

**Саратовский государственный университет имени  
Н.Г. Чернышевского**

**И.В. Кутырева**

# **ЭСТЕТИКА ПОСТМОДЕРНА**

**Учебное пособие**

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО

**Саратов  
2016**

УДК 008(470+4-15)(09)[19](075.8)  
ББК 63.3(2)бя73+63.3(4)бя73

**Кутырева И.В.**

**Эстетика постмодерна: Учебное пособие.** – Саратов: 2016. – 56 с.

Учебное пособие содержит краткий конспект лекций, список литературы для организации самостоятельной работы студентов по теме «Эстетика постмодерна» в рамках изучения дисциплины: История развития эстетических проблем».

*Рецензенты*

*Доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой философии культуры и культурологии Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского*  
**Евгения Викторовна Листвина**

УДК008(470+4-15)(09)[19](075.8)  
ББК 63.3(2)бя73+63.3(4)бя73

## Предисловие

Проблема изучения современной культуры заключается в неоднозначности интерпретаций феномена, характеристик, отношений к явлению. Цель изучения данной дисциплины состоит в том, чтобы познакомить студента с ценностными установками современной культуры. Курс направлен на изучение основ культуры эпохи постмодерна, ее существования в пространственно-временных отношениях, влияния культуры на различные формы проявления человеческой деятельности и специфичности влияния постмодернистских установок на жизнедеятельность современного человека.

В результате ознакомления с данной дисциплиной у студента должно быть сформировано целостное представление о современной культуре и ее ценностях. Студенты учатся адекватно оценивать влияние ценностных установок культуры на повседневную жизнь человека и посредством изучения курса приобщаются к культурным ценностям.

## 1. Понятие постмодерна в научных исследованиях.

- А) Хронологические рамки постмодерна.
- Б) Характерные черты эпохи.

Проблема обозначения хронологических рамок того или иного явления или тех или иных процессов, в принципе, всегда является дискуссионной. Периодизация истории и культуры также не является исключением. Время от времени в истории наступают периоды, когда начинают переосмысливаться временные рамки посредством изменения критериев или подходов к рассмотрению. Принято считать, что именно со второй половины 19 века рядом мыслителей начинается переосмысление концепции периодизации исторического процесса, что обусловлено изменением типа общества и мышления.

Возникновение различных подходов к оценке тогдашнего состояния общества, ознаменовал собой начало развития теории постиндустриального общества в ее нынешнем понимании.

В тот же период, когда закладывались основы постиндустриальной концепции, исследования философов и культурологов, пытавшихся осмыслить современную социальную трансформацию, ее природу и последствия, вышли за рамки собственно философии и культурологии, положив начало теории, которую обычно называют постмодернизмом.<sup>1</sup>

Как пишет исследователь постмодерна В. Вельш, «Будучи поначалу литературоведческим понятием, оно последовательно внедрялось и в другие сферы, прежде всего – в архитектуру, как, впрочем, и в живопись, а затем было подхвачено в социологии, достигло значительной конъюнктуры в философии, а сегодня, кажется, уже нет области, куда бы не проник этот вирус»<sup>2</sup>. Ильин И.П. замечает, что постмодерн возник как интеллектуальное течение, представители которого с гуманистических позиций отрицали важнейшие принципы, на которых базировалась эпоха модерна.<sup>3</sup>

В 1934 году Федерико де Ониз впервые использовал термин «post-modernismo» для характеристики испанской и латиноамериканской поэзии начала XX века, стремившейся порвать с канонами прошлого. Тогда историки были вполне готовы к тому, чтобы определить всю

---

<sup>1</sup> Коханская Е.А. История и предпосылки появления теории «постмодерна». // Политика, государство и право. – Февраль, 2012 [Электронный ресурс]. URL: <http://politika.snauka.ru/2012/02/112>

<sup>2</sup> Вельш В. «Постмодерн». Генеалогия и значение одного спорного понятия // Путь. Международный философский журнал.- 1992.- №1. С.120.

<sup>3</sup> Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм./ М.: «Интрада», 1996.- 96 с.

современную эпоху как «post-modern».<sup>4</sup> В 1939 году А. Тойнби охарактеризовал таким образом период, начавшийся с момента окончания Первой мировой войны, а впоследствии, в 1946 году распространил данное понятие и на более широкий промежуток времени, отодвинув его начальные границы и обозначив переломным моментом середину 70-х годов теперь уже позапрошлого столетия. Но статус непосредственно философского понятия «постмодернизм» получает в книге Ж.-Ф. Лиотара «Состояние постмодерна», которая вышла в свет в 1979 году, где термин «постмодернизм» употребляется уже применительно к выражению «духа времени». Определяя задачу, поставленную в своём сочинении, Лиотар говорит: «Предметом этого исследования является состояние знания в современных наиболее развитых обществах. Мы решили назвать его «постмодерн». Это слово ... обозначает состояние культуры после трансформаций, которым подверглись правила игры в науке, литературе и искусстве, в конце 19 века». Таким образом, Лиотар связывает постмодернизм с ощущением изжитости основных принципов, на которых базировалась западная цивилизация. На сегодняшний день в пространстве современной гуманитаристики трудно найти окончательно сформулированное определение постмодерна. Обращаясь к формулировкам, данным в философских словарях, мы сталкиваемся с «разностью» размытостью данного понятия.<sup>5</sup>

В литературе, посвященной непосредственно философии постмодернизма, обычно выделяют два этапа, связанных с формированием его принципов и позиций. Первый этап – развитие постепенно приведших к постмодернизму идей постструктуралистов: идеи Ж. Лакана (концепция воображаемого и символического, критика «философии субъекта», учение о языке), теория деконструкции Ж. Деррида, постмодернистские концепции искусства Ж. Делеза и Ф. Гваттари, Ю. Кристевой и др.). Второй этап – развитие постмодернизма в собственном смысле, представленный кругом исследователей, посвятивших себя изучению различных аспектов постмодернизма в философии, эстетике, культуре, искусстве (Ж. Бодрийяр).

В постмодернистских дискуссиях вовсе не случайно звучит голос выдающихся представителей литературы и искусства, так как именно в этих областях культуры началась борьба против предшествующей эпохи – эпохи модерна. Так, известный современный писатель У. Эко ставит целью постмодернизма разрушение привычных для предшествующей культуры разделений и дихотомий – реализма и ирреализма, форматизма и содержательности, элитарного и массового искусства и так далее. Теоретик постмодернистской архитектуры Ч. Дженкс в книге «Язык архитектуры постмодерна» говорит о «двойном кодировании», заключенном в постмодернистской архитектуре: один язык обращен к «ангажированному

---

<sup>4</sup> Иноземцев В.Л. Современный постмодернизм: конец социального или вырождение социологии? // Вопросы философии. -1998.- № 7. С. 39.

<sup>5</sup> См. Приложение

меньшинству» знатоков, другой – к обычным людям, к большинству. Таким образом, каждый из слоев «читает» архитектуру на понятном ему языке.

Другая формула, распространенная в постмодернистской архитектуре, выражена немецким теоретиком Клотцем в работе «Модерн и постмодерн. Современная архитектура 1960 – 1980» следующим образом: произведение архитектуры – это уже не носитель и не чудо конструкции, но изображение символических содержаний и художественных тем, это эстетические фикции, которые уже не есть абстрактные чистые формы – они находят предметное проявление.

Оригинальную, но в то же время убедительную трактовку постмодернизма дал М. Эпштейн. Он считает, что всемирная история делится на три эпохи: древность, средневековье, Новое время. В 20 веке исчерпываются основные движущие силы Нового времени: антропоцентризм, индивидуализм, рационализм, либерализм, вера во всемогущество разума и свободу личности. Постмодерн – это четвертая большая эпоха в истории человечества, следующая за Новым временем. Постмодернизм же является только первым периодом «постмодерности» (Postmodernity), подобно тому, как модернизм был завершающим периодом Нового времени (Modernity). Впрочем, Эпштейн употребляет термин «постмодерн» как по отношению ко всей грядущей эпохе, так и к текущему периоду, пытаясь «очертить границы постмодернизма в рамках продолжающейся большой эпохи постмодерности и показать возможности перехода к последующему периоду. Представляется, что к концу 1990-х годов постмодернизм исчерпал себя, но тем настоятельнее обозначаются перспективы постмодерности за пределами постмодернизма».<sup>6</sup>

Эпштейн предложил диалектику перехода от модернизма к постмодернизму. Этот переход описывается через понятие «гипер», которое включает в себя два этапа: «супер» и «псевдо». «Гипер» – это такое «супер», которое самым избытком некоего качества переступает границу реальности и оказывается в зоне «псевдо» (и, в конце концов, сменяется «пост»). Здесь применима идея Бодрийяра о том, что гиперреализм убивает реальность.

Если мы рассмотрим точки зрения мыслителей, выделяющих основные установки постмодернизма, то увидим, что они практически дублируют друг друга (разница лишь в том, что одни критикуют данные установки, другие – определяют постмодернизм как период не столько расцвета искусства, сколько как период его глубочайшего осмысления).

Л. Мочалов, например, характерными чертами современной эпохи считает смешение реальности и иллюзии, утверждение игрового принципа. Он полагает, что симуляционистские установки современной эпохи иницируются характером самой действительности. Одним из основных принципов практики современного искусства Мочалов называет «принцип негативной репрезентации»<sup>7</sup>, согласно которому действительность

<sup>6</sup> Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. М., 2000. С. 8.

<sup>7</sup> Мочалов Л. Раннее Евангелие постмодернизма // Нева. СПб., 1997, № 4. – С. 191.

представляет сплошную симуляцию. Вещи, слова – это все знаки, указывающие на нечто, наполненное смыслом, доступным лишь посвященным, «побольше непонятого» - вот девиз современного искусства.<sup>8</sup>

Мочалов в итоге заключает, что в постмодернизме нечто становится ценностью, только пребывая на грани реального и мифического. Являясь критиком постмодернизма, Мочалов провозглашает самоуничтожение личности, принявшей установки постмодернистской философии.

Еще один радикальный критик постмодерна А.В. Гулыга определяет как негативное последствие современной эпохи установку на радикальный плюрализм. Она, по его мнению, препятствует объединению человечества в единое целое для осуществления выживания. С точки зрения автора, без внимания остается категория времени, понимаемая им как «некая целостность, в которой сливаются воедино прошлое, настоящее, будущее».<sup>9</sup>

Гулыга не принимает предпринятую постмодернистами попытку переосмысления времени, и утверждает, что для наиболее полного рассмотрения какого-либо феномена недостаточно ограничиваться только контекстом породившей его эпохи, но необходимо осуществить исторический анализ и «сверхисторическое рассмотрение», отбрасывающее все случайное, личное.<sup>10</sup>

Нужно отметить, что в отечественной литературе эпоха постмодернизма далеко не всеми авторами рассматривается с негативных сторон как нечто неопределенное, непредсказуемое и бессмысленное. Тот же самый плюрализм В. Вельш, например, рассматривает как положительную характеристику. По его мнению, плюрализм ведет к крушению Целого, проявляющемуся в становлении различности и множественности. Положительное значение рассматриваемой эпохи Вельш видит в том, что «постмодернизм бежит ото всех форм монизма, унификации и тоталитаризации, не приемлет единой общеобязательной утопии и многих скрытых видов деспотизма, а вместо этого переходит к провозглашению множественности и диверсивности, многообразия и конкуренции парадигм и сосуществования гетерогенных элементов».<sup>11</sup>

Таким образом, подводя итог развитию дискуссий в литературе, мы можем выделить несколько основных характеристик эпохи постмодерна:

1. Основное понятие постмодерна – понятие неопределенности (неопределенность смысла, неопределенность границ – расплывчатость и т.д.).

---

<sup>8</sup> Мочалов Л. Раннее Евангелие постмодернизма // Нева. СПб., 1997, № 4. – С. 192.

<sup>9</sup> Гулыга А.В. Что такое постсовременность // Вопросы философии. М., 1988. № 12. С. 156.

<sup>10</sup> Гулыга А.В. Что такое постсовременность // Вопросы философии. М., 1988. № 12. С. 156.

<sup>11</sup> Вельш В. «Постмодерн». Генеалогия и значение одного спорного понятия // Путь. М., 1992. №.1 С. 132.

2. Постмодернизм крушит все сложившиеся порядки, опровергает все каноны (в литературе, в частности, это проявляется в утверждении «смерти автора»).

3. Ирония – одна из главных постмодернистских установок, отмеченная, в частности, американским исследователем И. Хассаном, подразумевающая игру, иронию, аллегорию как важнейшие подходы литературы и искусства, а также любого вида мыслительного творчества.

4. Для искусства постмодернизма часто характерно смешение стилей и жанров.

5. Лабиринт, игра – часто применяемые категории. С этим тесно связан принцип «равного» участия в игре, а также принцип игры без правил, в которой во – первых, абсолютизирована свобода интерпретации, а во – вторых, отсутствует конечный результат.

6. Постмодернизм возвещает о «смерти субъекта». «Я» перестает быть центром мысли и переживания, оно вообще по сути не может быть определимо, так как всегда находится в поисках самого себя и может быть репрезентировано только через Другого, но познать Другого – также ложная задача, так как в основе человеческой психики лежит бессознательное.

7. Обращаясь к онтологии постмодерна, Косыхин В.Г. отмечает псевдособытийность как одну из главенствующих характеристик. «Само событие, даже в радикально – хайдеггеровском смысле Ereignis, трансформируется в постмодернистской «псевдособытийности», лишаясь своих черт бытийности, еще сохранявшихся в поздне - хайдеггеровской онтологии. Псевдособытия постмодернистских онтологий – это события под знаком вычеркивания, события, обладающие гибридно – понятийной структурой, события – гибриды, вернее – прививки невозможной событийной структуры, сама невозможность любого «чистого» события.<sup>12</sup>

8. В постмодернизме отсутствуют такие категории, как Единое, целое, во всяком случае его представителями отрицается единство как субстанциональное свойство реальности. Например, Ж. Деррида и его последователи, как известно, отрицают существование изначального смысла. По этому поводу В. Вельш пишет: «Если обзор постмодернистских тенденций в литературе, архитектуре, живописи, скульптуре, социологии и философии связать с совокупной характеристикой постмодерна, то получится следующее. Постмодерн начинается там, где кончается целое. И он категорически выступает против новых попыток тоталитаризации – так, например, в архитектуре выступает против монополии интернационального стиля или в теории науки – против ригидного сциентизма, или в политике борется с внешними и внутренними претензиями на господство. Кроме того, постмодернизм использует конец Единого и Целого в позитивном смысле, когда пытается упрочить и развернуть вступающее в силу Многое в его легитимности и своеобразии. Здесь – ядро постмодерна. Исходя из осознания

---

<sup>12</sup> Косыхин В.Г. Онтология и нигилизм: от Хайдеггера к постмодерну, Саратов, 2008. – С. 100.



непреодолимой ценности различающихся концепций и проектов – а не из-за поверхности или безразличия – постмодернизм радикально плюралистичен. Его видение – видение плюральности».<sup>13</sup>

Но нельзя не заметить, что борьба против Единого, Целого как символов эпохи модерна обернулась в постмодернизме отсутствием интегрированности личности и культуры, что является негативным проявлением.

## 2. Теоретические основания философии постмодерна:

- А) Ролан Барт,
- Б) Морис Бланшо,
- В) Жак Деррида,
- Г) Жан Бодрийяр,
- Д) Жан-Франсуа Лиотар.

Итак, явление постмодерна. Следует заметить, что при всей неоднозначности отношения к постмодернизму в современной науке, трудно отрицать его роль в становлении образа человека и, в частности, философии языка. Примечательным является тот факт, что при размышлении о постмодернизме мы все чаще сталкиваемся с культивацией темы смерти: сама эпоха провозглашает смерть человека как самодостаточного субъекта в различных его проявлениях – как автора, читателя и др. (Р. Барт, М. Фуко, Ж. Деррида, М. Бланшо).

