

ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ ПОИСК



Надежда МАНЬКОВСКАЯ

Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник. Институт философии РАН.

109240, Российская Федерация, Москва, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1;

e-mail: mankowskaya.nadia@yandex.ru

ПОСТМОДЕРНИЗМ В ЭСТЕТИКЕ

Статья посвящена анализу одного из главных аспектов постмодернизма – эстетического. Выявлено, что постмодернизм – это особое пространство в художественно-эстетической культуре последней трети XX – начала XXI в., характеризующееся всепроникающим иронизмом по отношению как к классической традиции, так и к современным поискам в области арт-практик и эстетической теории. Для него характерны произвольное перемешивание культурных кодов и текстов всех времён и народов на принципах деконструкции и шизоанализа, пародийная игра всеми смыслами культуры. Показано, что постмодернизм взрывает изнутри традиционные представления о целостности, стройности, законченности эстетических систем, их норм и критериев. Он принципиально асистематичен и эклектичен. Дистанцируясь от классической антично-винкельмановской, гегелевско-кантовской западноевропейской эстетики, постмодернизм не вступает с ней в конфликт, но стремится вовлечь её в свою орбиту на новой теоретической основе, связанной с утверждением плюралистической эстетической парадигмы, ведущей к расшатыванию и внутренней трансформации категориальной системы и понятийного аппарата классической эстетики. В ракурсе постмодернизма как художественно-эстетического феномена проанализированы основные принципы организации художественного текста: деконструкция, интертекстуальность, симуляционность, шизоанализ, ризоматика, иронизм. Показано, как постмодернистская модификация эстетического опыта реализуется в основных видах искусства: архитектуре, живописи, кинематографе, литературе, театре, музыке и др. Специальное внимание уделено постмодернистским явлениям в русской культуре.

Ключевые слова: постмодернизм, эстетика, искусство, деконструкция, интертекстуальность, симуляционность, ризоматика, шизоанализ, иронизм, игра

Постмодернизм (англ. – *postmodernism*, франц. – *postmodernisme*) – особое пространство в художественно-эстетической культуре последней трети XX – начала XXI в., характеризующееся всепроникающим иронизмом по отношению как к классической традиции, так и к современным поискам в области арт-практик и эстетической теории, произвольным перемешиванием культурных кодов и текстов всех времён и народов на принципах деконструкции и шизоанализа, пародийно-иронической игрой всеми смыслами культуры.

Постмодернизм как художественно-эстетический феномен

Постмодернизм – направление неклассической эстетики и искусства последней трети XX – начала XXI в., эклектически сочетающее в ироническом ключе элементы классических и современных эстетических теорий и художественных стилей. Постмодернизм взрывает изнутри традиционные представления о целостности, стройности, законченности эстетических систем, их норм и критериев. Его каноном становится отсутствие канона. Постмодернизм принципиально асистематичен и эклектичен. Дистанцируясь от классической антично-винкельмановской, гегелевско-кантовской западноевропейской эстетики, постмодернизм не вступает с ней в конфликт, но стремится вовлечь её в свою орбиту на новой теоретической основе, связанной с утверждением плюралистической эстетической парадигмы, ведущей к расшатыванию и внутренней трансформации категориальной системы и понятийного аппарата классической эстетики. Специфика постмодернистской эстетики связана с неклассической трактовкой классических традиций. Авангардистской установке на новизну противостоит здесь стремление включить в современное искусство весь опыт мировой художественной культуры путём её ироничного цитирования. Рефлексия по поводу концепции мира как хаоса в эстетике модернизма выливается в опыт игрового освоения этого хаоса, превращения его в среду обитания человека культуры. Модернистской установке на диссонанс, дисгармонию в музыке; нефигуративность, асимметрию в живописи; абсурд, безобразное в литературе, театре, кинематографе противостоит в постмодернизме установка на возврат к красоте как к реальности, повествовательности, сюжету, мелодии, гармонии.

Постмодернизм – метисная параэстетика, своеобразная мутация модернизма, заменившая модернистскую форму, намерение, проект, иерархию постмодернистской антиформой, игрой, случайностью, анархией. Его характерные черты – превращение эстетического объекта в пустую оболочку путём имитации контрастных художественных стилей (стилевого синкретизма), доминирующим среди которых является гиперреализм; интертекстуальность, языковая игра, цитатность как метод художественного творчества; неопределённость, культ неясностей, ошибок, пропусков; фрагментарность и принцип монтажа; иронизм, пародийность, деканонизация традиционных эстетических ценностей, аксиологический плюрализм; телесность, поверхностно-чувственное отношение к миру; гедонизм, вытесняющий категорию трагического из эстетической сферы; смешение жанров, высокого и низкого, высокой и массовой культуры; театрализация современной культуры; репродуктивность, серийность и ретрансляционность, ориентированные на массовую культуру, потребительскую эстетику, новейшие технологические средства массовых коммуникаций. Принципиальный эклектизм постмодернизма чреват эстетической вторичностью, поверхностностью, утратой целостности, аутентичности и художественной автономности артефактов, эмоциональной спонтанности и ценностных критериев творчества. В эстетической установке постмодернизма сочетаются цинизм и нотка «ретро», связанная с ностальгией по утраченной гармонии и красоте мира искусства.

Постмодернизм в эстетике является частью широкого культурного течения, в чью орбиту в последние пять десятилетий попадают философия, искусство, наука. Постмодернистское умонастроение несёт 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. 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 просвечивает в постмодернистских произведениях сквозь наслоившиеся стереотипы о нём, понять которые позволяет метаязык, анализирующий и интерпретирующий язык искусства как самоценность.

Термин «постмодернизм» возник в период Первой мировой войны в работе Р. Панвица «Кризис европейской культуры» (1914). В 1934 г. в своей книге «Антология испанской и латиноамериканской поэзии» литературовед Ф. де Онис применяет его для обозначения реакции на модернизм. Однако в эстетике термин этот не приживается. В 1947 г.

А. Тойнби в книге «Изучение истории» придаёт ему культурологический смысл: постмодернизм символизирует конец западного господства в религии и культуре. В статье Л. Фидлера «Пересекайте границы, засыпайте рвы» (1969) специфика постмодернизма усматривается в культурном сдвиге, стирающем границы между элитарным и массовым искусством в духе плюралистической художественно-эстетической парадигмы. Американский теолог Х. Кокс в своих работах начала 70-х гг., посвящённых проблемам религии в Латинской Америке, широко пользуется понятием «постмодернистская теология». Ведущие западные политологи (Ю. Хабермас, З. Бауман, Д. Белл) трактуют его как культурный итог неоконсерватизма, символ постиндустриального общества, внешний симптом глубинных трансформаций социума, выразившийся в тотальном конформизме, идеях «конца истории» (Ф. Фукуяма), эстетическом эклектизме. В политической культуре постмодернизм означает развитие различных форм постутопической политической мысли. В философии – торжество постметафизики, пострационализма, постэмпиризма. В этике – постгуманизм постпуританского мира, нравственную амбивалентность личности. Представители точных наук трактуют постмодернизм как стиль постнеклассического научного мышления. Психологи видят в нём симптом панического состояния общества, эсхатологической тоски индивида. Искусствоведы рассматривают постмодернизм как новый художественный стиль, отличающийся от неоавангарда возвратом к установке на эстетическое удовольствие.

Популярность термин «постмодернизм» обрёл благодаря Ч. Дженксу. В книге «Язык архитектуры постмодернизма» (1977) он отмечал, что хотя само это слово и применялось в американской литературной критике 60–70-х гг. для обозначения ультрамодернистских литературных экспериментов, автор придал ему принципиально иной смысл. Постмодернизм означал отход от экстремизма и нигилизма неоавангарда, частичный возврат к традициям, акцент на коммуникативной роли архитектуры.

