

УДК 7.01

**В. Н. Волков****Академия переподготовки работников искусства, культуры и туризма, г. Москва****ПОСТМОДЕРНИЗМ: ЭСТЕТИЗАЦИЯ ЭТИКИ**

В статье рассматриваются изменения, происходящие в сфере эстетики, этики и искусства при переходе от модерна к постмодерну. Дан анализ концепций Фредерика Джеймисона, Жана Бодрийера, Жилия Делеза, Феликса Гваттари, Ричарда Рорти, Ричарда Шустермана на характер изменений, происходящих сейчас в сфере этики и эстетики.

*Ключевые слова:* этика, эстетика, искусство, пастиш, модернизм, постмодернизм, гиперреальность, сомаэстетика.

Сегодня разрыв между модерном и постмодерном в области этического, эстетического, художественного проявляется ярко и отчетливо. Раньше эпоха модерна в искусстве была эпохой гениев и авангарда. Это был мир четких художественных границ, которые определялись при помощи манифеста, декларации эстетической идентичности. В постмодерне эта модель отсутствует, его мир — это мир смешения, где приветствуются скрещивания и гибриды. Воинственные коллективные новаторские движения стали редкостью, манифесты устарели, а системы самообозначения — ярлыки нового, течения, направления, школы — практически исчезли. После 70-х годов XX века сама идея авангарда или гения стала подозрительной. Сергей Медведев, подтверждая исчезновение авангарда из современной российской жизни, констатирует, что «революционный «Черный квадрат» стал растиражированной поп-иконой, русский революционный фарфор продается на аукционах за миллионы, а татлинская Башня Третьего Интернационала превратилась в уменьшенную копию, венчающую купеческий дом «Патриарх» на Малой Бронной, торжество пошлости и лужковского стиля...» [5].

Если для модерна было характерно четкое различие между искусством и неискусством, то для постмодерна искусством может считаться все. Прежде искусство понималось как образ реальности, для которого история искусства предоставляла рамки. В современную эпоху искусство вышло за эти рамки и не может уже охватываться традиционными определениями. Ныне мы наблюдаем конец линейной истории искусства, поскольку искусство утрачивает свое определение. Но возникает беспрецедентная открытость и богатство возможностей. Если раньше прекрасное могло быть

протестом против рынка, то сейчас всеобщая товаризация образов поглотила зрителей: они превратились в потребителей этого товара: «Сегодня образ — это товар, и потому бессмысленно ожидать от него отрицания логики товарного производства; и потому, в конце концов, все прекрасное сегодня искусственно» [8].

Постмодерн стер границы между живописью и скульптурой, зданием и ландшафтом. В изобразительном пространстве поверхность постмодерна наиболее полно выражена в работах Уорхола, в копиях картинок из журнала мод, магазинной полки, телевизионного экрана. В его позднем творчестве постмодерн явлен в случайном сочетании форм — графика, живопись, фотография, кино, журналистика, популярная музыка. Если Уорхол занимался «театрализацией обыденной жизни», снимал барьеры между искусством и жизнью, то возникший в середине 60-х годов минимализм уже не смешивал формы, но подрывал различие между ними — сначала посредством производства объектов, не являющихся ни живописью, ни скульптурой, а затем при помощи перемещения скульптуры в сторону ландшафтного дизайна и архитектуры. Концептуализм пошел еще дальше — он демонтировал сам объект искусства через исследование кодов, конституирующих его, мобилизовал текст против образа, чтобы сопротивляться не только традиционным идеологиям эстетики, но и современной культуре спектакля вообще. Концептуальное искусство освободилось от изобразительных рамок. Сама живопись как апофеоз визуального была замещена и обращена в иные формы. Затем появилось инсталляционное искусство — благоговение перед банальным. Выяснилось, что эстетика на самом деле не является существенным или определяющим свойством искусства.