Одним из первых о смерти автора заявляет Ролан Барт, который на место Автора ставит Письмо с целью обнаружения позиции исчезновения субъекта, потери его идентичности. Автор намеренно разрывает отношения со своим текстом (по Барту), но означает ли это что он вовсе исчез и играет, да собственно говоря и не играет уже никакой роли, так как смыслом играет само Письмо. Да, современное письмо есть самостоятельная игра знаков, в которой возрастает роль читателя, интерпретатора, а не автора, который изначально устанавливает правила означения. Но верно ли это. Справедливо ли кричать о смерти автора и свободной игре смысла, если эта игра далеко не свободна, но обусловлена замыслом автора. Корректнее будет сказать, что умирает не сам автор, а его субъективное восприятие, когда его замысел наделяется иным субъективным восприятием читателя.

Текст, по Р. Барту, не следует понимать как нечто исчислимое. Текст не является продуктом распада произведения, наоборот, произведение есть «шлейф воображаемого», тянущийся за текстом.

---

<sup>13</sup> Вельш В. «Постмодерн». Генеалогия и значение одного спорного понятия // Путь. М., 1992. №1 С. 132.

«Текст ощущается только в процессе работы, производства».<sup>14</sup> Отсюда следует, что Текст не может неподвижно застыть, он должен сквозь что-то двигаться, например, сквозь произведение или произведения. Кроме того, самому тексту присуща множественность. В нём нет мирного сосуществования смыслов – Текст пересекает их, двигается сквозь них. Таким образом, Р. Барт вводит различие между текстом и произведением.

Если произведение является, по Барту, предметом потребления, то Текст очищает произведение от потребительства и «отцеживает» из него игру, работу, производство, практическую деятельность. Текст требует от читателя деятельного сотрудничества. Произведение отсылает к образу естественно разрастающегося, «развивающегося организма». Метафора же Текста – сеть; если Текст и распространяется, то в результате комбинирования и систематической организации элементов. В Тексте, следовательно, не требуется «уважать» никакую органическую цельность; его можно дробить, можно читать, не принимая в расчёт волю его автора.

Текст познаётся через своё отношение к знаку. Произведение замкнуто, сводится к определённом означаемому, оно в целом и функционирует как знак. В Тексте, напротив, означаемое бесконечно откладывается на будущее; Текст, по Барту, уклончив, он работает в сфере означающего. Означающее следует представить здесь не как «видимую часть смысла», а наоборот, как его «вторичный продукт». В бесконечности означающего предполагается не невыразимость, а игра.

Если рассматривать произведение, то оно малосимволично, Текст же всецело символичен. «Произведение, понятое, воспринятое и принятое во всей полноте своей символической природы, – это и есть текст».<sup>15</sup>

В свою очередь, обращаясь к знаковому феномену, Р. Барт сосредоточивает внимание на типах отношений, которые включает в себя любой знак. Им выявлено 3 типа отношений: внутреннее и 2 внешних.

Внутреннее отношение соединяет означающее с означаемым. Внешнее отношение может быть как виртуально, так и актуально. Внешнее виртуальное относит знак к некоторому определённому множеству других знаков, откуда он извлекается для включения в речь; внешнее актуальное присоединяет знак к другим знакам высказывания, предшествующим ему или следующим за ним в речевой цепи.

Первый тип отношений обнаруживается в явлении. Например, крест символизирует христианство. Это символическое отношение, хотя оно встречается и в знаках.

Второй план отношений предполагает для каждого знака существование определённого упорядоченного множества форм («памяти»), от которых он отличается благодаря некому минимальному различию, необходимому и достаточному для реализации изменения смысла. Второй тип отношений является системным – парадигматический.

<sup>14</sup> Барт Р. Избр. раб.: Семиотика. Поэтика. – М., 1989. – С. 415.

<sup>15</sup> Барт Р. Избр. раб.: Семиотика. Поэтика. – М., 1989. – С. 417.

В третьем типе отношений знак соплагается уже не своим «братьям» (виртуальным), а своим «соседям» (актуальным). Этот тип отношений – синтагматический.

Р. Барт говорит о том, что художественное произведение как символ несёт в себе множественность значений, и придаёт всему искусству, самым различным его явлениям символический характер. Но он не рассматривает символ как один из способов художественного освоения мира. Многозначность, которая свойственна синтетическому художественному образу переносится на эстетические знаки, что является не вполне правомерным. Ведь эстетический знак замещает явления действительности, а синтетический художественный образ отражает процессы, происходящие в жизни людей. Кроме того, эстетический знак может полноценно функционировать лишь в том случае, если его принимают в обществе, хотя бы какая-либо группа людей. Вне этого признания эстетический знак не существует.

Но выделить в произведении Текст способен лишь такой анализ (современный исследователь структурализма и постструктурализма Ю. Кристева называет его «семанализом»), который отвечает, по крайней мере, трём условиям.<sup>16</sup> Во-первых, он должен рассматривать литературное высказывание не как точку (устойчивый смысл), а как место пересечения текстовых плоскостей, как диалог различных видов письма – самого писателя, получателя и письма, образованного нынешним или предшествующим культурным контекстом; во-вторых, сам акт возникновения интертекста должен рассматриваться как результат процедуры «чтения письма»: интертекст пишется в процессе считывания чужих дискурсов и поэтому всякое слово (текст) есть такое пересечение других слов (текстов), где можно прочесть по меньшей мере ещё одно слово (текст); в-третьих, Ю. Кристева указывает и на динамический аспект интертекста: интертекстовая структура не наличествует, а вырабатывается по отношению к другой структуре; возникновение произведения предполагает реструктурирующую трансформацию всего интертекстового материала: любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста. Таким образом, на место понятия интересубъективности встаёт понятие интертекстуальности, и оказывается, что поэтический язык также поддается как минимум двойному прочтению.

Получается, что Текст – это неперемное условие возникновения произведения, но в отличие от него, Текст не знает ни конца, ни начала, ни линейной упорядоченности, ни нарративной структуры. Если произведение можно определить как то, что сказал автор, то Текст – это то, что сказало в произведении независимо от авторской воли.

Текст имеет диахроническую глубину (недоступную для структурного анализа); это культурная память произведения, в которой хранится

---

<sup>16</sup> Кристева Ю. Разрушение поэтики // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. – М., 2000. – С. 458.

множество новых и старых кодов. В отличие от произведения, где от предшествующего элемента можно перейти только к последующему или к тому, на который он непосредственно указывает, из любой точки Текста расходится множество следов, пересекающихся между собой, отсылающих друг к другу и образующих непрерывно расширяющуюся сеть. Вместе с тем, текстовой континуум хотя и непрерывен, но не однороден: в нём сосуществуют разнонаправленные коды и зачастую взаимонепереводимые культурные языки. Поэтому гетерогенность Текста обуславливает его внутреннюю динамику и конфликтность. Из того факта, что Текст – это культурная полисемия (множественность, вариативность, внесистемность) и вытекает уже прослеженная нами принципиальная двойственность в отношениях между произведением и Текстом.

Оппозиция произведение/Текст, столь важная для постструктурализма, поднимает старый вопрос о соотношении «данного» и «созданного» в литературном высказывании. В данном случае задача заключается в том, чтобы предоставить волю «данному», то есть позволить всем входящим в произведение «языкам» и «дискурсам» заговорить «собственным голосом», вступить в отношения взаимопроницаемости – в отношения, которые разрушая одномерность произведения, создают многомерное пространство Текста (Р. Барт), арену бесконечной игры (Ж. Деррида).

Для классиков постмодерна, провозгласивших смерть автора, право на смерть – самая высшая награда, так как она следует за бытием. Развивая эту мысль, обратимся к Морису Бланшо, который очень четко сформулировал смысл смерти человека: «Смерть вместе с нами производит в мире свою работу: это она очеловечивает природу, возводит существование к бытию; она – самое человеческое, что есть в нас самих; только в мире она – смерть, человек знает о ней потому, что в нем происходит становление смерти... пока я живу – я смертен, но стоит мне умереть, и, перестав быть человеком, я перестаю также быть смертным, перестаю быть способным умереть, и приближающаяся смерть приводит меня в ужас. Потому что я вижу ее такой, какая она есть: уже не смерть, а невозможность умереть».<sup>17</sup>

Переформулируя М. Бланшо, скажем, что пока автор живет – он смертен, стоит же ему умереть, он перестает быть автором, и пугающая невозможность страшнее самой смерти. Но и здесь все не так просто. Подобное рассмотрение указывает лишь на однократную смерть от одного субъекта мысли, а сколько этих субъектов будет и сколько раз автору придется умирать неизвестно никому. Так можно ли тогда окончательно и бесповоротно провозглашать основным тезисом эпохи постмодерна неминуемую смерть автора? К тому же смерть автора, провозглашенная всеми и вся, указывает не только на конечность автора, но и на конечность самого произведения, созданного им. А это означает, что мы не имеем возможности повторно обратиться к данному произведению/автору, в

---

<sup>17</sup> Бланшо М. от Кафки к Кафке. - М., 1998. – С. 48.

противном случае нам его придется возродить (но как это сделать пока не сказал никто).

В обозначенной постмодернистами смерти автора настораживает и такой вопрос: кто несет смерть автору? Другой автор (потребитель, читатель)? Этот вопрос находит свое решение в концепте Другого. Так Э. Левинас рассматривает феномен смерти как то, над чем не властен субъект, что является для него принципиально другим. Он поясняет: «приближение смерти означает, что мы вступили в отношения с тем, что есть нечто совершенно другое; нечто, несущее в себе свойство быть другими, притом не временно, так что мы могли бы вобрать его в себя в пользовании, – нет, такое нечто, само существование которого заключается в том, чтобы быть другим».<sup>18</sup>

И здесь Левинас задается вопросом: если смерть есть другое, «то моя ли это еще смерть?». Смерть появляется в попытке встать на место другого. Когда мы вступаем в отношения с текстом, то «неким Другим» являемся мы сами. Отсюда вывод: мы есть Другое, читатель есть смысл в конечном счете – это и есть другое, конечное, смертное.

В современной культуре смерть подменяет жизнь при помощи симуляции. Об этом пишет Ж. Бодрийяр: «Вся наша культура – это одно сплошное усилие отъединить жизнь от смерти, обуздать амбивалентность смерти, заменив ее лишь одним воспроизводством жизни как ценности и времени как всеобщего эквивалента. Отмена смерти – наш фантазм, развивающийся во все стороны: в религиях это фантазм загробной жизни и вечности, в науке – фантазм истины, в экономике – фантазм производительности и накопления. Ни одна другая культура не знает подобной различительной оппозиции жизни и смерти, где жизнь выступала бы как положительный член: жизнь как накопление, смерть как расплата. Ни одна другая культура не знает такого тупика: стоит исчезнуть амбивалентности жизни и смерти, стоит исчезнуть символической обратимости смерти, и мы вступаем в процесс накопления жизни как ценности – но одновременно и в сферу производства, эквивалентного смерти. Смерть ежечасно становится предметом извращенного желания. Да и само разделение жизни и смерти инвестируется желанием».<sup>19</sup>

Современному обществу – и это уже стало закономерностью – присуще отсутствие переживания смерти Другого. Симулякры смерти приводят к тому, что сам человек начинает симулировать свое присутствие в качестве субъекта. Человек больше не является субъектом так как он подчинен закону распределения символов и значений, он перестает существовать как нечто определенное, имеющее свои границы. Можно ли сказать, что теперь он является чем-то неопределенным, или точнее сказать отсутствующим?

Постструктурализм и постмодернизм представляют свободу несколько иным образом. Задача интерпретатора состоит в том, чтобы предоставить

<sup>18</sup> Левинас Э. Время и Другой. Гуманизм Другого человека. Спб., 1198. – С. 69.

<sup>19</sup> Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. – М., 2000. – С. 264-265.

волю «данному», то есть позволить всем интегрированным в произведение языкам и дискурсам заговорить собственным голосом, вступить в отношения притяжения и отталкивания – в отношения, которые, разрушая одномерность произведения, как раз и создают арену бесконечной субститутивной игры. Область языка по самой своей природе исключает тотализацию как таковую, «ведь эта область есть не что иное, как область игры – область бесконечных субституций, совершающихся в замкнутом пространстве некоего конечного множества, и эта область допускает бесконечные субституции лишь потому, что она сама конечна».<sup>20</sup> Как раз в этот момент язык и завладевает универсальным полем проблемности, в момент отсутствия центра, или начала, все становится дискурсом. Под этим определением мы разумеем систему, в которой центральное, исходное, означаемое способно наличествовать только в системе различий. В свою очередь отсутствие такого означаемого «раздвигает» знаковое поле и создает возможность знаковой игры до бесконечности.

Если обобщить рассмотренные выше положения, то мы получим, что принципу однозначного «структурного объяснения» произведения постструктурализм в лице Р. Барта (его поздние работы), Ж. Делёза и М. Фуко противопоставляет принцип его множественного смыслового «прочтения», а структуралистскому «растворению» автора в языке – его «расщепление» на множество дискурсивных инстанций. Понятие структуры не позволяет исчерпывающе объяснить повествовательный текст; не укладываясь в структуру, Текст имеет по отношению к ней определённый «избыток». Перефразируя Ф. де Соссюра, можно сказать, что в структуре нет ничего, чего бы не было в Тексте, однако обратное неверно, так как в Тексте возникает существенное приращение смысла, возникают такие качества, которых не было в структуре. Таким образом, между структурой и Текстом существует граница, аналогичная той, что разделяет язык и речь в лингвистике.

Структурализм постулирует полную идентичность переданного и воспринятого текстов, а значит, тождество абстрактного автора и абстрактного читателя, в равной степени имманентных повествовательному коду самого произведения.

Отметим, что для постструктурализма это не приемлемо.

Если структурализм попытался возродить поэтику как науку, имеющую собственный предмет и знающую, как «сделано» произведение, то постструктурализм, определив поэтику как «дисциплину» с неопределённым предметом или вовсе без всякого предмета» (Ю. Кристева), выдвинул представление о литературе как лишь одном из способов «семиотического производства».

Все тот же метод деконструкции, избранный Деррида, заключается в том, чтобы «разобрав» монолитное здание произведения и максимально

---

<sup>20</sup> Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук. // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. - М., 2000. - С. 421.

дезорганизовав составляющие его элементы, подорвать тем самым его власть и высвободить максимальное число разнородных текстовых смыслов.

Ж. Деррида, основным объектом деконструкции выставляет лого-фоноцентризм западноевропейской традиции философского мышления. Эта традиция началась с античности, когда философия, по мнению Деррида, конституировала себя в эпистему, где истина понималась как единство логоса и звука.

Но Ж. Деррида проводит определённое различие внутри лого-фоноцентризма, различая логоцентрическую и фоноцентрическую традиции мышления. Фоноцентризм проявляет себя повсюду, где обозначается власть голоса. Логоцентризм же, отдавая предпочтение речи звучащей перед речью записанной, осуществляет историческое подавление письма.<sup>21</sup>

Метафизическая традиция, утверждает Деррида, всегда была по преимуществу, традицией фонологической, для которой письменная фиксация была чем-то вторичным по отношению к речи и смысловой структуре («мысли»). История метафизики может мыслиться одновременно и как история подавления письма, и как история восстановления (через деконструирование голоса (логоса) письма в своих правах. В последнем случае речь идёт уже не о фонологии, а о грамматологии.

В этом плане для деконструкции не существует понятия письма в чистом (то есть противопоставляемом речи) виде. Письмо – не противопонятие, но со-понятие. Его можно наблюдать только в действии (как текст над которым работает деконструкция) и мыслить только функционально (как процесс означивания, то есть приведения к смысловому существованию данного текста). Деконструктивистское письмо исполняет две главные функции:

1. оно включает все понятия к которым «подключается» во «всеобщий текст»;

2. оно не позволяет (и такова его ограничительная, антилогоцентрическая функция) мыслить что-либо вне текста.<sup>22</sup>

Допуская добавление всё новых и новых элементов, текстовое пространство непрерывно, открыто и безгранично, что, в частности, выражает известная формула Деррида: «Внетекстовой реальности вообще не существует».<sup>23</sup>

Для структурализма структура представляется как самодостаточное целое, не нуждающееся ни в адресате, ни в коммуникативной ситуации, ни в авторе. Постструктурализм выступает против структуры и против автора. Твёрдому смыслу произведения он противопоставляет неконтролируемое, бесконечное множество «желаний», присущих Тексту и являющихся

---

<sup>21</sup> Косыхин В. Г. Онтологическая проблематика в свете деконструкции. – Саратов, 1999. – С. 8-9.

