

Nadia MANKOVSKAYA

Esthétique
postmoderne

Н. Б. МАНЬКОВСКАЯ

Эстетика
постмодернизма

Издательство «АЛЕТЕЙЯ», Санкт-Петербург

2000

УДК 7.01:7.036
ББК 87.8(0)6
М 24

Маньковская Н. Б.
М 24 Эстетика постмодернизма. — СПб.: Алетейя,
2000 г. — 347 с. — (серия «Gallicinium»)
ISBN 5-89329-237-5

В монографии обосновывается концепция модернизма, постмодернизма и постпостмодернизма как неклассической эстетики XX в., принципиально отличающейся от антично-винкельмановской, гегелевско-кантовской западноевропейской эстетики. Систематизируются признаки неклассики в теории и художественной практике модернизма. Неканоничность постмодернистской эстетики выявляется исходя из ее системного анализа как феномена культуры. Исследуются теоретические основы эстетики постмодернизма — постфрейдизм, постструктурализм, теория деконструкции. Рассматриваются ее ключевые методологические проблемы — художественный шизоанализ, симулякр, интертекстуальность, иронизм. Раскрывается специфика постмодернизма в искусстве и постнеклассической науке, его соотношение с алгоритмической и экологической эстетикой, массовой культурой. Разрабатывается авторская концепция постмодернизма в России, отличающая его от американской и западноевропейской моделей. Выдвигается гипотеза о перспективах постпостмодернистской эволюции, анализируются ее инновации — технообразы, виртуальная реальность, транссентиментализм. Выявляется специфика постпостмодернизма, заключающаяся в утверждении ряда новых художественно-эстетических канонов (интерактивность), стремлении создать принципиально новую художественную среду (виртуальный мир).

Для преподавателей философии, культурологии, эстетики, а также для студентов и аспирантов, специализирующихся в области гуманитарных наук. Представляет интерес для специалистов — философов, искусствоведов, филологов и широкого круга интеллектуалов.

УДК 7.01:7.036
ББК 87.8(0)6

Иллюстрации на первой странице обложки (фрагменты):
Фубер К. Память (вверху);
Дюшато Х. Двойная лестница (внизу).

ISBN 5-89329-237-5 © Издательство «Алетейя», 2000 г.
© Н. Б. Маньковская, 2000 г.



9 785893 292374

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	7
АКСИОМАТИКА НЕКЛАССИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ	15
Иронизм деконструкции	15
Эстетика симулякра	56
Структура желания	69
Шизоанализ искусства	93
Эстетический полилог	116
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПОСТКУЛЬТУРА	131
От модернизма к постмодернизму	131
Диффузия высокой и массовой культуры	150
Художественный постмодерн	157
ПОСТМОДЕРНИЗМ В НАУКЕ	199
Эстетизация науки	199
Творческий потенциал науки и искусства	219
Алгоритмическая эстетика	225
ЭКОЭСТЕТИКА	237
Эстетизация окружающей среды	239
Экологическая эстетика и/или философия искусства	254
Окружающая среда как эстетическая ценность	271
Эколого-эстетическое воспитание	286
ЭСТЕТИКА РУССКОГО ПОСТМОДЕРНИЗМА	293
Художественная специфика постмодернизма в России	293
Контрфактическая эстетика	299
ПОСТПОСТМОДЕРНИЗМ	307
Технообразы как артефакты «с инструкцией»	307
«Виртуальная реальность» в искусстве и эстетике	310
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	328
ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ	335
SUMMARY	347

*Памяти моих родителей,
дедушки и бабушки
посвящается*

ВВЕДЕНИЕ

Модернизм, постмодернизм и постпостмодернизм относятся к тому пласту в искусстве, теории искусства и эстетике XX века, который является скорее неканоническим, неклассическим. Действительно, с чем связано то, что в итоге, в конце нашего века, одной из выразительных примет культурной ситуации, скажем, во Франции стало уже само название журнала «Revue de la littérature générale» («Общая литература»), трактующего литературу весьма широко: сюда входит и садово-парковое искусство, и искусство прогуливаться, заниматься любовью — то есть эстетика повседневности в целом (отечественный аналог — бытовые культурологические истории Л. Рубинштейна в журнале «Итоги»); или мода на сентиментальность, выливающаяся во Франции в «египтоманию», а в России — в «транссентиментализм»?

Предлагаемая вниманию читателей книга¹ посвящена концептуальному аспекту соотношения «трех китов» неклассической эстетики XX века — модернизма, постмодернизма и постпостмодернизма.

¹ В книге развиваются взгляды автора, изложенные в монографии: *Маньковская Н. Б.* Париж со змеями (Введение в эстетику постмодернизма). М., 1995.

Если классической линией в истории эстетики считать аристотелевско-винкельмановскую, гегелевско-кантовскую, то модернизм, по-видимому, знаменует собой отклонение от нее. Некоторые из свидетельств нонклассики в модернистской теории и художественной практике — придание ряду понятий обыденного сознания (тоска, тошнота, тревога и т. д.) статуса философско-эстетических категорий; тенденции эстетизации философии; диссонанс, дисгармония в музыке; нефигуративность, асимметрия в живописи; абсурд, безобразное в литературе, театре, кинематографе. И в то же время очевидно, что высокий модернизм — классика XX века.

Что же касается постмодернистской тенденции, то она неканонична хотя бы в силу своей принципиальной асистематичности, сознательного эклектизма, установки на расшатывание понятийного аппарата классической эстетики, ее норм и критериев. Ее каноном становится отсутствие канона.

Возможно, название этой книги следовало бы заключить в кавычки, ставшие одним из наглядных признаков цитатности постмодернистского стиля: 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

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

направления... Искусство трех волн эмиграции, произведения зарубежных художников XX века, ранее у нас не народоволавшие... 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, 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», отдалила 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 «философского памятника скуке» (Р. Гальцева), «эстетического беспредела» (В. Малухин).³ Неприятие

³ См.: *Курицын В.* Постмодернизм: Новая первобытная культура // *Нов. мир.* 1992., № 2; *Гальцева Р.* Борьба с Логосом. Современная философия на журнальных страницах // *Нов. мир.* 1994, № 9; *Малухин В.* Пост без модернизма // *Изв.* 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 отечественного 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, И. Ильин, М. Липовецкий, А. Якимович, С. Носов, В. Кулаков, А. Тимофеевский, М. Айзенберг, А. Зорин и другими, то, если отвлечься от некоторых апологетических перехлестов, ими выявлены некоторые существенные черты художественного постмодерна в нашей стране, как сближающие, так и отличающие его от постмодерна как феномена современной западной культуры.⁴

Постмодернистское умонастроение несет на себе печать разочарования в идеалах и ценностях Возрождения и

⁴ См., например: *Айзенберг М.* Некоторые другие... // Тетрадь. 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; *Ильин И.* Постмодернизм от истоков до конца столетия. Эволюция научного мифа. М., 1998; *Кулаков В.* О пользе практики для теории // Лит. газ. 1990, № 52; *Курицын В.* Книга о постмодернизме. Екатеринбург, 1992; *Липовецкий М.* Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Пермь, 1997; *Носов С.* Литература и игра // Нов. мир. 1992, № 2. *Степанян С.* Реализм как заключительная стадия постмодерна // Знамя. 1992, № 9; *Тимофеевский А.* В самом нежном саване // Иск. кино. 1988, № 8; *Эпштейн М.* После буду-

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, эклектическим смешением художественных языков. Авангардистской установке на новизну противостоит здесь стремление включить в орбиту современной культуры весь опыт мировой художественной культуры путем ее иронического 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 наслонившиеся 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 реальностью — видеоклипами, компьютерными играми, диснеевскими аттракционами. Эти принципы работы со «второй действительностью», теми знаками культуры, которые покрыли

щего. О новом сознании в литературе // Знамя. 1991, № 1; *Якимович А.* Утраченная Аркадия и разорванный Орфей. Проблемы постмодернизма // Иностран. лит. 1991, № 8; *Его же:* О лучах Просвещения и других световых явлениях (культурная парадигма авангарда и постмодернизма) // Иностран. лит. 1994, № 1.

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, В. Пелевина, В. Сорокина, М. Берга, Р. Марсовича, Е. Радова, А. Лёвкина, 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, А. Шнитке, С. Губайдулиной в музыке, П. Фоменко, Р. Виктюка в театре, С. Соловьева, О. Ковалова, И. и Г. Алейниковых, Е. Юфита в кинематографе, А. Сигаловой, Г. Абрамова, О. Бавдилович в балете, С. Курехина, Б. Гребенщикова в рок-музыке говорит о специфике искусства постсоцреализма — соц-арта, метаметафоризма, метареализма, феноменализма, 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. Соко-

лова, В. Комара и А. Меламида) — признак постепенного укоренения этого сравнительно нового феномена в культурной среде, его распространения вширь.

Тем больше оснований для объективного эстетического анализа постмодернизма как факта современной мировой художественной жизни. Изучение его западного оригинала и отечественной специфики вызвано стремлением выработать адекватную концепцию его места и роли в культуре. Бытующее мнение о периферийности эстетической проблематики постмодернизма, исчерпанности его художественной практики не соответствует, по нашему мнению, тому реальному эстетическому статусу, которым он обладает в разных странах. Его характеристика как актуального эстетического феномена пока что не подвергается сомнению в посвященной ему обширной теоретической литературе.

Вместе с тем «усталая» культура постмодернизма, в свою очередь, вызывает «концептуальное» утомление у ряда ее исследователей. Одна из доминант эстетических дискуссий конца века — перспективы художественно-эстетического развития в XXI веке. В этом плане заслуживает внимания анализ не только современного состояния постмодернизма, но и тех постпостмодернистских перспектив, которые все более настойчиво заявляют о себе. По крайней мере некоторые векторы возможного развития — технообразы, виртуалистика, транссентиментализм — проявились достаточно отчетливо. По нашему мнению, постпостмодернизм, в отличие от модернизма и постмодернизма, выдвигает некоторые новые неклассические эстетические и художественные каноны, а не те или иные общие подходы к эстетическому; он стремится создать принципиально новую художественную среду (виртуальная реальность) и способ отношения с ней (интерактивность). Анализ этих новейших эстетических феноменов — одна из задач, которые ставит перед собой автор.

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

низма; становление постмодернистской культуры, в чье силовое поле попадают постнеклассическая наука и окружающая среда; процессы перерастания постмодернизма в постпостмодернизм.

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.

Автор с благодарностью отмечает многолетнее творческое взаимодействие с профессорами В. В. Бычковым, И. С. Вдовиной, П. С. Гуревичем, А. Я. Зисем, В. Д. Могилевским, А. В. Новиковым, Г. К. Пондопуло, Д. А. Силичевым, Е. Г. Яковлевым, весьма обогатившее его видение эстетического.

АКСИОМАТИКА

НЕКЛАССИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ

Иронизм 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 деконструкция 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. Тодорова.¹

¹ См., например: Автономова Н. С. Философские проблемы структурного анализа в гуманитарных науках. М., 1971; Грецкий М. Н. Французский структурализм. М., 1971; Ильин И. Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм. М., 1996; Маньковская Н. Б. Художник и общество. Критический анализ концепций в современной французской эстетике. М., 1985; Силичев Д. А. Методологические основы структуралистской эстетики // Вест. МГУ. Сер. 7. Философия. 1988, № 3; Филиппов П. И. Структурализм и фрейдизм // Вopr. философии. 1976, № 3.

«Имя Бога» — так можно было бы метафорически озаглавить корпус философских текстов Ж. Деррида, чьи идеи оказали глубокое влияние не только на континентальную, но и на англо-американскую эстетику, вызвав к жизни Йельскую школу критики, а также многочисленные 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 означаемым. Язык дан людям свыше, он фундаментально бесчеловечен, поэтому «Бог» — одно из имен современной культурной ситуации, характеризующей не его смертью, но деконструкцией.

Философские взгляды Деррида, чья эволюция отмечена смещением интереса от феноменолого-структуралистских исследований (60-е годы) к проблемам постструктуралистской эстетики (70-е годы), а затем — философии литературы (80–90-е годы), 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 какое-либо ясное и недвусмысленное значение, адекватное слову «деконструкция». Если термин «деструкция» ассоциируется с разрушением,

то грамматические, 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 несводима 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 философемы 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 остановило бы непрерывный процесс. Однако в контексте оно может быть заменено или определено другими словами — письмо, след, различие, предложение, гимен, фармакон, грань, почин — их список открыт.

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

³ *Ibid.* P. 390.

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, но закрытие, сжатие метафизики, превращение внешнего 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, рождению 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 теоре-

тические 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-антропологического 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 нетронутого 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.

⁴ Derrida J. Psychée. P. 391.

⁵ Ibid. P. 33, 35.

⁶ Derrida J. Psychée. P. 59.

⁷ Ibid. P. 539.

Связь между деконструкцией и изобретением имеет для Деррида 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, достояния, 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 — 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, исчерпанности, отработанности деконструируемых структур. Таким образом, «видимое противоречие между изобретением и деконструкцией может быть снято».¹⁰

⁸ *Derrida J. Psychée. P. 19.*

⁹ *Ibid. P. 26.*

¹⁰ *Ibid. P. 35.*

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 (фигурально-повествовательном) и техническом (технично-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, контрбанда, различание и др. Концептуальный смысл приобретает обращение к анаграммам, черновикам, конспектам, подписям и шрифту, маргиналиям, сноскам. Многочисленные неологизмы, метафоры, символы, словоупотребления вне привычного контекста как бы острают французский язык, придают ему лукавую «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 «алло».

Видеотелефон — своего рода имидж постмодернистской культуры. Придуманный Деррида фантастический телефонный разговор на вечные темы между Платоном, Фрейдом, Сократом, Хайдеггером и Демоном, подсоединенных друг к другу посредством американского коммутатора, время от времени напоминающего 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, натуры 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 Деррида о том, что самое интересное — это память и сердце, а не письмо, литература, искусство, философия, наука, религия, политика.¹¹ Он придает деконструкции бытийный смысл, сравнивая ее с анализом крови или обрезанием, делающим внутреннюю жизнь видимой. Плюрализация, интертекстуализация — ритуальные обрезающие языка, обнажающие пульсацию жизни культуры.

Сосредоточивая внимание на языковых обнаружениях философии, Деррида приводит язык во «взвешенное состояние», совершая челночные операции между языковой эмпирией и философией.¹² 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 к произведениям литературного авангарда — Малларме, Арто, Батая, Понжа, Джойса, Целана, Соллерса и других, посвящая их исследованию многочисленным книгам и статьям. 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 озарения.¹³ Ему принадлежит ряд парадоксальных утверждений, рассчитанных на «философский шок»: восприятия не существует; может быть, я мертв; имя собственное — не собственное; вне текста ничего 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, лишённое ствола и корней, состоящее из одних ветвей. Цитатное письмо в сочетании с симптоматическим чтением, локальным микроанализом текстов позволяют сосредоточить внимание на основных темах грамматики — дисциплины, обобщающей принципы деконструкции: знаке, письме, речи, тексте, контексте, чтении, различении, метафоре, бессознательном и др.

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

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.*

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 Деррида 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 означаемым и сверхчувственным означаемым исчезает, и в результате этой «трансцендентальной контрабанды» знак становится чувственно-сверхчувственным. Возникают не смыслы, но эффекты, грань между знаком и мыслью стирается.¹⁵

Сущность деконструкции знака заключается в его соотнесении 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 Деррида 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 Деррида, принимает на себя основные функции языка. Деррида отвергает западноевропейскую традицию приоритетного изучения речи как непосредственного способа прямой коммуника-

¹⁴ Логоцентризм в терминологии Деррида — философская традиция, основанная на уравнивании голоса и логоса.

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

ции, 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 — архиписьмо, закрепляющее вариативность языковых элементов, их знаковую игру завуалированных различий, смещений, следов. Снимая противопоставление письма и речи, архиписьмо 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. Poleмизируя 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. По-

этому деконструкция — не философия языка вообще или языка бессознательного в частности, но анализ трансцендентальных свойств философского языка и трансгрессий языка литературного. Существо спора Деррида с Лаканом и заключается в переносе внимания с того, что раскрывается в тексте путем дешифровки бессознательного, на то, что скрывается в тексте, остается за его рамками в результате тайного удерживания, отсрочки в механизме психического замещения.¹⁶

В этой связи особая роль в теории деконструкции придается понятию «различания» (*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 постдеконструкции.¹⁷

Для эстетики и искусства постмодернизма символом веры стали идеи деконструкции контекста, сформулированные Деррида. 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 контекст проявят глубинную тему творчества. Такими словами-инструментами являются для Деррида «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 Деррида 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 сверхчувственным. Он различает живые и мертвые, эффективные и стертые, активные и пассивные, горящие 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 современ-

¹⁶ См. подробнее: *Derrida J. Mal d'Archives. Une impression freudienne*. P., 1995; *Он же: Résistances. De la psychanalyse*. P., 1996. См. также: *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; *Он же: Positions*. P., 1972. P. 16–18.

¹⁸ *Derrida J. Psychée*. P. 79.

ное бытие, провоцирующее отступление, отлив традиционных метафор.

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 трансодержательная природа позволяет возгореться пламени амбивалентных эстетических ценностей, сулящих обещание памяти о прошлом культуры и одновременно память об этом обещании.

Ритмическая деконструкция распространяется Деррида на все виды постмодернистского искусства. Так, в литературе он выделяет круговые, нарциссические конструкции, соединяющие память и обещание посредством повторов, цитат, подобиий. Анализируя «событие творчества» Д. Джойса и «ситуацию речи» в его «Улиссе», Деррида ви-

дит 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 всего. 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. Нырять в текст и выныривая из него, читатель остается на берегу книги, занимая активную позицию. Это и своеобразный компьютер, характеризующийся 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 неперебиваемое, 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 посланием к самому себе, подобным непорочному зачатию. Исследуя частотность «да» в «Улиссе» и различая в тексте десять классов «да» (монолог, диалога, памяти, утверждения, подтверждения, дара, цитаты, упоминания, вежливости, ответа),

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

¹⁹ *Derrida J. Psychée.* P. 139.

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 Джайса оказывается сильнее правды.

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

Таким образом, искусство для Деррида — 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, сопровождающийся 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. Проследившая процесс стирания дуализма души и тела на примере театра жестокости А. Арто, Деррида делает акцент на за-

мене 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 плоть 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 холдной иронии имен, переживающих своих хозяев.

Быть может, наиболее отчетливые формы деконструкционизма Деррида приобретает при анализе им постмодернистской архитектуры. Стратегия деконструкции означает в этой сфере мощную встряску, ведущую к дестабилизации таких структурных принципов архитектуры, как система, конструкция, архитектурника. 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», асемантического, 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, неопре-

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

деленный 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 историчности 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, серийностью. 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 другому, далекая от созерцательного эстетизма и потребительства.

Постмодернистская архитектура — это единство деконструкции и реконструкции, «право на разъединение в пространстве объединения». ²³ Деконструкционистские 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 Деррида, в послед-

нюю 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 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 перестройку. 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 Деррида в архитектуре. Совместно с архитектором П. Эйзенманом Деррида создал проект «Хоральное произведение», включающий в себя литературный и архитектурный дискурсы. 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,

²² Derrida J. Psychée. P. 510, 513.

²³ Ibid. P. 489.

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 Деррида 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 эстетики. 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 90-е годы Деррида уделяет пристальное внимание проблемам европейской культурной идентичности. Культура, подчеркивает он, не может быть самоидентична, замкнута на себе, моногенеалогична. Не случайно его так волнует тема слепоты и прозрения как философско-эстетических феноменов.²⁴ Множественность источников европейской культуры, ее капиллярность, способствующая взаимоорощению культур, обеспечивает идентификацию с культурой другого, ту открытость, которая так необходима для плодотворного диалога мировых культур.²⁵

Оригинальность научной позиции Деррида состоит в объединении предметных полей теории культуры и линг-

вистики. Сознательная «экспатриация» философской эстетики в эту экспериментальную сферу дает ей новое дыхание, оттачивает методологический инструментарий, подтверждая ее право на существование в современной постмодернистской ситуации.²⁶ 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 противоречивого единства и взаимосвязи, теория деконструкции не смешивает и не противопоставляет строгую философию и литературность, но вводит их в контекст более широкий творческой разумности, где интуиция, фантазия, вымысел — столь же необходимые звенья анализа, как и законы формальной логики.

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 кано-

²⁴ См.: *Derrida J. Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines. Catalogue d'exposition présentée au musée du Louvre Hall Napoléon 26 oct. 1990 — janv. 1991. P., 1990; См. также: Он же. Apories. Mourir — s'entendre aux «limites de la vérité». P., 1996.*

²⁵ См.: *Derrida J. L'autre cap. P., 1991. P. 16; Он же: Sauf le nom. P., 1993; Он же: Passions. P., 1993; Он же: Le monolinguisme de l'autre. P., 1996.*

²⁶ См.: *Derrida J. Du droit à la philosophie. P., 1990. P. 23; Он же: Points de suspension. Entretiens. P., 1992; Он же: Politique de l'amitié. P., 1994; Жак Деррида в Москве. Деконструкция одного путешествия. М., 1993; Он же: Cosmopolites de tous les pays, encore un effort. P., 1997.*

нических тенденций эстетизации философии, предлагая антидогматический, антифундаменталистский, антитоталитарной по духу способ философствования, открывающий позитивные перспективы исследования инновационных процессов в жизни, науке, художественной культуре конца XX века.

Открытые Ж. Деррида 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 архизнание о саморазрушении бытия, превращающегося в аллегория иллюзии. С архизнанием связана концепция самоироничного разубеждения, лежащая в основе интенциональной риторики литературной критики П. де Мана.²⁷

В 80-е годы постмодернистский подход к проблемам эстетики стал преобладающим в творчестве французского структуралиста Цветана Тодорова. В центре его теории символов находятся проблемы эстетики и поэтики, специфики творческого процесса и восприятия искусства. Его перу принадлежат труды, посвященные Боккаччо, Руссо, Бахтину, поэтике прозы и литературным жанрам, интерпретации знаков и значений в искусстве. В книге «Символизм и интерпретация»²⁸ Тодоров выдвигает гипотезу о том, что сосуществование различных теорий символов в истории культуры оказалось возможным благодаря принципу дополнительности, обеспечившему плюрализм интерпретаций художественного творчества. Он сопоставляет две стратегические линии интерпретации западной цивилизации — историческую, связанную с патристичес-

²⁷ См.: *Man P. Aesthetic Ideology*. Minneap., 1987; (Dis)continuities. *Essays on Pol de Man // Postmodern Studies*. 1989. № 2. P. 44.

²⁸ См.: *Todorov T. Symbolisme et interprétation*. P., 1978.

кими традициями толкования Библии в классической филологии, и теоретическую, нацеленную на анализ лингвистических структур.

В структурной лингвистике различаются три уровня символизации: лексический, смысловой и контекстуальный. Тодоров исходит из того, что в литературе косвенный смысл высказывания, символика речи всегда важнее прямого смысла. Источники различий между прямым и косвенным смыслом текста, выраженным и подразумеваемым на лексическом уровне, многообразны. Они имеют временной аспект (выраженное предшествует подразумеваемому), лингвистическую основу (прямой смысл основан на словах, косвенный — на звуке, фразе или произведении в целом), способ восприятия (выраженное воспринимается благодаря правилам грамматики, подразумеваемое — исходя из общего контекста). Результатом этих различий является оппозиция между простым пониманием текста, связанным с прямым смыслом, и тем особым шармом, который рождается в результате символической интерпретации его косвенного смысла в метафорах, аллюзиях, аллегориях, эвфемизмах, гиперболах, иронии. Косвенный смысл может быть центростремительным (внутренне присутствующим произведению) и центробежным, возникающим в результате включения произведения в более широкий контекст.

Тодоров критикует те направления в эстетике и лингвистике, которые игнорируют либо косвенный смысл в пользу прямого (семантика, семиотика), либо прямой — в пользу косвенного (Ницше и его последователи). Первая тенденция порождает эмпиризм, вторая — догматизм исследований: если все превращается в метафору, то она исчезает. В отличие от них лингвистический символизм выявляет разницу между двумя уровнями смыслов. Так, прямой смысл высказывания «здесь холодно» заключается в констатации температуры воздуха, косвенный может выразить просьбу закрыть окно. Сравнивая лингвистический символизм с другими формами символизма (логикой, поэтикой, риторикой, герменевтикой), французский ученый подчеркивает его богатство и сложность.

Разумеется, символизм не обязательно является лингвистическим. Это транслингвистический феномен, что всегда учитывается художником. Ассоциации могут вызываться как словом, так и жестом, ситуацией.

Чем же отличается символ от знака? Если, например, Платон и Соссюр считали, что сходство означающего и означаемого рождает знак, а несходство — символ, то Августин и романтики видели специфику знака (аллегии) в его конечном прямом смысле, а символа — в неисчерпаемости косвенного смысла. По мнению Тодорова, сравнение знака и символа принципиально неправомерно: это феномены разнопланового порядка, как солнце и растения. В сопоставлении же нуждаются символы и ассоциации. Ассоциации возникают не между означаемым и означающим, а между словами и фразами в результате соотношения, подчинения, детерминизма, обобщения, заключения. Ассоциация дискурсивна, в речи присутствуют оба ее объекта. Символ же упоминает лишь один из объектов, в результате чего воспринимающий понимает речь, но интерпретирует символ. Производство и восприятие символов — две стороны одного процесса, их нужно изучать симультанно: текст или речь становятся символическими, когда путем интерпретации мы выявляем их косвенный смысл. Тип речи тесно связан со способами ее интерпретации: эпическим, лирическим, драматическим, эпистолярным, научным, дидактическим, историческим и т. д. Обобщение этих способов Тодоров считает задачей частной теории, тогда как общей теорией является лингвистический символизм.

Основной принцип интерпретации — уместность, ее смысл — в выяснении причин речи. Например, А спрашивает у Б, как идет работа В в банке. Ответ: «Ничего, еще не посадили». Неуместен ли такой ответ? Вовсе нет, он лишь требует интерпретации: В — нечестный человек. Таким образом, речь в отличие от болтовни или ритуала всегда мотивированна, полезна. Так, хвалить кого-то — значит привести его в пример; спросить, который час, — значит дать понять, что пора уходить, и т. д. Вместе с тем не всякая речь требует подобной интерпретации. Потребности

в ней связаны с контекстом, литературным жанром, своего рода контрактом между писателем и читателем. Так, сверхъестественное нуждается в интерпретации в рамках реалистического повествования, но не в сказке.

Текстуальные признаки символа делятся на синтагматические (сравнение внутри современного контекста) и парадигматические (сравнение с коллективной памятью). Синтагматические признаки характеризуются нехватками (противоречиями) и излишествами (повторами, тавтологией). Так, в «Пелеасе и Мелисанде» Метерлинка повторы и неопределенности речи Мелисанды символизируют более глубокий смысл ее слов, будящий воображение читателя. Парадигматические признаки ориентированы на «культурное правдоподобие» — совокупность норм и ценностей, уместных в данном обществе в определенный исторический момент его развития. Ассоциации у читателя здесь возникают автоматически. Так, слова Л. Н. Толстого «Хаджи-Мурат этот был знаменитый своими подвигами наиб Шамиля, не выезжавший иначе как с своим значком в сопровождении десятков мюридов, джигитировавших вокруг него. Теперь, закутанный в башлык и бурку, из-под которой торчала винтовка, он ехал с одним мюридом, стараясь быть как можно меньше замеченным, осторожно вглядываясь своими быстрыми черными глазами в лица попадавшихся ему по дороге жителей» произвольно ассоциируются с чувством опасности и желанием избежать ее, куст репея-«татарина» воспринимается как аллегорический образ героя.

Характерной чертой средневекового символизма является то, что мир в целом есть символ Бога, сама философская доктрина томизма требует интерпретировать его как книгу. В аналогичных процедурах нуждается и эстетика платонизма, где видимые феномены являются воплощением нематериальных идей. Механизм психоаналитических интерпретаций также не требует специальных толчков извне. Вместе с тем автоматизм ассоциаций не означает отсутствия мотивации. Немотивированная интерпретация чревата психопатологией, интерпретационным бредом, формой паранойи.

Переходя к исследованию второго уровня символизации — смыслового, Тодоров сосредоточивает внимание на иерархии смыслов, выражающихся в буквальной, двусмысленной и прозрачной речи. Ни на что не намекающая буквальная речь встречается, по его мнению, крайне редко. За буквальность против метафоричности в свое время программно выступил новый роман. Один из его создателей, А. Гоб-Грийе, подчеркивал, что мир незначим и не абсурден, он просто существует. Вместо психологических, социальных, функциональных значений в литературе следовало бы построить более прочный мир, где вещи и жесты заявляли бы о себе прежде всего собственным присутствием. По мнению Тодорова, в этой посылке нового романа уже была заключена особая символика, его чтение предполагалось как литературное, а не буквальное. Впрочем, буквальная в строгом смысле он считает не речь, лишённую двойного смысла, но ту, где второй смысл подчинен первому. Однако и здесь смысл с заднего плана может переместиться в центр, фраза всегда содержит какие-либо допущения и предположения.

Характерным признаком двусмысленной речи является одноплановость многих смыслов. Различаются семантическая двусмысленность, основанная на полисемии, и прагматическая, исходящая из аксиологического плюрализма высказывания. Двусмысленность не символична, так как все соединяющиеся в ней смыслы — прямые. Вместе с тем она может обрести символический эффект в зависимости от того, какой из смыслов воспринимается собеседником. На этом строятся многие анекдоты. Так, двое встречаются у бани. Первый спрашивает: «Ты уже взял ванну?» Ответ: «А разве там была только одна?» Соль, заключающаяся в этой реплике, связана с основным значением слова «взял» в смысле «унес». Такая интерпретация свидетельствует не только о том, что отвечающий не любит мыться, но и о его воровских наклонностях, установке не стяжательство.

Прозрачная речь аллегорична. Она характерна для басни, эвфемизмов, где буквальная смысл не имеет никакого значения. Гранича с «мертвыми метафорами», прозрачная речь колеблется между символизмом и полисемией.

Третий уровень символизации — контекстуальный — связан с направленностью обращения. Его составляют высказанное и высказывание, ирония, интертекстуальность, экстра- и интратекстуальность, парадигматический и синтагматический контексты.

Высказанное является содержанием, объектом обращения, высказывание — его субъектом. Связи между ними могут быть сознательными и бессознательными, вольными и невольными. Так, рассказ Г. Джеймса «Трудный возраст» содержит все эти формы. Ванденбранк утверждает, что миссис Брук скрывает возраст своей дочери. Лонгдон понимает, что речь идет о сокрытии ее собственного возраста. Но возмущает его не это, а то, что Ванденбранк позволил себе злословить об общих знакомых. Поэтому следует реакция: «Вы вульгарны».

Ирония строится на замене смысла противоположным. Когда льет дождь, восклицание «Прекрасная погодка!» означает «Погода ужасная». В основе иронии нередко лежат псевдоцитаты. Так, А. Франс в «Острове пингвинов» цитирует пингинов и марсуинов, утверждающих, что именно у них первая армия в мире. Смысл этого псевдоцитирования в том, что первенством не обладают ни те, ни другие.

В основе интертекстуальности лежат ассоциации с другими текстами. Они могут быть количественными («Дон Кихот» символизирует все рыцарские романы, «Госпожа Бовари» — романтизм) и качественными (пародия осуждает другой текст, ода имитирует или стилизует его). Экстратекстуальность выводит литературу на уровень универсальных проблем (Фауст символизирует судьбу человечества, Дон Жуан — любовь). Интратекстуальность означает, что узел интриги заключен в характере персонажей.

Парадигматический и синтагматический контексты раскрывают природу косвенного смысла, способного накладываться на любой текст, как это происходит в религиозных и психоаналитических интерпретациях, при эзотерическом чтении в алхимии, астрологии.

Проведенный анализ структуры символа приводит Тодорова к выводу о том, что потребность в его интерпрета-

ции связана с семантическими аномалиями, несовместимостью слов внутри фразы. В отличие от аллегорий символы в романтизме, символизме, сюрреализме неисчерпаемы. «Химеры» Нервала можно постичь лишь на основе знания культуры прошлого, в «Озарениях» Рембо понятны фразы, но не их связь. Творчество Малларме построено на иллюзиях, Метерлинк исходит из взаимопонимания писателя и читателей, однако в следующую эпоху связь эта может порваться. Параболы Кафки основаны на множественности религиозных и социальных интерпретаций.

Обобщая герменевтический опыт структурной лингвистики, Тодоров видит ее суть в операциональном методе интерпретации. Формы структуралистских операций над текстом заданы, внимание сосредоточено на восприятии интратекстуальных отношений, а не истории их производства. Вместе с тем теоретическая стратегия не вытеснила историческую патристически-риторическую линию развития культуры. Это оказалось возможным благодаря тому, что классическая филология разработала принципы анализа содержания текстов, чего лишен структуралистский метод. Финализм патристики, исходящий из наличия абсолютной истины, высшего духовного смысла и иерархии мира, приобрел, по мнению французского ученого, свое современное развитие в психоанализе. Именно взаимодополнительность содержательных принципов финализма и методов операционализма обеспечила сосуществование психоанализа и структурализма в современной культуре. Тодоров считает актуальной задачей эстетики не отсечение и подавление тех или иных течений мысли, но соединение их достоинств ради целостного анализа художественной культуры прошлого и настоящего. Вместе с тем он видит и возможные издержки такого подхода, так как, по его мнению, современная цивилизация отличается отказом от выбора и тенденцией все понимать, ничего не предпринимая.

Идеи синтеза структуралистского и историко-содержательного подходов к литературе Тодоров развивает в своих книгах «Жанры речи», «Критика критики», «Поэти-

ка», «Понятие литературы».²⁹ Он предлагает рассматривать литературу как структурную и функциональную целостность. Ее функциональная сторона является элементом более широкой системы, социокультурного контекста. С ней будут связаны исследования соотношения подражания и вымысла в истории литературы. Структуралистский анализ сосредоточится на системе и форме произведения искусства, проблемах языка и поэтики. Структуралистское определение литературы как самодовлеющей языковой системы дополнится концепцией литературы как открытой системы, включающей в себя такие жанры, как публицистика, политическая и юридическая литература, пословицы, загадки, считалки и т. д.

Литературы вне жанров не существует, подчеркивает Тодоров. Рассматривая систему литературных жанров в XX веке, он отмечает, что жанры, существовавшие в предшествующие эпохи, не исчезли, но видоизменились. В жанровом отношении ныне следует различать не поэзию и прозу, литературу факта или вымысла, но роман и рассказ, диалог и дневник, повествование и дискурсивность. Новые жанры — результат трансформации старых: современный литературный текст соединяет черты поэзии и романа. В XX веке исключения постепенно становятся правилом: так, белые стихи вытесняют рифму. Различия между жанрами носят фонетический (песня и поэма), тематический (трагедия и комедия), гносеологический (роман и автобиография) характер.

В эстетической концепции Тодорова роман предстает как пирамида речевых актов. На ее вершине находится прагматический вымысел, на следующем уровне располагаются описание и повествование, ниже — речь рассказчика и персонажей. Основа же пирамиды семантическая, акцент делается на личной, а не общественной жизни персонажей.

²⁹ См.: *Todorov T. Les genres du discours. P., 1978; Он же: Critique de la critique. P., 1984; Он же: Poetika. Beaugrad, 1986; Он же: La notion de la littérature et autres essais. P., 1987.*

Пружинной рассказа является причинно-временное развитие действия. Время дробится, вымысел выступает на первый план («Декамерон» Боккаччо). Характер развития рассказа в принципе тот же, что и в сказке. Сказочный цикл состоит из пяти этапов. Так, в сказке «Гуси-лебеди» первый этап — равновесие, второй — его нарушение (похищение мальчика), третий — узнавание (это становится известно девочке), четвертый — действие (поиски мальчика), пятый — восстановление равновесия (возвращение домой). Цикл рассказа аналогичен, природа его структурных трансформаций заключается в отрицании предыдущих этапов (переход от несчастья к счастью и т. д.).

Тодоров различает три типа рассказов — мифологический, гносеологический и идеологический. Первый построен на развитии событий, второй — на их восприятии читателем (переход от незнания к знанию, поиски истинного смысла случившегося), третий — на примате над ними идей и абстрактных правил. К гносеологическому типу он относит как средневековый артуровский цикл, раскрывающий божественный смысл земной жизни, так и современные детективные романы, выявляющие подлинные причины событий. При этом может возникать лишь видимость знания («В клетке» Г. Джеймса).

«Записки из подполья» Ф. М. Достоевского, «Опасные связи» Ш. де Лакло, «Адольф» Б. Констана Тодоров считает образцами идеологического типа рассказов на том основании, что их перипетии вытекают из абстрактных правил. «Адольф» построен на правилах логики желания: желать того, чего не имеешь, и бежать от того, чем обладаешь. Следствием этого правила является то, что препятствия обостряют, а их отсутствие ослабляет желание. Любовь Адольфа гаснет, когда Элеонора переезжает к нему и ухаживает за ним, — ему больше нечего желать. Но попытка отца разлучить их вновь воспламеняет чувство.

Функции рассказа, полагает Тодоров, переходят от литературы к кинематографу. Литература все больше превращается в игру словами. Так как рассказ (наррация) перестает быть сугубо литературным речевым жанром, он

предлагает заменить термин «поэтика» «нарратологией». Что же касается поэзии, то ее место — между рассказом и философией, трактуемой как вневременная, безличная речь.

Особое внимание французский исследователь уделяет проблеме «Литература и безумие», тенденциям психотизации литературы, специфике психотической речи. Исходя из концепции психоза как деградации образа внешнего мира, нарушения связей между «Я» и миром, Тодоров видит особенность психотической речи в том, что она не воссоздает реальность, лишена референта. Он различает три ее типа: кататоническую, параноидальную и шизофреническую. Первый тип отличается отказом от языка, молчанием: здесь затронута сама речь. Во втором случае нарушается связь между реальным и воображаемым мирами. Параноидальная речь похожа на нормальную, однако ее объекта не существует. Она утратила бы свой патологический характер, если бы превратилась в шутку, аллюзию. Пандетерминизм, панзначимость, сверхорганизованность параноика количественно и качественно отличаются от стремления ученого, философа, критика выяснить смысл и причину явлений: не различая правду и вымысел, параноик стремится к тотальной систематизации. С лингвистической точки зрения самой интересной Тодоров считает шизофреническую речь, отличающуюся отсутствием референта, нарушением связи между словами и вещами. Для этого типа речи характерны не металингвистические, а имманентные особенности: незаконченность и бессвязность предложений, неадекватность союзов и местоимений, утрачивающих смысл, взаимозаменяемость переходности и непереходности глаголов. Шизофреник разговаривает, но не говорит, его словесная интоксикация — это апофеоз и конец речи.

Задаваясь вопросом о том, можно ли сравнивать психотическую и поэтическую речь, исходя из анализа метафор, темных мест, акцента на означающее, Тодоров приходит к выводу, что такое сравнение неправомерно, если понимать литературу как определенный культурно-исторический институт. Однако если речь идет о норме лите-

ратурной речи в различные эпохи, то аналогии возможны. Так, романтический отказ от подражания миру посредством языка, превращение поэзии в самоцель по принципу «говорить, чтобы говорить» (Новалис) положили начало психотизации литературы. Фантастика, увлечение сверхъестественными универсалиями у романтиков и символистов XIX века тяготеют к параноидальному типу речи. Литературный авангард XX века, отказавшийся от замены реального мира художественным в пользу неизображения, не чужд шизофренизации речи. Следующим шагом на этом пути является неоавангард, создающий кататонические типы литературы и музыки молчания, живописи и кинематографа как пустого пространства и т. д.

Процессы символизации и интерпретации исследуются Тодоровым на примерах игры слов, шуток, загадок. Существенное значение в этом плане придается языку магии, трансформирующей связь человека с вещами. Его современной формой, «стыдливой магией» он считает рекламу.

Новый, постструктуралистский поворот в эстетике Тодоров связывает с перенесением исследовательских интересов с познания неизвестного на непознаваемое. В отличие от структуралистских конструкций постмодернизм в литературе ведет читателя от неведомого к неисповедимому. Конструирование оказывается невозможным как при шизофрении, происходит деконструкция чтения.

Тодоров не ограничивается исследованием лингвистических и эстетических функций речи. Круг его интересов гораздо шире. Его волнуют проблемы исторической эволюции места и роли речевого акта в контексте культуры; этические, политические, социальные функции речи. В книге «Завоевание Америки. Проблема другого»³⁰ Тодоров рассматривает историю открытия Америки Х. Колумбом как модель человеческих отношений на стыке Средневековья и Нового времени, двух культур — европейской и индейской. Названия глав книги соответствуют этапам отношения к другому человеку, другой культуре: «От-

³⁰ См.: *Todorov T. La conquête de l'Amérique. La question de l'autre. P., 1982.*

крыть — завоевать — полюбить — узнать». Эту цепочку автор рассматривает как переплетение этических, эстетических, семиотических категорий, позволяющих адекватно интерпретировать знаки, раскрывать символический смысл коммуникации, изучать герменевтический и риторический аспекты речи.

Для того чтобы открыть другого, нужно знать, о каком другом идет речь, подчеркивает Тодоров. Другой может существовать внутри меня, так как «Я» неоднородно; так, в роли другого может выступить бессознательное. Речь может идти и о другом по отношению ко мне внутри данного общества (муж — жена, богатые — бедные, нормальные — сумасшедшие). Наконец, в качестве другого воспринимается все то, что находится вне данного общества (иностранцы с другим языком, обычаями и нравами). Анализируемая книга посвящена отношению европейцев к этому внешнему другому.