Характерным для постмодернизма является привилегированное положение визуального. Литература производит менее оригинальные работы, ибо для нее самым навязчивым мотивом нового является игривый паразитизм на старом. В текстах Фредрика Джеймисона этот механизм называется пастишем. Пастиш (от итал. *Pasticcio* — опера, составленная из отрывков других опер, поппури, смесь) — особый вид постмодернистской иронии, нейтральная стилистическая мимикрия автора, который использует уже существующие стили, темы, идеи, мотивы, не скрывая этого заимствования. В отличие от пародии, пастиш не подразумевает высмеивания или критики работ, которые он включает. Пародия в традиционном значении этого термина стала невозможной в эпоху потери ориентира, поэтому пастиш — это «пустая пародия», без сатирического импульса, на стили прошлого: «Из пародии на высокий модерн ушло чувство юмора, а пародирование графомании настолько приблизилось к оригиналу, что слилось с ним» [2]. Пастиш, распространяясь от архитектуры до кинематографа, от живописи до рок-музыки, становится фирменным знаком постмодерна. Художественная литература теперь является преимущественной областью пастиша. Здесь мимикрия под ушедшее, свободная от норм или ограничений, может смешивать не только стили, но и сами эпохи, возобновляя и сращивая «искусственное» прошлое, соединяя документальное и фантастическое [4, с. 63–77].

Жан Бодрийяр отмечает, что с переходом в гиперреальность произошло обесценивание ценностей, так что этика/ценности теперь повсюду, все пребывает в этике/ценности. Он считает, что царством искусства и эстетического обыкновенно правит иллюзия. Эстетика конституирует своего рода сублимацию, господство радикальной иллюзии мира. Мы, живущие в современной культуре, верим теперь не в иллюзию мира, но в его реальность, что является последней и худшей из иллюзий. Бодрийяр как раз и стремится обратить нас от веры в реальность мира к вере в радикальную иллюзию мира. По его мнению, в эпоху постмодерна огромный сектор современного искусства активно участвует в деле отчуждения от искусства как такового, сопрягая эстетику с обязательной тоской, с ощущением потерянного времени, а это влечет за собой общую меланхолию, пропитывающую всю сферу эстетического. Сама эта сфера способна продлевать свое существование лишь за счет искусст-

венного воспроизведения элементов своей истории и эксплуатации следов истории. Цитирование, симуляция — не просто термины современного искусства, но его сущность, так как оно с большей или меньшей степенью игрового начала или китча заимствует все формы прошлого, и даже формы сугубо современные. Искусство в своей совокупности есть сейчас метаязык банальности, утверждает Бодрийяр [1].

Мы живем в мире симуляции, где высшей задачей знака является заставить реальность исчезнуть и замаскировать это исчезновение. Искусство не делает ничего другого. Современное искусство абстрактно, пропитано идеей. Оно концептуально в том смысле, что фетишизирует концепт, стереотип мозговой модели искусства. Предавшись этой фетишистской и декоративной идеологии, искусство не имеет более собственной экзистенции. Можно сказать, считает Бодрийяр, что мы находимся на пути тотального исчезновения искусства, взятого как специфический род деятельности.

В работах Жюль Делеза и Феликса Гваттари взгляд на эстетику как точную науку сочетается с попыткой замены психоанализа шизоанализом, поиском универсальных механизмов функционирования искусства. Центральной эстетической категорией остается прекрасное, но содержание ее меняется. Красивым считается лишь бесконечный шизопоток, беспорядок корневища. Эстетика занимается бессистемным поп-анализом «культуры корневища» с помощью ризоматики. Искусство не означает и изображает, а картографирует. Литература превращается в механическое устройство, утверждается в своей «машинности» и распадается на жанры-машины: «военная машина», «бюрократическая машина» и т. д. Рождается новый тип чтения: главным для читателя становится не понимать содержание книги, но пользоваться ею как механизмом, экспериментировать с ней. «Культура корневища» становится для читателя «шведским столом»: каждый берет с книги-тарелки все, что захочет.