Проблема генезиса и периодизации постмодернизма носит дискуссионный характер. Существует тенденция отнесения к нему всех тех художественно-эстетических явлений далёкого прошлого, в которых так или иначе проявляется стремление к эклектизму, цитатности, скрытым заимствованиям. Постмодернизм как таковой заявляет о себе в США в конце 50-х гг. XX в. Его непосредственный предшественник – художественный стиль середины 50-х гг. с его интересом к нетрадиционным материалам (пластику, алюминию, стеклу, керамике), к дизайну, индустриальному стилю, эстетике повседневности, к серийному воспроизводству артефактов. Постмодернизм в своём развитии проходит четыре фазы. Первая – «Авангардистский постмодернизм» 60-х гг. – отличается неприятием устоявшегося к тому времени деления искусства на элитарное и массовое и выдвижением идеи их диффузии. Молодежная

контркультура (хиппи, рок, фолк, постминимализм, поп- и феминистская субкультуры) позиционируется как ещё более авангардная, чем сам авангард. Но всё более отчётливо просматривается постмодернистская доминанта – поп-артовский возврат к фигуративности, иронический синтез прошлого и настоящего, высокого и низкого в искусстве, популистские тенденции, установка на амальгамность эстетических вкусов, линия на освобождение инстинктов, создание нового эдема секса, телесности, «рая немедленно». Этот период характеризовался также технократическим оптимизмом, упованием на новые технологии – видео, компьютеры, информатику. Кроме того, активизировались процессы синтеза искусств – музыки, танца, театра, литературы, кино, видео в массовых карнавализованных действиях. Однако при всей своей агрессивности в художественной практике, в теоретическом отношении постмодернизм 60-х гг. остаётся достаточно односторонним и инфантильным, лишённым целостности, а главное – позитивного прогноза культурной жизни.

Вторая фаза постмодернистской эстетики – «неоконсервативный постмодернизм» – связана с его распространением в Европе в 70-е гг. Она отражает влияние идей неоконсерватизма на эстетику постмодернизма. На смену протесту и критике предшественников в контркультуре «новых левых» пришло самоутверждение «новых правых» на почве консервации культурных традиций прошлого путём их эклектического сочетания. В результате возникла ситуация эстетического равновесия между традициями и инновациями, экспериментом и кичем, реализмом и абстракцией. Её отличительными особенностями являются плюрализм, эклектизм и иронизм, стремление к новой фигуративности, орнаментализму и аллегоризму. Возникают такие жанры постмодернистского искусства, как историческая картина, пейзаж, натюрморт. Приёмы нео-, фото- и гиперреализма переосмысливаются как звенья реалистической традиции и используются прежде всего для интерпретации прошлого. Ироническое сочетание реалистических, аллегорических, символических принципов в картинах Р. Кита, Р. Эста позволяет им обратиться к вневременным сюжетам, вечным темам и при этом остро высветить их аномальное состояние в современном мире. Начинается формирование культуры постмодернизма.

Третья фаза развития постмодернизма – «постмодернистский модернизм», – начавшаяся в конце 70-х гг., ассоциируется со временем его зрелости. Теоретический лидер этого периода – Ж. Деррида. Вехи этого этапа – завершение процесса «снятия» достижений модернизма постмодернизмом; распространение постмодернизма в странах Восточной Европы и в России, возникновение его политизированной разновидности – соц-арта; решительный поворот в сторону миноритарных культур – феминистской, экологической и т. д. Эти линии развития, продлившиеся и в XXI в., свидетельствуют о расширении проблематики

постмодернистской эстетики, вписывающей вопросы стиля в широкий контекст культуры. Постмодернизм, приобретающий всё большую респектабельность в глазах специалистов и широкой публики, тяготеет к эпичности, монументальности, содержательной самоидентификации. Интерес к классической античности стимулирует поиски гармонии, совершенства, симметрии в художественной жизни тех лет. Вместе с тем невозможность возврата к философской основе античного мироощущения – метафизике космоса, гармонии сфер – накладывает на основные эстетические категории печать оксюморона: гармония мыслится лишь как дисгармоничная, симметрия – как асимметричная, пропорции – диспропорциональные и т. д. Красота диссонансов как постмодернистская эстетическая норма, соответствующая плюрализму вкусов и культур, способствует самоутверждению художественного фристайла как основного содержательного и формообразующего признака данного этапа. Претендуя на новое эстетическое качество как эффект смеси памяти и неологизмов в культуре, художественная практика постмодернизма лишь в наиболее значительных образцах соответствует заявленному новому ключу, отнюдь не оправдывая лжеклассической помпезности своей массовой продукции, тенденций всеобщей шоуизации художественной культуры.

Современная, четвёртая фаза эволюции постмодернизма – «цифровой постмодернизм» XXI в. – готовит почву для нового этапа в развитии эстетической теории и художественной практики – *виртуалистики* и постепенно уступает ей место.

Основные принципы постмодернизма

Философско-эстетической основой постмодернизма являются идеи французских постструктуралистов и постфрейдистов о деконструкции (Ж. Деррида), языке бессознательного (Ж. Лакан), симуляционности (Ж. Бодрийяр), шизоанализе и ризоматике (Ж. Делёз, Ф. Гваттари), телесности (Ж.-Л. Нанси), концепции иронизма итальянского семиотика У. Эко, американского неопрагматика Р. Рорти.

Деконструкция

Деконструкция (франц. – *déconstruction*) – философское понятие, предложенное М. Хайдеггером, введённое в научный оборот Ж. Лаканом и теоретически обоснованное Ж. Деррида. Деконструктивизм Деррида стал ведущим философско-эстетическим принципом постмодернизма. Его отличие от многообразных вариантов критики классической философии заключается в том, что это не критика, не анализ и не метод, но художественная транскрипция философии на основе данных

гуманитарных наук, искусства и эстетики, метафорическая этимология философских понятий; структурный психоанализ философского языка, симультанная деструкция и реконструкция, разборка и сборка. Не являясь отрицанием или разрушением, деконструкция означает выяснение меры самостоятельности языка по отношению к своему мыслительному содержанию; это подобие телефонного «да», означающего лишь «алло». Деконструкция связана с процедурой расслоения, разборки, разложения лингвистических, логоцентрических, фоноцентрических структур и их реконструкцией, рекомпозицией ради постижения того, как была сконструирована некая целостность: «Движение деконструкции не сводится к негативным деструктивным формам, которые ему наивно приписывают... Деконструкция изобретательна, или её не существует. Она не ограничивается методическими процедурами, но прокладывает путь, движется вперёд и отмечает вехи. Её письмо не просто результативно, оно производит новые правила и условности ради будущих достижений, не довольствуясь теоретической уверенностью в простой оппозиции результат – констатация. Ход деконструкции ведёт к утверждению грядущего события, рождению изобретения. Ради этого необходимо разрушить традиционный статус изобретения, концептуальные и институциональные структуры. Лишь так возможно вновь изобрести будущее» [13, р. 33, 35]. Каждое событие деконструкции единично. Его отличительные черты – неопределённость, нерешаемость, интерес к маргинальному, локальному, периферийному, сближающие деконструкцию с постмодернистским искусством. Характеризуя деконструкцию как весьма мягкую, невоинственную, Деррида видит её специфику в инаковости другого, отличного от техно-онто-антропо-теологического, взгляда на мир, не нуждающегося в легитимации, статусе, заказе, рынке искусства. Такой подход он считает особенно значимым для эстетической сферы, сопряжённой с изобретением художественного языка, жанров и стилей искусства. Деконструкция здесь означает подготовку к возникновению новой эстетики. В процессе деконструкции как бы повторяется путь строительства и разрушения Вавилонской башни, чей результат – новое расставание с универсальным художественным языком, смешение языков, жанров, стилей литературы, архитектуры, живописи, театра, кинематографа, разрушение границ между ними. Именно такие эклектические миксы легли в основу эстетики постмодернизма. Идеи деконструкции нашли наиболее явное воплощение в постмодернистских интерпретациях классики, связанных с волюнтаристским перемешиванием, купированием, пародированием системообразующих элементов оригинала, их наделением произвольными смыслами.

Теория деконструкции отвергает классическую гносеологическую парадигму репрезентации полноты смысла, «метафизики присутствия» в искусстве, перенося внимание на проблему дисконтинуальности, отсутствия первосмысла, трансцендентального означаемого. Концепция

несамотождественности текста, предполагающая его деструкцию и реконструкцию, разборку и сборку одновременно, намечает выход из лингвоцентризма в телесность, принимающую различные эстетические ракурсы – желания (Ж. Делёз, Ф. Гваттари), либидозных пульсаций (Ж. Лакан, Ж.-Ф. Лиотар), соблазна (Ж. Бодрийяр), отвращения (Ю. Кристева). Основные объекты деконструкции – знак, письмо, речь, текст, контекст, чтение, мимесис, метафора, бессознательное, виды и жанры искусства. Знак, согласно Деррида, не замещает вещь, но предшествует ей. Он произволен и немотивирован, институционально-конвенционален. Означаемого как материального объекта в этом смысле не существует, знак не связывает материальный мир вещей и идеальный мир слов, практику и теорию. Означающее может отсылать лишь к другому означающему, играющему, таким образом, роль означаемого. Исходя из этого, Деррида предполагает, что любой элемент художественного языка может быть свободно перенесён в другой исторический, социальный, политический, культурный, эстетический контекст либо процитирован вообще вне всякого контекста. Эти идеи легли в основу постмодернистской концепции интертекстуальности.