Встречу испанцев и индейцев Тодоров считает самой удивительной исторической встречей, имеющей парадигматическое значение для формирования европейской идентичности. После открытия Колумба Европа стала осознавать себя частью целостного мира. Причина этому — не только географические, но и герменевтические открытия Колумба, движимого тремя мотивами завоевания Америки: божественным, естественным и человеческим. Религиозная миссия христианизации сочетается со страстью к путешествиям, открытию новых земель, наслаждению незнакомой природой, а также с человеческим мотивом личного обогащения и контактов с другими людьми — абorigенами.

Герменевтику Колумба Тодоров считает финалистской. На основе анализа многочисленных документов и дневников участников похода он приходит к выводу, что испанцы интерпретируют природные знаки и поведение индейцев в своих интересах в соответствии с заранее заданной целью. Колумбу везде мнятся знаки золота, новой земли. Он не в силах отказаться от финалистской интерпретации природы и бескорыстно, неутилитарно восхищаться ее красотой. Он фетишизирует не только природ-

ные знаки, но и имена собственные, в том числе и свое имя, чью орфографию он неоднократно менял. Слова для Колумба — образы вещей, и из этого он исходит, давая названия открываемым им землям.

По мнению Тодорова, люди не занимают в герменевтике Колумба особого места. Индейцы воспринимаются им как часть пейзажа, так как они лишены одежды — символа культуры — и говорят на непонятном языке. Пренебрежение иностранным языком, полное непонимание других, отсутствие интереса к ним ведет к ошибкам и иллюзиям, неадекватной интерпретации знаков. Авторитарный тип мышления Колумба исключает коммуникацию. Такая позиция препятствует восприятию и пониманию чужой культуры. В результате возникает миф о добром дикаре, игнорирующий подлинный характер отношений индейцев к испанцам. Постепенно формируется колонизаторский синдром, отличающийся эгоцентризмом, одномерной и однозначной интерпретацией окружающего мира, отторжением незнакомых систем ценностей. В результате абориген воспринимается либо как идентичный колонизатору, и тогда происходит его ассимиляция, либо как отличный от него, то есть несовершенный, и это чревато насильственным порабощением. Материальная и духовная экспансия испанцев, военно-политические способы завоевания новых земель свидетельствуют, по мнению Тодорова, о том, что Колумб открыл Америку, но не американцев, оставшихся непонятными ему.

Задаваясь вопросом о том, почему испанцам удалось победить индейцев, Тодоров выдвигает гипотезу, что это оказалось возможным благодаря коммуникативному превосходству европейцев и их системы знаков. Анализируя речевую символику индейцев, он приходит к выводу, что она основана на диалоге человека с миром. Мир этот сверхдетерминирован, в нем все предсказуемо благодаря знамениям и пророчествам. Поступки человека, чья судьба predeterminedена свыше, строго регламентированы, он лишен инициативы и ответственности за свои поступки. Решения принимает не индивид, а сверхструктурированное иерархическое общество. Регламентация, нормы, порядок подав-

ляют свободу воли. Главный вопрос в таком обществе не «Что делать?», а «Как узнать?». Интерпретация конкретных событий подменяется идеей предустановленной мировой гармонии. Ее постижение отождествляется с овладением искусством риторики. Красноречие, ритуальная речь ассоциируются для индейцев с обладанием властью. При отсутствии письменности речь оказывается материализацией социальной памяти, общественных законов, норм и ценностей. Общественное воспитание происходит посредством ритуальной речи, рисунков и пиктограмм, закрепляющих коллективный опыт, подчиняющих настоящее прошлому.

Таким образом, знаки у аборигенов как бы автоматически вытекают из мира, они не направлены на манипулирование другими людьми. Европейская же знаковая система нацелена на диалог с человеком, а не с миром. Вследствие этого испанцы превзошли индейцев в межличностной коммуникации, оказались активнее, благодаря чему, по мнению Тодорова, и стали победителями. Но победа эта проблематична: завоевав мир, европейцы утратили возможность интегрироваться в него. Мечта о добром дикаре была иллюзорной: мертвый и ассимилированный абориген свидетельствовал о том, что победы чреватые поражением. Пафос эстетики Тодорова — в призыве к пониманию других культур, их познанию, любви к ним.

Место современной культуры — между логосом и мифом, наукой и искусством. Дополняя друг друга, они позволяют познать себя и других, сопротивляться тоталитарной власти, вытесняя ее с исторической сцены с помощью культуры. Полюбить, узнать и покорить других можно только путем полилога культур, признания их равенства на основе различия. Синтезу всего лучшего, что накоплено мировыми культурами Запада и Востока, Севера и Юга, способствует развитие искусством и эстетикой импровизационно-адаптационных возможностей человека. Эти идеи Тодорова, развитые им в последующих книгах,³¹ сви-

³¹ См.: *Todorov T. Le croisement des cultures. P., 1986; Он же: Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine.*

детельствуют о растущей открытости постструктуралистской методологии, тенденции вписать ее в контекст мировой культуры.

* * *

Значительное влияние на развитие постмодернистской эстетики оказали взгляды Умберто Эко — известного итальянского семиотика, эстетика, историка средневековой литературы, писателя, критика и эссеиста. Неслучаен камамбур: постмодерн — это Экология. 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, 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”, по-

тому что понимает (а она понимает, что он понимает), что подобные фразы — прерогатива Лиалá. ³² 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». ³³

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, воспринимая 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. Колебания «Маятника Фуко» между культурным прошлым и настоящим неостановимы. ³⁴ Диалог между новым произведением и другими, ранее созданными произведениями, а также между автором и идеальной аудиторией свидетельствует об открытой структуре эстетики постмодернизма. Вместе с тем Эко различает интерпретацию и «чрезмерную интерпрета-

³² Лиалá — псевдоним итальянской писательницы Лианы Негретти, популярной в 30–40 гг.

³³ См.: Эко У. Имя розы. М., 1989. С. 461.

³⁴ См.: Эко У. Il pendolo di Foucault. Milano, 1990.

Р., 1989; *Он же*: Les morales de l'histoire. P., 1991; *Он же*: La vie commune. Essai d'anthropologie générale. P., 1995.

цию», предостерегает против ничем не контролируемого потока прочтений, издержек деконструкционизма: герменевтическая тайна рискует оказаться пустой.³⁵ Постмодернистское пристрастие к коллекционированию, описанию, инвентаризации вызывает у него ассоциации со средневековой культурой. Как встарь, постмодернизм не отделяет искусство от ремесла, уникальное от «серийного», элитарный эксперимент от популяризации; искусство становится собирательным и составным. Эко считает необходимым расчленив и переоценить обломки культуры прошлого, сохранить это прошлое и выработать пути использования беспорядка, иначе культура окажется в ситуации непрерывного конфликта, перманентного переходного периода, «нового Средневековья» как цивилизации постоянной адаптации, питающейся утопией.

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.

³⁵ См.: *Eco U. Interpretation and Overinterpretation*. Umberto Eco and Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose. Camb., 1992; *Эко У. Средние века уже начались.* // *Иностранная литература*, 1994, № 4.

Концепция иронизма получила оригинальное развитие в неопрагматизме Ричарда Рорти. В его прагматистско-герменевтическом текстуализме идеи деструкции классической философии и эстетики вылились в позицию ирониста — автономного творческого существа, создающего себя 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 воспринимающего.³⁶

На основе анализа натурализма Д. Юма, историзма молодого Гегеля, прагматизма У. Джеймса и Д. Дьюи, философии Ф. Ницше и М. Хайдеггера Рорти приходит к выводу, что искусство — высшая точка нравственного прогресса. Подобно тому как наука XVIII–XIX веков стала преемницей религии, литература и искусство явились в XX веке преемниками науки, став центральной сферой культуры. Благодаря опоре на воображение искусство превратилось в главное средство личностного совершенствования; развивая способность ставить себя на место другого (симпатию), оно снижает уровень жестокости эффективнее философии и религии, сглаживая различия между познанием, нравственностью и эстетикой.

Искусство — воображаемая сфера терпимости, чье главное предназначение — автономное самосозидание и солидарность. Последние — два вида инструментов, не требующие синтеза, как малярная кисть и лопата. Им соответствуют два типа писателей, тяготеющих к приватности (Ш. Бодлер, М. Пруст) либо солидарности (В. Набоков, Д. Оруэлл). Они говорят на разных языках — равноценных и несоизмеримых.

Для эстетики постмодернизма первостепенный интерес представляет именно ироническая линия в творчестве Рорти, на которой мы и сосредоточимся.

³⁶ См.: *Rorty R. Contingence, Irony and Solidarity*. Camb., Mass., 1989; См. также: *Философский прагматизм Ричарда Рорти и российский контекст*. М., 1996.

Критикуя универсализм Канта, его понятие эстетического, Рорти подчеркивает случайность убеждений и желаний либерального ирониста, отсутствие порядка, заданного языкового алгоритма. Случайность языка свидетельствует о реализации творческой свободы, а не продвижении к истине. Общий поворот от теории к нарративу, литературному описанию и переописанию жизни привел к универсальному иронизму постметафизической культуры.

Подобно тому как революции одновременно изменяют словарь и социальные институты, переописывая мир, новое лингвистическое поведение преобразует личность. История — это история метафор, и поэтому именно фигура поэта, создателя новых слов, находится в авангарде человеческого вида. Однако художник не открывает новое, но лишь пользуется подвернувшимися ему новыми инструментами. Метафора живет только на фоне старых слов: «сплошная метафора» невозможна. Задача творца — сравнение метафор с другими метафорами, а не фактами. Критерием культуры являются не факты, но многообразные артефакты. Случайно всё — язык, совесть, самость; оригинален не сам человек, но его тезаурус. Жизнь — это фантазия, сплетающая сеть языковых отношений.

Иронист подвергает непрерывному радикальному сомнению «конечный словарь» личности — набор унаследованных слов для оправдания своих действий, убеждений, жизни. Его характеризует неукорененность, релятивизм. Нет ничего более противоположного иронической позиции, чем здравый смысл: для ирониста ничто не обладает внутренней природой, реальным содержанием. С точки зрения иронизма философия — это своего рода литературный жанр, литературная критика, литературное мастерство терминологического переключения гештальтов, свидетельствующее лишь об устарелости языка, а не ложности высказываний. Ее задача — интертекстуальная критика культуры, а не реальности. Разнообразные «конечные словари» образуют красивую мозаику, способствующую расширению канона. Таким образом, Рорти предлагает теоретическое обоснование возникновения пограничных философско-литературных жанров; не случайно

современным воплощением теоретического иронизма является для него Ж. Деррида с его «вкусом к деконструкции».

Так как иронизм по своей природе дело приватное, то ироническая культура и занята его подробным описанием. Если платоновско-кантовский канон исходил из устойчивости, целостности мироздания, наличия мудрости и любви к ней, метафоры «вертикального» взгляда сверху вниз, то иронический канон предлагает панорамный, отстраненный взгляд на прошлое вдоль горизонтальной оси. Предмет иронической теории — теория метафизики; цель — понимание метафизической потребности и освобождение от нее.

Иронизм — не метод, платформа или рациональное объяснение мира, но стремление именно к автономии, а не солидарности. Иронисты сами создают вкус и суждения вкуса о себе по принципу «так я хотел»; их беспокоит прежде всего самооценка; философия для них — скорее служанка, чем госпожа.

Пруст и Ницше были не метафизиками, но иронистами именно потому, что сами производили случайности, переписывая время и случай, и были озабочены исключительно тем, как выглядели в собственных глазах. Но если Ницше был еще «не оперившимся номиналистом», так как ему не доставляло удовольствия заниматься мелочами, то Пруст — истинный номиналист, сосредоточенный на малых случайностях; мадлен — лишь одна из них. В этом плане прустовская эпопея глубинно иронична; в ее финале автор овладел случайностью: обрамление красоте придает смерть.

Пруст тяготеет к прекрасному, а не возвышенному, покрывающему все поле возможного. В этом смысле к нему, по мнению Ричарда Рорти, близок поздний Деррида, оставляющий теоретизирование ради фантазирования, ассоциативной игры. Такое приватное фантазирование — конечный продукт иронической теории. Фантастическое переструктурирование воспоминаний образует новый жанр, расширяющий границы возможного. Благодаря постоянному расширению современная культура становится все более ироничной.

* * *

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 широкой социокультурный контекст в качестве открытой системы. Что касается постструктурализма в его деконструкционистском варианте, то к нему все чаще применяются термины «суперструктурализм», «транбиллетристика». 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.

Эстетика симулякра

На протяжении столетий термин «симулякр» звучал достаточно нейтрально. Генетически связанный в классической эстетике с теорией мимесиса, он означал подобие действительности как результат подражания ей, был одним из слабых синонимов художественного образа. Новое время внесло в его интерпретацию ряд оттенков, связанных с игрой, подменой действительности — обманки, ложные окна, изгороди «ах-ах» и ряд других эстетических инноваций классицизма, Просвещения, романтизма обозначили семантический дрейф в сторону симуляции, имитации, замены и подмены реальности. Новая, современная жизнь

концепта началась в 80-е годы XX века в контексте эстетики постмодернизма, предложившей неклассические трактовки не только этого, но и многих других канонических терминов и традиционных эстетических категорий. Оторвавшись, в сущности, от своего прежнего миметического значения, симулякр как одно из ключевых понятий постмодернистской эстетики символизирует нечто противоположное — конец подражания, референциальности. Это муляж, эрзац действительности, чистая телесность, правдоподобное подобие, пустая форма — видимость, вытеснившая из эстетики художественный образ и занявшая его место.

Роль этого понятия в эстетике постмодернизма столь существенна, что нам представляется правомерным определить ее в целом как эстетику симулякра. По нашему мнению, симуляционность наиболее адекватно выражает амбивалентность постмодернистских артефактов, соответствует их игровой природе как иронической «копии тени». Мы понимаем при этом, что у наших гипотетических оппонентов может возникнуть соблазн назвать исследуемый феномен «симулякром эстетики». Тем важнее попытка выявить объективную роль симулякров в эстетической теории и художественной практике.

Становление концепции симулякра проходило параллельно развитию теории деконструкции Жака Деррида в остром соперничестве с ней. Оно связано прежде всего с именем Жана Бодрийара, снискавшего себе несколько двусмысленные титулы мага постмодернистской сцены, гуру постмодерна, Уолота Диснея современной метафизики, «меланхолического Ницше», подменившего сверхчеловека «смертью субъекта». Действительно, бодрийаровский стиль не отличается философической серьезностью, присущей деконструкционизму. Идеи Деррида и взгляды Бодрийара — теории разных уровней. Однако, как это ни парадоксально, именно «поп-философская», мнимо-поверхностная рекламная упаковка бодрийаровской концепции обеспечила ей близость к постмодернистскому искусству и была более органично и непосредственно воспринята им, чем теоретический опыт парижской школы. «Модный»,

«легкий» Бодрийар с его концепцией симулякра, обращенной непосредственно к новейшему искусству, навел мосты между эстетической и художественной ипостасями постмодернизма. Его взгляды не лишены внутренней цельности, концептуально выстроены.

Термином «симулякр» Бодрийар начинает оперировать в 1980 году. Именно в этот период открывается постмодернистский этап его творчества. Однако ранние труды во многом подготовили переход на постмодернистские позиции. Они были посвящены своего рода социологическому психоанализу мира вещей и общества потребления, не чуждому семиологии, структурализму и неомарксизму (большое влияние на Бодрийара оказали взгляды Ф. де Соссюра, Р. Барта, Г. Лукача, Г. Маркузе, А. Лефевра). Если сегодня в центре его интересов жизнь знаков-симулякров в различных областях культуры — искусстве, моде, масс-медиа, технике, сексе, в также связи между языком и другими системами репрезентации — живописью, кино и т. д., то доминантой предшествующего периода являлась роль культуры в повседневной жизни, вещь-знак. В духе леворадикального протеста Бодрийар критикует эстетику общества потребления, чутко подмечая усталость от переизбытка — как в потреблении, так и в производстве вещей-объектов, доминирующих над субъектом.³⁷ Предлагая семиологическую интерпретацию структуры повседневной жизни, он подразделяет вещи на функциональные (потребительские блага), нефункциональные (антиквариат, художественные коллекции) и метафункциональные (игрушки, гаджеты, роботы), подчеркивая, что новое поколение выбирает последние.

Считая потребление, или обмен вещами, одним из способов коммуникации, на котором зиждется культура, Бодрийар сосредоточивается на знаковом характере языка «вещевых джунглей». Ссылаясь на роман «Вещи» Ж. Пекрека,³⁸ он сопоставляет авангардистский интерьер с тра-

³⁷ См.: *Baudrillard J. La société de consommation. Ses mythes. Ses structures. P., 1978; Он же: Le système des objets. P., 1982.*

³⁸ См.: *Pérec G. Les Choses. P., 1965.*

диционным. Отсутствие очага как центра дома, портретов и фотографий родственников, зеркал, символизирующих отражение для отражения (они вытесняются в ванную), свидетельствуют о конце интимности, интровертности традиционной семьи, экстравертной прозрачности быта 60–70-х годов. Яркие, агрессивно-вульгарные цвета как знаки языка пульсаций, мебель и бытовая утварь, освободившиеся от традиционных функций, пластмасса, способная имитировать любые материалы, закамуфлированные источники неоновой света и т. д. — знаки экстернизации формы, отделяющейся от вещи и отпадающей от нее подобно панцирю. Эта пустая скорлупа, полая оболочка, ложная форма, «сублимация содержания в форму»³⁹ и есть симулякр.

Симулякр — своего рода алиби, свидетельствующее о нехватке, дефиците природы и культуры. Он как бы повторяет в свернутом виде переход от техне к мимесису: естественный мир заменялся его искусственным подобием, второй природой. Симулякры же воспринимаются как объекты третьей природы. Так, потребление опережает производство, деньги замещаются кредитом — симулякром собственности. Вещи становятся все более хрупкими, эфемерными, иллюзорными, их поколения меняются быстрее, чем поколения людей. Они подражают не столько флоре или фауне, как прежде, сколько воздуху и воде (крыло автомобиля или самолета как фантазм скорости, миф полета), форма приобретает все больший аллегоризм. Утрачивается принцип реальности вещи, его заменяют фетиш, сон, проект (хэппенинг, саморазрушающееся и концептуальное искусство). Нарциссизм вещной среды предстает симулякром утраченной мощи: реклама как симуляция соблазна, любовной игры эротизирует быт: «Все — соблазн, и нет ничего, кроме соблазна».⁴⁰ И если человек вкладывает в вещь то, чего ему не хватает, то множась вещи — знаки фрустрации — свидетельствуют о росте человечес-

³⁹ *Baudrillard J. Le système des objets. P. 65.*

⁴⁰ *Бодрийар Ж. Фрагмент из книги «О соблазне» // Иностран. лит. 1994, № 1. С. 65.*

кой нехватки. А так как пределов насыщения знаками нет, культура постепенно подменяется идеей культуры, ее симулякр, знаковой прорвой.

С осознанием этого процесса отчасти связан постмодернистский поворот от повседневности к истории: прошлое, в том числе и старые вещи, — своего рода талисман аутентичности, смягчающий невроз исчезновения. В постмодернистской ситуации, где реальность превращается в модель, оппозиция между действительностью и знаками снимается и все превращается в симулякр, статус аутентичности возможен лишь для искусства. В связи с этим постмодернистская эстетика — своего рода «мистический дзенреализм»,⁴¹ придающий артефакту гиперреалистическую прочность сдвоенного, «махрового» симулякра симулякра.

Таким образом, симулякр — это псевдовещь, замещающая «агонизирующую реальность» постреальностью посредством симуляции, выдающей отсутствие за присутствие, стирающей различия между реальным и воображаемым.⁴² Он занимает в неклассической постмодернистской эстетике то место, которое принадлежало в традиционных эстетических системах художественному образу. Если образность связана с реальным, порождающим воображаемое, то симулякр 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 деформацией, затем — маскировкой ее отсутствия и наконец — утратой какой-либо связи с реальностью, заменой смысла — анаграммой, видимости — симулякром.

Симулякр подобен макияжу, превращающему реальные черты лица в искусственный эстетический код, модель. Перекомбинируя традиционные эстетические коды по принципу рекламы, конструирующей объекты как мифологизированные новинки, симулякры провоцируют дизайни-

⁴¹ См.: Baudrillard J. Le système des objets. P. 179.

⁴² См.: Baudrillard J. Simulacres et simulation. P., 1981.

зацию искусства, выводя на первый план его вторичные функции, связанные с созданием определенной вещной среды, культурной ауры. Переходным звеном между реальным объектом и симулякром 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 — симулякр. 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 симулякр — «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, Бодрийар приходит к выводу об их принципиальных различиях. Фундамент классической эстетики как философии прекрасного составляют образность, отражение реальности, глубинная подлинность, внутренняя трансцендентность, иерархия ценностей, максимум их качественных различий, субъект как источник творческого воображения. Постмодернизм, или эстетика симулякра, отличается внешней «сделанностью», поверхностным конструированием непрозрачного, самоочевидного артефакта, лишением 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-симулякр, гипертрофирует гедонистическое, игровое начало искусства.⁴³ Веер эстетических эмоций, чувств, восприятия, вкуса закрыва-

⁴³ См.: Baudrillard J. La transparence du mal. P., 1990.

ется, 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 уводят эстетику постмодернизма по ту сторону принципа реальности. Однако «ожирение» объекта свидетельствует не о насыщении, но об отсутствии пределов потребления.⁴⁴

Неопределенность, обратимость становятся главными признаками постмодернистского культурного проекта. Бодрийар отмечает связь постмодернистской эстетики с постнеклассическим научным знанием, высокими технологиями, информатикой, средствами электронной информации. Их совокупное влияние на современное искусство он называет «киберлицем», усиливающим шум, релятивистскую индетерминированность аксиологического поля.

Конец классической способности суждения, снятие оппозиций между прекрасным и безобразным выливаются в постмодернистский художественно-эстетический карнавал, чья единственная реальность — симулякры нейтральных, недифференцированных знаков и кодов. В результате симулякризации артефакта форма становится его единственным содержанием.

Различая вслед за М. Маклюэном горячие и холодные масс-медиа, Бодрийар анализирует процесс перехода горячего (войны, катастрофы, спорт) в холодное, их нивелирование. В результате грани между электронной картинкой и реальностью размываются; «меняя каналы», субъект поддается нарциссическому самособлазну. Мир симулякра — это триумф прохладного соблазнения.⁴⁵ Экстаз ком-

⁴⁴ См.: Baudrillard J. The Extasy of Communication // The Anti-Aesthetics. Essays on Postmodern Culture. Port Townsend and Wash., 1986.

⁴⁵ См.: Baudrillard J. De la séduction. P., 1979.

муникации с ее прозрачностью и гласностью придает теловосприятию налет порнографичности, порождает пресыщенность информацией. Если оригинальное классическое и массовое серийное искусство можно считать симулякрами первого и второго порядков, то фотография и кинематограф знаменуют, согласно Бодрийару, третью стадию чистой симуляции, сожравшей репрезентацию. Модель стала первичной и единственной гиперреальностью, превратив весь мир в Диснейленд. Подобно ленте Мёбиуса или модели ДНК, симуляция трансформировала действительность в нелинейную, циркулярную, спиралевидную систему без начала и конца. В этом контексте привилегированная роль искусства заключается в создании собственной системы знаков, культурной эмблематики. Играя с миром и включаясь в его игру, оно имманентно не критично. Симулируя, заменяя, пародируя реальность, постмодернистское искусство никогда не навязывает ей свой порядок, но, напротив, конформистски подчиняется строю мироздания. Искусство как квинтэссенция свободно плавающих знаков постмодернистской культуры фиксирует точку невозврата симуляции.

Творчество Бодрийара в 70–80-е годы характеризует одним из его исследователей как «аристократический эстетизм»,⁴⁶ отмеченный печатью меланхолии. Действительно, Бодрийар подвергает резкой критике один из символов французской культуры 70-х годов — Центр современного искусства им. Ж. Помпиду в Париже, знаменитый Бобур, видя в его выведенных наружу коммуникациях символ популизма, массивификации, проституирования культуры, культурного утрашения.⁴⁷ В его трудах все явственнее звучит обеспокоенность, вызванная утратой искусством своей специфики, необратимой деконструкцией художественной ткани, стереотипизацией симулякров. Характеризуя постмодернистский проект как тактику выживания среди обломков культуры, Бодрийар критикует

⁴⁶ См.: Kellner D. Jean Baudrillard. From Marxism to Postmodernism and Beyond. Stanford., 1989.

⁴⁷ См.: Baudrillard J. L'Effet Baubourg. P., 1977.

его инерционность, нигилистичность, отсутствие теоретического якоря. Такая критика изнутри тем более знаменательна, что создатель концепции симулякра сомневается в перспективах ее развития. Наблюдая неконтролируемое разрастание симуляции в постмодернистском искусстве, Бодрийар высказывает озабоченность подобной ситуацией, чреватой катастрофой как субъекта, так и объекта. С иронией, переходящей в сарказм, говоря о неприличном, гиперреальном, неконтролируемом экстазе объекта — прекраснее прекрасного, реальнее реального, сексуальнее сексуального, — он опасается «мести хрустала» — ответного удара перекормленного объекта по изможденному субъекту. Косный, инертный объект классической эстетики становится полновластным сувереном, соблазняет и подчиняет себе субъект-жертву.

В сложившихся обстоятельствах необходим выбор стратегии. Автор анализирует три стратегические модели — банальную, ироническую и фатальную.⁴⁸ Банальная линия связана со стремлением более умного субъекта контролировать объект, реально властвовать над ним — она ушла в прошлое. Ироническая позиция основана на мысленной власти субъекта над объектом — она ирреальна, искусственна. Наиболее продуктивной Бодрийару представляется фатальная стратегия, когда субъект признает гениальность объекта, превосходство его блестящего цинизма и переходит на сторону этого объекта, перенимая его хитрости и правила игры. Объект долго дразнил субъекта и наконец соблазнил его.

Включая в объект массы, информацию, медиа, Бодрийар видит в нем не мертвую материю, но активную субстанцию, подобную протону и вирусу СПИДа, находящуюся вне понимания и контроля субъекта. Его сила подобна силе рока, судьбы, предопределяющих линию человеческой жизни. Его непознаваемость, неконтролируемость сопряжены с неопределенностью и относительностью постнеклассического научного знания. Это опасная сила зла,

⁴⁸ См.: Baudrillard J. Les stratégies fatales. P., 1985.

губящая прекрасные закаты и голубые орхидеи — ведь объект энтропичен, стремится к худшему, катастрофам.

Фатальная стратегия предлагает в качестве противоядия подчинение субъекта превосходящим силам объекта и следование по спирали зла с целью ликвидации классических оппозиций (добро — зло, мужское — женское, человеческое — нечеловеческое). Она не чужда изотеризму и мистицизму.

Порывая с классической декартовской философией субъекта, Бодрийар создает свой вариант неклассической эстетической теории, вдохновляясь патафизикой А. Жарри, абсурдизмом Э. Ионеско, идеями Ж. Батая о творческом выходе «Я» за свои пределы. Рекомендую субъекту конформистски следовать за объектом, он предвидит превращение эстетики симулякра в эстетику исчезновения, где вместо реальной жизни торжествуют мертвые формы. Реализацией подобной антиутопии Бодрийар считает США — «мировой объект», «вечную пустыню», лишенную подлинной истории и культуры.⁴⁹ Протестуя, подобно многим французам, против американизации, «кока-колониализации» европейской культуры, он видит в ней угрозу эстетизированным формам жизни, чреватую нулевым градусом радости, удовольствия, той сухостью и пустотой, которые показал Антониони в «Красной пустыне». Другой антиутопический вариант — война в Персидском заливе, утратившая реальный характер и превратившаяся в информационный симулякр, следующий гиперреалистической логике запугивания самой возможностью реального.⁵⁰

Таким образом, концепция симулякра лишена хеппиэнда. Постмодернистская эстетика соблазна, избытка знаменует собой, по мнению Бодрийара, триумф иллюзии над метафорой, чреватый энтропией культурной энергии. Шизоидный, истерический, параноидальный синдромы раннего постмодерна сменяются эстетической меланхолией и ипохондрией. Сравнивая культуру конца XX века с засы-

⁴⁹ См.: Baudrillard J. Amérique. P., 1986.

⁵⁰ См.: Бодрийар Ж. Войны в заливе не было // Худож. журнал. 1994, № 3.

пающей осенней мухой, Бодрийар указывает на риск деградации, истощения, «ухода со сцены», таящийся в эстетике симулякра. Теме «конца конца» посвящены его книги 90-х годов «Иллюзия конца», «Идеальное преступление», «Безразличный пароксизм».⁵¹ Эта проблема предстает в разных ипостасях — как прекращение существования истории в качестве события; как разрушение концептуально-аксиологического мышления; конец оппозиции индивидуальное — коллективное, оба члена которой оказались проглоченными виртуальной гиперреальностью; как разрастание «культуры смерти». Бодрийар констатирует конец метафизики, метаязыка, метафоры в пользу чистого знака, чистого события: ведь все уже закончилось, поэтому ничто уже не заканчивается. Новой фатальной стратегией становится позиция безучастного наблюдателя-пароксизма, вставшего на нечеловеческую точку зрения и иронически превращающего сам анализ в объект, материальное событие языка.

«Куда же податься? В Берлин? В Ванкувер? В Самарканд?»⁵² — вопрошает Бодрийар. Этот вопрос не лишен смысла. Полемизируя с М. Фуко, Р. Бартом, Ж. Лаканом, Ж. Деррида, Ж. Делёзом, Ж.-Ф. Лиотаром, Бодрийар тем не менее остается в рамках постструктуралистской эстетики, хотя и вносит в нее такие новые понятия, как симулякр, соблазн, экстаз, ожирение и др. И если избыточность, «переполненность» постмодернистской эстетики являются, по нашему мнению, теми признаками адаптации эстетического к изменившимся условиям бытования культуры, которые дают дополнительные возможности ее выживания, то, действительно, необходимо смотреть и на Запад, и на Восток. Ведь симулякры укоренились не только в «Ванкувере», но и в «Самарканде».

Современная эволюция многообразных симулякров в различных видах и жанрах искусства и, шире, культуры в целом примечательна в том отношении, что проникнове-

⁵¹ См.: *Baudrillard J. Le Paroxyste indifférent. Entretiens avec Philippe Petit. P., 1997.*

⁵² См.: *Baudrillard J. Cool Memories. P., 1987. P. 290.*

ние симулякров не только в искусство, но и в жизнь обретает легитимность, осознается в качестве факта.

Существенную роль здесь играет мода. Идея искусственной красоты, стирающей оппозицию естественное — искусственное, не просто возрождает моду 50–60-х годов, но настаивает на нарочитой ненатуральности, не-имитации природы в качестве эталона. Накладные ногти и «новые губы», парики на «липучках», искусственный загар и «фолси», увеличивающие объемы груди и бедер, придают неестественному статус прекрасного.

Другая сторона современной моды — ориентация на андрогинность, транссексуализм. Имидж Майкла Джексона как певца без пола, расы и возраста свидетельствует о постмодернистских трансформациях «американской мечты». Пародийный вариант смешения мужского и женского — нью-йоркский мужской балет, где троки (исполнители женских партий), носящие имена «Нина Енименимыномова» или «Карина Грудь», называют своим «почетным гуру» Мариуса Петипа. Лишенная самоиронии и во многом эпигонская имитация подобного стиля — санкт-петербургский мужской балет В. Михайловского, выступления Преснякова-младшего.

Таким образом, расширение сферы бытования симулякров, перетекающих из художественной области в действительность — новая черта современной культурной ситуации. Впрочем, симулякры «этих смутных объектов желаний» уже стали достоянием обыденного сознания благодаря таким телесериалам, как «Твин Пикс» Д. Линча...

Еще один признак новой чувственности — внедрение в искусство «готовой реальности», вырванной из жизни, через жест, ритуал, хэппенинг. Немецкий выразительный танец П. Бауш создает психиатрически точные симулякры человеческих аффектов, невротозов, психозов, фобий, строя эстетику своего тотального театра на бытовых позах, нетрадиционных данных танцовщиков, воплощающих в себе внешность и пластику «человека с улицы». Дерзко противопоставляя классическим представлениям о балете как романтическом воплощении красоты тела, грации движений некрасивое и даже уродливое, грубое, бесстыд-

ное, П. Бауш создает своего рода постмодернистский антибалет, где есть место и пению, и декламации, и дансантиности, и драмбалетной фабуле, и даже иронично модернизированному театральному амплу героя-любownika, резонера, субретки, страдающей героини и т. д. «Безумие считать, что в танце должна существовать какая-то норма, на которой построен классический балет, а все остальное — это не танец. Танец может жить в любых формах. Главное — это точность пластического выражения мысли, эмоции. И дело, здесь, конечно, не в технике классического танца, а в жесте, выражающем сущность происходящего с человеком. Ведь и классический балет существовал раньше в жестах, но об их смысле, о том, откуда они взялись, многие танцоры сейчас просто понятия не имеют»,⁵³ — полагает она. Симулякр в ее искусстве — путь «безыллюзорно поиска действительной природы вещей».

Другую трактовку симулякра предлагает французский хореограф А. Прельжокаж. Его версия дягилевских шедевров — «Парад», «Видение розы» и «Свадебка» — своего рода симулякр в симулякре. Программа в целом — симулякр знаменитых русских сезонов, деконструкция эстетики «Мира искусства». В каждом из одноактных балетов предложен свой вариант разборки и сборки дягилевской хореографии. Так, обрамленный намекающей на музейность рамой «Парад» — гибрид балета и цирка, симулякр хэппенинга, построенный на бесконечном дефилировании взад-вперед, напоминающем уличное движение. Эпатажное «Видение розы» — симулякр видения, двойной, двойственный, «махровый» сон во сне, призрак бисексуального двойничества. «Свадебка» — лесбийский симулякр свадьбы с куклой-невестой, слияние Эроса и Танатоса. Прельжокаж обращается не только к смысловым, но и аудиовизуальным симулякрам — от иронических стилизованных псевдорусских костюмов до внесения в классическое музыкальное сопровождение песен à la gusse и «цыганщины». Предложенная им гирлянда симулякров — одно из

⁵³ Цит. по.: Фолкванг в Москве. Танец из Северной Рейн-Вестфалии. ФРГ. М., 1993. С. 1.

свидетельств «ожирения» последних, достаточно новой для художественной практики тенденции самоироничной деконструкции механизма симуляции.

Западные симулякры в целом эволюционируют в историко-научном контексте, бурно компьютеризируются, прорывают художественную оболочку, становясь приметам повседневности.

Структура желания

Постфрейдистские концепции искусства Ж. Лакана, Ж. Делёза, Ф. Гваттари, 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. Мунье,⁵⁴

⁵⁴ См., например: *Бассин Ф. В.* О современном кризисе психоанализа: Вступ. ст. // *Шертюк 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; *Полова Н. Ф.* Французский постфрейдизм. Критический анализ. М., 1986.

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 воображаемого 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. Гваттари. 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 Гваттари 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 постмодерне 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 Лиотаром 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 неотоцизмом.

Таким образом, создателей постфрейдистской эстетики объединяет прежде всего поиск бессознательных психических структур, лежащих в основе языка искусства. Однако направление это лишено целостности, внутренне противоречно 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 означаемого 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. Гваттари, 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 общекультурный 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, фунда-

ментальные 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 с помощью 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 водораздела 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 параноидальном психозе и его отношении к личности» (1932). Выводы этой работы широко использовались западными эстетиками, искусствоведами, деятелями художественной культуры. Высказанные Лаканом идеи легли в основу «параноидальной 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 психоаналитиков.⁵⁵

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 исследований. Лакан возглавил влиятельную научную школу, не распавшуюся и после его 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. Лакана⁵⁶ позволили проследить эволюцию психоаналитических взглядов на протяжении трех предшествовавших десятилетий. В 1973–1991 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

⁵⁵ См.: *Автономова Н. С.* Психоаналитическая концепция Жака Лакана // *Вопр. философии.* 1979, № 11.

⁵⁶ См.: *Lacan J.* *Ecrits.* P., 1966.

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 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 бытия и мышления расположены на разных уровнях. Но тогда и обоснование бытия мышлением 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 последним «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 либидо у К. Юнга, американских неофрейдистов. Психологизация либидо в неофрейдистских концепциях заводит, по мнению Лакана, в теоретический тупик, психоанализ и общая психология несовместимы.

Задача структурного психоанализа — восстановить понятие либидо 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 антропологизму 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».⁵⁷ 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 худо-

⁵⁷ 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.

жественном 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 весома, чем реальность. Творчество в целом связано с символическим характером языка и речи, представляющими собой социокультурные интересубъективные 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 — двигателя 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 вещи, 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 декартовскому «ubi cogito ibi sum». Бессознательное — это чистое время вещи, а его материальным предлогом может быть все, что угодно. В таком контексте «поступок — это речь».⁵⁸

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 лакановские слова о том, что «бессознательное — это язык», «бессознательное структурировано как язык».⁵⁹ 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 свидетельствует о том, что в доме

⁵⁸ Lacan J. Le séminaire de Jacques Lacan. Livre II. P. 270.

⁵⁹ Lacan J. Le séminaire de Jacques Lacan. Livre III. Les psychoses. P., 1981. P. 20.

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 году).

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 двугранный 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 — невежество. Стык граней воображаемого и символического порождает любовь. Философское исследование искусства любви предваряет в эстетике Лакана его философию искусства.

Изучая сексуальную сферу субъекта желания, Лакан также во многом отходит от ортодоксального фрейдизма.

Не случайно его замечание: «Мы не следуем за Фрейдом, мы его сопровождаем». Пружинной, запускающей сексуальный механизм, Лакан считает не реального сексуального партнера, но воображаемый образ совершенства. Любят не конкретного человека, способного лишь удовлетворить страсть, но идеальный тип, образ любви, дающий ощущение полноты бытия. Партнер — это сигнал, привлекающий своим внешним видом (как окраска и оперение птиц в брачный период). В основе же любви — воображаемое, глубокие сексуальные пульсации — функция воображения. Лакан различает два рода любви — нарциссическую и объектную. Нарциссическая любовь основана на идентификации с тем единственным образом, онтологическим либидозным *alter ego*, которого ожидают. Любят только особей своего вида — это фундамент объектной любви. Но почему же клюют и на приманку? Иллюзия, воображение сильнее реального. Жажда встречи с воображаемым образом столь велика, что возникает как бы его воплощение, реальный образ превращается в потенциальный. Любовь — созданный нами самими мираж, чему есть множество примеров не только в жизни, но и в литературе и искусстве. Как возникает любовь с первого взгляда? Лакан предлагает в качестве ответа структурно-психоаналитическую трактовку первой встречи гетевского Вертера с Лоттой. Вертер видит, как Лотта нянчит младенца. В воображении Вертера происходит совпадение реального объекта с фундаментальным образом смертельной привязанности, то есть любви. Ведь любят свое собственное «Я», осуществившееся в «другом» на уровне воображаемого. Однако образы желаний, подобные вертеровскому, встречаются не каждый день, замечает Лакан. Тогда и происходит перенос желания — его природа и психическая структура те же, что и у любви. Перенос — своего рода менуэт, заменяющий естественное искусственным в речевом акте. Трансферт свидетельствует о том, что желание осталось неузнанным и непризнанным, произошло его подавление, вытеснение. Так, переносом нарциссической любви является самоотрешенное созерцание лика мадонны, свидетельствующее о самоидентификации с ней субъекта.

Гранича с реальным и символическим, воображаемая природа любви вполне автономна. Воображаемое зависит от символического, так как связи между людьми носят символический характер: они детерминированы социально, посредством законов, определяющих положение субъекта, его угол зрения, уровень воображения. Однако любовь как сфера воображения аннулирует символическое и открывает путь абсолютному совершенству. С другой стороны, некоторые воображаемые образы могут совпадать с реальностью (зеркалом служит и обыкновенное стекло). И все же образ подлинной любви — не стеклянно-прозрачный, он требует либидозного вложения субъекта желания, благодаря которому объект только и может стать желанным, объектная любовь — нарциссической.

Над любовью всегда тяготеет опасность соскальзывания в область символического, чем и объясняются постоянные либидозные флуктуации. Стык воображаемого и символического, образующий своеобразную точку роста любовного чувства, одновременно генерирует и стремление к смерти. Именно здесь встречаются Эрос и Танатос, порождающие свои производные — любовь-ненависть, садомазохизм и т. д. И если смерть предстает абсолютным властителем мира, образом образов, то любовь в своем высшем проявлении оказывается формой самоубийства.

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»,⁶⁰ 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,

⁶⁰ Lacan J. Le séminaire de Jacques Lacan. Livre II. P. 256.

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».⁶¹

Изучая природу художественного образа методами структурного психоанализа, Лакан стремится использовать результаты естественно-научного 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 узнавать себя в зеркале, самоидентифицироваться и идентифицироваться со взрослым, держащим его перед зеркалом. Ребенок воображает себя взрослым, владеющим речью, творит свой будущей образ. Так на стадии зеркала формируется образ, синтезирующий воображаемое и символическое в той мере, в какой осуществляется приобщение к языку и культуре.

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

Для обоснования своей концепции Лакан приводит данные многочисленных и многообразных оптических опытов с плоскими и вогнутыми зеркалами, стеклами, сферами. В его трудах — множество чертежей и рисунков, изо-

бражающих 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 рождения «Я». Осознание себя как тела составляет, по мнению Лакана, фундаментальное отличие психологии человека от животного. Психикой человека управляют порывы сознания и тела, желания и формы. 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, зерка-

⁶¹ Lacan J. Le séminaire de Jacques Lacan. Livre III. P. 91.

