке, искусстве, моде меняется само представление о новизне. Являясь синонимами радикальных изменений, информатика и высокие технологии реабилитируют память, открывают новые возможности ее сохранения. В архитектуре и декоре старое постепенно вытесняет новое: если после войны модны модернистские сочетания архитектуры и дизайна, то в 70-е годы в искусство модернизма инкрустируется старое (открытые балки, деревянная мебель), а в 80-е годы, когда сам модернизм 30-х - 50-х годов оценивается как "старина", прошлое прочно овладевает бытом. В молодежной моде стиль панк, ознаменовавший собой поворот к постмодернизму, символизирует отход от свойственной хиппи эстетической ориентации на живописный Восток, попкультуру; происходит соединение эстетики повседневности постиндустриального Запада (видео, металл, пластик) с ремейками в стиле Дюшана и Поллока. На

¹⁴ См.: Torres F. Déjà Vu. Post et néo-modernisme: Le retour du passé. P. 1986.

смену протесту приходит конформизм. В фотографии, живописи, кинематографе возникают картины "анахронического будущего" - смеси настоящего, прошлого и будущего, как в фильме Т. Гильяма "Бразилия", где уживаются ультрасовременность и хижины.

Представление о будущем, как о позавчерашнем дне, эмигрировавшем в 2000 год, свидетельствует о кризисе ценностей контркультуры, переоценке прошлого. И если такие переоценки в неоконсервативных концепциях "конца истории" достаточно подробно исследованы в нашей литературе, то идея "прошлонастоящего" как примирения с историей известна меньше. А между тем эта идея лежит в основе постмодернизма, заменившего перманентную войну с прошлым своеобразным психоанализом культуры и истории, трансформировавшим крочеанский принцип "все современно" в девиз "все современно, исторично и относительно".

Не являясь агрессивным, постмодернизм утратил потребность в самоутверждении. В эпоху высоких технологий, миниатюризации техники формула конструктивизма "форма следует за функцией" устарела. Функция больше не афишируется, она спрятана, а освободившаяся форма сублимирует функцию. По мнению таких исследователей, как Торрес, Крокер, Кук на смену постмодернизму идет шикарный, раскованный неомодернизм, ультрамодернизм, воссоединяющий пользу и красоту, дающий прирост формы, персонализированного стиля, креативности без берегов.

Сравнивая эстетическую ситуацию конца XVIII, XIX и XX веков, Ф. Торрес приходит к выводу, что у веков, а быть может, и у тысячелетий похожие хвосты. Кризис ценностей, культ наследия, черты декаданса создают меланхолическую осеннюю атмосферу, присущую "понижительной" фазе "цикла Кондратьева". Специфика современной постмодернистской ситуации состоит в том, что культ прошлого не затмевает радости насто-

ящего и надежды на новый культурный взлет в начале XXI века.

Многообразные концепции постмодернизма как взлета либо падения модернизма конкурируют с представлениями о постмодернизме как эстетике переходного периода, готовящей замену усталых художественных форм на новые, как это уже не раз происходило в истории культуры. Под таким углом зрения постмодернизм - не преемник и не враг модернизма, но компенсация конца новаторских утопий, эстетика постреволюционного примирения. В этом плане конец XX века вызывает аналогии скорее не с концом XIX, а с концом XVIII века - послереволюционным временем, когда трагизм, героика остались в прошлом и на авансцене оказались Эмма Бовари и Жюльен Сорель. "Постмодернистский взгляд на мир отличается тем, в чем его предшественники не могли признаться себе - в принадлежности к могущественному среднему классу, неумолимо меняющему мир одновременно деструктивным и конструктивным способами. Все авангарды прошлого верили, что человечество куда-то идет. Они видели свой долг и удовольствие в том, чтобы открывать новые земли и следить, чтобы люди пришли туда вовремя. Поставангард верит, что человечество идет одновременно в разных направлениях. Некоторые из них надежнее других, и долг постмодерна - быть гидом и критиком"¹⁵.

В этом ключе современная культура трактуется как совокупность альтернативных вариантов развития символических систем связей между людьми. Выделяются три подсистемы, являющиеся составляющими культуры - системы в фазе атрофии, стабилизации и возникновения. В первой преобладают символика и традиции культуры прошлого; вторая является несущим

¹⁵ Jencks C. The Post-Avant-garde // Art and Design. 1987. Vol. 3. № 7/8. P. 20.

элементом культуры; третья вырабатывает новый тип символических культурных связей. К какой из этих подсистем принадлежит постмодернизм? Является ли он развитием модернизма (фаза стабилизации) или новым культурным поворотом (фаза возникновения)? По мнению П. Кавеки, постмодернизм - переходный тип культуры, осуществляющий поворот к новому на модернистской основе. Он исходит из того, что культура модернизма в целом развивается, трансформируется. Это относится и к ее стабильному ядру, проходящему, в свою очередь, циклы возникновения, консолидации и гибели под воздействием внутренних и внешних причин, влекущих за собой, соответственно, качественные и количественные изменения. При равновесии этих изменений система живет и развивается. Ее развитие может носить глобальный либо локальный характер. Глобальные изменения трансформируют онтологическую основу подсистемы, создавая фундамент для возникновения новой культуры. Локальные изменения, даже самые радикальные, не являются онтологическими. Гарантируя стабильность, они носят охранительный консервативный характер. Однако в связи с тем, что радикализм локальных изменений обостряется именно тогда, когда старая символическая система нуждается в защите от новой, его легко принять за глобальный культурный поворот.

Является ли с этой точки зрения постмодернизм независимой системой с собственными перспективами развития, несущими глобальные эстетические изменения, или же это локальная модификация закрытой системы модернизма, обеспечивающая ее выживание? Свидетельством того, что постмодернизм - промежуточный тип культуры, не меняющий, но расшатывающий эстетический статус кво, являются, по мнению Кавеки, его колебания между позициями жреца и клоуна. Если старый жрец - создатель и хранитель ценностей, то юный клоун - скептический зритель, но не тво-

рец. Парафразы, копии, симулакры постмодерна сближают его с клоунадой, но излишняя серьезность приводит к тому, что "клоунский субъект постмодернизма представлен поведением жреца"¹⁶. Дефицит новых эстетических ценностей снижает инновационный потенциал постмодернизма, закрепляя его статус переходной эстетики конца XX века.

Идентификацию субъекта постмодернизма с клоуном, куклой, роботом отмечает и С. Моравский, трактуя ее как отказ от эсхатологии авангарда и ностальгию по мировому порядку. Колоссы с абстрактными татуировками С. Чиа, элегантно одетые клоуны и обезьяны Р. Шолте - одновременно пародии и свидетельства тоски по суверенному субъекту модернизма. Отказ от когнитивного, романтического, религиозного, коллективного, экзистенциального типов модернистского субъекта привел к возникновению маргинального, распыленного субъекта постмодернизма, лишённого иммунитета от внешних воздействий. Наиболее мощным из них стало влияние массовой культуры. Сращение с ней явилось основанием для теоретического отделения рядом исследователей постмодернизма от модернизма.

Постмодернизм и массовая культура

Трактовка постмодернизма как автономной эстетической системы основана на его принципиально новом, по сравнению с модернизмом, отношении к массовой культуре: если дихотомия высокого и массового искусства знаменовала собой "великий водораздел" в эстетике XIX-XX веков, то постмодернизм врачует нанесенную

¹⁶ *Kawlecki P. Post-modernism - from Clown to Priest // The Subject in Postmodernism. Vol. II. P. 101.*

культуре рану¹⁷. В этом отношении постмодернизм наследует некоторые традиции авангарда, отличавшегося заинтересованным отношением к массовой культуре, быту, моде, повседневной жизни. Молодежная контркультура конца 60-х годов разрушила оппозицию элитарного и массового искусства, подготовив тем самым почву для возникновения постмодернизма.

Если в трудах крупнейших теоретиков модернизма 30-х годов - Адорно, Сартра, Камю концепция автономности искусства от тоталитарного давления фашистских массовых зрелищ, коммерческого кича была политически и культурно обоснована, то в 60-е годы этот проект оказался исчерпанным. Возникновение постмодернизма означало конец "великого водораздела", отрицание отрицания массовой культуры. Характерная для постмодернистской ситуации диффузия между высоким и массовым искусством, народной культурой, фольклором свидетельствовала о возникновении новой, плюралистической эстетической парадигмы. Граница между высокой и массовой культурой утратила четкие очертания.

Вместе с тем в отношении к массовой культуре постмодернизма и авангарда есть некоторые различия. Эстетика постмодернизма вырабатывает новые критерии различения высокой, валоризованной и массовой, профанной культуры. Если авангард порывал с традицией, апеллируя непосредственно к жизни, то постмодернизм воспринимает саму жизнь как текст, игру знаков и цитат, требующую деконструкции. Поэтому постмодернизм не нуждается в авангардистском профанировании классической культуры и ее последующей ревалоризации, перекодировании. Массовая культура ныне изначально воспринимается как профанная, кичевая,

¹⁷ См.: *Huyssen A. After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism.* Bloom. and Indian. 1986; *Connor S. Postmodern Culture. An Introduction to the Theories of the Contemporary.* Cambr., Mass. 1990.

тривиальная, ненормативная, невыразительная, некрасивая, плоская. Однако априорно ироничное отношение к ней позволяет эстетизировать ее как оригинальную, альтернативную, "другую" по отношению к классической культуре. Таким образом, обесценивание традиционных ценностей компенсируется эстетизацией неценного "мусора культуры", а также импортированием ценностей других культур, воспринимаемых как инновационные благодаря своей инакости¹⁸.

Эстетика постмодернизма развивается вширь, захватывая те сферы, которые в контексте модернистских взглядов считались миноритарными, маргинальными - экологическую, феминистскую. Сближение с массовой культурой, экологией, феминизмом - ее опознавательные знаки.

Постмодернизм разрушает некоторые стереотипы, ассоциирующие высокое искусство и эстетику с мужским началом, а пассивное потребление массовой культуры - с женским, создает ряд новых клише, настаивая на превосходстве женской, феминистской постмодернистской эстетики над мужской - модернистской. Такой подход представляется весьма произвольным. Вместе с тем он имеет немало приверженцев, видящих достоинства феминистской эстетики как в преобладании принципа удовольствия над принципом реальности, так и в близости к быту, проблемам повседневной жизни. Литературные примеры этого - "Кассандра" К. Вольф и "Женщина-левша" П. Хандке, эстетические - творчество Ю. Кристевой, Т. де Лауретис, Л. Иригари, Р. Брайдоти, А. Каплан, М. Роз. Картезианскому автономному "мужскому" субъекту эти авторы противопоставляют женственный субъект постмодернизма, отличающийся активным взаимодействием с внешним миром, интенсивностью чувств, креативностью, гетерогенностью, интерсубъектностью. В последнее десятилетие идеи чело-

¹⁸ См.: Гройс Б. Новое в искусстве. С. 102-107.

веческой целостности, преодолевающей дифференциацию полов, выражаются в эстетике и искусстве постмодернизма в повороте к проблемам транссексуальности, сексуальных меньшинств.

Эстетика постмодернизма отмечена также повышенным вниманием к проблемам воздействия на публику, формирования массовых эстетических вкусов. Не случайно различаются так называемый "утопический постмодернизм" теоретического плана (постфрейдизм, постструктурализм, деконструктивизм, феминизм, экологизм) и "коммерческий постмодернизм", связанный с конкретными исследованиями массовой культуры и средств массовых коммуникаций такими учеными, как Ж. Бодрийяр, М. Маклюэн, А. Крокер, Д. Кук, А. Пирколиса.

Дистанцируясь от модернизма, отторгавшего непривилегированную публику и тем самым от ждавшего от нее, теоретики "коммерческого постмодернизма" отвергают элитарные концепции вкуса. Так, А. Пирколиса отмечает неприемлемость для постмодернистской ситуации тех критериев вкуса, которые выдвигались в свое время П. Бурдьё в книге "Социально-критическое исследование суждения"¹⁹. Жесткая зависимость высокого, среднего и низкого вкусов от социального статуса его обладателя утратила свою актуальность в процессе сближения высокой и потребительской культуры, формирования гедонистической эстетики досуга. Особенность последней в постиндустриальном обществе - символический, а не утилитарный характер потребительских ценностей, призванных в условиях потребительской свободы удовлетворить потребность в радости, счастье, удовольствии посредством обмена не вещами, а информацией, знаками. Возрастание роли эстетических симулякров нейтрализует вкусовые различия.

¹⁹ См.: *Pirkkolisa A. Signifying the Signs - Cultural Policy in Postmodernism // The Subject in Postmodernism. Vol 1. P. 5; см. также: Bourdieu P. La distinction critique sociale du jugement. P. 1979.*

Снижение критического настроения аудитории связывается с проблемой имманентности - срастанием сознания со средствами коммуникаций, обеспечивающим адаптацию к их трансформациям.

Постмодернистский поворот к публике и ее вкусам - внутренне противоречивый процесс, свидетельствующий, с одной стороны, о демократизации культурной жизни, а с другой - о тех угрозах, которые возникают для искусства в условиях культурного менеджмента и маркетинга, нивелирующих специфику эстетического и художественного. Тенденции растворения постмодернистского искусства в жизни, его сближения с эстетикой повседневности подвергаются рядом исследователей острой критике. Их результатом стала экзистенциальная паника - доминанта постмодернистского стиля жизни, утверждают А. Крокер и Д. Кук в своей книге "Постмодернистская сцена. Экскрементальная культура и гиперэстетика"²⁰. Паника расшатывает экономику, историю, культуру, философию, эстетику, искусство, секс, превращая их в руины. Постмодернистская сцена в их толковании - достигнутый благодаря экспансии масс медиа синтез "тела без органов" (Делёз, Гаттари), чистого погружения (Лиотар), символического опыта (Кристева), алеаторного механизма (Серр), экскрементальной культуры (Бодрийяр), смешавший теоретическую рефлексию и художественную деятельность, эстетику и жизнь, гревративший вторую природу в первую. В этой ситуации постмодернистское искусство подобно зонду, исследующему глубинные пласты человеческого существования конца XX века. Настроения катастрофизма, "шока от реальности" конца тысячелетия отмечены метаниями между отчаянием и экстазом, гиперпессимизмом и гиперэйфорией, памятью и амнезией. Эти двойные знаки постмодернизма отражают абмива-

²⁰ См.: *Kroker A., Cook D. The Postmodern Scene. Excremental Culture and Hyper-Aesthetics. Montréal, 1987.*

лентную парадоксальную культурную ситуацию квантовой эры, когда компьютеры изменили роль человеческой памяти, страх заражения СПИДом вытеснил наслаждение из любовной сферы, а расточительство вместо накопления и стремления к единству захватило даже сферу экономики и политики. Целью книги является выработка новой локальной культурной стратегии постпостмодернизма. Считая постмодернизм антиэстетикой, авторы стремятся заменить его новой "гиперэстетикой ультрамодернизма".

Постмодернизм - не конец старой или начало новой культуры, но забавно-катастрофическое превращение современной культуры в серию панических сцен. Мир охвачен хаотической энтропией. Пародией на паническую "квантовую" политику является картина М. Гертлера "Веселая карусель", где политическую голограмму обещаний лучшего мира образует ряд сверкающих белых пятен - лошадиных подхвоствий, а культура предстает вторичным, "экскрементальным" продуктом политики. Признак панической самоликвидации денег - их замена кредитом, сжигание в перегретом реакторе военных расходов. Социальность уступает место фиктивной гиперкоммуникации, заменяющей принцип реальности (послание, рассказ) нереальным миром панического шума и вибрации (электронная музыка).

Культурный гиперпессимизм - знак уже произошедшей катастрофы, открывающей новый период ожидания среди руин культуры, в мертвом пространстве подобий-симулякров. Эмблемой такого ожидания может служить картина Э. Фишля "Лодка и собака старика", на которой загорающие молодые люди колеблются между соблазном, скукой и страхом, так как опасности - повсюду (бурное море, злая собака, символизирующая либидо, возможная месть старика - хозяина лодки, вызывающего ассоциации с хэмингуэвским "Стариком и морем" и архетипическим отцом одновременно. Реаль-

ность для персонажей представляет интерес лишь как воображаемая катастрофа.

Психологический фон постмодернистского мироощущения, связанный с беспокойством, яростью, галлюцинациями, безумием, с особой рельефностью проявляется в живописи, скульптуре, фотографии, кинематографе, видеороке, моде. Театр жестокости фотографа Ф. Вудмен, электронные скульптуры Р. Краус, Т. Брауна подтверждают данную Ж.-Ф. Лиотаром характеристику искусства постмодернизма как изображения неизобразимого, свидетельства непредставимого, отказа от ностальгии по невозможному совершенству, воплощавшемуся в эстетическом вкусе и художественной форме, и их исчезновении под знаком пародии.

В суицидальных фотовидениях Ф. Вудмен ("Пространство", "Нью-Йорк", "Дом") предстает тело в руинах. Пародии на порнооткрытки превращаются в своего рода инструкции по самоубийству. Ее творчество говорит также и о бедствиях и смерти секса из-за страха заражения СПИДом, страха, разрушающего солидарность между полами, обрекающего на безопасный "секс без секреции", "секс без тела". Не случайно С. Шенбаум видит в постмодернистской живописи отпечаток физиологического распада жертв СПИДа - треснувший, расплзающийся холст, выбросы краски за пределы полотна и рамы²¹. Иронический эксгибиционизм, андрогинность, "нулевой градус секса", знаменующие собой конец либидо, смерть желания - темы картины К. Клейн "Наваждение". Страх побуждает молодого человека отвернуться от соблазняющей его женщины, и этот отказ воплощает в себе "непорочное разочарование", постмодернистскую метаморфозу секса - его пародийное превращение в паническую скуку.

²¹ См.: *Schoenbaum S. The Challenge of the Loss // Art and Text. 1985. № 17. P. 91-92.*

Деконструктивизм, затронувший сферу интимных отношений, превращается в своеобразную моду, втягивающую в свою орбиту даже кулинарию и косметологию. В "новой кухне" 80 - 90-х годов множество крошечных закусок, поданных на одной тарелке - гастрономический знак энтропии, превращения блюда в абстракцию, код, информацию; еды - в разговор о еде; нечего - в ничто. Постмодернистский макияж побуждает специалистов отыскивать глубинные истоки современной моды в космологии Лукреция и "косметическом" живописном цикле Боннара, предвосхитивших некоторые черты эстетического космоса наших дней, стирающего грань между естественным и искусственным.

Одной из особенностей постмодернистской эстетики является сочетание активного использования новейших технических средств и приемов и вместе с тем трезвая оценка риска дегуманизации искусства, которым чревата научно-техническая эйфория. С этим связано стремление нейтрализовать технологическую экспансию, охватившую эстетику и искусство, путем мифологизации примитивизма как антитезы технократизму. Гиперпримитивизм призван восполнить эмоциональный дефицит, возникающий от постоянной погруженности человека в однообразную атмосферу "культурного шума", производимого серийной художественной продукцией.

Эстетика постмодернизма оказала существенное воздействие на специфику телевидения: телевизионные передачи стали восприниматься как реальность, а жизнь общества как зеркало ТВ. Символом постмодернистской телеэстетики стал полиэкран. Развлекательность, зрелищность, серийность постмодернистской телевизионной культуры изменили психологические установки аудитории. ТВ стало симулякрот потребления, позволяя любому зрителю путем переключения каналов создать собственную телепрограмму в соответствии с индивидуальным вкусом и настроением. Играя роль усилителя

чувств, электронной нервной системы, телевидение стало, по мнению А. Крокера и Д. Кука, художественной квинтэссенцией постмодернизма, путеводителем по руинам современной культуры, символом паразитической культуры соблазнов, квантовой ступенью шизоанализа. Все это побудило их выдвинуть концепцию эстетики постмодернизма как последней, художественной фазы капитализма, превратившегося из общества потребления в общество избытка.

По мысли авторов, постмодернизм, как адекватная эстетическая форма посткапитализма, является средством от самопаралича потребительства. Искусство, дизайн, стайлинг необходимы для функционирования "избыточной экономики", сталкивающейся с кризисами перепроизводства. Эстетизируя продукцию, культура постмодернизма дает импульсы экономике, препятствует самоликвидации труда и капитала. В этом смысле "искусство - высшая стадия капитала в его эстетизированной фазе"²².

Постмодернизм в искусстве

Поэтика постмодернизма поливалентна, о чем свидетельствуют такие ее устоявшиеся метафорические характеристики, как "дисгармоничная гармония", "асимметричная симметрия", "интертекстуальный контекст", "поэтика дуализма" и т.д. Эстетическая специфика постмодернизма в различных видах и жанрах искусства связана, прежде всего, с неклассической трактовкой классических традиций далекого и близкого прошлого, их свободным сочетанием с ультрасовременной художественной чувственностью и техникой. Широкое понимание традиции как богатого и многообразного языка форм,

²² Kroker A., Cook D. The Postmodern Scene. P. 19.

чей диапазон простирается от древнего Египта и античности до модернизма XX века, выливается в концепцию постмодернизма как фристайла в искусстве, продолжившего эстетическую линию маньеризма, барокко, рококо. Постмодернистский диалог с историей культуры сопряжен с возрождением интереса к проблемам гуманизма в искусстве, тенденциями его антропоморфизации, что выражается и в возврате к фигуративности, пристальному вниманию к содержательным моментам творчества, его эмоционально-эмпатическим аспектам. Вместе с тем полемическая напряженность этого диалога создает своего рода иронический двойной код, усиливающий игровое начало постмодернизма в искусстве. Его стилистический плюрализм, программный эклектизм образуют театрализованное пространство значительного пласта современной культуры, чья декоративность и орнаментальность акцент руют изобразительно-выразительное начало в искусстве, утверждающее себя в споре с абстрактно-концептуалистическими тенденциями предшествующего модернистского периода. Характерная для последнего интернационализация художественных приемов сменяется отчетливым регионализмом, локальностью эстетических поисков, тесно связанных с национальным, местным, городским, экологическим контекстом. Эти инновационные моменты побуждают к серьезному изучению постмодернизма в искусстве как эстетического феномена, чей смысл отнюдь не сводится к компилятивности, вторичности, гибридности, хотя они и являются его "кичевой" генью.

Постмодернизм в искусстве нередко называют новой классикой или новым классицизмом, имея в виду интерес к художественному прошлому человечества, его изучению и следованию классическим образцам²³. При

²³ См., например: *Jencks C. Post-Modernism. The New Classicism in Art and Architecture.* L., 1987; *Hassan I. The Postmodern Turn.* N.Y., 1987; *Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism. History,*

этом приставка "пост" трактуется как символ освобождения от догм и стереотипов модернизма, и, прежде всего, фетишизации художественной новизны, нигилизма контркультуры. Глубинное значение постмодернизма заключается в его переходном характере, создающем возможности прорыва к новым художественным горизонтам на основе нетрадиционного осмысления традиционных эстетических ценностей, своего рода амальгамы Ренессанса с футуризмом.