<sup>22</sup> Косыхин В. Г. Онтологическая проблематика в свете деконструкции. – Саратов, 1999. – С. 12.

<sup>23</sup> Деррида Ж. О грамматологии. – М., 2000. – С. 313.

подлинным источником «говорения», которое происходит за пределами не только самого произведения, но и его структуры.

Теперь попробуем соотнести понятие бесконечности с определением пространства и времени. Внутреннее текстовое пространство безусловно сложнее, богаче, разностороннее, насыщеннее пространства внешнего. В нем как раз-то и снимается проблема размерности и отдельности пространства и времени. Это и есть чистое творчество, преодоление всего пространственно-временного, это и есть достижение свободы.

Еще одна проблема, которой хотелось бы уделить внимание – это соотношение содержания и формы. Если эпоха постмодерна наделяет текст такими характеристиками, как свобода, отсутствие определенности, если мы практически отказываемся от смысла, то соответственно мы отказываемся и от содержания (или наоборот). Для эпохи постмодерна характерна следующая установка: форма – это и есть то, что задает смысл (но не наоборот), где понятие формы тождественно понятию понимания. Отчетливо видно, что пониманию отдается больше предпочтения, чем смыслу. Это разные характеристики, ведь смысл гораздо глубже, но постмодернизму с его низким уровнем ничего другого не остается, как использовать именно понимание, вместо нудного, усердного поиска смысла. Само по себе понимание является всего лишь завершающим этапом коммуникации. Само произведение, созданное изначально автором направлено во вне, оно имеет целью найти своего читателя. Но понимание связано не с духовным миром человека, а со знаковой системой, текстом. Раскрытие смысла же несет в себе некое духовное начало, это не только знаковая система, которая понимается посредством примитивных логических законов.

Ведь понять-то гораздо легче, тем более, что понять можно так, как удобно и как «понятно», и никто не разоблачит в том, что смысл не найден – ведь у каждого он свой собственный, ему лишь понятный. Но что поделать, все это постмодерн, со своими модными играми.

Говоря о раскрытии смысла, следует определить что есть символ в данной ситуации? Если мы утверждаем, что процесс означивания захлестнул все и вся на своем пути, то значит ли это что символ является только лишь специфичным знаком культуры.

Фактически в последние годы 20 века наблюдается зарождение комплексного исследовательского направления, посвященного политической мифологии.

Но как быть с мифами в современной культуре, культуре постмодерна? Существует ли феномен мифа в современной культуре? Да, существует, только проявляется он теперь как отголосок в сплошь информационной культуре в виде рекламы, компьютерных игр, моды и так далее. Интересно в этой связи обратиться к работе Ж. Бодрийера «Символический обмен и смерть», в которой автор выделяет три порядка симулякров, последовательно сменявших друг друга начиная с эпохи Возрождения, чтобы проследить как меняются отношения знаково-символических систем:



1. – Подделка (классическая эпоха);
2. – Производство (промышленная эпоха);
3. – Симуляция (эпоха современности).<sup>24</sup>

Подделка возникает вместе с эпохой Возрождения, с возникновением такого феномена, как мода, когда возникает состязание в знаках отличия. В традиционных кастовых обществах не существует моды в силу отсутствия межклассовых переходов. Знаки защищены запретом и отсылают к определенному социальному статусу. В архаических обществах число знаков было невелико, так как подобные знаки не могут быть произвольными. Произвольность знака имеет место быть тогда, когда им могут одинаково пользоваться все классы. Тем самым через «переход от ограниченного числа знаков, «свободное» производство которых находится под запретом, к массовому распространению знаков согласно спросу»<sup>25</sup> ведет за собой рождение подделки.

Но, как замечает Бодрийяр, симулякры – это не просто игра знаков, в них заключены социальные отношения и особая инстанция власти, в пример чему приводится изобретение пластмассы как вещества, не знающего износа и прерывающее цикл взаимоперехода мировых субстанций через процессы гниения и смерти. «Это внециклическое вещество, даже в огне оставляющее неразрушимый остаток, - нечто небывалое, этот симулякр воплощает в себе в концентрированном виде всю семиотику мироздания. ... Это проект господства над политической и душевной жизнью».<sup>26</sup>

Новое поколение знаков возникает и в эпоху промышленной революции. Знаки, которые в силу потребностей человека производятся в огромных масштабах. Они имеют свое происхождение из техники и обладают смыслом только как промышленные симулякры. Именно здесь и возникает серийность, «при серийном производстве вещи без конца становятся симулякрами друг друга, а вместе с ними и люди, которые их производят».<sup>27</sup> Техника одерживает верх и над «содержанием» изделия, и над рабочей силой. Таким образом, подлинное содержание заключено в самом производстве, которое не имеет смысла, так как его социальная целенаправленность теряется в серийности.

Но вскоре серийное производство отступает на задний план и уступает первенство порождающим моделям. Наступает черед симулякров третьего порядка, где все формы выводятся из моделей путем модулирования отличий. Утверждается, что смысл имеет только соотносительность с моделью, и теперь все выводится из модели. В конечном итоге «основу всего составляет не серийная воспроизводимость, а модуляция, не количественные

---

<sup>24</sup> Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть, С.113.

<sup>25</sup> Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть, С. 115.

<sup>26</sup> Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть, С.117-118.

<sup>27</sup> Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть, С. 122.

эквивалентности, а различительные оппозиции, не закон эквивалентностей, а подстановка элементов – не рыночный, а структурный закон ценности».<sup>28</sup>

Симуляция составляет господствующий тип нынешней фазы, регулируемой кодом. Основные симулякры, создаваемые человеком, переходят, по Бодрийяру, из мира природных законов в мир структур и бинарных оппозиций.

Симулякры третьего порядка, характерные для эпохи современности – это генетический код. Бодрийяр, а вслед за ним и мы, ссылаются на статью Сибиока «генетика и семиотика», в которой Сибиок делает следующие выводы: «...внутренний мир организма прямо происходит от первообразных форм жизни... Генетический материал всех известных на земле организмов в значительной степени состоит из нуклеиновых кислот ДНК и РНК, которые и содержат в своей структуре информацию, передаваемую из поколения в поколение и сверх того способную к самовоспроизводству и имитации. Таким образом, генетический код универсален или почти универсален».<sup>29</sup>

Так как предметы являются носителями индексированных социальных значений, носителями социальной и культурной иерархии, что обнаруживается в форме, материале, цвете, сроке службы, расположении в пространстве и так далее, – то есть они конституируют некоторый код. Но где есть код, там отсутствует миф и ритуал в чистом виде, там наличествует только их подобие.

Таким образом, предметы, их синтаксис и их риторика отсылают к определенным социальным целям и социальной логике. Каждый индивид и каждая группа посредством предметов ищут свое место в некоем порядке, пытаясь при этом поколебать этот порядок. «Посредством предметов обретает свой голос стратифицированное общество, и сели предметы подобно масс-медиа – говорят со всеми, то разговор этот они ведут лишь затем, чтобы поставить каждого на свое место».<sup>30</sup> Кодированные сходства и несходства – именно так выглядит кибернетизированный общественный обмен. Практически это означает, по Бодрийяру, замену социального контроля через цель социальным контролем через симуляцию, опережающее программирование. К современной культуре применима еще одна характеристика: гиперреализм и бинарность. Гиперреальность в культуре представляет собой неразличение реального и воображаемого. «Нереальность здесь – уже не нереальность сновидения или фантазма, чего-то до- или сверхреального; это нереальность галлюцинаторного самоподобия реальности».<sup>31</sup>

Современная реальность является гиперреалистичной. Все сферы реальности (социальная, культурная, политическая) изначально включают в себя симулятивный аспект гиперреализма. «...Мы повсюду уже живем в

<sup>28</sup> Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть, С. 124.

<sup>29</sup> Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть, С. 127-128.

<sup>30</sup> Бодрийяр Ж. к критике политической экономии знака. – М., 2003. – С. 20.

<sup>31</sup> Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть, С. 149.

«эстетической» галлюцинации реальности. Старый лозунг «реальность превосходит вымысел», соответствовавший еще сюрреалистической стадии эстетизации жизни, ныне сам превзойден: нет больше вымысла, с которым могла бы сравняться жизнь, хотя бы даже побеждая его, - вся реальность сделалась игрой в реальность...».<sup>32</sup>

Бинарность в искусстве заключается в кибернетической двоичности, то есть это не чистое повторение, а мельчайшее отклонение, «мельчайшая общая парадигма», способная поддерживать фикцию смысла.

Культура современности поглощена процессом бесконечного воспроизводства. Сегодня искусством является все, что дублирует само себя. Реальность промышленности и реальность повседневного быта оказываются под знаком искусства, между ними стерта практически всякая грань.

Что такое граффити на улицах, что есть реклама, что является вообще культурой и искусством сегодня?

Реклама – это сообщение, направленное зачастую на определенную группу или группы людей, иногда это простой посыл, и естественно, она не создает символической сети. Это просто-напросто информация. Но в современной культуре даже архитектура выступает как средство массовой информации, так как воспроизводит массовые общественные отношения. Архитектура несет функцию оформления городского пейзажа, «оформления» его в широком смысле слова, то есть «симулировать обмен и коллективные ценности, симулировать игру и нефункциональные пространства».<sup>33</sup>

Граффити же – своего рода бунт против чего угодно – политической, социальной системы, это способ самовыражения. Но граффити связаны с территорией, они территориализуют декодированное городское пространство. Бодрийяр сравнивает смысл граффити со смыслом, который несла татуировка у первобытных народов. «Граффити снова превращают стены и части стен, автобусы и поезда метро – в тело, тело без конца и начала, сплошь эротизированное их начертанием, подобно тому, как тело может эротизироваться при нанесении первобытной татуировки».<sup>34</sup>

У первобытных народов татуировка, наносимая на тело наряду с другими ритуальными знаками, делает тело телом – материалом для символического обмена. Покрывая стены подобной татуировкой, граффити освобождают их от архитектуры и возвращают их в состояние живой материи, еще не несущей на себе институциональных или социальных характеристик. К граффити можно относиться по-разному: их можно переосмысливать как искусство, и их можно истолковывать как средство борьбы за свободу личности, можно воспринять и как дань моде или даже саму моду. Мода существует только в контексте современности – в контексте разрыва, прогресса и инновации. Для любой культуры свойственно сочетание в ней самой старого и нового. В современную эпоху, по Бодрийяру,

<sup>32</sup> Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть, С. 152

<sup>33</sup> Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть, С. 163.

<sup>34</sup> Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть, С. 163.

одновременно утверждается и линейное время технического прогресса, и циклическое время моды. Но это кажущееся на первый взгляд противоречие, так как в современной эпохе разрыв с прошлым не носит ярко выраженного характера.

Современность – это не преобразование, а подстановка всех ценностей. Современная эпоха – это особый код, эмблемой которого служит мода. Кстати, мода – это единственная знаковая система, допускающая универсализацию, в ней обмениваются всевозможные знаки, так как в сфере моды нет какого – либо всеобщего эквивалента. Мода – это плавающее состояние знаков.

Один из лидеров философии постмодернизма Жан-Франсуа Лиотар в широко известной книге «Ситуация постмодернизма» предъявляет претензии не модернизму как конкретной художественной практике XX столетия, а ситуации «современности», «Нового времени». По Лиотару, на протяжении многих столетий разные типы нарративов, разные дискурсивные установки вели мирное, добрососедское сосуществование, но с некоторого момента (с эпохи Просвещения) началось время метанарративов, вступил в силу новый тип дискурса, «дискурс легитимации».

Главное свойство таких нарративов: уверенность в собственной истинности и в том, что мир может быть описан неким универсальным языком, в силу чего этот язык вполне вправе диктовать остальным типам нарративов свою волю. Воля быть «главным» - «тоска по метанарративу». Уверенность в собственной истинности тянет за собой уверенность в справедливости своих устремлений и в их благотворности для тех, кто по каким-то причинам не может или не желает вписаться в большую нарративную систему. Естественным образом метадискурс порождает «истинные» социальные институты и способен порождать террор. Постмодернизм, по Лиотару, начинается там, где пропадает доверие к тотальным способам высказывания, и тогда, когда человечество осознает невозможность универсального языка. Языков великое множество, нормальная ситуация - взаимодействие, взаимопроникновение, спор, но никак не господство одного из них. Мир - место и способ реализации «языковых игр», которые Лиотар вслед за Витгенштейном понимает как внутренне целостные системы, не имеющие общего основания с соседними «языковыми играми», но способные соприкасаться, пересекаться с ними на основе сходства отдельных «валентностей». Множественность языков актуализируется после изживания всякой метанарративной системы, но только в нашу эпоху она осознается как благо, как ситуация, не требующая преодоления во имя возвращения былого или обретения нового единства. Таким образом, вопроса о необходимости поиска каких-то общих «фундаментов» не возникает. Локальные дискурсы никогда не смогут «договориться» о чем-то определенном и четком; более того, они не должны к этому стремиться, чтобы не изменить своей природе. Они не могут «договориться» потому, что отказались от «правоты»: и от своей собственной, и от некоей абстрактной категории «правоты». Они не могут

достичь консенсуса, поскольку, во-первых, он будет означать остановку, конец игры, а во-вторых, на его основании возможно подавление тех, кто его не достиг. Консенсус может быть только одним из состояний дискуссии, но не ее целью. Цель заключается в состоянии паралогичности. Отказываясь от идеи универсального языка, мы признаем равные права за нашими локальными языками.

Любое другое решение вопроса автоматически означает выстраивание «табели о рангах». Лиотар отвергает не только идею «вертикали», но и линейную иерархию, идею безусловно разматывающейся причинно-следственности. Так, критикуя попытки поставить постмодернизм в логичную цепь течений и стилей, представить его в качестве наследника (отчасти благодарного, отчасти разругавшегося с предшественниками), Лиотар говорит, что такое понимание слишком «модернистично». Оно полностью воспроизводит старую модель наращивания и смены приоритетов. Постмодернизм же дистанцируется от самой ситуации «наращивания», предполагающей отвержение чего-то во имя чего-то; постмодернизм ничего не отвергает, он, напротив, утверждает пребывание как-бы-ушедшего в неиерархическом контексте постсовременности. Приставка «пост» в слове «постмодернизм» обозначает некий «анапроцесс», процесс анализа, анамнеза, аналогии и аноморфозы, который перерабатывает нечто «первозабывтое».

### **3. Язык культуры постмодерна**

Выделив основные характеристики эпохи постмодерна, попытаемся дать ответ на вопрос: что представляет собой язык в современную эпоху?

Рассматривая вышеизложенные характеристики эпохи, мы сами все чаще употребляем выражение язык – код. А как может быть иначе, ведь мы живем в то время, когда самым главным является информация. Та самая информация, которую можно переслать, отправить по электронной почте, да и само общение между людьми часто становится сообщением по той же почте, которое не имеет уже смысловой глубины, а ограничивается только лишь передачей информации, вернее текста. Но вопрос о коммуникации между людьми далеко не единственный, рассматривая культуру постмодерна (что является нашей задачей), вопрос о понимании и интерпретации текста в культуре является не менее острым.

Если мы зададимся вопросом о ценности изначально созданного текста, то вопрос остается открытым, так как можно приводить достаточно аргументов «за» и «против», но все же мы будем ограничены в своих рассуждениях характеристиками эпохи постмодернизма (выделенные нами ранее), которые, по сути, все и определяют.

Таким образом, для эпохи постмодерна характерна следующая установка: автор волей-неволей является создателем как-бы пустого текста, пустого в плане свободного от ограничения одним смыслом и одновременно с бесконечным их количеством, которые совсем невозможно предугадать,

ведь мы не знаем, какое число читателей к нему еще обратятся. Но означает ли это, что первоначальный текст не имеет смысла? Вовсе нет! Смысл безусловно присутствует, и самое интересное, что он один на момент создания. И именно в процессе прочтения произведения, его интерпретации, а вернее сказать переинтерпретации и зарождается это бесконечное количество новых смыслов, или, может быть под-смыслов, если подобная характеристика уместна и понятна.