лах? 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 вернутся на землю? Кинокамера запечатлеет образы явлений природы — молнии, взрывы, извержения, водопады, горы и их отражение в зеркале-озере. То есть киноискусство зафиксирует 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 ирланд-

ской 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 секретирует 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 методологии Лакана. В отличие от классического фрейдизма он распространил «законы сновидений» на период бодрствования, что дало основания его последователям 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 с помощью символического, превратить субъект — в пешку, а объект — в мираж, узнаваемый лишь по его названию, с помощью 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, разде-

ленные фигурой умолчания, письмом-миражом. 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 Дюпена, 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 мешаает 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».⁶²

Разрабатывая свою концепцию языка, Ж. Лакан опирается на ряд положений общей и структурной лингвистики Ф. де Соссюра, Н. 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

⁶² Lacan J. Le séminaire de Jacques Lacan. Livre II. P. 190.

дихотомии означающего и означаемого, противопоставив сосюрсовской идее знака как целого, объединяющего понятие (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 большого могут выпасть 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 означающем; 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».⁶³

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 общефилософским выводам общечеловеческого масштаба.

⁶³ 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 — сгущение, 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 мусек, 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».⁶⁴ Только «язык — птицелов» способен внести в жизнь правду.

Лакановская концепция языка была творчески применена к структурному психоанализу киноязыка французским киносемиотиком Кристианом Метцем. В книге «Воображаемое означающее. Психоанализ и кино»⁶⁵ Метц выявляет психоаналитическую структуру означающего в

⁶⁴ Lacan J. Le séminaire de Jacques Lacan. Livre I. Les écrits techniques de Freud. P., 1975. P. 288.

⁶⁵ Metz C. Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma. P. 1977.

кино, соединяя изучение первичного (психоаналитического) и вторичного (лингвистического) процессов обозначения в кино, сливающихся в науку о символическом, чей предмет — сам факт обозначения. В психоанализе и лингвистике Метц усматривает два основных источника семиологии кино — по его мнению, единственной науки, способной дать в перспективе подлинное знание о человеке. Кино представляется Метцу узлом глубинного совпадения семиотики, бессознательного, истории, окрашенного социальным символизмом: кино — это социальная практика некоторого специфического означающего. Но кино — это и сон, дыра в социальной ткани, бегство от общества.

Задачей теории кино является выяснение соотношений означаемого и означающего, воображаемого и символического, выявление психоаналитической подосновы киноязыка. При этом приоритет отдается означающему, а не означаемому, символическому, а не воображаемому, форме, а не содержанию. Означающее фильмов характеризуется как статичный подтекст, образуемый невротами кинематографистов. Означающее же формирует собственно фильм, его текст и коды. Аналогично воображаемому как сфере изложения противопоставляется символическое как область выражения. Придавая фильму привлекательность, питая кино, воображаемое грозит поглотить символическое, подменить теорию кино властью воображаемого. Одной из целей структурно-психоаналитической теории кино является освобождение последнего от воображаемого ради символического, обогащенного семиологией, чье внимание перемещается с изложения на выражение.

Полагая, что символическое в кино увенчивает воображаемое, Метц рассматривает последнее в двух отношениях — обыденном (по Э. Морену) и психоаналитическом (по З. Фрейду, Ж. Лакану, М. Клейн). Первичное, обыденное воображаемое связывается с кинофикцией — вымышленным рассказом, а также кинотехникой — киноплёнкой, фонограммой. Психоаналитическое воображаемое предстает как первичное ядро бессознательного, изначальное вытеснение, знак зеркала, признак двойничества, бессо-

знательного влечения к матери, комплекс кастрации. Все это воспроизводится игрой киноэкрана — психической приставки. Воображаемое — киносон, символическое — код этого сна, позволяющий исследовать механизм сочленения непрозрачного фантазматического воображаемого с изгибами означаемого.

Разрабатывая сновидческую концепцию кинематографа, Метц проводит аналогию между сексуальным и кинематографическим актами. Зеркало экрана для него — тело, фетиш, который можно любить, соединяя воображаемое (идентификация с персонажем), реальное (отчуждение от персонажа) и символическое (утверждение кинофикции). Киноаппаратура — метафора и фетиш умственной деятельности: зрителю достаточно закрыть глаза, чтобы уничтожить фильм; но он же способен и вызвать его, являясь одновременно киноаппаратом, воспринимающим экраном и регистрирующей камерой. Киноэкран — эдиповская замочная скважина, позволяющая воочию увидеть то, что в жизни обычно остается вытесненным, — эротику, садизм. Все это превращает кино в своего рода перманентный стриптиз.

Исследуя зрительские реакции, Метц приходит к выводу о тройственной структуре «фильмического состояния», распадающегося на сны, мечты (фантазии) и явь. Если спящий не знает, что грезит, и переживает во сне иллюзию действительности, то кинозритель знает, что находится в кино, испытывает впечатления действительности. Однако сознанию кинозрителя свойственно затуманиваться, тяготеть ко сну, его восприятие чревато галлюцинациями; увлекаясь, сопереживая, зритель «засыпает», но собственные реакции на увиденное будят его. Неподготовленные зрители склонны впасть в сомнамбулическое состояние, ведущее к смешению фильма и действительности.

Уподобляя сон детству, ночи, мечту — взрослению, вечеру, явь — зрелости, ясному дню, Метц приходит к выводу, что фильм сильнее мечты, но слабее сна; это смесь трех зеркал, в которых сливаются впечатления действительности и псевдореальности. Кино — «нереальная реальность». Зритель — немая рыба, воспринимающая акте-

ра-рыбу за стеклом аквариума-экрана, — идентифицируется не с персонажем, что свойственно читателям, но с самим кино как дискурсом, чистым видением. Зритель уподобляется творящему Богу, кино, как речь, становится единственным подлинным референтом со своей собственной структурой. В этом плане кино исторически продолжает классический роман XIX века, семиологически имитируя его и в конце концов социологически замещая литературу. Кинематографическая фикция — квазиреальное присутствие ирреального, роль фильма в культурной психодраме состоит в бессознательном нацеливании сознания, заключает Метц.

На что же нацелено сознание кинозрителей? Структурообразующим ориентиром является киноудовольствие. Именно с ним соотносятся такие механизмы, как киноиндустрия, направленная на установление хороших зрительских отношений с фильмом; зрительский ментальный механизм, позволяющий воспринимать и потреблять кинопродукцию; традиционные история и теория кино, кинокритика, чей объект — кино как «хорошая, интересная вещь» независимо от того, хвалят или ругают конкретные фильмы. Эти механизмы находятся в области воображаемого, а не символического.

Традиционная, или «социоисторическая», кинокритика смешивает реальный объект (фильм) с воображаемым (понравившийся фильм, то есть зрительский фантазм), приписывает первому достоинства второго и таким образом обволакивает и защищает его, подобно кокону. Такая авторская вкусовая кинокритика квалифицируется Метцем как нестрогая, нетеоретическая. Ее механизм, направленный на генерализацию частного фильмического удовольствия, увековечивание сиюминутного, так же диаметрально противоположен результату, как брак — любви. Подобная критика превращается в «милосердный страшный суд», служанку купли-продажи, один из способов побудить зрителя «спонтанно» устремиться в кинотеатры.

В качестве альтернативы Метц разрабатывает «символическое» кинокритику, проникнутую «садизмом познания» и изучающую свой объект «против шерсти». Критик-

психоаналитик должен порвать с кино, сохранив воспоминания о своей любви к нему. Такой подход амбивалентен, пользующийся им кинокритик неизбежно ломает и теряет свою игрушку, но семиолог вновь находит ее, утверждает Метц.

Переходя от общеэстетических положений к конкретному структурно-психоаналитическому исследованию кинематографа, Метц сосредоточивает внимание на психоанализе трех выделяемых им структур: сценария (означающего), текстовой системы фильма (означающего) и киноозначающего. Трактую сценарий в широком смысле как тематику уже отснятого фильма, его интригу, персонажи, пейзажи, монтаж, язык, Метц видит в нем воображаемое означаемое, чреватое «вторым сценарием» — символическим означающим. Роль психоанализа и состоит в высвобождении неявных значений сценария, его превращении в означающее: изучать сценарий с психоаналитической (или шире — семиотической) точки зрения значит конструировать его как означающее. Призывая к изучению механизма кино в целом, Метц подчеркивает, что главное отличие нового эстетического подхода к кинематографу заключается не в противопоставлении отдельного фильма (один-единственный фильм) «интегралу» кино (все существующие фильмы), но в изучении текстов и кодов.

* * *

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

ции в искусстве, как метафора и метонимия, а также феноменами скольжения означаемого.⁶⁶

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 «Ното loquens», по существу лишившее «человека говорящего» эмоций, чувств, переживаний, действий. Действительно, сведение человеческой жизнедеятельности лишь к языковым взаимодействиям на уровне означающего, 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.

Шизоанализ искусства

Весьма показательна в плане внешней и внутренней полемики со структурным психоанализом эволюция пост-

⁶⁶ См.: Lacan J. Le séminaire de Jacques Lacan. Livre IV. La relation d'objet. P., 1994; *Он же*: Livre VII. L'éthique de la psychanalyse. P., 1986; *Он же*: Livre VIII. Le transfert. P., 1991; *Он же*: Livre XVII. L'envers de la psychanalyse. P., 1991. См. также: Lacan, Politics, Aesthetics. Albany, 1996; Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда. М., 1997.

фрейдистской эстетики Жюль Делёза и его многолетнего соавтора — врача-психоаналитика Феликса Гваттари. Их творчество стало одним из заметных этапов на пути формирования эстетики постмодернизма.

Первая совместная книга Делёза и Гваттари «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 года. Их антикапиталистическая направленность нанесла, по мнению Делёза и Гваттари, 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 Фрейду 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 индиви-

да, принципиально противопоставляется Ж. Делёзом и Ф. Гваттари «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 трансцендентальный и материалистический анализ. Он критичен в том смысле, что критикует Эдипа, или приводит Эдипа к самокритике. Его задача — исследовать трансцендентальное 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».⁶⁷

Придерживаясь механицистских традиций, восходящих к идеям Декарта и Ламетри, авторы вместе с тем считают, что их «человек-машина» последней марки намного 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 Гваттари как его качественное единство, исключаящее деление природы на живую и не-

⁶⁷ См.: Deleuze G., Guattari F. Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Oeudipe. P., 1972. P. 130.

живую, 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 Гваттари 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 анало-

ги — «Мария, раздетая холостяками» 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 Гваттари, вопреки своим декларациям, создают некий новый механический пансексуализм, охватывающий как личную, так и общественную жизнь. Целью шизоанализа они считают выявление бессознательного либи́до 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 Гваттари 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 либи́до. Ведь именно с метаморфозами либи́до связывают авторы будущее человечества, когда либи́до 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 Гваттари подвергают критике структурный психоанализ Ж. Лакана. Отличие лакановской концепции от классического фрейдизма они видят в том, что у Лакана означавшим 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 лично, не символично, не воображаемо, оно машинно. Оспаривается и лакановское

понимание знаков и значений, означаемого и означающего, языка и речи. По мнению Делёза и Гваттари, 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 Гваттари анализируют структуру бессознательного. Ее образуют безумие, галлюцинации и фантазмы. Безумие, связанное с мышлением, 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. Гваттари 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. Гваттари 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 желающую 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 желающих машин. Включая художественные произведения в режим работы параноидальных, волшебных, холостых, технических желающих 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. Гваттари, 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 Гваттари — 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, книга 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 гололомок и даже разных гололомок. Сверхидеей книги

Делёз считает не тему эдиповской вины, а тему невинности безумия, находящего выход в сексуальном бреде.⁶⁸

«Литература — совсем как шизофрения: процесс, а не цель, производство, а не выражение».⁶⁹ Воплощением шизо-литературы 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 Гваттари стремятся внести в нее новые элементы, выявляя шизо-потенциал 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»,⁷⁰ 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

⁶⁸ См.: *Deleuze G. Proust et les signes. P., 1970.*

⁶⁹ *Deleuze G., Guattari F. Capitalisme et schizophrénie. P. 158–159.*

⁷⁰ См.: *Bene C., Deleuze G. Superpositions. P., 1979; см. также: Бене К. Театр без спектакля. М., 1990.*

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 — развенчание 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.

Шизоанализ живописи приводит Делёза и Гваттари к выводу о том, что ее высшее предназначение — в декодировании желаний. Так, в искусстве Тернера они различают три периода, свидетельствующие о шизофреническом становлении художника. Признаки первого периода — катастрофы конца света, бури, ураганы; второй период знаменуется безумными реконструкциями в стиле Пуссена и малых голландцев; наконец, третий период синтезирует темы первых двух, меняя их смысл. Картина углубляется в самое себя, прорывает собственную оболочку, о чем свидетельствуют тернеровские озера, взрывы, дыры, огонь. Что же касается знаменитого тумана, то он насквозь пронизан «шизой», что свидетельствует об устремленности творчества Тернера в будущее. Подтверждением этому служит топ finito лучших картин художника. Вся история живописи, заключают Делёз и Гваттари, свидетельствует о том, что подлинный гений не принадлежит какой-либо школе или эпохе. Его миссия состоит в прорыве к новому искусству, воплощающему собой процесс без цели. Признаком художественности искусства прорыва являются

активность, агрессивность линий в живописи, звуков в музыке. Их антипод — пассивно-репрессивная эдипизация искусства.

Плодотворным с точки зрения шизоанализа видом искусства Делёз и Гваттари 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.

Кино, по мнению Делёза, — «новая образная и знаковая практика, которая при помощи философии должна превратиться в теорию, концептуальную практику».⁷¹ Предмет кинотеории — не кино как таковое, но создающиеся самими кинематографистами концепты кино; последние — результат философских размышлений, а не прикладных (психоанализ, лингвистика) подходов. В этой связи кино рассматривается не только в контексте других искусств — живописи, архитектуры, музыки, но в первую очередь — философского мышления XX века. Делёз задается целью создания не истории, но таксиномии кино — классификации кинематографических образов и знаков. По сути, область его интересов — специфика художественного мышления. Однако эта классическая тема интерпретируется в нетрадиционном ключе.

В двухтомнике «Кино» Делёз предлагает логически выстроенную концепцию кинематографа как «образа-движения» (т. 1) и «образа-времени» (т. 2). Опираясь в своем исследовании на основные положения интуитивизма А. Бергсона, он мыслит кинематографический образ как единство двух реальностей — физической (образ-движение) и психической (образ-время). Такое единство достижимо благодаря бергсоновской длительности — впечатле-

нию непрерывности движения в любой момент времени, как это происходит в анимации.

Исходя из анализа специфики кинематографического кадра, плана, монтажа, монтажного листа у таких мастеров, как Д. Гриффит, С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, А. Довженко, Д. Вертов, Ф. Мурнау, Ф. Ланг, Делёз рассматривает три вида образа-движения — образ-восприятие, образ-эмоцию и образ-действие — в классическом (довоенном) и современном (послевоенном) кино. Магистральной тенденцией развития образа-восприятия он считает переход от твердого к жидкому, а затем — газообразному восприятию. Под жидкостью, текучестью имеется в виду повышенная мобильность, гибкость, пластичность восприятия движения более тонким и объемным киноглазом. В этой связи анализируется ритмическая, оптическая и звуковая роль воды в довоенном французском кинематографе (Ж. Вигю); темы границы между водой и сушей, волнореза, маяка рассматриваются в ракурсе экзистенциальной проблемы выбора. Еще более высокая степень перцептивной свободы связывается с газообразным восприятием движения каждой кинематографической молекулы. У его истоков стоял Д. Вертов, а современный этап связывается с американским экспериментальным кино. Наиболее чистой формой газообразного восприятия является психоделический кинематограф, создающий самоценные оптически-звуковые образы, визуализирующий испещряющие мир дыры, пронизывающие его линии скоростей. Культовым в этом плане является фильм представителя американского андерграунда Д. Ландау «Bardo Follies», в финале которого пузырьки воздуха в воде лопаются, превращаясь в белый экран.

Делёзовская концепция образа-эмоции строится на анализе лица и крупного плана в кинематографе. Выявляются два лицевых полюса — интенсивный, выражающий силу (подвижность, желание), и рефлексивный, отражающий чистое качество (неподвижность, чувство). Рассматривается их специфика в творчестве Гриффита и Эйзенштейна, немецком экспрессионизме, лирической киноабстракции (свет, белизна, отражение). Вводится понятие

⁷¹ Deleuze G. *Cinéma 2. L'image-temps*. P., 1991. P. 366.

иконы как единства выраженного и выражения (по аналогии с означаемым и означающим). Крупный план связывается с утратой трех классических функций лица — индивидуализации, социализации, коммуникации, его расчеловечиванием. Крупный план обнаженного, фантомного, вампирического лица вызывает страх, проводит главную тему кинематографического творчества И. Бергмана — «лицо и ничто».

Образ-пульсация знаменует собой переход от эмоции к действию. В этом ракурсе Делёз рассматривает натурализм и сюрреализм как возвращение вещей в их изначальное состояние. Голод, секс, каннибализм, садомазохизм, некрофилия, биопсихологические извращения образуют кинематографическое царство Каина с его идолами, фетишами, сырыми кусками мира (Л. Бунюэль, М. Феррери, К. Видор, Н. Рэй).

Образ-действие существует в двух формах — большой и малой. Ссылаясь на понятия большого и малого у Платона, Делёз рассматривает крупную форму как путь от ситуации к действию, изменяющему ситуацию (СДС), а малую — как движение от действия к ситуации и новому действию (ДСД). В СДС аффекты и влечения воплощаются в эмоции и страсти — то есть поведение в определенной среде. Это и есть основа кинематографического реализма. «Реализм состоит именно в следующем: среде и поведении, актуализирующей среде и воплощающем поведении. Образ-действие — это все варианты их соотношения».⁷² Бихевиористские тенденции в американском кино наиболее рельефно свидетельствуют о специфике понятой подобным образом реалистической киноэстетики.

Малая форма отличается локальностью, эллиптичностью, событийностью, воплощаясь в комедии нравов (Ч. Чаплин) и бурлеске (Б. Китон).

Процессы трансформации большой и малой форм Делёз называет кинематографическими фигурами (по аналогии с фигурами риторики). Наиболее выразительным воплощением фигур как знака преобразований является эй-

⁷² Deleuze G. *Cinéma I. L'image-mouvement*. P., 1991. P. 196.

зенштейновский монтаж аттракционов. Здесь они являются пластическими, скульптурными, но могут быть и иными — театральными, буквальными, мыслительными. Пример последних — кинематографические видения и идеи В. Херцога. Области эволюции фигур — физико-биологическая (среда), математическая (глобальное и локальное пространство), эстетическая (пейзаж). Эстетические фигуры с особой тонкостью передают мировые линии и дуновения, свидетельство чему — творчество А. Куросавы, японское и китайское кино в целом.

Эволюция современного кинематографа свидетельствует о кризисе образа-действия. На смену ему приходит непосредственно связанный с мышлением «ментальный образ, чей объект — отношения, символические акты, интеллектуальные чувства».⁷³ Он характеризуется отрывом восприятия от действительности, ситуации, чувства. Ментальный образ ввел в кинематограф А. Хичкок. Его «Птицы» не метафоричны. Первая птица в фильме — своего рода ярлык, фиксирующий естественные связи внутри ряда; все птицы в стае — символические узлы абстрактных связей системы. Эллиптичность, неорганизованность, нулевая степень киноязыка — отличительные особенности итальянского неореализма, французской новой волны как следующих ступеней развития ментального образа, свидетельствующих о кризисе традиционного кинообраза.

Ментальный образ готовит появление несущей опоры послевоенного кинематографа — образа-времени. Его развитие связано с преобладанием чисто оптических и звуковых ситуаций над сенсорно-моторными. Не отменяя образа-движения, образ-время переворачивает соотношение движения и времени в кино: время перестает быть измерением движения, его косвенным изображением; движение становится следствием непосредственного представления о времени. Результатом этого являются ложные движения, нелинейное кинематографическое время; иррациональный монтаж приходит на смену классическому рациональному. Именно такой новый образ выявляет, согласно

⁷³ Deleuze G. *Cinéma I. L'image-mouvement*. P. 268.

Делёзу, подлинную сущность кино, чья специфика и состоит в самодвижении образа. Кино — «это способ применения образов, дающий силу тому, что было лишь возможным»; «сущность кино — в мышлении».⁷⁴ Новое кино отличается разрывом связи человека с миром; открытый мир классического кинематографа сменяется внешним, экстерриорным по отношению к человеку миром.

Образ-время эмансипируется, постепенно освобождаясь от реальности. Метафора, метонимия, внутренний монолог оказываются невосребованными. Происходит постепенный дрейф от воспоминаний к снам, фальсификация, симуляция, лжеперсонажам (неореализм Р. Росселини и В. де Сика, новая волна — Ж.-Л. Годар и Ж. Риветт, творчество М. Антониони). Фильмы вырастают из кристаллов времени (Ж. Ренуар, Ф. Феллини, Л. Висконти), острие настоящего вонзается в ткань прошлого (О. Уэлс).

Специальный интерес представляет соотношение мышления и кино. Если для классики характерно движение от образа к мышлению, для современности — от мышления к образу, то их результирующей является равенство образа и мышления. Кризисные же явления в кино связаны с бессилием мышления (А. Арто), что обуславливает апелляцию к вере вместо разума. Происходит как бы переход от кинематографической теоремы к задаче (П. Пазолини) и обратно (Ж.-Л. Годар).

В этом контексте закономерна ориентация современного кино на телесность, жестуальность. Способное многое сказать о времени тело — необходимая составляющая образа-времени. Доказательства этому — усталое, некоммуникабельное тело (М. Антониони), гротескное тело (К. Бене), повседневное и церемониальное тело (Ж.-Л. Годар, Ж. Риветт, Ш. Акерман, Ж. Эсташ). Контрапункт телесности — церебральное кино С. Кубрика.

Ж. Делёз приходит к выводу о том, что кино — не язык, не речь, но материал, предпосылка речи; это движение и процесс мышления (долингвистические образы), их виде-

ние в психомеханике духовного автомата. Переходы между двумя основными типами образов рождают миксты, в результате чего современный образ-время предстает не как эмпирический либо метафизический, но как трансцендентальный: время выходит из берегов, раскрывается в чистом виде. Иррациональная связь образов генерирует ноознаки, обозначающие невыразимое, нерешаемое, несоизмерное, несоединимое, невозможное — все то, к чему тяготеет искусство конца века.

Размышления о литературе, театре, кинематографе, живописи, музыке приводят Ж. Делёза и Ф. Гваттари 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 шизопотока, 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.

Делёз и Гваттари выдвигают идею художественного творчества как становления. Его ядро образуют блоки становления, формируемые симбиозами типа «оса-орхидея», «человек-вирус». По мнению Делёза, взаимопроникновение осы и орхидеи свидетельствует об орхидейном становлении осы, осином становлении орхидеи. Оса становится частью аппарата размножения орхидеи, орхидея превращается в половой орган осы. Принцип единого становления распространяется и на человека: развивается идея его животного становления. Делёз подробно пишет о птичьем становлении музыки Моцарта. В момент творческого акта, полагает он, композитор становится птицей, а птица становится музыкальной. Творит не человек-художник, а человек, становящийся животным в тот момент, когда животное превращается в музыку или чистый цвет. Так, моряк Мелвилла становится альбатросом, когда альбатрос

⁷⁴ Deleuze G. Cinéma 2. P. 203, 219.

становится белизной. Абсолют становления, подлинная субстанция искусства — ветреная, зигзагообразная абстрактная линия, образующая экологию творчества. Но чисто геометрическая, ничего не изображающая линия еще не является абстрактной. Для выявления последней Делёз вводит оппозицию «контур — устройство». Контур воплощает понятие границы между объектами и формами их взаимодействия. Таким контуром, например, является бихевиористский подход, применяемый К. Лоренцем для сопоставления поведения человека и животного. В устройстве же не сопоставляются, но сцепляются, связываются разнородные естественные и искусственные элементы — звуки, краски, жесты. В этом контексте подлинно абстрактная линия не может быть контуром, разделяющим вещи. Это вырвавшаяся на свободу линия-мутант, характеризующая творчество Поллока. Творческая, живая абстракция создает новое устройство — живописную совокупность линий. Однако абстрактная линия может устремиться и в черную дыру, неся смерть и разрушение, ведущие в конечном итоге к полной абстрактности неорганической жизни.

Важнейшим признаком современной культуры являются пронизывающие ее линии бегства, эскейпистская направленность. Резюмируя свои эскейпистские идеи, Делёз сводит их к оппозиции «белая стена — черная дыра». Он противопоставляет «черную дыру» сознания, субъективности, чувств, страстей стене господствующих стереотипов. Именно через «черные дыры» и проходят линии бегства. Само человеческое лицо видится Делёзу воплощением этой оппозиции: белые щеки и черные дыры глаз для него — воплощение множественности мира в трех измерениях — астрономическом, политическом, эстетическом. Лицо же искусство — это белый холст, лист бумаги, киноэкран, пронзенные «черными дырами» творчества. Разрушающую реальности, художник вылезает из «черной дыры», выворачивается наизнанку, становится неуловимым. Линии бегства могут иметь различную конфигурацию: у В. Вульфа это — волна, у Пруста — паутина, у Клейста — программа, у Саррот — частицы неизвестной материи, подобной каплям меркурия. Однако в совокупности они образуют

каркас машины войны и желания — супружеской (Стриндберг), алкогольной (Фицджеральд). Страсть подобна линии, связывающей «черные дыры» — Тристана и Изольду, Шарлюса и Альбертину. При этом желание, сексуальность не тождественны удовольствию, празднику. Это аскеза, как в рыцарской любви, соединяющей войну и эротику. И не случайно линии бегства ведут к поражению героя (самоубийство у Клейста, безумие у Гёльдерлина, Фицджеральда, В. Вульф). Эти «плохие концы» — симптомы грозной болезни, подтачивающей творчество. Ведь любое творчество, по мнению Делёза, оканчивается унижением, и в этом смысле музыка, например, лишь гонка за молчанием. Однако о процессе нельзя судить по его результату, подчеркивает он. Творчество неизмеримо шире своих целей и итога. Его суть — в активном экспериментальном характере, так как неизвестно, куда повернет шизофреническая линия бегства. И в этом плане цель шизоанализа искусства — изучение «падения молекул художественного процесса в черную дыру».⁷⁵ Цель же эстетики — в изучении индивидуальных и групповых линий жизни.

Бегство от мира для Делёза — высший предмет искусства. Подлинное бегство — признак активности, а не пассивности личности. Анализ антиномии «активность — пассивность» приводит автора к выводу о превосходстве англо-американской литературы перед французской.

Подлинный вкус бегства, по мнению Делёза, незнаком французам. Они слишком привязаны к своим традициям, корням, поэтому ограничиваются пассивными формами ухода от мира в царство мистики, художественного воображения. Французы привержены территориальному, историко-культурному типу путешествий. Спецификой же англоязычных писателей является активность бегства, интенсивность кочевья. Творчество Мелвилла, Стивенсона, Т. Вульфа, В. Вульф, Фицджеральда, Керуака не исторично, а географично, детерриториально. И если французскую литературу в целом можно сравнить с деревом, то англо-американскую — с травой. У ее творцов как бы «трава в

⁷⁵ Deleuze G., Parnet C. Dialogues. P., 1977. P. 167.

голове», их бегство демонично, это род безумия. Персонажи англоязычной литературы — не люди, а пучки интенсивных чувств.

Сопоставляя французский и англо-американский типы художественного мышления, Делёз стремится выявить метафизический смысл литературного творчества. Он склонен видеть его в том, что писатель намечает линии бегства и следует им по пути становления. Писать — значит становиться, но это вовсе не значит становиться писателем. Подлинное художественное становление означает превращение в кого-то другого, отождествление себя с меньшинством. Однако и здесь возможно лжестановление: автор видит один из его примеров в женском становлении письма у Г. Флобера по принципу истерической самоидентификации типа «Госпожа Бовари — это я». Настоящее меньшинство безъязыко, подобно животным, немым, заикам, неграм. Идентифицируясь с ним, писатель переживает неписательское становление — он, например, испытывает крысиную злобу и т. п. Именно такое становление, согласно Делёзу, истинно, ибо оно олицетворяет предательство писателем своего пола, класса, короче — большинства, полный разрыв с ним.

Таким образом, смысл писательства состоит в том, чтобы исчезнуть, стать неуловимым, раствориться, подобно герою фицджеральдовского романа «Ночь нежна». Французские писатели с их культом признания и известности далеки от этого идеала, они сравниваются автором с Эдипом, чья тайна еще не раскрыта. А англо-американские писатели уподобляются Эдипу в Колоне, которому больше нечего прятать.

Еще один недостаток французской литературы видит Делёз в ее сходстве с программной музыкой. Программность заключается в стремлении интерпретировать фантазмы автора, «мании означающего». «Интерпретозу», поразившему французских писателей, он противопоставляет эксперимент как принцип организации англо-американской литературы. Экспериментальное начало письма означает бегство от жизни как создание другой реальности, а не поиски убежища в воображаемом, искусстве.

И если для французов цель произведения — в нем самом, что является причиной возникновения многообразных манифестов, литературных теорий нарциссического, истерико-невротического типа, то англичане и американцы не критикуют жизнь, а творят ее. Их цель — превратить литературу в надличностную любовную силу, один из тех потоков, что мчатся между творчеством и разрушением. В тот момент, когда мелодическая линия порождает звук, чистая линия рисунка — краску, написанная строка — членораздельную речь, можно говорить о том, что живописец, музыкант, писатель создают философию. Нет собственно философских потребностей, считает Делёз. Философия возникает извне, производится любым видом деятельности, вырвавшимся за свои границы. Однако приоритет в продуцировании философичности принадлежит искусству: когда удастся прочертить абстрактную линию, можно сказать: «Это философия».

Важнейший элемент художественного континуума в эстетической концепции Ж. Делёза и Ф. Гваттари — графичность. Свое понимание графических систем авторы соединяют с некоторыми положениями географической школы Ш. Монтескье. 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 Гваттари 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 озна-

чающего. Начало новой имперской графике положила замена «графики на теле» надписями на камнях, монетах, бумаге.

В наши дни, полагают Делёз и Гваттари, 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. Гваттари в их книге «Корневище»? ⁷⁶

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. С помощью книги мировой хаос превращается в эстетический космос.

«Древесный» тип культуры еще не изжил себя, но у него нет будущего, полагают Делёз и Гваттари. «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, а хаосмосом, не деревом, но корневищем. Книга-корневище реализует принципиально новый тип эстетических связей. Все ее точки будут связаны между собой, но связи эти бесструктурны, множественны, запутанны, они то и дело неожиданно обрываются. Книга эта будет не калькой, а картой мира, в ней исчезнет смысловой центр. «Генеалогическое древо» балзаковского романа рухнет перед антигенеалогией идеальной книги будущего, все содержание которой можно уместить на одной странице.

⁷⁶ См.: *Deleuze G., Guattari F. Rhizome. Introduction. P., 1976.*

Воплощением нелинейного типа эстетических связей, присущих «культуре корневища», выступают у Делёза и Гваттари симбиозы, образуемые проникновением вируса или алкоголя в человеческий организм, осы — в плоть 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 географики 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 Гваттари новым содержанием. Противопоставляя «корневищную» культуру (битники, андеграунд 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» с помощью 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, экспери-

ментировать 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»⁷⁷ Ж. Делёз и Ф. Гваттари 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 Гваттари — 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 на месте! Линия удачи, линия бедра, линия бегства. Не будите в себе Генерала! Делайте карты, а не фотографии и рисунки! Будьте розовой пантерой, пусть ваша любовь будет похожа на осу и орхидею, кошку и павиана».⁷⁸

В своей книге «Что такое философия?»⁷⁹ Делёз и Гваттари подчеркивают, что общей основой постмодернизма в науке, философии, искусстве являются единицы хаосмоса — «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 Гваттари, обладают несравненно большим революционным потенциалом, «шизофреническим зарядом», чем фило-

софия, идеология, политика. Их преимущество — в экспериментальном характере, новаторстве свободного поиска.

Делёз и Гваттари 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 подержках, 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 Гваттари возлагают все надежды, видя в их творческом потенциале возможности «тотальной шизофренизации» жизни.

Делёза и Гваттари 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 Гваттари упускают из виду то обстоятельство, что желания не способны производить что-либо сами по себе, не воплощаясь в действие. Поэтому шизоанализ достаточно органично вписывается в леворадикальную концепцию эстетического бунтарства, новой сексуальности, новой чувственности, за тридцати-

⁷⁷ См.: Deleuze G., Guattari F. *Mille Plateaux*. P., 1980.

⁷⁸ Deleuze G., Guattari F. *Rhizome*. P. 73–74.

⁷⁹ См.: Deleuze G., Guattari F. *Qu'est-ce que la philosophie?* P., 1991.

пятилетие своего существования доказавшую и свой «новый конформизм».

Вместе с тем Ж. Делёзом и Ф. Гваттари 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. Именно ей принадлежит термин «интертекстуальность», обозначающий особые диалогические отношения текстов, строящихся как мозаика цитаций, являющихся результатом впитывания и видоизменения других текстов, ориентации на контекст.⁸⁰ 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 за-

⁸⁰ Впервые термин «интертекстуальность» был введен Ю. Кристевой в 1967 году в статье «Бахтин, слово, диалог и роман», в которой она обратилась к работе М. Бахтина 1924 года «Проблема содержания, материала и формы в словесном творчестве», где автором ставился вопрос о неизбежном диалоге любого писателя с современной и предшествующей литературой.

дается 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, войне, ее эффективность проверяется тем грузом бессмыслицы, кошмаров, который она может вынести.

Именно с таких позиций написана книга Ю. Кристевой «Власть ужаса. Эссе о мерзости».⁸¹ 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 сострадания и

⁸¹ См.: *Kristeva J. Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. P., 1980.

страха подобных аффектов 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»,⁸² — пишет Кристева. Показывая отвратительное, литература осуществляет рентген ужаса, служит его означающим, его кодом. Придя на смену религии, литература присвоила священное право ужаса, на котором и основана ее апокалиптическая, «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».⁸³ 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 Кристевой отвращению к себе самому, свидетельствующему о кризисе нарциссизма, фундаментальной нехватке, предшествующей бытию объекта и воплощающей его. Нехватка пробуждает воображение. Отвраще-

ние к себе играет роль означаемого, его означающим выступает литература. В литературе ужас сублимируется посредством эстетического: страх пропитывает все слова языка небытием, фантомным, галлюцинаторным светом, высвечивающим таящуюся на дне памяти 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 природы. 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 субъектно-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

⁸² Kristeva J. Pouvoirs de l'horreur. P. 247.

⁸³ См.: Ibid. P. 10.

морального, политического, стилистического 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».⁸⁴ 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 — катарсис — 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 отвлечения — языковой бунт, ломка, переделка языка в постмодернистском духе.⁸⁵ У его истоков — ужас перед означаемым, спасаясь от которого означающее не щадит своего панциря — он рассыпается, «десемантизируется», превращаясь в ноты, музыку, «чистое означающее». Ориентированные 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, сплавляющей водно вербальные знаки, сексуальные и агрессивные пульсации, галлюцинаторные видения. Осмеянный ужас порождает комическое — важнейший признак «новой речи». Именно благодаря смеху ужасное сублимируется и обволакивается возвышенным — сугубо субъективным образованием, лишённым объекта. «У возвышенного нет объек-

⁸⁴ См.: *Kristeva J. Pouvoirs de l'horreur*. P. 241.

⁸⁵ См.: *Kristeva J. Postmodernism? // Bucknell Review*. 1980. Vol. 25. № 2. P. 136–141.

та. Когда звездное небо, или морская даль, или лучи, пробивающиеся сквозь витраж, заораживают меня, это пучок смыслов, цветов, звуков, ласк, касаний, запахов, вздохов, ритмов. Возникая, они обволакивают меня, выталкивают по ту сторону видимых, слышимых, мыслимых вещей».⁸⁶ 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, завожженным. Приобщение писателя к высшему эстетическому идеалу закрепляется его смертью — главной хранительницей нашего воображаемого музея.

Подобная трактовка прекрасного, возвышенного, несомненно, имеет религиозную окраску. Кристева 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.

В книге «Вначале была любовь. Психоанализ и вера»⁸⁷ 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 постмо-

дернистском 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 века. 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 «массмедиализации» психоанализа, еще десятилетие назад претендовавшего на 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, из-за 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

⁸⁶ Kristeva J. Pouvoirs de l'horreur. P. 19.

⁸⁷ См.: Kristeva J. Au commencement était l'amour. Psychanalyse et foi. P., 1985.

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 означющего. Постфрейдизм оперирует тремя типами знаков — словесными, вещными и аффектными. Если словесные знаки близки к означаемому, вещные — к означаемому, то аффектные обозначения ассоциируются с семиотическими 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, не способному 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 дискурса нового типа, не заключающего в скобки субъект познания, но превращающего 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 боже-

ственной 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 inferнальным 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 «Отцом 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.

Как в своих философско-эстетических эссе, так и в романах⁸⁸ Кристева исходит из того, что художественная

⁸⁸ См.: *Kristeva J. Soleil noir. Dépression et mélancholie.* P., 1987; *Она же: Etrangers à nous-mêmes.* P., 1988; *Она же: Les Samourais.* P., 1990; *Possessions.* P., 1996.

сублимация противостоит смерти. И в этом плане метафизический опыт абсурда, пограничные ситуации депрессии и меланхолии как оплота ничто внутри бытия оказываются в общекультурном смысле источником прекрасного, возвышенного, эстетического идеала — тех хрупких духовных образований, которые позволяют индивиду выйти за свои пределы, пережить экстаз победы над небытием.

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 ко 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 проблематично.

* * *

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 базовые 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 коллективного. 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 пронизательно усматривается в неклассичности современного 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, Гваттари, 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, 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 консенсуса.

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.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПОСТКУЛЬТУРА

От модернизма к постмодернизму

Дискуссии о постмодернизме не ограничиваются обсуждением его философско-эстетических основ, сформулированных постструктурализмом и постфрейдизмом. Не менее животрепещущими являются вопросы определения специфики постмодернизма как феномена культуры¹; его соотношения с модернизмом, авангардом, неоавангардом, массовой культурой; связь с постиндустриальным обществом, неоконсерватизмом как политическим течением. Полемика ведется и вокруг стилевых 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. Бодрийар (Франция), Дж. Ваттимо (Италия), В. Велш, Х. Кюннг, Д. Кампер (Германия), Д. Барт,

¹ См.: The Horizon of Postmodernity. Poznan, 1995; Постмодернизм и культура. М., 1991; Козловски П. Культура постмодерна. М., 1997; Силичев Д. А. Постмодернизм: экономика, политика, культура. М., 1998.

В. Джеймс, Ф. Джеймисон, Ч. Дженкс, Р. Рорти, А. Хайсен, И. Хассан (США), В. Бычков, И. Ильин, В. Курицын, В. Подорога, М. Рыклин (Россия), А. Крокер, Д. Кук (Канада), М. Роз (Австралия), М. Шульц (Чили).

Постмодернизм, как модный термин, нередко толкуется эссеистски-расплывчато, грозя превратиться в новую догму. Слово это появляется в период Первой мировой войны в работе Р. Панвица «Кризис европейской культуры» (1914). В 1934 г. 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 архитектуры постмодернизма»² 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 неовангарда, 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 запоз-

² См.: Jencks C. The Language of Postmodern Architecture. L., 1977.

дало. 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 деконструкционизма и структурного психоанализа, а искусствознание — темой неоавангарда, 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 плане.³ Он видит в нем эвристическое понятие, предварительный шифр, проблемно-структурирующий поисковый термин, применяемый для анализа явлений, отличающих нашу эпоху от эпохи модернизма. Спецификой модернизма, отождествляемого с европейским Новым временем, Кюнг считает возникновение в XVII веке 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 индикаторами являются замена модернистского европоцентризма постмодернистским глобальным полицентризмом, появление постколониальной, постимпериалисти-

³ См.: Кюнг Г. Религия на переломе эпох // Иностранная литература. 1990, № 11.

ческой модели мира, впервые возникшая возможность самоуничтожения человечества. К культурно-политическим индикаторам относится кризис прогрессистского мышления, связанный с утратой господствующими силами и ценностями модернистской 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 знаменует 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 неконформистскими 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, рабо-

тоспособность, связанных с обеспечением безопасности, поддержанием жизнедеятельности, 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 обостренное 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 всеобщезательной 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-холистический 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 надежде.⁴ Характеризуя современность как посткатастрофическую, апокалипсическую эпоху смерти не только Бога и человека, но и времени и про-

⁴ Горичева Татьяна — современный православный философ. Живет в Париже.

странства, когда реальность заменяется гиперреальностью, Горичева считает адекватной формой ее выражения «эстетику исчезновения». Фиксируя прозаизм и скуку современной жизни, циничную усталость от псевдомагии поклонения дигерсонализированному 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, игнорирующей причины и следствия, смешивающей культуру 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 ценности.⁵

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 постмодернизма 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 пра-

⁵ См.: Горичева Т. Православие и постмодернизм. Л., 1991.

вославной 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 века.

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. Бауман, Д. Белл⁶ трактуют его как культурный итог неоконсерватизма, символ постиндустриального общества, внешний симптом глубинных трансформаций социума, выразившийся в тотальном конформизме, идеях конца истории (Ф. Фукуяма), эстетическом эклектизме.

Постмодернизм как широкое культурное течение, в чью орбиту в последние три десятилетия попадают философия, эстетика, искусство, наука, — наиболее характерное свидетельство мультикультурности, кросскультурности, транскультурности постиндустриализма. Процессы формирования постиндустриальной культуры приобретают в конце века достаточно отчетливые формы. Их наибо-

⁶ 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.