Представление о западной культуре как обратимом континууме, где прошлое и настоящее живут полнокровной жизнью, постоянно обогащая друг друга, побуждает не порывать с традицией, но изучать архетипы классического искусства, синтезируя их с современными художественными реалиями. Отход от революционаристского негативизма возвращает развитие культуры XX века в эволюционное русло, что ощущается не только в архитектуре, живописи, литературе, музыке, кинематографе, танце, моде, но и в политике, религии, повседневной жизни. Так, распространение постмодернизма в архитектуре замедлило разрушение исторических центров городов, возродив интерес к старинным зданиям, урбанистическому контексту, улице как градостроительной единице, сблизив архитектуру с живописью и скульптурой на почве общего ориентира - человеческой фигуры. Произошла реабилитация на новой теоретической основе таких основных эстетических категорий и понятий, как прекрасное, возвышенное, творчество, произведение, ансамбль, содержание, сюжет, эстетическое наслаждение, отвергавшиеся неоавангардизмом как "буржуазные". Видя в неомодернизме или "позднем модернизме" (новом абстракционизме, архитектуре высоких технологий, концептуализме и т.д.) своего конкурента, эстетика постмодернизма исходит вме-

Theory, Fiction. Routledge, N.Y., 1988; Postmodern Vision. Drawing, Painting, and Models by Contemporary Architects. N.Y., 1985.

сте с тем из неконфронтационного, плюралистического подхода к другим течениям современного искусства, например, народного, настаивая на целостности мира художественной культуры.

Постмодернизм, как синтез возврата к прошлому и движения вперед, закладывает новую художественную традицию, возникшую из модернизма, но дистанцирующуюся от позднего модернизма. Возрождая в контексте мировой цивилизации два прошлых - отдаленное и ближайшее, постмодернизм актуализирует их при помощи такого допинга, как адреналин эксперимента. Концентрация внимания на проблемах человека и гуманизма, поиски места индивида в современной технотронной цивилизации свидетельствуют о том, что человек вернулся в искусство постмодернизма, хотя и занял в нем не центральное, как в Ренессансе, а периферийное положение, о чем свидетельствует хрупкость, ущербность, парадоксальность персонажей. В этой перемене философско-эстетических акцентов отразилась общая тенденция перехода от классического антропологического гуманизма к универсальному гуманизму, включающему в свою орбиту не только все человечество, но и все живое, природу в целом, космос, Вселенную. Впитав в себя духовный опыт XX века, обращаясь к таким разнообразным источникам познания как учения З. Фрейда, А. Эйнштейна, Г. Форда, осмысливая уроки двух мировых войн, сближаясь с практикой массовой культуры, постмодернизм в искусстве не претендует на борьбу с модернизмом, но скорее самоидентифицируется как трансмодернизм, потеснивший позитивизм в эстетике.

Свободный, недогматический рост постмодернистской эстетики не исключает наличия в ней твердого ядра, образуемого достаточно четкими представлениями о периодизации, видах и жанрах постмодернистского искусства, эстетических критериях и ценностях. Так, 90-е годы характеризуются как продолжение третьей фазы

развития постмодернизма, начавшейся в конце 70-х годов. Именно последнее двадцатилетие свидетельствует о рождении культуры постмодернизма, возникшей из слияния воедино тенденций двух предшествующих периодов. Их краткая характеристика позволяет понять генезис эстетики и искусства конца века.

Непосредственный предшественник постмодернизма - художественный стиль середины 50-х годов с его интересом к нетрадиционным материалам (пластику, алюминию, стеклу, керамике). Яркость и живость произведений Пикассо, Леже, Дюбюффе, их интерес в этот период к дизайну, индустриальному стилю, эстетике повседневности способствовали выходу искусства модернизма к широкой публике, попыткам его серийного воспроизводства, ставших для постмодернизма нормой.

Постмодернизм в искусстве зарождается в США в конце 50-х годов и вступает в свою первую фазу в 60-е годы. Его концептуальная новизна состоит в неприятии устоявшегося к тому времени деления искусства на элитарное и массовое и выдвигании идеи их диффузии. Борьба против стереотипов высокого модернизма приобретает многообразные и далеко не всегда осознанные формы. Здесь можно говорить и о молодежном движении, и об антивоенных акциях, и о тенденциях карнавализации, эстетизации политики и повседневной жизни. Хиппи, рок, фолк, постминимализм, постперформанс, поп-, контр- и феминистская субкультуры при этом еще авангарднее, чем сам авангард. "Авангардистский постмодернизм" характеризуется поп-артовским возвратом к фигуративности. Но все более отчетливо просматривается постмодернистская доминанта - иронический синтез прошлого и настоящего, высокого и низкого в искусстве, установка на амальгамность эстетических вкусов. Выразителями этих тенденций стали такие теоретики как М. Маклюэн, С. Зонтаг, Л. Фидлер, И. Хассан, Р. Гамильтон, Л. Эловей, французские пост-

структуралисты, а также художники (Э. Уорнхолл, Р. Раушенберг), архитекторы (Л. Кролл), писатели (Д. Сэлинджер, Н. Мэйлер, Д. Керуак), композиторы (Д. Кейдж). Эстетическое обоснование кэмп и новой чувственности (С. Зонтаг), поп-литературы (Л. Фидлер), литературы молчания (И. Хассан) сопровождалось дистанцированием от модернизма как течения, чей статус стал академическим, музейным. Высокому "засушенному" модернизму противопоставлялось освобождение инстинктов, создание нового эдема секса, телесности, "рая немедленно". Бурное сближение с жизнью придало американскому постмодернизму 60-х годов популистский оттенок.

Этот период характеризовался также технократическим оптимизмом: подобно тому, как Вертов, Третьяков, Брехт связывали прогресс искусства с кино и фотографией, Хассан сопрягает будущее постмодернизма с новыми технологиями - видео, компьютерами, информатикой. Кроме того, активизировались процессы синтеза искусств - музыки, танца, театра, литературы, кино, видео в массовых карнавализованных действиях.

Философская антропология, семиотика, теория информации составили тот фундамент, на котором зародилось новое культурное течение, первоначально самоидентифицируемое как миноритарное - пост-мужское, пост-белое, пост-коммерческое и т.д. Спонтанный протест против эстеблишмента во всех его ипостасях, в том числе политической и культурной, был обличен в артизированные, метафорические, иронические формы. Постепенно они все более эволюционировали в сторону подчеркнутой аллегоричности, нарративности, акцент переместился с суперполитизации на героизацию личного, интимного чувства протеста. В искусство начала возвращаться историко-героическая тема - своеобразный ремейк Пуссена и Давида. Однако при всей своей агрессивности в художественной практике, в теоретическом отношении постмодернизм 60-х годов остается до-

статочно односторонним и инфантильным, лишенным целостности, а главное - позитивного прогноза культурной жизни.

Вторая фаза постмодернистского искусства связана с его распространением в Европе в 70-е годы. Ее отличительными особенностями являются плюрализм и эклектизм. Ключевой фигурой теоретического плана становится У. Эко с его концепцией иронического прочтения прошлого, метаязыка искусства и постфрейдистской психологии творчества. С определенной долей условности можно говорить и о демократических тенденциях постмодернизма 70-х годов, если иметь под ними в виду все более активные апелляции к инструментарию массовой культуры. Г. Маркес, И. Калвино в литературе, С. Беккет в театре, Р.-В. Фасбиндер в кино, Т. Райли, Ф. Глас в музыке, Ш. Мур, Д. Диксон, Г. Голейн в архитектуре, Р. Китаж в живописи создают ауру "другого искусства", чья эстетическая ценность соотносится с мастерством и воображением автора, новой фигуративностью и орнаментализмом, аллегоризмом и этической направленностью. В эти годы возникают такие жанры постмодернистского искусства, как историческая картина, пейзаж, натюрморт. Приемы нео-, фото- и гиперреализма переосмысливаются как звенья реалистической традиции и используются, прежде всего, для интерпретации прошлого. Ироническое сочетание реалистических, аллегорических, символических принципов в картинах Р. Китажа, Р. Эста позволяет им обратиться к вневременным сюжетам, вечным темам, и вместе с тем остро высветить их аномальное состояние в современном мире. Вместе с тем применительно к этому этапу бытует и термин "неоконсервативный постмодернизм", отражающий влияние идей неоконсерватизма на постмодернистскую эстетику. На смену протесту и критике предшественников в контркультуре "новых левых" пришло самоутверждение "новых правых" на почве консервации культурных традиций прошлого путем их эк-

лектического сочетания. В результате возникает ситуация эстетического равновесия между традициями и инновациями, экспериментом и кичем, реализмом и абстракцией.

Начинается формирование культуры постмодернизма. Одной из особенностей этого периода является и растущая эротизация искусства, причем основное внимание уделяется феминистским трактовкам женской сексуальности и транссексуализму, сексуальным меньшинствам. Фантазии на эту тему Д. Ати в ее "Мечте о любви" - воплотившийся на 144 клетках полотна плюрализм техники и цитат от Энгра до порнооткрыток, символ новой эклектической чувственности.

Если признаки постмодернизма в живописи в 70-е годы еще остаются достаточно расплывчатыми, то в архитектуре происходит их стремительная кристаллизация. Именно в архитектуре раньше всего и в наиболее наглядной форме проявились издержки модернизма, связанные со стандартизацией среды обитания. Эпигоны Ле Корбюзье и Гропиуса скомпрометировали и довели до абсурда их замыслы, что привело уже в начале 60-х годов в США к сносу такого рода строений и их замене зданиями постмодернистского стиля. Кроме того, архитектура модерна оказалась оторванной от модернизма в литературе, живописи и других видах искусства - привить к ней экзистенциализм или дадаизм оказалось затруднительным.

Постмодернизм ввел в архитектуру новые доминанты - пространственно-урбанистическое мышление, регионализм, экологизм, дизайн. Обращение к архитектурным стилям прошлого, многообразие и эклектическое сочетание материалов, полихромность, антропоморфные мотивы значительно обогатили язык архитектуры, превратив ее в яркое, забавное, понятное публичное искусство.

Третья, современная, фаза развития постмодернистского искусства, начавшаяся в конце 70-х годов, ас-

социруется с временем его зрелости. Теоретический лидер этого периода - Ж. Деррида. Вехи этого этапа - завершение процесса "снятия" достижений модернизма постмодернизмом, "постмодернистский модернизм"; распространение постмодернизма в странах Восточной Европы и в нашей стране, возникновение его политизированной разновидности - соцарта; решительный поворот в сторону миноритарных культур - феминистской, экологической и т.д. Эти линии развития, продлившиеся и в 90-е годы, свидетельствуют о расширении проблематики постмодернистской эстетики, вписывающей вопросы стиля в широкий контекст культуры.

На протяжении последних двух десятилетий постмодернизм, приобретающий все большую респектабельность в глазах специалистов и широкой публики, тяготеет к эпичности, монументальности, содержательной самоидентификации. Интерес к классической античности стимулирует поиски гармонии, совершенства, симметрии в современной художественной жизни. Вместе с тем невозможность возврата к философской основе античного мироощущения - метафизике космоса, гармонии сфер - накладывает на основные эстетические категории печать оксюморона: гармония мыслится лишь как дисгармоничная, симметрия - как асимметричная, пропорции - диспропорциональные и т.д. Красота диссонансов как постмодернистская эстетическая норма, соответствующая плюрализму вкусов и культур, способствует самоутверждению художественного фристайла как основного содержательного и формообразующего признака данного этапа. Претендуя на новое эстетическое качество как эффект смеси памяти и неологизмов в культуре, художественная практика постмодернизма, разумеется, лишь в своих наиболее значительных образцах соответствует заявленному новому ключу, отнюдь не оправдывая лжеклассической помпезности своей массовой продукции.

Отмеченные особенности современного постмодернизма своеобразно преломляются в различных видах и жанрах искусства. Наиболее выпукло они представлены в живописи и архитектуре. В живописном постмодерне можно условно выделить пять направлений: метафизическое, повествовательное, аллегорическое, реалистическое, сентименталистское.

Метафизические тенденции отмечены ностальгией по золотому веку античности и Ренессанса, утраченному единству западной культуры. Меланхолическое ощущение "присутствия отсутствия" ушедшей культуры побуждает таких художников, как Бэлтус, Гилспи, Мариани, Фиуме, Кифер насыщать свои полотна загадочной символикой в стиле де Кирико и Магритта. Отсутствие действия, ощущение клаустрофобии, "déjà vu", безумия повседневности в картине Бэлтуса "Пробуждение" уравнивает отчужденного человека с самоцельными, загадочными вещами, выписанными с архитектурной точностью. Сарказм автора заставляет вспомнить о "Перспективах мадам Рекамье" Магритта, изобразившего светскую красавицу в сидячем гробу. Вневременной мифологизм, нарочитая гладкопись, фиктивность, сюрреалистическая мелодраматизация мифологических сюжетов отличают творчество К. Мариани, создающего в своих картинах "Посейдон", "Запрещено сомневаться в богах" атмосферу холодного эротизма, ремифицированной гомосексуальности. В этом контексте его работа "Рука заменяет интеллект" представляет собой квинтэссенцию "двойной живописи": два персонажа этой картины, символизирующие прошлое и настоящее, увлеченно разрисовывают друг друга, образуя своими позами иллюзию художественного зазеркалья, двоящейся исторической жизни культуры.

Энигматически-экспрессионистская ветвь этого течения представлена трансавангардистами - М. Морли, Р. Бэрни, Г. Гарустом, С. Коксом и др. Вдохновляясь художественными принципами Ф. Бэкона, эти художники

создают сновидческие экспрессионистско-гиперреалистические коллажи, в которых, как в перевернутом бинокле, возникают гротескные архетипы бегства в природу ("Без названия" К. Ле Брена), сексуально-мистического экстаза ("Экстаз: Святая Аньес" С. Кокса), борьбы христианства с язычеством ("Борцы" Г. Гаруста).

Этическая направленность, повышенный интерес к фигуративности характерны для другого течения постмодернизма в живописи - повествовательного (нарративного). Театрализация мира искусства здесь противопоставлена его драматизации. Э. Лэсли, Ж. Бил, Д. Хокни, Р. Китаж напряженно размышляют о соотношении искусства и морали в предлагаемых обстоятельствах этического релятивизма. Используя в своем творчестве некоторые приемы натуралистического и реалистического искусства, они вместе с тем дистанцируются от реализма как творческого метода, ассоциируемого с дидактизмом, иллюстративностью, пропагандистской направленностью.

Основные темы, волнующие нарративистов - насилие, война (особенно вьетнамская), проза повседневной жизни и ее экзистенциальные тайны. Доминирующие приемы - фото-, гипер- и традиционный реализм в сочетании с приемами поп-арта, минимализма и абстракционизма. Современные образы жизни и смерти Христа (Э. Лэсли), маньеристско-джинсовые аллегории человеческих страстей (Ж. Бил), плюралистическое видение ситуаций с разных точек зрения - мужской, женской, негритянской и так далее (Ж. Валерио), художественный анализ стадий насилия (М. Мазур), "ползучего фашизма" и войны (Р. Китаж) носят притчевый характер. В картинах Р. Китажа "Нет так нет", "Восхождение фашизма", "Три грации" мотивы похищения Европы сочетаются с фаллической символикой эрекции зла, овеществляемого в атомной бомбе. Пассивность, бессилие, тоскливое ожидание художника, неспособного противостоять насилию, оттеняются агрессивно-паническим эро-

тизмом, садомазохистскими стереотипами поведения персонажей (Ж. Мак Гэрэл, В. Крозье, Д. Сал, Э. Фишл).

Вместе с тем нарративизм не чужд и идиллических мотивов красоты и скромности провинциальной жизни ("Мои родители" Д. Хокни), слияния человека с природой. Экологическая проблематика, являющаяся для постмодернизма магистральной, пронизывает творчество Ж. Финли. Поклонник Г. Торо, Финли создает образцы садово-паркового искусства средствами живописи, скульптуры, поэзии. Его "Маленькая Спарта" - иронический синтез японского сада камней и романтического парка с павильонами, руинами, стилизованными надписями на них. Идея о том, что классический союз искусства и религии трансформировался в постмодернистский тандем искусства и туризма, вылилась в оригинальную попытку создания образцов нового публичного искусства, обладающего моральной направленностью.

В отличие от нарративизма, аллегорический постмодернизм воздерживается от моральных суждений. Это искусство субъективных исторических аллюзий, облакающее современные реалии в исторические одежды. Постмодернистские аллегории апеллируют не столько к центральным классическим архетипам, сколько к их неброским аксессуарам, создающим в своей совокупности сюрреалистически-загадочную атмосферу этого течения живописи. Идея плюралистической интерпретации аллюзий в контексте современной культуры доминирует в работах С. Робертса, В. Сивитико, Л. Перри, М. Ирлбэчера и др. Так, в картинах последнего "В саду", "Сцена на пикнике" аллегорический эффект возникает из контраста вневременного, стилизованного под старину пейзажа и современных поз и манер персонажей. Ироническое включение современных аксессуаров типа одnorазовых бумажных стаканчиков, символизирующих загрязнение окружающей среды, или приемов каратэ, которыми дамы обороняются от своих кавалеров, разрушают идиллию, трансформируя

ее в аллегорию потребительства. Аллегории сатизма и нарциссизма - излюбленные мотивы Б. Сивитико, сочетающего абстрактно-экспрессионистскую и натуралистическую технику для создания таких гибридных персонажей, как набоковская Лолита с ружьем ("Марс и Венера").

Прошлое выступает в аллегорической живописи в качестве идеала, с позиций которого ведется критика настоящего. Эмблемой этого течения могла бы служить "Стоящая фигура" М. Костаниса - греческая туника, окутывающая пустоту. Исчезнувшие гуманистические идеалы прошлого, чья полая оболочка вызывает лишь чувства фрустрации и ностальгии - еще одна ипостась постмодернистской идеи симулакра, присутствия отсутствия, означающего без означаемого.

Внутренней полемичностью отличается постмодернистский "реализм", стремящийся синтезировать реалистические и натуралистические традиции прошлого с приемами искусства "новой реальности". Многообразие подходов к этой задаче позволяет условно разделить исследующих ее теоретиков и практиков постмодернизма на приверженцев архетипического реализма, фотореализма и так называемого навязчивого реализма.

Архетипический реализм (Л. Фрэнд, П. Рилстэйн) провоцирует зрителя, добиваясь посредством фотосдвига, отбора деталей создания телесных знаков основных психологических состояний, экзистенциальных ситуаций. Такого рода "абстрактный реализм" может сочетаться с физиологизмом в изображении, например, старости, болезни, страданий (А. Куц).

Ироническим отчуждением отмечены фотореалистические опыты Р. Эста и Ж. де Эндриа. Манекеноподобные обнаженные фигуры Эндриа ("Сидящая брюнетка на пьедестале", "Сидящие мужчина и женщина"), воспроизводящие роденовские позы - своего рода гичевые антигерои, пародирующие примитивных идолов коммерческой рекламной красоты. Их цветущая плоть

контрастирует с внутренней пустотой моделей, находящихся в антипигмалионовских отношениях со своим создателем ("Автопортрет со скульптурой"). Ситуация аутсайдеров культуры усугубляется в так называемом атлетическом реализме - гиперреалистических символах сексуальности мощных фигур, лишенных головы и ног (Р. Грэхэм).

Что же касается так называемого навязчивого реализма, то он сочетает традиционную натуралистическую технику с современными кино-, фото-, видеоприемами воздействия на зрителя. В творчестве М. Леонарда, Б. Джонсона, С. Холи гипнотически жизнеподобные детали создают атмосферу солипсистской замкнутости, свидетельствующую об издержках нулевого градуса интерпретации.

Своеобразной антитезой проанализированным течениям живописи предстает сентименталистский постмодернизм. Ироническое начало в нем приглушено ради поисков позитивной модели современного искусства. Перспективы развития искусства связываются с его экологизацией, толкуемой в неоутопическом ключе как антитеза постапокалипсису технотронной цивилизации. Интерес к руссоизму, романтизму, дионисийским мотивам, пристальное изучение творческого опыта Коро, Пуссена, Де Шовенна, Сезанна, Мане, Сёра, Гогена, Дега создают почву для развития лирической струи постмодернизма, чье кредо - благородство и серьезность творчества.

Постсентименталистов привлекает сопоставление героического в человеке и возвышенного в природе, человеческого и бестиального. Вневременные сцены борьбы охотника и дикого зверя не предполагают развязки, символизируя современное понимание роли человека не как царя, но части природы. Женщина или добрый дикарь как воплощение природного начала - излюбленные персонажи пасторалей П. Шермули, Э. Эрайка, М. Эндрюса, Б. Джекина, Р. Шэффера,

М. Эндрежевика. Эскейпистская направленность их новых Аркадий в век "утраченной невинности" - апофеоз созерцательного покоя и чувственности, "зеленой мечты" постхиппи. Многочисленные обманки, симулякры постсентименталистов, противопоставляющих классицистскому единству смешение места, времени и действия, симультанность интерпретации, создают мелодраматический фон этого диссидентского крыла постмодерна.

Таким образом, в постмодернистской живописи вещьность объекта дополняется его концептуальным измерением. Плюралистическая концепция живописи выражается как в претензиях на стереоскопичность творческого видения, как бы соединяющего в картине позитив с негативом, так и в привилегированной роли интерпространства - того поля напряжения между картиной и зрителем, в котором рождается множественность интерпретаций. Тот же принцип характерен для такого специфически постмодернистского жанра как инсталляции с элементами хэппенинга.

Повышенное внимание к визуальному контексту произведения - одно из важнейших условий развития постмодернистской архитектуры. Стремление вписать новые здания и ансамбли в сложившуюся городскую среду, примирить эстетику и технику, преодолеть издержки функционализма, вернув в архитектуру декоративность, принимают оригинальные формы в различных ее направлениях - фундаменталистском, ренессансном, урбанистическом, эклектическом.

Фундаменталисты унаследовали простые, строгие формы модернистской архитектуры - куб, конус, четырехугольник, треугольник, а также ее излюбленные материалы - сталь, дерево, стекло. Вместе с тем традиция эта получила новую, ироническую окраску. Модернистский архитектурный тип претерпел сюрреалистические смещения: так, появление декоративных труб, символизирующих тоску по утраченному культу очага, множе-

ства маленьких черных окон на белых стенах, воплощающих пространственно-геометрический подход к организации среды обитания, стали для Л. Кана, А. Росси, О. Андерса, К. Роу элементами игры с рационалистическими формами предшествующего периода. Установка на классическое равновесие форм, симфоническую организацию городского пространства, где публичное и частное гармонически уравновешены, характерна для творчества Л. Крайе. Отвергая урбанистическую сверхцентрализацию, он выдвинул концепцию камерного градостроительства, где компактный городской блок с пешеходными зонами вступает в равноправный диалог с площадью, образует в городском пространстве своего рода остров частной жизни. И если частный дом обнаруживает черты нового тосканизма, то город в целом подчиняется конструктивистским принципам.

Эклектичное сочетание конструктивизма и маньеризма, четкой пространственной логики и архаической помпезности архитектурных деталей характерны для таких фундаменталистов, как К. Пелли, Э. Плэтер-Зайберк, Ф. Монта, М. Бота, М. Мэк, Т. Вотнэб и др. Тяга к парадоксальным гибридам круглого и квадратного, открытого и закрытого, величественного и миниатюрного, цветовым и фактурным контрастам создает игровое пространство, смягчающее монотонность функционализма.

Несколько иные задачи ставят перед собой создатели ренессансного течения - К. Мур, А. Гринберг, К. Терри, Р. Стерн и др. Их цель - не копирование либо подражание, но трансформация традиционных архитектурных форм и их адаптация к новым градостроительным целям. Материализуя воображаемый музей культуры, они руководствуются принципом "не функция, но фикция", стремясь к эмоциональной театрализации городской жизни. Так, знаменитая "Площадь Италии" К. Мура в Нью-Орлеане - архитектурная метафора освоения итальянцами Нового Света. Создающая ироничес-

кий контраст с окружающей городской средой площадь, похожая на бутафорский торт - ремейк дорического, коринфского, тосканского, ионического ордеров, пламенеющего барокко и ар деко, поп-артовский коллаж мрамора с неонам. Задуманная как место игр и развлечений "Площадь Италии" с барочным фонтаном в форме сапога в центре - символ постмодернистской ностальгии по большому стилю, местному колориту и вместе с тем их пародийного осмеяния.