Все дело в том, что изначальный смысл образует некий костяк, некую ось первого единого смысла, вокруг которого впоследствии образуется поле допустимых смыслов, кстати говоря ограниченных первоначальным более сильным. И это все объясняется банальным примером: вещи, которые являются вещами, мы воспринимаем одинаковым образом, но с разным отношением к ним. А отношение наше определяется культурой, в которой субъект воспитывается и соответственно системой норм и ценностей, которые ему прививаются, и которые впоследствии определяют его мировоззрение. А к чему здесь мы вспомнили о мировоззрении, да к тому, что вот та самая граница ареала множества смыслов, разветвляющихся от первоначального, и обусловлена некой системой ценностей, присущих культуре, которая имеет тенденцию ограничения в том числе.

Связанный с традицией структурализма Жан Бодрийяр активно использует понятие кода. Код, система симулякров – это и есть характеристика современности. Его символический обмен это и есть игра, а скорее даже и противоборство. Применительно к тексту у Бодрийяра мы находим следующее: «Символический акт состоит вовсе не в восстановлении имени бога, прихотливо проведенного сквозь текст поэмы. ... Символический акт заключается вовсе не в этом «возвращении», ретотализации после отчуждения, воскресении идентичности; напротив, он всегда заключается в исчезновении имени, означающего, в экстерминации термина, в его безвозвратном рассеивании – оно-то и делает возможной интенсивную циркуляцию внутри стихотворения (...), оно-то и возвращает язык в состояние наслаждения, от которого здесь также ничего не остается и ничего не проистекает.»<sup>35</sup>

Поэтический акт, понятый таким образом, противопоставляется современной «кибернетизированной» культуре. Вместе с именем Бога в нем рассеивается и сам код.

Таким образом, мы видим, что суть письма заключается не в том, чтобы тайно выразить некое дополнительное, на первый взгляд невидимое, «сакральное» означаемое, а в том, чтобы разоблачить, разрушить его посредством игры.

Но несет ли в себе игра изначально подобное разрушительное начало, призвана ли она разрушать единство, целостность произведения? Игра, если мы сошлемся на Деррида, - это разложение наличного состояния. «Наличие того или иного элемента есть не что иное, как значимая референция –

<sup>35</sup>Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. - М.,2000. - С.333.

субститут, включенная в определенную систему различий и в движение определенной цепочки. Всякая игра – это игра отсутствия и наличия, однако если мы хотим помыслить игру по самой ее сути, то мыслить ее следует как нечто предшествующее альтернативе наличия и отсутствия; само бытие нужно помыслить как наличие или отсутствие, исходя из возможностей игры, а не наоборот».<sup>36</sup>

Означает ли это, что отказ от смысла обусловлен игрой? Но и присутствие смысла и смыслов обусловлено ею же. Но если вникнуть в это рассуждение, то понятию игра становится близко понятие свободы, хотя это вовсе не та свобода, о которой говорит, скажем А.Н. Веселовский или М.М. Бахтин. Так, Веселовский видит смысл исторического прогресса в том, что «исстари завещанные образы» наполняются новым пониманием жизни и «новое содержание жизни, этот элемент свободы, приливающий с каждым новым поколением, проникает в старые образы, эти формы необходимости...»<sup>37</sup>

Так и М.М. Бахтин рассматривает «данное» в качестве исходного материала, подлежащего «преображению» в творческом акте, и таким образом заключает, что произведение «всегда создает нечто до него никогда не бывшее, абсолютно новое и неповторимое».<sup>38</sup>

Постструктурализм и постмодернизм представляют свободу несколько иным образом. Задача интерпретатора состоит в том, чтобы предоставить волю «данному», то есть позволить всем интегрированным в произведение языкам и дискурсам заговорить собственным голосом, вступить в отношения притяжения и отталкивания – в отношения, которые, разрушая одномерность произведения, как раз и создают арену бесконечной субститутивной игры. Область языка по самой своей природе исключает тотализацию как таковую, «ведь эта область есть не что иное, как область игры – область бесконечных субституций, совершающихся в замкнутом пространстве некоего конечного множества, и эта область допускает бесконечные субституции лишь потому, что она сама конечна».<sup>39</sup> Как раз в этот момент язык и завладевает универсальным полем проблемности, в момент отсутствия центра, или начала, все становится дискурсом. Под этим определением мы разумеем систему, в которой центральное, исходное, означаемое способно наличествовать только в системе различий. В свою очередь отсутствие такого означаемого «раздвигает» знаковое поле и создает возможность знаковой игры до бесконечности.

Для традиции русской философии имени, которую мы рассматривали в предыдущем параграфе, символы вообще не культурального происхождения

<sup>36</sup> Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук. // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. - М., 2000. - С. 424.

<sup>37</sup> Веселовский А.Н. Историческая поэтика, С. 51-52.

<sup>38</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. - М., 1979. - С. 299.

<sup>39</sup> Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук. // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. - М., 2000. - С. 421.

так как имеют сакральный исток и представляют собой бытие, которое больше самого себя (по П. Флоренскому). Для ситуации постмодерна, в которой мы находимся, стремление означить все, в том числе и символику, увы, побеждает. Более того, для эпохи симулякров третьего порядка характерной чертой становится самореферентность. Язык – код уже не нуждается в знаковой репрезентации. Реальность, которая не существует, вернее, которая существует виртуально, диктует свои правила. В этой виртуальной гиперреальности такие категории как время и пространство наделяются другими характеристиками. Время, например, можно повернуть вспять, можно и вовсе остановить, в пространстве также можно дистанцироваться. Понятно, что в такой реальности меняются не только категории времени и пространства, меняется вообще проблема значений, в знаке разрывается связь между означающим и означаемым.

В постмодерне знак является собственно объективно существующим пространством, не связанным ни с человеком, ни с действительностью, он ничего не означает или означает лишь самого себя, но при этом в человеческом общении знак сохраняет свойства симулякра. Соответственно, и означение, создание текстов культуры есть не более чем «производство фикций», фиксация смысла, который самому себе не соответствует. В результате мы видим формирование новой среды жизнетворчества, в которой меняется не только отношение между формой и содержанием, но меняется, как мы выше отметили, смысл пространства и времени, влекущий за собой ту самую виртуальную сверхреальность.

В постмодернизме вся система языка превращается в бесконечный деконструктивистский текст (вспомним Деррида), некую систему следов, не имеющих ни происхождения, ни завершения, цепочку следов означиваний, приходящую из ниоткуда и уходящую в никуда. Логоцентризм, согласно Деррида, - это ложная идея в теории языка. Тем не менее, ничего кроме бесконечности значений и смыслов, не имеющих центральной оси, он предложить не смог. А что дальше? Game over (игра закончена), или новая метаморфоза? Хочется верить в лучшее. Но какой будет эта метаморфоза, и что она принесет с собой кардинально нового, или речь идет о возвращении как это всегда бывает к традициям прошедших эпох? Кого на этот раз мы будем цитировать? Ответ на этот вопрос находится за пределами задач данной работы.

Определяя характерные черты эпохи постмодернизма, эпохи «симулякров порядка симуляций», мы имеем возможность в силу определенных причин говорить только о языке – знаке, а если быть точнее – языке – коде. Эпоха виртуальной сверхреальности исключает необходимость наличия языка – символа. Но означает ли это полное отсутствие символов? Ну, это зависит от того, как определить что есть символ в данной ситуации? Для современной эпохи символ является только лишь специфичным знаком культуры.



#### 4. Постмодерн в архитектуре

Вторая половина 20 века в истории архитектуры носит название постмодернизма. Постмодернизм — это направление в искусстве, противопоставляющее себя авангарду и модернизму.

Творческие поиски постмодернистов основаны на отрицании принципов модерна в архитектуре, именно поэтому некоторые его творения являются лишь противоположностью сооружений предшествующей эпохи.

Приход постмодернизма в архитектуру был достаточно эпатажным. В США взрывают жилой квартал, являющийся классическим памятником архитектуры модерна. По мнению архитекторов-постмодернистов, район требовал перестройки, поскольку игнорировал человеческий фактор и был крайне некомфортен для проживания.

Первым этапом постмодерна становится поп-арт, или «открытое искусство», характеризующееся свободным взаимодействием новаторства и классики.

Позиции авангарда и модернизма критически пересматриваются: новаторские направления модернизма себя исчерпали, все больший дискомфорт приносят однообразные дешевые дома. Архитекторы чувствуют острую потребность возродить расцветку, орнамент, формы и утонченные образы прошлого.

Иррациональные, но в то же время гармоничные формы, богатая образность и фантазийность — ключевые характеристики сооружений постмодерна.

В конце 70-х годов начинают строиться общественные центры, декорированные пестрыми колоннами и аркадами в древнеримском стиле. Исторические формы творчески переосмыслены и полны гротеска. Для их возведения используются новые материалы — нержавеющая сталь, неоновые трубки, анодированный алюминий. Дома часто имеют мощные колонны, тяжелые карнизы и фронтоны, оснащаются громоздкой мебелью старого типа. Постмодерн отдает предпочтение бежевым, серебристым, перламутровым цветам, свободным и динамичным линиям.

Постмодернизм находится в постоянном поиске. Свои творения новый стиль облекает в игровую форму, стирая границу между элитарностью и массовостью.

Архитектура постмодерна представлена такими сооружениями, как «Горбатый дом» в Сопоте, «Здание-робот» в Бангкоке, «Дом-куб» в Роттердаме.

Так, «Здание-робот» в Бангкоке было построено в 1985 году и принадлежит Банку Азии. Необычный облик робота, который имеет это сооружение, символизирует собой модернизацию в банковской системе.

«Горбатый дом» в Сопоте построен в 2004 году. Здание создавалось с единственной целью — привлечь как можно больше посетителей в торговый центр, расположенный рядом. Спроектировал дом Яцек Карновски,

президент компании Allcon Sopot Architects. Проект дома стал лучшей архитектурной выдумкой года в Польше, представленной на конкурсе «Великие мечтатели».

Идея «Дома-куба» в Роттердаме принадлежит датскому архитектору Питу Блону и была воплощена в жизнь в 1984 году. Кубы имеют три уровня. Первый уровень, имеющий форму треугольника, представляет собой жилую часть здания: холл, гостиная, кухня. Окна на этом этаже смотрят вниз из-за наклона сооружения. На втором уровне располагаются спальни и ванные комнаты. Третий этаж, так же, как и первый, треугольной формы, используется для дополнительной спальни, из многочисленных окон которой открывается потрясающий вид.

Чарльз Дженкс, автор статьи "Взлет архитектуры постмодернизма" (1975) и книги "Язык архитектуры постмодернизма" (1977) - один из самых радикальных критиков концепции современной архитектуры. По мнению Дженкса, архитектуре эпохи постмодерна свойственен главным образом универсализм, за которым отчетливо прослеживается презрение к контексту и какой-либо специфике.

Архитектуру постмодернизма, по Дженксу, характеризуют следующие особенности:

1. «Двойное кодирование»: апелляция одновременно к массе и к профессионалам. Каждый элемент должен иметь свою функцию, дублирующуюся иронией, противоречивостью, множественностью значений. «Постмодернистское здание... «говорит», обращаясь одновременно *по крайней мере* к двум уровням: к архитекторам и к заинтересованному меньшинству, которое волнуют специфические архитектурные значения, и к публике вообще или к местным жителям, которых заботят другие вопросы, связанные с комфортом, традициями в строительстве и образом жизни», афишируя обаяние буржуазии. Отметим, что в своей книге Дженкс по крайней мере дважды говорит о "шизофреничности" архитектуры постмодернизма.

2. Идея контекстуализации – основополагающая идея в архитектуре постмодерна. Проявляется в том, что архитектор должен как можно тщательнее учитывать все местные особенности и особенности местности. Дженкс настаивает на невозможности «замкнутого пространства», невозможности определить, где кончается зона действия или зона обитания конкретного объекта. Контекст, актуальный для всякого объекта, может, в общем, быть бесконечным.

3. Архитектуре постмодерна присуща идея превращения жителей дома в его проектировщиков: автор не навязывает адресату свою профессиональную волю, а, напротив, пытается наладить диалог с волей «человека массы».

4. Многовариантность прочтения: чем больше вариантов, тем лучше, чем богаче игра с образами, тем «постмодернистичнее». Дженкс отмечает такую специфику, как «ироничность» постмодернистской архитектуры.

5. «Радикальный эклектизм» в выборе стилей, равноправное существование любых архитектурных кодов, если они органично вписываются в целое. На «идейном» уровне Дженкс утверждает этим самым нехарактерную для модернизма свободу выбора.

6. Возвращение к отсутствующему центру. Архитектурный ансамбль или произведение искусств выполняется таким образом, чтобы все элементы были сгруппированы вокруг единого центра, но место этого центра - пусто.

По мнению Дженкса, постмодерн придерживается определенных правил. А именно, вместо гармонии, к которой стремилась, например, эпоха Ренессанса, и интеграции, к которой стремился модерн, постмодернизм настаивает на гибридном искусстве и архитектуре, характеризующихся «диссонантной красотой» и «дисгармоничной гармонией». Отныне нет совершенного ансамбля, где ничего нельзя отнять или добавить без того, чтобы эту гармонию не нарушить, но во всем – «трудные ансамбли» и «дисперсные единицы». Должно быть сосуществование различных стилей, которое отнюдь не обязано сочетаться и тем более гармонировать, должны присутствовать удивляющие наблюдателя небрежностью несостыковки и т.д.

Кроме того, постмодернизм предполагает политическую и культурную плюральность; необходимая гетерогенность массовых обществ должна просвечивать через постмодернистские здания. Нельзя допускать преобладание какого-то доминирующего стиля.

Таким образом, постмодерн сам по себе предполагает вступление новых риторических фигур: парадоксов, многозначностей, двойного кодирования, дисгармоничной гармонии, комплексности, противоречивости и т.д. Эти новые фигуры должны служить тому, чтобы сделать присутствующим отсутствие.

Подводя итог, отметим, что постмодернизм, отвергая рационализм «интернационального стиля», обратился к наглядным цитатам из истории искусства, к неповторимым особенностям окружающего пейзажа, сочетая все это с новейшими достижениями строительной технологии. В своем принципиальном антиутопизме постмодернизм отказывается от подмены искусства философией, религией или политикой (не отказываясь, однако, от разнообразных видов художественного экспресс-анализа всех этих сфер культуры). Восстановление чистоты и автономии творчества влечет за собой усиление его независимой, по-своему «постидеологической» (то есть свободной) социальной чувствительности.

## 5. Литература постмодерна

Так же как и архитектура постмодерна, постмодернистская литература зародилась в США, откуда впоследствии распространилась по всей Европе. Литература постмодерна складывается изначально под воздействием концепций французских постструктуралистов. Развитие нового течения именно на американской земле обусловлено тем, что США оказались наиболее подготовленными для восприятия и воплощения в жизнь новых идей, символизирующих свободу.

Начало новой литературной эпохе положила статья литературоведа Лесли Фидлера «Пересекайте границы, засыпайте рвы», вышедшая в 1969 году. Идея статьи, выраженная уже в названии, состояла в том, чтобы уменьшить разрыв между массовой и элитарной литературой. Причем под элитарной в данном контексте понималась именно модернистская литература, ориентированная на глубокое интеллектуальное прочтение, в противовес шаблонной массовости, грубой, примитивной литературовщине.

Следует отметить, что постструктурализм явился теоретической основой постмодернистской литературы, и позволил пересмотреть искусство с новых ракурсов. Американский литературный постмодернизм представлен такими авторами, как Т. Пинчон, Д. Бартелми, Р. Сакеник, Р. Федерман и др. В произведениях вышеназванных постмодернистов переплетены времена, культуры, реальность и вымысел, и все это зачастую приправлено психологизмом. Для постмодернистской литературы характерно разрушение идеи целостности и стройности, что свидетельствует об отсутствии литературной системы и правил.