Делез и Гваттари утверждают, что постмодернистское искусство — это поток, который доступен дебилам, неграмотным, шизофреникам, сливающимся со всем, что течет без цели. Обрастая автономные эстетические ансамбли, постмодернистское искусство, как и наука, «вытекает» из капиталистической системы. Два беглеца — искусство и наука — оставляют за собой следы, позитивные, творческие линии бегства, указы-

вающие путь глобального освобождения. Именно в творческом потенциале искусства и науки Делез и Гваттари видят возможности «тотальной шизофренизации жизни». Они формулируют важнейшие принципы постмодернистской эстетики: ризоматика, картография, машинность артефактов, которые находят воплощение в художественной практике [3].

Эстетизм утверждал исключительное превосходство эстетических ценностей; для него характерно признание красоты высшим благом и высшей истиной. Однако в современной философии появились различные варианты концепций «эстетической жизни», в которых соотношение эстетического и этического рассматривается иначе. Их авторы обосновывают необходимость «эстетической жизни как этики» (Ричард Рорти) или «эстетизированной этики вкуса» (Ричард Шустерман). Большинство исследователей рассматривают эти концепции в аспекте эстетизации постмодерного этического, которую связывают с эстетизацией современного общества.

Для эстетики постмодернизма большой интерес представляет ироническая линия в творчестве Ричарда Рорти. По его мнению, история — это история метафор, и потому именно фигура поэта, создателя новых слов, находится в авангарде человеческого вида. Однако художник не открывает новое, но лишь пользуется подвернувшимися ему новыми инструментами. Метафора живет только на фоне старых слов: «сплошная метафора» невозможна. Задача творца — сравнение метафор с другими метафорами, а не фактами. Критерием культуры являются не факты, но многообразные артефакты. Случайно все — язык, совесть, самость; оригинален не сам человек, но его тезаурус. Жизнь — это фантазия, сплетающая сеть языковых отношений. Иронист — автономное творческое существо, чуждое каким бы то ни было абсолютам, созидющее себя благодаря случайности, а не открывающее готовые истины. Реализуясь в языке, самообраз человека как своего рода текста кристаллизуется в процессе общения, где философии, эстетике и искусству принадлежат прежде всего коммуникативные функции. Ироник подвергает непрестанному радикальному сомнению и отчуждению «конечный словарь» личности — набор унаследованных слов для оправдания своих действий, убеждений, жизни. Его характеризует неукорененность, релятивизм. Нет ничего более противоположного иронической позиции, чем здравый

смысл. Разнообразные «конечные словари» образуют красивую мозаику, способствующую расширению канона. По Рорти современным воплощением теоретического иронизма является Жак Деррида с его «вкусом к деконструкции», отказом от бинарных оппозиций.

Ричард Рорти обосновывает свою концепцию «эстетической жизни» иначе, чем Фуко. По его мнению, мы свободны в экспериментировании со своими жизнями, в создании «словарей» приватной морали. Поскольку «человеческая природа» не определена, она «открыта» и должна быть «сформирована» эстетически. В такой ситуации актуальным становится не «самопознание», а «самосозидание», творчество жизни по образцу произведения искусства. Рорти отмечает, что те, кто проводит различие между моральным и эстетическим, и отдает предпочтение моральному, обычно также отличают сущностную человеческую характеристику — совесть, от второстепенной способности — «эстетического вкуса». Различение такого рода часто делают и те, кто отдает приоритет «эстетическому». Но они считают центром человеческой самости ироническое желание автономии, совершенства такого рода, которое не имеет ничего общего с отношением к другим людям. Эта ницшеанская позиция возвеличивает фигуру «художника», тогда как первая позиция возвеличивает тех, кто «живет для других». Эстетическая позиция исходит из того, что задача человеческого общества заключается не во всеобщем счастье, но в предоставлении возможности для особо одаренных — для тех, кто стремится к автономии — достичь своей цели.