Такого рода опыты дали пищу критикам постмодернизма в архитектуре, видящим его основные недостатки в кичевой, копиистской "ксероксности", диснейлендовской вульгаризации культурного наследия. Котрвоодом самих постмодернистов стала концепция иронической ломки псевдокультурных стереотипов и прагматической адаптации классических форм к современным профессиональным задачам. Быстроте, дешевизне и скуке "макдональдсовской" застройки был противопоставлен имидж архитектуры как особого мира, воплощающего в себе волю к искусству и бессмертию.

Специфика урбанистического направления заключается в попытке синтеза вычурных архитектурных форм индивидуальной застройки и рациональных, демократических градостроительных принципов. Такого рода компромиссный урбанистический плюрализм максимально сближает постмодерн с массовой культурой, наиболее отчетливо свидетельствует о тенденциях персонализации искусства, распадающегося на множество индивидуальных стилей. Архитектурные произведения урбанистов - своего рода резюме уже известных решений. Стремясь соединить не только старое с новым, но и большое с малым, Д. Соломон, Т. Фэрелл, Б. Майер заполняют пустоты в городских центрах компактными жилыми блоками, соединяющими центр с окраинами. Обращаясь к идеям Ш. Фурье, Р. Бофилл, И. Стайлинг стремятся создавать современные фалангстеры, совмещая классические формы с индустриальными клише

массового производства. Однако попытки эти нечасто увенчиваются успехом, нередко ограничиваясь лишь декоративным оживлением утвердившегося стиля хай-тех. Дефицит программности превращает эклектизм в самодовлеющий принцип: за каждым городским углом возникают все новые и новые стили. И все же, несмотря на разного рода издержки, тенденции урбанизации постмодернистской архитектуры представляются достаточно перспективными благодаря своей установке на гуманизацию среды обитания большинства населения, смягчение конфликта между техникой и гуманитарной культурой.

Стремление соединить массовость с поэтичностью, абстрактность с изобразительностью свойственно и для другого течения постмодернистской архитектуры - эклектического. Отказываясь от своего рода эсперанто модернистского архитектурного языка, А. Изозаки, Ч. Дженкс, Р. Вентури, Г. Ву, Г. Голейн и другие создают оригинальные дома-послания, рассчитанные на интерпретацию архитектурных знаков. Знаковая архитектура возвращает дому фасад, парадный вход, нередко придавая ему при помощи скульптуры и орнамента антропоморфный смысл. Индивидуальные коллажи знаков могут рассказать о путешествиях хозяина дома, его профессии, привычках и т.д. При этом употребление нетрадиционных материалов (флаг из алебастра, дерево из металла, ломающие привычные клише), придает посланию иронический смысл. Одним из примеров такого рода архитектуры может служить "Тематический дом" Ч. Дженкса в Лондоне. Его изюминкой является своеобразный архитектурный сценарий на тему времени, объединяющий орнаменты, надписи, пространственные и функциональные решения знаками солнца, луны, галактики, космоса в их историко-культурном развитии. Микрокосм и макрокосм, природа и культура, энтропия и энергия, отчаяние и надежда объединены в доме-ме-

диуме Дженкса антиамнезийным смыслом, апеллирующим к преемственности в науке и искусстве.

Таким образом, повышенное внимание к цвету, форме, материалу, роли скульптуры, живописи, компьютерной графики в архитектурных решениях, их знаково-символическому смыслу, а также градостроительные поиски сочетания традиций и инноваций, локального и массового, естественного и искусственного, выразительного и изобразительного в городской среде при всей своей неоднозначности утверждают статус постмодернистской архитектуры как искусства, чья специфика несводима к утилитарно-прагматическим функциям. Постмодернизм в архитектуре не исчерпывается, разумеется, четырьмя проанализированными течениями. Правомерно говорить о его специфике в разных странах: - архитектурном деконструктивизме и индустриальной археологии в США, новой архитектуре во Франции, неолитерти в Италии, хай-тех в Англии и т.д. Вместе с тем в эстетическом отношении многообразные постмодернистские варианты объединены установкой на коммуникативность архитектуры, образующей своеобразный театр памяти, где каждый знак, подобно мадлен Пруста, вызывает культурно-исторические реминесценции. Подчеркнутая нефункциональность многих формальных решений, их цитатность, фигуративность - свидетельство неагрессивного возврата к тем эстетическим ценностям прошлого, которые в порыве самоутверждения отвергались Ле Корбюзье и другими архитекторами-модернистами. Сегодня, когда энтузиазм, вызывавшийся "машинами для жизни", уже исчерпал себя, прошлое может вернуться в архитектуру на современной основе подобно классической музыке на лазерном диске, расширяя стилистический диапазон творческих поисков в различных видах и жанрах искусства.

Постмодернистский бум ускорил естественное течение процесса синтеза искусств, что особенно ощутимо

в кинематографе и театре. Живописные и архитектурные принципы постмодерна в сочетании с эстетикой видеоклипов, агрессивной телерекламы, компьютерных игр, электронного монтажа решительно изменили киностилистику, что повлекло за собой резкий сдвиг в аудиовизуальной структуре массового восприятия. Возникнув на стыке американского шоу-бизнеса и европейского киноавангарда, новый киноязык сочетал в себе черты коммерческого суперзрелища и авторского кино. Футурологические триллеры С. Спилберга и Дж. Лукаса, шоковые приемы Р. Поланского, Д. Джармуша, Д. Линча, маньеризм и живописное барокко Ф.Феллини, М. Феррери, Л. Висконти, позднего П. Пазолини, мифологизированный историзм В. Вендерса, Р.-В. Фасбиндера, цветомузыкальная энергия Б. Фосса, агрессивный эротизм С. Кубрика, культурологические комиксы К. Рассела объединили яркая зрелищность, иронизм, двойной интерпретационный код, позволяющий свободно манипулировать элементами киноязыка в диапазоне от классики до кича. Цитатный принцип, коллаж киноряда и литературного текста, игровых и анимационных приемов, особая роль титров, заставок, авторского комментария, звуковых эффектов и контрастного музыкального сопровождения, "посторонних" звуков, отстраненного взгляда кинокамеры приобрели концептуальную оформленность у Ж.-Л. Годара, Д. Джармена, П. Гринуэя. Естественность вхождения человека, обремененного всем грузом проблем конца XX века в мистерию средневекового "Сада", его личностное приобщение к мировому культурному и религиозному опыту в "Книгах Просперо" создали особый эмоциональный контекст нетрадиционного приобщения к миру традиционных художественных ценностей, отторгающий попытки их тривиализации.

Своеобразный опыт накоплен театральным постмодерном, где визуально-пластические и кинематографические приемы зачастую несут основную философско-

содержательную нагрузку. В "Сиде", поставленном Ж. Десартом, классический корнелевский текст не изменен, однако визуальные эффекты провоцируют его психоаналитическую трактовку, меняющую, в конечном итоге, не только смысл, но и фабулу пьесы. Вмонтированный в кулисы экран с ярко вспыхивающим в кульминационные моменты борьбы между любовью и долгом муляжным крокодилом - внутренним демоном, терзающим героев, мечущихся между Эросом и Танатосом; экзотический театр в театре, где павлины, пантеры и лианы намекают на пряные восточные страсти, клокочущие в строгом классицистском интерьере; Химена, превращающая свое алое платье счастливой возлюбленной в окровавленную тряпку - символ мести, ставшей идефикс и погружающей ее в офелиевское безумие; наконец, гамлетоподобный Родриго, после победы не только над маврами, но и над собственным чувством превращающийся в статую, человека-легенду, сценографически вписывающуюся, вопреки оригиналу, в круг королевской семьи, круг власти и дояга, отторгнувший Химену.

Сочетание представления и переживания, ибсеновской готической композиции и иероглифических приемов А. Арто, ассоциативность чисто сценических образов, игра со знаками культуры как символ свободы от любых эстетических догм - характерные черты театрального постмодерна. Своего рода синхронное прочтение многослойных интерпретаций шекспировского мира предлагает Ф. Тьенци в своей постановке "Гамлет-машины" Х. Мюллера. Бегущее табло с текстом пьесы налагается на машины прошлого и настоящего - аллюзию средневекового театра - карусели с муляжами и скелетами и компьютеры последнего поколения. Офелия-Электра, меняющая маски-аллегии женских судеб и трагический Гамлет-Пьеро в черных очках, в ритуальном танце демистифицирующий идеологии XX века, воплощают в себе ту дисгармоничную гармо-

нию, которая возникает из парадоксального соединения, казалось бы, несовместимых художественных приемов. Автор и режиссер осуществляют демонтаж театральной машины, деконструкцию мифа и истории, включая в классический текст политические и автобиографические мотивы, насыщая его цитатами из Данте, Элиота, Фрейлиграта, Беккета, Жене, Тургенева. Приемы итальянской оперы-буфф и театра абсурда, транслирующийся по громкой связи голос ведущего спектакль и музыка И. Штрауса создают сценическую мозаику, намекающую на сложность механизма культуры.

Синтезом драматургии, музыки, танца и сценографии отмечены постмодернистские театральные эксперименты итальянского режиссера Д. Корсетти. Его творческое кредо - создание сценического "кодекса жестов" - своеобразной партитуры для голосов и движений актеров, напоминающей эстетику видеоклипов. Так, отвергая попытки иллюстративного переноса текстов Ф. Кафки на сцену, Корсетти в спектакле "Описание одной битвы" объединяет в единое целое три новеллы - "Нора", "Описание одной битвы", "Приговор". Сводя их основные сюжетные линии в единую партитуру, где все элементы - визуальные, звуковые и пластические - имеют равное смысловое значение, режиссер создает сценический символ духовного и телесного лабиринта, внутреннего конфликта расщепленного сознания, не находящего разрешения. Нора предстает гладкой вращающейся стеной, которую три актера, являющие собой составные части единого персонажа, изрезают тоннелями изнутри и снаружи. Дополненная кинопроекциями, театром теней, танцами, пантомимой, их игра создает аллегорию писательства как процесса мучительного разрывания земли, проливающего свет на то, что таится в ее глубинах - подземного сооружения, способного защитить от коварства повседневной жизни, где "все остается неизменным".

Своеобразное преломление концепция "кодекса жестов" получила в творчестве японского режиссера Т. Сузуки, соединяющего в своих спектаклях элементы традиционного японского театра и европейского постмодерна. Сузуки рассматривает тело актера как своеобразный язык: движения тела, сочетающие элементы атлетизма, современных танцев и театра кабуки, и голос-клинок "разрезают" пространство сцены. Он создает многоязычные постановки, воплощающие синтез разных культур, например, японской и греческой ("Дионис", "Вакханки").

Идея "кодекса жестов" оказалась созвучной исканиям создателей различных направлений постмодернистского балета - Стива Пэкстона, Триши Браун, Поппо Ширази и Алвина Эйли в США, Пины Бауш в Германии, Регины Шопино во Франции, Анне де Кеерсмакер в Бельгии, Роберта Козна в Англии, Мина Танаки в Японии, Аллы Сигаловой в России. Ими были переосмыслены элементы модернистской танцевальной лексики М. Бежара, Д. Кранко, М. Грэхем, неоклассической - Д. Баланчина, С. Лифаря, И. Килиана, драмбалетно-симфонической - Д. Ноймайера, Р. Пети - признанных лидеров современной хореографии, не чуждых постмодернистским экспериментам в собственном творчестве. Цитатно-пародийное соединение элементов свободного танца, джаз-балета, танца модерн, драмбалета, пантомимы, акробатики, мюзик-холла, народного танца и балетной классики, их исполнение без музыкального сопровождения либо в сочетании с сольным и хоровым пением, речитативом, "уличными" звуками, смешение бытовой и игровой стихии передают резкие перепады настроений, взрывы эйфории и приступы меланхолии как символы дисгармоничной гармонии бытия.

Для постмодернистских балетных исканий свойственна сосредоточенность на философской природе танца как синтеза духовного и телесного, естественного

и искусственного, прошлого и настоящего. Полемизируя с эстетикой авангарда, постмодерн возвращает в балет эмоциональность, психологизм, усложненный метафоризм, "очеловечивает" героя. Это подчеркивается включением в балетное действие элементов театральной игры, хэппенингов, танцевальных соло и дуэтов, построенных по принципу крупных планов и стоп-кадров в кино. Игровое, импровизационное начало подчеркивает концептуальную разомкнутость, открытость хореографии, ее свободный ассоциативный характер. С этим связаны принципиальный отказ от балетмейстерского диктата, установка на равнозначную роль хореографии и музыки - балетной и небалетной.

Выражением подобного эстетического поворота в балетной технике стал отказ от фронтальности и центричности, перенос внимания на спонтанность, импровизационность; акцент на жесте, позе, мимике, динамике движения как основных элементах танцевального языка; принцип обнажения физических усилий, узаконивания внетанцевальных поз и жестов при помощи таких характерных приемов как падения, перегибы, взлеты; интерес к энергетической природе танца, психосоматическим состояниям радости, гнева, телесной истерии; эффект спрессованно-разреженного танца, достигаемый контрапунктом плавного музыкального течения и рваной ритмопластики, вязкой, плавной, широкой линии движения и мелкой, дробной, крупнокадровой жестикуляции; соединение архаической и суперсложной техники (бега по кругу и ритмопластического симфонизма, сквозных лейтмотивов).

Наиболее развитыми в постмодернистской хореографии являются тенденции чисто пластического экспериментирования, сосредоточение на раскрытии механизма движения человеческого тела (Т. Браун), а также соединения танцевальной и спортивной техники. В хореографическом боксе Р. Шопино экипированные в боксерскую форму танцовщики демонстрируют на ринге

владение как классическим танцем, так и спортивными приемами, создавая под музыку Верди и Равеля атмосферу опасного искусства, чья жестокая, яростная красота свидетельствует о метаморфозах традиционных эстетических ценностей.

Для мозаичной постмодернистской хореографии свойственна новая манера движения, связанная с восприятием тела как инструмента, обладающего собственной музыкой. Телесная мелодия может звучать и в тишине. Стиль "оркестровки танцовщика" А. Прельжокажа (Франция) основан на выявлении характера, индивидуальности исполнителя, сближает балет и драматургию. Сравнивая танец с вазой, свет - с наполняющей ее водой, а костюмы и декорации - с украшающими ее цветами, Прельжокаж подчеркивает, что у вазы - собственная ценность и красота, лишь оттеняемая дополнительными аксессуарами. Однако она не тождественна классическому балетному культу прекрасного как утонченной стилизации: постмодернистская концепция красоты танца вбирает в себя неевропейские, неклассические принципы танцевальной эстетики. Чувственная раскрепощенность, гротескность, хаотичность, сближение с бытовой пластикой создают новый имидж балетного искусства как квинтэссенции полилога культур.

Действительно, постмодернистский балет вбирает в себя элементы танцевального искусства Востока (индийский классический танец бхарат-натьям, современный японский танец буто), приемы ритмопластического фольклора американских индейцев, афро-карибскую танцевальную технику. Мозаическое сочетание ремейков йоговской медитации и античной телесной фактурности, классических па и полиритмизма рэгтайма, хай-лайфа, джайва, суинта, брейка, фламенко, кантри-данса - танца и музыки разных культур, эпох, социальных слоев - создают мир постмодернистского "абсолютного танца" как следа нашего времени, запечатленного в микро- и макромире, жизни самой природы.

Ироническая ритуальность балетного постмодерна во многом связана с его "посланием" публике. Принципы удовольствия, радости, человеческих контактов со зрителями легли в основу концепции балета как "живого спектакля", исходящей из идеи танца как образа жизни. Многие здесь напоминают принципы тотального театра П.Брука и Е.Гротовского. Стирание граней между театром и повседневной жизнью в балетном варианте рождает феномены танцовщика-фермера (стиль "Буто" М.Танака и его группы "Майдзуку"), не отделяющего свое искусство от тяжелого сельского труда.

Эксперименты в области обонятельного, осязательного и вкусового воздействия на зрителей также являются характерными атрибутами постмодернистских поисков новой чувственности.

"Придите и возьмите эту красоту, пока она горяча", - так называется одна из хореографических композиций А.Эйли. Постмодернистская балетная эстетика сосредоточена на идее целостности жизни, объединяющей микро- и макрокосмос, человека и природу в большом историческом времени.

Постмодернизм в литературе оказался во многом связанным со спецификой современных визуальных искусств. Размывание внешних границ между литературой и философией, историей, литературой и другими видами искусства - кино, театром, музыкой, сопровождаемое эрозией внутрилитературных границ между жанрами и стилями, привело к возникновению металитературы - термина-протея, означающего неограниченные комбинаторные возможности языковой игры. Сочетая приемы интеллектуальной прозы с сюжетной развлекательностью, восполняющей дефицит "радости текста", удовольствия от чтения, эти книги адресовались как массовой аудитории, так и ценителям игры литературными ассоциациями. Постмодернизм соединил рассказ с показом, *déjà vu* с *déjà lu* (уже прочитанным) путем возврата к нарративности, так называемой ретекстуали-

зации. Цитатность, интертекстуальность, присущие постмодернизму в целом, выразились здесь в многообразных имитациях, стилизациях литературных предшественников, иронических коллажах традиционных приемов письма.

В литературу вернулся субъект - герой, лирический герой, персонажи и т.д. Однако он существенно отличался от своих прообразов в классической, а также модернистской литературе неопределенностью, маргинальностью статуса, инакостью, андрогинностью, этическим плюрализмом. Модернистский распад рационального, стабильного "Я" подготовил почву для гетерогенного субъекта постмодернизма. Темы жизненной энергии и энтропии, вампиризма и донорства, экзистенциального лабиринта и хаоса, авантюрных приключений меньшинств, приверженных альтернативным стилям жизни, составили канву стилизованных биографий и автобиографий, где тема памяти, обратимости времени стала приоритетной. Фабульность, занимательность этих сюжетов, адресованных широкому читателю, свидетельствовала о новой попытке сближения искусства и повседневной жизни путем создания своего рода "общей эстетики", примиряющей классику, авангард и масскульт, интеллектуализм и гедонизм на уровне обыденного сознания. Вместе с тем эклектические литературные симулякры нередко обладали двойным дном, скрывающим под кичевой упаковкой эстетический энциклопедизм и виртуозность, рассчитанные на искусственного знатока искусства.

Попытки систематического изучения постмодернистской литературы приводят к выводу о том, что "призрак постмодернизма", бродивший по Европе на протяжении последнего двадцатилетия, стал интерконтинентальным. Однако, сохранив на разных континентах и в разных странах мира свои локальные, региональные признаки, он подорвал уверенность в глобальном характере самого термина, выдвинув в качестве

конкурентов латиноамериканский магический реализм, скандинавскую неоготику, славянский соцарт и т.д.

Своеобразие постмодернизма в литературе стран Европы и Америки свидетельствует не столько о капризах моды, сколько о жизнеспособности этого течения, продолжающего традиции "романа культуры" на национальной почве. В своей совокупности его национальные черты и составляют тот специфический конгломерат, который позволяет говорить о постмодернизме как особом эстетическом феномене²⁴.

Признанные предтечи литературного постмодернизма - Д. Джойс, У. Фолкнер, Г. Гессе, Р. Музиль, Х.Л. Борхес, Г. Миллер. Последний считается не только провозвестником, но и наставником писателей-постмодернистов. Его концепция писательства как инстинктивного, интуитивного, самоценного, бесцельного, незавершенного живого творчества, олицетворяющего несовершенство самой жизни; пластического выражения гармонии положительного и отрицательного, нерасщипимой, как яйцо; двойной иллюзии, запечатлевающей хаотичность, многомерность, таинственность, непостижимость опыта, влетенные в саму ткань жизни фикцию и вымысел; превращения человеческой жизни в творение искусства, замещающее искусство как таковое; установки на удовольствие, наслаждение и принятие самой жизни, а не разгадку ее тайны; восприятия распада как такой же чудесной и творчески заманчивой манифестации жизни, как и ее цветение, творчества - как дерзания и свободы, противостоящих монотонности, стерильности, "сору феноменов" внешнего бытия, оказались

²⁴ См. подробнее: *Postmodern Fiction in Europe and the Americas // Postmodern Studica*. 1988. № 1; *Hassan I. The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*. N.Y., 1971; *Его же: The Right Promethean Fire: Imagination, Science and Cultural Change*. Illinois, 1980.

символами веры для современного поколения литераторов²⁵.

Утвердившись в США в творчестве Э. Уайльда, У. Гэсса, Р. Сакеника, Р. Федермана, М. Эппла, Д. Вартлема, С. Элкина и других, постмодернистские принципы сочетания пользы и удовольствия в процессе создания и восприятия текстов, способствующие новому наполнению литературы, истощенной модернистскими экспериментами²⁶, получили специфическое преломление в Латинской Америке и Канаде. Магический реализм Г. Гарсиа Маркеса, Х.Л. Борхеса, Х. Кортасара, М. Льюсы, К. Фуэнтеса дал мощный импульс развитию творчества таких латиноамериканских постмодернистов, как К. Белли, Г. Кабрера, Х. Санчес, С. Элизондо, М. Пуиг. Особенностью их литературного кредо явилась ориентация на реконструкцию мира, окрашенная идеями политического протеста. Социальная направленность, в целом не характерная для эстетики постмодернизма, стала важным условием реконструкции чтения, идейного воздействия на широкую аудиторию. Критический подтекст явился питательной почвой и для канадского постмодернизма, отторгавшего тенденции американизации национальной культуры. Латиноамериканское влияние в данном случае возобладавало над североамериканским, что во многом связано с развитием литературного процесса в Канаде, где модернистский этап не был ярко выражен и традиционно преобладала реалистически-повествовательная стилистика. Постмодернистский колорит книг Х. Акена, Л. Козна, Т. Файндли, Р. Вайбе выразился, прежде всего, в атмосфере неопределенности, шаткости, таинственности, приверженности детективной интриге, разрешающейся са-

25 См.: *Миллер Г.* Размышления о писательстве // Иностранная литература. 1991. № 8.

26 См. подробнее: *Barth J.* The Literature of Exhaustion // *Athlantic Monthly*. 1967, aug.; *Ego же:* The Literature of Replenishment // *Athlantic Monthly*. 1980, jan.

моотождествлением лирического героя с жертвой (индейцем, животным), спасающейся от своих преследователей благодаря близости к миру природы.

Если теоретической основой американского постмодернизма стали эстетические взгляды Д. Барта, Р. Рорти, М. Маклюэна, Г. Гулда, то в Европе параллельные процессы в литературе развивались на постструктуралистской базе.

Так, для французского постмодернизма характерно обращение к проблемам гуманизма. Переосмысливая теоретический антигуманизм структуралистской эстетики, художественный опыт театра абсурда и нового романа, Ж. Эшоно, Ж.-П. Туссен и другие молодые писатели создают иронический мир обратимого времени, где реабилитированный субъект утверждает правомерность альтернативного стиля жизни во всех его ипостасях - от интимной до политической, ссылаясь на архетипы садизма, донжуанизма и т.д. Центр интересов смещается с вопросов лингвистики к проблемам философии и биологии. Бум биографического жанра, обращение к творческому опыту М. Юрсенар, М. Дюра, П. Морана, М. Турнье, Ж. Перека, которых новое поколение литераторов считает предтечами постмодернизма, возрождает и усиливает свойственную для французской эстетики в целом тенденцию эстетизации повседневной жизни. Сплав старых и новых эстетических ценностей, плюрализм художественных вкусов, многообразие видов эстетической деятельности становятся ориентирами гуманизма будущего, на пути к которому человек и окружающие его вещи вновь обретают четкие очертания, далекие, впрочем, от жизнеподобия.