Литература постмодернизма, с точки зрения И. Хассана, по сути, является антилитературой, так как преобразует, гротеск, фантастику и иные литературные формы и жанры в антиформы, несущие в себе заряд насилия, безумия и апокалиптичности и превращающие космос в хаос.

По мнению И. Коляжного, характерные особенности российского литературного постмодернизма – «глумливое отношение к своему прошлому», стремление дойти в своем доморощенном цинизме и самоуничижении до крайности, до последнего предела.

Как уже было отмечено, теория постмодернизма была создана на основе концепции Жака Деррида. Согласно Деррида, «мир – это текст», «текст – единственно возможная модель реальности». Вторым по значимости теоретиком постструктурализма принято считать Мишеля Фуко. Так, история для Фуко – самое масштабное из проявлений человеческого безумия, тотальный беспредел бессознательного.

По убеждению теоретиков постмодернизма, язык, вне зависимости от сферы своего применения, функционирует по своим законам. Сомнение в достоверности научного познания привело постмодернистов к убеждению, что наиболее адекватное постижение действительности доступно лишь интуитивному – «поэтическому мышлению». Специфическое видение мира

как хаоса, предстающего сознанию лишь в виде неупорядоченных фрагментов, получило определение «постмодернистской чувствительности».

Жан-Франсуа Лиотар и Фредерик Джеймсон разработали теорию «нарратива», «метатекста». По Лиотару «под постмодернизмом следует понимать недоверие к метарассказам». «Метатекст» Лиотар понимает как любые «объяснительные системы», которые, по его мнению, организуют общество и служат для него средством самооправдания: религия, история, наука, психология, искусство. Характеризуя постмодернизм, Лиотар заявляет, что он занят «поисками нестабильностей». Кроме того, при отсутствии эстетических критериев, по мнению того же Лиотара, оказывается возможным и полезным определять ценность литературного или иного произведения искусства по той прибыли, которую они приносят. Подобная реальность примиряет все, даже самые противоречивые тенденции в искусстве, при условии, что эти тенденции и потребности обладают покупательной способностью. Не удивительно, что во второй половине 20 века Нобелевская премия по литературе, для большинства писателей являющаяся целым состоянием, начинает соотноситься с материальным эквивалентом гениальности.

С разрушением привычных эстетических и этических устоев связано такое явление в живописи и литературе, как концептуализм, существующий в общем русле посмодернизма. Протестуя против запротоколированного диктата школ и традиций («метатекстуальности»), художники-концептуалисты подменяли картины пустыми холстами, краски и образы – реальными объектами: фотографиями, обрывками газет, окурками, этикетками. В Америке и отчасти в Европе концептуализм во многом пересекается в поп-артом (от англ. pop art – общедоступное искусство).

Все это находит отражение и в литературе постмодернизма. Ван ден Хевель описывает прием «найденных вещей», распространенный в искусстве поп-арта, и, перенося его в сферу литературы, прибегает к термину «украденный объект». При этом он ссылается на практику французских «новых романистов», помещающих в своих произведениях тексты афиш, почтовых открыток, уличных лозунгов и надписей на стенах и тротуарах.

Теоретики студенческих волнений 60–70-х и «отцы шизоанализа» – Жиль Делез и психоаналитик Феликс Гваттари провозгласили, что шизофрения как высшая форма безумия предстает главным освободительным началом для личности и движущей силой общества. Разорванность шизоидного сознания уже по самой своей природе разрушает метатекст.

Литературный постмодернизм часто называют «цитатной литературой». Так, роман-цитата Жака Ривэ «Барышни из А.» (1979) состоит из 750 заимствованных отрывков у 408 авторов. Игра с цитатами создает так называемую интертекстуальность. В теории постмодернизма подобная литература стала характеризоваться термином «смерть автора», введенным Р.Бартом. Он означает, что каждый читатель может возвыситься до уровня

автора, получить законное право безоглядно досочинять и приписывать тексту любые смыслы, в том числе и отдаленно не предполагавшиеся его создателем. Так Милорад Павич в предисловии к книге «Хазарский словарь» пишет, что читатель может ею пользоваться, «как ему покажется удобным. Одни, как в любом словаре, будут искать имя или слова, которое интересует их в данный момент, другие могут считать этот словарь книгой, которую следует прочесть целиком, от начала до конца, в один присест...». Такая инвариантность связана еще с одним утверждением постмодернистов: по Барту, письмо, в том числе литературное произведение, не является созданием отдельного индивида, а специфическим проявлением «всеобщего письма».

В произведениях постмодернистов пародия приобретает иное обличье и выполняет иную функцию по сравнению с традиционной литературой. Так, Ч. Дженкс говорит о «двойном кодировании», под которым понимает присущее постмодернизму пародийное сопоставление двух (или более) «текстуальных миров». Тяготение к фантастике порождает в постмодернизме теорию симулякра. В постмодернистской эстетике симулякр занимает место, принадлежащее в классических эстетических системах художественному образу. Однако если образ (копия) обладает сходством с оригиналом, то симулякр уже весьма далек от своего первоисточника. Жиль Делез рассматривает симулякр как знак, который отрицает как оригинал, так и копию. Бодрийяр определяет симулякр как псевдовещь, замещающую реальность постреальностью посредством симуляции, выдающей отсутствие за присутствие, стирающей различия между реальным и изображаемым.

Симулякр – образ отсутствующей действительности, правдоподобное подобие, лишенное подлинника, объект, за которым не стоит какая-либо реальность.

Итак, выделим характерные черты постмодернистской литературы:

1. Деканонизация, ироническая переоценка ценностей,
2. Размытость бинарных оппозиций, цитатность,
3. Отказ от традиционного личностного «Я», переход к множественности «я»,
4. Гибридизация жанров, порождение новых стилей и форм творчества,
5. Принцип игрового начала: игра в тексте, с текстом, с автором, читателем...
6. Интертекстуальность, переосмысление всей истории культуры,

7. Плюрализм культурных языков и стилей,
8. Многоуровневая организация текста, предназначенного на каждого читателя, смешение стилей массовой и элитарной литературы,
9. Ориентация на множественность интерпретаций текста,
10. Принцип сотворчества, провозглашение смерти автора и рождение нового типа читателя.

Конечно, перечисленные характеристики не являются строго утвержденными (хотя, что говорить, понятие точного утверждения совсем не характерно для постмодернизма), тем не менее, будем их считать определяющими для обозначения презумпций эпохи постмодерна, которые обусловили поэтику постмодернизма, с присущими ей свойствами:

1. Появление новых, гибридных литературных форм,
2. Цитатная пародийность,
3. Фрагментарность, коллаж литературного текста,
4. Отсутствие связующего центра в тексте,
5. Игра с культурными кодами и знаками.

Главным объектом постмодернистской литературы является Текст, который способен играть, цитировать, пародировать, не претендующий ни на что. Он просто есть. Литература постмодерна зачастую намеренно создает трудности в прочтении, как-бы заставляя думать, размышлять. На самом деле текст дает время, чтобы читатель мог найти точки соприкосновения со своими ощущениями, своими жизненными принципами, интересами. Постмодернистская литература творит новую реальность или множество реальностей, в которых каждый себя находит

## **6. Постмодернизм и живопись**

Живопись постмодернизма (в частности, поп-арт) стремится преодолеть свойственную модернизму элитарность искусства и возвратиться к реальности. Причем подобного рода возвращение понималось как выявление эстетической ценности образцов массовой продукции. «Почему вы думаете, что холм или дерево красивее, чем газовый насос? - спрашивает один из деятелей поп-арта Рой Лихтенштейн. - "Только потому, что для вас это привычная условность. Я привлекаю внимание к абстрактным свойствам банальных вещей».<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Модернизм. Анализ и критика основных направлений. М., 1973. – С. 235.

По мнению сторонников поп-арта, каждая вещь, каждый предмет может стать произведением искусства, будучи представленным в соответствующем контексте. Соединенные в особые «комбинации», вещи теряют свое прежнее назначение и приобретают новые качества. В поп-арте широко используются приемы коллажа и фотомонтажа, новейшие искусственные материалы и сложные технические приспособления. Официальное признание он получил на венецианской Биенале 1964 г., на которой экспонировались части разноцветных легковых машин, смятые в гармошку; выцветшие фотографии, обрывки газет и афиш, наклеенные на ящики; чучело курицы под стеклянным колпаком; рваный ботинок, выкрашенный белой масляной краской; оборудование ванной комнаты; ведро и лопата, подвешенные на цепочке. Такой подбор экспонатов заставляет говорить об общности поп-арта и дадаизма не только в использовании формальных приемов (коллаж, фотомонтаж), но и в стремлении удивить, поразить и шокировать зрителя.<sup>41</sup>

Со временем поп-арт дополняется оп-артом (оптическим искусством достижения разнообразных свето - цветовых эффектов с помощью сложных технических устройств), кинетическим искусством (самодвижущимися и саморазрушающимися механическими устройствами), эл-артом (электронным искусством) и т.д.

Поп-арт, активно применявший технику фотомонтажа, послужил предпосылкой для возникновения в конце 60-х гиперреализма (фотореализма), стремившегося восстановить утраченную модернизмом предметную конкретность художественного языка за счет имитации фотографии. Эту манеру называют также «радикальной» и «холодной» за стремление к подчеркнуто объективному изображению реальности, когда из творческого процесса как бы устраняется дух человеческого присутствия, следы личного почерка художника (используется масштабная сетка тканая и диспозитивная проекция для подготовительного рисунка, также жидкие краски, наносимые с помощью распылителя и т.д.).

В 70-е годы гиперреализм стал ведущей манерой постмодернистской живописи.

Следует отметить, что какие бы направления мы не рассматривали, в живописи постмодерна прослеживается разрыв с предшествующей культурной традицией. Если рассматривать глубже и подробнее, то можно отметить, что это не простой разрыв, но даже полное ее отвержение путем пародирования и глумления, насмешничества. Показательным в этом отношении является творчество Э.Уорхопа. Его знаменитая работа «Мона Лиза (Тридцать лучше, чем одна)» представляет собой воспроизведение в черно-белом варианте изображения Джоконды в 30 копиях (пять рядов по шесть портретов в каждом) Леонардо да Винчи. В чем прослеживается усмешка над традиционным академизмом. Ну и что Мона Лиза? Подумаешь, гений Леонардо! Вот вам 30 таких портретов...

<sup>41</sup> Рязанцева Л.В. Культура XX века: от модерна к постмодерну. М., 2006. – С. 44.



В 70-80-е годы 20 века художники-постмодернисты пытаются внушить некий глубокий смысл, вернее, его наличие, зрителю, воспринимающему живопись.

Живопись постмодернизма отличает даже особый подход к организации художественных выставок, таких, например, как «Made in France. 1947–1997» (1997, Париж, Центр Помпиду), где живопись и другие экспонаты были сгруппированы под рубриками: «Знак и время», «Пространство и движение», «Вещь в себе», «Редукция, ритм и полнота», «Жест и выразительность», «Воображение», «Искусство как присутствие»: «Бытие в себе», «Бытие в мире», «Пространство и цвет», «Истоки и своеобразие», «Уловки памяти», «Концепция, форма, метафора», «Превращения объекта».

Приблизительно к середине 70-х миметическая изобразительность завершается гиперреализмом, абстракция – однотонной монохромией (в экспозиции «Made in France» эти антиподы классической изобразительности были представлены Портретом Пита Мондриана Ж.-Ф.Юкле, абстракциями Ж.Асс).

Характер перемен, происходящих в 80–90-е, раскрывает эволюция антропоморфного образа.

Превращения, которые претерпевает этот образ на протяжении Нового времени, неожиданно завершаются в конце XX в. появлением пустого тела – муляжа, куклы, манекена. Антропоморфный робото-человек авангарда складывался из неких универсальных элементов; таким «строительным» методом реализовалась оптимистическая идея преобразования мира, преобразования человека – идея творчества, которому все подвластно. В конце века человек – это раздутые, полые, бездушные персонажи Ботеро, говорящие о тщетности вождения и бренности плоти. Наконец, это уже и не конструкция, и не страждущая плоть, но бессмысленное, бесчувственное тело, представленное абсолютно натуралистически: в виде обнаженного мужчины (Ч.Рей) или примитивной фигуры с отверстием в груди (Дж. Борофски). Хаим Стейнбах расставляет на полке, подвешенной к стене, натуралистические женские головки в париках, Робер Гобер – фрагменты человеческого тела с элементами одежды.

Позднее, в конце прошлого столетия и в начале нынешнего, постмодернисты-живописцы не страшатся уже над своими зрителями проводить эксперименты, заманивая их куда-либо под девизом искусства.

Как показала выставка «Art 1998 Chicago at Navy Pier», образ пустого тела и его фрагментов широко присутствует в искусстве конца 90-х в традиционном теперь уже виде – в форме манекенов, кукол, муляжей (Три манекена, 1997, С.Балкенкол; Два резиновых манекена, 1997, Х.Муньос; фрагменты человеческого тела во Временной скульптуре, 1997, Э.Вурм; 50 кадров оскаленных зубов, 1998, Ф.Паскуа). В живописи в иной форме проявляется та же лишенная своего содержания антропоморфная субстанция: Прохожие, 1998, П.Дж. Крука – это статичная масса людей,

напряженные позы которых контрастируют с абсолютно ничего не выражающими, неподвижными лицами. Манекенная сущность изображенных персонажей подчеркивается одинаковой фактурой лиц, головных уборов, одежды. Этот прием – использование «неживой» фактуры при изображении человеческого лица – повторяется довольно часто (Красная музыка, 1997, Эл Пачке; Торговец, 1996, Р.Лостуттер; Курильщик, 1998, Дж. Риелли; Кодированный человек, 1997, В.Чемберс; Мужчина с ботинком над головой, 1997, Ф.Алис и др.).

С точки зрения эволюции сюжета образ пустого тела может восприниматься как возвращение к *tabula rasa* после десятилетий гротесковой, шаржированной трактовки образа человека.

Резюмируя, следует отметить, что художественный процесс второй половины 20 века принципиально отличается от всего существовавшего ранее.

Как отмечает Виль Мириманов, классическое искусство – это оркестры, соревнующиеся в исполнительском мастерстве; сюжет и в значительной мере форма, его воплощающая, известны. Теперь – это солирующие инструменты, которые не исполняют, не озвучивают партитуру, но звучат – автономно, спонтанно, непредсказуемо.

Однако в историческом контексте полицентричность не есть хаос. Индивидуальные, корпоративные и иные направления, стили не изолированы друг от друга. То, что в случае с традиционным искусством оборачивается синхронной стилистической эволюцией, здесь через взаимовлияние, сложные отношения взаимодействий и противодействий выступает как системное образование – по-своему упорядоченная мозаика.

В искусстве, которое становится товаром на рынке сиюминутных ценностей, по-прежнему различимо «мерцание многозначных символов», которые если не знаки самой тайны, то попытки интерпретировать ее молчание.

## **7. Эстетика постмодерна: итоги**

Конечно, подобный подзаголовок некорректен, так как не то что бы сложно, но невозможно подвести итоги явлению, которое продолжается, возможно даже развивается, преобразуется и о том явлении, о котором не свойственна какая-либо унификация в принципе. Но учитывая, что говорим мы о явлении постмодерна...

Итак, как следует из многочисленных работ, посвященных как теоретическому осмыслению, так и художественному прочтению рассматриваемого нами явления, постмодерн - это продуцирование вневременных текстов, в которых некто (не автор!) играет в ни к чему не обязывающие игры, используя принадлежащие другим коды. Соответственно постмодернизм не относится к области философии или истории, не связан с идеологией, не ищет и не утверждает никаких истин. Постмодернизм также

рассматривают как реакцию на тотальную коммерциализацию культуры, как противостояние официальной культуре.

Из рассуждений Бодрийара о гиперреальности в работе этического можно сделать вывод, что суть постмодернизма – кокетство. «Имманентная сила соблазна, – пишет он, – все и вся оторгнуть, отклонить от истины и вернуть в игру, чистую игру видимостей». Сила образа – это секрет, который в действительности лишен того, что могло бы быть раскрыто, – какого-либо смысла и содержания. Соблазн такого искусства – в намеках на якобы существующую здесь тайну.