лее выраженным признаком является новый, неклассический тип приоритетов — технического, а не социального прогресса; производства информации, а не вещей; пригородного, а не городского стиля жизни и типа культуры; биологического, а не механического времени; нелинейных темпоральных структур над линейными.⁷ Существенные трансформации в контексте постиндустриальной культуры переживает и искусство, переориентирующееся с художественного произведения на процесс его создания; с автора — на массовую аудиторию; с вербальности на телесность, жест, ритуал (невербальное общение). Все большую роль приобретают компьютерные методы производства артефактов, наиболее ярко свидетельствующие о том, что «продвинутое» искусство стремится не подражать жизни, но быть ею, формируя игровой, альтернативный тип личности. Постиндустриальная культура в целом ориентирована на мир воображения, сновидений, бессознательного как наиболее соответствующий хаотичности, абсурдности, эфемерности постмодернистской картины мира. С такой ориентацией связано определение перехода от модернистского сознания к постмодернистскому как перехода от алкогольной культуры (агрессивно навязывающей себя миру, самоутверждающейся) к наркотической (не изменяющей, а медленно, подробно, фактурно, пластично ощущающей материальность мира).⁸

Д. Датон считает заблуждением интерпретацию постмодернизма как идейного течения, влияющего на политику, литературу, искусство, поп-культуру и т. д.⁹ Он определяет постмодернизм как побочный продукт экономических и социальных сил, имеющих мало общего с философией XX века. Движущими факторами возникновения и экспан-

⁷ См.: *Генис А.* Вавилонская башня. (Искусство настоящего времени) // *Иностр. лит.* 1996, № 9; *Малахов В.* Парадоксы мультикультуризма // *Иностр. лит.* 1997, № 11.

⁸ См.: *Курицын В.* Великие мифы и скромные деконструкции // *Октябрь.* 1996, № 8.

⁹ См.: *Dutton D.* Delusion of Postmodernism // *The Subject in Postmodernism.* Ljubljana, 1990. Vol. II. P. 32.

сии постмодернизма являются, по его мнению, спад экономической гегемонии США и Западной Европы; крах фундаментальных экономических учений и их замена теорией конвергенции; повсеместное засилие нуворишей; рост массового авиатуризма и бурное развитие средств массовых коммуникаций; постепенный спад религиозности (кроме ислама) и демократизация образования.

В культурологическом аспекте постмодернизм предстает прежде всего как понятие, позволяющее выделить новый период в развитии культуры. Ф. Джеймисон связывает его возникновение с потребностями отражения в культуре новых форм общественной жизни и экономического порядка — общества потребления, театрализованной политики, масс-медиа и информатики.¹⁰ 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 фигуративность, 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; неопреде-

¹⁰ См.: *Jameson F.* Postmodernism and Consumer Society // *The Anti-Aesthetics.* P. 113.

ленность, 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 идеи 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» усугубляется 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 хакарири», предопределяющему «панораму агонии» художественной

практики.¹¹ 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 формировании постцивилизации, чья 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».¹²

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 дале-

¹¹ Morawski S. Commentary on the Question of Postmodernism // The Subject in Postmodernism. Ljubljana. 1989. Vol. 1. P. 161; см. также: *Он же*: The Troubles with Postmodernism. L., N. Y., 1996.

¹² Hassan I. The Question of Postmodernism // Bucknell Review, 1980. Vol. 25. № 2. P. 119.

ко 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 относятся 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. 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, параэстетику 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.

Размышляя о специфике постмодернизма, американский исследователь Ихаб Хассан видит ее основные признаки в неопределенности, инновационной открытости (преобладание футурологии над теологией); отказе от бинарности («брак земли и неба», «новая алхимия»); новом политике; эрозии его; имманентности в искусстве.¹³ Ис-

¹³ См.: *Hassan I. The Right Promethean Fire. Imagination, Science, and Cultural Change. Urbana, Chicago, London, 1980. P. 109–114.*

кусство как имманентная система характеризуется мистериальностью, эзотеричностью, ритуальностью, имперсональностью, индифферентностью. Все это дает Хассану основания определить постмодернистскую эстетику как эстетику безразличия.

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 якорях модернизма, его автономное плавание еще не началось, связано с концепцией стабильности эстетического субъекта, не меняющегося под воздействием возросших информационных и коммуникационных потоков. 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 продолже-

ние, 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 модернизмом.¹⁴ 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 свидетельство «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,

¹⁴ См.: *Babich B. Nietzsche and the Condition of Post-Modern Thought: Post-Nietzschean Post-Modernism // The Subject in Postmodernism. Vol. 1. P. 24.*

ориентирована на создание его негативного имиджа как эстетики, заменившей оригинальность — подобием, искусством — 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, интерсубъективный эстетический подход; множественность, гибридность художественных кодов. Ж.-Ф. Лиотар считает постмодернизм частью модернизма, спрятанной в нем.¹⁵ 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 Шёнберга), чьим героем стал человек без свойств, мобильная постмодернистская часть вышла на первый план и обновила модернизм плюрализмом форм и технических приемов, эклектическим эпатажем, сближением с массовой культурой.

Деконструктивизм Ж. Деррида, структурный психоанализ Ж. Лакана, неопрагматизм Р. Рорти и другие слагаемые постмодернистской эстетики выявили случайность не только персонажа, но и автора, перенося акцент на эфемерное, неожиданное, удивительное.

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 самозидание в эстетический акт.

Концепция постмодернизма как зрелого модернизма, осуществившего в 70-е годы свою самокритику, основана

¹⁵ См.: *Lyotard J.-F. Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982–1985. P., 1988.*

на идее наступления долгого современного средневековья, переходного периода реадaptации культуры прошлого. В этом смысле создатели постмодернистской эстетики сравниваются со знаменитыми карликами, стоящими на плечах гигантов, о которых писал Бернар Шартрский: опираясь на опыт гигантов модернизма, они видят дальше их.¹⁶

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 нарастают 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, деревенская мебель), а в 80-е годы, когда сам модернизм 30–50-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, поп-культуру; происходит соединение эстетики повседневности постиндустриального Запада (видео, металл, пластик) с римейками в стиле Дюша-

¹⁶ См.: Torres F. *Déjà Vu. Post et néo-modernisme: Le retour du passé*. P., 1986.

на и Поллока. На 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 концепции «конца истории» достаточно подробно исследованы в нашей литературе, то идея «прошло-настоящего» 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 дезиз «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 настоящего 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 перио-

да, 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».¹⁷

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 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. Кэвеки, 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, проходяще-

¹⁷ Jencks C. The Post-Avant-garde // Art and Design. 1987. Vol. 3. № 7/8. P. 20.

му, 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 Кэвеки, его колебания между позициями жреца и клоуна. Если старый жрец — создатель и хранитель ценностей, то юный клоун — скептический зритель, но не творец. Парафразы, копии, симулякры постмодерна сближают его с клоунадой, но излишняя серьезность приводит к тому, что «клоунский субъект постмодернизма представлен поведением жреца».¹⁸ 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,

¹⁸ Kawiecki P. Post-modernism — from Clown to Priest // The Subject in Postmodernism. Vol. II. P. 101.

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.

Диффузия высокой и массовой культуры

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 культуре рану.¹⁹ 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

¹⁹ 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; *The Avant-garde in Postmodern Perspective.* Poznan, 1996.

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 самую 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, тривиальная, ненормативная, невыразительная, некрасивая, плоская. Однако априорно ироническое 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 инакости.²⁰

Эстетика постмодернизма развивается вширь, захватывая те сферы, которые в контексте модернистских

²⁰ См.: *Гройс Б. Новое в искусстве.* С. 102–107.

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.²¹ 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, К. Палья, М. Роз. Картезианскому автономному «мужскому» субъекту эти авторы противопоставляют женственный субъект постмодернизма, отличающийся активным взаимодействием с внешним миром, интенсивностью чувств, креативностью, гетерогенностью, интерсубъективностью. В последнее десятилетие идеи человеческой 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, деконструкционизм, феминизм, экологизм) и «коммерческий постмодернизм», связанный с конкретны-

²¹ См., например: *Gender and Theory: Feminism/Postmodernism*. L.; N. Y., 1990; *Feminism: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick, 1991; *Difference and Diversity*. Poznan, 1996.

ми исследованиями массовой культуры и средств массовых коммуникаций такими учеными, как Ж. Бодрийар, М. Маклюэн, А. Крокер, Д. Кук, А. Пирколиса.

Дистанцируясь от модернизма, отторгавшего непривилегированную публику и тем самым отчуждавшегося 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».²² 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 потребительной свободы удовлетворить потребность в радости, счастье, удовольствии посредством обмена не вещами, а информацией, знаками. Возрастание роли эстетических симулякров нейтрализует вкусовые различия. 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 резуль-

²² См.: *Pirkkoliisa A. Signifying the Signs — Cultural Policy in Postmodernism // The Subject in Postmodernism*. Vol. I. P. 5; см. также: *Bourdieu P. La distinction critique sociale du jugement*. P. 1979.

татом стала экзистенциальная паника — доминанта постмодернистского стиля жизни, утверждают А. Крокер и Д. Кук в своей книге «Постмодернистская сцена. Экскрементальная культура и гиперэстетика».²³ 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, Гваттари), чистого погружения (Лиотар), символического опыта (Кристева), алеаторного механизма (Серр), экскрементальной культуры (Бодрийар), смешавший теоретическую рефлексию и художественную деятельность, эстетику и жизнь, превративший 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 абмивалентную 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

²³ См.: *Kroker A., Cook D. The Postmodern Scene. Excremental Culture and Hyper-Aesthetics. Montréal, 1987; См. также: Kroker A., Cook D. Panic Encyclopedia. N. Y., 1989.*

лучшего мира образует ряд сверкающих белых пятен — лошадиных подхвостий, 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 одноверменно). Реальность 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, расползающийся холст, выбросы краски за пределы полотна и рамы.²⁴ 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.

Деконструкционизм, затронувший сферу интимных отношений, превращается в своеобразную моду, втягивающую в свою орбиту даже кулинарию и космологию. 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.

²⁴ См.: Schoenbaum S. The Challenge of the Loss // Art and Text. 1985, № 17. P. 91–92.

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».²⁵

Художественный постмодерн

Поэтика постмодернизма поливалентна, о чем свидетельствуют такие ее устоявшиеся метафорические харак-

²⁵ Kroker A., Cook D. The Postmodern Scene. P. 19.

теристики, 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 чувствительностью и техникой. Широкое понимание традиции как богатого и многообразного языка форм, 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 акцентируют изобразительно-выразительное начало в искусстве, утверждающее себя в споре с абстрактно-концептуалистскими 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» тенью.

Постмодернизм в искусстве нередко называют новой классикой или новым классицизмом, имея в виду интерес

к художественному прошлому человечества, его изучению и следованию классическим образцам.²⁶ При 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 кон-

²⁶ 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, Theory, Fiction, N. Y., 1988; Postmodern Vision. Drawing, Painting, and Models by Contemporary Architects. N. Y., 1985.*

курента, эстетика постмодернизма исходит вместе 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 с помощью 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 свидетельствуют 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, ставшим 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 постструктуралисты, а также художники (Э. Уорхол, Р. Раушенберг), архитекторы (Л. Кролл), писатели (Д. Сэлинджер, Н. Мейлер, 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, — постмужское, постбелое, посткоммерческое и т. д. Спонтанный протест против истеблишмента во всех его ипостасях, в том числе политической и культурной, был облачен 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 — свеобразный римейк Пуссена и Давида. Однако при всей своей агрессивности в художественной практике, в теоретическом отношении постмодернизм 60-х годов остается достаточно 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 го-

дов, если иметь под ними в виду все более активные апелляции к инструментарию массовой культуры. Г. Гарсиа Маркес, И. Калвино в литературе, С. Беккет в театре, Р.-В. Фасбиндер в кино, Т. Райли, Ф. Глас в музыке, К. Мур, Д. Диксон, Г. Голейн в архитектуре, Р. Китай 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. Китая, Р. Эста позволяет им обратиться к вневременным сюжетам, вечным темам и при этом 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 эклектического 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», воплотившейся на 144 клетках полотна, плюрализм техники и цитат от Энгра до порнооткрыток — символа новой эклектической чувственности.

Если признаки постмодернизма в живописи в 70-е годы еще остаются достаточно расплывчатыми, то в архитекту-

ре 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, ассоциируется 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 — соц-арта; 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 невозмож-

ность 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 продукцией.

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» уравнивают 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 Агнесса» 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. Китай 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 раз-

ных точек зрения — мужской, женской, негритянской и так далее (Ж. Валерио), художественный анализ стадий насилия (М. Мазур), «ползучего фашизма» и войны (Р. Китай) носят притчевый характер. В картинах Р. Китая «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 агрессивнопаническим эротизмом, 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, облекающее современные реалии в исторические одежды. Постмодернистские аллегии 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 аллегорий 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» аллегориче-

ский эффект возникает из контраста вневременного, стилизованного под старину пейзажа и современных поз и манер персонажей. Ироническое включение современных аксессуаров типа одноразовых бумажных стаканчиков, символизирующих загрязнение окружающей среды, или приемов каратэ, которыми дамы обороняются от своих кавалеров, разрушает идиллию, трансформируя ее в аллегорию потребительства. Аллегории садизма и нарциссизма — излюбленные мотивы В. 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 симулякра, 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, добываясь 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 пье-

дестале», «Сидящие мужчина и женщина»), воспроизводящие роденовские позы, — своего рода кичевые 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 бестияльного. 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 интерпретаций, 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, множества 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 равно-

весие 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.

Эклектическое сочетание конструктивизма и маньеризма, четкой пространственной логики и архаической помпезности архитектурных деталей характерны для таких фундаменталистов, как К. Пелли, Э. Плэттер-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 иронический контраст с окружающей городской средой площадь, похожая на бутафорский торт, — римейк дорического, коринфского, тосканского, ионического ордеров, пламенеющего барокко и ардеко, поп-артовский коллаж мрамора с неоном. 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. Контрдоводом 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 И. Стайлинг тяготеют к созданию современных фалангстеров, совмещая классические формы с индустриальными клише массового производства. Однако попытки эти не часто 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 с помощью 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-медиуме Дженкса антиамнезийным смыслом, апеллирующим к ответственности 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 деконструкционизме и индустриальной археологии в США, новой архитекту-

ре во Франции, неолиберти 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 реминисценции. Подчеркнутая нефункциональность многих формальных решений, их цитатность, фигуративность — свидетельствуют 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.²⁷ 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, иро-

²⁷ См.: Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М., 1993; Birringer J. Theatre, Theory, Postmodernism. Bloomington, Indianapolis, 1991.

низм, 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, К. Тарантино, З. Рыбчинского. Естественность вхождения человека, обремененного всем грузом проблем конца XX века, в мистерию средневекового «Сада» или на ступени эйзенштейновской «Лестницы», 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 долга, 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. Тьецци 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-аллегории женских судеб и трагический Гамлет-Пьеро в черных очках, в ритуальном танце демистифицирующий идеологии XX века, воплощают в себе ту дисгармоничную гармонию, 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 духовно-

го 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 аллгорию писательства как процесса мучительно-го разрывания земли, проливающего свет на то, что таится в ее глубинах — подземное сооружение, способное 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 Шираиши 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, Геннадия Абрамова, Ольги Бавдилович 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 пени-

ем, 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 с помощью таких характерных приемов, как падения, перегибы, взлеты; интерес к энергетической природе танца, психосоматическим состояниям радости, гнева, телесной истерии; эффект спресованно-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 лейтмотиваций).

Наиболее развитыми в постмодернистской хореографии являются тенденции чисто пластического экспериментирования, сосредоточения 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 бую), приемы ритмопластического фольклора американских индейцев, афро-карибскую танцевальную технику. Мозаическое сочетание римейков 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. «Бродвейский» дух американского постмодерн-танца с его ориентацией на национальную приверженность мюзиклу оказал обратное воздействие на европейский балет. Если в свое время американские балетмейстеры перенесли на национальную почву принципы бежаровской хореографии, то в 1998 году М. Бежар поставил балет «Дом священника не потерял своего очарования, а сад — своей роскоши» как масскультовское действие, живо напоминающее мюзик-холльность А. Эйли.

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 будто М. Танака и его группы «Майдзуку»), не отделяющего свое искусство от тяжелого сельского труда.

Эксперименты в области обонятельного, осязательно-го 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 макрокосм, 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 интеллектуаль-

ной 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 ретекстуализации. 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, авантурных 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 быденного 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 стра-

нах мира свои локальные, региональные признаки, он подорвал уверенность в глобальном характере самого термина, выдвинув в качестве конкурентов латиноамериканский магический реализм, скандинавскую неоготику, славянский соц-арт 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 о особом эстетическом феномене.²⁸

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, вплетенные 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 символами веры для современного поколения литераторов.²⁹

²⁸ См. подробнее: *Postmodern Fiction in Europe and the Americas // Postmodern Studies*. 1988, № 1; Hassan I. *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*. N. Y., 1971.

²⁹ См.: Миллер Г. *Размышления о писательстве // Иностранная литература*. 1991, № 8.

Утвердившись в США в творчестве Э. Уайльда, Г. 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 экспериментами,³⁰ 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 нехарактерная 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 возобладало 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. Коэна, Т. Файндли, Р. Вайбе выразился прежде всего в атмосфере неопределенности, шаткости, таинственности, приверженности детективной интриге, разрешающейся самоотжествлением 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 процес-

³⁰ См. подробнее: *Barth J. The Literature of Exhaustion // Atlantic Monthly*. 1967, aug.; *Он же: The Literature of Replenishment // Atlantic Monthly*. 1980, jan.

сы 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 французской эстетике 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 годов. 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 тяго-

теют 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 энтузиазмом 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 традицией, 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, незавершенные 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 философов. Г. Кролл стремится расширить рамки чтения, монтируя, подобно архитектуре-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 предшествеников как средством художественного моделирования характерно и для немецкоязычной 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 шлюзы креативности, но не наивной, а опирающейся на эстетический фундамент прошлого.

Под влиянием принципов литературного постмодернизма сформировалась постмодернистская школа художественного перевода, чья специфика заключается в свободном, игровом, ироничном отношении к переводимому тексту, его произвольных трансформациях, создании фантазийных словесных конструкторов, мозаики неологизмов. Творческий статус переводчика и автора оригинального текста при этом уравниваются.

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 отбора, сериальности музыкального авангарда, его установки на хэппенинговый характер интерпретации, при котором коллективное сотвор-

чество 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. Грэс, Ж. Крайзи, Ш. Ив, Г. Лигети, Л. Ноно, 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, многочисленными парафразами на темы Малера, Моцарта, Листа, созданные с помощью 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 контекстом.³¹

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 об-

³¹ 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.

ласть творческого воображения и восприятия, расположенную между порядком и хаосом.³² 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 с помощью 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 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

³² См.: Булез П. Между порядком и хаосом // Сов. музыка. 1991, № 7, 9.

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» скрещивание исходной полифонии (струнные) 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 порождать 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 равновесие предсказуемого и непредвиденного, определенного и неопределенного, создающие особый постмодернистский колорит в искусстве.

Эволюция творчества П. Булеза от додекофонно-серийного метода к алеаторике, импровизационному прорыву в «музыку свободного измерения»³³ 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 композиции.³⁴ Микроинтервалика, дробление музыкального высказывания, процессуальное развертывание и драматургия произведения находятся в центре эстетических интересов Л. Ноно. Он уделяет особое внимание проблемам коммуникации,

³³ Boulez P. Points et repères. P., 1981. P. 141.

³⁴ См.: Штокхаузен К. Подобно свободной естественной науке... // Сов. музыка. 1990, № 10.

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.

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 сериальности 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», со-

провождаемой показом видеофильмов о взаимоотношениях мусульман и евреев, «Разных поездов», где на музыкальный ряд накладывается шум поезда и ведущихся в нем разговоров 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 широком понятии музыкальном плане предлагает композитор и музыковед В. Глобокар.³⁵ 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-квнтет в Осло обмениваются посланиями

³⁵ См.: *Globokar V. De l'individuel et du collectif: Expliquez-moi donc ce que c'est le post-moderne en musique // The Subject in Postmodernism. Vol. II. P. 45–52.*

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 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 инфернальные черты «гуляки праздного», возникающего из серного дыма преисподней.³⁶

Такого рода постмодернистские опыты нередко вызывают упреки 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 фри-стайла. Использование универсальных художественных приемов, композиционных и языковых констант, в том чис-

³⁶ См.: Парин А. Дон Жуан — Да Понте — Моцарт. «Опера опер» на сценах Запада в наши дни // Культура. 1991, 7 дек.

ле содержательно-фигуративного плана, подчинено сверхзадаче диалога с историей культуры, 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 соотносительности с транскультурными эстетическими и художественными ценностями. Прообразы такого синтеза прошлого и настоящего — «Афинская школа» Рафаэля, где смещение 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 симультанных интерпретаций. Другой существенный признак поэтики постмодернизма — эмпатийность, сублимированный антропоморфизм, свидетельствующий о стрем-

лении 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 компилятивности. 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, упрекающим постмодернизм за реакционный пассеизм, неоконсервативную направленность, тягу к симметрии, помпезному монументализму, вызывающую ассоциации с тоталитарной эстетикой.³⁷

Американский эстетик-неомарксист Ф. Джеймисон критикует постмодернизм как эстетику потребительского общества, существующую в «вечном настоящем», подменившую чувство истории иллюзорным псевдонсторизмом,

мимикрией, пастишем, слепой иронией, что ведет к атрофии новаторского потенциала искусства, дезиндивидуализации творчества, шизофренизации культуры.³⁸ Философское фиаско постмодернизма он видит в игнорировании личности с ее чувствами, эмоциями, тревогой, патологиями 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 Джеймисон 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 роботизации 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 это-

³⁸ См.: *Jameson F. Postmodernism and Consumer Society // Postmodernism and its Discontents. Theories, Practices. L.; N. Y., 1988. P. 15–28.*

³⁷ См.: *Habermas J. Op. cit.*

го 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 возвращении в эстетику и искусство языка эстетического чувства, красоты как реальности, контекста мировой культуры и повседневной жизни.

ПОСТМОДЕРНИЗМ В НАУКЕ

Эстетизация науки

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 годов. 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 объективность, истинность. 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 деятельности.¹

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 Гёделя 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 брюссельской 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 становлении 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 те-

орией диссипативных структур, обосновывающей концепцию возникновения порядка из динамического хаоса как потенциальной сверхсложной упорядоченности,² оказалась созвучна синергетическим трактовкам постмодернистского искусства как самоорганизующейся системы.

Одним из первых западных эстетиков, поставивших проблему корреляции эстетики постмодернизма и постнеклассической науки, был Жан-Франсуа Лиотар. В своей книге «Состояние постмодерна. 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, неидентифицируемостью, катастрофичностью, парадоксальностью. Темы энтропии, разногласия, плюрализма, прагматизма языковой игры вытеснили «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» с помощью компьютера породила страх перед «технологическим террором». Соотнесение на-

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.

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

учных 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. Миниаюризация и возрастающая доступность компьютерных методов получения и передачи знаний сравнима с влиянием на динамику распространения знаний передвижения людей (современный транспорт), звуков и образов (массмедиа). 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 вы-

ражается в форме рассказа, мифа, легенды, сказки, мольбы, 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 верифицируемо, 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 министерский работник, 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 экспериментальностью, 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 делигитимаци-

ей знания, что ведет к преобладанию роли техники над наукой, в том числе и эстетической.

Мир постнеклассического знания определяют банки 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 художественных 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 эрогическую силу. Солидаризируясь с Адорно и Джойсом, Лиотар провозглашает единственно великим искусством пиротехнику — «бесплодное сжигание энер-

гии 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 либидо.⁴

В своей «аффирмативной либидозной экономической эстетике» Лиотар задается целью создания новой, «утверждающей» эстетики после Адорно, отказывающейся от интерпретации искусства с изобразительной точки зрения. Он определяет искусство как универсальный трансформатор либидозной энергии, подчиняющийся единственному общему правилу — интенсивности воздействия либидозных потоков. Ядром его концепции является бьющая через край метафизика желаний и пульсаций, побуждающая исследовать функционирование пульсационных механизмов применительно к литературе, живописи, музыке, театру, кино и другим видам искусства.

Критикуя Фрейда за приверженность к изобразительности, удовлетворяющей сексуальные влечения путем символического замещения, он видит задачу, нефигуративного искусства в методическом раскрытии функционирования либидозных механизмов, логики их системы. Для этой системы характерны мутации бесхозных желаний. Искусство для Лиотара — это превращение энергии в другие формы, но механизмы такого превращения не являются социальными либо психическими.

Так, в живописи либидо подключается к цвету, образуя механизм трансформации своей энергии путем покрытия холста краской, ногтей — лаком, губ — помадой и т. д.

⁴ См.: Lyotard J.-F. Des dispositifs pulsionnels. P., 1980; *Он же*: *Dérive à partir de Marx à Freud*. P., 1994.

Если подключить либидо к языку, произойдет превращение либидозной энергии в языковую, появятся различные ее модальности — мифы, романы и т. д.; последние трансформируют языковую энергию в аффекты, душевные и телесные движения, порождающие, в свою очередь, войны, бунты и т. п. Так, механизм рассказа — это трансформатор энергии, осуществляющий изменение модальностей и место приложения либидо. Книги современных писателей — это либидозные потоки, их глаза вздуты, как шлюзы. Современное письмо побуждает к забвению стиля и формы. Важно не значение, но энергия. Книга ничего не несет, она многое уносит, все переносит. Это токоприемник, который преобразует электрическую энергию высоковольтных линий в движение колес по рельсам. И все это — для путешествий по пейзажам, снам, музыке, измененным, разрушенным, унесенным произведениям, утверждает автор.

Лиотар отводит искусству роль «свидетеля-мученика» тотального отчуждения, подменяющего трагедию пародией. Художник — это одинокий странник, у которого нет культуры, осталась только культура.

Цель современного творчества — разрушение границ внешнего и внутреннего в искусстве, свидетельствующее о высвобождении либидо. Важны не изображение, но производство, не значение, но энергия, не опосредование, но непосредственность, не локализация, но делокализация. Искусству не нужна вещь; впрочем, и в действительности самой вещи никогда нет, есть лишь ее изображение, а мысль лишь порождает его. Лиотар подчеркивает, что реально существуют не вещи, но лишь мощное движение, при котором вещи без конца то появляются, то исчезают, как спины дельфинов на морской поверхности. Важна не их объективность, но метафорическое движение, текучесть, не «дельфин», но след на поверхности, след энергии. Осознать механизм либидозной энергии Лиотар предлагает с помощью театрализации ирреальных, фантазматических, иллюзорных законов, навсегда удаленных от самих вещей. Таковую театрализацию и осуществляет искусство.

Лиотар претендует на создание новой методологии искусствознания — прикладного психоанализа искусства. Что же дает такой подход применительно к различным видам и жанрам искусства?

Особое внимание Лиотара привлекает неоавангардистская живопись. Ее истоки он усматривает в усложненных формах барокко. Сезанн, Пикассо усугубили деформацию, искажение изображения, узаконили бесформенность форм. Лиотар предлагает психоаналитическую трактовку жизни и творчества Сезанна, согласно которой доминантой молодости художника является запрет отца видиться с любимой женщиной, порождающий преобладание волнистых линий в живописи; женитьба свидетельствует о том, что и в семье, и в живописи Сезанн занимает место отца — в его картинах преобладают прямые горизонтальные линии, признаки конструктивного начала, в конце жизни сама картина становится для художника либидозным объектом, чистой женственностью — начинает доминировать чистый цвет без линий, говорящий о распаде эротизма. Согласно Лиотару, Сезанн изменил функцию живописи, избавил ее от изобразительных иллюзий путем организации пульсационной энергии, вызывающей зрительные эффекты.

Художники-неоавангардисты импонируют Лиотару тем, что стремятся разрушить гармонию. Толкуя с психоаналитических позиций творчество одного из них — Бельмера, передвигавшего зеркало перпендикулярно фото «ню» и запечатлевавшего затем «неузнаваемые цветы плоти», Лиотар делает следующее заключение: это тело — не организм, расчлененное, раздавленное, стиснутое, сшитое, собранное по кусочкам, лохмотьям, склеенным фрагментам, не-ансамбль частичных объектов, скрепленных какофонией. Это конец изображения, если изображать означает показывать что-то в его отсутствие — и все же изображение, если изображать означает показывать непоказуемое, показывать в смысле замечать, «делать замечания». Ведь замечают-то беспорядок.

В противопоставлении беспорядка гармонии Лиотар видит свидетельство того, что живописец стремится заме-

нить недостижимую природу, непостижимую действительность преобразенными объектами своего желания. К этому выводу сводится смысл «прикладного психоанализа» живописи.

Обращаясь к театру, Лиотар утверждает, что главное в нем — вопрос о власти. Он ратует за избавление от власти драматурга, режиссера, хореографа, декоратора и других профессионалов театрального дела, протестует против гармонии и согласованности действия, слова, музыки, танца на сцене. Идеальный театр представляется ему сферой несогласованности слов, шумов, тел, картин, как у Раушенберга в живописи и Кейджа в музыке. Абсолютом интерпретации он считает отказ от нее, превращение актера в бездействующий знак, наподобие марионетки.

Современный театр видится Лиотару застывшим созвездием либидозных аффектов, слепком их мощи и интенсивности. Театр должен извлекать высочайшую энергию из пульсационных потоков, изливая ее в зал, за кулисы, вне театрального здания. Подобное извержение трансформированной либидозной энергии должно привести к рождению так называемого энергетического театра, первые намеки которого Лиотар усматривает в опытах театрального постмодерна.

Лиотар считает режиссуру глубоко бессознательным процессом, сферой безответственной игры. Главная задача кинорежиссера видится ему в либидозной нормализации, упорядочении движений. Он ставит знак равенства между биологическим организмом, кинофильмом, обществом в целом. Если общество — это «собрание частичных социальных органов», то фильм — «органическое тело кинематографических движений», подобное биологическому телу. Если либидо упорядочивает сексуальность ради деторождения, то кино — «единое размножающееся тело», плодородная целостность, передающая, а не теряющая то, что ему присуще. Задача кинорежиссуры — распространение-размножение движений и форм. Причем «хорошая» кинематографическая форма предполагает повторяемость движений, свидетельствующую о пульсации жизни. Вторение в искусстве (аккорд в музыке, пропорции в архи-

тектуре) — признак эроса. Повторение разрешает диссонансы, и в этом отношении любой конец хорош, даже убийство: ведь это тоже разрешение диссонанса.

«Акино» будущего располагается на двух полюсах кино, понятого как графика движений в сферах неподвижности и подвижности. Наиболее перспективной для киноискусства Лиотар считает неподвижность, так как гнев, ярость, изумление, ненависть, наслаждение, любая интенсивность — это движение на месте. Идеальным подобием интенсивнейшего фантазма является живая картина. Последняя, отождествляемая с эротическим объектом, пребывает в покое, субъект же — зритель — перевозбужден, но его наслаждение бесплодно, либидозный потенциал сгорает зря, происходит «пиротехнический» эстетический эффект.

Лиотар ратует за иммобилизацию кино, паралич его форм, будто бы способный вызвать резкое оживление либидозных пульсаций зрителей. Бесчувственность, бессознательность киноязыка для него предпочтительнее подвижности, активности на киноэкране, будто бы ведущих к блокировке, замораживанию зрительных пульсаций.

Лиотар подчеркивает, что предметом зрительного внимания является подобие, пустота, фантом — пленка, экран, холст. Эстетическую иллюзию он считает моделью единой художественно-научной иллюзии, устремленной в пустоту.

Размытость границ между наукой, философией, эстетикой, искусствознанием стимулирует кристаллизацию целостной концепции современного знания, параллельные исследования развития научной и гуманитарной культур. Таким исследованиям посвятил себя философ, эстетик, историк науки и религии Мишель Серр. Оригинальность концепции Серра состоит в том, что ему удалось наметить новые подходы к традиционным проблемам эстетики и философии науки, а также найти точки пересечения постмодернистской эстетики и постнеклассического знания.

Возвращаясь к традиционному пониманию философии как любви к мудрости и знанию, французский ученый исходит из того, что философия никогда не выступала про-

тив 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 с помощью 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 — северо-западному проходу.⁵ Преодолеть его может лишь тот, кто способствует коммуникации 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 — предвосхищенные физические открытия, пьесы Мольера — социологи-

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

ческого изучения общества. Серр считает эстетическое знание более комплексным, полным и гибким по сравнению с естественно-научным. Философия, литература, миф, сказка способны увидеть те горизонты, которые сегодня еще недоступны 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 неевклидово мышление в геометрии, ньютоновский мир в механике, некартезианскую рефлексию в эпистемологии.

Что касается проблемы времени, то Серр придерживается концепции многовекторного, сложного, стохастического, 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 концепции «знания-власти», видящей в классической рациональности предтечу тоталитарной власти над природой и обществом, сближающей ее с военным искусством. Определяя систему Лейбница как закрытую (подобно 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 человеком и миром. Жюльверновские путешествия — своего рода энциклопедия данного цикла знания, включающая в себя сведения о науке и технике, навигации и оптике, астрономии и гастрономии. Соединяясь с мифологией, позитивистское понятие прогресса становится плюралистичным, география трансформируется в географику — 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 генети-

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

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

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

ки. 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 — лабиринт, «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 генеалогических 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 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 пла-

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

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

тоновском 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 общественных 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 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 Жюлье Верне»). Условие возникновения сигналов — шум, описанный в книге «Паразит», изучающая их наука — теория информации. Наконец, человек и обще-

ственные 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 лафонтеновской 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 гомеостазу, — то, что у волка на все есть ответ, свидетельствует о тяготении к равновесию и ясности любовью ценой, в том числе и путем насилия.

Структура басни соответствует структуре классического знания. В ней демонстрируется право сильного с по-

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.*

мощью 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 — ягненком, 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 с помощью 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 аспекта культуры.¹² Проблема зрелищности является фундаментом двух «книг оснований» Серра, посвященных культуре Древнего Рима и статуе как философско-эстетическому феномену.¹³ Ситуация инфор-

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

¹³ См.: *Serres M. Rome. Le livre des fondations. P., 1983; Он же: Statues. Le 2-e livre des fondations. P., 1987.* См. также: *Он*

мационного перекрестка создала предпосылки для возникновения нового синкретизма научного и художественного знания.¹⁴ 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 смыслоложившее 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.

На грани XIX и XX веков прорывами к термодинамике и теории информации были концепции бессознательного и интуиции у Фрейда и Бергсона. Фрейдовские Эрос и Та-

же: Discours, figuré. P., 1985; Серр М. Орфей. Лотова жена. Скульптура, музыка // Иностран. лит. 1997, № 11.

¹⁴ См.: Serres M. Le contrat naturel. P., 1990; Он же: Atlas. P., 1994.

натос 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, нуждающимися 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.

Творческий потенциал науки и искусства

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 наслаждения в творческом процессе ученого.¹⁵ 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.

¹⁵ См.: On Aesthetics in Science. Boston-Basel., 1988; Art and Science // Daedalus. 1986. Vol. 115. № 3.

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 интуиции 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. Пуанкаре.¹⁶ 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.

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.

¹⁶ См.: Poincaré H. Science et Méthode. P., 1908. См. также: Papert S. The Mathematical Unconscious // Aesthetics in Science. P. 105.

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 сранивали 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, элегантность.¹⁷ Из такого понимания вытекает сопоставление эстетического начала в математике и формалистическом искусстве как сферах формального соотношения элементов, высокой абстракции.

¹⁷ См.: Osborne H. *Mathematical Beauty and Physical Science* // *The British Journal of Aesthetics*. 1984. Vol. 24. № 4. P. 295.

Связи эстетики с естественными науками — биологией, ботаникой, зоологией, геологией — представляются специалистам наиболее тесными. Обширная литература посвящена исследованию непосредственных влияний, взаимодействий, параллельных тенденций, аналогий между ними.¹⁸ 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 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 «микробиологию власти» и т. д.

Целью преодоления «лунатизма» культуры постмодернизма, на ощупь 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

¹⁸ См. подробнее: *The Natural Sciences and the Arts. Aspects of Interaction from the Renaissance to the 20th Century*. Uppsala, 1985.

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. Фернандез.¹⁹ В результате качество 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, соердцебиение, движение мускулов и т. д.; инсталляции Р. Кребса, создающие световые скульптуры с помощью 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

¹⁹ 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.*

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 взыскающих смысла жизни и природы, соединяющих воображаемый и реальный миры. 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 перене-

сла 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 критики.²⁰ 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 непосредственного 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 на 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,

²⁰ См. подробнее: *Stiny G., Gips J. Algorithmic Aesthetics. Computer Models for Criticism and Design in the Arts. 2 ed. Berkely, 1988.*

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 являются 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 явля-

ется своего рода глазом, воспринимающим информацию на входе. Процессор, подобно мозгу, трансформирует одни символы в другие. Отдача системы связана с «рукой» — эффектором, обеспечивающим с помощью света и звука связь с внешним миром.

Структура алгоритмов критики и творчества в целом опирается на данную схему, предполагающую анализ 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 критики 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 фонему, 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 представят цвет, оттенок, интенсивность, освещенность, форму, место в композиции каждого пикселя, 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 пикселей, 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 (с помощью телекамеры) и слуховое (с помощью микрофона) кодирование балета будут различаться — глухой и слепой опишут его по-разному. Однако это описание 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 программки, 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 нача-

ле и конце исполнения музыкального произведения, чьи границы ставятся 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 с помощью 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, литографии. 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 оригинала.²¹ Однако создателям алгоритмов критики им-

²¹ См.: *Beardsley M. Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism.* N. Y., Chicago; San Francisco; Atlanta, 1958. P. 52.

понируют скорее взгляды оппонента Бердсли — Гудмена, настаивавшего на эстетической значимости специальных знаний о живописи, заставляющих смотреть на копию и оригинал разными глазами, осознавая неощутимую для непосредственного наблюдения эстетическую разницу между ними.²² 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.

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, чув-

²² См.: *Goodman N. Languages of Art.* Indian, 1968. P. 104–105.

ствах, 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 двумерной 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 отождествления 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 очерчивает 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 творче-

ство, 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.

ЭКОЭСТЕТИКА

Два полюса постмодернистской культуры — экологическая и алгоритмическая эстетика — свидетельствуют о стремлении создать целостную духовную среду, воссоединяющую природу, культуру и технику. Принципиальным представляется то, что и к самой культуре постмодернизм относится как к изначально данной человеку природе, требующей приятия и бережного к себе отношения. «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 трех 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 классической 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 «по всем азимутам».

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 экоэстетики в целом характерен этический пафос, направленный на поиск транскультурных ценностей в природе, технике, искусстве, 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.

Эстетизация окружающей среды

Проблема эстетического объекта является сердцевинной эстетики окружающей среды. 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 и постмодернизма, не всегда доставляющего эстетическое наслаждение. Они считают художественную ценность искусства шире эстетической. Эстетическое предстает компонентом художественного в искусстве. 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 новейший художественный опыт, чьи ценности — не эстетические, а художественно-познавательные.

Исходя из того, что эстетическим может стать любой объект окружающей среды, С. Оссовский считает эстетические ценности демократическими, зависящими лишь от эстетического опыта, а не соотношенные с ним художественные ценности искусства — аристократическими. Следует учитывать, что С. Оссовский и Т. Кулка применяют термин «художественная ценность» в узком смысле, исключая из него моральные, религиозные, политические ценности, хотя и признавая их значение для социальной оценки искусства. Н. Волтерсторф и П. Киви трактуют художественную ценность широко, включая в нее названные ценности.

В феноменологической эстетике проблема специфики природных эстетических объектов разработана прежде всего Р. Ингарденом и М. Дюфренном.

Р. Ингарден различал интуитивно постигаемые ценности эстетических объектов в природе, носящие качественный характер, и художественные ценности, связанные с эстетически нейтральными произведениями искусства. Художественные ценности — не качественные феномены, это специфические свойства произведений искусства, недоступные интуитивному постижению и непосредственно-

му эстетическому опыту. Эти свойства раскрываются путем многообразных конкретизаций, интерпретаций. Художественная ценность произведения зависит от эстетической ценности его интерпретации, искусство — инструмент конституирования эстетического объекта.

Развивая руссоистскую традицию, М. Дюфренн разрабатывал концепцию искусства, возвращающего человека к изначальной близости с нетронутой природой. В таком возврате заключается метафизическая, прометеевская роль искусства. Интенции художника выражаются через экзистенциальное априори художника, являющееся природным даром. Дюфренн подчеркивал катарсисную, освобождающую, игровую функции искусства, возвращающие человека к свободному, естественному состоянию, возрождающие вкус к удовольствию.

В эстетике экзистенциализма основой для ответа на вопрос о соотношении эстетических и художественных ценностей, эстетических объектов в природе и искусстве является концепция абсурда. Существенная разница между А. Камю, с одной стороны, и Ж.-П. Сартром и С. де Бовуар, с другой, состоит в том, что враждебность природы у последних является изначальным постулатом, у Камю же она представляется в определенном смысле благоприобретенной в результате распада идиллического союза человека с природой. Виновником отчуждения между человеком и миром является пробудившийся разум. Камю готов пожертвовать им ради возвращения к природе, высшая степень которого возможна лишь в смерти.

Романы «Тошнота» и «Посторонний», написанные примерно в один и тот же период и посвященные теме абсурда, свидетельствуют о различиях в трактовке абсурда и природы как эстетического объекта у Сартра и Камю. В этих романах много аналогий, основные из которых — разработка понятия абсурда и анализ его проявлений; одиночество и некоммуникабельность героев, которые чувствуют себя лишними и отказываются «войти в игру» общества; монотонность, безвкукусность их жизни и желание вырваться из нее. Однако выводы, обозначенные в финалах книг, различны: Рокантен хочет оправдать свое существование

в искусстве, Мерсо — жить природой. То, что у Сартра природа отвратительна, а у Камю прекрасна, является проявлением более глубинного различия их философско-эстетической трактовки трагического. У Сартра последнее заключается в том, что существование гадко. Для Камю же трагичность — в том, что существование прекрасно, но смерть, обрывающая его, неизбежна, и это придает ему трагичность.