Отличительной особенностью постмодернистской литературы в Англии является возврат к комизму Филдинга, Стерна, Диккенса, Джеймса, диалог с реалистической литературой прошлого на основе переосмысления традиций и патриархальных условностей островной жизни. Если "Женщина французского лейтенанта"

Д. Фоулза знаменует собой рождение английской постмодернистской литературы, то "Деньги" М. Эмиса, "Лэнэрк" Э. Грея, "Ночи в цирке" А. Картера, "Стыд" С. Рушди, "Одержимость островом" Т. Мо свидетельствуют об укреплении ее канонов в середине 80-х гг. Сложная связь с культурным и историческим прошлым выражается в стилизациях, пародиях, противопоставлении провинциальной комичности лондонскому патрицианству, столь свойственному английскому модернизму.

Возврат от экспериментаторства к традиционному письму ознаменовался появлением ряда автобиографических произведений. Традиционное самопознание и самосознание получило в них солипсистскую окраску, ставшую эмблемой английского постмодерна. Эта особенность повлияла на его самоопределение по отношению к литературной традиции. Своеобразным талисманом, олицетворяющим жизненную силу культурного наследия, стало для А. Мэрдок, Т. Стоппарда, Э. Бонда, Э. Бёржеса творчество Шекспира. Рефлексия по поводу шекспировских текстов связана в их произведениях с идеями десублимации либидо, таящегося в "Гамлете", "Макбете" или сонетах. Искусствовед в "Черном принце" Мэрдок или актер в "Смуглой леди" Бёржеса охвачены мистическим эротизмом прошлого, эманулирующего из классических текстов. Вместе с тем многообразные стилизации "под реализм" автобиографического, эпистолярного, документального жанров дистанцируются от традиции посредством пародийного цитирования, комической имитации и отстранения эстетических норм доброй старой Англии.

Произведения итальянских писателей-постмодернистов объединены собирательным термином "молодая литература". В ней различаются три течения, объединяющие последователей И. Кальвино, У. Эко и современных американских писателей-постмодернистов. К школе Кальвино принадлежат А. де Карло, Д. Дель Гвидичи и

другие "наблюдатели". Они известны как создатели видимой, зрительной литературы, активно прибегающей к приемам фотографии, кинематографа, использующей компьютерную технику для производства своего рода литературных видеоклипов. В отличие от творцов "нового романа", отстраненный взгляд "наблюдателей" - не безразличный, но заинтересованный, вопрошающий. Он обращен, прежде всего, на проблемы гуманизации науки, гармонизации отношений между человеком и техникой.

Последователи Эко известны как "рассказчики", создающие бестселлеры, нравящиеся публике. Опираясь на традиции готической литературы, Г. Манфреди, А. Элкан, П. Берботто, Ф. Дюранти, Л. Манчинелли, Р. Вакка тяготеют к магической трактовке культуры прошлого. Сплав истории и тайны видится им тем тиглем, в котором постоянно рождается настоящее. Детективные мотивы поиска старых картин, дневников, трактатов, как, например, в романе "Бог - это компьютер" Р. Вакка, где забытая математическая формула XIII века дает ключ к созданию компьютерной программы, подчинены идее веселого, карнавализованного возвращения прошлого, обретающего вторую молодость.

Что же касается "собирателей", увлеченных американскими детективами, фантастикой, вестернами, то их усилия направлены на изобретение иронических ассамбляжей, где языковые эксперименты соседствуют с лукавым эпигонством. В своих романах-баснях и антидетективах С. Венни, А. Вузи, П. Тонделли пародируют американизированную массовую культуру, подчеркивая плодотворность диалога между современной цивилизацией и культурой прошлого.

Значительной спецификой отличаются постмодернистские тенденции в испанской литературе. Здесь не произошло разрыва с модернистской эстетикой, леворадикальным эстетическим бунтарством. Социально ориентированная культура протеста, проникнутая энтузи-

азмом борьбы за правду и справедливость, лишь несколько видоизменила свои формы. Писатели Х. Гойтисоло и Х. Бене, драматурги А. Састре и Х. Рибаль, поэт Х. Валенте посвящают свое творчество ревизии прошлого, его критическому антинормативному, антиавторитарному переосмыслению. Не утрачивает актуальности антифранкистская тема, связанная с демистификацией присущих ей моральных и политических кодов. Идея неприемлемости монополизации традиций, от кого бы она ни исходила, стимулировала эстетический плюрализм, ироническую перетасовку разных слоев культуры, что позволяет вписать современную испанскую литературу в постмодернистский художественный контекст.

Восприятие литературного постмодернизма как импортированного американского черенка, привитого к европейскому модернизму, характерно для скандинавской эстетики. В Норвегии и Дании постмодернизм ассоциируется с литературной алхимией, позволяющей растворять, перемешивать и анализировать историю в поисках философского камня, становящейся самоцелью. Поиски эти знаменуются отказом от каких бы то ни было эстетических табу, нормативности, иерархичности. Их воплощением в норвежской литературе становятся открытые, незаконченные субъективные саги С. Ловейд, И. Кьярстада, Т. Шьервена, Т. Брингсверда, где тема экзистенциального лабиринта прошлонастоящего спроецирована на сиюминутные кичевые реалии. В "Истории длинного текста" О. Санде цитаты из "Одиссеи" и "Улисса" сталкиваются на двух колонках страницы, высекая, по мысли автора, новый огонь смыслов, способный воспламенить культуру будущего.

Идея полифонии культур, мифов, языков близка датским литераторам. В. Ширбик пишет свои романы на смеси датского, французского, немецкого, английского, испанского языков и их диалектов, включая в них цитаты из Гераклита, Ницше, древних восточных фило-

софов. Г. Кролл стремится расширить рамки чтения, монтируя, подобно архитектору-постмодернисту, пронумерованные короткие текстовые блоки с фрагментами рекламы, графики, порнопродукции. Размышляя о границах текста, К. Нутбум расширительно трактует постмодернистскую литературу как новую топографию мира, сколок философского лабиринта неопределенности и энтропии. Сниженный вариант этой позиции представлен в "Рассказчике" Х. Мюлиха - семейной головоломке с картинками о сексуальных отношениях брата со своими сестрами-близнецами - пародии на традиционный семейный роман. Стилистику цирка и мюзик-холла использует Л. Феррон, чьи гибриды исторических фигур и литературных героев намекают на галлюцинаторный характер истории. Путешествуя по разным историческим эпохам, персонажи С. Поле перевоплощаются в женщин, стариков, зародышей, животных; Леонардо, Фауст, Ян Гус сливаются в одно лицо в "Тайнах коровы" Ж. Вогелара - пародии на энциклопедизм, где корова - аллегория глупости.

Оперирование литературными кодами предшественников как средством художественного моделирования характерно и для немецкой литературы. "Парфюмер. История одного убийцы" П. Зюскинда - квинтэссенция различных типов прогулок по европейскому культурно-философскому пространству-времени.

При всем многообразии постмодернистскую литературу объединяет перенос внимания с эпистемологической проблематики, типичной для модернизма, на онтологический статус текста как посредника между писателем и читателями. Каждый текст в этой связи трактуется как особый жанр, свидетельствующий о персональном характере творческого контакта с аудиторией. Постмодернистский синдром калейдоскопических жанровых и стилевых трансформаций косвенно свидетельствует о стремлении прорвать плотину культурных

предрассудков, открыть плюсы креативности-но не навивной, а опирающейся на эстетический фундамент прошлого.

Ряд общих черт, присущих постмодернистскому искусству, находит своеобразное выражение в музыке. Подобно живописи, архитектуре, литературе, постмодернизм в музыке тяготеет к переосмыслению традиций на основе их свободных комбинаций, реинтерпретации творческого наследия, коллажности и цитатности. Рубежом между модернизмом и постмодернизмом стало творчество Д. Кейджа, чьи "4 минуты 33 секунды" молчания обозначили эстетические пределы неоавангарда. Дистанцируясь от абстрактного концептуализма, аскетизма, интонационного, ритмического, фактурного выбора, сериальности музыкального авангарда, его условия на хэппенинговый характер интерпретации, при котором коллективное сотворчество исполнителя и аудитории важнее индивидуального композиторского творчества, постмодернизм ориентируется на мелодизм, тональность, "новую простоту", отдавая приоритет мастерству композитора как подлинного автора произведения. Сериальность здесь проецируется на ладовую диатонику, особое значение придается драматургии композиционного монтажа, статике центрального притяжения.

Обращаясь в последнее десятилетие к достаточно широкой аудитории, К. Штокхаузен, П. Булез, Э. Картер, Д. Крамб, М. Фелдман, Ф. Грэх, Ж. Крайзи, Ш. Ив, Г. Лигети, Л. Нэнно, С. Райх и другие стремятся к свободному сочетанию принципов и приемов европейской классики с элементами поп-, рок-, народной, а также неевропейской музыки. Важную роль при этом играет визуальный момент - световые эффекты, одежда, пластика, поведение исполнителей, их речь. Увлечение неоромантизмом, многочисленные парафразы на темы Малера, Моцарта, Листа, созданные при помощи синтезаторов и исполняемые на электронных инструментах, выдвигают на первый план проблему

нового музыкального языка. Дискуссии о роли новейших технических средств в творческом процессе, его персонализации, делающей проблематичной саму постановку вопроса о едином стиле, акцентируют внимание на гибридном характере постмодернистской музыкальной эстетики, ее обусловленности общекультурным контекстом²⁷.

Ключевыми для музыкальной эстетики постмодернизма являются проблемы звукового синтеза, гетерофонии, алеаторики, импровизационности, удовольствия, коммуникативности, открытости композиции. Специфику постмодернизма в музыке П. Булез видит в противоречивом сочетании единства, определенности целого и неопределенности отдельных музыкальных мгновений, рождающем весьма нестабильную, летучую, но и самую богатую область творческого воображения и восприятия, расположенную между порядком и хаосом²⁸. Движение к звуковому синтезу предполагает отход от известных музыкальных и вокальных звучаний ради открытия новых пространств: относительно точная имитация голосов и инструментов разрушается и трансформируется до неузнаваемости при помощи технических средств. Происходит переход от простого объекта к сложному, где тематическое и акустическое неразделимы. Так, пьеса Булеза "Взрыв" рассчитана на материальное восприятие музыкального объекта, "выщипывание" звуковых нитей посредством резонанса, чья продолжительность зависит от регистра и динамики: мощное, долговременное звучание одних резонирующих инструментов (фортепьяно) покрывает слабость и кратковечность других (вибрафон, арфа, тарелка). Именно в переносе внимания

27 См.: Козина Ж. Музыкальный постмодернизм - химера или реальность? // Сов. музыка. 1989. № 9; Савенко С. Есть ли индивидуальный стиль в музыке поставангарда? // Сов. музыка. 1982. № 5.

28 См.: Булез П. Между порядком и хаосом // Сов. музыка. 1991. № 7,9.

с традиционной звуковысотности западноевропейской музыки на проблему интеграции тембра и музыкального объекта французский композитор видит специфику постмодернистского подхода. Он определяет тембр как глобальную категорию, неотделимую от культурного и эмоционального контекста. Нестабильность, субъективность восприятия тембра, длительности, ритма побуждают заменить иерархию высот более общими категориями шума, сложности, необработанности звука. Обращение музыкального постмодернизма к акустическим иллюзиям, эффектам маскировки, вопросам динамики и пространства позволяет дистанцироваться от традиционных оппозиций воображаемое - реальное, концепция - слышимый объект. Сплав тембра, динамики и длительности порождает звуковой синтез, ведущий к сдвигу от полифонии как нормативной основы классической западноевропейской музыкальной культуры к гетерофонии. Принцип гетерофонии связан с отходом от традиционных норм под натиском компьютерной и электронной музыки, расширением звукового материала, гибкостью и умножением мелодических линий, позволяющим создавать сложные звуковые образы, где эффект бессвязности сочетается с введением звуков в мелодию, очевидностью музыкального смысла, а дырчатая музыкальная структура способствует обобщенному восприятию. Так, в "Брачном лике" скрепление исходной полифонии (сгруппные) и орнаментальной гетерофонии (резонирующие инструменты) открывает возможности игры с восприятием реального и иллюзорного, расщепляющей смыслы и обогащающей первоначальную музыкальную ткань. Такая игра, во многом ориентированная на сферу бессознательного, может породить избыточность, излишества фактуры, темпа и т.д. Вместе с тем, прежде чем отступить от классических схем, постмодернистская эстетика перегружает, гипертрофирует их. Именно на такой основе возможны высшая комбинаторика стабильного и лабильного, неустойчивое рав-

новесие предсказуемого и непредвиденного, определенного и неопределенного, создающие особый постмодернистский колорит в искусстве.

Эволюция творчества П.Булеза от додекафонно-серийного метода к алеаторике, импровизационному прорыву в "музыку свободного измерения"²⁹ свидетельствует об усилении в эстетике постмодернизма тем и мотивов, связанных с игровым и гедонистическим началами в творчестве, свободой выбора, множественностью интерпретаций. Ведущие теоретики и практики постмодернизма в музыке предлагают оригинальные концептуальные варианты его эстетического осмысления. Так, К.Штокхаузен обращает особое внимание на введение в музыку вербальной партитуры, а также тишины, игры не-звуком, снимающей оппозицию "звук-пауза", что подчеркивает спонтанность, открытость, незавершенность композиции³⁰. Микроинтервалика, дробление музыкального высказывания, процессуальное развертывание и драматургия произведения находятся в центре эстетических интересов Л.Ноно. Он уделяет особое внимание проблемам коммуникации, контактов с аудиторией, популярности серьезной музыки. Эксперименты Ноно с наложением электронно преобразованного звучания хора на его естественное звучание, звуковыми лентами и полями как сознательным выражением чувств, музыкальным рядом как веером интервалов направлены на снятие традиционных оппозиций внешнее - внутреннее, поверхностное - глубинное, индивидуальное - коллективное. Уделяя особое внимание взаимосвязи эстетики и этики, итальянский композитор подчеркивает гуманитарную роль музыки, способной ненормативным путем, посредством эстетического наслаждения трансформировать внутренний мир человека.

²⁹ Boulez P. Points et repères. P., 1981. P. 141.

³⁰ См.: Штокхаузен К. Подобно свободной естественной науке... // Сов. музыка. 1990. № 10.

Существенный интерес представляет опыт сочетания традиционных и компьютерных методов создания музыкальных композиций. Так, Л. Фосс соединяет серийную, алеаторическую и электронную технику. М. Давидовский создает электроакустическую музыку, сочетающую электронные и акустические звуки, а также имитирующую обычными средствами компьютерную музыку. В своих интерактивных импровизациях Дж. Льюис музицирует с компьютером как партнером по ансамблю. Его внимание сосредоточено на живом музыкальном общении с исполнителями, взаимодействии с залом.

Одной из наиболее существенных является проблема преодоления отчуждения между композитором и публикой, реинтеграции музыкантов в современную художественную жизнь. В этом плане показательно творчество американского постмодерниста С. Райха, чьи идеи антидогматического сочетания серийности и атональности с гармоничностью и ритмичностью африканской, яванской и южноамериканской музыки оказали существенное влияние на современное поколение музыкантов. Стремление к ясности структуры и красоте звука, полиритмичность, мелодизм, эмоциональность его сочинений создают калейдоскопический эффект синтеза традиционных и новейших музыкальных идей. Одна из сквозных тем его творчества - цикличность времени, его вечное возвращение. Эkleктизм "Эклектического контрапункта" для гитары и магнитофонной ленты, "Музыки пишущей машинки", сопровождаемой показом видеофильмов о взаимоотношениях мусульман и евреев, "Разных поездов", где на музыкальный ряд накладывается шум поезда и ведущихся в нем разговоры пассажиров, свидетельствует о поисках оригинальных путей синтеза искусств в "Новом музыкальном театре" Райха, широко использующем технические новшества.

Принцип контрастного сочетания не только элементов различных эстетических систем прошлого и настоящего, но и традиционно несовместимых материалов, красок, звуков ради создания новой художественной целостности приобретает в постмодернизме все более отчетливые очертания. Он подкрепляется идеей общечеловеческого социокультурного контекста, стимулирующего планетарный обмен гуманитарными ценностями. Ряд моделей такого рода диалога в широко понятом музыкальном плане предлагает композитор и музыковед В. Глобокар³¹. Так, проект "Эмигранты" предполагает мелодекламацию на 15 языках стихов, писем, цитат из юридических документов об эмиграции, сопровождающуюся демонстрацией на полиэкране диапозитивов, рассказывающих о труде, религии, пище, досуге на родине и в стране пребывания. Средствами музыки, литературы, фотографии создается симбиоз реалистических, аллегорических, символических приемов. В проекте "День как день" музыкальными средствами исследуются психология участников допроса, темы насилия, палача и жертвы, садомазохизма и т.д. Инструменты становятся персонажами: контрабас ведет допрос, ударные исполняют его команды, труба символизирует глас закона, электрогитара - общественное мнение. Постепенная потеря голоса жертвой-сопрано говорит публике о ее психологической деградации. "Хэлло, ты меня слышишь?" - музыкальная модель современной коммуникации. Синхронно выступающие по радио оркестр в Хельсинки, хор в Стокгольме и джаз-квintет в Осло обмениваются посланиями трех типов - стереотипными (музыкальные цитаты из классики), личными (новая авторская музыка), случайными ("посторонние" звуки - городской шум, телефонные звонки и т.д.). Эксперимент этот заканчивается катастрофой: шум препятствует

31 См.: *Globokar V. De l'individuel et du collectif. Expliquez-moi donc ce que c'est le post-moderne en musique // The Subject in Post-modernism. Vol. II. P. 45-52.*

коммуникации, радио оказывается захваченным звуковыми паразитами.

Специальной темой исследования могли бы стать постмодернистские интерпретации классических опер. Их действие нередко переносится в современный контекст, провоцирующий столкновение "большого стиля" с массовой культурой. Так, американский режиссер П. Селларс делает моцартовского Дон Жуана чернокожим обитателем нью-йоркского дна, швейцарец М. Лангхоф противопоставляет его возвышенность провинциально-комическому стилю поведения остальных персонажей, автор венского спектакля Л. Бонди подчеркивает inferнальные черты "гуляки праздного", возмущающего из серного дыма преисподней³².

Такого рода постмодернистские опыты нередко вызывают упрек в популизме, развлекательности, сведении искусства к "кулинарным" функциям обслуживания неразвитых эстетических вкусов, художественном пиратстве, своеобразной "музыкальной уравниловке", ведущей к созданию аморфных попури, вульгаризации классики. Думается, что полемическая заостренность критики постмодернизма в музыке не отменяет его объективных эстетических качеств, связанных, прежде всего, со своего рода "музыкальным экуменизмом", стремлением расширить и демократизировать современный музыкальный этос.

Обращение к некоторым видам и жанрам постмодернистского искусства последнего двадцатилетия свидетельствует о нарастании тенденций аклассических трактовок классики в русле широкой неканонической традиции фристайла. Использование универсальных художественных приемов, композиционных и языковых констант, в том числе содержательно-фигуративного плана, подчинено сверхзадаче диалога с историей куль-

³² См.: Парин А. Дон-Жуан - Да Понте - Моцарт. "Опера опер" на сценах Запада в наши дни // Культура. 1991, 7 дек.

туры, мыслимой как обратимый континуум, возрождения традиционной культурной ауры и эстетических ценностей. Такой подход к искусству мыслится как живая альтернатива модернистской "традиции новизны". Противопоставляя иерархичности плюралистический взгляд на культуру, постмодернистская эстетика способствует равноправному диалогу "старых" и "новых". Инновация мыслится не как разрыв с прошлым, но как добавление нового звена к классической цепи, качественно меняющее ее подобно тому, как новое здание меняет архитектурный ансамбль. Вновь создаваемые произведения, а также новые интерпретации классики оцениваются исходя из их соотнесенности с общечеловеческими эстетическими и художественными ценностями. Пробразы такого синтеза прошлого и настоящего - "Афинская школа" Рафаэля, где смешение времен позволяет встретиться Гераклиту, Платону, Аристотелю, Эвклиду, Леонардо, Микеланджело, самому Рафаэлю, или "Зал наград" П.Делароша в парижской Школе изящных искусств, аллегорически объединяющий четыре эпохи истории культуры - Афины, Рим, Средние века и Возрождение. Ожившее прошлое по-новому ставит вопрос о порядке и форме в искусстве, а также персональном, личностном аспекте художественного творчества, чей расцвет связывается со спецификой поэтики постмодернизма.

Отличительной особенностью постмодернистской поэтики является ее гибридность, совмещение классических и модернистских канонов, в ряде случаев дающее инновационный эстетический эффект. Это относится, прежде всего, к постмодернистской концепции красоты и композиции. Классическая гармония и модернистская дисгармония выступают здесь в снятом виде как дисгармоничная гармония, красота диссонансов. Ее художественным выражением является стилевой плюрализм, эклектизм и коллажность артефактов, правомерность их многообразных симультантных интерпретаций. Другой

существенный признак поэтики постмодернизма - эмпатийность, сублимированный антропоморфизм, свидетельствующий о стремлении гуманизировать искусство. Интерес к содержательности, возврат к фигуративности, монументализму, декоративности, нарративности, внимание к контексту создают уникальный интертекстуальный фон, позволяющий извлечь новые смыслы из творческой интерпретации традиций. Постмодернистская специфика интерпретации состоит в ее двойном коде: иронически-пародийном переосмыслении традиций не как совокупности эстетических революций, но как эволюционного пути развития культуры, не чуждого копипилятивности. Вытекающая отсюда поливалентность поэтики постмодернизма способствует синестезии, выдвигает на первый план такие художественные приемы, как парадокс, оксюморон, эллипс, придавая им универсальное значение. Идея "присутствия отсутствия", ностальгия по утраченному центру, культурной целостности создают предпосылки их свободного художественного поиска и одновременно рефлексии по поводу результатов постмодернистских путешествий, систематически вновь открывающих Америку вместо Индии. Однако те культурно-исторические связи, которые укрепляются на этом пути, и являются, быть может, основным, а не побочным эстетическим эффектом постмодернистской ретроспекции.

Эстетика и поэтика постмодернизма имеют на Западе как своих сторонников, так и принципиальных критиков. Последовательным оппонентом "континентального нигилизма" выступает классический оксфордский рационализм. Критика с позиций "высокого модернизма" в наиболее отчетливой концептуальной форме выражена Ю.Хабермасом, упрекающем постмодернизм за реакционный пессимизм, неоконсервативную направленность, тягу к симметрии, помпезному

монументализму, вызывающую ассоциации с тоталитарной эстетикой³³.