Образ хаотического сверхсложного мира – отправной момент современной художественной культуры; постмодернизм – изображение мира, о котором нет знания. Но искусство постмодернизма это не только игра, но и попытка подстроить человека к современному миру.

Отсутствие сюжета, замысла и смысла, характерные для постмодернизма компенсируются интертекстуальной насыщенностью. Эти признаки могут проявляться в той или иной мере в литературе, поэзии, публицистике, театре, изобразительном искусстве и концентрированно – в собственных постмодернистских жанрах, таких, как, хэппенинг, перформанс и др.

Как и всякое другое, искусство постмодернизма отражает картину мира; здесь – ее распад, который предстает как *отсутствие означаемого*. *Означающее* (форма) здесь самоцельно.

Современное искусство объективно свидетельствует о том, что сложившаяся система представлений больше не видит в художнике творца высших ценностей. Девальвация духовной культуры, очевидно, связана с утверждением иных ценностей. Относительное изобилие и свободы, которыми обеспечило себя общество потребления, показывают, чего в действительности желает человек. Творчество, базируясь на материальных ценностях, утрачивает свое первородство и становится «художественным производством», которое усиливает развлекательную, игровую функции.

Особенностью современного искусства является то, что творческая интенция проявляет себя как *деструктивная*. Изобразительная деятельность нередко становится прямой проекцией темперамента, примером которой является жестикуляционная живопись. Прорыв деструктивного начала – один из стилиобразующих факторов современного искусства, продуцирующего образ агрессии, катастрофы, распада, хаоса.

Постмодернизм представляет собой скорее умонастроение, интеллектуальный стиль. Как тип ментальности постмодернизм – это гиперрефлексия, возникшая в условиях некоего умозрительного вакуума, дискредитации идеологических концептов, перепроизводства предметов сиюминутного потребления. Как творческая установка постмодернизм являет максимум интеллектуально-игрового, эвристического, рефлексивного, деструктивного и минимум смыслообразующего, этического, эстетического, конструктивного.

## Вопросы к курсу

1. Понятие постмодерна в научных исследованиях, хронологические рамки, пространственно-временные характеристики.

2. Отличие постмодерна от презумпций классических эпох. Постмодерн и модерн.

3. Развитие современных культурных течений в России и за рубежом.

4. Характеристики эпохи постмодерна.

5. Теоретические концепции постмодерна: Чарльз Дженкс.

6. Теоретические концепции постмодерна: У. Эко.

7. Теоретические концепции постмодерна: Лесли Фидлер.

8. Теоретические концепции постмодерна: В. Вельш.

9. Характерные черты архитектуры эпохи постмодерна.

10. Постмодернизм и живопись.

11. Постмодернизм в литературе.

12. Кинематограф как центральное искусство постмодерна.

Характерные черты кинематографа эпохи постмодерна.

13. Социально-психологический портрет человека и проблема постмодерна в культуре XX века.

14. Принципы существования человека в эпохе постмодерна, возможность свободного существования в современной культуре.

## Литература для ознакомления для организации самостоятельной работы студентов:

Бауман З. Философия и постмодернистская социология // Вопросы философии.-1993 № 3. с. 51.

Бергер П. Понимание современности // Социологические исследования.- 1990.- № 7. с.130.

Бибихин В. Примечания переводчика // Жак Деррида. Позиции. Киев: «Д.Л.», 1996. С. 191.

Бланшо М. Мишель Фуко, каким я его себе представляю. / Пер. с франц. и послесловие В.Е. Лапицкого. – СПб.: Machina, 2002. – 96 с.

Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Пер. с фр. – М.: Добросвет, 2000. – 387 с.

Бодрийяр Ж. К критике политической экономии знака. – М.: Библион-Русская книга, 2003. – 272 с.

Вайнштейн О. Леопарды в храме // Вопросы литературы. – 1989. – № 12.

Вельш В. «Постмодерн». Генеалогия и значение одного спорного понятия // Путь. Международный философский журнал.- 1992.- №1.с.120.

Гулыга А.В. Что такое постсовременность? // Вопросы философии. – 1988. – № 12.

Делёз Ж. Логика смысла. – М.: Академия, 1995. – 298 с.

Делёз Ж. Различие и повторение. – М.: Петрополис, 1998. – 384 с.

Делёз Ж. Фуко. / Пер. с франц. Е.В. Семиной. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998. – 172 с.

Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? М.: Институт экспериментальной социологии, 1998. – 288 с.

Деррида Ж. Вокруг вавилонских башен / Пер. с франц. и комментарии В.Е. Лапицкого. – СПб.: Академический проект, 2002. – 111 с.

Деррида Ж. Голос и феномен. – СПб.: Алетейя, 1999. – 208 с.

Деррида Ж. О грамматологии – М.: Ad marginem, 2000. – 512 с.

Деррида Ж. Эссе об имени. – СПб.: Алетейя, 1998. – 192 с.

Деррида Ж. Письмо японскому другу // Вопросы философии. – 1992. – № 4. – С. 53–57.

Деррида Ж. Позиции. – Киев: Д.Л., 1996. – 192 с.

Дженкс Ч. А. Язык архитектуры постмодернизма. – М.: Стройиздат. 1985. – 137 с.

Ивбулис В.Я. Модернизм и постмодернизм: идейно-эстетические поиски на Западе. М.: Знание, 1988. – 62 с.

Ивбулис В.Я. От модернизма к постмодернизму // Вопросы литературы. 1989, 9. С. 256-261.

Иконников А.В. , Зарубежная архитектура. От "новой архитектуры " до постмодернизма, М.: Стройиздат., 1982. – 255 с.

Ильин И. П. Английский постструктурализм и традиция социального историзма // Диапазон. – 1992. – № 1. – С 32–38.

Ильин И. П. Восточный интуитивизм и западный иррационализм: "Поэтическое мышление" как доминантная модель "постмодернистского сознания". // Восток - Запад: Литературные взаимосвязи в зарубежных исследованиях. – М.: Прогресс, 1989. – С.170–190.

Ильин И. П. Массовая коммуникация и постмодернизм. // Речевое воздействие в сфере массовой коммуникации. – М.: Прогресс, 1990. – С. 80–99.

Ильин И. П. Между структурой и читателем: Теоретические аспекты коммуникативного изучения литературы. // Теории, школы, концепции. – М.: Прогресс, 1985. – С. 134–168.

Ильин И. П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях. – М.: Прогресс, 1988. – 28 с.

Ильин И. П. Стилистика интертекстуальности: Теоретические аспекты. // Проблемы современной стилистики. – М.: Прогресс, 1989. – С. 186–207.

Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. – 256 с.

Ильин И. П. Теория знака Ж. Дерриды и ее воздействие на современную критику США и Западной Европы. // Семиотика. Коммуникация. Стил. – М.: Прогресс, 1983. – С. 108–125.

Иноземцев В.Л. Современный постмодернизм: конец социального или вырождение социологии? // Вопросы философии.-1998.- № 7.с.29.

Иноземцев В.Л. Современный постмодернизм: конец социального, или вырождение социологии? // Вопросы философии. -1998.- № 7.с 35.

Иноземцев В.Л. За пределами экономического общества. Постиндустриальные теории и постэкономические тенденции в современном мире.- М.,1998 г. с. 121.

Карасев Л.В. Сегодня и завтра. - Вопросы философии. 1993.- №3.

Косиков Г. К. Ролан Барт – семиолог, литературовед. // Барт Р.Избранные работы: Семиотика: Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – С. 3–45.

Кутырев В.А. Пост-пред-гипер-контр-модернизм: концы и начала. // Вопросы философии. –1998. – № 5. – С. 135–143.

Лакан Ж. Функция и поле речи языка. – М.: Гнозис, 1995. – 192 с.

Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. – Спб.: Алетейя, 1998. – 160с.

Лотман Ю. М. Семиотика культуры // Экология и жизнь. – 2003. – №6. – С. 3–8.

Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера - история. – М.: «Языки русской культуры», 1996. – 464 с.

Популярная художественная энциклопедия. Под ред. В.М.Полевой, В.Ф.Маркузон, М.: Советская энциклопедия. - 1986.

Постмодернизм и культура (Материалы «круглого стола»)//Вопросы философии, 1993, №3

Постмодернизм // Современная западная философия: Словарь. – М.: Политиздат. 1991. - 414 с.

Постмодернизм и культура. М., 1991.

Рябушин А.В. Новые горизонты архитектурного творчества 1970-1980-е годы. М.: Стройиздат. 1990. – 325 с.

Рябушин А., Хайт В. Постмодернизм в реальности и представлениях // «Искусство»,1984г, №4.

Фишман Л.Г. Постмодерн как возврат к Просвещению // Вопросы философии .- 2006.- № 10.с.77.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

Определения термина «постмодернизм» для самостоятельного аналитического разбора, данные в философском словаре

1. Постмодернизм - совокупность возникших на Западе во второй половине XX в. философских учений как реакция на чрезмерное засилье "решеткой логицизма", узами "рациональной выверенности", ведущей в дурную бесконечность линейностью концептуальных построений, избыточной механистичностью, абсолютизированной детерминированностью, чрезмерной заорганизованностью философского и научного мировоззрения XIX - первой трети XX в. Освобождение от "засилья детерминизма", с которым в XX в. крупнейшие ученые и философы стали связывать "скорее не науку, а карикатуру на науку" (И. Пригожин), пошло по пути, с одной стороны, усиления универсализма (создание системной методологии и системологии, кибернетики и синергетики на основе "архетипа целостности", в постгёделевскую эпоху приобретшего самодовлеющее значение), а с другой - укрепления реакции отторжения, идеологических позиций простой негации в отношении к науке и философии означенного выше периода. Понятно, что организацию, универсальный закон, всеобщие связи и зависимости П. отвергает как фантомы. "Организация есть террор над личностью", - утверждают его творцы; подлинное познание есть "скольжение по смыслам"; каждая личность заключена в узких рамках между шизофренией и паранойей и в познании общества первую скрипку должен играть шизоанализ (Ф. Гваттари, Г. Делёз); "иерархия - это наша проблема" (А. Шопенгауэр). В П. явственно, что называется, невооруженным глазом видны признаки общего разложения, духовного растрепывания или даже маразма, западноевропейской философской мысли, которая, социогенетически опережая экономику, дает портрет ближайшего будущего всей на ней основывающейся культуры. (Идейный базис, что было, как правило, всегда, во все времена, упреждал в своем становлении и развитии базис экономический.) П. можно рассматривать и как реакцию буржуазной мысли на тотальный кризис конца 20-х - начала 30-х гг. под названием Великая Депрессия, охвативший все государства Запада, из которого они, увязнув в потребительстве, меркантильности и вещевизме, в идейном отношении до сего времени не могут выйти, чтобы, не замыкаясь на прославлении и реабилитации педерастии и лесбиянства, создать что-нибудь духовно стоящее и по-человечески нравственно высокое, подлинно содержательное, ценное.

2. Постмодернизм - явление, характерное в последние десятилетия для Запады, вызвавшееся в конструктивной критике принципов классического рационализма и традиционных ориентиров метафизического мышления. Хотя наличие многочисленных любопытных концепций П. свидетельствует о

действительности ситуации, однако П. не имеет парадигматического определения. П. вовсе не является логическим понятием, определяющим реально существующий объект. Поэтому неправомерна логическая или хронологическая локализация П., хотя такая возможность не исключается. Сам термин указывает на то, что явление во многих своих формах и аспектах продолжает и завершает традиции модернизма. И тогда основные парадигмы П. будут строиться на основании того, что понимается под модернизмом и с какого времени последний берет свой отсчет. Введенный первоначально в 30-е гг. для обозначения течений в искусстве, пришедших на смену модернизму 10 - 20-х гг., термин П. был воскрешен в 60-е гг. американским литературоведом И. Хассаном для описания некоторых новых веяний в американской литературе (ощутимых, например, в прозе У. Берроуза, Дж. Барта, Т. Пинчона и др., художественной критике Н. О. Брауна, С. Зонтаг, Дж. Кейджа и др.), причем Хассан стремился показать, что П. - всего лишь продолжение модернизма (в первую очередь, сюрреализма), всего лишь новая обработка центральной темы модернизма - темы молчания. Эта концепция была оспорена другими американскими литературоведами, увидевшими в американской литературе 60-х гг. решительный разрыв с модернизмом. Как Хассан, возводивший модернизм к творчеству А. Д. Ф. де Сада, так и противники Хассана рассматривали модернизм как торжество тех течений в искусстве, которые до начала нашего века оставались маргинальными, что и способствовало распространению литературоведческого спора в смежные области. Классифицируя позиции завязавшегося в 70-е гг. философского спора о П., Ф. Джеймисон исходил уже из того, что это слово обозначает эпоху истории западной цивилизации, идущую на смену т. н. "новому времени". По мнению Джеймисона, впервые эта эпоха была описана М. Хоркхаймером и Т. Адорно в знаменитой книге "Диалектика Просвещения" (1944) в контексте оппозиции рационального и мифического. Поскольку промышленность классического капитализма представляла собой кульминацию рационализации производства, концепции П. в некоторых ее вариантах сближаются с концепциями постиндустриального общества. С другой стороны, восстановление в своих правах мифического начала западной культуры привлекло к концепции П. пристальное внимание "радикальных теологов". Однако любая концепция П. не сводима к социально-экономическим или теологическим толкованиям. Согласно Лиотару, в среде множества "языковых игр" попытка легитимации собственного статуса ведет к возникновению "метадискурсов". Последние принимают форму "больших нарративов". Модернизм характеризуется господством двух таких нарративов: нарратива Просвещения и нарратива Духа. В нарративе Просвещения (представителем этого нарратива Лиотар называет Канта) философ выступает от имени универсальной истины и человечества. Просвещенное государство обеспечивает просвещение и свободу людей через познание истины. Государство легитимируется самими людьми. Таким образом, в нарративе Просвещения знание, власть и эмансипация тесно



взаимосвязаны. Представителем нарратива Духа Лиотар называет Гегеля. В этом нарративе философия достигает единства через образование, а отдельные науки развиваются как моменты в становлении духа. Нарратором этого нарратива выступает "метасубъект", который формулирует легитимность дискурсов эмпирических наук и культурных институтов. В противоположность к нарративу Просвещения, нарратив Духа самолегитимируется. По Лиотару, основная характеристика П. заключается в том, что метанарративы утратили свои легитимирующие способности. По крайней мере, можно назвать один общий объект критики П. - Просвещение; однако исследование и критика Просвещения ведется различными авторами с различных т. зр. Все эти т. зр. объединяет ирония, скепсис относительно проекта Просвещения, и относительно составляющих этот проект тем и образов. Следовательно, основная цель П. - смещение, "деконструкция" проекта Просвещения посредством различных риторических стратегий. Имена и дискурсы, традиционные в П., - Ницше, Фуко, Деррида, Делез и Гваттари, Лиотар, Рорти и др., а также психоанализ, постструктурализм, деконструкция, шизоанализ, номадология и др. Основные темы, критикуемые П., - реальность, истина, язык, человек, история, знание, философия. Западная метафизика основана на понимании бытия как присутствия. Основная цель метафизики заключалась в конструировании философских систем, репрезентирующих реальность. Между субъектом познания и реальностью лежит непреодолимая пропасть. Основными характеристиками реальности являются стабильность, целостность, неизменность. Ключевой момент постмодернистского понимания реальности - признание изменчивости, случайности. Реальность изначально процессуальна. Западная метафизика развивает методы самооснования, унификации, конструирования все более замкнутых систем, редуцируя гетерогенность и процессуальность реальности в метафизические оппозиции. Стандартная метафизическая практика объясняет мир, реальность, используя метафизические бинарные оппозиции, один из терминов которых занимает приоритетную позицию. Второй термин в оппозиции рассматривается как вторичный и производный. Т. е., оппозиция асимметрична. Репрезентация реальности в метафизических оппозициях позволяет философии, притязавшей на приоритетные термины, диктовать собственную волю реальности. Реальность, таким образом, является не реальностью бытия, а скорее результатом определенных философских практик. П. отклоняет всякую претензию на соотнесение текстов культуры с реальностью. Каждая реальность является текстовой по своей структуре, поскольку воспринимается, переживается как система различий в смысле постоянных отсылок к чему-то другому. Реальность, представленная как текст, открывает возможность для бесконечных интерпретаций, трансформаций. В центре внимания оказывается изменение, ситуативность, сингулярность социального явления. Любое явление реальности воспринимается как "продукт времени и случая". Само понятие репрезентации в данном