Рорти, разъясняя свою позицию, пишет: «Мы же рассматриваем и «совесть» и «вкус», как пучок идиосинкразических убеждений и желаний, а не как «способности», обладающие определенным предметом. Таким образом, противопоставление морального эстетическому будет для нас практически бесполезным. Это различие традиционное используемое «моралистами» и «эстетиками», лишь затемняет другое различие, которое я хочу провести: между склонностью к автономии и склонностью к жестокости. Традиционное представление о самости как о разделенной на познавательный поиск красоты (или «адекватного выражения чувств») не оставляет места ни для иронии, ни для стремления к автономии [6, с. 182–183].

Рорти подчеркивает, что «этика эстетической жизни» — это «приватная мораль», а не соци-

альный проект. Осмысливая проблему соотношения личного и общественного модусов человеческого бытия, он разводит частную и публичную сферы, поскольку усматривает в них различные языковые игры. «Самоконструирование» он относит к частной сфере. В этой сфере индивид может свободно творить себя, но «публичные цели», согласно Рорти, требуют общего словаря — словаря взаимного приспособления, существующего безотносительно от «частной идентичности граждан». Главной характеристикой «эстетической жизни», по его мнению, является радикальная новизна, которая достигается через постоянный поиск нового опыта, нового языка. Цель такой жизни — увидеть себя и других через новые альтернативные нарративы и словари, которые способны приводить к радикальным изменениям.

Ричард Шустерман считает, что концепция Рорти основана на ошибочном понимании сущности эстетического и художественного творчества, а именно, абсолютизации новизны как ведущего ее критерия. «Эстетическую жизнь» Рорти противопоставляет жизни «аскетической», которую характеризует как «центрированную», «лимитированную», то есть подчиненную какой-либо определенной цели, определенному представлению о том, что есть благая жизнь. Шустерман полагает, что такое противопоставление неоправданно. Дело в том, что жизнь, подчиненная цели, может быть «эстетической жизнью», и ею можно эстетически наслаждаться. Критикуя Рорти, Шустерман предлагает более плюралистическую трактовку эстетической жизни, для которой характерно более традиционное понимание эстетического. Он согласен с тем, что мы должны направлять нашу жизнь по линии «эстетического императива», стараться превратить свою жизнь в произведение искусства. Эстетическое здесь проявляется в том, что от жизни мы ждем той же цельности, выразительности и завершенности, что и от произведения искусства.

Однако ошибкой Рорти, говорит Шустерман, является то, что он отчужден от соматического измерения опыта. В свою концепцию «эстетической жизни» Шустерман как раз и включает телесное измерение — он выдвигает идею «сомаэстетики» (*somaesthetics*). В книге «Прагматическая эстетика: живая красота, переосмысление искусства» он разъясняет, что сомаэстетика условно может быть определена как исследование многообразного телесного опыта, с акцентом

на рассмотрении телесности как центра чувственно-эстетической оценки окружающего мира [7]. Цель сомаэстетики — определение путей творческого самоконструирования и изучение эстетических технологий формирования телесности. В акцентировке проблемы телесности Шустерман следует за Фуко и считает, что именно Фуко является «первооткрывателем» в области «сомаэстетики» — дисциплины, которая возвращает «телесный опыт и эстетическое самоконструирование в самое сердце философии как искусства жизни». Однако, рассматривая работы «позднего» Фуко, Шустерман расходится с ним в трактовке телесного удовольствия как принципиально трансгрессивного, считает неоправданным «изгнание» удовольствия из повседневной жизни и рассматривает тело как тонкий инструмент для его получения.

Упрочение «этики вкуса», процесса «эстетизации этики» Шустерман объясняет распадом традиционных моделей этического, которое является следствием эстетизации повседневности, «размывания границ между искусством и жизнью». Поэтому исследование этической проблематики «эстетической жизни» соотнесено у Шустермана с анализом «массовой» культуры, «нового вкуса и чувствительности», конструированием различных стилей жизни. В отсутствие «оснований оправдания этического», полагает Шустерман, человек выбирает «этику», которая оказывается для него более привлекательной. Сама дихотомия «этика — эстетика», по его мнению, является ложной. Эстетизация этики — это не только глобальный, но и объективный процесс, поскольку этическая аргументация проблематизируется при возникновении новых, порождаемых современностью вопросов, и особенно — в фундаментальном выборе жизненного стиля. «Политика», по его мнению, начинается с «заботы о себе»: «самоконструирование» имеет публичное значение, являясь упражнением в социальной ответственности. Частная работа «самоконструирования» рассматривается Шустерманом как средство, способствующее развитию публичного дискурса. Он уверен, что этика (понимаемая широко, как идеал способа жизнедеятельности) вместо изучения метанарративов должна заниматься исследованием микронарративов, исследованием плюралистических технологий конструирования «Я».

Таким образом, можно сделать вывод, что, констатируя востребованность в современной куль-

туре новых форм нравственного сознания (этики творчества взамен традиционной этики кодекса), эстетического самоконструирования, постмодернизм фактически выполняет исконную функцию философии, а именно — функцию рефлексивного осмысления культурой своих фундаментальных оснований и тенденций развития.



1. Бодрийяр Ж. К критике политической экономии знака: пер. с фр. М.: Академический проект, 2007. 335 с.

2. Брайнин-Пассек В. О постмодернизме, кризисе восприятия и новой классике. URL: <http://www.brainin.org/Literary/Essay/Postmodern2.htm>

3. Делез Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения: Тысяча плато: пер. с англ. М.: У-Фактория, Астрель, 2010. 895 с.

4. Джеймисон Ф. Постмодернизм и общество потребления // Логос. 2000. № 4.

5. Медведев С. Смерть авангарда: почему в современной России нет образа будущего. URL: <http://www.forbes.ru/mneniya-column/tsennosti/258593-smert-avangarda-pochemu-v-sovremennoi-rossii-net-obraza-budushchego>

6. Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность: пер. с англ. М.: Русское феноменологическое общество, 1996. 280 с.

7. Шустерман Р. Прагматическая эстетика: живая красота, переосмысление искусства: пер. с англ. М.: Канон+, 2012. 408 с.

8. Jameson F. (1998), *The Cultural Turn*. London & New York: Verso, p. 135. Цит. по: Андерсон П. Истоки постмодерна. М., 2011. С. 136.

1. Baudrillard J. К критике политической экономии знака: пер. с фр. М.: Академический проект, 2007. 335 с.

2. Brainin-Passek V. О postmodernizme, krizise vospriyatiya i novoy klassike. URL: <http://www.brainin.org/Literary/Essay/Postmodern2.htm>

3. Deleuze G., Guattari, F. Kapitalizm i shizofreniya: Tysyacha plato: per. s angl. M.: U-Faktoriya, Astrel, 2010. 895 s.

4. Jameson F. Postmodernizm i obshchestvo potrebleniya // Logos. 2000. № 4.

5. Medvedev S. Smert avangarda: pochemu v sovremennoy Rossii net obraza budushchego. URL: <http://www.forbes.ru/mneniya-tsolumn/tsennosti/258593-smert-avangarda-pochemu-v-sovremennoi-rossii-net-obraza-budushchego>

6. Rorty R. Sluchaynost, ironiya i solidarnost: per. s angl. M.: Russkoe fenomenologicheskoe obshchestvo, 1996. 280 s.

7. Shusterman R. Pragmaticheskaya estetika: zhivaya krasota, pereosmyslenie iskusstva: per. s angl. M.: Kanon+, 2012. 408 s.

8. Jameson F. (1998), *The Cultural Turn*. London & New York: Verso, p. 135. Tsit. po: Anderson P. Istoki postmoderna. M., 2011. S. 136.

**Vladimir N. Volkov**

***The Academy for Professional Retraining in Art, Culture and Tourism, Moscow***

### POSTMODERNISM: ESTHETISATION OF ETHICS

The article considers the changes taking place in esthetics, ethics and art in the transition from modern to postmodern. The concepts of Fredric Jameson, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze, Pierre-Félix Guattari, Richard McKay Rorty and Richard Shusterman on the character of changes occurring in ethics and esthetics today have been analysed by the author.

*Key words:* ethics, esthetics, art, pastiche, modernism, postmodernism, hyperreality, somaesthetics.