Американский эстетик-неомарксист Ф. Джеймсон критикует постмодернизм как эстетику потребительского общества, существующую в "вечном настоящем", подменившую чувство истории иллюзорным псевдоисторизмом, мимикрией, пастишем, слепой иронией, что ведет к атрофии новаторского потенциала искусства, дезиндивидуализации творчества, шизофренизации культуры³⁴. Философское фиаско постмодернизма он видит в игнорировании личности с ее чувствами, эмоциями, тревогой, патологиями, бывшими в центре модернистских течений в эстетике и искусстве - фрейдизма и экзистенциализма, сюрреализма и абсурдизма и т.д. Интровертность сменилась экстравертностью, в результате чего на первом плане оказалась бесчувственность, получившая свое концентрированное выражение в порнографии. Культурно-эстетический изъян постмодернизма Джеймсон усматривает в расширительном толковании культуры и искусства, лишаящем их относительной автономности. В результате культура, по его мнению, растворяется в политике, идеологии, экономике, приобретает театрализованный, псевдобытийный характер, утрачивая при этом критическую дистанцию по отношению к социальной действительности, а следовательно, и возможность воздействовать на нее. Доминантой эстетического сознания художника и его аудитории становится чувство потерянности, утрата идентичности, погружение в реально-ирреальный мир, символом которого могут служить коммерческие каналы американского телевидения с их калейдоскопом рекламы, видеоклипов, ускоренно-механическим ритмом. Критическими аргументами служат также признаки роботиза-

33 См.: *Habermas J. Modernity, An Unfinished Project.*

34 См.: *Jameson F. Postmodernism and Consumer Society // Postmodernism and its Discontents. Theoria, Practices. L.; N.Y., 1988. P. 15-28.*

ции творчества, чисто количественного ложного плюрализма, асоциальности, свободы от ответственности, конформизма, установки на коммерческий успех.

Не только полемические колкости, но и многие замечания теоретического характера, сформулированные оппонентами постмодернистов, имеют под собой реальную почву. Однако это не дает, по нашему мнению, оснований считать постмодернизм "раком" современной культуры, художественным тупиком и т.д. Объективный анализ этого эстетического феномена в его оригинальном, а не карикатурном варианте, позволяет судить как об издержках переходного этапа в развитии культуры, связанных прежде всего с эклектизмом, вторичностью художественных приемов и принципов, так и о присущем ему возвращению в эстетику и искусство языка эстетического чувства, красоты как реальности, контекста мировой культуры и повседневной жизни.

ЭСТЕТИКА ПОСТНЕКЛАССИЧЕСКОЙ НАУКИ

Постмодернизм в науке

Постмодернистская ситуация включает в свою орбиту не только культуру, эстетику и искусство, но и науку. Постмодернизм в науке - одна из магистральных тем западной эпистемологии 80 - 90-х гг. Философское осмысление достижений квантовой физики, термодинамики, информатики, теории игр, теории катастроф привело к выводу об изменении типа рациональности. Постнеклассическая рациональность, с которой и ассоциируется постмодернизм в науке, характеризуется повышением субъективности, гуманистичности, самокритичности научного познания, пересмотром таких его классических критериальных оценок, как объективности, истинности. Если в классическом типе рациональности основные критерии научного познания таковы, что они сосредоточивают внимание исследователя исключительно на характеристиках объекта, не принимая в расчет то, что связано с субъектом познания, а неклассическая рациональность учитывает отнесенность характеристик объекта к средствам и операциям, используемым в процессе исследования, то постнеклассический ее тип соотносит знания об объекте не только со средствами, но и с ценностно-целевыми структурами деятельности¹.

¹ См. подробнее: *Перус В.Н.* Рациональность философии // *Эстетический логос*. М., 1990. С. 45.

Специфика постнеклассической науки стимулировала интерес к междисциплинарным исследованиям и, в первую очередь, к изучению взаимовлияний между постмодернизмом в науке и эстетике. Заключение об эстетизации современной науки явилось логическим развитием выводов о возраставшей на протяжении 60 - 80-х годов эстетизации философии и политики. Основанием для такого заключения служат теоремы Геделя и Тарского в математике, теория неопределенности Гейзенберга, парадоксы в теории множеств, законы термодинамики, в частности, теория энтропии, метод научного программирования Лакатоса, основные постулаты квантовой механики о волновой функции как носителе максимально полной информации о физической системе, открытие роли ДНК в передаче наследственной информации, обеспечивающей устойчивость видов и равновесие в геобиоценозе.

Существенное влияние на эстетику постмодернизма оказали идеи И. Пригожина и его бруссельской школы физиохимии и статистической механики о новом человеческом качестве науки, ее внутренней плюралистичности и демократизме. Критика Пригожиным не только классической научной картины мира как царства тотального детерминизма и каузальности, связанного с единственной моделью действительности и ее становления во времени, но и квантово-релятивистского неклассического естествознания первой половины XX века, способствовала выработке представлений о постнеклассическом научном и художественном творчестве как вероятностных системах с низким коэффициентом вероятности, соответствующих современному образу мира как совокупности нелинейных процессов. Его концепция нового диалога человека с природой в контексте фундаментального пересмотра взглядов на науку и научную рациональность, связанная с термодинамикой неравновесных процессов и синергетической теорией диссипативных структур, обосновывающей концепцию возник-

новения порядка из динамического хаоса как потенциальной сверхсложной упорядоченности², оказалась созвучна синергетическим трактовкам постмодернистского искусства как самоорганизующейся системы.

Одним из первых западных эстетиков, поставивших проблему корелляции эстетики постмодернизма и постнеклассической науки, был Ж.-Ф. Лиотар. В своей книге "Постмодернистская ситуация. Доклад о знании"³ он выдвинул гипотезу об изменении статуса познания в контексте постмодернистской культуры и постиндустриального общества. Научный, философский, эстетический, художественный постмодернизм связывается им с неверием в метаповествование, кризисом метафизики и универсализма. Катализатором этого процесса оказалась постнеклассическая наука с ее неопределенностью, неполнотой, неverifiedируемостью, катастрофичностью, парадоксальностью. Темы энтропии, разногласия, плюрализма, прагматизма языковой игры выгеснили "великие рассказы" о диалектике, просвещении, антропологии, герменевтике, структурализме, истине, свободе, справедливости и так далее, основанные на духовном единстве, консенсусе между говорящими. Прогресс современной науки превратил цель, функции, героев классической и модернистской философии истории в языковые элементы, прагматические ценности антииерархичной, дробной, терпимой постмодернистской культуры с ее утонченной чувствительностью к дифференциации, несоизмеримости, гетерогенности объектов. Специфика постмодернистской ситуации заключается в разочаровании в недавнем идеале научности, связанном с оптимизацией систем, их мощью и эффективностью. Уязвимость технократических попыток управления "облаками социальности" при помощи компьютера по-

² См.: Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой. М., 1986.

³ См.: Lyotard J.-F. La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir. P., 1979.

родила страх перед "технологическим террором". Соотнесение научных открытий с вопросами этики и политики высветило опасность превращения нового знания в информационный товар - источник наживы и инструмент власти. В этой связи критериальные оценки истинности и объективности научного познания дополняются ценностно-целевыми установками не только на эффективность, но и на справедливость, гуманистичность, красоту.

Введение эстетического критерия оценки постнеклассического знания побудило сконцентрировать внимание на ряде новых для философии науки тем: проблемное поле - легитимация знания в информатизированном обществе, метод - языковые игры; природа социальных связей - современные альтернативы и постмодернистские перспективы; прагматизм научного знания и его повествовательные функции. Научное знание рассматривается как своего рода речь - предмет исследования лингвистики, теории коммуникации, кибернетики, машинного перевода. Миниатюризация и возрастающая доступность компьютерных методов получения и передачи знаний сравнима с влиянием на динамику распространения знаний передвижения людей (современный транспорт), звуков и образов (масс-медиа). Но неизмеримо большее значение имеет изменение самой природы знания. Требования его переводимости на машинный язык, выраженности в битах означают гегемонию информатики, чья логика ведет к экстерниоризации знания, его превращению в товар, меркантилизации. Информация становится ставкой в мировой борьбе за власть, как раньше - территории, сырье, дешевая рабочая сила; потоки знания циркулируют подобно деньгам. Одним из препятствий на пути такой циркуляции становится государство, все больше воспринимаемое как шум: принятие решений постепенно переходит от политиков к руководителям предприятий. Средством от растущей атомизации общества, распада

социальных связей становится языковая игра, носящая негэнтропийный характер.

Постмодернистский тип игры отличается от повествовательного ненаучного (традиционного) и классического научного типов. Традиционное знание исходит из плюрализма языковых игр. Его повествовательный характер выражается в форме рассказа, мифа, легенды, сказки, молебны, вопроса и т.д. Это компактное знание, передающее от рассказчика слушателю посредством героя свод прагматических правил, образующих общественные связи. Традиционное знание синхронично. Оно не нуждается в прошлом, легитимации, так как имманентно повествованию.

Классическое знание предполагает лишь один тип языковой игры, чья ставка - истина. Оно изолировано от других языковых игр, в том числе и социальных. Связь знания и общества является лишь внешней и требует легитимации, институализации. В преподавании господствует дидактика, педагог играет роль эксперта. Классическое знание диахронично, оно вертифицируемо, но может быть и фальсифицировано.

Специфика постмодернистской ситуации заключается в отсутствии как универсального повествовательного метаязыка, так и традиционной легитимации знания. Разумеется, возвраты повествовательности возможны: так, ученый, выступающий по телевидению, рассказывает какую-либо историю; так же поступает работник совмина, излагающий свой сценарий развития событий. Знание здесь, как в диалогах Платона, может быть научно, а его изложение - повествовательно. Однако ведущей фигурой является не профессор, а участник мозгового штурма, не эксперт, а экспериментатор. В современных условиях, когда точки роста нового знания возникают на стыках наук, любые формы регламентации отторгаются. Особенно бурно этот процесс идет в эстетике. Постмодернистская эстетика отличается многообразием правил языковых игр, их эксперименталь-

ностью, машинностью, антидидактичностью: корень превращается в корневище, нить - в ткань, искусство - в лабиринт. Кроме того, правила эстетических игр меняются под воздействием компьютерной техники.

Принцип оптимизации утверждает приоритет эффективности. В неклассической науке эффективности, отождествляемой с технической мощью, силой, богатством, отдается предпочтение перед истиной, справедливостью, красотой. Легитимация силы сочетается с делегитимацией знания, что ведет к преобладанию роли техники над наукой, в том числе и эстетической.

Мир постнеклассического знания определяют баки данных, полнота и доступность информации, являющейся "третьей природой" постмодернистского человека. Место исчезнувшей научной тайны занимает художественное воображение, эстетический компонент способствует исследованию нестабильности, характеризующей систему современного знания. Постмодернистская наука, отличающаяся в целом индетерминизмом, дисконтинуальностью, динамикой (квантовая физика, физика атома), включает в себя элементы стабильности, детерминизма (термодинамика). Ее интересы смещаются в сторону нерешаемого, неконтролируемого. В результате меняется смысл знания: вместо известного оно производит неизвестное, вместо эффективного - новое, отличающееся от знакомого.

Постнеклассическая наука характеризуется Лиотаром как антимодель стабильной системы. Это открытая система, связанная с открытым обществом и открытой культурой постмодернизма. Воображение, новые идеи, разногласия, непрозрачность, "облака" языковой материи, преобладание локального, "маленького" рассказа над "большим" метаповествованием - признаки постмодернистской ситуации, чьей целью является стремление к непознанному в науке, неисчерпаемому в языке искусства. Этой целью и определяется плюрализм научных исследовательских программ и многообразие художе-

ственных стилей, свойственные коллажной, мозаичной постмодернистской науке и эстетике.

Постмодернистский этап развития искусства Лиотар определяет как эру воображения и экспериментов, время сатиры. Эстетическое наслаждение отличается бесполезностью: спичкой можно зажечь огонь, а можно просто зажечь ее без всякой цели, чтобы полюбоваться огнем. Тогда произойдет разрушение энергии, ее потеря. Так и художник, творящий видимость, напрасно сжигает вложенную в нее эротическую силу. Солидаризируясь с Адорно и Джойсом, Лиотар провозглашает единственно великим искусством пиротехнику - "бесплодное сжигание энергии радости". Подобно пиротехнике, кино и живопись производят настоящие, то есть бесполезные видимости - результаты беспорядочных пульсаций, чья главная характеристика - интенсивность наслаждения.

Если в архаических и восточных обществах неизобразительное абстрактное искусство (песни, танцы, татуировка) не препятствовало истечению либидозной энергии, то беды современной культуры порождены отсутствием кода либидо, торможением либидозных пульсаций. Цель современного художественного и научного творчества - разрушение внешних и внутренних границ в искусстве и науке, свидетельствующее о высвобождении либидо⁴.

Размытость границ между наукой, философией, эстетикой, искусством стимулирует кристаллизацию целостной концепции современного знания, параллельные исследования развития научной и гуманитарной культур. Таким исследованиям посвятил себя философ, эстетик, историк науки и религии Ж.-Ф. Серр. Оригинальность концепции Серра состоит в том, что ему удалось наметить новые подходы к традиционным пробле-

⁴ См.: *Lyotard J.-F. Des dispositifs pulsionnels*. P. 1980. О прикладном психоанализе искусства у Ж.-Ф. Лиотара см. подробнее: *Маньковская Н.Б. Методология буржуазной эстетики (Критика новейших концепций)*. М., 1988. С. 32-38.

мам эстетики и философии науки, а также найти точки пересечения постмодернистской эстетики и постнекласического знания.

Возвращаясь к традиционному пониманию философии как любви к мудрости и знанию, французский ученый исходит из того, что философия никогда не выступала против знания, но была заодно с ним в качестве сверхзнания. Свидетельство этому - метафизика Аристотеля, Декарта, Гегеля, связавшая изучение природы с проблемой человека и общества. Научная объективность не исключала субъективности ученого как неотъемлемой части реальности. Серр настаивает на введении и укреплении субъективности в новейших направлениях современной науки при помощи философско-эстетических методов. Для этого необходимо преодолеть разрыв между технократами, часто пренебрегающими культурой и искусством (образование без культуры) и гуманитариями, некомпетентными в области точных наук (культура без образования). Их сближению служит игровой подход. Мифологические анекдоты, вмешательство автора в разговоры лафонтеновских животных, сказочная интерпретация научных предвидений Ж. Верна и Р. Стивенсона соединяют в одном лице поэта и философа науки, исходящего из презумпции, что эстетика - это своего рода гуманитарная общая физика. Акцент делается на общих проблемах постмодернистской науки и эстетики. Основная мысль Серра заключается в том, что существует переход между точными науками и науками о человеке. О его существовании знали еще досократики, Платон. Но переход этот не очевиден и не прост. Он подобен узкому ледяному лабиринту, соединяющему Атлантику и Тихий океан - северозападному проходу⁵. Преодолеть его может лишь тот, кто способствует ком-

⁵ См.: *Serres M. Hermès. Vol.V. Le Passage du Nord-Ouest. P., 1980. P. 18.*

муникации между двумя ветвями современной культуры.

Для осуществления такой коммуникации Серр предлагает свой метод - "беспорядочный энциклопедизм". Он исходит из неразделимости искусства, науки, мифологии, единства пространства-времени культуры, где Лукреций, Золя, Мишле, Тернер - наши современники. Хаос, изобретения и случайности поэтического мира Лукреция - прообраз множественности, сложности, поливалентности постнеклассического знания, проза Золя - предвосхищение физических открытий, пьесы Мольера - социологического изучения общества. Серр считает эстетическое знание более комплексным, полным и гибким по сравнению с естественнонаучным. Философия, литература, миф, сказка способны увидеть те горизонты, которые сегодня еще не доступны физике и математике, и тем самым стимулируют научный прогресс. При этом эстетика не стремится занять все пространство культуры, но дает ее стереоскопическое видение.

Такой широкий взгляд необходим и ученому, действующему в качественно новом научном пространстве. На смену гомогенному, однородному миру классического знания, восходившего от частного к общему ради постижения универсальной научной истины, пришли дискретность постнеклассического знания, плюрализм локальных истин. В контексте спорадичной, разорванной реальности "знание в лохмотьях" утратило гомогенность. Одна из актуальных задач - найти те рациональные связи, которые способны превратить острова знания в новый архипелаг науки. Тремя осями современного научного духа Серр считает неэвклидово мышление в геометрии, неньютоновский мир в механике, некартезианскую рефлекссию в эпистемологии.

Что касается проблемы времени, то Серр придерживается концепции многовекторного, сложного, стоха-

стического, непредсказуемого времени, восходящей к идеям Лукреция и теории энтропии. Согласно этой концепции, прямая линия и спираль в истории сменились алеаторикой, стохастикой. Регулярное повторение случайностей позволило говорить, по аналогии с физикой, об эргах истории. Ушли в прошлое и универсальные философско-эстетические модели. Сосуществование автономных методологических подходов привело к регионализации, релятивизации, локализации знания. Таким образом, пространственно-временные модификации предопределили открытость постмодернистского мира науки.

Научное творчество Серра концентрируется вокруг трех определенных им в качестве основных способов познания - философского, научного и художественно-мифологического. В его двухтомнике "Система Лейбница и математические модели"⁶ исследуется классическая парадигма знания - ясное, упорядоченное видение мира, когда основой метафизики является математика. Лейбницевский идеал порядка и закона как гаранта стабильности интерпретируется в духе концепций "знания-власти", видящей в классической рациональности предтечу тоталитарной власти над природой и обществом, сближающей ее с военным искусством. Определяя систему Лейбница как закрытую (подробно ньютоновской и лапласовской), автор считает ее символом эпистемологической смерти.

Критике эпистемологического догматизма, обоснованию роли эстетики и искусства как одного из источников научных знаний посвящена книга "Юность: о Жюле Верне"⁷. Исследуя связи между природой и наукой, путешествиями и знаниями, Серр приходит к выводу, что искусство и наука - формы эпистемологических путешествий, создающих новые связи между чело-

⁶ См.: *Serres M. Le Système de Leibniz et ses modèles mathématiques.* P., 1968.

⁷ См.: *Serres M. Jouvence: Sur Jules Verne.* P., 1974.

веком и миром. Жюльверновские путешествия - своего рода энциклопедия данного цикла знания, включающая сведения о науке и технике, навигации и оптике, астрономии и гастрономии. Соединяясь с мифологией, позитивистское понятие прогресса становится плюралистичным, география трансформируется в географiku - научно-художественную фиксацию "мира в лохмотьях", знаменующую собой переход к неклассической эпистемологии.

Мифологическая география Ж.Верна выявляет изоморфность путешествий, плюрализм пространств и связей между ними, что способствует возникновению нового пространства знания - философии коммуникации.

Синтезом литературы, науки, мифологии считает французский исследователь творчество Э.Золя. В книге "Огни и сигналы в тумане. Золя"⁸ создатель эстетики натурализма предстает как мыслитель, увидевший сквозь ветви генеалогического древа будущее рождение генетики. Фундаментальное научное открытие Золя Серр связывает с законами термодинамики как универсальной модели знания XIX века, в рамках которой творили Маркс, Фрейд, Ницше, Тернер, Мишле, Бергсон. Потеснив лейбницевскую механику, термодинамика стала мотором художественного и научного творчества. История Ругон-Маккаров с этой точки зрения - своего рода космология тепла и энтропии, где тепло символизирует секс, а холод - смерть. Потоки наследственности с мостами коммуникации между ними создают генетическую решетку, чья мифологическая модель - либрирнт, "Западня". Возникает парадоксальная, неевклидова эстетика асимметрии, множественности пространств труда и любви, политики и языка. Перекресток, узел, инцест этих пространств XIX века заставляют вспомнить об эдиповских точках бифуркации, античных генеалогии-

⁸ См.: *Serres M. Feux et signaux de brume. Zola. P., 1975.*

ческих катастрофах. В условиях, когда культура еще не иерархизована и наука воспринимается одной из ее органичных составляющих наравне с искусством и мифологией, не столько позитивизм Золя, сколько мифологические структуры его романов являются источником новых научных знаний.

Одной из ключевых фигур в истории культуры, чье творчество содержало ростки будущего постмодернистского ее этапа, Серр считает Лукреция. В книге "Рождение физики в тексте Лукреция. Потоки и водовороты" античный стоик предстает творцом консенсуса между человеком и природой. Отказ от идеи господства человека над природой основан на концепции целостности мира и открытости, множественности, текучести знания, эпистемологической жизни, чей художественный символ - облака и циклоны. Трактат "О природе вещей" - гимн Венере, без боя победившей Марса, любви, торжествующей над смертью. Свобода воли, творчество, созидание, а не разрушение, олицетворяют у Лукреция радость жизни и свободного знания. Осознание турбулентности жизни возвращает постнеклассическую науку к "парадигме Лукреция", отклонившись от которой западная классическая рациональность избрала путь войны с природой, продлившейся, по словам Серра, "от Гераклита до Хиросимы"⁹. На этом пути ее сопровождали история, политика и религия, усугублявшие энтропийные процессы. Негэнтропийную роль выполняли труд и художественная культура, делавшие человека равным, а не посторонним природе. Человек политический, сосредоточенный на отношениях между людьми, превращается в гоббсовского волка. Революционный характер постмодернистского поворота в науке, эстетике и искусстве Серр связывает с переходом от изучения отношений к самим вещам, независимым от

⁹ См.: *Serres M. La Naissance de la physique dans le texte de Lucrece: Fleuves et turbulences. P., 1977. P. 24.*

людей, нейтральным, свободным от насилия. Поэтому специфика постмодернистской ситуации заключается в ее ненасильственном характере.

Темой, объединяющей исследования Серра, является проблема коммуникации. Теорию информации он считает тем перекрестком, на котором встречаются гуманитарная и научная культура. Наука в целом - это послание, выраженное в кодах - языковом, генетическом, математическом, физическом, химическом и т.д. При этом и современная наука, и искусство содержат все аспекты коммуникации - информацию, шум, избыточность. Исследуя элементы системы коммуникации разных исторических эпох, Серр выявляет ее коды - универсальный (Бог у Лейбница), двухуровневый (тепло и холод у Карно), дуалистически-ценностный (добро и зло, истина и заблуждение у Фалеса). Переходы между ними создают "корридоры коммуникации" в пространстве и времени. Для успешной коммуникации необходимы два противоречивых условия - шум (коммуникация сквозь шум) и его отсутствие. Шум воспринимается двумя агентами коммуникации как общий враг, третий лишний, - паразит.

В книге "Паразит"¹⁰ исследуются все аспекты полисемии этого слова: надоедливый гость, злоупотребляющий гостеприимством; организм, живущий за счет другого организма; шум в канале коммуникации. Паразит на платоновском пиру платит историями за угощение, забирает энергию в обмен на информацию. Диалоги Платона - это борьба двух собеседников против третьего - паразита, шума. В основе человеческих отношений, по мнению Серра, лежат паразитическая антропология, неэквивалентный обмен. Если бы дело обстояло иначе, обратимость любых процессов создала бы вечный рай на земле. Паразит же олицетворяет необратимость человеческих отношений, зарождение обще-

¹⁰ См.: Serres M. Le Parasite. P., 1980.

ственных связей. Если же трактовать его как шум, прерывающий систему связи, дисфункцию, ошибку, то и в этом случае паразит явится частью системы, не разрушающей, но усложняющей ее: послание возникает из шума, порядок - из помех, это частный случай универсального закона беспорядка. Если в контексте классической рациональности идея примата беспорядка над порядком предстает как абсурдная, то постнеклассическая наука исходит из ее продуктивности. В постмодернистской ситуации математика, где абстрагирование обеспечивает отсутствие шума, философия, чей плюрализм предполагает наличие шума, и искусство, являющееся сплошным шумом, какофонией, сближаются.