контексте - контексте имманентности текста реальности - объявляется неуместным, поскольку проблематизируется объективность реальности. Для Просвещения целью любого познавательного отношения человека к миру является познание истины. Истина объективна и универсальна, не зависит от познающего субъекта. Истинное знание суть лишь репрезентация реальности, структур естественного мира. Истина концептуализируется в терминах полноты, адекватности, трансценденции и самоидентичности. П. отрицает объективную данность истины. Любая попытка обнаружить истинную сущность вещей с самого начала обречена на неудачу, поскольку истина - не более чем лингвистический, исторический и социальный конструкт. Более того, не существует и какого-то универсального критерия, который позволил бы нам отличить истину от не-истины. Истина вырабатывается в рамках дискурсивной или социальной практики, которые, в свою очередь, являются интерпретациями предшествующих систем. Любая претензия на всеобщую истину влечет конструирование "метадискурса", легитимируется особым отношением к истине. Истина - это "женщина". Как говорит Деррида, женщина "не является какой-то вещью, определенным тождеством фигуры... Вероятно, она, в качестве не-тождества, не-фигуры, подобия, является бездной расстояния, расставлением расстояния, самим расстоянием, если еще можно было бы сказать подобное, что невозможно: самим расстоянием". В противоположность к традиционному философскому дискурсу, догматическому, "который верит в истину, которая есть женщина, в истину как в женщину", согласно Деррида, женщина не поддается познавательной категоризации. "Нет никакой истины женщины, - поясняет Деррида, - и это потому, что это бездонное отстранение истины, эта не-истина есть "истина". Женщина - имя этой не-истины, истины". В лучшем случае письмо закавычивает "истину" или вписывает истину. И такое вписывание есть женское "действие". История мыслится как определенная логическая схема, задним числом прилагаемая к реальности. История мыслится как определенная линейная последовательность прошлого, настоящего и будущего. Все исторические события подчиняются жесткой необходимой связи, определенному логическому порядку. Такое "вульгарное" понимание истории, по мысли Деррида, состоит в утверждении привилегии настоящего времени, в утверждении господства "теперь". Просвещенческая идея истории является историей для человека, историей человека. Человек является пред-данной целью этой истории. В этом смысле история телеологична. Прогресс истории заключается в самосовершенствовании человека. Культивируемая в этом проекте концепция истории (человека) так или иначе ведет к апологии единства, тотальности, закрытости, тождества. Все другие характеристики истории, выпадающие из логики необходимой связности, оказываются исключенными. В результате - апология тотального контроля, ориентация на абсолютную и всеобщую необходимость, исключаящую различие и гетерогенность. Согласно П., история представляет собой хаос совершенно

случайных событий, не обладающих внутренней связностью, не подчиняющихся какой-то необходимости или логической последовательности. История не имеет никакой пред-данной цели, следовательно, исключает завершенность, закрытость. История - это открытое пространство бесконечных трансформаций, интерпретаций. Любое явление единства, порядка, необходимости, систематичности, непротиворечивости необходимо предполагает акт насилия для репрессии плюральности, беспорядка, изменчивости. Сама логическая практика, устанавливающая теоретическую возможность телелогической, единой и тотальной истории в то же время исключает такую возможность. П. говорит о совершенно другой разновидности истории, другом типе истории, исторического размышления. Ключевым моментом идеала Просвещения является признание нормативности человека. Просвещение культивирует человека. При этом человек принимается как некая данность, далее не вопрошаемая. Согласно П., человек "децентрирован". Необходимо разрушить представление о человеке как об автономном, самосознающем, обладающем "я" индивиде. Более того, теоретическим началом исследования должен выступать именно этот индиви(д)-дуализированный человек. Интеллектуальная традиция полезному концептуализирует это начало. Хайдеггеровский тезис деструкции субъекта выражен в "Преодолении метафизики" и в "Письме о гуманизме", здесь говорится о метафизичности любого рода антропологии; структуралистский тезис "децентрации" субъекта предстален М. -Фуко в "Словах и Вещах": человек - это изобретение недавнее и конец его, быть может, недалек; постструктуралистский тезис деконструкции субъекта - это деконструкции антропологического, лингвистического, гносеологического фундаментализма. Любая попытка человека установить порядок подрывается языком, желанием, бессознательным. На место человека как субъекта приходят "машины желания" (Делез и Гваттари), "другой" (Батай, Бланшо, Левинас, Лакан, Деррида), бессознательные, ненамеренные результаты насилия, требуемого для установления т. н. человеческого порядка. Как чисто социальное, а не трансцендентальное образование человек лишен привилегированного положения. Согласно Фуко, человек является спекулятивным элементом господствующей в современных западных обществах формы власти - биовласти. Последняя функционирует посредством исповедальных и дисциплинарных практик. И т. н. гуманитарные науки также возникают в результате практики биовласти. Именно посредством этих практик человек "очеловечивается". Именно посредством этих практик утверждается идея индивидуальной "самости", требующей познания и самопознания. Просвещение теснейшим образом взаимосвязывает между собой знание, легитимность и власть. Гарантом истинного знания выступает абсолютный разум. Т. о., знание в идеале Просвещения выполняет двойственную функцию: с одной стороны, знание является нейтральным, поскольку апеллирует к инстанции абсолютного и универсального разума - в этом

смысле знание соблюдает нейтралитет; с другой стороны, знание является социально полезным, поскольку на службе легитимной власти гарантирует и свободу, и прогресс. Идея социально полезного и в то же время нейтрального знания влечет учреждение соответствующих институтов и профессий, задача которых заключается в просвещении, образовании и, следовательно, эмансипации людей. Т. о., как говорит Лиотар, в нарративе Просвещения наблюдается взаимозависимость знания, власти и эмансипации. П. концептуализирует знание как исторически и социально обусловленное. Производство знания необходимым образом связано с прагматикой социального действия. Знание производится только в контексте "дискурсивных формаций". Последние, согласно Фуко, представляют собой систему возможностей знания. "Дискурсивные формации" позволяют идентифицировать определенные высказывания на истинность или ложность с т. зр. существующих правил и норм. Причем именно дискурсивные правила определяют характер и функции субъектов и объектов познания. Основание "дискурсивных формаций" заложено в инстанции власти. Т. о., "воля к знанию" необходимо связана с "волей к власти", хотя современное социальное устройство позволяет "замаскировать" определенные механизмы собственного функционирования власти. Фуко отказывается рассматривать власть в терминах репрессивной гипотезы. Власть не репрессирует, а производит власть через познание т. н. истин "человеческой природы", с одной стороны, производит самих субъектов, а с другой стороны, властвует: сами же субъекты выступают объектами приложения власти. Просвещение придерживается репрезентативной теории языка, согласно которой реальность посредством языковых обозначений репрезентируется сознанию. Язык выступает передаточным механизмом, средством выражения. В этом процессе язык сохраняет прозрачность и нейтральность, универсальность и объективность. Последние гарантируются означаемой, идеальной или смысловой стороной языка. Именно означаемое позволяет языку воспроизводить реальность объективно и неискаженно. Материальная сторона языка - означающее - как вторичная, производная исключается из этого процесса. Язык в этом смысле обеспечивает традиционализацию и историзацию смысла. Апология означаемого ведет к единству, тотальности, тождеству. П. отвергает представление о языке как о нейтральном посреднике между реальностью и мышлением. Язык является образованием, имманентным реальности. Реальность не выражается в языке или через язык, конституируется лингвистически. П. предпочитает не язык, а текст, письмо. Речь идет о "текстуализации" реальности. "Текстуализация" реальности подрывает миф о присутствии. Текст ничего не означает, поскольку производится гетерогенными знаками, всегда совмещающими все временные модусы. Сцена письма - это не сцена присутствия, сознания (самосознания), интенциональности или даже интересубъективности. Сцена письма - это также пространство нередуцируемого множества бесконечных повторений-замещений-дополнений означающих, единственным правилом для которых

будет утверждение бессмысленной игры. Только внутри пространства письма возможна встреча с непредставимой реальностью, с воображаемым в смысле Бланшо. С т. зр. "текстуализации" реальности, традиционные категории философии, типа "реальность", "репрезентация", "истина" и т. д. оказываются неуместными. Более того, речь идет о смещении самой философии. Проект Просвещения особое место выделяет философии как гаранта объективных универсальных оснований познания и истины. Философия легитимирует сама себя, а также легитимирует дискурсы эмпирических наук. Отношение между философией и остальными науками строится по вертикали. Философия находится на вершине и осуществляет контроль, надзор над всеми науками. Философия представляется деятельностью по репрезентации бытия. Бытие недоступно никому, только философы способны на познание бытия, на построение адекватной логической системы. Философия, ориентированная на самообоснование и самооправдание, всегда нейтрализовала "другого" в любом смысле слова. Ее онтология - это тавтология и эгология. С этой т. зр. западная философия суть философия насилия и власти. Единство, однородность субъекта, разума, реальности достигаются насилием и властью. Но репрессированное, как говорит Фрейд, имеет склонность всегда возвращаться. Симптоматичным в этом смысле является существование множества разнообразных, очень часто противоречащих друг другу течений, направлений: изнутри философии подрывается ее единство и однородность. С другой стороны, меняется отношение между философией и другими науками. Речь идет о замене вертикальной структуры на горизонтальную, когда философия не надзирает, а находится в тесном взаимоотношении с науками, искусством, литературой. С т. зр. "текстуализации" реальности, стирается граница между различными жанрами. Философия находится не над миром, а в мире и представляет собой нерепрезентативную деятельность человека. Отсутствует какая-либо дистанция между философским и любым другим дискурсом. Определить, какой из этих дискурсов является более истинным, не представляется возможным, поскольку потребовалась бы трансцендентальная позиция. В лучшем случае, философ предлагает бесконечное множество смыслов и значений, которые в принципе нельзя укладывать в замкнутую, закрытую систему. Преодоление метафизики присутствия/репрезентации влечет за собой отказ от представления о философии как особой сфере применения человеческого разума, где он имел дело с предельными основаниями познания, равно как и от самой идеи "теории познания". И, соответственно, истина в той мере, в какой она достижима для человека, есть всего лишь одно из множества измерений дискурсивной практики. Деконструкция философии как особого типа нерепрезентативной деятельности человека ведет к поиску новых форм дискурса и новых форм организации текста, которые противостояли бы тотальному построению самой книги - "книги как крута", когда произведение выступает в виде некоторого замкнутого, закрытого, завершеного мира. Деррида говорит о "двойной науке", "двойном письме",

"двойном сеансе" - где на одной и той же странице в два ряда в две колонки располагаются тексты Платона и тексты Малларме, тексты Гегеля и тексты Жане. Как поясняет Деррида, книга не является единым тотальным произведением, а представляет собой произведение с нарушенной линейной структурой, в котором подорваны традиционные, классические формы выражения. В текстах инкорпорированы множественность голосов, полифония, "dissemination" смыслов. Делез и Гваттари представляют другой образ постмодернистского пространства, мышления, текста - ризому. Ризома - это корневище, трава, не имеющая центра, расползающаяся во все стороны. Ризома противопоставляется корню, древовидному мышлению, представляющим классическое пространство, мышление, текст. Классическое произведение подчиняется линейному структурированию - предисловие, суесловие, послесловие; имеет явный и скрытый смысл, центр и периферию. Ризома - это философия плоскости, где нет центра, глубины. Децентрированное ризоматическое пространство "можно эксплуатировать, только путешествуя по нему Его нельзя наблюдать со стороны, как евклидово пространство; скорее оно напоминает звуковую или цветовую гамму" (Делез и Гваттари). П. проявляет особую чувствительность к подавляемым конфликтам или напряжениям в метафизических текстах, подозревает все "естественные" категории, бинарные оппозиции и репрезентативные требования. В результате своеобразной игры с классическими произведениями разрушается кажущееся единство и самоидентичность произведения, наружу всплывают гетерогенность и хаос, множественность голосов, каждый из которых звучит из своей особой точки пространства. Эта стратегия игры, прививки, фрагментации и дифференциации преследует достаточно очевидную цель: подорвать власть "легитимирующих" определенные социальные институты, определенный способ устройства властных отношений дискурсов. В действительности, властные структуры и "гуманитарные науки" образуют тесно взаимосвязанный комплекс "власть - познание". Они друг друга воспроизводят, обосновывают, оправдывают. Проблематизируя и подрывая эти тотализирующие дискурсы, П. открывает "пространство" гетерогенности, изменчивости, неравновесности. В результате устойчивые "дискурсы легитимации" приходят в движение. Ирония заключается в том, что требование Просвещения на обоснование всей легитимной власти в универсальном, нейтральном разуме влечет к унификации и гомогенизации общества. А властные отношения в гомогенном и унифицированном обществе имеют склонность воплощаться в анонимных и часто непризнанных инстанциях вместе с соответствующими очагами сопротивления. Тотальный и единый социальный порядок необходимо покоится на подчинении фрагментарных локальных инстанций познания, которые и являются условиями возможности "тотализирующих" дискурсов власти. Известный теоретик П. И. Хассан предлагает следующую классификацию его характерных признаков. 1) Неопределенность,

включающая в себя все виды неясностей, двусмысленностей, разрывов повествования, перестановок. В теории литературы это проявилось в диалогическом воображении Бахтина, "ошибках" Блума, аллегорическом чтении П. де Мана. 2) Фрагментарность. Художник-постмодернист занимается деконструкцией, предпочитает коллаж, монтаж, используя готовый или расчлененный литературный текст. Этим объясняется и его обращение к парадоксу, ложным умозаключениям. 3) Деканонизация, относящаяся ко всем канонам и всем официальным условностям. В настоящее время наблюдается делегитимация основных законов общества, деканонизация культуры и демистификация знания. 4) Безличность, поверхностность. П. отказывается от традиционного "я", усиливает стирание личности, подчеркивает множественность "я". 5) Непредставимое, непредставляемое. Искусство П. ирреалистично и антииконографично. Литература П. ищет пределы, обыгрывает свое "истолщение", приговаривая себя к молчанию. Непредставимое, по мнению Ю. Кристевой, - это то, что, проходя через язык, не может являться частью языка, то, что, обретая значение, становится невыносимым, невыносимым, ужасающим. 6) Ирония. При отсутствии основного принципа или парадигмы происходит обращение к игре, диалогу, полилогу, аллегории, самоотражению, короче, к иронии. Выделяются различные формы иронии: "связующая", "расчленяющая" и "неопределенная" ирония, еще более полно представляющая сложное, беспорядочное, абсурдное. Ирония относится к проявлениям умственной деятельности, направленной на поиски постоянно ускользающей истины. 7) Гибридизация, или мутантное изменение жанров, порождающее неясные формы: "паралитература", "паракритика", "нехудожественный роман". Смещение жанров позволяет пересмотреть понятия традиции и расширить рамки прошлого в настоящем. 8) Карнавализация. Термин принадлежит Бахтину и охватывает неопределенность, фрагментарность, деканонизацию, иронию, безличность, гибридизацию. Карнавализация означает центробежную силу языка, "веселую относительность" предметов, участие в диком беспорядке жизни, имманентность смеха. Карнавал, по мысли Бахтина, означает истинный праздник времени, становления, перемен, и в нем проявляется своеобразная логика в изменении взглядов. 9) Перформанс, участие. Неопределенность подразумевает участие: пробелы должны быть заполнены. Многие виды искусства П. претендуют на то, чтобы называться спектаклем, поскольку они нарушают границы жанров. Театр становится действующей нормой для деканонизирования общества. 10) Конструктивизм. Поскольку П. отличается образностью, метафоричностью и ирреалистичностью, он конструирует реальность. П. предполагает т.н. "новый гностицизм", возросшую роль вмешательства разума в сферу культуры и в природу. 11) Имманентность. Этот термин И. Хассан относит к возросшему объему памяти, выражающей себя через символы. При помощи новых технических средств стало возможным развить человеческие чувства - охватить мир от тайн подсознания до черных дыр в космосе и перевести его