Таким образом, в эстетике экзистенциализма природа и искусство, эстетическое и художественное предстают двумя векторами усовершенствования мира и человеческой природы.

На протяжении последних трех десятилетий традиционные и экзистенциально-феноменологические концепции эстетического объекта подвергались критике со стороны таких крупнейших представителей англо-американской эстетики, как А. Данто, Д. Марголис, Д. Дики, Т. Бинкли, Н. Гудмен, Р. Волхейм, за их функционализм (миметические, эмотивистские, 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 — неоавангарда и 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.

Произведение искусства должно соответствовать двум критериям — артефактуальности и институциональности. Являясь классификаторскими, а не оценочными, эти критерии означают, что произведение должно быть создано человеком и признано искусством особым социальным

институтом — миром искусства, включающим в себя музеи, театры, кинотеатры и т. д.; художников, актеров, режиссеров, продюсеров, руководителей учреждений культуры; художественных критиков, специалистов в области истории и теории искусства, коллекционеров; публику. В своей книге «Круг искусства. Теория искусства»¹ Д. Дики разработал пятичленную институциональную структуру, включающую в себя художника, произведение искусства, публику, мир искусства и его систему. Такая структура позволила ему дать широкую трактовку мира искусства как культурной практики, вбирающей в себя любые инновации.

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 новейшая художественная практика отторгает эстетические ценности, то это не распространяется на искусство в целом: так было не всегда и, возможно, изменится в будущем. Открытая теория представляет собой интересную попытку анализа эстетического сознания в контексте культуры.

В современной экологической эстетике за рубежом преобладающими являются институциональная и открытая тенденции в трактовке окружающей среды как эстетического объекта. Эстетический объект — это «целостность, определяемая в соответствии с общественным догово-

¹ См.: Dickie G. Art Circle. A Theory of Art. N. Y., 1984.

ром»,² — 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.

Ю. 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 второму — естественная и искусственная окружающая среда, третий, гибридный, возникает из сочетания двух предыдущих как искусство окружающей среды. Уровень естественности и искусственности, природности и культурности определяется исходя из степени вмешательства человека в природу. Оно может быть косвенным (повсеместное загрязнение окружающей среды не зависит от отдельного субъекта) или прямым (целенаправленное окультуривание природы). Кроме того, существует искусственная окружающая среда, полностью созданная человеком — интерьеры, городская среда, где незарегулированным остается, быть может, лишь климат.

Различия между видами эстетических объектов носят принципиальный характер. Искусство и природа принадлежат к единому эстетическому полю, подчеркивает А. Данто. Однако, согласно Л. Витгенштейну, если произведения искусства являются эстетическими объектами по определению, то объекты окружающей среды становятся эстетическими в зависимости от способа их изучения, то есть эстетический аспект объекта привносится извне субъектом. Таким образом, эстетические различия между искусством и окружающей средой носят онтологический характер, что определяет отличие предметов философии искусства (общая онтология искусства) и философии при-

² *Sepänmaa Y. The Beauty of Environment. A General Model for Environmental Aesthetics. Helsinki, 1986. P. 31.*

роды (проблемы окружающей среды), чьей частью и является экоэстетика. И если искусство — центральная эстетическая парадигма, то окружающая среда образует вторую основную независимую эстетическую парадигму. Между искусством и природой существует непосредственная эстетическая связь. Она заключается не только в том, что искусство может служить моделью природы, но и в том, что, несмотря на все различия, они принадлежат к одному классу эстетических объектов.

Виды эстетических объектов различаются по многим параметрам. Один из них — роль материальной основы. Если в искусстве материальная основа и эстетический объект отделены друг от друга (холст, рама, трещины на полотне, отблески света не являются эстетическим объектом в живописи, за исключением постмодернизма), то в окружающей среде, включающей в себя картину как элемент обстановки, сама материальная основа становится эстетическим объектом.

Вторым существенным отличием является значительно большая зависимость эстетического объекта в окружающей среде от субъекта эстетического восприятия. Природа в отличие от искусства не является органической частью художественной традиции, но она вписана в определенный культурный контекст. Способность к отбору, эстетический вкус воспринимающего имеют решающее значение при определении ее эстетичности. «От наблюдателя зависит, станет ли окружающая среда эстетическим объектом».³ Большая степень свободы субъекта в оценке данного объекта отличает его от других эстетических объектов: «Каждый объект можно оценивать эстетически, но не всякий объект — эстетический».⁴

Ю. 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

³ *Sepänmaa Y. The Beauty of Environment. P. 31.*

⁴ *Ibid. P. 32.*

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. При этом подчеркивается, это эстетическое отношение к природе возможно лишь тогда, когда человек уже не зависит от нее, его материальные потребности удовлетворены. Поэтому эстетическая оценка обладает относительной автономностью, хотя и связана с другими оценками.

Исходя из того, что эстетический объект определяет конвенционально, Д. Дики предлагает различать условности первого и второго порядка. Первичные условности связаны с собственно эстетическим характером восприятия, вторичные — с целенаправленной подачей художественного или природного материала: туристический справочник объяснит вам, как рассматривать ландшафт, статья искусствоведа — как созерцать пейзаж.

Степень субъективности отношения человека к окружающей среде определяется исходя из того, ведется ли наблюдение извне или субъект ощущает себя частью объекта наблюдения. Ответ дается исходя из реальной ситуации (например, степени удаленности от действующего вулкана) и психофизических характеристик личности. В этой связи проводятся сравнения между человеком и животными, ставится вопрос о том, обладают ли животные способностью эстетического восприятия. Многие западные ученые дают положительный ответ, подчеркивая вместе с тем, что характер эстетического восприятия у животных отличается от человеческого. Выяснить, в чем это отличие, — задача дальнейших научных исследований, ясно лишь, что ответственным за окружающую среду является человек. Он же — хранитель возможных эстетических прав животных.

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 от-

ношения 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 дает качественно новое экологическое ноу-хау.

Итак, анализируя специфику эстетического объекта в искусстве и природе, зарубежные эстетики подчеркивают, что речь идет об эстетическом отношении человека к окружающей среде на основе изучения произведений литературы, живописи, фотографии, кинематографа, материалов исследований географов, натуралистов, естествоиспытателей. Искусство и наука — постоянные ориентиры экоэстетики. Сопоставление моделей производства, передачи и восприятия произведений искусства и природных культурных ценностей является предпосылкой выявления природы эстетического объекта в окружающей среде, его характерных черт и связей с другими эстетическими объектами.

Путь к выяснению природы эстетического объекта лежит через сравнительный анализ прекрасного и эстетического в природе и искусстве. Определяя проблемное поле и задачи экологической эстетики, Ю. Сепанма подчеркивает важность преемственности традиций эстетических исследований применительно к этой новой научной сфере. К числу наиболее значимых из них принадлежит философия прекрасного, философия искусства и философия художественной критики.

Сердцевина философии прекрасного — категория «прекрасное» — может приобретать различную аксиологическую окраску. Говоря о красивом цветке, имеют в виду его вид и аромат. Прекрасный поступок предполагает моральную добродетель, прекрасный спортивный или цирковой номер — преодоление трудности исполнения. Вместе с тем термин «прекрасное» может иметь сугубо описательное, а не оценочное значение, когда речь идет, например, о прекрасной, то есть сухой, безоблачной погоде. Среди всех этих ценностей центральной в рамках философии прекрасного является эстетическая ценность.

Возможно эстетическое и не-эстетическое (моральное, интеллектуальное, деятельностное, религиозное и др.)

употребление термина «прекрасное». Его эстетическое значение двояко. В широком смысле прекрасное становится синонимом эстетического, превращаясь в суперпонятие, включающее в себя все формы выражения эстетического — трагическое, комическое, возвышенное и т. д. Такая замена прекрасного эстетическим происходит из-за указанной амбивалентности прекрасного, а также его подвижности, связанной с постоянным обновлением художественных форм. Что же касается «собственно прекрасного» в узком смысле слова, то оно предстает одним из видов эстетического как сфера гармонии, порядка, пропорциональности.

Экоэстетика строится на стыке эстетической и неэстетической трактовки прекрасного. В ней сливаются воедино традиционные эстетические ценности искусства и эстетические ценности окружающей среды, рассмотренные сквозь призму этики, то есть внешняя (формы, цвета) и глубокая внутренняя красота (основанная на морали, научном знании). Таким образом, окружающая среда как эстетический объект представляет собой «единство чувственной и идеочувственной красоты».⁵

Такая точка зрения является дискуссионной и оспаривается рядом эстетиков, разрабатывающих проблему соотношения эстетического и художественного. Подчеркивается, что эстетизация ужасного, безобразного предполагает дистанцирование от описываемого события, бескорыстно-нейтральный, критический взгляд на него. Действительно, только мазохист способен воспринять переживаемое им кораблекрушение как прекрасное. Взгляд кинозрителя на это происшествие окажется иным. Но возникает вопрос, может ли внешний наблюдатель — кинозритель — воспринять кораблекрушение как прекрасное, если психологически соучаствует в нем, испытывает жалость, сочувствие к пострадавшим? К тому же в экологической эстетике порой нет дистанции между наблюдателем и естественным объектом, так как наблюдатель является его частью. Таким образом, эстетическая позиция трудна и не самоочевидна.

⁵ Jessop T. The Definition of Beauty // Art and Philosophy. Readings in Aesthetics. N. Y., 1970. P. 531.

Любой объект окружающей среды может получить статус эстетического, если наблюдатель обладает эстетическим опытом, утверждает П. Зиф. Объектом эстетического созерцания не может быть лишь засохший навоз или вывалившийся в грязи крокодил. Все, что видит глаз, может быть таким объектом — решающее значение здесь имеет выбор наблюдателя, специфика его восприятия и способ наблюдения. Глаз смотрящего на окружающую среду подобен объективу фотоаппарата. И если произведение искусства, специально предназначенное для эстетического созерцания, ему особо благоприятствует, то эстетическим объектом в природе может быть все, что угодно, различаемое чувствами (зрение, слух, вкус, обоняние, осязание) или интеллектом. Конституирование эстетического объекта зависит от психологической готовности и эстетической предрасположенности человека. Таким образом, граница пролегает не между прекрасным и безобразным (они оба относятся к сфере эстетического), а между эстетическим и вне-эстетическим, то есть внешним по отношению к эстетическому созерцанию. Статус эстетического зависит не от характера объекта (он может быть любым), но от аспекта и способа его изучения, собственно эстетического, а не какого-либо другого (морального, интеллектуального, деятельностного) отношения к нему.

Вместе с тем и в этой сфере границы и критерии весьма подвижны. Разумеется, неправомерно отождествлять любой объект публичного созерцания (витрину магазина, клетку в зоопарке) с произведением искусства. Вместе с тем окружающая среда может быть потенциально включена в мир искусства. В свою очередь, концертный зал легко превращается в зал заседаний. Таким образом, ничто не может быть раз и навсегда признано эстетическим или художественным либо не признано таковым. Об этом свидетельствуют пограничные ситуации, связанные с употреблением произведений искусства как физических объектов (скульптуры как пресс-папье, романа как биографии), отчего они не утрачивают статуса эстетических объектов, связанного с оригинальностью и артефактуальностью.

М. Вейц размышляет о попытках определения статуса эстетического объекта, исходя из художественных традиций, принадлежности новых произведений к одной из линий развития искусства. Он отвергает такой взгляд с позиций открытой концепции эстетического объекта, подчеркивая, что каждое новое произведение меняет прежнюю систему художественных ценностей и взаимосвязей, в результате чего и развивается искусство. Искусство и художественное произведение — открытые понятия, направления их развития непредсказуемы. Дать определение можно лишь тем традициям, которые закончили свое существование (искусство классической Греции). Живые же традиции длятся, они неотделимы от инноваций.

Спецификой современного искусства является переход от традиционных художественных задач к новым сферам, близким к теоретико-философским, в результате чего возникает метаискусство в духе витгенштейнианской лингвистической игры, полагает Ю. Сепанма. Он предлагает различать «тяжелые» эстетические ценности (шок, страх, банальность, неуклюжесть) как признак резкого отклонения от традиций. Из искусства исчезают не только прекрасное, но и конкретность (концептуальное искусство), замысел (хэппенинги), постоянство (саморазрушающееся искусство), неизменность (боди-арт).

Ю. Сепанма рассматривает современное искусство не как совокупность произведений, но как ансамбль художественных форм, рожденных новой техникой — фотографией, кинематографом, видеотехникой, голографией. Эти новые формы он изучает с эстетической и функциональной точек зрения. В результате возникает двухчленная классификация искусства: «собственно искусство» выполняет сугубо эстетические внутренние функции, «прикладное искусство» преследует внешние, практические цели (декоративные, дидактические, политические, моральные, религиозные и т. д.). Разновидностями «прикладного искусства» и являются искусство окружающей среды, космическое искусство и т. д.

Финский эстетик подвергает критике подражательную и выразительную концепции современного искусства, под-

черкивая их ограниченность либо иллюзорным копированием действительности в духе гиперреализма, либо вчувствованием, эмпатией — особым типом подражания внутреннему миру творца, недооценивающим самоценность произведения, существующего независимо от художника. Он предлагает изучать искусство с объектной точки зрения, в соответствии с которой художественное произведение — свободный, автономный, независимый объект, «гражданин двух миров» — реального и эстетического. Такое рассмотрение эстетического объекта как символического приложения к действительности позволяет, по мнению Сепанма, преодолеть недостатки религиозной, игровой, трудовой, психоаналитической теорий возникновения искусства. Философское осмысление современного искусства как художественного феномена возможно лишь в контексте культуры в целом. Такой философско-культурный контекст предполагает движение от внутриэстетических исследований произведений вширь — к изучению творчества автора в целом, представляемой им художественной школы, других школ, искусства в целом, а затем — современных представлений о мире, философского отношения к жизни.

Сближаясь с теорией культуры, эстетика расширяет предмет своих исследований. Культура же — это и есть окружающая среда в широком смысле слова: природа в естественном состоянии; технизированная среда и культурное окружение, созданные человеком; интеллектуальная среда — наука, искусство, религия, труд, игра, человеческие отношения и общественные системы. С этой точки зрения эстетика окружающей среды как наука оказывается в центре пересечения культурных традиций. Ю. Сепанма определяет ее как эстетику реального мира в отличие от эстетики воображаемого мира искусства. Граница между ними подвижна: архитектурные постройки, скульптуры, сады одновременно являются и частями окружающей среды и произведениями искусства; они могут возвратиться в естественное состояние (руины, одичавший сад и т. д.). Произведения искусства могут временно принадлежать к эстетике окружающей среды как физиче-

ские и эстетические объекты, но их постоянная функция — служить художественными моделями. Подлинный же объект эстетики окружающей среды — живая и неживая, естественная и технизированная природа.

В понимании предмета и задач экоэстетики существуют две основные линии. В соответствии с первой природа — это совокупность объектов, не произведенных человеком (скалы, облака, животные и т. д.). Задача экологической эстетики — исследование эстетических качеств этих объектов на основе непосредственного наблюдения и анализа, суждений индивидуального вкуса. Вторая тенденция исходит из определения природы как совокупности объектов, внешних по отношению к наблюдателю (железнодорожные мосты, тротуары, уличные фонари, жизнь горожан и т. д.). Целью эстетики в данном случае является исследование общефилософских онтологических проблем окружающей среды как эстетического объекта, изучение эстетических суждений об эстетических качествах природы на основе метода метакритики. Более же конкретные, специфические вопросы, связанные с анализом отдельных природных объектов, относятся к компетенции других научных дисциплин — этики окружающей среды (предмет — экологические права будущих поколений), географической философии (предмет — экологический хронотоп), экологической психологии (предмет — характер восприятия и освоения человеком окружающего мира), топофилии (предмет — феномен «малой родины»), социально-политических теорий, учитывающих роль окружающей среды в социальном развитии личности и общества. Все эти отрасли исследования, включая эстетику, образуют новую науку — философию окружающей среды.

Взгляд на экологическую эстетику как часть философии окружающей среды представляется в настоящее время преобладающим. Исследуя этическую, деятельностную, эстетическую функции экологической эстетики, ее приверженцы приходят к выводу, что основой эстетического отношения к природе является фундаментальная общечеловеческая тоска по прекрасному, определяющая эстетическое восприятие окружающей среды, регулируемое

эстетическим вкусом. В связи с этим подчеркивается теоретико-методологический характер экологической эстетики, отличающий ее от дисциплин искусствоведческого цикла.

Таким образом, институциональный подход к экоэстетике обладает своей спецификой по сравнению с институциональным анализом искусства. Достоинством институциональной теории искусства является стремление определить 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.

Экоэстетика в значительной мере преодолевает эту односторонность благодаря аксиологическому и функциональному подходам 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 экоэстетики. 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, присутствующих как в природе, так и искусству, но в неодинаковой мере. Если для искусства базовой является чувственная красота, то для окружающей среды превалирующее значение 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 экоэстетика 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 классической эстетики как философии искусства в контексте более широкой проблемы «Природа и искусство».

Экологическая эстетика и/или философия искусства

В экоэстетике, как мы видели, преобладает конвенциональная концепция эстетического объекта в природе и

искусстве. Однако природа условности в эстетике окружающей среды и философии искусства 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 исследований 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.

Одним из отличий эстетического объекта в природе является его естественная вписанность в экологический контекст. Произведение искусства требует как от своего создателя, так и от реципиента конструирования контекста — модели «большого мира». Таким образом, видимая ограниченность произведения преодолевается благодаря его имплицитному значению, смысл конкретного произведения может быть весьма абстрактен.

Далее, отличительной особенностью художественного произведения является его принадлежность к определенной традиции, познавательному контексту. В окружающей среде такие связи ослаблены, хотя и существуют традиционные виды и точки обзора, связанные с культурными традициями (Большой Каньон, Скалистые горы в США). В то же время все большее распространение получают феномены типа Диснейленда, которые можно легко перенести в любую точку земного шара.

Искусство окружающей среды отличается от классического и с точки зрения используемых материалов — по преимуществу естественных. В искусстве же, в том числе архитектуре и скульптуре, издревле применявших камень, мрамор, древесину и т. д., в основном прибегают ныне к искусственным материалам. Вместе с тем возникают и комбинированные произведения, сочетающие в себе различные формы художественной и природной среды (парковая скульптура). Их функционирование протекает в диапазоне «симбиоз — конфликт», что позволяет охарактеризовать искусство окружающей среды как пограничный феномен.

На такой основе возникают так называемые метафорические теории экологического искусства, рассматривающие природу в целом как глобально комбинированное произведение, возникшее в результате сочетания зрительных, слуховых, вкусовых и других ощущений, либо как результат божественного творения и творчества. Метафорические параллели между природой и искусством (шум реки — «музыка», брачные «танцы» животных, смена времен года — «драма» и т. д.) означают позитивную оценку тех внехудожественных феноменов, которые, неся в себе гармонию, как бы превосхищают искусство, являются его прообразом.

В свете сказанного возникает теоретическая проблема статуса экологического искусства. Она решается исходя из ответа на вопрос, кто является его создателем. Результаты работы садовода, дизайнера, архитектора, сотрудника заповедника принадлежат к профессиональному экологическому искусству, так как ее итоги (города, парки, заповедники) заранее планируются профессионалами. А сельские пейзажи образуют экологический фольклор. Произведение искусства в собственном смысле слова — всегда продукт человеческой деятельности, оно рождается в сфере культуры. Искусство окружающей среды — один из типов символических систем, и это роднит его с другими артефактами. И если в искусстве развиваются различные стили (классицизм, барокко, романтизм и т. д.), созданные художниками, то естественная природа подразделяется на типы. Окружающая среда может обрести стиль лишь под влиянием человека.

В профессиональном искусстве (театре, живописи, скульптуре) нередко применяются естественные природные материалы (дерн, кора, земля, цветы и т. д.). Особый интерес в этом плане представляет реди-мейд. Произведение искусства обладает художественной ценностью, художественными качествами. У окружающей среды таких качеств нет, ее эстетические идеалы рождаются внутри искусства в виде литературных утопий, идеальных ландшафтов и т. д. Вместе с тем описания природы в искусстве — ненадежный источник для исследования окружающей сре-

ды, так как картины природы часто являются метафорой душевного состояния персонажей, их характеров. И если эстетика окружающей среды может в принципе обойтись без искусства, все же именно его парадигматическая функция позволяет вписать экоэстетику в общекультурный контекст.

Таким образом, 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 (садовое искусство, искусство окружающей среды). Для экологической эстетики эти периферийные сферы представляют собой 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: улей 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 вид, прослеживает процесс возвращения саморазрушающего искусства в естественное состояние. Его наиболее известные произведения «Бегущая изгородь. Калифорния» (1972–1976) — 38-километровая изгородь, разрезающая целостный ландшафт и уходящая в море; «Зонтики. Япония — США» (1984–1991); «Обернутый Рейхстаг. Берлин» (1971–1995) сочетают недолговечность, непостоянство с перформативностью. Комментируя связи между искусством и окружающей средой, придавая своим опытом символический смысл, Христо вместе с тем подчеркивает: «Я не определяю искусство, а делаю его».⁶

⁶ Christo. Catalogue № 38. Zurich, 1981. P. 88.

О. Лани создает сложную систему зеркал, отражающих все ракурсы естественных объектов. Искусство, полагает он, вырастает из природы, но оно целостнее и полнее ее, так как может зафиксировать посредством художественной фотографии и звукозаписи мимолетные отражения в воде, миражи, эхо. По мнению Т. Вольфе, такого рода экологические хэппенинги постепенно меняют природу искусства, превращая его в комментарий к искусству и природе, перенося акцент с визуальности на описательность.

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 объектами художественной интерпретации. Создание таких произведений концептуально, связано с их отбором и наименованием, их восприятие конвенционально. Особую роль здесь играет культурный контекст.

Оценки гибридных природно-художественных объектов в экоэстетике не совпадают. Так, Г. Осборн критикует легкость перехода художников из традиционной в нетрадиционную сферу, что чревато размыванием эстетических критериев. Называя подобные феномены «паразитами искусства», Ю. Сепанма также считает, что они ведут к ломке «правил игры» мира искусства. Вместе с тем он подчеркивает глубинный эстетический смысл такого рода инноваций, расширяющих сферу искусства, вводящих в него реальность и в конечном итоге способствующих сближению искусства и жизни. В результате возникает новый, пластичный, игровой взгляд на природу, расширяется диапазон эстетического восприятия, что благотворно сказывается на эстетическом воспитании личности.

Существенное влияние на концепцию эстетического восприятия окружающей среды оказали взгляды американского психолога Д. Гибсона. Сущность разработанного им экологического подхода к зрительному восприятию заключается в том, что не только элементарные ощущения, но и более сложные образы сознания строго детерминированы стимулами, то есть экологическими воздействия-

ми.⁷ Описывая окружающий мир с экологической точки зрения, Д. Гибсон создает теорию экологической оптики, в которой свет рассматривается как носитель информации об окружающем мире. Любой экологической реальности в объемлющем световом строе соответствует, по его мнению, какая-то оптическая реальность. В этой связи обсуждаются проблемы динамизма, самовосприятия, зрительной кинестезии.

Зрительное восприятие Д. Гибсон исследует на примере живописи и кино — неподвижных и движущихся картин, играющих в жизни человека столь же важную роль, сколь и письменность. Кино, по мнению ученого, больше похоже на естественное зрение, чем статичная картина, поскольку последняя представляет собой остановившееся изображение. Строй картины — это застывший во времени строй, зафиксированный с единственной неподвижной точки наблюдения. Кинематографический строй может передавать зрительную информацию не только о событиях, но и движущемся наблюдателе. Киноизображения передают больше инвариантов других объектов и поэтому более успешно их замещают.

Теория Д. Гибсона импонировала экологически ориентированным эстетикам своим принципиальным разрывом с классическими созерцательно-сенсуалистическими, рецепторными концепциями восприятия, убеждением, что в основе эстетического восприятия искусства лежат реальные сцены естественного окружения.

В конце 90-х годов данная проблематика стала объектом интереса видеоэкологии, рассматривающей окружающую среду с точки зрения ее соответствия специфике зрительного восприятия.

А. Карлсон исследует три способа восприятия природы: объектный, ландшафтный и модельный. В первом случае объект воспринимается вне экологического контекста как уникальный, не оставляющий равнодушным. Он может быть как прекрасным, так и уродливым, гротескным. К та-

⁷ См.: Гибсон Д. Экологический подход к зрительному восприятию. М., 1988.

ким объектам относятся редкие животные, растения, минералы. Грань между природой и артефактом здесь представляется весьма зыбкой: декоративные растения выращиваются в соответствии с определенным эстетическим идеалом. Но вместе с тем вырисовывается и принципиальное различие между природой и искусством, заключающееся в том, что границы мира природы неопределенны, неабсолютны. Зритель может свободно войти в природу, вмешаться же в произведение искусства имеет право лишь художник. Вторжение зрителя разрушит искусство (исключение — хэппенинги, где участие зрителя является частью спектакля). Именно в этом — источник различия в эстетическом восприятии природы и искусства: восприятие природы отличается свободой в выборе объекта.

Ландшафтный тип восприятия особенно характерен для фотографии, где субъективный взгляд на природу как на произведение искусства подчеркивается рамкой, ракурсом, отбором материала. Изучение художественных открыток, путеводителей позволяет выделить те общепризнанные виды, которые могут служить своего рода эталонами восприятия природы («финская», «подмосковная» Швейцария и т. д.). Роль этих эталонов в эстетике окружающей среды сопоставляется с ролью классического искусства для философской эстетики. Некоторые виды непосредственно сравниваются с художественной классикой (например, «Дантов ад» — название долины в Калифорнии), становятся национальными символами.

В модельном виде восприятия участвуют все органы чувств. Природа предстает рядом событий, чье развитие повторяет модели человеческого существования (метафорическое восприятие смены времен года, цветения и увядания, восхода и заката). Такой способ восприятия характерен для садово-паркового искусства, где в результате планирования, заданности параметров естественная природа тяготеет к искусственному произведению культуры.

Все три способа восприятия природы — объектный, ландшафтный и модельный — отличаются незаинтересованностью, бескорыстием, концептуальным дистанцированием от своего объекта, что сближает эстетическое от-

ношение к природе и искусству. Восприятие природы активно, но его субъект не вмешивается в окружающую среду. Созерцание руин вызывает ассоциации с искусством романтизма, сухое дерево или одинокая сосна на цветочной клумбе побуждают замечать эстетические объекты не только в искусстве, но и в природе. Кроме того, произведение искусства может стать центром окружающей среды (парковая скульптура) и даже утратить свою автономность ради единения с природой (единство дома и сада).

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 его 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 и одновременно высшая степень ее самоосуществления).⁸

Восходя от меньшей к большей целостности, восприятие природы сближается с художественным восприятием, природа сравнивается с искусством, но не превращается в него. Оставаясь автономным целостным миром, природа нуждается в специальном эстетическом исследовании, отличном по предмету, методологии и целям от философии искусства. Изучение природных произведений искусства как пограничной сферы между эстетикой окружающей среды и «художественной эстетикой» позволяет подойти к построению эстетико-экологической модели природы как экосистемы, чья красота заключается в естественном функционировании. Познание его законов, содержания и формы естественной красоты — комплексная эстетическая, социальная и естественно-научная задача. Эстетика занимается анализом форм и символического смысла окружа-

⁸ См.: *Ortland E. The Aesthetics of Nature and the Art of Gardening in Japan // Dialogue and Universalism, 1997, № 3–4. P. 73.*

ющей среды как эстетического объекта, естественные и гуманитарные науки — ее функциональными аспектами.

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). Ж. Микер сравнивает систему искусств с экосистемой, чье восприятие требует эстетического анализа: когда мы изучаем великое произведение искусства, то понимаем, что художник хотел нам что-то сказать, и создаем системы интерпретации посланий Данте, Шекспира или Бетховена; шедевры предназначены для коммуникации между художниками и публикой так же, как экосистемы — для передачи послания Творца.

В отличие от религиозной теории Ж. Микера, Ф. Фролих разрабатывает концепцию природы как художественного произведения. Когда мир в целом воспринимается как произведение искусства, пишет она, на смену утилитаризму приходит охрана природы и ее эстетическая оценка, составляющие основу глобальной эстетики. Последняя ближе восточной картине мира, где человек предстает маленькой, но хорошо подогнанной к целому частью природы. Вместе с тем новая неантропоцентричная эстетика имеет особое значение для Запада, где возрождается концепция жизни как искусства.

Взаимодействия и отталкивания между искусством и природой привлекают пристальное внимание специалистов в области экоэстетики. А. Иванеска различает четыре вида отношения к окружающей среде: научный, моральный, деятельностный, эстетический. В своей совокупности они образуют идеал окружающей среды. Так, идеализируя природу, сад являет собой образ рая по сравнению с естественным или технизированным ландшафтом. По мнению Р. Трайера, такие феномены свидетельствуют не про-

сто о противоречии между идеальным и реальным ландшафтом, но о возможности эстетической альтернативы экологическому сознанию человека. Под этим углом зрения он рассматривает сады французского барокко как «комнаты», врезанные в окружающий лес; оазисы в пустынях Египта — как контрастирующий с ними цветущий Эдем.

Важный аспект взаимодействия искусства и природы — эстетическое восприятие окружающей среды сквозь призму искусства. Известная мысль о том, что живопись Тернера породила лондонские туманы, легла в основу концепции возникновения новых эстетических объектов в природе под влиянием новых стилей в искусстве (классицистского, романтического и др.), придающих восприятию окружающей среды структурированную форму. По мнению М. Бердсли, следствием агрессии безобразного в искусстве стало внедрение негативных эстетических ценностей в природу, подчеркивание в ней гротескного. Такие тенденции, полагает он, нужно нейтрализовать ради восстановления гармонии в природе.

Искусство и природа — две связанные, но независимые целостности, несводимые друг к другу, отмечает Ю. Сепанма. Он предостерегает против подгонки природы под художественные модели, когда установка предопределяет результат эстетического восприятия. Основную разницу между искусством и природой он усматривает в различии методов их исследования. При изучении искусства как эстетического объекта внимание концентрируется на одном из чувств как ведущем для восприятия того или иного вида искусства. Что же касается окружающей среды, то она воспринимается всеми чувствами человека. Прямые аналогии с искусством ведут к эстетизму восприятия природы лишь как зрелища. Специфика окружающей среды заключается в том, что ее исследование только с эстетической или естественно-научной точек зрения непродуктивно. Лишь сочетание философских, художественных, религиозных, мифотворческих, психологических, естественно-научных подходов позволяет адекватно интерпретировать окружающую среду как особую культурно-эстетическую целостность.

В экоэстетике за рубежом предпринимаются попытки классификации различий между природой и искусством. Выделяются три группы различий в зависимости от источника эстетических ценностей, процесса их создания и субъекта восприятия. Целью подобной классификации является построение концепции, обосновывающей относительную автономию экологической эстетики, постепенно обретающей все большую независимость по отношению к философской эстетике. Влияние художественного опыта на восприятие природы не всегда благотворно, эстетическое созерцание естественных объектов не обязательно подчинено моделям искусства, эстетическое удовольствие может возникнуть и в результате дистанцирования эстетической деятельности от художественной.

Итак, первая группа различий связана с возникновением эстетических объектов и ценностей в природе и искусстве. Главное здесь заключается в том, что произведение искусства создается человеком, природа же существует независимо от человека, и даже технизированная окружающая среда в масштабах планеты возникает без целостного плана. Если искусство специально предназначено для эстетического восприятия, то окружающая среда является лишь его материалом, статус природы как эстетического объекта целиком зависит от психологической установки: «все или ничего» (все в природе эстетично или ничто не эстетично). Таким образом, в отличие от искусства естественный эстетический объект создается не художником, но силами природы — ветром, водой, морозом и т. д.

Произведение искусства возникает и воспринимается в соответствии с общественным договором, внутри традиции. Новые виды искусства (фотография, кинематограф) продолжают или отвергают традицию. Искусство — открытая двухуровневая система: оно создает новые виды и новые произведения внутри вида.

Несмотря на вмешательство человека, природа развивается по собственным законам, и условности могут регулировать лишь эстетическое восприятие объекта. Только эстетическая оценка объекта придает ему статус эстети-

ческого, в результате чего любимые виды воспринимаются как музейные артефакты. Это весьма существенно, так как только 2% строений на Земле созданы архитекторами как объекты эстетического восприятия, остальные 98% — в сугубо практических целях.⁹

Эстетическое качество окружающей среды представляет собой синтез всех ценностей объекта, включая эстетическую. Это побуждает ряд исследователей утверждать, что отличительными чертами экоэстетики являются целесообразность и функциональность. Произведения искусства воспринимаются как неэстетичные, если нарушается гармония, природа — если человек разрушает ее сложную структуру. Эстетичность — лишь один, хотя и важный, аспект этой структуры.

Вторая группы различий связана с процессами создания эстетических ценностей в природе и искусстве. Являясь искусственным, художественное произведение создается из определенного материала (кроме концептуального искусства), но не равно ему благодаря своему символическому значению. Природа естественна, ее символическое значение для человека — своего рода «паразит реальности», подобный копии, плагиату в искусстве: «Копия коровы — не корова, копия произведения искусства — не произведение искусства».¹⁰ Впрочем, возможна и искусственная окружающая среда (искусственные руины, Диснейленд, голограммы).

Произведения искусства эллиптичны, это модели, абстракции, миниатюры действительности. Живопись, скульптура, кинематограф уменьшают или увеличивают масштабы. Для искусства характерен отбор материала, его концентрация, оно показывает или рассказывает лишь о малой части действительности. В природе также возможна конденсация, кристаллизация (парк как модель мира). Но при этом природные эстетические объекты сами являются частью действительности. Это исключение, а не правило: окру-

⁹ *Sepänmaa Y.* Op. cit. P. 58.

¹⁰ См.: *Danto A.* Artwork and Real Things // *Theoria*, 1973. Vol. XXXIX. P. 1–17.

жающая среда представляет собой неконденсированную некристаллическую целостность. Ее эстетическое восприятие зависит от субъективного выбора. В отличие от символической интерпретации искусства природные эстетические объекты неотделимы от контекста, их нельзя поместить в другое место. Исключения составляют образцы природных явлений, представляющие не самих себя, а вид (животные в зоопарке, растения в ботаническом саду, миниатюрные горы в парке).

Произведение искусства ограничено, оно имеет начало и конец, каждый его элемент является частью целого: никто не найдет дневника Гамлета или его писем к матери. Природа безгранична, полна, бесконечно многообразна. Она лишена центра, любая ее точка может стать точкой обзора. Если художественный эстетический объект воспринимается лишь в рамках искусства (музыка, за исключением постмодернистской, отторгает случайные звуки, например, свисток паровоза за окном), то природный эстетический объект открыт сюрпризам восприятия, отвергает любые ограничения. В этой связи представляется важным проводимое Д. Крауфордом разграничение прекрасного и живописного в природе и искусстве. Цвет неба на закате прекрасен, но не живописен. Живописным закат станет, если наблюдатель заключит его в рамки своего восприятия в определенное время, с определенной точки обзора, когда произойдет «соединение природы и нашего поля зрения».

Искусство упорядочено, его идеи и цели органично взаимосвязаны. Природа хаотична, распахнута для восприятия, число новых эстетических объектов в ней стремится к бесконечности. Как объект эстетических исследований эстетическая среда свободнее и гибче искусства, ее можно воспринимать как бесконечный динамичный процесс в меняющемся контексте (прогулка на автомобиле). В отличие от искусства в природе возможна целостная и частичная красота (прекрасная птица на свалке). Границы окружающей среды — не эстетические, они связаны с ее охраной (границы заповедника). Вместе с тем охрана памятников природы может носить эстетический характер (в ре-

ди-мейде маленький памятник природы становится произведением искусства).

У создателя искусства есть имя, природа безымянна. Артифактуализация природы возможна лишь в результате ее окультуривания (так, три пика Скалистых гор ассоциируются с тремя сестрами из пьесы А. П. Чехова). Производство искусства индивидуально, оригинально, в окружающей среде неизбежны повторы. Как замечает А. Данто, подделка воспринимается как не-искусство, так как она не связана с создателем оригинального произведения. Ее применение может быть лишь декоративным. Но если художник изображает на своем полотне картину другого художника, такое повторение может обладать эстетической ценностью. Аналогично решается вопрос с автоплагиатом.

Вопрос о копиях и подделках в окружающей среде сложнее. В природе нет авторского права, и нельзя сказать, что одно дерево копирует другое. Но в окружающей среде, созданной человеком, уже можно различить копию и оригинал (например, в дизайне). Пограничной областью между природой и искусством с этой точки зрения является рэди-мейд как подделка природы, неотличимая от нее. Аналогичной подделкой можно считать декоративные животные и растения. Различие между подделкой и оригиналом в природе весьма субъективно и зависит от точки зрения на данный объект либо как на результат действия человека, либо как на естественный феномен.

В искусстве существует стиль, у природы его нет: «стиль природы», с точки зрения Ф. Спаршотта, — это метафора. О стиле можно говорить лишь применительно к окультуренной окружающей среде.

Ряд эстетиков считает наиболее принципиальным различие между искусством и природой: сенсорность первой и идеосенсорность второй. Под сенсорностью имеется в виду поверхностно-эстетическое, формалистическое восприятие прекрасного в узком смысле, под идеосенсорностью — его глубинно-эстетический концептуальный характер. При таком взгляде искусство мыслится лишь как автономная искусственная конструкция, воспринимаемая с точки зрения формы, вне культурно-исторического кон-

текста. В окружающей среде подчеркивается ее глубина — историческая (город) или философская (небо, море), предполагающая соответствующее глубинное понимание, познавательный и моральный контекст. Созерцание природы как чистой формы, совокупности красок и линий (города — как абстрактной композиции, туманности Андромеды — как абстрактной живописи) свидетельствует о примитивном, поверхностном ее восприятии.

Кроме того, природа определяется как динамическая система, искусство — как статичная целостность. При переносе художественного произведения в другой вид искусства (съемки фильма по роману) рождается другое, новое произведение; при разрушении произведения живописи, скульптуры, архитектуры оно превращается в физический, а не художественный объект. Импровизационность в искусстве ограничена заданным набором вариаций, и даже во временных искусствах этапы их развития заранее предопределены, статичны. Окружающая среда также несвободна от элементов статики (повторение извечных природных циклов). Но такие явления, как изменение климата, возможны лишь в динамике. Жизнь природы рассматривается как ряд событий, изменений состояний объекта (высживание яиц, охота у животных). Все эти перемены в природе изучаются как динамичный процесс, обладающий имманентной эстетичностью.

В третьей группе различий между природой и искусством с точки зрения субъекта их восприятия также доминирует дифференциация, связанная с динамикой и статикой. Дистанцированию зрителя от произведения искусства противопоставляется вовлеченность в естественную эстетическую ситуацию наблюдателя окружающей среды, являющегося ее частью. Связь зрителя с искусством статична (рациональна, концептуальна), связь наблюдателя с природой динамична (гармоничность симбиоза, диалектичность дополнительности, деструктивность конфликта). Отличительная черта эстетического отношения к природе — его активность, подчеркивает А. Иванеска. Активность, непосредственность, широта, свобода эстетического восприятия окружающей среды обеспечиваются и тем, что

точка обзора здесь, в отличие от художественной ситуации, ничем не ограничена, наблюдение может вестись как с микро-, так и с макроуровня. В отличие от искусства эстетический объект в природе не только психологически, но и физически доступен.

Другим существенным различием является моносенсорность восприятия искусства и мультисенсорность восприятия окружающей среды. С этой точки зрения искусство рассматривается как эстетически рафинированная сфера, где только высшие чувства — зрение и слух — обладают собственной художественной формой, развитым выразительным языком, разработанной техникой. Низшие же чувства (обоняние, осязание, вкус) не рафинированы искусством, у них нет собственных художественных форм и языка. Виды эстетической деятельности, требующие развитого вкуса (дегустация вин и сыров), связаны скорее с чувственным удовольствием, чем с эстетическим наслаждением, так как они лишены сознательной эстетической установки.

Доминантой восприятия искусства является одно из чувств, окружающая среда воспринимается несколькими или всеми чувствами. Восприятие окружающей среды отличается целостностью, где одинаково значимы все чувства. Так, город воспринимается зрением и слухом. Он «звучит», и даже утренняя тишина является значимой. Город характеризуется и многообразием запахов — улиц, ресторанов, комнат. При восприятии города имеет значение не только собственный, но и чужой опыт, историкокультурное знание. Выделяется особый эстетический эффект «жизненных функций», возбуждаемый городом: с ним связан всеобщий восторг туристов, посещающих незнакомые города. Подчеркивая целостность, мультисенсорность восприятия окружающей среды, исследователи отмечают, что оно отнюдь не является «невинным». Полноценное восприятие предполагает эстетический опыт, практику. Одна из задач экоэстетики как молодой науки — разработка собственного понятийного аппарата, в том числе и языка эстетического восприятия окружающей среды.