Попыткой приведения своих теоретических взглядов в систему стала программа Серра "Начала", сопоставимая по структуре с психоанализом четырех стихий в "Поэтике пространства" Г. Башляра. Каждому из мировых начал здесь соответствуют условия развития, исследующая их наука, а также посвященные им труды самого автора. Так, мир существует в условиях беспорядка, его изучает физика, чему посвящена книга "Рождение физики в тексте Лукреция". Знанию соответствует порядок, исследуемый метафизикой ("Система Лейбница и математические модели"). Условие жизни - смесь, наука о ней - генетика, которой посвящены "Огни и сигналы в тумане. Золя". Та же книга разрабатывает проблему энергии, а также рассматривает возможности ее циркуляции и науку о ней - термодинамику. Такое начало, как пространство существует в лохмотьях, что фиксируется географией и топологией ("Юность. О Жюле Верне"). Условие возникновения сигналов - шум, описанный в книге "Паразит", изучающая их наука - теория информации. Наконец, человек и общественные отношения существуют в условиях неэквивалентного обмена. Науки о человеке и обществе - антропология, экономика, политика ("Паразит").

Свое дальнейшее развитие концепция "Начал", как и другие философско-эстетические и научные идеи Серра, нашли в пятитомнике "Гермес"¹¹. В центре этого труда - проблемы рождения, передачи, трансформации, умножения, распространения коммуникации в философии, эстетике, науке и технике.

В нем прослежены переходы от античного синкретизма к классической рациональности, а также специфика постнеклассической науки и постмодернистской эстетики. Если в теореме Фалеса и солнце, и тень в равной мере являются носителями информации, то в науке и искусстве Нового времени солнце теории теснит тень практики, сами вещи: так, реализм ясен, прозрачен, лишен тени-тайны. Культура конца XX века возвращается к непрозрачности, хаосу, шуму, густым теням в математике и эстетике, и поэтому философско-мифологический подход Фалеса снова актуален.

В античности космология была единой системой знаний о мире, а миф - единым принципом его объяснения. Рационализм Декарта и "знание - сила" Бэкона таили в себе предпосылки насилия над природой, войны с ней, превратившей культуру в кровавое царство Марса. Серр проводит аналогии между картезианской концепцией власти и моралью жафонтеновской басни "Волк и ягненок": хотя слабый ягненок и был прав, сильный волк, обладающий властью, съел его, когда ему надоело спорить. Ягненок оказался жертвой алгоритма власти, системы власти, стремящейся к гомеостазису - то, что у волка на все есть ответ, свидетельствует о тяготении к равновесию и ясности любой ценой, в том числе и путем насилия.

¹¹ См.: *Serres M. Hermès. Vol. I. La Communication. P., 1968; Vol. II. L'Interférence. P., 1972; Vol. III. La Traduction. P., 1974; Vol. IV. La Distribution. P., 1977; Vol. V. Le Passage du Nord-Ouest. P., 1980.* См. также: *Serres M. Hermès. Literature, Science, Philosophy. Baltim., L., 1982.*

Структура басни соответствует структуре классического знания. В ней демонстрируется право сильного при помощи ряда моделей: биологической (кто сильнее?), этической (кто лучше?), топографической (кто расположен выше или ниже по течению ручья?), темпоральной. При этом волк символизирует не относительность власти, но ее максимум, абсолют, выступая хозяином будущего. Это своего рода научно-эстетическое дерево - социальное, политическое, историческое, темпоральное, генеалогическое древо познания добра и зла. Однако дерево не должно заслонять того леса символов, куда волк утащил ягненка. Символический смысл басни Серр усматривает в утверждении окончательной победы науки над природой, благодаря которой слабый человек обрел силу, превратившись в "волка науки". Юридически и этически это право позднее закрепил Руссо. Однако на самом деле победа оказалась пирровой и привела к катастрофическим экологическим последствиям. Реалии XX века подтвердили, что управлять природой можно, лишь подчиняясь ее законам с гермесовой гибкостью и хитростью: природа остается волком, а человек - ягненок, и в этом смысле история - "вечное время волка".

Классическая рациональность вытеснила миф из науки в литературу и искусство. Задача постмодернистской культуры - воссоединить науку и мифологию при помощи эстетики. Предпосылка этого - оживление всех чувств - зрения, слуха, обоняния, осязания, вкуса, переход от холодного безжизненного мира Марса к теплоте, чувственному царству Венеры. Постмодернизм как бы находится на полпути между Марсом и Венерой, когда "черные ящики" чувств оказались вскрытыми, но контакты между ними затруднены шумом, помехами. Нарушение целостности системы усилило энтропийные процессы и вместе с тем стимулировало ренессанс чувств, "антитанатос", доминирование зрелищного ас-

пекта культуры¹². Ситуация информационного перекрестка создала предпосылки для возникновения нового синкретизма научного и художественного знания. Но это - постмодернистская перспектива, путь к которой лежит через эклектизм и мозаичность современной культуры. Серр предостерегает против проведения непосредственных аналогий между эстетикой и наукой, традиционных сравнений между ними, иллюстративности. Свой антиметод он определяет как лингвистические путешествия, позволяющие выявить интерференции, дистрибуции и трансформации в коммуникационном поле культуры, открыть проходы между ее гетерогенными составляющими.

Такой задаче служит анализ взаимовлияний механики и геометрии Лагранжа и Лапласа и позитивизма Конта, этнологии и приключений мольеровского Дон Жуана.

Как смысложизненное культурное новшество характеризуется живопись Тернера, предвосхитившая открытие термодинамики, закона энтропии. Английский художник отверг живописный мир механики, где господствовали сила и работа (люди, лошади, ветер, вода), линия преобладала над цветом, статика - над динамикой. Тернер вернул в культуру античный огонь, поглотивший линии и формы. Серр считает его первым гением термодинамики, интуитивно прозревшим процесс энтропийного угасания энергии в "Извержении Везувия", стохастический беспорядок и волновую природу света в лондонских туманах. Подлинная Трафальгарская битва на его полотне происходит не между войсками, но между огненными цветами неба и холодными - воды. Горячее и холодное, жизнь и смерть соединяют новую термодинамическую модель мира с хтоническим хаосом, науку - с мифом.

¹² См.: Serres M. *Les cinq sens*. P., 1985.

На грани XIX и XX веков прорывами к термодинамике и теории информации были концепции бессознательного и интуиции у Фрейда и Бергсона. Фрейдовские Эрос и Танатос предвосхитили законы сохранения энергии и энтропии, оговорки и описки как следствие шума - теорию информации. Структура психики в его концепции сопоставима с серией черных ящиков, между которыми нет информации, вследствие чего возникает иррациональная, бессознательная связь между ними. Бессознательное предстает последним черным ящиком с собственным языком и символикой, нуждающимся в переводе. Трансформатором либидозной энергии и оказывается искусство.

Значение фрейдизма и бергсонизма для культуры XX века Серр видит в применимости их открытий как на макроуровне философских поисков смысла жизни, так и на микроуровне внутриязыковых, внутритекстовых проблем. Трактовка философии и искусства как термодинамических систем, машин, живых организмов, стремящихся к хаосу, распадающихся на отдельные знаки, стала одной из аксиом эстетики постмодернизма. Ее открытость, описательность, безоценочность связаны с видением искусства как живой мультитемпоральной машины, перерабатывающей шум и информацию в художественный язык. Вместе с тем искусство, как и наука - своего рода дамбы знания на пути энтропийного потока бытия, способные остановить саморазрушительный дрейф современной культуры.

Таким образом, исследования роли традиций и инноваций, классического, неклассического и постнеклассического стиля в науке и искусстве выявляют творческий потенциал эстетики постмодернизма, чьи флуктуации, возможно, готовят прорыв от беспорядка к новой гармонии, основанной на диалоге между человеком и природой.

Наука и эстетика: проблема приоритетов

Анализ общих философских предпосылок постмодернизма в науке и эстетике сопровождается в современных зарубежных исследованиях изучением тех прикладных сфер их бытования, в которых наиболее рельефно выявляются как их специфические различия, так и реальные взаимовлияния. Обсуждение здесь ведется в плане традиционных дискуссий о лидерстве либо науки, либо искусства и эстетики в развитии культуры. Однако новый постнеклассический контекст придает этой полемике нетрадиционное звучание.

Оригинальность современного подхода заключается в том, что вопрос ставится не столько о соотношении науки и искусства, сколько о том, в какой сфере - научной или художественной - сильнее эстетическое начало. Ответ на него в западной эстетике и философии науки вовсе не является самоочевидным. От характера приоритетов зависит в конечном счете и вывод о том, являются ли тенденции эстетизации науки закономерными и долговременными.

В дискуссиях об эстетическом начале в искусстве и науке отчетливо прослеживаются две основные тенденции, первая из которых исходит из приоритетного влияния эстетики на науку, вторая - из возрастающего воздействия науки на искусство.

Сторонники первой концепции сосредоточивают внимание на роли эстетики в постнеклассической науке и современной технике. В качестве ключевых обсуждаются проблемы специфики интеллектуальной красоты, роли эстетических суждений и художественных образов в науке, соотношения научного и художественного стилей, рационального и иррационального в науке и искусстве, значения эстетического вкуса и эстетического на-

слаждения в творческом процессе учёного¹³. Исследуются эстетические измерения математики, физики, биологии, металлургии. Эстетики и представители точных наук проводят эстетический анализ научной деятельности с точки зрения соотношения в ней истины и красоты, содержания и формы, общественного и личного контекстов.

Аргументами при этом служит то, что формулы, концепции, теории, модели создаются ученым в определенной культурной ауре, под влиянием эстетических традиций, стиля, собственных эстетических эмоций, чувств, потребностей, ценностей.

Из факультативного эстетическое начало превратилось в стационарный элемент научного процесса. Об этом свидетельствуют конкретные исследования, посвященные соотношению интуиций и логики в математике, классических и романтических образов в биологии, эстетических критериев и рациональных выводов в металлургии, проблеме визуализации в квантовой теории, роли метафор и образов в научном моделировании.

Одной из существенных для постнеклассического знания является проблема эстетического начала в математике, математического бессознательного. Положение об эстетической, а не логической природе математического ума было сформулировано А. Пуанкаре¹⁴. Он подчеркивал, что творческим математиком может быть лишь тот, кто способен оценить и развить математическую красоту на основе врожденного эстетического чувства. Современность Пуанкаре состоит в том, что он не просто отмечал роль эстетики в математике, но утверждал существование математической эстетики, основанной на интуитивной природе математической красоты.

¹³ См.: On Aesthetics in Science. Boston-Basel., 1988; Art and Science // Daedalus. 1986. Vol. 115. № 3.

¹⁴ См.: Poincaré H. Science et Méthode. P., 1908. См. также: Papert S. The Mathematical Unconscious // Aesthetics in Science. P. 105.

Концепция математического бессознательного Пуанкаре возникла под влиянием психоанализа Фрейда. Однако трактовка бессознательного в трудах французского математика во многом отличается от фрейдовской. Бессознательное для него - не дологический сексуально окрашенный процесс, но комбинаторная машина. Работа математика проходит три стадии - бессознательную, сознательную и оценочную. Бессознательная стадия связана с интеллектуальными затруднениями, когда к решению задачи подключается импровизационно-комбинаторный механизм. Полученный результат передается на уровень сознания эстетическим путем, так как математическая красота служит критерием оценки идеи. На заключительной стадии происходит сознательная оценка результатов. Роль цензора здесь исполняет эстетический критерий. Таким образом, работой математика движет эстетическое начало, играющее эвристическую роль на высшем уровне математического творчества.

Полемика Пуанкаре с редукционизмом Рассела, теоретической семантикой Тарского и другими логическими теориями, настаивавшими на автономности и самодостаточности математики, игнорировавшими феномены красоты, удовольствия, эстетического начала в математической науке, имела существенное значение для представителей точных наук, психологов, преподавателей, воспитателей. Его идеи были развиты Бурбаки, разработавшими генетическую теорию математического знания. Подчеркивая не платоновский - формально-логический, не зависящий от человеческого ума и деятельности, а глубоко личностный характер математики, Бурбаки сравнивали ее генезис с естественным, внелогическим конструированием реальности ребенком. В современный период сходные взгляды высказывает В. Мак Каллош, настаивающий на неразрывности математики и математика как личности.

Одна из отличительных черт постнеклассического знания - осознание полезности интеллектуальной красоты как источника творческого вдохновения, эвристической ценности. Вместе с тем красота в науке, в отличие от искусства, является не целью, но методом поиска истины. Признаки красоты в науке - гармоничность, интеллектуальная ясность, экономность, простота, глубина, целостность, доступность, элегантность¹⁵. Из такого понимания вытекает сопоставление эстетического начала в математике и формалистическом искусстве как сферах формального соотношения элементов, высокой абстракции.

Связи эстетики с естественными науками - биологией, ботаникой, зоологией, геологией - представляются специалистам наиболее тесными. Обширная литература посвящена исследованию непосредственных влияний, взаимодействий, параллельных тенденций, аналогий между ними¹⁶. Так, становление возвышенного в качестве одной из основных эстетических категорий связывается с повышенным интересом к геологии в XIX веке; викторианская эстетика - с изучением папоротников; эволюция декора и европейской моды XVIII - XIX веков - с последовательным освоением мира птиц, рыб, бабочек, раковин, водорослей и так далее; смена живописных стилей - с развитием оптики. При таком подходе специалистам в области эстетики не всегда удается избежать вольного, метафорического обращения с научными понятиями. Так, К. Леви-Стросс в свое время пытался применить биологическое понятие трансформации к анализу живописи и музыки и в то же время придать универсальное значение эстетическому понятию стиля, распространив его на природу в целом и каждый из ее элементов - молекулу, кристалл и т.д. Такие ведущие

15 См.: *Osborne H. Mathematical Beauty and Physical Science // The British Journal of Aesthetics. 1984. Vol. 24. № 4. P. 295.*

16 См. подробнее: *The Natural Sciences and the Arts. Aspects of Interaction from the Renaissance to the 20th Century. Uppsala, 1985.*

пансемиотики как Д. Далиган, Б. Дюваль, Р. Шондер рассматривали космос как тотальную теорию знаков, где материя представляла глобальным означающим, а ее энергия (сила, душа, дух) - бессознательным означаемым. В семиофизике физические явления рассматривались в качестве результата взаимодействия видимых и невидимых универсальных форм; М. Фуко исследовал "микрופизику власти" и т.д.

Целью преодоления "лунатизма" культуры постмодернизма, наощупь ищущей новый образ мира, задаются исследователи, утверждающие приоритетную роль науки, предопределяющей, по их мнению, пути развития искусства и эстетики. Сторонники этой второй тенденции в дискуссиях об эстетическом начале в искусстве и науке исходят из того, что художественная сфера всегда ограничена горизонтами науки. Аргументами в споре является влияние новых технологий на развитие искусства; новаторское решение проблемы пространства в искусстве, возникшее под влиянием последних научных открытий; развитие дизайна как моста между искусством, наукой и техникой; изменение типа взаимосвязей художника и публики; рождение нового мистицизма.

Теоретическим обоснованием данного ракурса исследований является мнение о постепенной утрате искусством своей автономности, изменении его традиционных функций. Более совершенная художественная техника, возникшая в результате применения новых материалов и технологий - военной, космической, видеотехники, лазеров, радаров, радиоактивных изотопов, электроники, информатики, ультразвука, голографии, микрохирургии, флюоресцентности и так далее - привела к постепенной подмене цели искусства его средствами, полагает Г.Фернандез¹⁷. В результате качество

¹⁷ См.: *Fernandez G. Art et science, pour quel dessein? // Pensée des sciences, pensée des arts plastiques. La part de l'oeuil. 1986. № 2. P. 20.*

артефакта, отождествляемое со способами его создания, постепенно подменило красоту, духовность. Главным критерием эстетичности стала связь с высокими технологиями, удивительное заменило категорию возвышенного. Такие технико-эстетические проекты как аудиовизуальная модель человека Л. Левина, воспроизводящая ток крови, сердцебиение, движение мускулов и т.д.; инсталляции Р. Кребса, создающие световые скульптуры при помощи зеркал и лазерных лучей красного неона и сине-зеленого аргона; эксперименты М. Эшера с лентой Мёбиуса, символизирующие жизнь знака в пространстве; использование математических моделей и образов информатики в творчестве Б. Вене свидетельствуют о постепенном превращении артефакта в хэппенинг, художника - в оператора.

Дестабилизация классической системы эстетических категорий и ценностей сопровождается становлением новой художественно-научной целостности, отвергающей односторонние концепции приоритетов искусства и науки, предполагающие либо превращение искусства в один из разделов научного знания, либо ученого - в художника. В контексте культуры постмодернизма искусство и наука подобны голове и хвосту змеи, с разных сторон взыскующих смысла жизни и природы, соединяющих воображаемый и реальный мир. Не заменяя друг друга, художник и ученый воспроизводят мир в его целостности.

Подводя итог дискуссиям о проблеме приоритетов, можно отметить, что между сторонниками двух крупных концепций - эстетизации науки и технизации искусства - установился своего рода консенсус, опирающийся на постулат об императивной необходимости гуманизации этих сторон духовного производства. "Ничья" в споре - косвенное подтверждение незаменимости ролей художника и ученого, взаимодополняющих, а не ущемляющих друг друга.

Алгоритмическая эстетика

Органичным и закономерным результатом взаимовлияний между постмодернизмом в науке и эстетике явилось возникновение алгоритмической эстетики. Ее целью стало не только осмысление художественной практики постмодернизма, связанной с развитием компьютерной графики, музыки, поэзии, видеоклипами, но и выработка новых теоретических подходов, сочетающих философские и математические принципы исследования культуры. Спецификой такого поиска было парадоксальное сочетание дистанцирования от классической эстетики со стремлением вовлечь ее в свою орбиту, применив выводы об алгоритмах творчества к искусству всех времен и народов. Продолжая линию взаимодействия между эстетикой и теорией информации, термодинамикой, связывая эстетическую ценность с энтропией, алгоритмическая эстетика перенесла акцент с исследования процесса возникновения эстетического объекта на сам этот объект. В соответствии с институциональным подходом его принадлежность к "миру искусства" определялась конвенционально, оригинальность же алгоритмического ракуса исследований ассоциировалась с применением методов математического программирования в описании, интерпретации и эстетической оценке произведений искусства.

Характерной попыткой сочетания принципов эстетики постмодернизма и прикладной математики является опыт создания компьютерных моделей творчества и художественной критики¹⁸. Алгоритм, как одно из центральных понятий кибернетики, применяется в данном контексте в качестве единообразного приема, позволяющего решать эстетические проблемы в общем виде. Осуществляя абстрагирование на основе непосред-

¹⁸ См. подробнее: *Stiny G., Gips J. Algorithmic Aesthetics. Computer Models for Criticism and Design in the Arts. 2 ed. Berkely, 1988.*

ственного эстетического опыта, произвольных исходных данных, алгоритмические методы направлены на получение полностью определяемого этими данными результата. При этом каждый последующий шаг задан рамками непосредственно ему предшествующего. "Элементарность" переходов позволяет выявить последовательность и взаимосвязь артефактов, привести их в эстетическую систему. Опираясь с производными символами и их комбинациями, алгоритмическая эстетика, описывающая эстетические процессы на языке математики, стремится к выработке единой структуры многообразных подходов к исследованию искусства.

Поставленные таким образом задачи могут создать впечатление об экспансионистских намерениях этой новой области знания, возникшей на стыке наук, еще одной попытке непосредственного перенесения на эстетику количественных методов анализа без учета специфики предмета исследования. Такой соблазн, разумеется, существует, и не все приверженцы компьютерного подхода способны ему противостоять. Вместе с тем следует оговорить, что алгоритмическая эстетика в целом не претендует на общеметодологический статус. Сосредоточиваясь на решении локальных задач, она способна дополнить философскую эстетику новыми данными, способствующими развитию современного эстетического знания.

Конкретная частная цель алгоритмической эстетики - характеристика, изучение и применение структуры алгоритмов творчества и художественной критики. Новизна данного подхода связана с сочетанием широкого понимания эстетики как философии творчества (создания новых произведений искусства) и метакритики (описания, интерпретации, оценки существующих артефактов) с понятием алгоритма как точной формулировки последовательности операций, необходимых для выполнения определенной художественной задачи. Компонентами этого алгоритма

и явятся описание, интерпретация, оценка эстетических объектов. Однако в отличие от классической эстетики, сосредоточенной на их классификации и анализе, новый подход нацелен на их созидание и применение, достижимое тремя способами. Первый предполагает рассмотрение компонентов алгоритма как "черных ящиков", когда изучается лишь информация на входе и выходе, а не ее специфическое содержание, связанное с внутренней работой компонентов. В эстетической сфере такой подход позволяет выявить логическую природу описания, интерпретации и оценки произведений искусства; создать методику различения копий и подделок от оригинала; определить те условия, при которых объект обретает статус художественного произведения. Второй способ связан со спецификой содержания компонентов алгоритмов творчества и критики на входе и выходе, характеризующих произведение искусства. Эстетическая проблематика сопряжена здесь с критериями интерпретации произведения искусства (изображение, выражение, форма) и его оценки (единство, многообразие). Наконец, в третьем случае анализируется внутренняя работа этих компонентов, процесс превращения информации на входе в информацию на выходе, что позволяет выявить взаимосвязь критериев описания, интерпретации и оценки.

Сформулированные таким образом задачи, требующие глубоких эстетических знаний и умений их математической формализации, весьма сложны. Так, создание алгоритма критики картины "Афинская школа" требует узнавания в нарисованных очертаниях людей, идентификации их как греческих философов, умения разбить их на группы в соответствии с философскими взглядами, атрибутировать их кисти Рафаэля, выявить пространственное расположение фигур на картине, оценить полотно как часть истории искусства, соотнести его художественные идеи с культурным контекстом, выделить вызываемые им эстетические эмоции. Вместе с

тем создание подобных алгоритмов способствует моделированию некоторых оригинальных эстетических подходов. Их эвристическая ценность связана, во-первых, с попыткой целостного анализа узловых эстетических проблем, традиционно изучавшихся различными отраслями эстетического знания. Во-вторых, алгоритмический ракурс исследования благодаря своей научной точности позволяет выявить и осознать ряд деталей, оставшихся скрытыми при использовании менее строгих методов изучения. Рассмотрение как новых, так и традиционных эстетических проблем в алгоритмическом ключе является своего рода тестом на логичность той или иной идеи, позволяет выявить ее следствия, выразить их алгоритмически и заложить в компьютер. Последовательность этих процедур стимулирует углубленное изучение специфики эстетического: если традиционно считалось, что нельзя понять чего-либо по-настоящему, не научив этому другого, то в наше время этому необходимо научить еще и компьютер.

Переход от общетеоретических посылок к созданию конкретной структуры алгоритмов критики и творчества сопряжен с общей психологической моделью процесса мышления, включающей в себя три этапа: перевод внешних процессов в слова, цифры или символы; переход к другим символам путем размышлений, дедукции и так далее; обратный перевод этих новых символов во внешние процессы. Этим этапам соответствуют три составляющие схемы компьютерного знания - рецептор, процессор и эффектор. Чувствительный к внешнему миру рецептор является своего рода глазом, воспринимающим информацию на входе. Процессор, подобно мозгу, трансформирует одни символы в другие. Отдача системы связана с "рукой" - эффектором, обеспечивающим при помощи света и звука связь с внешним миром.