на язык знаков, превратив природу в культуру, в имманентную семиотическую систему. По вполне понятным причинам П. вызывает по отношению к себе заметное сопротивление со стороны приверженцев модернизма. Можно констатировать, что значительное количество возникающих при этом философских и культурологических проблем рождается в результате неправомерной логической и хронологической локализации П. При этом мы сознательно опускаем этическую направленность многих недоразумений. Если учесть, что история всегда мыслилась как история бытия (присутствия) в модусе живого настоящего и что внутри философии нет и не может быть возможного возражения относительно этой привилегии живого настоящего, поскольку именно последнее и определяет философию как философию, философию как таковую, ее очевидность и истинность, тогда вся история и философия оказываются модернистскими. Но если мы будем вопрошать саму идею живого настоящего, тогда оказывается, что она как чистый феномен возможна исключительно внутри движения темпорализации. Живое настоящее изначально подрывается движением темпорализации. П. изначально предполагается историей, историчностью. Тогда получается, что, во-первых, темпорализация, историчность исключают саму возможность хронологического или логического локализования П., поскольку он всегда уже был. "Постмодерн следовало понимать как этот парадокс предшествующего будущего (post-modo)" (Лиотар). Во-вторых, модернизм, по сути, недостижим и недостижим в силу конечности человеческого существования. Но такое стало возможным только потому, что модернизм "однажды" был уже помыслен (наиболее радикальную версию модернизма мыслил Гегель), т. е. конечность человеческого существования "однажды" была уже помыслена. В плане социальной прагматики П. может быть понят как выражение новой ситуации, в которой общество и культура пытаются обнаружить продуктивные связи традиции и инновации, сохранения и обновления социальных форм. Время, когда доминировала традиция, давно миновало. Но и эпоха доминирования инновации, т. е. эпоха модернизма, подходит к концу. Возникают мотивы открытия инновации внутри традиции, которая была бы формой воспроизведения социального опыта и включения традиции (точнее разных традиций) в делящийся диалог (полилог) культур, социальных общностей, художественных, научных направлений, религиозных движений. Поскольку все эти субъекты, системы и направления деятельности людей оказываются в известной мере синхронными и равноценными, вопрос их новизны уступает место вопросу об их сочетаниях, формах их взаимодействия, о языке их взаимопонимания. В этом плане перспектива деконструкции культурных стандартов и привилегированных позиций, намечаемая П., имеет серьезный культурный смысл и эвристическую ценность. Т. Х. Керимов



3. Постмодернизм - полузагадочное (по своим причинам) маргинальное явление современной культуры, претендующее на центральное и имеющее как совокупность разнородных течений-направлений следующие признаки: Окончательное разрушение ранее бытовавших принципов холистичности и связности в культурных традициях, критика предыдущих культурных традиций с неосознанным и некритичным (философия) и пародированным, карикатурным (искусство) включением их в себя. Потеря "логоцентричности" (философия), потеря нацеленности на прекрасное или "лучшее" (искусство). Уход от высот интеллектуальной рафинированности в философии через посредство серьезных недочетов и непроработанных мест в учениях Гуссерля и его последователей. Сочетание постановки новых проблем с одновременной примитивизацией старых, интенсификация футуристического прогресса через регресс (философия). Переход к "уличности", "офенности", ближним мещанским планам существования с одновременным заимствованием композиционных принципов у кинематографа, радио, телевидения, компьютерной технологии, кулинарии (искусство). П. - несомненная болезнь. Главное для П. - неувоенность уроков знания промежуточного между имеющим превалирующее хождение (научное, паранаучное, обывательское) и релятивно уточненным знанием, потеря герметической сути внутри программных герменевтических схем. Общие черты П.: псевдообъективизм, фетиши несуществующего, опора на психоаналитические сказки. На смену устаревшему принципу гармонии все еще не пришел какой-либо новый, столь же мощный по своей цементирующей силе принцип. В этом трагедия современного общества. П. - это нелепо-диффузные, бессвязные поиски такого принципа. П. как бы символизирует женскость современной цивилизации, переход с единства на множественность, с техники - на технологию, с фундаментальной науки - на короткоживущие рабочие гипотезы. В философии и искусстве выдаются не окончательные произведения, но формальные порывы и сбивчивые эссе, показательные попытки, обещающие материалы для будущего. Это уже не женскость, а - квазидетскость.

## ПЕРСОНАЛИИ

**Барт Ролан (1915-1980)** – в творчестве этого мыслителя выделяют 3 периода:

Достструктуралистский (работы «Нулевая степень письма», «Мифологии») характеризуется интересом к анализу знака как такового и семиологии.

Структуралистский (работы «Воображение знака» (1962), «Основы семиологии» (1965)) характеризуется структурно - семиотическим подходом к анализу рассматриваемых объектов. Разделяет понятие семиологии как науки о знаковых системах и семиотики, которая придает конкретизирующий смысл, например, «семиотика одежды».

Постструктуралистский (работа «S/Z»). Объектом изучения является Текст, который всецело символичен. Понятие письма у Барта представляет собой непрерывный процесс, не знающий ни начала, ни конца, когда каждое новое высказывание «пишется как бы поверх предыдущих высказываний». Текст, не будучи конкретным произведением, а представляя собой «поле методологических операций» как результат наложения друг на друга различных произведений, а также фиксации в памяти индивида самой действительности, является целостной сетью смыслов. Это такая сеть, в которой нет никакой целостности и однозначности, так как Текст существует как множество кодов, выступая выражением памяти культуры. Переплетающееся в Тексте как интертексте множество кодов Барт определил термином «письмо».

### Библиография

Барт Р. Избр. раб: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1994.

Барт Р. Мифологии. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2004.

**Бланшо Морис (1907-2003)** - французский писатель, мыслитель-эссеист, один из самых видных французских мыслителей, оказавший большое влияние на французскую литературу и философию.

Романы: «Тёмный Фома» (1941, вторая ред. 1950), «Аминадав» (1942), повести: «При смерти» (1948), «В желанный миг» (1951), «Последний человек» (1957). Критические статьи в книгах «Лотреамон и Сад» (1949), «Обречено огню» (1949), сборники «Пространство литературы» (1955), «Бесконечный разговор» (1969), «Дружба» (1971), «Письмена краха» (1980).

### Библиография

Бланшо М. Последний человек: [Сборник] / Пер. с фр. и послесл. В. Е. Лапицкого. — СПб.: Азбука—Книжный клуб «Терра», 1997.

Бланшо М. [Бланшо М.] Неопишущее сообщество / Пер. с фр. Ю. Стефанова. — М.: Московский философский фонд, 1998.

Бланшо М. Неопишемое сообщество / Перевод с фр. Ю. Стефанова. — М.: Московский философский фонд, 1998.

Бланшо М. От Кафки к Кафке. Пер с фр. / Перевод и послесловие Д. Кротовой. М.: Логос, 1998. (Две статьи из сборника: Чтение Кафки и Кафка и литература)

Бланшо М. Ожидание забвения: Роман / Пер. с фр. В. Е. Лапицкого. — СПб.: Амфора, 2000.

Бланшо М. Пространство литературы / Пер. с фр. В. П. Большакова и др. — М.: Логос, 2002.

Бланшо М. Мишель Фуко, каким я его себе представляю. — СПб.: Machina, 2002. — 96 с. — (Критическая библиотека.)

Бланшо М. Рассказ // Пер. с фр. В. Е. Лапицкого. — СПб., Академический проект, 2003.

**(1929 – 2007)** - французский социолог, культуролог и философ-постмодернист, фотограф.

Несмотря на то, что Бодрийяр зачастую называют самым ярким представителем постмодерна, сам он отрекся от подобных ярлыков. Так, в интервью по поводу «войны в заливе» Бодрийяр заявил, что «постмодерности» не было, а тем, кто называет его постмодернистом, он ответил в интервью с Гейном (1993): «...Постмодернизм, как мне кажется, в изрядной степени отдает унынием, а то и регрессией. Это возможность мыслить все эти формы через своеобразное смещение всего со всем. Я не имею с этим ничего общего. Это ваше дело».

Основные работы: «Система вещей» (1968), «Общество потребления» (1970), «К критике политической экономии знака» (1972), «Зеркало производства» (1973), «Символический обмен и смерть» (1976), «Америка» (1986).

Бодрийяр ввёл понятие гиперреальности как развитие марксистского понятия надстройка. Основа гиперреальности — симуляция. Единицами гиперреальности являются симулякры — знаки или несамостоятельные феномены, отсылающие к чему-то другому, а потому симулятивные.

Бодрийяр развил учение о трёх порядках симулякров: копии, функциональные аналоги и собственно симулякры. К третьему порядку симулякров он относил все современные феномены, включая деньги, общественное мнение и моду. Они функционируют по принципу символического обмена.

Современную эпоху Бодрийяр называет эрой гиперреальности — надстройка определяет базис, труд не производит, а социализирует, представительные органы власти никого не представляют. Современную эпоху характеризует чувство утраты реальности. Последним бастионом реальности становится смерть, так как это единственное, что не имеет потребительской стоимости. На смерти основана любая власть и экономика.

Но в этом случае смерть выступает не сама по себе, а как фантазм (представление). В искусстве Бодрийяр видит критическую и терапевтическую функции по возвращению реальности.

#### Библиография

Бодрийяр Ж. Система вещей / *Le système des objets* (1968, рус. перевод 2001)

Бодрийяр Ж. Общество потребления / *La société de consommation: ses mythes et ses structures* (1970, рус. перевод 2006)

Бодрийяр Ж. К критике политической экономии знака / *Pour une critique de l'économie politique du signe* (1972, рус. перевод 2003, пер. Д. Кралечкина. — М.: Академический проект, 2007.

Бодрийяр Ж. Зеркало производства / «*The Mirror of Production*». — St. Louis: Telos Press, 1975

Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / *L'échange symbolique et la mort* (1976, рус. перевод 2000)

Бодрийяр Ж. Забыть Фуко / *Oblier Foucault* (1977)

Бодрийяр Ж. Соблазн / *De la séduction* (1979, рус. перевод 2000)

Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция / *Simulacra and Simulation* (англ.) / *Simulacres et simulation* (фр.) (1981, рус. перевод 2011)

Бодрийяр Ж. Америка (эссе) / *Amérique* (1986, рус. перевод 2000)

Бодрийяр Ж. Прозрачность зла / *La Transparence du Mal* (1990, рус. перевод 2006)

Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / *Symbolic Exchange and Death*. London: Sage, 1993

Бодрийяр Ж. Пароли. От фрагмента к фрагменту / *Mots de passe. D'un fragment l'autre* (2000, рус. перевод 2006).

**Делез Жиль (1925 – 1995).** Понятие интерпретатора заменил понятием комментатора. Основное различие в том, что комментатор творчески подходит к тексту. Символом нового типа культуры видит ризому, в противоположность предшествующему типу, символом которого является дерево. «Любая точка ризомы может и должна быть связана с другой точкой. Это совершенно отлично от дерева или корня, фиксирующих точку, порядок».

#### Библиография

Делёз Ж. Логика смысла. – М.: Академия, 1995.

Делёз Ж. Различие и повторение. – М.: Петрополис, 1998.

Делёз Ж. Фуко. / Пер. с франц. Е.В. Семиной. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998.

Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? М.: Институт экспериментальной социологии, 1998.

Делез Ж., Гваттари Ф. Введение // Делез Ж., Гваттари Ф. Корневище. Книга неклассической эстетики. М., 1998.

**Деррида Жак (1930-2004)** – основатель деконструктивизма. Деконструкция понимается как интерпретация исследуемых текстов. Деррида критик традиции логоцентризма. Слово и обозначаемое им понятие, то есть означающее и означаемое в знаке не совпадают. Означаемое не наличествует в знаке, означающее же предшествует ему. Это связано с тем, что человек существует в мире вещей, явлений, событий не самих по себе, а представленных в понятиях, которые, в свою очередь, означены определенными словами, а те, в свою очередь, означены в определенном написании. Это несовпадение вводится Деррида через термин Различение. Но деконструктивистское различение существует до любого различия, и, следовательно, вообще делает возможным существование различий.

Деррида рассматривает исторически складываемые типы общества и выделяет 3 языка и соответствующие им типы письма:

Дикарское общество, где видом письма является пиктограмма;

Варварское общество, в котором видом письма является идеофонограмма;

Гражданское общество, где видом письма выступает алфавитное письмо.

#### Библиография

1. Деррида Ж. Вокруг вавилонских башен / Пер. с франц. и комментарии В.Е. Лапицкого. – СПб.: Академический проект, 2002.
2. Деррида Ж. Голос и феномен. – СПб.: Алетейя, 1999.
3. Деррида Ж. О грамматологии – М.: Ad marginem, 2000.
4. Деррида Ж. Эссе об имени. – СПб.: Алетейя, 1998.
5. Деррида Ж. Письмо японскому другу // Вопросы философии. – 1992. – № 4. – С. 53–57.

**Лиотар Жан-Франсуа (1924-1998)** — французский философ-постмодернист и теоретик литературы.

Основные работы: "Экономика похоти" (1974), "Спор" (1983) "Склеп интеллигенции" (1984), "Состояние постмодерна" (1979).

Определил понятие Постмодерн как кризис метасценариев (великих проектов). В связи с этим Лиотара относят к позитивизму.

Работа «Состояние Постмодерна» (1979). Модерн базируется на идеях рационализма, прогресса истории, сциентизма, антропоцентризма, свободы, которые претендуют на универсальность. Против всех названных презумпций выступает постмодернизм. Лиотар грядущую эпоху соотносит с

прагматикой языковых частиц, различными языковыми играми, которые допускают локальную детерминацию и отвергают господство метадискурса.

Ради этого понятия Лиотар спорит и дает иное истолкование витгенштейновским «языковым играм». В работах Лиотара, термин «языковые игры», называемый иногда «фразовый режим», обозначает разнообразие общностей значений, неисчислимы и несоизмеримые отдельные системы, в которых производятся значения и правила для их циркуляции.

В книге «Состояние постмодерна» Лиотар пишет: Упрощая до крайности, мы считаем "постмодерном" недоверие в отношении метанарративов. ... Существует много различных языковых игр – в силу разнородности их элементов. Они дают возможность своего учреждения только через места сбора и распределения информации – это локальная детерминация. ... Наша рабочая гипотеза состоит в том, что по мере вхождения общества в эпоху, называемую постиндустриальной, а культуры – в эпоху постмодерна, изменяется статус знания. ... В форме информационного товара, необходимого для усиления производительной мощи, знание уже является и будет важнейшей, а может быть, самой значительной ставкой в мировом соперничестве за власть. ... вопрос о двойной легитимации [научного знания] не только не снимается, но напротив, становится все более актуальным. Обращение к великим нарративам исключено; и мы не можем прибегать ни к диалектике Духа, ни к эмансипации человечества как оправданию постмодернистского научного дискурса.

Основной формой «употребления» знания являются «нарративы» — повествовательные структуры, характеризующие определенный тип дискурса в различные исторические периоды. Лиотар выделяет:

1) «легитимирующие» макронарративы, цель которых — обосновать господство существующего политического строя, законов, моральных норм, присущего им образа мышления и структуры социальных институтов.

2) «Языческие» микронарративы, которые обеспечивают целостность обыденной жизни в ее повседневном опыте на уровне отдельных первичных коллективов (напр., семьи), и не претендуют на позиции власти.

3) Метанаррация – собственно дискурс, создающий «социальную мифологию», которая поддерживает функционирование всех механизмов управления.

Библиография:

Лиотар Ж.-Ф. Феноменология. СПб, Алетейя, 2001.

Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна, М.: Алетейя, 1998.

## Оглавление

Предисловие	3
Конспект лекций	4
Вопросы по курсу, литература	37
Приложение	39

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО