

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМ, ПОСТФРЕЙДИЗМ, ПОСТМОДЕРНИЗМ

Ирония деконструкции

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

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

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

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

Философские взгляды Дерриды, чья эволюция отмечена смещением интереса от феноменолого-структуралистских исследований (60-е гг.) к проблемам постструктуралистской эстетики (70-е гг.), а затем - философии литературы (80 - 90-е гг.), отличаются концептуальной целостностью. Философия остается для него тем центром-магнитом, который притягивает к себе гуманитарные науки и искусство, образующие в совокупности единую систему. Не приемля тенденций вытеснения и поглощения философии другими гуманитарными науками, ее превращения в частную дисциплину, Деррида способствует укреплению ее институционального статуса, являясь учредителем Международного философского колледжа, а также Группы по изучению преподавания философии. В таком подходе Деррида видит отличие деконструкции от многообразных вариантов критики традиционной философии. Деконструкция - это не критика, не анализ и не метод, но художественная транскрипция философии на основе данных эстетики, искусства и гуманитарных наук, метафорическая этимология философских понятий; своего рода "негативная теология", структурный психоанализ философского языка, симультанная деструкция и реконструкция, разборка и сборка.

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

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

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

³ *Ibid. P. 390.*

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

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

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

Деррида с юмором замечает, что деконструктивистов нередко воспринимают как членов секты, тайного общества, клики, мафии, шайки разрушителей. Однако "движение деконструкции не сводится к негативным деструктивным формам, которые ему наивно приписывают... Деконструкция изобретательна, или ее не существует. Она не ограничивается методическими процедурами, но прокладывает путь, движется вперед и отмечает вехи. Ее письмо не просто результативно, оно производит новые правила и условности ради будущих достижений, не довольствуясь теоретической уверенностью в простой оппозиции результат - констатация. Ход деконструкции ведет к утверждению грядущего события, рож-

⁴ *Derrida J. Psychée. P. 391.*