Анализ различий между природой и искусством в экологической эстетике предвещает концепцию эстетической

и художественной деятельности. Эстетическая деятельность отличается от художественной тем, что прекрасное в ней безобъектно, это атрибут деятельности в общественных отношениях, труде, мастерстве, науке, игре, спорте, полагает Ю. Сепанма. Зарубежные ученые исследуют различные сферы эстетической деятельности. Одна из них — мастерство. Прослеживая историко-культурную связь между мастерством и искусством, они подчеркивают, что связь эта ослабела лишь в эпоху Просвещения, когда возникло «свободное искусство» как автономный объект эстетической оценки и наслаждения. Что касается современной ситуации, то в отличие от восточной эстетики, где сама жизнь рассматривается как искусство, требующее мастерства, в западной эстетике углубляется разрыв между искусством и мастерством, о чем свидетельствуют поп-арт, минимал-арт, рэди-мейд. Вместе с тем возникают новые тенденции возрождения связей между искусством и мастерством, что подтверждают фотореализм, новейший дизайн и т. д.

Возрождение эстетической ценности мастерства имеет принципиальное значение для такой сферы эстетической деятельности, как труд. В эстетике труда подчеркивается его значение как источника эстетического удовольствия, основанного на сочетании мастерства с определенными идеалами и целями. Радость труда способствует развитию личности, позволяя ей оценить позитивные стороны жизни. В этой связи существенное внимание уделяется традициям украшения жизни, ее эстетизации.

Особое значение придается интеллектуальному компоненту мастерства и труда, развивающему эмоционально-рациональный характер эстетического чувства. Союз истины и красоты, являющийся источником интеллектуальной красоты в науке, значим и для экологической эстетики: чтобы почувствовать красоту экосистемы, ее необходимо понять. Экоэстетика осуществляет синтез эстетических, этических, научных, практических ценностей природной и социальной среды, окружающей человека. Отличительной чертой этих синтетических ценностей является гуманистичность, позволяющая увидеть красоту окружающего мира.

Такие эстетики, как А. Карлсон, А. Киннюнен, 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.

Основной объект критической эстетики — искусство как ядро художественной культуры. Артефакт создается человеком, следовательно, можно оценить, хорош ли он. Именно такую критику и осуществляет философия искусства.

В позитивной экоэстетике природа как эстетический объект является самооценностью. В критической философской эстетике искусство предстает парадигмой парадигм, суперпарадигмой, служащей ориентиром для эстетики окружающей среды.

Под окружающей средой следует понимать не только мир природы и техники, но и мир человека, человеческую ситуацию, подчеркивает Х. Хачадурян.¹¹ Он предлагает разделить экоэстетику на две части: эстетику физической и социальной окружающей среды. Последняя по мере своего усовершенствования будет сближаться с этикой. В идеале эстетика окружающей среды превратится в эстетику жизни.

Окружающая среда как эстетическая ценность

В экологической эстетике теоретическое изучение природы эстетического объекта сочетается с его эмпири-

¹¹ См.: *Khatchadourian H. Natural Beauty and the Art of Living // The Journal of Aesthetic Education, 1982. Vol. 16, № 1. P. 96-98.*

ческим описанием. Эстетическую интерпретацию и оценку последнего осуществляет философия критики, или метакритика. Метакритика окружающей среды тесно связана с другими науками: географией, лингвистикой (описание объекта), естественной историей, историей культуры, экологией (интерпретация), экономикой, социологией, этикой, психологией (оценка). Оценка — эстетическое ядро метакритики. Ее задачей является исследование эстетического вкуса, эстетических ценностей, эстетического идеала.

Исходя из интуитивного эстетического чувства, метакритик обязан в конечном итоге интеллектуально овладеть своим объектом. С точки зрения эстетичности Ф. Колмен подразделяет окружающую среду на легкую и трудную. При этом легкость связывается с открытым, непредвзятым, эмоциональным эстетическим отношением, трудность — с критической позицией, оценочным концептуальным восприятием.

Искусство и природа образуют в своей совокупности эстетическую игру со своей сложной системой и структурой. Художественная подсистема включает в себя роли творца, зрителя и критика. Эта подсистема конвенциональна, ее можно изменить или сломать. Экологическая подсистема сравнительно менее определена, хотя и в ней существуют аналогичные роли (природа как произведение искусства, природа-художница). По мнению Ю. Сепанма, окружающая среда является своеобразным теневым институтом по отношению к искусству. Эстетическая критика природы и художественная критика — разные формы выражения одного и того же вида творческой деятельности. Однако в природе эта деятельность носит парадоксальный характер: число описаний растет, а площади нетронутой природы уменьшаются; описания сохраняются тщательнее своих объектов. Это чревато тем, что в будущем могут сохраниться лишь литературные, живописные, фотографические, кинематографические, философско-эстетические описания природы.

Словесные и визуальные научно-художественные описания природы осуществляются в соответствии с эстети-

ческими идеалами, рожденными искусством. Определенные точки обзора превращают туристические виды в культурные клише, сквозь призму которых происходит отбор, комбинирование, упрощения, изъятия, добавления, сдвиги восприятия. Вместе с тем набирает силу тенденция освобождения от этих клише, чему служат ирреальные, гипертрофированные изображения природы, напоминающие сны, фантазии, галлюцинации. Сказочные, абстрактные картины позволяют по-новому увидеть небо, облака, отражают желание человека не просто наблюдать, но и изменять окружающую среду в соответствии с обновленным эстетическим идеалом, отвечающим общественным эстетическим потребностям.

С другой стороны, «диссиденты технологического века», подобные Г. Торо, осуществляют тотальную критику общепринятых эстетических идеалов, сталкивая натуру и культуру. Натуралистически ориентированные эстетики противопоставляют дикую природу цивилизации, технизированной окружающей среде, обрекая себя на добровольную ссылку.

Оппозиция «природа — культура» не характерна для экоэстетики. Напротив, всячески подчеркивается, что восприятие природы культурно, концептуально; благодаря описаниям природа превращается в объект культуры. С этой точки зрения философия критики окружающей среды является частью философии культуры. В семиотическом плане окружающая среда может рассматриваться как совокупность естественных и условных знаков, где граница между художественными и иными знаками размыта.

В описаниях природы соединяются черты художественной литературы, чей автор не тождествен лирическому герою, и научной литературы, где автор выступает как реальное лицо, описывающее реальный мир. Это своеобразный синтез искусства и науки, воплощающийся в научно-художественных описаниях. Они подразделяются на два вида: направляющие (создающие стандарты восприятия) и опосредованные (фиксирующие редкие, уникальные моменты в жизни природы).

В широком смысле «чтение» окружающей среды с помощью сравнений, метафор, символов является культурной практикой. Это подчеркивают многие художники слова. Для того чтобы «читать пейзаж», замечает И. Калвино, нужны ум и глаз, способность к абстрактному мышлению. Примеры такого прочтения, превращающего природу в образ культуры, дает творчество В. Набокова: «Путешественник понял, что простирающаяся вокруг него дикая местность — не случайная встреча естественных феноменов, но страницы книги, где горы, леса, поля, реки образуют связную речь. Гласные озера сливаются с согласными и шипящими водопада. Округлость дороги отчетлива, как отцовское послание. Немая сцена деревьев понятна тем, кто знает язык их жестов. Так путешественник читает ландшафт, открывая его смысл».¹²

Описание и восприятие окружающей среды — созидательная, позитивная творческая деятельность. Создание моделей описания и восприятия связано с наблюдением, познанием, художественным мастерством. Такие модели особенно необходимы для «приручения», эстетического освоения незнакомых ландшафтов. Так, описание американских прерий в искусстве помогло переселенцам принять новый ландшафт, пересмотреть старую модель культуры и создать новую.

Таким образом, целью описания в метакритике является философская и научно-художественная реконструкция окружающей среды в контексте культуры, являющаяся фундаментом ее интерпретации и оценки.

Интерпретация представляет собой своеобразный мост между описанием и оценкой, когда уже известно, что оценивать, но неизвестно как. Ее цель — понимание и объяснение окружающей среды, ее соотнесение с общекультурным информационным контекстом. Природа информации в культуре, искусстве и окружающей среде различна. Информация об искусстве возможна, когда произведение закончено. Природа — вечно длящийся непре-

рывный процесс; культура — процесс, включающий в себя относительно законченные элементы. Информационная завершенность углубляет эстетический опыт, но и затрудняет его. В этой связи возникает проблема глубинной интерпретации, примерами которой являются психоанализ искусства, герменевтика и т. д. Развивая концепцию глубинной интерпретации, Ж. Хосперс предлагает различать тонкую (поверхностную) и толстую (глубокую) эстетику. В первой происходит формальное изучение эстетического объекта, во второй — его погружение в культурно-информационный контекст.

Особое внимание уделяется эстетической оценке окружающей среды как сердцевине метакритики. Она отличается от эстетической оценки в искусстве, чья художественная ценность доминирует над научными, моральными, религиозными и другими ценностями. В природе же как целостном эстетическом объекте эстетические ценности не только связаны с другими ценностями, но и зависят от них. Так, познавательный контекст (в лесу опасно) может предопределить эстетическую оценку объекта.

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. Экоэстетику 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.

Эколого-эстетическое знание включает в себя диахронический и синхронический срезы. Диахронический естественно-культурный подход особенно необходим в строительстве, при реставрации зданий. В постмодернистской архитектуре возможно сознательное употребление архаики, анахронизмов. Синхронический естественно-культурный подход ориентирован на изучение механизмов функционирования окружающей среды, ее целостное восприятие, раскрытие ее культурной символики. Критерием эстетической оценки выступают здесь красота и функцио-

¹² Nabokov V. The Real Life of Sebastian Knight. L., 1941. P. 167.

нальность. На окружающую среду в целом, полагают К. Вилкуна и Ю. Сепанма, распространяются законы естественного отбора: в старой финской крестьянской культуре, финском индустриальном дизайне и архитектуре 50-х годов XX века отбрасывается все ненужное и неудачное, они красивы, просты и функциональны.

Чем образованней человек, тем реалистичнее и позитивнее он воспринимает природу, подчеркивает Э. Найт: труд человека ценится постольку, поскольку он хорош, а труд природы — за его красоту. Человек способен к самосовершенствованию, природа же является данностью, безразличной к человеку: «Можно критиковать произведение искусства, но не огонь, крокодила, огурец».¹³ Однако это не значит, что не существует критериев эстетической оценки природы. К ним относятся единство, комплексность, интенсивность. Существуют различные уровни эстетической оценки, исходящие, например, из сопоставления красоты растений одного вида, растений и животных, минералов и т. д. Эти уровни выражаются в категориях и терминах экологической эстетики: прекрасное, великолепное, возвышенное, грациозное, очаровательное, радостное, спокойное, грубое, мрачное, меланхоличное. Список этот открыт, как открыта и система вкуса в эстетике природы. Любой термин здесь может приобрести эстетический смысл. И если вкус — система эстетических оценок, то эстетика окружающей среды свидетельствует о расширении вкуса. Так, в античности предметом суждений вкуса мог служить сельскохозяйственный ландшафт, дикая природа ассоциировалась с хаосом. Романтическая эстетика включила нетронутую природу в свою орбиту. В XX веке была выявлена эстетическая ценность монотонных ландшафтов, болот, гундры, пустыни и т. д. Разумеется, природа может быть и эстетически невзрачной, нуждаться в улучшении. Изменение природы включает в себя эстетический аспект, благодаря которому человек перестал восприниматься как разрушитель естественной гармонии.

¹³ См.: *Sepänmaa Y.* Op. cit. P. 97.

Позитивный характер экоэстетики распространился и на такие ее пограничные сферы, как кэмп и кич. Олицетворяя собой неестественность, искусственность, плохой вкус, кич вместе с тем может обрести эстетическую ценность, если он используется как пародия, а кэмп — как символ эстетической игры (пластиковые деревья вместо настоящих).

Таким образом, в рамках эстетики природы все экологически соответствующее можно оценить как эстетичное. В этой связи правомерно говорить не только об экологической эстетике, но и об эстетической экологии. Эстетическая оценка природы развивает экологическую чувствительность, способствует установлению гармонических связей между человеком и окружающей средой, позволяет осознать, что культура не только разрушала, но и умножала природные достоинства, создавая новые экосистемы.

Эстетические ценности окружающей среды отличаются от эстетических ценностей искусства. Критерии оценки первых, по мнению М. Бердсли, минимальны (как пробы воздуха, молока), вторых — свободны. Кроме того, эстетическая ценность является главной характеристикой искусства. Но если из главной она превращается в единственную его ценность, определяемую лишь формально, то возникают эстетизм и формализм в искусстве.

Эстетические ценности в искусстве независимы, в окружающей среде — зависимы: они носят синтетический характер, неотторжимы от моральных, экономических, политических, социальных и других ценностей культурного контекста. Поэтому эстетизм в окружающей среде невозможен. Исключения составляют пограничные феномены, относящиеся к искусству окружающей среды (сады, декоративные растения и животные). Однако тенденции роста таких явлений свидетельствуют о дисбалансе в культуре.

Обсуждение различий между эстетическими ценностями в искусстве и окружающей среде позволяет сделать ряд выводов о соотношении искусства, эстетической деятельности и эстетической культуры. Так, сравнивая жилища американских фермеров и мексиканских индейцев,

А. Иванеска приходит к заключению, что, несмотря на отсутствие украшений, пустоту последних, они соответствуют таким критериям эстетического вкуса, как простор, порядок, симметрия. Не являясь искусством, они принадлежат к сфере эстетической культуры. Окружающая среда — сфера эстетической деятельности, отличной от художественной. Эстетическая деятельность здесь может быть пассивной, направленной на охрану природы, и активной, предполагающей ее изменение. Цели усовершенствования окружающей среды редко бывают исключительно эстетическими, но их вектор — эстетический.

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. Если внутри ограниченного, конечного, воображаемого мира искусства гарантирована безопасность (земляное искусство не воспринимается как вандализм), то в открытом, реальном мире природы деструкция опасна. Главный эстетический принцип экоэстетики — функциональность. Так, повороты дороги ценны не только тем, что позволяют наслаждаться новыми видами, но и тем, что не дают водителю заснуть. Эстетическая оценка окружающей среды предполагает гуманное отношение к ней. Цель такой оценки — максимализация не чистых (эстетских), но соответственных (жизненных) эстетических ценностей, способствующих равновесию мира.

Равновесие различных жизненных ценностей эстетично. Возможны два уровня эстетичности: когда эстетическая ценность воспринимается как одна из ценностей; когда эстетическая ценность мыслится как созвездие различных ценностей. Являясь эколого-культурологическим, второй подход обеспечивает большую стабильность и устойчивость системы эстетических ценностей. Он позволяет экоэстетике расширить свои границы, сблизить эстетические ценности с жизнью. Благодаря синкретизму ценностей выявляется глубинная красота природы.

Между природой и человеком существует диалектическая связь, определяющая эстетическую оценку окружающей среды, подчеркивает Е. Кайла. Для подтверждения этого тезиса он исследует историческую эволюцию оценки человеком бесплодной природы. Пока жизнь человека полностью зависела от природных условий, он восхищался возделанной плодоносящей природой. Скалистые горы, дремучий лес оценивались негативно, как обиталища злых духов. Отрицательная оценка бесплодных болот в конечном итоге оказалась положительной, позволив сохранить их. Теперь ими восхищаются, и чем выше уровень жизни, тем сильнее ностальгия по естественности.

Накопление эстетического опыта способствует гибкости эстетического восприятия, позволяет отказаться от стереотипного взгляда на природу. Кроме того, следует учитывать, что на особенности эстетического восприятия природы влияет психофизическое состояние наблюдателя.

В экоэстетике ведутся дискуссии о том, возможно ли в природе безобразное. Позитивная эстетика исходит из того, что все природное эстетически ценно и заслуживает охраны. К безобразным можно отнести те естественные феномены, в которых нарушены жизненные процессы: большие животные и деревья, природа, разрушенная стихийными бедствиями — штормом, наводнением, пожаром. Вместе с тем естественные жизненные процессы во всей их сложности, включая гибель как драматическую необходимость поддержания биологической стабильности экосистемы, воспринимаются как прекрасные, хотя отдельные их фазы могут быть уродливы. При этом жизнеспособность экологической системы ассоциируется у наблюдателя с собственным благополучием.

Безобразное, возникающее в результате экологического ущерба, наносимого природе, поддается снятию путем постепенного включения его в орбиту позитивных эстетических ценностей. Сходные процессы происходят и по отношению к окружающей среде, созданной человеком. Туристы находят живописными даже уродливые трущобы, и такая оценка постепенно закрепляется в эстетическом сознании общества. В результате возникают парадоксальные

эстетические оценки, чью суть в свое время иронически выразил Э. Уорхол в своего рода манифесте новой эстетики окружающей среды: «Самое прекрасное в Токио — это Макдональдс. Самое прекрасное в Стокгольме — Макдональдс. Самое прекрасное во Флоренции — Макдональдс. Но пока все еще нет ничего прекрасного в Пекине и Москве».¹⁴

Систематическое вытеснение безобразного, а также ироническое употребление кича и кэмпя чреваты размыванием эстетических ценностей, их растворением в банальном, безвкусном, бесстильном, подчеркивает М. Уоллис. Он предлагает различать мягкие (традиционные) и жесткие эстетические ценности. К первым принадлежат прекрасное, изящное, элегантно и т. д., ко вторым — гротескное, мрачное, шокирующее, агрессивное, грубое, отвратительное, неприятное. Он называет тенденцию замены мягких эстетических ценностей жесткими антикаллизмом.¹⁵ 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.

Таким образом, эстетические ценности как в искусстве, так и в природе отличаются гибкостью, мобильностью. Однако если базовым понятием для искусства является полная свобода воображения, то в окружающей среде эстетическая свобода неполна, ограничена смысложизненными ценностями. В этой связи И. Цвердахели предлагает различать два вида эстетических ценностей — ценности прекрасного (искусство) и ценности художественной правды (природа). Критерии эстетической оценки, в свою очередь, подразделяются на формальные и содержательные. Формальными критериями оценки искусства и окружающей среды являются гармония, симметрия, порядок, ритм. Содержательные критерии связаны с оценкой места эстетического объекта в большей целостности. Такими критериями будут подлинность, идентичность, функциональ-

¹⁴ Цит. по: *Sepänmaa Y.* Op. cit. P. 97.

¹⁵ От *Kalon* (греч.) — прекрасное.

ность, уместность, соответствие, разнообразие, экологическая выносливость.

Содержательные оценки окружающей среды требуют как эстетических, так и экологических знаний. Об этом свидетельствуют критерии подлинности, идентичности естественной и искусственной окружающей среды. Так, нетронутая природа как результат длительного естественного процесса получает высокую эстетическую оценку за неподдельность, аутентичность. Тот же критерий применим к культурной окружающей среде, где высоко оцениваются подлинные здания, скульптуры, в отличие от новоделов, копий. Человек генетически связан с природой. В подлинном эстетическом объекте эта связь сохранена, в неаутентичном — разрушена. Можно имитировать дикую природу, художественные и исторические артефакты, но естественность, оригинальность незаменимы, они являются важнейшими критериями определения ценности эстетических объектов.

В отличие от искусства, где возможны вариации, в нетронутой природе эстетические объекты уникальны, даже если они похожи друг на друга. В контексте культуры природа — это стабильный ориентир, высокоценимый человеком (лес все так же шумит, солнце приветливо светит и т. д.).

В искусственной окружающей среде на первый план выступает критерий соответствия, применимости. Так, в градостроительстве гармония и контрасты свидетельствуют о целостности и единстве замысла, отторгающего как хаос, так и монотонность.

Создание новых и разрушение старых эстетических ценностей культурной окружающей среды — объективный процесс. Усовершенствование природы связано с утратой ее идентичности. По мнению Ю. Сепанма, критерием эстетической оценки окружающей среды следует считать то, насколько она удовлетворяет потребности человека.

Критерий функциональности объединяет эстетический и практический аспекты оценки. Свидетельство этому — архитектура, создающаяся не только для эстетического созерцания, но и для практического применения, а также

мода. Эстетическая оценка платья включает в себя социально-психологические моменты, связанные с его предназначением, личностью хозяйки, ее социальным статусом, окружением, интерьером и т. д. По мнению М. Йохимсен, мода иррациональна, но ее можно сознательно регулировать, это одно из средств эстетической манипуляции личностью. На таком подходе в сочетании с коммерческими методами воздействия построена потребительская эстетика.

Принципиальное значение в экоэстетике 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 было 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. Сравнивать же и оценивать их, по мнению Р. Скрутона, эстетик может как частное лицо, но не как ученый.

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, экоэстетика вырабатывает определенные стандарты. В отличие от художественного экологического творчества 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.

Таким образом, в экоэстетике преодолеваются некоторые крайности институциональной теории. Характерные для нее дескриптивный, классификаторский, конвенцио-

нальный подходы к искусству нуждаются в дополнении функциональным, аксиологическим подходами, позволяющими выявить специфику искусства как культурного феномена, формы общественного сознания. Восполнение этих пробелов в эстетике природы в сочетании с аналогичными трансформациями в философии искусства позволило бы в известной мере преодолеть субъективизм и эстетический релятивизм институционализма.

Экологическая эстетика — это философия гармонии между человеком и природой в контексте культуры. Поиск оптимальных эколого-эстетических решений побуждает сопоставлять западные и восточные принципы гармонизации отношений между человеком и окружающей средой. Наиболее чистую форму такой гармонизации Х. Янг видит в дзэн-буддизме. Дзэн-буддизм подчеркивает самоценность природы: человек не является ее хозяином, его отношение к окружающей среде — незаинтересованно-эстетическое. Благодаря этому именно на Востоке и зародилась эстетическая экология.

Одной из новых идей, выдвинутых экоэстетикой, является идея экологического экуменизма. На основе сравнительного анализа западной и восточной эстетики делается вывод о том, что необходимо и возможно изменить отношение к природе в глобальном масштабе исходя из восточной модели. Выступая за экологический монизм в эстетике, Ж. Хуг разрабатывает концепцию человечества как семьи, живущей в глобальной деревне, где все взаимосвязано на основе гармонии между человеком и природой.

В исследованиях экологически ориентированных эстетиков различаются сельский и городской типы гармонии. Для сельского типа основным элементом эстетической оценки окружающей среды является принцип разнообразия. Сельскую гармонию образуют разнообразные животные и растения. Монокультуры оцениваются как экономически нерентабельные и эстетически бедные, монотонные. Традиционный сельский ландшафт воспринимается как идеал сбалансированных отношений между человеком и природой, воплощение покоя. Вплоть до появления сельскохозяйственной техники, позволившей обрабатывать

болота, каменистую почву, он сохранял все свое разнообразие, обеспечивая адаптацию человека к естественным формам природы.

Городской тип гармонии отличается от сельского антропоцентризмом. Если превышение человеческой меры в природе, оцениваемое как возвышенное, великолепное, ужасное (шторм, землетрясение, пожар), является исключением, то для городской среды это правило. Католические храмы, административные здания, национальные памятники изначально планируются как величественные, исключительные объекты, контрастирующие с окружающей средой. Однако нарушение меры здесь чревато конфликтом между культурой и природой, городом и человеком. Небоскреб, возвышающийся над традиционной застройкой старого города или кромкой леса, воспринимается как нарушающий городскую гармонию.

С другой стороны, монотонность, стандартизация городской застройки обедняет культурную среду. Для того чтобы она не была стереотипна, необходимы творческие поиски, созидание нового. Акцент на новаторстве, ориентация на научно-технический прогресс — отличительный признак городского типа гармонии, более гибкого и подвижного по сравнению с сельским. Один из эстетических парадоксов в этом плане заключается в том, что в городе, созданном для человека, он получает эстетическое наслаждение от пустынных улиц, зеленых островков, напоминающих ему сельские виды.

По поводу городского типа гармонии высказываются различные точки зрения. Так, Л. Мэмфорд считал вслед за О. Шпенглером и А. Тойнби, что линия развития от деревни к гигантскому мегаполису приводит к превращению города в некрополь, логически завершающий цикл роста и распада. Мэмфорд восхищался средневековой городской культурой, сочетавшей экономическую рациональность с охраной природы. Считая современный городской транспорт и другие службы неэкономичными, он сомневался в возможности контролировать их, остановить неуправляемый рост Нью-Йорка, Чикаго, амебоподобно расплывающихся без плана.

Практика градостроительства опровергает пессимизм Л. Мэмфорда, подчеркивает Д. Джексон. Уже в древности отсутствие плана не обязательно влекло за собой бесформенность городской среды, о чем свидетельствует спонтанный гармоничный рост древних городов «по мерке человека». Современные же архитектурные и градостроительные решения (многоэтажные дома, многоярусные автотрассы и т. д.) позволяют найти оптимальные соотношения между человеком и городской средой.

Дисгармония, ошибки стиля, непропорциональность, ведущие к возникновению уродливого, типичны, по мнению П. Сиза, для ранних стадий изменения человеком окружающей среды, когда природа разрушена, а культурный ландшафт еще не сформирован. Эстетически ценными он считает или нетронутую природу, или ландшафт, гармонизированный человеческими усилиями. Город можно рассматривать с этой точки зрения как тотальное произведение искусства. Не случайно путешественники ищут «книжные» города (Париж, Венеция, Санкт-Петербург и т. д.), многократно описанные художниками.

Таким образом, концепция гармонии наполняется в экологической эстетике моральным содержанием, не позволяющим человеку превратиться в экологического тирана. 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. Экоэстетика вырабатывает нормы, соответствующие категории прекрасного в философской эстетике. Возникающий в результате совокупный прирост эстетического знания находит применение в практической эстетике.

Эколого-эстетическое воспитание

Активный, нормативный характер экоэстетики отчетливо проявляется в такой прикладной сфере ее применения, как эколого-эстетическое воспитание. Его главная цель — воплотить в жизнь этические и эстетические нормы отношения человека к природе.

Эколого-эстетическое воспитание — одна из областей эстетического воспитания, возникающая на стыке педагогики, психологии, искусствознания, гуманитарных и естественных наук. Его задачи позитивны: научить человека воспринимать, оценивать, отбирать эстетические объекты в природе; видеть их место и роль в целостном эстетическом поле, включающем в себя искусство, окружающую среду, труд, общественные отношения; развивать креативность личности и общества. Понимание эстетической природы окружающей среды, знание эстетических норм, критериев, ценностей лежит в основе ее охраны, определяет экологическое поведение.

Виды эколого-эстетического воспитания соответствуют основным видам эстетического и художественного воспитания, воспитания средствами искусства. К ним относятся формирование эстетических потребностей и эстетического вкуса; овладение эстетическим языком природы, ее символикой; воспитание эстетического и этического отношения к природе; развитие экологического воображения, креативности; формирование навыков эстетизации окружающей среды; подготовка профессиональных дизайнеров, архитекторов, градостроителей, хранителей заповедников, специалистов в области ландшафтной архитектуры, садово-паркового искусства.

Вместе с тем прикладная эстетика окружающей среды не дублирует прикладную философию искусства, обладая собственной спецификой. К специфическим задачам эколого-эстетического воспитания относятся выработка стандартов эстетической приемлемости объектов окружающей

среды; создание систем качественного определения и количественного измерения их красоты; выработка эстетического кодекса экологической деятельности.

Цели и задачи эколого-эстетического воспитания свидетельствуют, по мнению Д. Дики, о стремлении реформировать эстетику «снизу», исходя из потребностей практики. Согласно его концепции, граница между искусством и природой, столь же реальная и невидимая, как экватор, в современной культурной ситуации открылась. Эстетика устремилась в этот прорыв, перенесла акцент с контрастов между эстетическими и художественными ценностями на изучение связей между искусством и природой как эстетическими объектами. В результате возникла широкая улица с двусторонним движением между искусством и природой, критической и позитивной эстетикой, эстетическим и экологическим воспитанием.

Прикладная экологическая эстетика исходит из того, что культура не должна спорить со своей основой — природой. С другой стороны, мир естественной природы, лишенный культуры, отнюдь не был бы лучшим из миров для человека. Эстетический идеал, ограниченный дикой природой, свел бы человека к ошибке природы или животному. Лишь взаимодействие природы и культуры способно создать новое эстетическое качество, например красоту полета искусственного спутника Земли. Реализуя свой творческий потенциал, человек творит культуру и стремится к равноправным связям с природой. Исходя из этого, эколого-эстетическое воспитание направлено на охрану окружающей среды, физического существования и эстетического благополучия человека. Последнее означает развитие эстетического компонента человеческого существования, стимулирующего стремление к полной, гармоничной, богатой и многообразной физической и духовной жизни.

Одной из сфер взаимoadaptации природы и культуры, традиций и новаторства является дизайн. Приспосабливая новое к старому, традиционному, дизайн материализует культурное измерение истории. Осваивая природу, он превращает ее в феномен культуры. Комбинирование природ-

ного и художественного гармонизирует отношения между человеком и природой, развивает креативность.

Считая развитие креативности одной из важнейших задач эколого-эстетического воспитания, Г. Осборн подчеркивает, что не следует противопоставлять креативное меньшинство склонному к имитаторству большинству. Необходимо всемерно поощрять творческих людей, чтобы результатами их деятельности могли воспользоваться все остальные. Тогда можно будет постепенно переключить креативность большинства, направленную в основном на одежду и интерьер, на серьезный интерес к искусству, дефицит которого в настоящее время весьма ощутим.

Развитие творческих потенций личности неразрывно связано с воспитанием эколого-эстетического вкуса, позволяющего дать эстетическую оценку экологической деятельности. Свидетельствуя о расширении эстетического вкуса, эколого-эстетический вкус позволяет увидеть позитивные аспекты трудной для эстетического восприятия окружающей среды. Он формируется рациональным путем в ходе дискуссий, сопоставления мнений экспертов, на основе практики. Усваивая опыт метакритики окружающей среды, эколого-эстетическое воспитание извлекает правду из описаний, точность из интерпретаций, рациональную основу из оценок.

Эколого-эстетическое и художественное воспитание тесно связаны. Искусство помогает увидеть и оценить красоту природы, дает модели эстетического восприятия. Вместе с тем аудитория ценителей природы шире и демократичнее, чем круг знатоков и любителей искусства: красотой природы способны наслаждаться даже те, кто скучает в музеях. Однако в наше время исследование природной красоты недостаточно развито. В связи с этим ряд зарубежных исследователей предлагает создать институциональную экологическую эстетику, которая уравнила бы статус природы и искусства в эстетическом сознании общества. Эта новая эстетика природы включала бы в себя системный анализ эстетической деятельности и восприятия окружающей среды, соответствующих институтов, а также типов ландшафтов, эколого-эстетических ценно-

стей и т. д. Одним из ее разделов стала бы топофилия, изучающая эстетические аспекты привязанности человека к определенному месту, дому, «малой родине». Топофилия представляется Ю. Туану моделью институциональной экоэстетики, сочетающей в себе исследование определенного института в его диахронии и синхронии, анализ эстетического восприятия окружающей среды всеми органами чувств, эстетического наслаждения, сплава эстетических и этических ценностей.

Эколого-эстетическое воспитание поможет установить новые взаимосвязи между искусством и жизнью, расширит спектр культурных альтернатив искусству. Благодаря тенденции расширения шкалы эстетических ценностей, эстетизации окружающей среды в экоэстетике, на смену оппозиций прекрасное — безобразное, хорошее — плохое придут новые: интересное — неинтересное, новое — привычное. Такая трансплантация художественных ценностей неоавангарда и постмодернизма в систему эстетических ценностей окружающей среды позволит любой мягкой коробке стать объектом нового взгляда — эстетического созерцания, аналогичного институционально-музейному. Это в свою очередь окажет обратное воздействие на искусство, способствуя его усложнению, поиску новых материалов и способов демонстрации, новых границ между видами искусства, искусством и окружающей средой. В результате обогатится эстетический язык культуры.

Одна из важных теоретических и практических проблем эколого-эстетического воспитания — соотношение между эстетикой и правом. Вода, земля, воздух, памятники природы и культуры охраняются законом. Но может ли закон охранять прекрасное и запрещать безобразное? Можно ли определить их стандарты? Теоретические ответы на эти вопросы проблематичны. Показателен спор о цвете дорожных знаков между представителями городских властей и художественной комиссией, описанный М. Бердсли. Требованиям безопасности соответствовал желтый цвет, эстетическим критериям — серый. Бердсли рекомендует разрешить этот спор, введя шкалу единиц измерения безопасности и эстетичности: например, I «безоп» равен 5

«эстам». Разумеется, в различных ситуациях соотношение юридических и эстетических требований будет меняться, подчеркивает М. Бердсли. Во всяком случае, в экологическом плане у эстетики и права общая цель — поддерживать гармонию между человеком и природой, охранять прекрасное в искусстве и окружающей среде, уважая основные права и свободы человека. На практике это означает ответственность частных лиц за эколого-эстетическое состояние принадлежащей им собственности, соответствующий контроль в общественных местах. Все это усиливает правовой аспект эколого-эстетического воспитания.

Воспитание эстетической, экологической, этической, правовой культуры личности и общества в перспективе нацелено на создание предпосылок для гуманной эстетической жизни человечества. «Эстетическая жизнь» — термин, обозначающий образ жизни, характеризующийся гармонией и полнотой, всеобъемлющей красотой природы, культуры, общественных отношений, глобальной эстетичностью, примирением человека и природы.¹⁶ Движение к этой идеальной цели требует социального планирования, научного прогнозирования, самосовершенствования человека. Совершенствование внешнего мира и формирование внутреннего мира личности будут способствовать, согласно Ю. Сепанма, постепенному глубинному распространению прекрасного в общечеловеческих масштабах.

Теория и практика эколого-эстетического воспитания переживают период своего становления. Перспективы их развития тесно связаны с проблемами гуманитаризации образования, охраны природы и защиты культуры в контексте глобальных проблем современности.

Экологической эстетикой за рубежом получен ряд ценных научных результатов. Определены ее статус, предмет,

¹⁶ См., например: *Sasaki K. Aesthetic Life in Anti-Urban Culture of Japan // Dialogue and Universalism. 1997, № 3–4. P. 71.*

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 приниженной 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 дея-

тельностью, 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 гуманитарных 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 утопизма, эта новая сфера эстетического воспитания переживает период быстрого становления, охватывая и детей и взрослых. Заслугой зарубежных ученых является их сотрудничество с правоохранительными органами, участие в выработке законодательных актов, направленных 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.

ЭСТЕТИКА

РУССКОГО ПОСТМОДЕРНИЗМА

Художественная специфика постмодернизма в России

Специфика российского постмодерна — предмет пристального интереса как отечественных, так и зарубежных исследователей.¹ По нашему мнению, к отличительным особенностям постмодернизма в России можно отнести его политизированность (особенно ощутимую в соц-арте), столь несвойственную западному постмодерну 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», «дзэн»-поворота в искусстве. Постоянные колебания между мифом и пародией, непреходящим смыслом и языко-

¹ См., например: *Липовецкий М.* Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики). Пермь, 1997; *Рыклин М. К.* Искусство как препятствие. М., 1997; Постмодернисты о посткультуре: Интервью с современными писателями и критиками. 2-е изд. М., 1998; *Shneidman N.* Russian Literature, 1988–1994. The End of the Era. Toronto, Buffalo, London, 1995.

вой 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. Постмодернистская скепτικο-ироническая позиция не исключает утопизма авангардистского толка, акцентирующего демургические претензии искусства на создание новой художественной реальности, вытесняющей и замещающей действительность. 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: в России оно наметилось лишь в 90-е годы. Восприняв поверхностно-чувственное отношение к предметному миру, художественный язык телесности,² русский постмодерн сделал и следующий шаг — стирание авторского начала. Кризис оригинальности — общая для постмодернизма проблема; размытость авторства, породившая на Западе дискуссии вокруг проблемы субъекта в постмодернизме, обрела актуальность и для отечественного искусства.

Одной из особенностей русского постмодернизма является создание специфической культурной атмосферы, компенсирующей ряд традиционных «комплексов» русской культуры (вторичности, отставания и т. д.): римейки больших стилей (русское барокко, классицизм, авангард и

² См.: Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. М., 1995; *Он же*: Выражение и смысл. М., 1995.

т. д.) сочетаются с фантазийными конструктами «пропущенных» художественно-эстетических течений (сюрреализм, экзистенциализм и т. д.), создавая своеобразный псевдо-палимпсест.

В области эстетической теории следует отметить московского философа и искусствоведа В. Бычкова, который разработал и применяет к анализу постмодернистского искусства специфический метод, названный им «ПОСТ-адекватации».³ Бычков считает, что с помощью традиционных дескриптивных искусствоведческо-эстетических исследований не удастся проникнуть в суть современных артефактов. Его ПОСТ-адекватации основаны на медитативном проникновении в анализируемые феномены и последующем выражении медитативного опыта на вербальном уровне в форме специфических текстов, которые представляют собой некий многоуровневый и принципиально полисемантический синтез философско-искусствоведческих эссе, концептуальных построений, поэтических структур, потока сознания и т. п.

Таким образом, цитатность, полистилистика и другие внешние признаки сходства не должны заслонять специфики отечественного постмодерна, тех различий, которые связаны с особенностями его возникновения и бытования.

Если разговор о постмодернизме в искусстве Запада обычно начинается с визуальных искусств, где он и возник, распространившись затем на другие виды искусства, то русский постмодерн отмечен традиционным литературоцентризмом. Не случайно, что его приверженцы объединяются прежде всего вокруг литературных журналов и альманахов постмодернистской ориентации: «Мулета», «Птюч», «Соло», «Вестник новой литературы», «Разбитый компас. Журнал Дмитрия Галковского» и др. Художественный фристайл — энтропия смысла, иронизм, новая сексуальность, тенденции карнавализации, гибридизации искусства и жизни, сращения эзотеричности и кичевости

³ См.: Бычков В. Искусство нашего столетия. ПОСТ-адекватации // Корневище ОБ. Книга неклассической эстетики. М., 1998. С. 111–186.

и ряд иных черт, свойственных «другой» литературе в целом, — в последние годы получил своеобразное развитие в двух основных потоках, на которые разделилось течение отечественного постмодернизма.

Первый плавно вытек из соц-арта как пародийной рифмы к соцреализму, своего рода предпостмодернизма с его тенденциозностью, политической озабоченностью, эстетической фрондой, ритуалом двойничества, деконструирующим механизм советского мифа. Его наиболее характерные черты — бунт против нормы и пафос обличения, перенос акцента с традиционной для русской культуры духовности на телесность. Литература становится «телесной» и «нелитературной». Антинормативность как принцип, обнимающий все сферы — от морали до языка, выливается в шоковую эстетику («чернуха», «порнуха» и т. д.), центральными категориями которой становятся безобразия, зло, насилие. Зло превращается в своеобразную литературную доминанту («Русские цветы зла» Вик. Ерофеева), эстетическое сопрягается с безобразным вместо прекрасного («марзаматическая проза» Е. Радова). Тотальная десакрализация выводит на авансцену пародийный симулякр «сверхчеловека» — взбесившегося «маленького человека», циника, хама, хулигана и жертвы одновременно — неблагородного героя. Его сдвигнутость может обернуться безумием, юродством, травестией, побуждающими подменить психологизм психопатологией; другое ее выражение — подчеркнутый натурализм, ненормативная лексика, стёб. Снятие табу с «непечатных выражений» ведет к утрате энергетике, лингвистической энтропии, «импотенции» текста.⁴ Результатом десакрализации, вульгаризации, манипуляций с отработанным соцреалистическим «мусором», «ближней» соцреалистической символической является превращение текста в полую оболочку, несамодостаточный каркас. Пустота заполняется гипертрофированной тенденциозностью, порождающей паралитературное подобие ангажированной литературы: общественную

⁴ См.: Веллер М. Ножик Сережи Довлатова // Знамя. 1994, № 8.

позицию и политический выбор подменяют инфантильные комплексы аутсайдера, сублимирующегося в разрушении. Протест растворяется в тотальной деструкции, перманентной маниакальной агрессивности. Персонажи становятся элементами концентрированного «события насилия», «фазы насилия» («Эрон» А. Королева). Автор порой выступает в роли медиатора, комментирующего реалии прошлого, в том числе и недавнего литературного, о чем свидетельствуют иронические парафразы перестроечных бестселлеров («Дети Арбата» А. Рыбакова и др.), фиксирующие процесс «остывания» горячих тем. Подобная тенденция прослеживается в творчестве Э. Лимонова, Вик. Ерофеева, И. Яркевича, Е. Радова, В. Нарбиковой, некоторых произведениях В. Пьецуха.

Вторая линия характеризуется стремлением сосредоточиться на чистой игре, стилизации, превратить пародию в абсурд. Происходит отказ от традиции в пользу многовариантности истины либо ее отсутствия; пафос обличения иронически переосмысливается, возмущение переплавляется в ностальгию, критический сентиментализм. Созерцательная позиция наблюдателя рождает новый эстетизм (С. Соколов): диалог с хаосом превращается во внутренний диалог хаосов свободы и насилия; их метаморфозы, амбивалентные взаимопревращения возвышенного и кошмарного снимают конфликт, позволяя воспринять хаос как норму.⁵

Подобные тенденции преобладают в концептуализме (Д. Пригов, Т. Кибиров, Л. Рубинштейн, В. Сорокин и др.), конкретизме (И. Холин, Г. Сапгир), метаметаморфизме (А. Еременко, И. Жданов и др.), психоделизме (Ю. Кисина). Предметом созерцания в модусе игры, розыгрыша служат у Д. Пригова архетипы мышления, мифы, языки.⁶ Существенную роль играет и собственный имидж-симулякр; персонаж «Дмитрия Александрыча» подтверждает самооценку автора: «...Я не есть полностью в искусстве, я не

⁵ См.: Липовецкий М. Мифология метаморфоз. Поэтика «Школы для дураков» Саши Соколова // Октябрь. 1995, № 7.

⁶ См.: Шмид В. Слово о Дмитрии Александровиче Пригове // Знамя. 1994, № 8.