Структура алгоритмов критики и творчества в целом опирается на данную схему, предполагающую ана-

лиз компонентов информации на входе и выходе и углубленное исследование работы процессора. Опираясь на единую основу, алгоритмы критики и творчества различаются по своей структуре. Так, задачей алгоритма критики является реакция на некий объект как эстетический путем его описания, интерпретации и оценки. Его структуру составляют объект как потенциальное произведение искусства (литературного, театрального, музыкального, живописного и т.д.); рецептор, состоящий из датчика (телекамеры, микрофона) с соответствующим алгоритмом, кодирующим посредством символов информацию об объекте; информация на выходе рецептора, описывающая объект наподобие сценария, партитуры, плана; эстетическая система, состоящая из алгоритмов интерпретации, эталона, оценки, сравнения, кодирующих условия и критерии интерпретации и оценки объекта в результате его описания; алгоритм анализа, дающий на выходе описание, интерпретацию, оценку; эффектор, состоящий из датчика (принтер, громкоговоритель, механическая рука и т.д.) с соответствующим алгоритмом; реакция потребителя информации на данный объект как произведение искусства.

Структура алгоритма творчества соответствует иной задаче - созданию произведения искусства, отвечающего определенным критериям. В соответствии с этим ее составляющими будут исходные данные (человек, позирующий художнику; заказ на музыкальное произведение; "нулевые" данные типа "напиши картину"); рецептор, чья информация на выходе специфицирует, детализирует исходные данные; эстетическая система; алгоритм синтеза, описывающий объект в соответствии с исходными данными, интерпретирующий и оценивающий его; эффектор, производящий объект в соответствии с этим описанием; наконец, сам этот объект - произведение искусства.

Таким образом, в соответствии с компьютерным подходом, основное различие между алгоритмами кри-

тики и творчества заключается в роли описания, служащего в одном случае итогом анализа, в другом - источником синтеза, созидания нового. Ядром обоих алгоритмов является единая эстетическая система, что связано с единством критериев оценки уже существующих и вновь создающихся произведений искусства. Вытекающая из этого статичность алгоритмов сопровождается разнообразием и динамикой подходов к критике и творчеству. При этом любой из подходов априори признается закономерным. Плюрализм критики, по-разному оценивающей одно и то же произведение искусства, разнообразие художественных приемов, позволяющих создать при равных исходных условиях оригинальные произведения, не разрушают структуры алгоритма, но моделируются благодаря ей. Так, модифицируя один из компонентов алгоритма, можно интерпретировать произведение с точки зрения формы, цвета, вызываемых им ассоциаций и т.д. Круг интерпретируемых объектов может быть как чрезвычайно широким, так и крайне узким. Речь может идти, например, исключительно о живописи, или только фигуративной живописи, картинах определенного периода, одной картине и т.д. Но в любом случае не следует сосредотачиваться на поиске единственно правильной авторитарной оценки: вопрос о художественном статусе произведения - плод общекультурного консенсуса, не зависящего от точных методов исследования.

Каковы конкретные результаты алгоритмического анализа различных видов искусства? В распоряжение литературоведа, исследующего устную речь, попадет ряд цифр, обозначающих амплитуду акустического сигнала, специфицирующих фонемы, слова, интонации, модуляции, темп, ударения. Музыковед получит точные данные о высоте тона, длительности, последовательности, частоте, амплитуде звукового сигнала, а также музыкальной партитуре, визуальных аспектах исполнения инструментальной музыки - движениях дирижера и т.д.

Искусствовед познакомится с характеристикой цвета в каждой точке картины, на которую как бы накладывается решетка, ячейки которой содержат живописные элементы (пиксели). Линейные ряды цифр представляют цвет, оттенок, интенсивность, освещенность, форму, место в композиции каждого пиксела, а также общий вид картины в различных ракурсах - вблизи, издали, сбоку и т.д. Описания художественных объектов в одной сенсорной модальности - аудио или визуальной - могут дополняться анализом полимодальных художественных форм. Театральные, оперные, балетные, кинематографические произведения могут быть символически закодированы путем временного описания акустических сигналов и пикселов, позволяющего зафиксировать творческий почерк режиссера, балетмейстера, оператора, художника, актера.

Открывающиеся новые возможности исследования художественного творчества ставят вопрос о роли деталей в такого рода описаниях. Компьютерные методы обладают в этом плане широчайшими возможностями, ограниченными лишь физическими и психофизическими пределами человеческого восприятия. Объем зарегистрированной информации может быть предельно велик в соответствии с максимальной аудиовизуальной восприимчивостью наблюдателя. Таким образом, объем информации не представляет проблемы, чего нельзя сказать о ее качестве. Основная задача - создание сложных алгоритмов, способных отбирать информацию. И здесь снова встает вопрос о конвенциональности восприятия искусства. Разумеется, визуальное (при помощи телекамеры) и слуховое (при помощи микрофона) кодирование балета будут различаться - глухой и слепой опишут его по-разному. Однако еще больше зависит от эстетической установки наблюдателя, его интересов и вкуса. Так, при стандартной интерпретации музыкального исполнения в описание не будут включены настройка инструментов, постукивание дирижерской

палочки, шелест программ, кашель в зале и другие посторонние звуки. Но если речь идет о постмодернистской трактовке, то все эти аспекты будут представлять повышенный интерес. Возможным результатом может стать в данном случае размывание представлений о начале и конце исполнения музыкального произведения, чьи границы становятся сугубо конвенциональными. То же относится к роли рамы, теней, бликов, освещения, окружающей среды в живописи, расположения и качеств шрифта в поэзии. Кроме того, следует учитывать условности восприятия эстетических объектов в разных культурах, а также разными слоями аудитории внутри одной культуры. Действующий среди актеров рабочий сцены в традиционном китайском театре не является частью спектакля, однако западный зритель может включить его в описание. Таким образом, для алгоритмической эстетики важны как физическая природа объекта, так и конвенциональный подход к нему. Не менее существенны и те внутренние события - чувства, воспоминания, которые он вызывает.

Проблемы конвенциональности и отбора информации имеют первостепенное значение при решении принципиального для алгоритмической эстетики вопроса - возможности отличения компьютерными методами оригинала от копии, подделки. Учитывая, что алгоритм критики сопряжен с описанием объекта, а не самим этим объектом, два каких-либо объекта будут восприниматься как эстетически различные только в том случае, если им соответствуют два разных описания. Многое тут зависит от рецептора алгоритма критики. Так, если разные исполнения одной симфонии записываются при помощи партитуры, они оцениваются как идентичные. Здесь как бы воспроизводится модель эстетической реакции неквалифицированного слушателя, для которого, например, вся китайская музыка - одинаковая. Как эстетически неразличимые могут восприниматься многочисленные копии одного романа, литогра-

фии. То же может относиться к подделкам в живописи. В этом плане возникают ассоциации с концепцией непосредственно воспринимаемых эстетических различий Бердсли, полагавшего, что если отвлечься от запаха, то искусно сделанная из сыра имитация бронзовой статуи неотличима от оригинала¹⁹. Однако создателям алгоритмов критики импонируют скорее взгляды оппонента Бердсли - Гудмена, настаивавшего на эстетической значимости специальных знаний о живописи, заставляющих смотреть на копию и оригинал разными глазами, осознавать неощутимую для непосредственного наблюдения эстетическую разницу между ними²⁰. Снабдив рецептор не только телекамерой, но и рентгеновским аппаратом, микроскопом, приборами для химического анализа можно получить на выходе информацию о различиях, позволяющую отличить копию, подделку от оригинала. Все это имеет особое значение для эстетики постмодернизма с ее пристальным вниманием к проблеме симулякра. На первый план в данном случае выходят такие важнейшие составляющие эстетической системы, как алгоритмы интерпретации, эталона, оценки, сравнения.

Являясь ключевым, алгоритм интерпретации определяет пределы условности описаний, алгоритм эталона - их меру, то есть степень соответствия между описанием и интерпретацией. Типы эстетических систем различаются по способу интерпретации эстетических объектов на конструктивные (творческие) и эвокативные (ассоциативные). Первый тип нацелен на понимание способа создания объекта, второй - на интерпретацию объекта исходя из вызываемых им ассоциаций, эмоций, идей. Возможен и комбинированный, конструктивно-эвокативный тип эстетических систем.

19 См.: *Beardsley M. Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism.* N.Y.; Chicago; San Francisco; Atlanta, 1958. P. 52.

20 См.: *Goodman N. Languages of Art.* Indian, 1968. P. 104-105.

Информацией на выходе конструктивной системы будут общие правила создания художественных произведений (портрета, романа, симфонии) исходя из определенного набора данных, на выходе эвокативной системы - схемы эмоций, вызываемых, например, цветами и их сочетаниями на основе гетевского принципа цветового воздействия.

Данная классификация служит основой для интерпретации выражения, изображения, прозрачности, формы эстетических объектов. Так, если речь идет об экспрессии художника, вложенных им в произведение эмоциях, чувствах, настроениях, то конструктивный анализ углубит понимание связи между процессом художественного творчества и его результатом. Эвокативное обращение к эмоциям аудитории будет способствовать пониманию природы эстетического объекта исходя из вызываемых им эстетических переживаний. Сопоставление экспрессии художника и зрителя конструктивно-эвокативным методом позволит судить о качестве коммуникации между ними, пределах конвенциональности. Если же произведение не вызывает никаких чувств ни у художника, ни у аудитории, то предметом эвокативного анализа станет экспрессия эстетического объекта как такового. Так, непонимание европейскими зрителями эмоционального языка японских актеров стимулирует исследования, связанные с диалогом культур, интерпретацией символов, аллегорий, метафор в искусстве Востока и Запада.

Алгоритмическая интерпретация изображения путем компьютерных визуальных программ нацелена на выявление глубинных связей между трехмерной реальной сценой и ее двухмерной репрезентацией на плоскости, раскрытие концепции мимесиса как процесса эстетического освоения мира, анализ психологической и математической адекватности компьютерной графики. Что же касается прозрачности (ясности, понятности) эстетических объектов, то речь идет о случаях отождес-

твления искусства с действительностью, дидактическом, пропагандистском взгляде "сквозь" эстетический объект, как бы исчезающий, когда искусство становится лишь поводом для социологического, политического, фрейдистского анализа. Объектом исследования в этом случае является эстетическая специфика концептуальной структуры произведения. Если изучение экспрессии, репрезентации, прозрачности сосредоточено на связях эстетического объекта с внешним миром (реальными оценками и вызываемыми ими ассоциациями, эмоциями, идеями), то компьютерный анализ внутренней структуры объекта очертит круг проблем, связанный с интерпретацией его формы. Соотношения между компонентами структуры, ее композиция и организация, вызываемые ею эстетические эмоции, проблемы симметрии, гармонии, ритма, темы, тона и так далее образуют в своей совокупности внутреннюю логику произведения, его значимую форму. Последняя явится основой алгоритмов эстетической оценки и сравнения.

Критерии эстетических оценок и сравнений зависят от типа эстетических систем. Так, в эвокативном типе таким критерием будет интенсивность эмоций, экспрессия; в конструктивно-эвокативном - соответствие эмоций на входе и выходе, коммуникация. Алгоритм оценки "прозрачной" системы определит "правильность" вызываемых ею политических, идеологических идей (эстетическая ценность произведения будет зависеть в этом случае, например, от строгости следования линии партии). Критерием ценности формальной системы станет уровень ее организации, степень симметрии, равновесия и т.д. Возможны и многообразные комбинированные типы систем и оценок. Но во всех случаях эстетическая ценность связана с единством и многообразием эстетического объекта; она тем выше, чем больше ножницы между объемом информации на выходе и на входе: прирост информации свидетельствует о хорошей внутренней организации объекта.

Концепция эстетической ценности как меры единства, многообразия и информации выливается в алгоритмической эстетике в представление о прекрасном как источнике максимального объема эстетических идей, переживаний и ассоциаций в минимальный промежуток времени. Математическим выражением этого критерия будет краткость компьютерного времени в сочетании с протяженностью информации на выходе. Вводится понятие порога эстетической ценности: нулевой результат интерпретации не позволит преодолеть его произведениям, не обладающим эстетической ценностью; на уровне порога-фильтра окажутся нетривиальные художественные произведения, вызывающие прирост идей, эмоций, ассоциаций; превзойдут же его лишь шедевры, образующие золотой фонд искусства.

Интерес к задачам, поставленным алгоритмической эстетикой, снижается очевидным схематизмом и неопределенностью методов их решения, что вызывает критику как "чистых" эстетиков, так и математиков. Ведь творчество, особенно на уровне подсознания - непрерывный, конъюнктивный процесс, связанный с возникновением нового. Алгоритм же по определению дезъюнктивен: разбивая процесс на стадии и циклы, компьютерный подход не создает принципиально нового по сравнению с программой. Поэтому алгоритмическая эстетика не улавливает специфики творческого процесса, не справляется с его многоальтернативными компонентами, вариативностью и свободой. Не случайно эти ограничения учитываются и в современных работах по созданию искусственного интеллекта.

Вместе с тем развитие и совершенствование компьютерного подхода имеет определенное значение для современной эстетической ситуации. Эволюция алгоритмической эстетики - свидетельство поисков взаимодополняющего компромисса между институционально-конвенциональным подходом, чреватым безоценочностью, эрозией эстетического знания, и его предельной

формализацией. Напряжение между этими двумя полюсами поддерживает определенное методологическое равновесие, некий эстетический баланс, столь характерный для культуры постмодернизма в целом.

Экологическая эстетика

Два полюса постмодернистской культуры - экологическая и алгоритмическая эстетика - свидетельствуют о стремлении создать целостную духовную среду, воссоединяющую природу, культуру и технику. "Поколение экологии" стало не только свидетелем экологических войн, экофашизма и экологического терроризма, но и творцом экологической дипломатии, политэкологии, срочной экологической помощи, экологического этикета. Реальная деятельность, связанная с охраной и эстетизацией окружающей среды, привлекла значительную часть западноевропейского электората, отдающего свои голоса за кандидатов, проходящих по внепартийным спискам "охотников и рыболовов". Идеи экологического ренессанса нашей планеты, экологического экуменизма, объединяющего представителей всех мировых религий во имя спасения природы, тема коэволюции природы и общества привлекли создателей экологического искусства (экологический джаз, кино и др.), посвятивших свое творчество одной из глобальных проблем современности.

Постмодернистская эстетика чутко восприняла нараставший на протяжении двух последних десятилетий интерес к неформальным движениям, альтернативным стилям жизни, в том числе деятельности "зеленых". Для нее характерна повышенная экологическая чувствительность, компенсирующая технологическую эйфорию компьютерного искусства. В рамках эстетики постмодернизма органично сосуществуют алгоритмическая и экологическая ветви, каждая из которых стремится к

самостоятельному статусу, дистанцируясь от традиционной философской эстетики. В постмодернистском искусстве также сочетаются суперурбанистические и регионалистские мотивы, дополняемые тенденцией выхода за пределы западной культуры. Характерный для модернизма эстетический и эротический восторг перед "Востоком" сменяется здесь интеллектуальным интересом к диалогу культур, способному обогатить эстетику и поэтику постмодернизма проблематикой, специфичной для стран Полинезии и Океании, отчасти Африки и Латинской Америки.

Экологическая эстетика своими специфическими средствами исследует глобальную проблему взаимосвязей человека и природы в контексте культуры. Современный этап ее развития выходит далеко за рамки традиционного рассмотрения темы природы в искусстве и связан, прежде всего, с попытками построения концептуальной философской модели эстетики природы. При этом выделяются три круга вопросов - онтологический, критический и прикладной. Онтологическая проблематика включает в себя теоретическое изучение окружающей среды как эстетического объекта, соотношения экологической эстетики и философии искусства, специфики прекрасного, эстетического, художественного в природе и искусстве. В центре экологической метакритики оказываются категории эстетического идеала, эстетической ценности, гармонии, связанные с эмпирическим описанием, интерпретацией и оценкой эстетических феноменов в окружающей среде. Практическая эстетика природы рассматривает эстетическое, экологическое, правовое воспитание личности как комплексную проблему. На первый план здесь выдвигаются категория эстетического вкуса, вопросы взаимосвязей эстетики и этики, эстетики и научно-технического прогресса.

Для современной экологической эстетики в целом характерен этический пафос, направленный на поиск общечеловеческих ценностей в природе, технике, искус-

стве, общественной жизни. Гуманизм и научность как общие принципы исследования противопоставляются технокритизму мышления, утилитаризму и эстетизму, воспринимаемым ныне как шоры, сужающие человеческие горизонты, ведущие к дегуманизации личности, общества, окружающей среды. В этой связи внимание концентрируется на проблеме традиций и инноваций в эстетике в целом и экологической эстетике в частности, выдвигается ряд новых концепций, вырастающих из сопоставления нормативной и дескриптивной, формальной и содержательной, активной и пассивной эстетики.

Сердцевиной эстетики окружающей среды является проблема эстетического объекта. При ее теоретическом обсуждении на первый план выдвигается вопрос о специфике окружающей среды по сравнению с другими эстетическими объектами. В решении этого вопроса существует ряд основных тенденций - традиционная, экзистенциалистская, феноменологическая, институциональная, открытая.

Центральной для традиционных теорий является концепция эстетической природы искусства, прекрасного как его отличительного признака, доставляемого им эстетического наслаждения. Природа предстает как источник эстетического опыта. В связи с этим подчеркивается, что эстетический опыт шире художественного. Вместе с тем эстетическая и художественная ценности искусства, по существу, отождествляются: артефакт, не обладающий эстетической ценностью, отторгается от мира искусства. Такого взгляда придерживаются М. Бердсли, Г. Осборн, Ж. Столниц.

Модернизированный вариант традиционной трактовки эстетического предлагают П. Киви, Т. Кулка, Н. Волтерсторф, С. Оссовский. Эти авторы учитывают опыт искусства неоавангарда, не всегда доставляющего эстетическое наслаждение. Они считают художественную ценность искусства шире эстетической. Эстетическое предстает компонентом художественного в искус-

стве. Эстетический опыт в этом случае не является необходимой и достаточной основой художественной ценности искусства. В этой связи выделяются три круга эстетических объектов и ценностей. К первому - эстетическому - принадлежит природа. Второй - эстетически-художественный - включает в себя произведения искусства, обладающие как эстетической, так и художественной ценностью. Третий круг очертит те артефакты, чьи ценности - не эстетические, а художественно-познавательные.

На протяжении последних трех десятилетий традиционные и экзистенциально-феноменологические концепции эстетического объекта подвергались резкой критике со стороны таких крупнейших представителей англо-американской эстетики, как А. Данто, Ж. Марголис, Д. Дики, Т. Бинкли, П. Гудмен, Р. Волхейм за их функционализм (миметические, эмотивитские, экспрессионистские, натуралистические, психологические, психоаналитические теории искусства), онтологизм и объективизм (феноменология, структурализм, формализм). Критика эта была во многом связана с необходимостью теоретического осмысления новой художественной практики, не вмещавшейся в рамки устоявшихся представлений об эстетическом и художественном - постмодернизма.

Стремлением к универсализму, отходом от нормативных концепций была отмечена выдвинутая Д. Дики в конце 60-х - начале 70-х годов институциональная теория искусства. Д. Дики связал произведение искусства с его ближайшим культурным контекстом - миром искусства: искусство - это то, что признается таковым миром искусства, художественное произведение - артефакт, которому мир искусства придал данный статус.

Согласно институциональной теории, художественная ценность свободна от эстетического компонента, не связана с эстетическим опытом и эстетическим удовольствием. Считая эстетический опыт и эстетические

качества крайне расплывчатыми и неопределенными понятиями, Д. Дики и А. Данто не включают их в конвенционально-институциональное определение искусства.

Категоричность такого взгляда частично преодолевается в открытой концепции эстетического объекта. Ее создатели, Г. Гермерен и Т. Бинкли, считают искусство культурным феноменом, определяемым историко-культурным контекстом. От этого контекста зависит соотношение эстетических и художественных ценностей. И если художественная практика неоавангарда отторгает эстетические ценности, то это не распространяется на искусство в целом: так было не всегда и, возможно, изменится в будущем благодаря опыту постмодернизма. Открытая теория представляет собой интересную попытку анализа эстетического сознания в контексте постмодернистской культуры.

В современной экологической эстетике преобладающими являются институциональная и открытая тенденции в трактовке окружающей среды как эстетического объекта.

Эстетический объект - это "целостность, определяемая в соответствии с общественным договором"²¹, подчеркивает финский исследователь Ю.Сепанма, разрабатывающий институциональный подход к эстетике окружающей среды. Термин "эстетический объект" он считает достаточно двусмысленным. Эстетическим может считаться как объект, обладающий эстетическими качествами (например, красотой), так и любой объект, являющийся предметом эстетических исследований. Сепанма предлагает следующую классификацию эстетических объектов. Он различает среди них два типа (естественные и искусственные) и три вида. К первому, базовому виду, относятся произведения искусства, ко

²¹ См.: *Sepänmaa Y. The Beauty of Environment. A General Model of Environmental Aesthetics. Helsinki, 1986. P. 31.*

второму - естественная и искусственная окружающая среда, третий, гибридный, возникает из сочетания двух предыдущих как искусство окружающей среды.

Сепанма предлагает различать слабые и сильные эстетические объекты. Первые полностью зависят от субъективной эстетической оценки. Эстетическая ценность вторых подкрепляется этической и другими ценностями. Искусство, чьим стержнем является эстетическая ценность, относится им к слабым эстетическим объектам. Природа, эстетическая ценность которой не должна наносить ущерба другим ценностям, чтобы не обернуться эстетизмом, формалистической красотой - к сильным.

Эстетическое восприятие окружающей среды может быть пассивным и активным - пропущенным через практику, знания, критику. Большинство экологически ориентированных эстетиков настаивает на необходимости формирования активного эстетического отношения к природе, выступающего высшей ступенью практического отношения к ней. Основу восприятия окружающей среды как эстетического объекта составляет эстетический опыт, накопленный в искусстве. В сочетании с этическими, психологическими, социологическими знаниями о природе он составит качественно новое экологическое ноу-хау.

Таким образом, институциональный подход к экологической эстетике обладает своей спецификой по сравнению с институциональным анализом искусства. Достоинством институциональной теории искусства является стремление определить социальный статус искусства, исследовать его в контексте материальной и духовной культуры, теоретически осмыслить новые явления в художественной практике. Вместе с тем теория эта представляется односторонней, так как в ней недооцениваются аксиологический и функциональный подходы к искусству. Следствием этого оказываются размытость эстетических критериев, субъективизм в определении

художественного статуса, дефицит содержательного анализа искусства.

Экологическая эстетика в значительной мере преодолевает эту односторонность благодаря аксиологическому и функциональному подходу к окружающей среде, тесной связи с этикой, конкретными науками, общественной практикой. Плодотворным представляется акцент на активном характере эстетического отношения к природе, проблемах онтологии, взаимосвязи традиций и инноваций. Однако увлеченность предметом исследования ведет к известной недооценке искусства как "слабого" эстетического объекта, герметичного, полностью автономного мира воображения, оторванного от действительности. Это связано, на наш взгляд, с институциональной установкой на отделение искусства от морали, принципиальное отторжение аксиологических критериев. Возникшие трудности в выявлении специфики искусства, лакуны в анализе его социальных и иных функций оказались особенно явными на фоне концептуального исследования окружающей среды как эстетического объекта, синтезирующего экологическую красоту, эстетическую ценность и практическое ноу-хау.

Существенный интерес представляет понятийный аппарат экологической эстетики. Его структуру образуют основные понятия (окружающая среда, природа, ландшафт, вид) и уровни восприятия прекрасного (внешний - внутренний, формальный - содержательный, визуальный - интеллектуальный, эмоциональный - рациональный). К внешнему уровню принадлежат, например, цвета, формы, пропорции, образующие гармонию. К рациональному уровню относится восприятие красоты структуры эстетического объекта. В этой связи внимание концентрируется на категориях чувственно-прекрасного и концептуально-прекрасного, присущих как природе, так и искусству, но в неодинаковой мере. Если для искусства базовой является чувственная красота, то для окружающей среды превалирующее значе-

ние имеет сплав концептуально-прекрасного и этического. Вводится новый термин - "экологическая красота", чья суть заключается в понимании структуры, функциональности, целесообразности экологической системы. Это комплексная, сложная, рациональная красота, оперирующая категориями экономности, простоты и т.д. Вопрос о том, вводит ли экологическая эстетика в научный оборот новые категории, остается открытым. В настоящее время ею активно используются категории философской эстетики, искусства, естественных наук, обыденного сознания, что сказывается и на определении "экологической красоты". Этот тип красоты сравнивается с понятием концептуальной красоты в математике, шахматах. В этой связи встает вопрос о соотношении экологической эстетики как новой научной дисциплины и традиционной эстетики как философии искусства в контексте более широкой проблемы "Природа и искусство".

В экологической эстетике, как мы видели, преобладает конвенциональная концепция эстетического объекта в природе и искусстве. Однако природа условности в эстетике окружающей среды и классической эстетике разная: природа и искусство не заменяют друг друга, хотя воображаемые художественные феномены и могут вызывать те же эстетические эмоции, что и реальные экологические объекты. Две эти ветви эстетики объединяет философия прекрасного, принадлежность их предметов исследования к классу эстетических объектов. Сходства и различия в специфике последних определяют характер сложных взаимосвязей, притяжений и отталкиваний между природой и искусством. Рассмотрим некоторые из них.

Искусство, как феномен культуры, заменяет природную форму красоты художественной формой. Оно предстает основной эстетической парадигмой. Вместе с тем, внутри самого искусства выделяется ряд парадигм: центральная (классика) и периферийные (архитектура,

садовое искусство, искусство окружающей среды). Для экологической эстетики эти периферийные сферы представляют особый интерес как стык между искусством и природой, рождающий гибридные эстетические объекты. Они подразделяются на виды по степени своей близости к дикой природе. Во-первых, естественные объекты метафорически воспринимаются в этой пограничной области как природные произведения искусства: осиное гнездо сравнивается с архитектурной постройкой, дремучий лес, болота - с пейзажем на картине. Во-вторых, природа может стать частью произведения искусства, о чем свидетельствует творчество экологических художников, получивших международное признание - И. Христо, О. Лани, А. Линкела. И. Христо отделяет природные объекты занавесками, придает им неестественный, странный цвет, прослеживает процесс возвращения саморазрушающегося искусства в естественное состояние. Его наиболее известное произведение - 38-километровая изгородь, разрезающая целостный ландшафт и уходящая в море.

В-третьих, природный объект может быть институализирован как художественный путем демонстрации на выставке. Таковы феномены обже труве, рэди мейд. Камни, отполированные водой, выкрашенные растения и животные становятся объектом художественной интерпретации. Создание таких произведений концептуально, связано с их отбором и наименованием, их восприятие конвенционально. Особую роль здесь играет культурный контекст.

Таким образом, хотя природа как источник эстетического опыта исторически возникла раньше искусства, в настоящее время искусство как культурный институт моделирует отношение к окружающей среде. Одним из результатов является возникновение тотального искусства как природно-художественной целостности (балет на лоне природы, парковая скульптура) и глобальной эстетики, трактующей единство природы и космоса как

художественный феномен (японский сад - модель природы как произведения искусства).

Отношения между экологической и философской эстетикой не являются конфликтными. Напротив, акцент делается на целостности эстетики как науки, чей предмет постоянно расширяется, а структура усложняется. Искусство и природа не должны соревноваться, так как они принадлежат к разным группам эстетических объектов. Напротив, их различие предполагает плодотворное взаимодействие. Так, искусство позволяет эмигрантам преодолеть "культурный шок", оценить незнакомые монотонные пейзажи (пустыня, снег, болота).

Такие эстетики, как А. Карлсон, А. Киннкен, Ф. Колмен, Ю. Сепанма, Р. Веллек и другие обосновывают деление эстетики на критическую и позитивную. Критическая эстетика оценивает объекты, позитивная одобряет их как данность. Естественные эстетические объекты следует не оценивать, а одобрять, полагают эти исследователи.

История описаний природы связана с расширением критериев ее одобрения. Таким образом, экологическая эстетика позитивна, категория безобразного в ней исчезает.

По мнению ряда зарубежных специалистов в области экологической эстетики, подлинное чувство прекрасного рождает не внешняя красота природы, но знание законов ее функционирования, красота процесса. На этом основании Т. Жессоп различает формальную и содержательную эстетику. Экологическую эстетику он считает содержательной благодаря ее многомерности, идеосенсорности, сочетанию эстетических и иных ценностей. Углубляя эстетический опыт, знание об окружающей среде в то же время регулирует, ограничивает его, ставит в этические рамки.

Активная эстетическая деятельность выдвигает на первый план вопрос о соотношении эстетических и жизненных ценностей. Если с художественной точки

зрения загрязненное нефтью море может быть красиво, то с жизненной, экологической точки зрения его эстетическое оправдание невозможно. Главный эстетический принцип экологической эстетики - функциональность.

Систематическое вытеснение безобразного, а также ироническое употребление кича и кэмпя чреваты размыванием эстетических ценностей, их растворением в банальном, безвкусном, бесстильном, подчеркивает М. Уолис. Он предлагает различать мягкие (традиционные) и жесткие эстетические ценности. К первым принадлежат прекрасное, изящное, элегантное и так далее, ко вторым - гротесное, мрачное, шокирующее, агрессивное, грубое, отвратительное, неприятное. Называя тенденцию замены мягких эстетических ценностей жесткими антикаллизмом²², М. Уолис считает ее наиболее явной в искусстве постмодернизма, ломающем границы эстетического. Постепенно тенденции антикаллизма расширяются, захватывая как художественную, так и экологическую сферы, провоцируя дрейф современной эстетики в целом в сторону гротеска. Все это требует разработки новой системы критериев эстетических оценок.

В экологической эстетике принципиальное значение приобретает сопоставление эстетических ценностей и норм. В основе нормы лежат суждения вкуса. Система норм образует нормативную эстетику, определяющую обоснованность, законность эстетических ценностей. Такое стремление к нормативности характерно, по мнению Ю. Сепанма, для марксистской эстетики. Все же остальные современные философско-эстетические системы являются дескриптивными. Задача дескриптивной эстетики - дать концептуальное философское определение природы эстетической ценности, описать различные системы ценностей и эстетических вкусов.

²² От "Kalon" (греч.) - прекрасное.

Если в современной философии искусства в целом происходит переход от нормативной эстетики к дескриптивной, то экологическая эстетика становится нормативной дисциплиной. Интегрируя личные и общественные потребности людей, экологическая эстетика вырабатывает определенные стандарты. В отличие от художественного, экологическое творчество должно быть предсказуемым, так как свободу человека не следует осуществлять за счет природы. Базовой нормой для экологической эстетики является не конвенциональность или мода, но охрана природы, защита естественных потребностей, поддержание динамического экологического равновесия. Основные эколого-эстетические принципы - гармоничность и функциональность.

Одной из новых идей, выдвинутых экологической эстетикой за рубежом, является идея экологического экуменизма. На основе компаративного анализа западной и восточной эстетики Х. Янг приходит к выводу, что необходимо и возможно изменить отношение к природе в глобальном масштабе, исходя из восточной модели. Выступая за экологический монизм в эстетике, он разрабатывает концепцию человечества как семьи, живущей в глобальной деревне, где все взаимосвязано на основе гармонии между человеком и природой.

Экологическая эстетика и этика исходят из принципа полноты, согласно которому культура призвана не только разрушать, но и созидать то, что не под силу природе, умножая эстетическое богатство природы и культуры как целостности. Прекрасно лишь то, что соответствует законам экологии, но не все, что соответствует этим законам, - прекрасно. Естественность здесь - необходимое, но недостаточное условие. Экологическая основа создает предпосылки возникновения прекрасного. Экологическая эстетика вырабатывает нормы, соответствующие категориям прекрасного в классической эстетике. Возникающий в результате совокупный прост

эстетического знания находит применение в практической эстетике - эколого-эстетическом воспитании.



Экологической эстетикой за рубежом получен ряд ценных научных результатов. Определены ее статус, предмет, сформирован понятийный аппарат, выявлены место и роль в системе научного знания. В теоретическом отношении эстетика окружающей среды тяготеет к концептуальной целостности. Самоопределяясь как часть философии окружающей среды и философии культуры, экологическая эстетика ищет свою специфику в нормативности, активности, содержательности, позитивности. Генетические связи с классической эстетикой при этом не разрываются. Однако, несмотря на неконфронтационный подход к философии искусства, объективно она оказывается приниженой как формальная, пассивная дисциплина. Кроме того, обнаруживается противоречие между ее характеристиками как дескриптивной и критической. Ненормативность дескриптивной эстетики ассоциируется с отказом от аксиологического подхода к искусству, критика же невозможна вне категории ценности, которая в конечном счете вводится как инструмент эстетического исследования. Отождествление ненормативности и безоценочности - один из частных примеров, свидетельствующих об известном схематизме и абстрактности концептуальной модели эстетики природы. Вместе с тем трактовка ненормативности как антидогматичности, отказа от цензуры в пользу свободы творчества заслуживает поддержки. Следует учитывать также, что в отличие от философии искусства, экологические нормы являются не эстетическими, но этическими и правовыми.

Экологическая эстетика концептуально выстроена. В ней четко выделяются три раздела, посвященные

изучению природы и сущности эстетического объекта, его описанию и практическому применению. Превалирует институциональный подход к исследованию этих проблем. Однако он редко выступает в чистом виде, не только сосуществуя, но порой и срачиваясь с традиционными, экзистенциально-феноменологическими, открытыми теориями. В результате возникают научные дискуссии вокруг традиционных и новых вопросов. К первым относятся проблемы эстетических потребностей, отношений, эмоций, ценностей, идеала; основные эстетические категории; эстетика труда и досуга, дизайн, мода, игра. Этот круг вопросов, связанный с эстетическим сознанием и эстетической деятельностью, интерпретируется в экологическом ключе. Такой ракурс исследования позволяет увидеть в новом свете проблемы прекрасного и безобразного, кича и кэмпя, эстетизма и формализма, постмодернизма, потребительской эстетики и ряд других. Вместе с тем выясняется, что старые противоречия между "природниками" и "общественниками" сохраняют свою актуальность для экологической эстетики за рубежом.

К числу новых проблем, выдвинутых эстетикой окружающей среды, можно отнести такие, как экологическая красота и гармония, экологический экуменизм, антикализм, эколого-эстетическое ноу-хау. Их обсуждение ведется на стыке общественных и естественных наук, обозначая те точки роста, которые в перспективе способны дать прирост научного знания. Это касается, в частности, теории и практики эколого-эстетического воспитания. Преодолевая некоторые элементы утопии, эта новая сфера эстетического воспитания переживает период быстрого становления, охватывая и детей, и взрослых. Заслуживает внимания участие в выработке законодательных актов, направленных

ных на охрану окружающей среды, социализацию природы, укрепление мировой экологической безопасности.

Достоинством экологической эстетики в целом является ее диалогичность. Традиционный диалог между восточной и западной эстетикой, эстетикой и этикой, искусством и наукой дополняется поиском контактов между эстетикой и техникой, экономикой, социологией, правом. Такой научный поиск и может привести в будущем к становлению эстетической экологии как части экологии культуры.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Постмодернистскую культуру нередко сравнивают с культурой поздней античности. Настроения "конца истории", когда все уже высказано до конца, исчезла почва для новых, оригинальных идей, кристаллизовались в эстетической сфере в самооправдание компилятивной "эстетики арьергарда". Вместе с тем подобное сравнение должно было бы скорее навести на мысли о тех новых эстетических парадигмах, которые подспудно возникают в недрах устоявшихся художественных целей. В этом плане заслуживает внимания принадлежавшая Д.Барту концепция постмодернизма как культуры нового художественного наполнения, а отнюдь не истощения.

Специфика постмодернистской эстетики во многом связана с неклассической трактовкой классических традиций. Дистанцируясь от классической эстетики, постмодернизм не вступает с ней в конфликт, но стремится вовлечь ее в свою орбиту на новой теоретической основе. Эстетикой постмодернизма выдвинут ряд принципиальных положений, позволяющих сделать вывод о ее существенном отличии от классической антиковинкельмановской западноевропейской эстетики. Это относится, прежде всего, к утверждению плюралистической эстетической парадигмы, ведущей к расшатыванию и внутренней трансформации категориальной системы и понятийного аппарата классической эстетики, растворению ориентиров уверенности.

Выходящая за рамки классического логоса постмодернистская эстетика принципиально антисистематична, адогматична, чужда жесткости и замкнутости концептуальных построений. Ее символы - лабиринт,

ризома. Теория деконструкции отвергает классическую гносеологическую парадигму репрезентации полноты смысла, "метафизики присутствия" в искусстве, перенося внимание на проблему дисконтинуальности, отсутствия первосмысла, трансцендентального означаемого. Концепция несамотождественности текста, предполагающая его деструкцию и реконструкцию, разборку и сборку одновременно, намечает выход из лингвоцентризма в телесность, принимающую различные эстетические ракурсы - желания (Ж. Делёз, Ф. Гаттари), либидозных пульсаций (Ж. Лакан, Ж.-Ф. Лиотар), соблазна (Ж. Бодрийяр), отвращения (Ю. Кристева)¹.

Подобный сдвиг привел к модификации основных эстетических категорий. Так, новый взгляд на прекрасное как сплав чувственного, концептуального и нравственного, обусловлен как его интеллектуализацией, вытекающей из концепций экологической и алгоритмической красоты, ориентации на красоту ассонансов и асимметрии, дисгармоничную целостность второго порядка как эстетическую норму постмодерна, так и неогедонистической доминантой, сопряженной с идеями текстового удовольствия, телесности, новой фигуративности в искусстве. Пристальный интерес к безобразному выливается в его постепенное "приручение" посредством эстетизации, ведущей к размыванию его отличительных признаков. Возвышенное замещается удивительным, трагическое - парадоксальным. Центральное место занимает комическое в своей иронической ипостаси: иронизм становится смыслообразующим принципом мозаичного постмодернистского искусства.

Другой особенностью постмодернистской эстетики является онтологическая трактовка искусства, отличающаяся от классической своей открытостью, нацеленностью на непознаваемое, неопределенное. Неклассическая

¹ См.: Малахов В.С. Постмодернизм // Современная западная философия. Словарь. М., 1991. С. 239.

онтология разрушает систему символических противоположностей, дистанцируется от бинарных оппозиций реальное - воображаемое, оригинальное - вторичное, старое - новое, естественное - искусственное, внешнее - внутреннее. Субъект как центр системы представлений и источник творчества рассеивается, его место занимают бессознательные языковые структуры, анонимные потоки либидо, машинность желающего производства. Утверждается экуменически-безличное понимание искусства как единого бесконечного текста, созданного совокупным творцом. Вместе с тем проблема субъективности не снимается, все отчетливее заявляя о себе в 90-е годы, когда набирает силу тенденция персонализации стилей, противостоящая классическому пониманию стилового единства. Сознательный эклектизм питает гипертрофированную избыточность художественных средств и приемов постмодернистского искусства. Многообразные комбинации старого и нового как бы зондируют устойчивость классических художественных систем и одновременно дают запас прочности для отступления от них в принципиально иные инновационные сферы. Избыточность, "переполненность" постмодернистской эстетики являются, возможно, теми признаками адаптации эстетического к изменившимся условиям бытования культуры, которые дают дополнительные возможности ее выживания.

С таким поворотом связано интенсивное развитие эстетических исследований вглубь, путем микроанализа, нетрадиционных мягких методов исследования, локализации проблематики. Их важной чертой выступает сверхрационализм как сплав чувственного и рационального, эмоционального и интеллектуального уровней эстетического восприятия.

Постмодернистские принципы философского маргинализма, открытости, описательности, безоценочности ведут к дестабилизации классической системы эстетических ценностей. Постмодернизм отказывается от

классических дидактически-профетических оценок искусства. Аксиологический сдвиг в сторону большей толерантности во многом связан с новым отношением к массовой культуре, а также тем эстетическим феноменам, которые ранее считались периферийными, "теневыми": после солнечной эпохи классики эстетика как бы смещается в тень. Рождение постмодернизма из духа авангарда, сблизившего искусство и жизнь, отличает его от модернистского элитаризма. Внимание к проблемам эстетики повседневности и потребительской эстетики, вопросам эстетизации жизни, окружающей среды трансформировали критерии эстетических оценок ряда феноменов культуры и искусства (в частности, кича, кэмп и т.д.). Антитезы высокое - массовое искусство, научное - обыденное сознание не воспринимаются эстетикой постмодернизма как актуальные.

Постмодернистские эксперименты стимулировали также стирание граней между традиционными видами и жанрами искусства, развитие тенденций синестезии. Усовершенствование и доступность технических средств воспроизводства, развитие компьютерной техники и информатики подвергли сомнению оригинальность творчества, "чистоту" искусства как индивидуального акта созидания, привели к его "дизайнизации". Пересмотр классических представлений о созидании и разрушении, порядке и хаосе, серьезном и игровом в искусстве свидетельствовали о сознательной переориентации с классического понимания художественного творчества на конструирование артефактов методом аппликации. На первый план выдвинулись проблемы симулакра, метаязыка, интертекстуальности, контекста - художественного, культурного, исторического, научного, религиозного. Симулакр занял в эстетике постмодернизма место, принадлежавшее художественному образу в классической эстетике, и ознаменовал собой разрыв с репрезентацией, референциальностью как основами классического западноевропейского искусства.

Тенденции эстетизации истории и науки, отход от политологических концепций искусства - еще одна особенность постмодернистской эстетики. Синхроническая, некумулятивная трактовка истории как калейдоскопического проплонастоящего, лишенного направления; постнеклассического знания как новой научно-художественной целостности; нетрадиционный взгляд на эстетический потенциал искусства и науки свидетельствуют об эвристической ценности ряда постмодернистских методологических подходов, расширяющих границы творческих занятий.

Быть может, наиболее существенным философским отличием постмодернизма является переход с позиций классического антропоцентрического гуманизма на платформу современного универсального гуманизма, чье экологическое измерение обнимает все живое - человечество, природу, космос, Вселенную. В сочетании с отказом от европоцентризма и этноцентризма, переносом интереса на проблематику, специфичную для эстетики стран Востока, Полинезии и Океании, отчасти Африки и Латинской Америки, такой подход свидетельствует о плодотворности антииерархических идей культурного релятивизма, утверждающих многообразие, самобытность и равноценность всех граней творческого потенциала человечества. Тема религиозного, культурного, экологического экуменизма сопряжена с неклассической постановкой проблем гуманизма, нравственности, свободы. Признаки становления новой философской антропологии сопряжены с поисками выхода из кризиса ценностей и легитимности.

Онтологические, эпистемологические, аксиологические инновации эстетики постмодернизма приводят к заключению о ее неклассичности. Свидетельствуя о внутреннем состоянии современной культуры как саморазвивающейся системы, ориентированной на органичный синтез жизнеспособных эстетических ценностей прошлого и художественных инноваций, постмодер-

нистская метисная "софт" - эстетика, иноэстетика отличается антидогматическим духом сомнения, творческой свободы. Плюралистичность позволяет ей выполнять роль посредника не только между культурами разных эпох и народов, но и между художественной, гуманитарной и научно-технической сферами. Лирическое отношение к природе и человеку как ее части, концептуальное сближение между эстетикой и экологией позволяют нащупать те точки роста, которые открывают новые перспективы междисциплинарных исследований. Децентрализация эстетических поисков, внимание к явлениям художественной жизни, традиционно считавшимся периферийными, стимулируют расширение понятийного аппарата, адаптирующегося к современному пониманию эстетики как философии культуры и искусства.

Вместе с тем вторичность, эклектизм, внутренняя противоречивость и непоследовательность, спорность, а порой и неприемлемость ряда положений постмодернистской эстетики затрудняют прогноз о дальнейших путях ее развития. Проблематичны и суждения о новой, пост-постмодернистской перспективе художественной культуры. Дискуссионные концепции М.Эпштейна о постмодернизме как закономерной эстетической фазе развития русской литературы, завершающей очередной цикл движения от социального к моральному, религиозному, эстетическому и сулящей новый взрыв социальности в начале приближающегося нового цикла, или В.Курицына об энергетической культуре будущего, рождающейся из контекстуальной духовной энергии постмодерна как художественной формы материализации энергии природы и космоса, не исчерпывают собой возможных путей эстетических исканий. Во всяком случае та ситуация ожидания, которая стала эмблематичной для теории и практики современного искусства, таит в самой своей постмодернистской неопределенности серьезный эстетический потенциал, расширяющий культурное измерение человеческой жизни.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМ, ПОСТФРЕЙДИЗМ, ПОСТМОДЕРНИЗМ	11
Ирония деконструкции	11
Структура желания	37
Ризоматика искусства	57
Эстетический полилог	72
ПОСТМОДЕРНИЗМ В ЭСТЕТИКЕ, КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ	88
Постмодернизм и эстетика модернизма	88
Постмодернизм и массовая культура	110
Постмодернизм в искусстве	118
ЭСТЕТИКА ПОСТНЕКЛАССИЧЕСКОЙ НАУКИ	163
Постмодернизм в науке	163
Наука и эстетика: проблема приоритетов	181
Алгоритмическая эстетика	187
Экологическая эстетика	199
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	214

La monographie propose l'analyse de l'esthétique post-moderne comme phénomène culturel. Y sont étudiées les bases théoriques de l'esthétique postmoderne - postfreudisme, poststructuralisme, théorie de la déconstruction, ainsi que ses problèmes méthodologiques-clefs - schizanalyse artistique, rhizomatique et pyrotechnie de l'art, simulacre, intertextualité, ironisme. Les problèmes des relations entre le postmodernisme, le modernisme, l'avant-garde et la culture de masse y sont analysés. L'auteur met à jour la spécificité du postmodernisme dans l'art et la science post non-classique, ses liaisons avec l'esthétique algorithme et écologique. Sont discutées les particularités du postmodernisme en Russie le distinguant des modèles américain et ouest-européen. La vision du postmodernisme comme esthétique non-classique du XX^e siècle, différent conceptuellement de l'esthétique ouest-européenne antique-winckelmannienne est proposée.

Научное издание

МАНЬКОВСКАЯ Надежда Борисовна

**"ПАРИЖ СО ЗМЕЯМИ"
(Введение в эстетику постмодернизма)**

В авторской редакции
Художник В.К. Кузнецов
Корректор Н.П. Юрченко

Лицензия ЛР № 020831 от 12.10.93 г.

Подписано в печать с оригинал-макета 14.10.94.
Формат 70х100 1/32. Печать офсетная. Гарнитура Таймс.
Усл.печ.л. 6,94. Уч.-изд.л. 10,28. Тираж 500 экз. Заказ № 055.

Оригинал-макет подготовлен к печати в Институте философии РАН
Оператор *Т.В. Прохорова*
Программист *Т.В. Прохорова*

Отпечатано в ЦОП Института философии РАН
119842, Москва, Волхонка, 14