есть полностью в жизни, я есть эта самая граница, этот квант перевода из одной действительности в другую».⁷ Артистический жест — неотъемлемая составляющая «шоу» поэта А. Гордона: авторской периклички с учетверенным наложением записи его стихов на магнитофон, а также видеомэгнитофоном и слайдами. Лингво-стилистические и семантические метаморфозы, абсурдизм, ироничный ораторский жест способствуют выработке представления о культурной фигуре русского постмодерниста.

Работая не столько с языком, сколько с сознанием, московские концептуалисты сосредоточены на новых способах художественного мышления. Подлинным героем поэзии и прозы становится центон. Тематические, ритмические и синтаксические цитатные «концентраты», фрагменты литературных систем прошлого превращаются в материал иллюстрации онтологической пустоты бытия, где минималистская немота (по аналогии со звуком и паузой в постмодернистской музыке) предстает как контрапункт слова. Теоретическая амбивалентность основных эстетических категорий нередко предстает в натуралистических формах: «венчание белой розы с черной жабой» (Т. Кибиров) визуализирует и отелеснивает постмодернистские переходы прекрасного и безобразного. Такие псевдосоц-артовские феномены, как приговский «Милицанер» или сорокинское «гниение стиля» — стимулякры симулякров, еще на один порядок отдалившиеся от соцреалистической основы, — своего рода «третья реальность»: «Литература — это мастерство декоративных жизненных имитаций».⁸ Тенденции фольклоризации жизни, аура сказочности подразумевают аполитичность, эффект идеологического остранения, выливающиеся в принцип самодостаточной свободы, «элементарной» случайности бытия (В. Березин). Его литературное воплощение — расслабленное, «прогулочное» письмо «поколения X». Другой возможный

⁷ Сергей Гандлевский — Дмитрий Александрович Пригов. Между именем и имиджем // Лит. газ, 1993, 12 мая.

⁸ Литература или кладбище стилистических находок. Интервью с Владимиром Сорокиным // Постмодернисты о посткультуре. С. 118.

вариант — «тусовочная» литература нон-фикшн, обыгрывающая смешение реальных и художественных дискурсов («Трепанация черепа» С. Гандлевского).

Расплетая ткань хрестоматийных текстов, иронисты ориентируются на комбинаторные игровые возможности самого языка, приводя его во «взвешенное» состояние. Классическая русская и современная литература предстает как пластический материал для поп-артовского вычленения из нее среднеязыкового эквивалента, гипертрофии телесного начала, стилизации некоторого вневременного литературного пространства («Роман» В. Сорокина как некая результирующая «среднего» русского романа). Поэтика, трактуемая как жест, опирается на конкретный текст лишь как на заявку, демонстрирующую художественную стратегию.

Чертой, объединяющей оба вышеназванных направления, является тяготение к созданию «единого русского текста», некоей ризомы — квинтэссенции национальной идеи. Многообразные компендиумы, перечни, «суммы», каталоги каталогов вызывают к жизни видимость интертекстуальности — сознательное графоманство. Исповедаемость русской прозы причудливо сочетается с приемами потока сознания, автоматического письма, нового романа, анонимного бормотания, деконструкции повествования (Д. Галковский), что порождает эстетический эффект остроты саморефлексии. Связанная с ним симуляция творческой энергии, а также заикленность на эвристической ценности аномалии и энтропии способствуют не просто переносу внимания на маргинальные литературные явления, но заполняют ими ядро художественного процесса.

Контрфактическая эстетика

Игровой подход к литературе актуализирует попытки создания метакультуры, легитимации воображаемых дис-

курсов. Вдохновляясь борхесовскими идеями опровержения хрестоматийного знания, его «Вымышленными историями» и «Алефом», отечественные литераторы, филологи, культурологи предлагают мистификаторские варианты российской истории («До и во время» В. Шарова, «Чапаев и пустота» В. Пелевина, «Четвертый Рим» В. Пьецуха, «Борис и Глеб» Ю. Буйды, «Борисоглеб» М. Чулаки, «Великая Сось» и «Новое сектанство. Типы религиозно-философических умонастроений в России (70–80 гг. XX в.)» М. Эпштейна, «Хлыст. Секты, литература и революция» А. Эткинда, «История советской фантастики» Р. Каца — подлинный автор мистификации Р. Арбитман).

Во многом аналогичные явления возникают в постмодернистском литературоведении, киноведении, апеллирующим к индивидуальной и коллективной «ложной памяти», выдвигающим нонреалистические концепции русской художественно-эстетической культуры XX века в жанре «фэнтези» («Бабель / Babel» М. Ямпольского и А. Жолковского, «Психодиахронология (Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней)» И. Смирнова, «Эрос невозможного. История психоанализа в России» и «Содом и Психея: Очерки интеллектуальной истории серебряного века» А. Эткинда). Постмодернистская художественная критика претендует на равный с искусством статус, самоидентифицируясь как монологичная, не эксплицитная, безоценочная, эстетически самоценная в плане доставляемого ею интеллектуального и эстетического наслаждения. Процесс создания критического текста мыслится как продукт теоретизированной фантазии (О. Дарк). В сочетании с постмодернистскими римейками русской литературной классики («Накануне накануне» Е. Попова, «Кавказский пленник» В. Маканина, «Бесы...» А. Бородыни), «новые мистификаторы» предлагают русские варианты деконструкционизма, создавая своего рода контрфактическую эстетику. Так, в романе «Посмотри в глаза чудовищ» А. Лазарчука и М. Успенского чудом спасшийся от смерти Николай Гумилев направляет ход русской истории, в том числе и литературной, в неожиданное русло.

Попытки создания новой мифологии сочетаются с откровенно коммерческой, масскультовской тенденцией сращения постмодернистского письма с развлекательностью, сюжетностью, жесткой жанровостью. Вдохновленный примером К. Тарантино, отечественный постмодерн все чаще претендует на статус «прелестной макулатуры», легкого и умного «криминального чтива». Не только в самом искусстве, но и в художественной критике на авансцене оказываются жест, персонажность, зрелищность, артистизм поведения, визуально-вербальный драйв.

Отечественная литература становится все более видеоориентированной (свидетельства тому — видеомы А. Вознесенского, романы-клипы В. Зуева), включаясь в общую постмодернистскую игру смешения видов и жанров искусства. Изопоэзия сближает литературный концептуализм с живописным. Меняется сам статус изображения и слова: картина превращается в иллюстрацию к тексту, текст — в гипертрофированную подпись к картине, они сливаются воедино. Периферийные формы культуры прошлого (лубок) перемещаются в центр посткультуры. Неопримитивизм причудливо сочетается с элементами поп-арта.

Одно из выразительных свидетельств этому — эволюция русского видеоклипа. Им стремительно пройден путь от прежней антирекламы как негативного референта, свидетельствующего лишь о низком качестве товара на фоне тотального дефицита, до своего рода нового фольклора, сращивающего неолубок с мыльной оперой (как не вспомнить здесь Леню Голубкова). Создающие рекламные имиджи серийные клипы разделились на жанры: рекламный триллер, эксцентрическая комедия, исторический анекдот, мягкое порно. Адресованные разным зрительским аудиториям, они так или иначе нередко подражают североамериканским и латиноамериканским образцам. Магистральное же отличие русских видеоклипов от их зарубежных утилитарно-практических аналогов состоит, учитывая ограниченную платежеспособность большинства населения, в утопическом, самодостаточном, фантазийном, фиктивном характере, создании иллюзорных симулякров, художественном мифотворчестве концептуалистского толка.

Как справедливо отметил М. Эпштейн, обратившийся к анализу творчества одного из ведущих концептуалистов И. Кабакова, концептуализм — это движение искусства за пределы искусства, в область культуры.⁹ Результатом саморефлексии культуры, ее воссоздания в формах самой культуры является сверххудожественный синтез, отмеченный эстетикой тождества и повтора, удвоением художественных кодов, их нейтральностью; сознательным дилетантизмом, рифмующимся с литературным графоманством.

Концептуалистские артефакты конструируют симулякры мифа, ритуала, соборности. Демистификацией претензий на вечность кажется «Башня перестройки» «бумажного архитектора» Ю. Аввакумова, перефразирующая «Рабочего и колхозницу» В. Мухиной, заключая скульптуру в каркас татлинской «Башни III Интернационала»: конструктивизм и соцреализм как бы перетекают друг в друга. А. Зосимов, приверженец постсоц-арта в бумажной архитектуре, создает серию коллажей — постмодернистских парафразов сюжетных и пейзажных полотен, известных массовому зрителю по популярным репродукциям — Венецианов, западная классика... А философичные Даблоиды Л. Тишкова — самоироничные слепки авторских комплексов; одновременно это и аллюзия китайского иероглифа Дао (Пути) — ноги с головой; его Стомаки — знаки физиологических ощущений человека.

«Обманки» Т. Назаренко — фотографически-иллюзорные римейки русской художественной техники XVIII века, и одновременно — ее собственных известных картин, «вырезки» из которых зажили в «Переходе» новой жизнью на границе искусства и не-искусства. Манекены-муляжи — персонажи инсталляций Т. Лавровой — как бы наступают на зрителя, побуждая задуматься о «Вита нова» «новых бедных». Авторы выставки «Still level» («Тихая жизнь») — Л. Бруни, В. Дубоссарский, Арт Бля и др. — симулируют классический натюрморт, предлагая вместо работы с нату-

⁹ См.: Эпштейн М. Пустота как прием. Слово и изображение у Ильи Кабакова // Октябрь. 1993, № 10.

рой игру с традиционными представлениями о натюрморте, эксперименты с его содержанием и формой. Их квинтэссенцией является «мертвая натура» в чистом виде — изображение В. Шваюковым себя со товарищи в пронумерованных гробах. Основоположник «гроб-арта» В. Сидур, пластически окольцовывая, вбирая «вампирическую» пустоту в качестве скульптора, в своем литературном творчестве фильтрует информационный хаос, превращая его в безмолвное изваяние.¹⁰ Хаос — идефикс «22 парнографических картинок» А. Сергеева и А. Шабурова — фантомов бинарности, пародии на классическую гармонию: 11 двойных композиций разрезаны, перетасованы, случайные варианты соединены по принципу несовместимости (парой Шерлока Холмса оказывается не доктор Ватсон, а бескрайние озера).

Хэппенинговые варианты постмодернистского принципа беспорядочной амбивалентности мира — акции галереи «Риджина», где кошки выступают в роли собаки Баскервилей; попугай, посаженный в клетки в виде букв «С—О—Б—А—К—И» — симулякры последних; перформанс «Пятачок раздает подарки» сулит натуралистическое зрелище всех этапов превращения хрюкающего кабанчика в куски парной свинины.

Очевидны творческая неоднородность такого рода поисков, связанные с ними издержки. Хотя создатели «Пятачка» и задаются целью дистанцироваться от Запада, чтобы нащупать во тьме границы русского искусства и понять, что в нем можно, а что — нельзя, их «русские сувениры-симулякры» носят достаточно эпигонский характер. То же относится к нудистской манифестации «Грачи прилетели»; навязчивой персонажности «артиста-provokatora» А. Бренера с его эксгибиционистскими акциями на вышке бассейна «Москва», выставке «Художник вместо произведения» («лягушка в колготках»), хэппенингами «Бесконечное пускание слюней», «Непрерывное стояние в воде и гыканье»; эскападам О. Кулика и т. п.

¹⁰ См.: Сидур В. Памятник современному состоянию // Знамя. 1992, № 8—9.

В ситуации тиражирования такого рода опытов весьма показательным возникновением феномена самокритики отечественного постмодерна в целом и концептуализма в частности. В конце 90-х годов все отчетливее звучит тема кризиса русского постмодернизма. Иссякание его энергии, взрывного импульса связывается с переходом из оппозиции, андерграунда в истеблишмент, утратой статуса провокативного авангардного искусства (М. Берг), неспособностью влить в слово новый заряд деконструктивизма (Вик. Ерофеев), что оборачивается стереотипизацией, клишированием арт-жеста. Так, свое «параллельное кино» братья И. и Г. Алейниковы определили как лжеконцептуализм — не идеи, не игра в идеи, а игра в игру. То, что подобная самокритика возникла именно в кинематографе, — не случайность. Ведь именно его специфика позволила наиболее выпукло продемонстрировать некоторые особенности русского постмодернизма.

Восприняв общие для постмодернистского кинематографа принципы — демонстративный «новый эклектизм», смешение высоких и низких жанров, подлинных и мнимых цитат, перемонтаж, многосюжетность по принципу полифонического романа, «анонимность» фильма и т. д., отечественные кинематографисты развили такие приемы создания «нереальной реальности», как «розовая чернуха» (И. Дыховичный), визуальный стёб (И. и Г. Алейниковы, Е. Юфит, М. Пежемский, Л. Боброва, А. Баширов), развернутая киноведческая цитата (О. Ковалов, С. Дебижев), пародирование научно-популярных фильмов (Е. Юфит), «кино в кино» (А. Балабанов), «транскино» (И. Охлобыстин), глюкреализм (И. Макаров), постмодернистский римейк собственного творчества (А. Кончаловский).

Своеобразен опыт деконструкции балетной классики в современной русской хореографии. Так, синтезируя представления о фокинских балетах с постмодернистским танцем, «Цикады» в «Санкт-Петербургском маленьком балете»¹¹ акцентируют внимание на перепадах утрирован-

¹¹ Создатели спектакля — режиссер-некрореалист В. Юханов, балетмейстер А. Кузнецов, художник Ю. Хариков.

но-возвышенного лиризма и комического бурлеска, классицизма и примитивизма. При этом симуляционные «швы» в отечественном балетном постмодерне чрезвычайно резки, с авансцены все еще не уходит неопитское стремление к легитимации открытого эротизма, парадоксально сочетающееся с эзотеричной философичностью и соц-артовской ангажированностью.

Сходные тенденции характерны и для опытов русского театрального постмодерна, свидетельство чему — деконструкция русской и зарубежной классики в спектаклях С. Мирзоева «Женитьба», «Хлестаков», «Две женщины», «Амфитрион». Фрейдистская интерпретация мотивировок поведения персонажей перформансов под кодовым рекламным названием «Ж» и «Х» сочетается с установкой на гэг, трюк, пластически визуализирующие подсознательные влечения.

Если работы С. Мирзоева являют собой своеобразную антологию русской рецепции постмодернистских сценических приемов, то такие художники, как П. Фоменко, могут апеллировать к некоторым из них, например репетитивности (маниакальная повторяемость событий, жестов в «Пиковой даме»).

Культовой же фигурой отечественного «постмодернтеатра» является, несомненно, Р. Виктюк с его зрелищностью и живописностью на грани кича, «голубой» проблематикой, выраженным тяготением к художественной синестезии («Служанки», «М. Баттерфляй», «Саломея»).

Анализ особенностей русского постмодернизма можно было бы продолжить. Однако нам хотелось бы обратить внимание на его, быть может, наиболее характерную черту: постмодерн в России больше, чем постмодерн. Действительно, выйдя за рамки эстетики, постмодернизм в нашей стране своеобразно вписался в общественно-политический контекст. Речь идет не только об отдельных явлениях типа парламент-арта, приключений Луки Мудищева — народного депутата, преграждающего путь танкам у «Белого дома» своим мощным телесным орудием,¹² или

¹² См.: Булкин Е. Лука Мудищев в XX веке. Л., 1992.

эмблематичных телеимиджей. Гораздо существеннее атмосфера спонтанного постмодернизма жизни нации с ее резкими контрастами, эклектизмом, многочисленными «киндер» и иными сюрпризами. На подобном фоне и возникают соблазны отождествления постмодернизма с демократией (Б. Парамонов), возложение на него ответственности за успехи или неудачи на выборах (С. Файбисович) и т. д. Речь идет и о постмодернистской «юридической» революции, за которой массы наблюдают у телевизоров, и о постмодернистских военных конфликтах нового типа — локальных, без четкой линии фронта, без противостояния внушительных армий...

Просачиваясь в культуру в целом, в том числе и культуру политическую, постмодернистский подход вызывает к жизни целый сонм симуляционных химер, сфинксов, кентавров.¹³ Однако в отечественной ситуации тенденции эстетизации политики, науки, истории, характерные и для Запада, пока что не ведут к большей толерантности.

¹³ Сошлемся на курс «кентавристики» члена-корреспондента РАЕН писателя Д. Данина в Российском государственном гуманитарном университете.

ПОСТПОСТМОДЕРНИЗМ

Технообразы, виртуальная реальность, транссентиментализм — вот те художественно-эстетические феномены, которые подтвердили в 90-е годы некоторые из высказывавшихся ранее гипотез о возможной эволюции постмодернизма в XXI веке. Ее символом стала всемирная паутина Интернета, расширившая эмблематику сети, лабиринта и ризомы. Идеи «мерцающей» эстетики (Д. Пригов, Вик. Ерофеев), «транс-» и «прото-» как черт нового периода развития эпохи постмодерности (М. Эпштейн), эстетического хаосмоса как порядка, логоса, живущего внутри хаоса (Ж. Делёз, М. Липовецкий), конца «героического» периода постмодернизма и перехода к мирной жизни (В. Курицын) поверяются ныне самой художественной практикой. Остановимся же на анализе тех реалий, которые свидетельствуют о возникновении нового этапа неон-классики в искусстве и эстетике — постпостмодернизма.

Технообразы как артефакты «с инструкцией»

Неологизм «технообразы» введен в научный оборот французской исследовательницей Анной Коклен.¹ Она за-

¹ См.: Коклен А. Эстетика перед лицом технообразов // Сезоны (в печати); см. также: Cauquelin A. Court traité du

дается вопросом о том, как изменяется классический образ при вторжении в него новейших технологий, ведущих к возникновению «технологического искусства» (дигитального, синтезированного, виртуального). Существенное отличие технообразов от традиционных «текстобразов» Коклен видит в замене интерпретации «деланием», интерактивностью,² требующим знания «способа применения» художественно-эстетического инструментария, «инструкции». Если образ сопряжен с интерпретацией, *lipito*, линейным распространением, то технообраз — с интерактивностью, виртуальным процессом, сетевым способом распространения.

Как все новое, технообразы провоцируют реакцию отторжения как у некоторых теоретиков, так и у части публики: они действительно не вписываются в традиционные представления об искусстве. Это прежде всего связано с тем, что не оправдываются ожидания, сопряженные с кантовской идеей незаинтересованности: свободу интерпретации вытесняет необходимость интерактивного вмешательства аудитории. Ведь без знания ею инструкции, «способа применения» артефакта, то есть правил взаимодействия с инсталляцией, поведения при перформансе, хэппенинге, приемов виртуальных манипуляций и т. д., «события» искусства может и не произойти. Отказ от созерцательной позиции, необходимость в том числе и утрачивающего метафоричность физического «делания» вызывает эстетический шок. «Художественное раздражение» обостряется из-за отсутствия адекватного языка описания технообразов; в свое время эта проблема была актуальной и для фотографии, кинематографа. Они также некоторое время оставались «голыми», лексически неупакованными.

Проблема усугубляется тем, что в технообразе объект растворен в процессе сетевой передачи информации, смешивающей роли творца и публики. Традиционное поле деятельности эстетика меняется. Если художник-модернист

fragment. P., 1986; *Она же*: Petit traité d'art contemporain. P., 1996.

² Интерактивность — реальное воздействие реципиента на художественный объект, трансформирующее последний.

мог пририсовать усы Джоконде, но сам объект от этого не изменялся, то интерактивность меняет произведение, объект исчезает в деятельности, растворяется в киберпространстве, становясь смутным, размытым. Бесконечная вариативность интерпретаций стабильного художественного объекта сменяется принципиально неравными себе ядрами виртуальных вариаций. Место стабильного, определенного результата творческого процесса занимает подвижный, нестабильный технообраз, являющийся таковым не по воле автора, а по определению как объект виртуального становления. Все это нарушает классический эстетический порядок.

Если в теоретическом отношении классическая эстетика нередко была *a priori* по отношению к художественной практике, то в новой ситуации эстетика оказалась *a posteriori* и вынуждена постоянно гнаться за новыми объектами, не всегда «схватывая» их. Эстетика конца века устала от этой гонки, переживает болезнь порога, кризис своих границ, становящихся все более проницаемыми. Если в прежние эпохи эстетика была твердой упаковкой искусства, его теоретической защитой, то теперь эта упаковка стала «мягкой», пористой, размякла, деформировалась, порвалась, не выдержав напора всего того, что претендовало в XX веке на статус искусства. Философская эстетика как бы отслоилась от современного художественного процесса. Она сама нуждается в защите, прочной упаковке. Роль новой упаковки способна сыграть сегодня, по мнению А. Коклен, философия культуры, обволакивающая эстетику, защищающая ее своим каркасом.

Технообразы атакуют классику в лоб, выявляя нечто более существенное, чем теоретико-эстетическое недомогание: речь идет об изменении понятийного аппарата и принципов эстетического знания. Но эстетика сегодня не может не выходить за свои пределы — иначе она обескровится. Современное искусство рассчитано в первую очередь на интерактивистов, интерартистов, а не интерпретаторов. Цепочка художник — маршан — публика заменяется парой мультимедиа — интерактивность: мультимедиа и есть пресловутые «усы», разумеется виртуальные.

«Виртуальная реальность» в искусстве и эстетике

Виртуальная реальность в искусстве — созданная компьютерными средствами искусственная среда, в которую можно проникать, меняя ее изнутри и испытывая при этом реальные ощущения. Попав в этот новый тип аудиовизуальной реальности, можно вступать в контакты не только с другими людьми, также внедрившимися в нее, но и с искусственными персонажами.

Термин «виртуальность» возник в классической механике XVII века как обозначение некоторого математического эксперимента, совершаемого преднамеренно, но стесненной реальностью, в частности наложенными ограничениями и внешними связями. Понятие «виртуальный мир» воплощает в себе двойственный смысл: мнимость, кажимость, потенциальность и истинность.³

Технологические достижения последних лет заставили по-новому взглянуть на виртуальный мир и существенно

³ См.: Маньковская Н., Могилевский В. Виртуальный мир и искусство // Архетип. 1997, № 1. В 90-е годы заявила о себе новая отрасль научного знания — виртуалистика, дающая расширительную трактовку понятия виртуальной реальности и ее основных типов — имитационного, условного, прожективного и пограничного — в философии, психологии, медицине, технике. Термин «виртуальный» обнимает здесь такие разнородные сферы, как ангелизм и имиджмейкерство. Такой подход представляется дискуссионным. См. об этом: Технологии виртуальной реальности. Состояние и тенденции развития. М., 1996; Виртуальная реальность. Философские и психологические проблемы. М., 1997; Виртуальные реальности и современный мир. М., 1997; Носов Н. А. Психологические виртуальные реальности. М., 1994; Корсунцев И. Г. Субъект и виртуальная реальность. М., 1998; Хоружий С. С. Род или недород? Заметки к онтологии виртуальности // Вопр. филос. 1997, № 6.

скорректировать его классическое содержание. Специфика современной виртуальности заключается в интерактивности, позволяющей заменить мысленную интерпретацию реальным воздействием, материально трансформирующим художественный объект. Превращение зрителя, читателя из наблюдателя в сотворца, влияющего на становление произведения и испытывающего при этом эффект обратной связи, формирует новый тип эстетического сознания. Модификация эстетического созерцания, эмоций, чувств, восприятия связана с шоком проницаемости эстетического объекта, утратившего границы, целостность, стабильность и открывшегося воздействию множества интерактивов-любителей. Суждения о произведении как открытой системе теряют свой фигуральный смысл. Герменевтическая множественность интерпретаций сменяется мультивоздействием, диалог — не только вербальным и визуальным, но и чувственным, поведенческим полилогом пользователя с компьютерной картинкой. Роли художника и публики смешиваются, сетевые способы передачи информации смещают традиционные пространственно-временные ориентиры.

В теоретическом плане виртуальная реальность — одно из сравнительно новых понятий неклассической эстетики. Эстетика виртуальности концептуально шире постмодернистской эстетики. В центре ее интересов — не «третья реальность» постмодернистских художественных симулякров, пародийно копирующих «вторую реальность» классического искусства, но виртуальные артефакты как компьютерные двойники действительности, иллюзорно-чувственная квазиреальность.

Виртуальный артефакт — автономизированный симулякр, чья мнимая реальность отторгает образность, полностью порывая с референциальностью. В нем как бы материализуются идеи Ж. Деррида об исчезновении означаемого, его замене правилами языковых игр. В виртуальном мире эта тема получает свое логическое продолжение. Означающее также исчезает, его место занимает фантомный объект, лишенный онтологической основы, не отражающий реальность, но вытесняющий и заменяющий ее ги-

перреальным дублем. Принципиальная эстетическая новизна связана здесь с открывшейся для воспринимающего возможностью ощутить мир искусства изнутри, благодаря пространственным иллюзиям трехмерности и тактильным эффектам погрузиться в него, превратиться из созерцателя в протагониста. Виртуальные авторские перевоплощения, половозрастные изменения, контакты между виртуальным и реальным мирами (голографические, компьютерные проекции частей тела как их искусственное «приращение» и т. д.) усиливают личностную, волевую доминанту художественных экспериментов.

Многие аспекты виртуальной реальности свидетельствуют о переходе постмодернистских эстетических границ, достаточно, впрочем, размытых. Новая эстетическая картина виртуального мира отличается отсутствием хаоса, идеальной упорядоченностью, сменившей постмодернистскую игру с хаосом. Но игровая и психоделическая линии постмодернизма не только не исчезают, но и усиливаются благодаря «новой телесности»: современные трансформации эстетического восприятия во многом связаны с его отелесниванием специфическим компьютерным телом (скафандр, очки, перчатки, датчики, вибромассажеры и т. д.) при отсутствии собственно телесных контактов.⁴

Несомненное влияние на утверждение идей реальности виртуального в широком смысле оказывают новейшие научные открытия: доказательность предположения о существовании антивещества активизировала старые споры об антиматерии, антимире как частности многомерности, обратимости жизни и смерти. Взаимопереходы бытия и небытия в виртуальном искусстве свидетельствуют не только о художественном, но и о философском, этическом сдвиге, связанном с освобождением от парадигмы причинно-следственных связей. В виртуальном мире возможности начать все сначала не ограничены: шанс «жизни наоборот» связан с отсутствием точек невозврата, исчезно-

⁴ См.: Орлов А. Аниматограф и его анима. Психогенные аспекты экранных технологий. М., 1995.

ванием логистической кривой. Кроме того, персонажи легко взаимозаменяемы. Толерантное отношение к убийству как неокончательному акту, не наносящему необратимого ущерба существованию другого, лишённого физической конечности, — одно из психологических следствий такого подхода.

Зыбкость физических и психических очертаний личности акцентирует идею ее амбивалентной текучести, бесконечной многоликости, гипертрофируя то «ожирение» эстетического объекта, которое Ж. Бодрийар считал одним из характерных признаков постмодернистской ситуации. Новым по сравнению с бодрийаровской инертной «избыточностью» здесь является гиперреальная демонстрация процесса пространственно-временных метаморфоз объекта, ведущих к его инобытийности. Отелеснивание сновидческих, галлюцинаторных фантазмов подсознательного создаёт некий замкнутый цикл, обеспечивающий беспрепятственные взаимопереходы реального и ирреального. Все это напоминает наркотические галлюцинации С. И. Виткевича с их трехмерной конкретностью, невероятной отчетливостью многослойного видения: «Поначалу плоские (плоские картины. — Н. М.), понемногу они стали обретать третье измерение, раскручиваясь в черном пространстве то ко мне, то от меня: вместо обычного плоского фона, который виден при закрытых глазах, возникает пространство глубокое и динамичное... Образы удивительно переплетены с мускульными впечатлениями, ощущениями внутренних органов — так возникает целое, необычайно тонкое по общему настрою...»⁵ Так, интерактивный проект «Alter ego» даёт возможность создания собственного мира: как в «Маленьком принце» человек превращается в созданную им самим бабочку и улетает, «телепортируется» в этот мир, «отстраивая» его по своему вкусу.

Виртуальная реальность в искусстве визуализирует теоретико-эстетическое отторжение бинарности, постмодернистский отказ от оппозиции реальное — воображае-

⁵ Виткевич С. И. Пейотль. Из книги «Наркотики» // Иностран. лит. 1995, № 11. С. 156–157.

мое, материальное — духовное, живое — неживое, оригинальное — вторичное, естественное — искусственное, внешнее — внутреннее, мужское — женское, восточное — западное и т. д. В результате постмодернистская «софт-», «ино-эстетика», так же как и художественный фристайл, обретают новое качество, связанное с эффектом артефактуальной мнимо-подлинности.

Такого рода мнимоподлинность виртуальных артефактов лежит в основе многообразных эстетических опытов с киберпространством, киберреальностью. В продвинутом экспериментальном искусстве «дигитальная революция» наиболее бурно протекает в кинематографе. Дигитальный экран, электронные спецэффекты во многом изменили традиционную киноэстетику. Так, если в компьютерной графике, позволяющей обойтись без дорогостоящей бутафории, момент искусственности обыгрывается («Челюсти», «Кинг-Конг», «Джуманджи»), то в компьютерном (нелинейном, виртуальном) монтаже, заменяющем последовательную организацию кадров их многослойным наложением друг на друга, искусственность трюков тщательно камуфлируется («Смотри, как падают люди»).⁶ Морфинг, как способ превращения одного объекта в другой путем его постепенной непрерывной деформации, лишает форму классической определенности. Становясь текучей, оплазированной в результате плавных трансформаций, неструктурированная форма воплощает в себе снятие оппозиции прекрасное — безобразное. Возникающие в результате морфинга трансформеры свидетельствуют об антииерархической неопределенности виртуальных эстетических объектов. Композинг, заменяющий комбинированные съемки, позволяет создать иллюзию непрерывности переходов, лишенных «швов»: «заморозить» движение; превратить двухмерный объект в трехмерный; показать в кадре след от предыдущего кадра; создать и анимировать тени и т. д. Виртуальная камера функционирует в режиме сверхвидения, манипулируя остановленным «вечным» временем,

⁶ См.: Акмаев М., Бугрименко Г. Компьютерный киноmontаж // Виртуальные миры. Апрель 1995.

дискретностью бытия, проницаемостью, взаимовложенностью вешного мира. Немалую роль играют и новые способы управления изображением — возврат, остановка, перелистывание и т. д.

Силиконовая разработка Terra Vision — своего рода «виртуальный глобус» — создает эффект увеличенной в масштабе до одного сантиметра картинке Земли, передаваемой камерой со спутника в любых ракурсах. Новые технологии изменяют характер труда аниматоров: эквивалент рисованной анимации может быть создан путем оцифровки движений одетого в виртуальный костюм актера.

Эстетический эффект такого рода новаций связан со становлением новых форм художественного видения, сопряженных с полимодальностью и парадоксальностью восприятия, основанных на противоречивом сочетании более высокой степени абстрагирования с натуралистичностью; многофокусированностью зрения; ориентацией на оптико-кинетические иллюзии «невозможных» артефактов как эстетическую норму.

Спецэффекты способствуют возникновению амбивалентной мультиреальности, населенной виртуальными персонажами — киборгами, биороботами, зомби, воплощающими недифференцированность живого и неживого. Среда их обитания — фантазматическая область дематериализации объектов, раздвоения их абрисов, утраты непрозрачности, феноменов левитации. Они лишены характеров, личностного начала, что создает выразительные контрасты в случаях сочетания компьютерной анимации и игрового кино («Кто подставил Кролика Роджерса?»). В «Затерянном мире» виртуальные персонажи уже не просто соседствуют, но и активно взаимодействуют с живыми актерами. Неслучаен девиз фестиваля компьютерной анимации «СТЫК» — «За полное безумие и безграничную революцию»: провокативный фильм «Тайная эстетика марсианских шпионов» стал своеобразным парадом виртуальных спецэффектов.

В качестве суперсимулякров выступают искусственно синтезированные методом сканирования виртуальные актеры («Форрест Гамп», «Правдивая ложь», «Король-Лев»).

Возможность римейка киноидолов прошлого, омоложения актеров (М. Плисецкой, И. Чуриковой в проекте «Квартет») либо создания фантомных персонажей, не имеющих прототипов, позволяющая обойтись без живых актеров, радикально меняет не только процесс кинопроизводства, но и воздействует на творческий процесс: исчезновение «сопротивления материала» реальности, позволяющее погрузиться в область чистой фантазии, переструктурирует соотношение рационального и иррационального, конкретного и абстрактного, объективного и субъективного, усиливая концептуально-проектное начало творчества. Впрочем, возможен и обратный ход, когда «живой» спектакль имитирует виртуальную реальность и конкурирует с ней: в феерии Ф. Жанти «Неподвижный путник» режиссер и актеры «переигрывают» виртуалистику, достигая впечатления морфинга, «невозможного объекта» и т. д. с помощью виртуозной актерской техники, оригинального хронотопа, остроумного художественного оформления. Спектакль — своего рода симулякр виртуальной реальности, созданный естественными средствами.

Виртуалистика усиливает соблазн перфекционизма — принципиальной незаканчиваемости творческого процесса, пределов совершенствования которому, в том числе и компьютерными средствами, не существует. Актерская «склонность к виртуальности» оценивается в качестве новой эстетической категории. Поддаются синтезированию и реальные виды исторических мест прошлого. Происходящее на наших глазах становление компьютерографа (дигитографа), конкурирующего с кинематографом, основано на абсолютизации игровой модели бытия в иммерсионной виртуальной реальности, где границы между воображаемым и реальным исчезают.⁷ Во многом сходные по своей направленности процессы происходят в «цифровой» фотографии, не требующей фотопленки, так как изображение записывается и хранится в электронной памяти.

⁷ См.: *Маевский Е.* Интерактивное кино? Опыт эстетической прогностики // Иностран. лит. 1995, № 4.

Эти тенденции характерны и для интерактивного телевидения: серфинг по каналам как тип телеповедения, результатом которого является импровизационный зрительский монтаж, дополняется интерактивной телесетью, позволяющей выбирать и смотреть в желаемом объеме любую из идущих в данный момент или записанных на видео программ.

Тенденции виртуализации характерны также и для других видов искусства. Восходя к ветвящимся сюжетам, ризоматике и интертекстуальности (С. Малларме, Х. Л. Борхес, У. Эко, Д. Барнс, М. Павич, С. Соколов и др.), гиперлитература оперирует не текстами, но текстопорождающими системами. Заданный автором виртуальный гипертекст может быть прочтен лишь с помощью компьютера, благодаря интерактивности читателя, выбирающего пути развития сюжета, «впускающего» в него новые эпизоды и персонажи и т. д. (У. Гибсон. «Виртуальный свет», М. Джойс. «Полдень»). Так, дискета романа американского писателя М. Джойса содержит 539 условных страниц и 951 «связку» (альтернативные пути развития сюжета). Чтобы активизировать связку, необходимо выделить одно из слов на экране. Тогда текст раздвинется, включая сцену, связанную с этим ключевым словом.⁸

Писатель-компьютерщик — одна из новых фигур отечественной литературной сцены.⁹ Технологическое вмешательство в творческий процесс ассоциируется с именами В. Пелевина («Желтая стрела»), А. Лёвкина («Письма к ангелам»), В. Кальпиди («Машинерия чудес»), А. Бородини («Гонщик»), В. Шарова («Мне ли не пожелать»), А. Королева («Эрон»), Л. Соколовского («Ночь и рассвет»). Общим для этих весьма разных текстов является принцип дискретности, делимости, взаимозаменяемости «файлов» эпизодов в корневом каталоге произведения. Курсор авторского интереса произвольно скачет между персонажа-

⁸ См.: *Генис А.* Гипертекст — машина реальности. // Иностран. лит. 1994, № 5. С. 248–249; *Баранов О.* Гипертекстовая субкультура // Знамя. 1997, № 7.

⁹ См.: *Бавильский Д.* Человек без свойств // Октябрь. 1996, № 7.

ми-масками и их функциями. Линии развития сюжета резко обрываются; с другой стороны, используются возможности компьютерной памяти. Издержки такой манеры письма — речевые штампы, дефицит психологизма.

«Компьютерный период» в литературе ассоциируется с фигурой автора-демиурга, моделиста-конструктора, получающего дополнительные возможности дистанцирования от «равнодушного тела письма».¹⁰ Такое дистанцирование обостряет ощущения, превращая их в экспонат «лирического музея», где ценится восприятие самого восприятия; реальное и виртуальное уравниваются, как в наркотических видениях. Виртуально-наркотическое падение в галлюцинаторную пропасть превращает лирического героя в неадекватный себе персонаж компьютерной игры, воспринимающий не-событие как событие, виртуальную игрушку. Эффект двойного присутствия, узревания невидимого вызывает ассоциации между виртуальным миром и религиозно-философским миром Востока (В. Пелевин, А. Иванченко).

Осуществление всех потенциальных возможностей гиперлитературы создает эффект «подглядывания» за настоящей жизнью, сверхвидения и всеведения читателя-соавтора, идентифицирующегося с любым из персонажей и способного повернуть ход событий в его интересах. Так же, как и в кинематографе, виртуальный подход в литературе позволяет как бы увидеть художественную среду изнутри, активно воздействовать на нее.

Следует отметить, что переход от постмодернистской интертекстуальности к постпостмодернистскому стиранию границ между текстом и реальностью происходит как в буквальном (виртуальная квазиреальность), так и в переносном смысле: сошлемся на роман американского постпостмодерниста П. Остера «Стеклянный город» с его новым пиранделлизмом, экспериментами над судьбой.

Появление гиперлитературы вызвало дискуссии о перспективах традиционной книги и типа чтения. Свой вариант ответа на сакраментальный вопрос «Не убьет ли гипер-

текст литературу?» предложил У. Эко в лекции «От Интернета к Гутенбергу, или Книга и гипертекст». По его мнению, компьютер скорее возвращает пользователя к традиционному типу чтения, чем отвращает от него: дисплей — идеальная книга, разбитая на страницы, требующая навыков быстрочтения; кроме того, пользователь постоянно обращается ко всякого рода печатным учебникам, инструкциям и т. д. Подобно тому как книгопечатание не убило средневековый собор как символ памяти культуры, а медиа — книгу, CD ROM также ничем не угрожает книге: наступил конец убийств. Природа художественной литературы останется неизменной, полагает Эко; однако справочная литература уступит свое место гипертексту, облегчающему работу исследователя благодаря возможностям нелинейного сравнения информации, перекрестных референций, мультимедийному навигированию по словарям и энциклопедиям.

Эко обращает внимание на иллюзорность абсолютной творческой свободы интерактивного читателя гиперлитературы: компьютер предлагает ему конечный набор эпизодов-заготовок, «ломтей текста». В этом плане продуктивнее обычный алфавит. Вместе с тем компьютер порождает новые формы грамотности, стимулирует творческий поиск. Однако сам по себе он не способен удовлетворить те интеллектуальные потребности, которые стимулирует.

Художественная виртуалистика весьма многогранна. Специального исследования заслуживают проблемы виртуального пейзажа в живописи; компьютерных аналогов «бумажной архитектуры»; города как виртуального узла коммуникационных, энергетических, транспортных и других сетей. Общеизвестна роль компьютерных методов в дизайне, декоративно-прикладном искусстве, моде, рекламе.¹¹ Получают все большее распространение виртуально аранжированные театрализованные представления-перформансы. Театральные компьютерные разработки позволяют в конечном итоге обработать на дисплее детали спектакля

¹¹ См.: Этьюд о виртуальности // Декоративное искусство. 1996, № 1. Специальный выпуск.

¹⁰ Бавильский Д. Человек без свойств // Октябрь. 1996, № 7. С. 180.

и увидеть его будущий облик в трех измерениях. Все это способно оптимизировать техническую сторону творческого процесса.

Подобный подход является логическим продолжением с помощью новейших технических средств той линии развития постмодернистского искусства, которая связана с разрушением границ артефакта, отказом от причинно-временных связей; «принципом матрешки», позволяющим посредством отступлений, комментариев, маргиналий заглянуть в головокружительную пустоту, бездну сюжета. Отказавшись от схематизма и абстрактности концептуального искусства, создатели виртуальных художественных голограмм по существу воспользовались его проектным принципом, наполнив и переполнив его гиперреальной фактурностью. Достаточно вспомнить полисюжетность «Школы для дураков» и «Палисандрии» С. Соколова, «Бесконечный тупик» Д. Галковского, чей текст перманентно раздвигается посредством примечаний, а также театральные опыты П. Брука, Е. Гротовского, А. Васильева, П. Фоменко, С. Соловьева, побуждающие зрителей переходить из одного театрального зала в другой, добываясь стереоскопического эффекта восприятия спектакля.

Общий для виртуального искусства принцип приоритетности интерактивного воздействия аудитории распространяется и на музыку.¹² Электронные MIDI-контроллеры позволяют не только виртуально изменить акустику, зал, предложить альтернативные музыкальные инструменты (барабан-фортепиано, воздушная скрипка и т. д.), играть ранее записанными звуками уже несуществующих музыкальных инструментов, создавать библиотеки звуков, но и превратить человеческое тело в биомузыкальный инструмент, озвучивающий считанную с мозговых извилин информацию и передающий сигналы другим органам тела.

¹² См.: Михайлов А. Музыка и виртуальная реальность; Смирнов А. Биомызыка киберпространства // Виртуальные миры. 1995, апрель; Смирнова Т. В. Психологические виртуальные реальности в музыке // Виртуальные реальности в психологии и психопрактике. М., 1995.

Техника мультиплицирования акустических и визуальных слоев-двойников, создания компьютерных музыкальных видеодисков расширяет возможности творческого самовыражения, вписывает виртуальную музыку в контекст тенденций синкретизации художественной культуры. Новейшие опыты с биохимической виртуальной реальностью, направленные на искусственное стимулирование эмоций — чувства радости, горя, гнева, любовно-сексуальных переживаний и др., — поставят и новые эстетические проблемы.

В области массовой культуры и прикладной сфере на основе виртуальной реальности возникла индустрия интерактивных развлечений и услуг нового поколения, обыгрывающая принцип обратной связи и эффект присутствия — многообразные видеоигры, рекламные видеоклипы, виртуальные ярмарки, телешопинги, интерактивные образовательные программы, электронные тренажеры, ситуационные комнаты и т. д. Виртуальный спорт позволяет стать как участником, так и болельщиком, зрителем виртуального соревнования («Синеполис», «Виртуаленд» и др.).

Принцип обратной связи при создании параллельной, искусственной реальности лежит и в основе киберсекса. Идеи компьютерного эротизма принадлежат Д. Кроненбергу, в чем фильме «Видеодром» на героя с телеэкрана все более крупным планом наплывает лицо возлюбленной. Экран с огромными призывными губами набухает, он наклоняется к ним и тонет в изображении, сливаясь с телевизором. Телевизионный симулякр у Кроненберга сильнее жизни, машина становится частью нервной системы человека.

Эта идея вдохновила создателей виртуального сексодрома «Приключения» в Кельне, посвященного технике любви в XXI веке.¹³ Партнеры, находящиеся, возможно, в разных точках земного шара, занимают места у экранов. Одеты в «информационные костюмы», снабженные микроизлучателями тепла, пневмопомпами, сервомоторами, микроэлектродами, посылающими электроразряды раз-

¹³ См.: Хорунжий Н. Компьютерная любовь или любовь с компьютером? // Моск. новости. 1994, № 4.

личной силы, они управляют графическим компьютером, увеличивая или меняя ракурс экранных стереоизображений частей тела знаменитых артистов, фотомоделей, королев красоты и других секс-идолов и концентрируя «ласки» на тех или иных эrogenных зонах. Соединяясь затем по компьютерным сетям, партнеры теряют управление своим секс-скафандром, обретая власть над телом другого. Они манипулируют восемью стимуляторами трех типов ощущений — тепло, вибрация, электроразряд. Любые фантазии, в том числе садомазохистские, становятся осуществимыми, словесный же обмен происходит по телефону...

Вызванные подобными экспериментами дискуссии о настоящей и машинной любви, способах искусственного расширения возможностей человека вне зависимости от возраста и здоровья, о безопасном сексе и т. д. применительно к нашей теме примечательны в том отношении, что виртуальная реальность обретает легитимность, осознается в качестве факта не только искусства, но и жизни.

На пороге XXI века виртуальный мир приобретает принципиально новое качество, связанное с возможностью посредством обратной связи «сознание — виртуальная реальность — сенсоры — реализация — сознание» строить искусственный предметный мир, живущий по законам своего создателя. Этапным в этом плане является появление конструктора «Лего» нового поколения (Lego Mindstorms).¹⁴ Основой нового «Лего» являются снабженные встроенным микропроцессором, двумя моторчиками и тремя сенсорами кубики. Два из них реагируют на прикосновение, третий же преобразует компьютерные сигналы в инфракрасный свет, обмениваясь информацией с другими кубиками. Это позволяет собирать «живые» лего-фигуры. Собака завилает хвостом, если ее погладить, мышка шмыгнет под диван при прикосновении. Вариативность реакций зависит от фантазии играющего. Еще более продвинутым является конструктор «Lego Cybermaster»: «живые» фигуры в нем — продолжение компьютерных игр. Снабженные

¹⁴ См.: Смирнов А. Конструкторы «Лего» нового поколения // Нов. изв., 1998, 10 февраля.

лего-программой компьютеры «выводят» виртуальные персонажи в реальный мир; манипулируя джойстиком, можно разыгрывать компьютерное действие с лего-фигурами на полу комнаты. Научный руководитель проекта С. Паперт видит его основное преимущество в новых возможностях развития воображения ребенка, который сможет творить свой собственный «живой» мир. Так что еще недавно бывшие сенсацией «меховички» — оборудованные сенсорами говорящие плюшевые игрушки, реагирующие на свет, звук и движения ребенка, уступают место виртуальным суперигрушкам.

Среди других феноменов виртуализации массовой культуры отметим массовую постпродукцию (игрушки, гаджеты, воспроизводящие популярные кино- и телеперсонажи и др.): она спровоцировала своеобразную ролевою метаморфозу, превратив искусство в своего рода виртуальную рекламу такого рода товаров.

Анализ специфики виртуальности в различных видах и жанрах искусства приводит к выводу о связанных с ней существенных трансформациях эстетического восприятия. Именно восприятие, а не артефакт, процесс, а не результат сотворчества, оказываются в центре действия, а следовательно, и теоретических интересов. Наиболее значимыми в концептуально-теоретическом плане представляются процессы виртуализации психологии восприятия: флуктуация, конструирование, навигация, персонификация, импlosionия, адаптация.

В восприятии виртуальной реальности участвует ряд органов чувств. Колеблущееся, мерцающее, зыбкое, текучее «флуктуационное» восприятие, спровоцированное парадоксальностью виртуальных объектов, напоминает бергсоновское интуитивное «схватывание»: воздействуя на подсознательное, художественная виртуальная реальность обеспечивает мгновенное осознание целостности пакета эстетических воздействий, способствуя расширению сферы эстетического осознания и видения картины мира.

Возможность конструирования виртуальных миров по идеальному закону, моделирования психологических реакций, а также вторжения в искусственные миры других

участников виртуальной игры влияет на восприятие реального мира как иррациональной данности, поддающейся неограниченному контролю, сферы волонтаристских решений. Играющие роль новой кожи киберпространственные приспособления безразличны для системы чувств, самонастраивающейся на восприятие новой иерархии искусственных раздражителей, чья сила не зависит от природных данных. Иллюзия психофизического участия в любых событиях создает предпосылки для искусственно стимулированного катарсиса. Конструирование виртуальных галлюцинаций, люцидных видений, управляемых сновидений, кошмаров, запредельных состояний, гипотетических ситуаций дает шанс обновления психоаналитического инструментария, связанный не только с вербализацией, но и визуализацией бессознательного. В то же время не лишены основания опасения, что погружение, «иммиграция» в рукотворный фантомный мир может превратиться в своего рода «новую наркоманию».¹⁵ Исследуя вопрос о влиянии виртуальной реальности на сознание, психологи отмечают некое «отрешение» приобщившихся от реального мира тягу вновь погрузиться в мир искусственный. Отмечается потеря интереса «интернетоголиков» ко всему, что не связано с Интернетом, нарушение у них способности к социальным контактам.

Связанные с конструированием проблемы перцепционной навигации (психологии выбора объекта эстетического восприятия) на новом уровне возрождают ауру экзистенциалистской «пограничной ситуации»: трудности путешествий в усложнившемся виртуальном мире рождают атмосферу психологической неуверенности, преодоление которой сопряжено с эстетизацией самого процесса поисков.

Персонализация виртуального восприятия связана с эффектом психологически достоверного аудиовизуального общения, непосредственного контакта пользователя с автором и другими пользователями в режиме реального времени. Способствуя превращению зрителя в активного

¹⁵ См.: Пригов Д. Без названия // Иск. кино. 1994, № 2.

участника художественного процесса, сетевой экран в то же время рассчитан на новую эстетику телекоммуникационного действия, чьи артформы только начинают разрабатываться.

Имплозия восприятия, или непродуктивное перцепционное слияние средства и содержания (Ж. Бодрийар), разрушает классические стереотипы восприятия, превращая реальный мир в виртуальный симулякр. В результате размывается чувство эстетической дистанции, возникает риск снижения активности, критичности эстетического восприятия, возможной оценки реальных событий как артефактуальных. Возникает соблазн утопически-демиургических проектов, связанных с прозрачностью границ между действительным и альтернативными мирами.

Гиперреалистичность виртуального мира, создающая иллюзию реальности, его компьютерная гладкопись, а также реабилитация фабульности, нарративности чреватые адаптацией восприятия к «новому натурализму», влекущему за собой риск экстенсивного развития эстетического сознания, неустойчивости ассоциативности, метафоричности, эмоциональной памяти, снижения способности видения. Существует и соблазн схематизации виртуальной реальности, ее превращения в красивую декорацию для банальных сюжетов. Забота о поддержании чистоты каналов эстетического восприятия — еще одна новая проблема, поставленная виртуалистикой.

Постоянно совершенствующиеся формы виртуальной реальности ставят и ряд новых этических, юридических проблем. Так, практически неограниченные возможности создания с помощью новых технологий поддельного видеокompromата — фальсифицированных печатных, звуковых, фото- и видеоартефактов — актуализируют вопрос об этике художника. К новым юридическим казусам относится «секс-гейт» Билла Клинтона: компрометирующие его данные появились на интернетовской страничке, и не на кого возложить ответственность за их анонимное распространение. Все это тем более серьезно, что американский проект «Интернет-2» обещает сделать пространственно-временные границы на нашей планете еще более прозрачными.

Прорастающая в жизнь виртуальная реальность — одновременно итог и генератор космологических фантазий, грандиозных утопий и антиутопий конца XX века, идей современной «транзитной» цивилизации, неопределенности путей ее развития, «конца истории», «конца конца», нового синкретизма «компьютерной соборности». Такой социокультурный контекст стимулирует разработку концепций новой виртуальной культуры XXI века (киберкультуры), идущей на смену эпохе письменности.¹⁶

Неоднозначное, противоречивое воздействие виртуальной реальности на мир эстетического подтверждает идеи обратимости культурного континуума. Ведь постпостмодернистская компьютерная эстетика при всей изощренности своего инструментария, полижанровости и полистиликтике на новом технологическом уровне во многом возрождает эстетику волшебных сказок и театральных чудес, мельесовскую концепцию кинематографа. Но едва войдя в виртуальный художественный мир, современный человек начинает поиск его границ и ориентаций в пространстве времени мировой культуры. Такого рода поисковый подход представляется перспективным как для теории, так и для художественной практики. Он позволяет выявить более тонкие слои фрактальной поливалентной, многомерной культуры грани веков.

* * *

Еще один вектор возможного постпостмодернистского развития — транссентиментализм. Его появление в отечественной культуре связано с процессами перерастания концептуализма в постконцептуализм, соц-арта в постсоц-арт и т. д. Характерными особенностями этого российского варианта постпостмодернизма представляются новая искренность и аутентичность, новый гуманизм, новый утопизм, синтез лиризма и цитатности («вторичная первич-

¹⁶ См.: Прохоров А. Век второй. От سینема к screenета // Иск. кино. 1994, № 2.

ность», деконструкции и конструирования, сочетание интереса к прошлому с открытостью будущему — «Русский проект»), деидеологизированное отношение к культурному наследию («Старые песни о главном»), сослагательность, «мягкие» эстетические ценности.

Кроме того, постпостмодерн тяготеет к жанровой чистоте, соответствующей новой упорядоченной картине мира: постмодернистское смешение жанров становится неуместным. «Горячий масскульт» новорусских супербоевиков («Золото бешеного» В. Доценко) апеллирует к новой мужественности, брутальности, сплаву метафизичности с грандиозностью.¹⁷

Транссентиментализм как художественно-эстетическое явление еще только заявил о себе, и его теоретический анализ — дело будущего.

Слоистость, эквилибристичность, открытость постпостмодернизма стимулирует навигирование эстетической мысли на пороге XX века.

¹⁷ См.: Курицын В. Время множить приставки. К понятию постпостмодернизма // Октябрь. 1997, № 7.

ЗАКЛУЧЕНИЕ

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 моделей. В этом плане заслуживает внимания принадлежащая 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 антично-винкельмановской западноевропейской эстетики. Это относится прежде всего к утверждению плюралистической эстетической парадиг-

мы, ведущей к внутренней трансформации категориальной системы классической эстетики, растворению ориентиров уверенности.

Выходящая за рамки классического логоса постмодернистская эстетика принципиально 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 несамостождественности текста, предполагающая его деструкцию и реконструкцию, разборку и сборку одновременно, намечает выход из лингвоцентризма в телесность, принимающую различные эстетические ракурсы — желания (Ж. Делёз, Ф. Гваттари), либидозных пульсаций (Ж. Лакан, Ж.-Ф. Лиотар), соблазна (Ж. Бодрийар), 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.

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

Другой особенностью постмодернистской эстетики является онтологическая трактовка искусства, отличающаяся от классической своей открытостью, нацеленностью на непознаваемое, неопределенное. Неклассическая 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 желającego 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 стилевого 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 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 свидетельствовал о сознательной переориентации с классического понимания художественного творчества на конструирование артефактов методом аппликации. На первый план выдвинулись проблемы симулякра, метаязыка, интертекстуальности, контекста — художественного, культурного, исторического, научного, религиозного. Симулякр 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 — еще одна особенность постмодернистской эстетики. Синхроническая, некумулятивная трактовка истории как калейдоско-

пического прошлого, лишённого 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.

Свидетельством неклассичности постмодернизма является и его экспансия в такие нетрадиционные сферы, как экология, феминизм.

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 подтверждают заключение о ее неклассичности. Свидетельствуя о внутреннем состоянии современной культуры как саморазвивающейся системы, ориентированной на органичный синтез жизнеспособных эстетических ценностей прошлого и художественных инноваций, постмодернистская метисная «софт»-эстетика, иноэстетика отличается антидогматическим духом сомнения, творческой свободы. Многомерность позволяет ей выполнять роль посредника не только между культурами разных эпох и народов, но и между ху-

дожественной, 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 стимулируют размышления о дальнейших путях ее развития. 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.

Ставшая эмблематичной для теории и практики постмодернизма ситуация ожидания, таившая в самой своей неопределенности серьезный эстетический потенциал, расширяющий культурное измерение человеческой жизни, разрешилась принципиально новыми постмодернистскими тенденциями. Постмодернизм во многом дистанцировался от постмодернистского спора с классической эстетикой, предложив инновационное видение эстетического поля в целом — его фактуры, концептуализации, восприятия. «Большой виртуальный поворот» открыл перед неклассикой новые горизонты, актуализировал эвристические подходы к исследованиям эстетического и художественного.

Основным признаком постмодернистской и постпостмодернистской ситуации является конец классической атмосферы конфликта.¹ Для философии постмодернизма характерен антифундаментализм, переход к новой многомерной парадигме мышления на основе принципа дополнительности, художественно тонкого видения. Концепции нового поколения, являющиеся альтернативой как логическому фундаментализму, так и классическому плюрализму, преобразуют эстетику во множество эстетик, отличающихся размерностью, полифундаментальностью, толерантностью.

Такой методологический подход применим и при сравнительном анализе многообразных национальных эстетик постмодернизма как равноправных, автономных, самоценных участников постмодернистского полилога. Их зарубежные и отечественные модели объединяет принцип создания «третьей реальности». Рождение артефакта из артефакта ведет к возникновению своего рода художественной теории относительности. Акцент в 90-е годы переносится на технические эксперименты с компьютерами, виртуальной реальностью. В то же время русский постмодерн не теряет связей с политикой, создавая лишь иллюзию свободы от иллюзий.

Эти во многом различные типы эстетических моделей дают пересекающиеся художественные результаты, взаимодополнительный эстетический эффект, являясь фрагментами постмодернистской мозаичной культуры. Рискнем сравнить западный и отечественный постмодерн с мансардой и подвалом, чьи различия очевидны, несмотря на функциональную близость. А быть может, это лебеди, представляющие себя слонами (и наоборот), о которых грезил когда-то Сальвадор Дали...

¹ См.: Алтухов В. Новое мышление — мышление о многомерном мире // Дружба народов. 1994, № 2; Могилевский В. Д. Методология систем. М., 1999.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ*

А

- | | |
|---------------------------|-------------------------|
| Абрамов Г. 12, 177 | Андерс О. 170 |
| Аввакумов Ю. 302 | Антониони М. 65, 106 |
| Августин Блаженный А. 38, | Арбитман Р. 300 |
| 125 | Аристотель 23, 195, 210 |
| Агеев М. 12 | Арт Бля 302 |
| Адлер А. 69 | Арто А. 23, 30, 94, 96, |
| Адольф 44 | 100, 101, 106, 119, 176 |
| Адорно Т. 151, 204, 205 | Ати Д. 163 |
| Айзенберг М. 10 | Ахилл 100 |
| Акен Х. 183 | |
| Акерман Ш. 106 | |
| Аксенов В. 12 | |
| Алейников А. 12, 304 | |
| Алейников Г. 12, 304 | |
| Александр Ф. 69 | |
| Альбертина 109 | |
| Альтюссер Л. 23 | |

Б

- | |
|-----------------------|
| Бавдилович О. 12, 177 |
| Балабанов А. 304 |
| Баланчин Д. 177 |
| Барнс Д. 317 |
| Барт Д. 131, 183, 328 |

* Имена мифологических героев и литературных персонажей выделены курсивом.

- Барт Р. 15, 58, 66, 71, 128
 Батай Ж. 23, 65, 119
 Бауман З. 137
 Бауш П. 67, 68, 177
 Бахтин М. 36
 Баширов А. 304
 Башляр Г. 215
 Бежар М. 177, 180
 Беккет С. 94, 96, 163, 176
 Белл Д. 137
 Белли К. 183
 Бельмер Г. 207
 Бене К. 100, 101, 106
 Бене Х. 186
 Берботто П. 185
 Берг М. 12, 304
 Бергман И. 104
 Бергсон А. 102, 213, 218
 Бердсли М. 232, 239, 263,
 289, 232, 233, 239, 263,
 277, 289
 Березин В. 298
 Бёрджес Э. 185
 Бетховен ван Л. 262
 Бил Ж. 166
 Бинкли Т. 242, 243
 Битов А. 12
 Боброва Л. 304
 Бовари Э. 41, 109, 148
 Бовуар де С. 241
 Бодлер Ш. 53
 Бодри Ж.-Л. 69, 72
 Болдрийар Ж. 57, 58, 61–66,
 134, 153, 154, 313, 325,
 329
 Боккаччо Д. 36, 44
 Бонд Э. 185
 Бонди Л. 194
 Боннар П. 156
 Бородыня А. 300, 317
 Борхес Х. Л. 182, 183, 317
 Бота М. 171
 Бофилл Р. 172
 Брайдоти Р. 152
 Браун Т. 155, 177, 179
 Бренер А. 303
 Брехт Б. 162
 Брингсверд Т. 187
 Бродский И. 12
Брук 41
 Брук П. 180, 320
 Бруни Л. 302
 Булез П. 189, 190, 191
 Буйда Ю. 300
 Булатов Э. 12
 Бунюэль Л. 104
 Бурбаки 222
 Бурдые П. 153
 Бычков В. 14, 132, 295
 Бэкон Ф. (фил.) 216, 166
 Бэкон Ф. (худ.) 166
 Бэрни Р. 166
 Бэрроуз У. 50

В

- Вайбе Р. 183
 Вакка Р. 185
 Валенте Х. 186
 Валерио Ж. 167
 Ван-Гог В. 100
Ванденбранк 41
 Вартлем Д. 183
 Васильев А. 320
Ватсон 303
 Ваттимо Д. 131
 Вдовина И. 14
 Вейц М. 250

- Веллек Р. 271
 Велш В. 131
 Вендерс В. 174
 Вене Б. 223
Венера 168, 213, 217
 Венецианов А. 302
 Венни С. 186
 Вентури Ч. 173
 Верди Д. 179
 Верн Ж. 210, 212, 215
Вертер 80
 Вертов Д. 103, 162
 Виго Ж. 103
 Видор К. 104
 Виктор Р. 12, 305
 Вилкуна К. 276
 Вилсон У. 101
 Висконти Л. 106, 174
 Витгенштейн Л. 23, 244
 Виткевич С. 313
 Вогелар Ж. 187
 Вознесенский А. 301
 Волтерсторф Н. 240
 Волфли А. 97
 Волхейм Р. 242
 Вольф К. 152
 Вольфе Т. 258
 Вотнэб Т. 171
 Ву Г. 173
 Вудмен Ф. 155
 Вузи А. 186
 Вульф В. 108, 109
 Вульф Т. 109
- Г**
- Газданов Г. 12
 Галковский Д. 295, 299, 320
 Гальцева Р. 9
 Гамильтон Р. 161
Гамлет 100, 176, 185, 266
 Гандлевский С. 299
 Гарсиа Маркес Г. 163, 183
 Гартман Г. 69
 Гаруст Г. 167
 Гваттари Ф. 69, 70, 72, 95–
 99, 101, 102, 107, 111–
 116, 129, 154, 329
 Гегель Г. В. Ф. 23, 210
 Гейзенберг В. 200
 Гераклит 23, 187, 195, 214
 Гермерен Г. 243
Гермес 216
 Гертлер М. 154
 Гессе Г. 182
 Гёдель К. 200
 Гёльдерлин И. К. Ф. 109
 Ги Р. 97
 Гибсон Д. 258, 259
 Гибсон У. 317
 Гильям Т. 147
 Глас Ф. 163
 Глобокар В. 193
 Гоген П. 169
 Годар Ж.-Л. 106, 175
 Гойтисоло Х. 186
 Голейн Г. 163, 173
Голубков Л. 301
 Гордон А. 298
 Горичева Т. 135, 136
 Гребенщиков Б. 12
 Грей Э. 184
 Гринберг А. 171
 Гринуэй П. 175
 Гриффит Д. 103
 Гройс Б. 10
 Гропиус В. 164
 Гротовский Е. 101, 180, 320

- Грэгс Ф. 189
 Грэхем М. 177
 Грэхем Р. 168
 Губайдулина С. 12
 Гудмен Н. 233, 242
 Гулд Г. 183
 Гумилев Н. 300
 Гуревич П. 14
 Гус Я. 187
 Гуссерль Э. 23, 29
 Гутенберг И. 319
 Гэсс У. 183
 Гюго В. 34
- Д**
- Да Винчи Л. 187, 195
 Давид Ж.-Л. 162
 Давидовский М. 192
 Дали С. 74, 99
 Далиган Д. 223
 Данте А. 176, 262
 Данто А. 242, 243, 244, 267
 Дарк О. 300
 Датон Д. 138
 Дебижев С. 304
 Дега Э. 169
 Декарт Р. 95, 210, 216
 Деларош П. 195
 Делёз Ж. 66, 69, 70, 72, 94–104, 106–116, 129, 154, 307, 329
 Дель Гвидичи Д. 185
 Деррида Ж. 15, 16, 18–36, 55, 57, 66, 145, 164, 311
 Десарт Ж. 175
 Джармен Д. 175
 Джармуш Д. 174
- Джеймисон Ф. 132, 139, 195, 196
 Джеймс В. 132
 Джеймс Г. 41, 44, 184
 Джеймс У. 53
 Джекин Б. 169
 Джексон Д. 285
 Джексон М. 67
 Дженкс Ч. 132
 Джойс Д. 23, 28, 29, 119, 145, 182, 204
 Джойс М. 317
 Джоконда 309
 Джонсон Б. 168
 Джульетта 31, 101
 Дики Д. 242, 243, 246, 287
 Диккенс Ч. 184
 Диксон Д. 163
 Дионис 177
 Дисней У. 57
 Довженко А. 103
 Дон Жуан 41, 194, 218
 Дон Кихот 41
 Достоевский Ф. 44, 84, 119
 Доценко В. 327
 Драгомощенко А. 12
 Дрейфус А. 97
 Дубоссарский В. 302
 Дыховичный И. 304
 Дьюи Д. 53
 Любюффе Ж. 161
 Дюваль Б. 223
 Дюпен 86
 Дюра М. 184
 Дюранти Ф. 185
 Дюфренн М. 240, 241
 Дюшан М. 97, 147

- Е**
- Ева 97
 Еременко А. 12, 297
 Ерофеев Вен. 12
 Ерофеев Вик. 10, 12, 296, 297, 304, 307
- Ж**
- Жанти Ф. 316
 Жарри А. 65, 96
 Жданов И. 12, 297
 Жене Ж. 176
 Жессоп Т. 275
 Жолковский А. 300
- З**
- Захаров В. 12
 Зись А. 14
 Зиф П. 249
 Золя Э. 210, 212, 213, 215
 Зонтаг С. 128, 161
 Зорин А. 10
 Зосимов А. 302
 Зуев В. 301
 Зюскинд П. 188
- И**
- Ив Ш. 189
 Иванеска А. 262, 268, 278
 Иванченко А. 318
 Изозаки А. 173
 Изольда 109
 Ильин И. 10, 132
 Ингарден Р. 240
- Ионеско Э. 65
 Иохимсен М. 282
 Иригари Л. 152
 Ирлбэчер М. 167
- К**
- Кабаков И. 12, 302
 Кабрера Г. 183
 Кавэки П. 148, 149
 Каин 104
 Кайла Е. 279
 Калвино И. 163, 185, 274
 Кальпиди В. 317
 Кампер Д. 131
 Камю А. 69, 96, 144, 151, 241, 242
 Кан Л. 170
 Кант И. 23, 54
 Каплан А. 152
 Карло де А. 185
 Карлсон А. 259, 271
 Карно Н. Л. С. 214
 Картер А. 184
 Картер Э. 189
 Кассандра 152
 Кафка Ф. 94, 96, 101, 119, 145, 176
 Кац Р. 300
 Кеерсмакер де А. 177
 Кейдж Д. 50, 161, 188, 208
 Кено Р. 84
 Керуак Д. 109, 161
 Кибиров Т. 12, 297, 298
 Киви К. 246
 Килиан И. 177
 Киннунен А. 271
 Кирико де Д. 165

- Кисина Ю. 297
 Китай Р. 163, 166, 167
 Китон Б. 104
 Кифер А. 165
 Клейн К. 156
 Клейн М. 89
 Клейст фон Г. 108, 109, 113
 Клинтон У. 325
 Ковалов О. 12
 Коклен А. 307–309
 Кокс С. 167
 Кокс Х. 132
 Колмен Ф. 27, 272
 Колумб Х. 46, 47, 48, 125
 Комар В. 13
 Констан Б. 44
 Конт О. 218
 Кончаловский А. 304
 Коро К. 169
 Королев А. 297, 317
 Корсетти Д. 176
 Кортасар Х. 183
 Костанис К. 168
 Коэн Л. 183
 Коэн Р. 177
 Крайе Л. 171
 Крайзи Ж. 189
 Крамб Д. 189
 Кранко Д. 177
 Краус Р. 155
 Крауфорд Д. 266
 Кребс Р. 224
 Крестева Ю. 69, 71, 72, 116–
 129, 152, 154, 329
 Крозье В. 167
 Крокер А. 132, 147, 153, 154,
 157
 Кролл Г. 187
 Кролл Л. 161
 Кроненберг Д. 321
 Кронос 74
 Кубрик С. 106, 174
 Кук Д. 132, 147, 153, 154,
 157
 Кулаков В. 10
 Кулик О. 303
 Кулка Т. 240
 Курбатов В. 12
 Курехин С. 12
 Курицын В. 9, 10, 132, 307
 Куросава А. 105
 Куц А. 168
 Кьярстад И. 186
 Кэвеки П. 148, 149
 Кэрролл Л. 101
 Кюнг Х. 131, 133, 135

Л

- Лаврова Т. 302
 Лагаш Д. 69
 Лагранж Ж.-Л. 218
 Лазарчук А. 300
 Лакан Ж. 25, 26, 35, 66, 69,
 70, 72–89, 93, 95, 97, 123,
 145, 329
 Лакатос 200
 Лакло де Ш. 44
 Ламетри де Ж. 76, 95
 Лани О. 243
 Ланг Ф. 103
 Лангхоф М. 194
 Ландау Д. 103
 Лани О. 258
 Лаплас П. 218
 Лауретис де Т. 152
 Ле Брен К. 166
 Ле Корбюзье 164, 174

- Леви-Стросс К. 15, 23, 71,
 223
 Левин Л. 224
 Лёвкин А. 12, 317
 Леже Ф. 161
 Лейбниц Г. 211, 212, 214,
 215
 Леонард М. 169
 Лефевр А. 58
 Лиала 51
 Лигети Ш. 189
 Лимонов Э. 297
 Линкел А. 243
 Линч Д. 67, 174
 Лиотар Ж.-Ф. 23, 66, 69, 70,
 72, 99, 145, 154, 155, 201,
 204–209, 329
 Липовецкий М. 10, 307
 Лист Ф. 189
 Лифарь С. 177
 Ловейд С. 187
 Лолита 168
 Лонгдон 41
 Лоренц К. 108
 Лотта 80
 Лотреамон 119
 Лукас Д. 174
 Лукач Г. 58
 Лукреций Т. 210, 213, 215
 Льоса М. 183
 Льюис Д. 192
 Лэсли Э. 166
- М**
- Магритт Р. 165
 Мазур М. 167
 Майер Б. 172
 Макбет 185
 Мак Гэрэл Ж. 167
 Мак Калаш В. 222
 Маканин В. 300
 Макаров И. 304
 Маклюэн М. 62, 153, 161,
 183
 Малер Г. 189
 Малларме С. 23, 27, 42, 317
 Малухин В. 9
 Ман де П. 23, 36
 Мандельштам О. 12
 Мане К. 169
 Манфреди Г. 185
 Манчинелли Л. 185
 Марголис Д. 242
 Мариани К. 165
 Маркс К. 94, 213
 Маркузе Г. 58, 69
 Марс 168
 Марсель Г. 69
 Марсович Р. 12
 Мейлер Н. 161
 Меламид А. 13
 Мелвилл Г. 107, 109
 Мелисанда 39
 Меркуцио 100
 Мерсо 242
 Метерлинк М. 39, 42
 Метц К. 15, 88–92
 Мёбиус А. 63, 224
 Микеланджело Буонаротти
 С. 195
 Микер Ж. 262
 Миллер Г. 182
 Мирзоев С. 305
 Михайловский В. 67
 Мишле Ж. 210, 213
 Мо Т. 184
 Могилевский В. 14

Мольер Ж.-Б. 86, 210
 Монта Ф. 171
 Монтескье Ш. 111
 Моравский С. 140, 149
 Моран П. 184
 Морен Э. 89
 Морли М. 166
 Моцарт В.-А. 107, 189
 Музиль Р. 182
 Мукаржовский Я. 86
 Мунье Э. 69
 Мур К. 163, 171
 Мурнау Ф. 103
 Мухина В. 302
 Мэк М. 171
 Мэмфорд Л. 284, 285
 Мэрдок А. 185
 Мюлих Х. 187
 Мюллер Х. 176

Н

Набоков В. 12, 53, 274
 Назаренко Т. 302
 Нарбикова В. 12, 297
Нарцисс 20
 Найт Э. 276
 Нашт С. 69
 Некрасов Вс. 12
 Нерваль де Ж. 42
 Ницше Ф. 23, 37, 53, 55, 57,
 187, 213
 Новалис 46
 Новиков А. 14
 Ноймайер Д. 177
 Ноно Л. 189, 191
 Носов С. 10
 Нутбум К. 187

О

Одиссей 82, 187
 Онис де Ф. 132
 Оруэлл Д. 53
 Осборн Г. 239, 258, 288
 Оссовский С. 240
 Остер П. 318
Офелия 176
 Охлобыстин И. 304

П

Павич М. 317
 Пазолини П. 106, 174
 Палья К. 152
 Панвиц Р. 132
 Паперт С. 323
 Парамонов Б. 306
 Парин А. 12
 Парщиков А. 12
 Пежемский М. 304
Пелеас 39
 Пелевин В. 12, 300, 317, 318
 Пелли К. 171
Пентиселея 100
 Перек Ж. 58, 184
 Перри Л. 167
 Пети Р. 177
 Петипа М. 67
 Пикассо П. 161, 207
 Пиранделло Л. 145
 Пирколиса А. 153
 Платон 21, 23, 38, 104, 195,
 203, 215
 Плейне М. 69, 72
 Плисецкая М. 316
 Плэтер-Зайберк Э. 171
 По Э. 25, 85, 96

Подорога В. 132
 Поланский Р. 174
 Поле С. 187
 Поллок С. 108, 147
 Помпиду Ж. 63
 Пондопуло Г. 14
 Понж Ф. 23
 Попов Е. 300
 Прельжокаж А. 68, 179
 Пресняков В. 67
 Пригов Д. 12, 297, 307
 Пригожин И. 200
Просперо 175
 Пруст М. 53, 55, 97, 99, 108,
 119
 Пуанкаре А. 221, 222
 Пудовкин В. 103
 Пуиг М. 183
 Пуссен Н. 101, 162, 169
Пьеро 176
 Пьецух В. 12, 297, 300
 Пэкстон С. 177

Р

Равель М. 179
 Радов Е. 12, 296, 297
 Райли Т. 163
 Райх В. 69
 Райх С. 189, 192, 193
 Раппопорт Д. 69
 Рассел Б. 222
 Рассел К. 174
 Раушенберг Р. 161, 208
 Рафаэль С. 195, 228
 Рембо А. 42
 Ренуар Ж. 106
 Рибаль Х. 186
 Риветт Ж. 106

Рилстэйн П. 168
 Роб-Грийе А. 40
 Робертс С. 167
Родриго 175
 Роз М. 132
Рокантен 241
Ромео 31, 100
 Рорти Р. 53–55, 132, 145,
 183
 Росселини Р. 106
 Росси А. 170
 Роу К. 170
 Рубинштейн Л. 7, 297
Ругон-Маккары 213
 Руссо Ж.-Ж. 23, 27, 36, 217
 Рушди С. 184
 Рыбаков А. 297
 Рыбчинский З. 175
 Рыклин М. 132
 Рэй Н. 104

С

Сакеник Р. 183
 Сал Д. 167
Саломея 205
 Санде О. 187
 Санчес Х. 183
 Сапгир Г. 297
 Саррот Н. 108
 Сартр Ж.-П. 69, 96, 144,
 151, 241, 242
 Састре А. 186
 Сезанн П. 169, 207
 Селин Л.-Ф. 119, 120
 Селларс П. 194
 Сепанма Ю. 244, 245, 247,
 250, 251, 258, 263, 270–
 272, 276, 281, 282, 290

Сергеев А. 303
 Серр М. 69, 154, 209–219
 Сёра Ж. 169
 Сивитико В. 167, 168
 Сигалова А. 12, 177
Сид 175
 Сидур В. 303
 Сиз Д. 285
 Сика де В. 106
 Силичев Д. 14
 Скрутон Р. 282
 Смирнов И. 300
 Соколов С. 12, 297, 317, 320
 Соколовский Л. 317
 Сократ 21, 23
 Соллерс Ф. 23
 Соловьев С. 12, 320
 Соломон Д. 172
Сорель Ж. 148
 Сорокин В. 12, 297, 299
 Соссюр де Ф. 38, 58, 86, 87
 Спаршотт Ф. 267
 Спилберг С. 174
Ставрогин 119
 Стайлинг И. 172
 Стерн Л. 184
 Стерн Р. 171
 Стивенсон Р. 109, 210
 Столниц Ж. 239
 Стоппард Т. 185
 Стриндберг А. 109
 Сузуки Т. 177
 Сэлинджер Д. 161

Т

Танака М. 177, 180
 Тарантино К. 175, 301
 Тарский А. 200, 222

Тернер Д. 101, 210, 213, 218
 Терри К. 171
 Тимофеевский А. 10
 Тишков Л. 302
 Тодоров Ц. 15, 36–38, 40–49
 Тойнби А. 132, 284
 Толстая Т. 12
 Толстой Л. 39, 77
 Тонделли П. 186
 Торо Г. 167, 273
 Торрес Ф. 147
 Трайер Р. 262
 Третьяков С. 162
Тристан 109
 Туан Ю. 289
 Тургенев И. 176
 Турнье М. 184
 Туссен Ж.-П. 184
 Тьецци Ф. 176

У

Уайльд Э. 183
Улисс 28, 29, 30, 187
 Уорхол Э. 161, 280
 Успенский М. 300
 Уэлс О. 106

Ф

Файбисович С. 306
 Файндли Т.
 Фалес 214, 216
 Фасбиндер Р.-В. 163, 174
 Файндли Р. 183
Фауст 41, 187
 Федерман Р. 183
 Фейерабенд П. 23

Фелдман М. 189
 Феллини Ф. 106, 174
 Фернандез Г. 224
 Феррери М. 104, 174
 Феррон Л. 187
 Фидлер Л. 161
 Филдинг Г. 184
 Филиппов А. 12
 Финли Ж. 167
 Фицджеральд С. 109
 Фишл Э. 155, 167
 Флобер Г. 110
 Фолкнер У. 182
 Фоменко П. 12, 305, 320
 Форд Г. 160
 Фосс Б. 174
 Фосс Л. 192
 Фоулз Д. 184
 Франс А. 41
 Фрейд З. 21, 23, 71, 75, 76, 80, 89, 94–96, 123, 144, 160, 205, 213, 218, 221
 Фролих Ф. 262
 Фромм Э. 69
 Фрэнд Л. 168
 Фуко М. 15, 23, 66, 71, 223
 Фукуяма Ф. 137
 Фурье Ш. 172
 Фуэнтес К. 183
 Фэрелл Т. 172

Х

Хабермас Ю. 137, 196
Хаджи-Мурат 39
 Хайдеггер М. 21, 23, 53, 144
 Хайсен А. 132
 Хандке П. 152

Хассан И. 132, 142, 143, 161, 162
 Хачадуриан Х. 271
 Херцог В. 105
Химена 175
 Хичкок А. 105
Хлестаков 305
 Хокни Д. 166, 167
 Холи С. 168
Холмс Ш. 303
 Холин И. 12, 297
 Хомский Н. 86
 Хорни К. 69
 Хосперс Ж. 275
 Христо И. 257
 Хуг Ж. 280

Ц

Цвердахели И. 280
 Целан П. 23
Циклоп 82

Ч

Чаплин Ч. 102, 104
 Чехов А. 267
 Чиа С. 150
 Чулаки М. 300
 Чурикова И. 316
 Чюми Б. 33

Ш

Шабуров А. 12, 303
Шарлюс 109
 Шаров В. 300, 317
 Шартрский Б. 146
 Шваюков В. 303

- Шекспир У. 185, 262
 Шенбаум С. 156
 Шермули П. 169
 Шёнберг А. 145
 Шираиши П. 177
 Ширбик В. 187
 Шнитке А. 12
 Шовенн де П. 169
 Шолте Р. 150
 Шондер Р. 223
 Шопино Р. 177, 179
 Шпенглер О. 284
 Штокхаузен К. 189, 191
 Штраус И. 176
 Шульц М. 132
 Шьервен Т. 187
 Шэффер Р. 169
- Щ**
- Щербина Т. 12
- Э**
- Эвклид 195
Эдип 74, 94, 95, 97, 109
 Эйзенман П. 33
 Эйзенштейн С. 103
 Эйли А. 177, 180
 Эйнштейн А. 160
 Эко У. 9, 50–52, 144, 162, 185, 317, 319
Электра 176
Элеонора 44
 Элизондо С. 183
- Элиот Д. 176
 Элкан А. 185
 Элкин С. 183
 Эловей Л. 161
 Эмис М. 184
 Энгр Ж. 163
 Эндрежевик М. 169
 Эндриа де Ж. 168
 Эндрюс М. 169
 Эппл М. 183
 Эпштейн М. 10, 300, 302, 307
 Эрайк Э. 169
 Эрикссон Э. 69
 Эрнст М. 145
 Эст Р. 163, 168
 Эсташ Ж. 106
 Эткинд А. 300
 Эшер М. 223
 Эшоно Ж. 184
- Ю**
- Юм Д. 53
 Юнг К. 69, 76
 Юрсенар М. 184
 Юфит Е. 12, 304
- Я**
- Якимович А. 10
 Яковлев Е. 14
 Ямпольский М. 300
 Янг Х. 283
 Яркевич И. 297

SUMMARY

La monographie argumente la conception du modernisme, postmodernisme et postpostmodernisme comme esthétique nonclassique du XX siècle, différent conceptuellement de l'esthétique ouest-européenne antique-winckelmannienne, hégélienne-kantienne. Y sont systématisés les indices du nonclassique dans la théorie et la pratique artistique modernistes. L'analyse systématique de l'esthétique postmoderne comme phénomène culturel fait ressortir son noncanonisme. Le livre étudie les bases théoriques de l'esthétique postmoderne — postfreudisme, poststructuralisme, théorie de la déconstruction, ainsi que ses problèmes méthodologiques — schizanalyse artistique, simulacre, intertextualité, ironisme. L'auteur met à jour la spécificité du postmodernisme dans l'art et la science postnonclassique, ses liaisons avec l'esthétique algorithme et écologique, ainsi que la culture de masse. La conception d'auteur du postmodernisme en Russie, le différenciant des modèles américain et ouest-européen, est élaborée. La hypothèse des perspectives de l'évolution postpostmoderne est avancée, sont analysées ses innovations — technimages, réalité virtuelle, transsentimentalisme. L'auteur fait ressortir la spécificité du postpostmodernisme consistant en l'affirmation de certains canons artistiques-esthétiques nouveaux (interactivité), dans la tentative de créer un milieu artistique tout neuf de par son principe même (monde virtuel).

Директор издательства:

О. Л. Абышко

Главный редактор:

И. А. Савкин

Художественный редактор:

Н. И. Пашковская

Разработка серийного оформления:

А. Бондаренко

Редактор:

Н. П. Дралова

Корректор:

Л. Н. Комарова

Оригинал-макет:

Е. Н. Ванчурина

ИЛ № 064366 от 26.12.1995 г.

Издательство «Алетейя»:

193019, Санкт-Петербург, пр. Обуховской обороны, 13

Телефон издательства: (812) 567-2239

Факс: (812) 567-2253

E-mail: aletheia@spb.cityline.ru

Сдано в набор 09.12.1999 г. Подписано в печать 15.01.2000 г.

Формат 84×108/32. 11 п. л. Тираж 1600 экз. Заказ № 3050

Отпечатано с готовых диапозитивов
в Академической типографии «Наука» РАН
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12

Printed in Russia