Интертекстуальность

Интертекстуальность означает особые диалогические отношения текстов, строящихся как мозаика цитаций, являющихся результатом впитывания и видоизменения других текстов, ориентации на контекст. Этот ключевой для постмодернизма термин впервые введён Ю. Кристевой в 1967 г. в статье «Бахтин, слово, диалог и роман», в которой она обратилась к работе М. Бахтина 1924 г. «Проблема содержания, материала и формы в словесном творчестве», где автором ставился вопрос о неизбежном диалоге любого писателя с современной и предшествующей литературой. Кристева выдвигает идею межтекстового диалога и – шире – полилога, множественности языков, новой полирациональности. Развивая мысль Р. Барта о том, что каждый текст является интертекстом, т. е. новой тканью, сотканной из старых цитат, Ж. Деррида расширяет значение понятия «интертекстуальность», связывая его с выходом за рамки текста произведения в запутанный лабиринт следов, рассеиваний, складок, царапин, приложений по аналогии, прививок, гибридных ассоциаций. Ж. Лакан предлагает образ языковой сети, окутывающей мир и превращающей его в ироничный текст: «Язык – это не совокупность почек и ростков, выбрасываемых каждой вещью. Слово – не головка спаржи, торчащая из вещи. Язык – это сеть, покрывающая совокупность вещей, действительность в целом. Он вписывает реальность в план символического» [14, р. 288]. В искусстве постмодернизма идеи интертекстуальности стимулируют принцип калейдоскопической игровой цитатности, центонности, всеобъемлющей свободной комби-

наторики художественных приёмов любых эпох и народов. Цитатное мышление ассоциирует интертекстуальность с палимпсестом: Ж. Жетт рассматривает художественный текст как написанный поверх других проступающих сквозь него текстов, М. Риффатер – как наслоение и переплетение различных текстов. Эхо текстов, предшествующих данному, квалифицируется У. Эко как интертекстуальный диалог. Его адресат – идеальный, образцовый потенциальный читатель, чьи знания и ассоциативные способности превращают его в обладателя интертекстуальной энциклопедии. Концепция интертекстуальности отторгает идеи метанарратива. В своей книге «Состояние постмодерна. Доклад о знании» [15] Ж.-Ф. Лиотар, одним из первых поставивший проблему корреляции постмодернизма и постнеклассической науки, связал постмодернизм в эстетике с языковыми играми, вытеснившими «великие рассказы» об истине, свободе, справедливости. Признаком постмодернистской ситуации он считал отсутствие как традиционной легитимации знания, так и универсального повествовательного метаязыка. Совокупность трактовок интертекстуальности лежит в основе постмодернистского видения мира как бескрайнего текста, глобального интертекста. На ней строится концепция культурного плюрализма, полифонии культур.

Симуляционность

Симуляционность – понятие эстетики постмодернизма, означающее замену реальности самодостаточной манипуляцией знаками, означающими без означаемого. Симуляционность заменяет в постмодернизме миметичность искусства, подменяет действительность её муляжем, эрзацем, гипертрофированной телесностью, правдоподобным подобием, пустой формой – видимостью, вытеснившей художественный образ и занявшей его место. Симуляционность подчёркивает амбивалентность постмодернистских артефактов, соответствует их игровой природе как иронической «копии тени». Одно из ключевых понятий эстетики постмодернизма – *симулякр*, восходящий к латинскому *simulacrum* – образ, изображение, копия, подобие. В постмодернизме это копия, у которой никогда не было оригинала, самореференциальный знак, не соотносимый с реальностью в принципе. В такой интерпретации симулякр фигурирует у Ж. Бодрийера, Ж. Делёза, Ж. Деррида, Ф. Джеймисона, П. Кlossовски и др. Симулякр – знак отсутствующей действительности, правдоподобное подобие, лишённое подлинника, поверхностный, гиперреалистический объект, за которым не стоит какая-либо реальность. Это пустая, ложная форма, полая оболочка, пустая скорлупа, артефакт, основанный лишь на собственной реальности. Ж. Бодрийер определяет его как псевдовещь, «сублимацию содержания в форму» [4, р. 65], замещающую «агонизирующую реальность» её видимостью, «знаковой про-

рвой» посредством симуляции, выдающей отсутствие за присутствие, стирающей различия между реальным и воображаемым, когда «надежды для смысла больше нет» [5, р. 236]. Если фундамент классической эстетики как философии прекрасного составляют образность, отображение реальности, глубинная подлинность, внутренняя трансцендентность, иерархия ценностей, максимум их качественных различий, субъект как источник творческого воображения, то постмодернизм как эстетика симулякра отличается внешней «сделанностью», поверхностным конструированием непрозрачного, самоочевидного артефакта, лишённого отражательной функции; количественными критериями оценки; антииерархичностью. В его центре – избыток вторичного, а не уникальность оригинального. Образность связана с реальным, порождающим воображаемое, симулякр же утрачивает связь с реальностью. Симулякры провоцируют дизайнизацию искусства, выводя на первый план его вторичные функции, связанные с созданием определённой вещной среды, культурной ауры. Переходным звеном между реальным объектом и симулякром является кич как бедное значениями клише, стереотип, псевдовещь. Основой классического искусства служит единство вещь-образ, в массовой культуре же из псевдовещи вырастает кич, в постмодернизме – избыточный, «ожиревший» симулякр. Перенасыщение, удвоение объекта, экстаз полноты уводят эстетику постмодернизма по ту сторону принципа реальности. «Ожирение» объекта свидетельствует не о насыщении, но об отсутствии пределов потребления. Симуляционная гипертрофирует гедонистическое, игровое начало искусства. Веер эстетических эмоций, чувств, восприятия, вкуса закрывается, оставляя на виду лишь нарциссическое созерцание, лишённое онтологической дистанции, потребление потребления [см.: 6], тотальный соблазн, когда всё – соблазн, и нет ничего, кроме соблазна [см.: 3], провоцирующего создание симулякров симулякров, гирлянд симулякров в искусстве постмодернизма.

Шизоанализ

Шизоанализ – постструктуралистский метод эстетических исследований, являющийся в постмодернизме альтернативой психоанализу и структурализму. Его создатели – Ж. Делёз и Ф. Гваттари. В своём программном двухтомном труде «Капитализм и шизофрения» (1972–1980) они определяют принципиальное отличие шизоанализа от психоанализа: шизоанализ исследует нефигуративное и несимволическое бессознательное, чисто абстрактный образ в том смысле, в каком говорят об абстрактной живописи; он является теоретическим итогом леворадикального молодежного протеста конца 1960-х гг., нанесшего удар не только по капитализму, но и по его духовному плоду – психоанализу. Задача шизоанализа – исследовать «шизофреническое, а

не эдиповское; нефигуративное вместо воображаемого; реальное, а не символическое; машинное, а не структурное; молекулярное, микроскопическое, микрولوجическое, а не коренное или стадное; продуктивное, а не выразительное» [9, р. 130]. Устоявшийся стереотип западного интеллигента, пассивного пациента психоаналитика, заменяется моделью активной личности – «прогуливающегося шизофреника», или «шизо»: не только реально или потенциально психически больного человека, но контестанта, тотально отвергающего социум и живущего по законам «желающего производства» – ребёнка, дикаря, ясновидящего, революционера, художника. Его прототипы – персонажи С. Беккета, А. Арто, Ф. Кафки, воплощающие модель человека – «желающей машины», «позвоочно-машинного животного». Бессознательная машинная реализация их желаний противопоставляется концепции бессознательного З. Фрейда и Ж. Лакана.

Искусство определяется в шизоанализе как желаящая художественная машина, производящая фантазмы. Её конфигурация и особенности работы меняются применительно к тому или иному виду искусства – литературе, живописи, музыке, театру, кинематографу. «Литературные машины» – это звенья единой машины желания, высвобождающие революционную силу текста, огни, готовые общий взрыв шизофрении: «Литература – совсем как шизофрения: процесс, а не цель, производство, а не выражение» [9, р. 158–159]. Воплощением шизолитературы выступает творчество А. Арто, реализующего идеальную модель писателя-шизофреника, «Арто-Шизо». В живописи ту же модель представляет В. Ван Гог: предназначение живописи – декодирование желаний. Театральное искусство мыслится как «миноритарное»: человек театра – не драматург, не актёр и не режиссёр, но хирург, оператор, который делает операции, ампутации, «вычитая» из классических пьес главное действующее лицо (Гамлета) и давая развиться второстепенным персонажам (Меркуцио за счёт Ромео). Именно хирургическая точность такого рода экспериментов свидетельствует об эффективности театральной желаящей машины, квалификации её оператора, воздействующего на зрителя помимо текста и традиционного действия в нетрадиционном «театре без спектакля» А. Арто, Р. Уилсона, Е. Гротовского, К. Бене, «Ливинг-театра». Наиболее восприимчив к безумию и чёрному юмору кинематограф. Кинематографист похож на паука, дергающего за ниточки сюжета, меняющего планы, чем провоцируется ответная реакция зрителей – шизофренический смех, который вызывают комедии. В двухтомнике «Кино» [8] Делёз задаётся целью создания не истории, но таксисомии кино – классификации кинематографических образов и знаков, предлагая концепцию кинематографа как единство двух реальностей – физической («образ-движение») и психической («образ-время»). Образ-время эмансипируется, постепенно освобождаясь от реальности, знаменуя собой разрыв связи человека с миром. Метафора, метонимия,

внутренний монолог оказываются невостробованными, их место занимают фальсификации, симуляции, лже-персонажи, ориентация либо на невыразимое, нерешаемое, несоразмерное, несоединимое, невозможное, либо на гипертрофированную телесность. Искусство трактуется в шизоанализе как единый континуум, который может принимать различные формы – театральные, фильмические, музыкальные, объединённые единым принципом: они подчиняются скорости бессознательного шизо потока, являются её вариациями.

Ризоматика

Ризоматика (от фр. *rhizome* – корневище, клубень) – метод исследований в эстетике постмодернизма, отвергающий классические принципы структурности и линейности в искусстве и его изучении. Заявлен и разработан Ж. Делёзом и Ф. Гваттари в книге «Ризома. Введение» (1976). Авторы различают два типа культур, сосуществующих в последней трети XX века, – «древесную» культуру и «культуру корневища» (ризомы). Первый тип культуры тяготеет к классическим образцам, вдохновляется принципом мимесиса. Искусство здесь подражает природе, отражает мир, является его графической записью, калькой, фотографией. Символом этого искусства может служить дерево, являющее собой образ мира. Воплощением «древесного» художественного мира служит книга. С помощью книги мировой хаос превращается в эстетический космос. «Древесный» тип культуры ещё не изжил себя, но у него нет будущего, полагают Делёз и Гваттари. «Древесное» искусство кажется им пресным по сравнению с иным типом культуры, устремлённым в будущее, – «культурой корневища», лишённой центра и единого кода-«Генерала» и в силу этого обладающей повышенной креативной мобильностью и вариативностью. Её воплощением является постмодернистское искусство. Если мир – хаос, то книга станет не космосом, а пульсирующим хаосмосом, не деревом, но корневищем. Книга-корневище реализует принципиально новый тип полиморфных, нестабильных эстетических связей. Все её точки будут сопряжены между собой, но связи эти бесструктурны, множественны, запутанны, они то и дело неожиданно обрываются. Книга эта будет не калькой, а картой мира, в ней исчезнет смысловой центр. «Генеалогическое древо» бальзаковского романа рухнет перед антигенеалогией идеальной книги будущего, всё содержание которой можно уместить на одной странице.

Воплощением нелинейного типа эстетических связей, присущих «культуре корневища», выступают у Делёза и Гваттари симбиозы, образуемые проникновением вируса или алкоголя в человеческий организм, осы – в плоть орхидеи, непостижимая множественность жизни муравейника. По этому же принципу, бессистемно врастая друг в друга, должны сочетаться книга и жизнь. Отношения между искусством и жизнью ан-

тииерархичны, непараллельны, бесструктурны, неточны, беспорядочны. Воплощением беспорядка корневища в архитектуре и градостроительстве является Амстердам с его каналами. Однако в целом западная культура продолжает тяготеть к древесному типу, тогда как искусство Востока с его орнаментальностью уже являет образ корневища. Сами термины «Восток» и «Запад» наполняются у Делёза и Гваттари новым содержанием. Противопоставляя «корневищную» культуру (битники, андеграунд и т. д.) «древесной» (литература), они полагают, что в США «Восток» («культура корневища» коренного населения – индейцев) расположен на Западе страны, точнее – на «диком западе».

Ризоматика ориентирована на радикальные изменения постмодернистского плана в эстетике и искусстве. Согласно Делёзу и Гваттари, эстетика утратит черты научной дисциплины и займётся бессистемной ризоматикой «культуры корневища». Искусство будет не означать и изображать, а картографировать. Изменится содержание категории «прекрасное». Красивым будет считаться лишь бесконечный шизопоток, беспорядок корневища. Литература утвердится в своей «машинности» и распадётся на жанры-машины: «военная машина» (Клейст), «бюрократическая машина» (Кафка) и т. д. Грядёт не смерть книги, но рождение нового типа чтения: главным для читателя станет не понимать содержание книги, но пользоваться ею как механизмом, экспериментировать с ней. «Культура корневища» станет для читателя своего рода «шведским столом»: каждый будет брать с книги-тарелки всё, что захочет. Само корневище можно представить себе как «тысячу тарелок». В книге «Тысяча тарелок» [10] Делёз и Гваттари развивают мысль о том, что само письмо циркулярно, писатель круговыми движениями как бы переходит от тарелки к тарелке; читатель же пробует изготовленные им блюда, но главное для него – не их вкус, а послевкусие: основная черта эстетического восприятия – герменевтическая множественность интерпретаций.

Делёз и Гваттари – авторы своеобразного манифеста эстетики постмодернизма, написанного в стиле граффити и лозунгов майско-июньских событий 1968 г. во Франции: «Будьте корневищем, а не деревом, никогда не сажайте! Не сейте, срывайте! Будьте не едиными, но множественными! Рисуйте линии, а не точки! Скорость превращает точку в линию! Торопитесь, даже стоя на месте! Линия удачи, линия бедра, линия бегства. Не будите в себе Генерала! Делайте карты, а не фотографии и рисунки! Будьте розовой пантерой, пусть ваша любовь будет похожа на осу и орхидею, кошку и павиана» [12, p. 73–74].

В своей книге «Что такое философия?» [11] Делёз и Гваттари подчёркивают, что общей основой постмодернизма в науке, философии, искусстве являются единицы хаосмоса – «хаосмы», приобретающие форму научных принципов, философских понятий, художественных аффектов. Только современные тенденции эстетизации философии дают ей

шанс на выживание в конфронтации с более сильными конкурентами – физикой, биологией, информатикой. Эстетика и естественные науки, по их мнению, обладают несравненно большим революционным потенциалом, «шизофреническим зарядом», чем философия, идеология, политика. Их преимущество – в экспериментальном характере, новаторстве свободного поиска. Образуя автономные эстетические ансамбли, постмодернистское искусство, как и наука, «вытекает» из капиталистической системы. Два беглеца – искусство и наука – оставляют за собой следы, позитивные, творческие линии бегства, указывающие путь глобального освобождения. Именно на искусство и науку Делёз и Гваттари возлагают все надежды, видя в их творческом потенциале возможности «тотальной шизофренизации» жизни.

Иронизм

В отличие от иронии как выявления смысла через его противоположность, скрытой насмешки, генетически связанной с комическим, иронизм – сугубо постмодернистский игровой приём самоироничного отстранения, двойного кодирования, метаязыковой игры, отмеченный в эстетике постмодернизма налётом цинизма. Иронизм отвергает серьёзность, драматизм и самоуглубленность высокого модернизма с его установкой на «гибель всерьёз» (Л. Арагон). Значительное влияние на становление этой эстетической паракатегории оказали взгляды У. Эко, сформулировавшего своё постмодернистское кредо в заметках на полях романа «Имя розы» [2]. Он обратил внимание на возможность возрождения сюжета под видом цитирования других сюжетов, их иронического переосмысления, сочетания проблемности и занимательности. Считая постмодернизм не фиксированным хронологическим явлением, но определённым духовным состоянием, подходом к работе, Эко видит в нём ответ авангарду, разрушавшему и деформировавшему прошлое. Разрушая образ, авангард дошёл до абстракции, чистого, разорванного или сожжённого холста; в архитектуре требования минимализма привели к садовому забору, дому-коробке, параллелепипеду; в литературе – к разрушению дискурса до крайней степени (коллажи У. Бэрроуза), ведущего к немоте, белой странице; в музыке – к атональному шуму, а затем к абсолютной тишине (Д. Кейдж). Концептуальное искусство – метаязык авангарда, обозначающий пределы его развития.

Постмодернистский ответ авангарду заключается в признании невозможности уничтожить прошлое и приглашении к его ироничному переосмыслению. Постмодернистская позиция напоминает Эко положение человека, влюблённого в очень образованную женщину. «Он понимает, что не может сказать ей “Люблю тебя безумно”, потому что понимает (а она понимает, что он понимает), что подобные фразы – прерогатива Лиала. Однако выход есть. Он должен сказать: “По выражению

Лиала – люблю тебя безумно». При этом он избегает деланной простоты и прямо показывает ей, что не имеет возможности говорить по-простому; и тем не менее он доводит до её сведения то, что собирается довести, – то есть что он любит её, но что его любовь живёт в эпоху утраченной простоты. Если женщина готова играть в ту же игру, она поймёт, что объяснение в любви осталось объяснением в любви. Ни одному из собеседников простота не даётся, оба выдерживают натиск прошлого, натиск всего до-них-сказанного, от которого уже никуда не денешься, оба сознательно и охотно вступают в игру иронии... И всё-таки им удалось ещё раз поговорить о любви» [2, с. 461]. При этом Эко различает интерпретацию и «чрезмерную интерпретацию», предостерегает против ничем не контролируемого потока прочтений, издержек деконструкционизма: герменевтическая тайна рискует оказаться пустой. Символом культуры и мироздания Эко считает лабиринт. Он видит специфику постмодернистской модели в отсутствии понятия центра, периферии, границ, входа и выхода из лабиринта, принципиальной асимметричности. Это не противоречит реабилитации фабулы, действия, возврату в искусство фигуративности, нарративности, критериев эстетического наслаждения и развлекательности, ориентации на массовое восприятие. Творческие перекомбинации стереотипов коллективного эстетического сознания позволяют не только создать самоценный фантастический мир постмодернизма, но и осмыслить пути предшествовавшего развития культуры, создавая почву для её обновления. В этом плане сама символика названия романа У. Эко «Имя розы» – пустого имени погибшего цветка, говорящего о способности языка описывать исчезнувшие и несуществующие вещи, – может быть истолкована как свидетельство неиссякающих потенций языка искусства, срачивающего прошлое, настоящее и будущее художественной культуры.

Концепция иронизма получила оригинальное развитие в неопрагматизме Р. Рорти. В его прагматистско-герменевтическом текстуализме идеи деструкции классической философии и эстетики вылились в позицию ирониста – автономного творческого существа, созидającego себя благодаря случайности, а не открывающего готовые истины, чуждого каким бы то ни было абсолютам. Реализуясь в «вездесущем языке», самообраз человека как своего рода текста кристаллизуется в процессе общения, где философии, эстетике и искусству принадлежат прежде всего коммуникативные функции, подчинённые интерпретационным потребностям воспринимающего [16]. Критикуя универсализм Канта, Рорти подчёркивает случайность убеждений и желаний либерального ирониста, отсутствие порядка, заданного языкового алгоритма. Случайность языка свидетельствует о реализации творческой свободы, а не продвижении к истине. Общий поворот от теории к нарративу, литературному описанию и переописанию жизни привёл к универсальному иронизму постметафизической культуры постмодернизма, в которой

критерием служат не факты, но многообразные артефакты: случайно всё – язык, совесть, самость; оригинален не сам человек, но его тезаурус; жизнь – это фантазия, сплетающая сеть языковых отношений. Иронист подвергает непрестанному радикальному сомнению «конечный словарь» личности – набор унаследованных слов для оправдания своих действий, убеждений, жизни. Его характеризуют неукоренённость, релятивизм. Нет ничего более противоположного иронизму, чем здравый смысл: для ирониста ничто не обладает внутренней природой, реальным содержанием. С точки зрения иронизма философия – своего рода литературный жанр, литературная критика, литературное мастерство терминологического переключения гештальтов, свидетельствующее лишь об устарелости языка, а не ложности высказываний. Её задача – интертекстуальная критика культуры, а не реальности. Если платоновско-кантовский канон исходил из устойчивости, целостности мироздания, наличия мудрости и любви к ней, метафоры «вертикального» взгляда сверху вниз, то иронизм предлагает панорамный, отстранённый взгляд на прошлое вдоль горизонтальной оси.

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

Постмодернистская модификация эстетического опыта

Реализация принципов постмодернизма привела к модификации основных категорий классической эстетики. Постмодернистский взгляд на прекрасное как сплав чувственного, концептуального и нравственного обусловлен как его интеллектуализацией, ориентацией на красоту ассонансов и асимметрии, дисгармоничную целостность второго порядка, так и неогедонистической доминантой, сопряжённой с идеями текстового удовольствия, телесности, новой фигуративности в искусстве. Пристальный интерес к безобразному выливается в его постепенное «приручение» посредством эстетизации, ведущей к размыванию его отличительных признаков. Возвышенное замещается удивительным, трагическое – парадоксальным. Центральное место занимает комическое в его иронической ипостаси: иронизм является смыслообразующим принципом мозаичного постмодернистского искусства. Постмодернизму в эстетике присуща онтологическая трактовка искусства, отличающаяся от классической своей открытостью, нацеленностью на непознаваемое, неопределённое, разрушением системы символических противополож-

ностей, дистанцированием от бинарных оппозиций реальное – воображаемое, оригинальное – вторичное, старое – новое, естественное – искусственное, внешнее – внутреннее, поверхностное – глубинное, мужское – женское, индивидуальное – коллективное, часть – целое, Восток – Запад, присутствие – отсутствие, субъект – объект. Субъект как центр системы представлений и источник творчества рассеивается, его место занимают бессознательные языковые структуры, анонимные потоки либидо, машинность желającego производства. Утверждается понимание искусства как единого бесконечного текста, созданного совокупным творцом. Происходит отказ от европоцентризма и этноцентризма, перенос интереса на проблематику, специфичную для эстетики стран Востока, Полинезии и Океании, отчасти Африки и Латинской Америки. Сознательный эклектизм питает гипертрофированную избыточность художественных средств и приёмов постмодернистского искусства, его поливалентность. Постмодернистские принципы философского маргинализма, открытости, описательности, безоценочности привели к дестабилизации классической системы эстетических ценностей. Внимание к проблемам эстетики повседневности и потребительской эстетики, вопросам эстетизации жизни, окружающей среды, которые ранее считались периферийными, трансформировали критерии эстетических оценок ряда феноменов культуры и искусства (кича, кэмп и т. д.). Антитезы высокое – массовое искусство, научное – обыденное сознание не воспринимаются эстетикой постмодернизма как актуальные. Постмодернистские эксперименты стимулировали стирание граней между традиционными видами и жанрами искусства, появление их многообразных миксов. Усовершенствование и доступность технических средств воспроизводства, развитие компьютерной техники и информатики подвергли сомнению оригинальность творчества, «чистоту» искусства как индивидуального акта созидания, привели к его «дизайнизации». Постмодернизм свидетельствует как об издержках переходного этапа в развитии культуры, связанных прежде всего с эклектизмом, вторичностью художественных приёмов и принципов, так и о присущем ему возвращении в эстетику и искусство языка эстетического чувства, красоты как реальности, контекста мировой культуры и повседневной жизни.

Наиболее известными исследователями постмодернизма являются И. Ильин, В. Курицын, Н. Маньковская, В. Подорога, М. Рыклин, М. Эпштейн, А. Якимович, Б. Ямпольский (Россия), М. Мажейко (Белоруссия), Ж. Бодрийяр (Франция), Дж. Ваттимо (Италия), В. Велш, Х. Кюнг, Д. Кампер, Б. Гройс (Германия), Д. Барт, В. Джеймс, Ч. Дженкс, Р. Рорти, А. Хайсен, И. Хассан (США), А. Крокер, Д. Кук (Канада), М. Роз (Австралия), М. Шульц (Чили). К принципиальным критикам постмодернизма принадлежат А. Солженицын, Ф. Джеймисон, Ю. Хабермас.

Постмодернизм в искусстве

Эстетическая специфика постмодернизма в различных видах и жанрах искусства связана с неклассической трактовкой классических традиций далёкого и близкого прошлого, их свободным сочетанием с ультрасовременной художественной чувствительностью и техникой, гипертрофией игрового характера искусства, его развлекательностью. Основным содержательным и формообразующим признаком постмодернизма в искусстве является полистилистика (художественный фристайл). Поливалентная поэтика постмодернизма накладывает на эстетические понятия печать оксюморона: гармония мыслится лишь как дисгармоничная, симметрия – как асимметричная, пропорции – диспропорциональные и т. д. В этом ключе интерпретируются основные эстетические категории и понятия – прекрасное, возвышенное, творчество, произведение, ансамбль, содержание, сюжет, эстетическое наслаждение – отвергавшиеся неоавангардом как «буржуазные». Постмодернизму присущи стилистический плюрализм, программный эклектизм, ориентация на запросы массовой культуры, что чревато компилятивностью, вторичностью, гибридностью его продукции. Тяга к эпичности, монументальности нередко оборачивается псевдоклассической претенциозностью.

Постмодернистский диалог с историей культуры сопряжён с возрождением интереса к проблемам гуманизма в искусстве, тенденциями его антропоморфизации, что выражается в возврате к фигуративности, пристальном внимании к содержательным моментам творчества, его эмоционально-эмпатическим аспектам. Человек вернулся в искусство постмодернизма, хотя и занял в нём не центральное, а периферийное положение. Декоративность и орнаментальность акцентируют изобразительно-выразительное начало в искусстве постмодернизма, утверждающее себя в споре с абстрактно-концептуалистскими тенденциями предшествующего периода. На первый план в поэтике постмодернизма выдвигаются такие художественные приёмы, как парадокс, оксюморон, эллипс. Интернационализация художественных подходов сменяется отчётливым регионализмом, локальностью эстетических поисков, тесно связанных с национальным, местным, городским, экологическим контекстом.

Постмодернизм в искусстве во многом обязан своим возникновением развитию новейших технических средств массовых коммуникаций – телевидению, видеотехнике, информатике, компьютерной технике. Появившись прежде всего как культура визуальная, постмодернизм в живописи, архитектуре, кинематографе, театре сосредоточился не на отражении, но на моделировании действительности путём экспериментирования с искусственной 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 музыку, балет, литературу. Особенности постмодернизма своеобразно преломляются в различных видах и жанрах искусства.

Живопись

В живописи, включённой в ауру постмодернизма, выделяется ряд основных направлений: метафизическое, повествовательное, аллегорическое, реалистическое, сентименталистское.

Метафизические тенденции отмечены ностальгией по золотым векам Античности и Ренессанса, утраченному единству западной культуры. Меланхолическое ощущение «присутствия отсутствия» ушедшей культуры побуждает таких художников, как Бэлтус, Гилспи, Мариани, Фиуме насыщать свои полотна загадочной символикой. Вневременной мифологизм, нарочитая гладкопись, фиктивность, сюрреалистическая мелодраматизация мифологических сюжетов отличают творчество К. Мариани. Его работа «Рука заменяет интеллект» представляет собой квинтэссенцию «двойной живописи»: два персонажа этой картины, символизирующие прошлое и настоящее, увлечённо разрисовывают друг друга, образуя своими позами иллюзию художественного зазеркалья, двоящейся исторической жизни культуры.

Энигматически-экспрессионистская ветвь этого течения представлена трансавангардистами М. Морли, Р. Бэрни, Г. Гарустом, С. Коксом и др. Эти художники создают сновидческие экспрессионистско-гиперреалистические коллажи, в которых, как в перевёрнутом бинокле, возникают гротескные архетипы бегства в природу («Без названия» К. Ле Брена), сексуально-мистического экстаза («Экстаз: Святая Агнесса» С. Кокса), борьбы христианства с язычеством («Борцы» Г. Гаруста).

Для повествовательного (нарративного) течения характерны этическая направленность, повышенный интерес к фигуративности. Театрализация мира искусства здесь противопоставлена его драматизации. Э. Лэсли, Ж. Бил, Д. Хокни, Р. Китай напряжённо размышляют о соотношении искусства и морали в предлагаемых обстоятельствах этического релятивизма. Используя в своём творчестве некоторые приёмы натуралистического и реалистического искусства, они вместе с тем дистанцируются от реализма как творческого метода, ассоциируемого с дидактизмом, иллюстративностью, пропагандистской направленностью. Основные темы, волнующие нарративистов, – насилие, война, проза повседневной жизни и её экзистенциальные тайны. Доминирующие приёмы – фото- и гиперреализм в сочетании с приёмами поп-арта, минимализма и абстракционизма. Современные образы жизни и смерти Христа (Э. Лэсли), маньеристско-джинсовые аллегории человеческих страстей (Ж. Бил), плюралистическое видение ситуаций с разных

точек зрения – мужской, женской, негритянской и т. п. (Ж. Валерио), художественный анализ стадий насилия (М. Мазур), «ползучего фашизма» и войны (Р. Китай) носят притчевый характер. Пассивность, бессилие, тоскливое ожидание художника, неспособного противостоять насилию, оттеняются агрессивно-паническим эротизмом, садомазохистскими стереотипами поведения персонажей (Ж. Мак Гэрэл, В. Крозье, Д. Сал, Э. Фишл).

Аллегорический постмодернизм – искусство субъективных исторических аллюзий, облекающее современные реалии в исторические одежды. Постмодернистские аллегории апеллируют не столько к центральным классическим архетипам, сколько к их неброским аксессуарам, создающим в своей совокупности сюрреалистически-загадочную атмосферу этого течения живописи. Идея плюралистической интерпретации аллегорий в контексте современной культуры доминирует в работах С. Робертса, В. Сивитико, Л. Перри, М. Ирлбэчера и др. В картинах последнего «В саду», «Сцена на пикнике» аллегорический эффект возникает из контраста вневременного, стилизованного под старину пейзажа и современных поз и манер персонажей. Ироническое включение современных аксессуаров типа одноразовых бумажных стаканчиков, символизирующих загрязнение окружающей среды, или приёмов каратэ, которыми дамы обороняются от своих кавалеров, разрушает идиллию, трансформируя её в аллерию потребительства. Прошлое выступает в аллегорической живописи в качестве идеала, с позиций которого ведётся критика настоящего. Эмблемой этого течения могла бы служить «Стоящая фигура» М. Костаниса – греческая туника, окутывающая пустоту. Исчезнувшие гуманистические идеалы прошлого, чья полая оболочка вызывает лишь чувства фрустрации и ностальгии – ещё одна ипостась постмодернистской идеи симулякра, присутствия отсутствия, означающего без означаемого.

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

Архетипический реализм (Л. Фрэнд, П. Рилстэйн) провоцирует зрителя, добываясь посредством фотосдвига, отбора деталей создания телесных знаков основных психологических состояний, экзистенциальных ситуаций. Ироническим отчуждением отмечены фотореалистические опыты Р. Эста и Ж. де Эндриа. Манекеноподобные обнажённые фигуры Эндриа («Сидящая брюнетка на пьедестале», «Сидящие мужчина и женщина»), воспроизводящие роденовские позы, – своего рода кичевые антигерои, пародирующие примитивных идолов коммерческой реклам-

ной красоты. Их цветущая плоть контрастирует с внутренней пустотой моделей, находящихся в антипигмалионовских отношениях со своим создателем («Автопортрет со скульптурой»). «Навязчивый реализм» сочетает традиционную натуралистическую технику с современными кино-, фото-, видеоприёмами воздействия на зрителя (М. Леонард, Б. Джонсон, С. Холи).

Сентименталистский постмодернизм оппонирует вышеназванным направлениям, являясь диссидентским крылом постмодернизма в живописи. Ироническое начало приглушено в нём ради поисков позитивной модели современного искусства. Перспективы развития искусства связываются с его экологизацией, толкуемой в неоутопическом ключе как антитеза постапокалипсису техногенной цивилизации. Постсентименталистов привлекает сопоставление героического в человеке и возвышенного в природе, человеческого и бестиального. Вневременные сцены борьбы охотника и дикого зверя не предполагают развязки, символизируя современное понимание роли человека не как царя, но части природы. Персонажи пасторалей П. Шермули, Э. Эрайка, М. Эндрюса, Б. Джекина, Р. Шэффера, М. Эндрежевика – апофеоз созерцательного покоя и чувственности, эскейпизма, «зелёной мечты» постхиппи.

В постмодернистской живописи вещьность объекта дополняется его концептуальным измерением. Плюралистическая концепция живописи выражается как в претензиях на стереоскопичность творческого видения, так и в привилегированной роли интерпространства – того поля напряжения между картиной и зрителем, в котором рождается множественность интерпретаций.

Архитектура

Постмодернистская архитектура отличается повышенным вниманием к визуальному контексту произведения. Постмодернизм ввёл в архитектуру новые доминанты – пространственно-урбанистическое мышление, регионализм, экологизм, дизайн. Обращение к архитектурным стилям прошлого, многообразие и эклектическое сочетание материалов, полихромность, антропоморфные мотивы трансформировали язык архитектуры, превратив её в яркое, забавное, понятное публичное искусство. Стремление вписать новые здания и ансамбли в сложившуюся городскую среду, примирить эстетику и технику, преодолеть издержки функционализма, вернув в архитектуру декоративность, принимает оригинальные формы в различных её направлениях – фундаменталистском, ренессансном, урбанистическом, эклектическом.

Фундаменталисты унаследовали простые, строгие формы модернистской архитектуры – куб, конус, четырёхугольник, треугольник, а также её излюбленные материалы – сталь, дерево, стекло. Вместе с тем традиция эта получила новую, ироническую окраску. Для таких фун-

даменталистов, как К. Пелли, Э. Плэтер-Зайберк, Ф. Монта, М. Бота, М. Мэк, Т. Вотнэб и др., характерно эклектическое сочетание конструктивизма и маньеризма, чёткой пространственной логики и архаической помпезности архитектурных деталей. Тяга к парадоксальным гибридам круглого и квадратного, открытого и закрытого, величественного и миниатюрного, цветовым и фактурным контрастам создаёт игровое пространство, смягчающее монотонность функционализма.

Цель создателей ренессансного течения К. Мура, А. Гринберга, К. Терри, Р. Стерна и др. – не копирование либо подражание, но трансформация традиционных архитектурных форм и их адаптация к новым градостроительным целям. Материализуя воображаемый музей культуры, они руководствуются принципом «не функция, но фикция», стремясь к эмоциональной театрализации городской жизни. «Площадь Италии» К. Мура в Нью-Орлеане – архитектурная метафора освоения итальянцами Нового Света. Создающая иронический контраст с окружающей городской средой площадь, похожая на бутафорский торт, – ремейк дорического, коринфского, тосканского, ионического ордеров, пламенеющего барокко и ар-деко, поп-артовский коллаж мрамора с неоном. Задуманная как место игр и развлечений, «Площадь Италии» с барочным фонтаном в форме сапога в центре – символ постмодернистской ностальгии по большому стилю, местному колориту и вместе с тем их пародийного осмеяния.

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

Специфика урбанистического направления заключается в установке на гуманизацию среды обитания большинства населения, смягчение конфликта между техникой и гуманитарной культурой, в попытке синтеза вычурных архитектурных форм индивидуальной застройки и рациональных, демократических градостроительных принципов. Обращаясь к идеям Ш. Фурье, Р. Бофилл и И. Стайлинг тяготеют к созданию современных фалангстеров, совмеща классические формы с индустриальными клише массового производства. Однако попытки эти лишь изредка увенчиваются успехом, зачастую ограничиваясь лишь декоративным оживлением утвердившегося стиля хай-тек.

Для эклектического течения архитектуры постмодернизма характерно стремление соединить массовость с поэтичностью, абстрактность с изобразительностью. А. Изозаки, Ч. Дженкс, Р. Вентури, Г. Ву, Г. Голейн

и др. создают дома-послания, рассчитанные на интерпретацию архитектурных знаков. Знаковая архитектура возвращает дому фасад, парадный вход, нередко придавая ему с помощью скульптуры и орнамента антропоморфный смысл. Индивидуальные коллажи знаков могут рассказать о путешествиях хозяина дома, его профессии, привычках и т. д. («Тематический дом» Ч. Дженкса в Лондоне). При этом употребление нетрадиционных материалов (флаг из алебастра, дерево из металла, ломающие привычные клише) придаёт посланию иронический смысл. Повышенное внимание к цвету, форме, материалу, роли скульптуры, живописи, компьютерной графики в архитектурных решениях, их знаково-символическому смыслу, а также градостроительные поиски сочетания традиций и инноваций, локального и массового, естественного и искусственного, выразительного и изобразительного в городской среде при всей своей неоднозначности утверждают статус архитектуры постмодернизма как искусства, чья специфика несводима к утилитарно-прагматическим функциям. Постмодернизм в архитектуре нашёл оригинальное развитие в разных странах – архитектурном деконструкционизме и индустриальной археологии в США, новой архитектуре во Франции, неолиберти в Италии, хай-теке в Англии и т. д. В эстетическом отношении многообразные постмодернистские варианты объединены установкой на коммуникативность архитектуры, образующей своеобразный театр памяти, где каждый знак вызывает культурно-исторические реминисценции. Подчёркнутая нефункциональность многих формальных решений, их цитатность, фигуративность – свидетельство неагрессивного возврата к тем эстетическим ценностям прошлого, которые с позиций функционализма отвергались Ле Корбюзье и другими архитекторами-модернистами.

Кино

Постмодернистский бум ускорил естественное течение процесса синтеза искусств, что особенно ощутимо в кинематографе и театре. Живописные и архитектурные принципы постмодернизма в сочетании с эстетикой видеоклипов, агрессивной телерекламы, компьютерных игр, электронного монтажа решительно изменили киностилистику, что повлекло за собой резкий сдвиг в аудиовизуальной структуре массового восприятия. Возникнув на стыке американского шоу-бизнеса и европейского киноавангарда, киноязык постмодернизма сочетает в себе черты коммерческого суперзрелища и авторского кино. Его предтечи – футурологические триллеры С. Спилберга и Дж. Лукаса, шоковые приёмы Р. Поланского, Д. Джармуша, Д. Линча, маньеризм и живописное барокко Ф. Феллини, М. Феррери, Л. Висконти, позднего П. Пазолини, мифологизированный историзм В. Вендерса, Р.-В. Фасбиндера, цвето-музыкальная энергия Б. Фосса, агрессивный эротизм С. Кубрика, культурологические комиксы К. Рассела, которых объединяли яркая зре-

личность, иронизм, двойной интерпретационный код, позволяющий свободно манипулировать элементами киноязыка в диапазоне от классики до кича: игра с кичем, осознанное инкрустирование его элементов в художественную ткань превращают его в одну из ироничных фигур постмодернистского стиля. Концептуальную оформленность приобрели у Ж.-Л. Годара, Д. Джармена, П. Гринуэя, К. Тарантино, З. Рыбчинского постмодернистский цитатный принцип, коллаж киноряда и литературного текста, игровых и анимационных приёмов, особая роль титров, заставок, авторского комментария, звуковых эффектов и контрастного музыкального сопровождения, «посторонних» звуков, отстранённого взгляда кинокамеры. Естественность вхождения человека, обременённого всем грузом проблем конца XX века, в мистерию средневекового «Сада» (Джармен) или на ступени эйзенштейновской «Лестницы» (Рыбчинский), его личностное приобщение к мировому культурному и религиозному опыту в «Книгах Просперо» и «Чемоданах Тульса Люпера» (Гринуэй) создали особый эмоциональный контекст нетрадиционного приобщения к миру традиционных художественных ценностей.

Постмодернизм в кино отличается жанровыми миксами, стиранием граней между авторским и жанровым кинематографом. В духе присущей постмодернизму «дисгармоничной гармонии» в нём переплетаются высокое и низкое, духовное и физиологичное, возвышающее и шокирующее, прекрасное и безобразное. Постмодернистский кинематограф активно включает в свой арсенал такие формы актуального искусства, как инсталляции, перформансы, акции, объекты, видео-арт, видеоигры. Попытки синтеза классики и неклассики в духе иронической постмодернистской игры выливаются в создания заснятых на киноплёнку перформансов, «повествовательных скульптур» («Кремастер» и «Преодолевая границы» М. Барни). Широко используются приёмы шоковой эстетики и абсурдизма. Кинематографическому постмодернизму присуща полижанровость – синтезирование черт драмы, трагикомедии, мелодрамы, детектива, триллера; цитатность, избыточность изобразительных приёмов (полиэкранный экран, анимация, кинодокументалистика, компьютерная графика). В нём используются средства выражения телевидения, Интернета (компьютерные окна, шлейфы от предыдущих кадров, серии интертекстуальных двойных экспозиций и просвечивающих наложений, дополненная реальность, эффект перелистывания и другие дигитальные приёмы, достигнутые путём компьютерных спецэффектов – морфинга, композитинга). Находит место приём «театр в кино», нацеленный на ироничное остранение происходящего на киноэкране («Анна Каренина» Д. Райта), сознательную архаизацию киноязыка («Гольциус и Пеликанья компания» П. Гринуэя). Постмодернистские эксперименты выходят в XXI в. за рамки традиционного кинематографа в сферу посткино (термин П. Гринуэя, означающий внедрение в кинематограф новейших цифровых технологий, мультимедиа).

Театр

Основной приём постмодернизма в театре – деконструкция, активно применяемая при интерпретации классических пьес. Их структурные элементы произвольно перетасовываются, тексты купируются либо дополняются чужеродными вставками. «Актуализация» классики осуществляется как внешними средствами – путём переодевания персонажей в современные одежды, переноса времени и места действия в приближённые к современности пространственно-временные контексты, политических аллюзий («Дядя Ваня» в режиссуре Ю. Бутусова), так и изнутри – посредством переакцентирования внимания с центральных на второстепенные персонажи («Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Т. Стоппарда, «Макбетовская сюита ужаса» К. Бене). Происходит пародийно-ироническое изменение смысловых акцентов, характера и речевых особенностей действующих лиц, вплоть до использования обценной лексики, намёков на их якобы нетрадиционную ориентацию. Результатом такого осовременивания являются многообразные симулякры театральной классики (««Синяя птица». Трилогия: Путешествие. Ночь. Блаженство» Б. Юхананова, «Счастье» А. Могучего). Акцент в театре постмодернизма делается на жестокости, насилии, телесности и физиологизме, «эстетике безобразного», шоке и эпатаже («Оргия толерантности» Я. Фабра, «Отморозки» К. Серебренникова).

В постмодернистском театре активно используются приёмы кино, анимации, видео, телевидения, фотографии, компьютерной графики, мультимедиа с целью придать действию объём, стереоскопичность: показать закулисы, сверхкрупные планы актёров, подробности интимных сцен, перенести действие в неожиданное место («Мастер и Маргарита» Ф. Касторфа, «Кармен. Исход», «Федра. Золотой колос» А. Жолдака). Встречается и приём «ТВ в театре» («Гамлет/Коллаж» Р. Лепаж). Существенную роль играют аудиовизуальные эффекты, способные резко изменить атмосферу и тональность театрального действия.

Характерные черты театрального постмодернизма – сочетание театра представления и театра переживания, готической композиции и иероглифических приёмов, ассоциативность сценических образов, игра со знаками культуры, синхронное многослойное прочтение различных интерпретаций классики, соединение разнородных художественных ходов («Сказки Пушкина» Р. Уилсона, построенные на контрастном сочетании пушкинского текста и доходящих до гротеска барочных форм его визуализации, сюрреально-абсурдистской стилистике).

Танец

Для постмодернистского танца характерна сосредоточенность на природе танца как синтеза духовного и телесного, естественного и искусственного, прошлого и настоящего. Полемизируя с эстетикой авангарда, постмодернизм возвращает в балет эмоциональность, психологизм, усложнённый метафоризм, «очеловечивает» героя. Это подчёркивается включением в балетное действие элементов театральной игры, хэппенингов, танцевальных соло и дуэтов, построенных по принципу крупных планов и стоп-кадров в кино. Игровое, импровизационное начало акцентирует концептуальную разомкнутость, открытость хореографии, её свободный ассоциативный характер. Основные черты постмодернистского танцевального стиля – цитатно-пародийное соединение элементов свободного танца, джаз-балета, танца модерн, драмбалета, пантомимы, акробатики, мюзик-холла, народного танца и балетной классики, их исполнение без музыкального сопровождения либо в сочетании с сольным и хоровым пением, речитативом, «уличными» звуками, смешение бытовой и игровой стихии. С этим связаны принципиальный отказ от фронтальности и центричности, перенос внимания на спонтанность, импровизационность; акцент на жесте, позе, мимике, динамике движения как основных элементах танцевального языка; принцип обнажения физических усилий, узаконивания внетанцевальных поз и жестов с помощью таких характерных приёмов, как падения, перегибы, взлёты; интерес к энергетической природе танца, психосоматическим состояниям радости, гнева, телесной истерии; эффект спресованно-разреженного танца, достигаемый контрапунктом плавного музыкального течения и рваной ритмопластики, вязкой, плавной, широкой линии движения и мелкой, дробной, крупнокадровой жестикуляции; соединение архаической и суперсложной техники (бега по кругу и ритмопластического симфонизма, сквозных лейтинтонаций), танцевальных и спортивных движений. Характерная особенность танцевального постмодернизма – внедрение в него «готовой реальности», вырванной из жизни, через жест, ритуал, хэппенинг. Танец в постмодернизме космополитичен: он вбирает в себя элементы танцевального искусства Востока (индийский классический танец бхаратнатьям, современный японский танец буюто), приёмы ритмопластического фольклора американских индейцев, афрокарибскую танцевальную технику. Мозаическое сочетание ремейков йоговской медитации и античной телесной фактурности, классических па и полиритмизма рэгтайма, хай-лайфа, джайва, суинта, брейка, фламенко, кантри-данса – танца и музыки разных культур, эпох, социальных слоёв – создают мир постмодернистского «абсолютного танца».

Создатели различных направлений постмодернистского танца – С. Пэкстон, Т. Браун, П. Ширайши, А. Эйли в США; П. Бауш и С. Вальц в Германии; Р. Шопино, А. Прельжокаж во Франции; А. де Кеерсмакер

в Бельгии; Р. Коэн в Англии; А. Сигалова, Г. Абрамов, О. Бавдилович в России. Ими были переосмыслены элементы модернистской танцевальной лексики М. Бежара, Д. Кранко, М. Грэхем, неоклассической – Д. Баланчина, С. Лифаря, И. Килиана, драмбалетно-симфонистской – Д. Ноймайера, Р. Пети – признанных лидеров хореографии, не чуждых постмодернистским экспериментам в собственном творчестве.

В лоне постмодернистского танца возник такой специфический жанр, как танцтеатр. П. Бауш создавала психиатрически точные симулякры человеческих аффектов, неврозов, психозов, фобий, строя эстетику своего тотального театра на бытовых позах, нетрадиционных данных танцовщиков, воплощающих в себе внешность и пластику «человека с улицы». В своем постмодернистском антибалете Бауш противопоставляет представлениям о балете как романтическом воплощении красоты тела, грации движений именно некрасивое и даже уродливое, грубое, бесстыдное; в её танцтеатре есть место пению, декламации, дансантиности, драмбалетной фабуле и даже иронично модернизированным театральным амплуа героя-любовника, резонёра, субретки, страдающей героини и т. д. «Безумие считать, что в танце должна существовать какая-то норма, на которой построен классический балет, а всё остальное – это не танец. Танец может жить в любых формах. Главное – это точность пластического выражения мысли, эмоции. И дело, здесь, конечно, не в технике классического танца, а в жесте, выражающем сущность происходящего с человеком» [1, с. 1]. В танцевальных экспериментах С. Вальц медитативность, психоделика, сновидческое, галлюцинаторное в духе восточных психопрактик и немецкого экспрессионизма соседствуют с наполненными юмором и иронией акробатическими сценками в сопровождении «уличных» шумов, воплей, скрежета. Её танцевально-пластические перформансы нацелены на выявление скрытых выразительных возможностей тела, полную телесную и психологическую раскрепощённость, гиперреалистическое укрупнение элементов танца. Они построены на парадоксальных столкновениях несоединимого, сочетаниях несочетаемого: естественное и искусственное, сакральное и профанное, взрывы эйфории и приступы меланхолии образуют присущую постмодернизму дисгармоничную гармонию. Вальц обращается к непривычным для танцевальной стихии материалам и фактурам – мужчины и женщины танцуют на высоких каблуках на гравии то на фоне городских пространств, то в музее, то прямо на улице. В танцтеатре Ж. Наджа возникает образ инобытия, другого, потустороннего мира, где все законы и соотношения земной жизни (физические, психологические и др.) вывернуты наизнанку. Его танцовщики совершают головокружительные трюки, создающие эффект левитации. Используя различные аспекты боди-арта и кинетического искусства, Надж добивается эффектов самостоятельной жизни различных частей человеческого тела, его гротескной деформации. Здесь нет пуантов, выворотности, элевации,

баллона, фуэте и других балетных па; отдельные движения и позы скорее дисгармоничны, но они складываются в гармоническое целое. Для «оркестровки танцовщика» А. Прельжокажа свойственно восприятие тела как инструмента, обладающего собственной музыкой. Чувственная раскрепощённость, гротескность, хаотичность, сближение с бытовой пластикой создают имидж постмодернистского танца как квинтэссенции полилога культур. Ироническая ритуальность балетного постмодернизма связана с его «посланием» публике. Принципы удовольствия, радости, человеческих контактов со зрителями легли в основу концепции постмодернистского танца как «живого спектакля», исходящей из идеи танца как образа жизни (А. Эйли, М. Танака). В XXI в. танцевальный постмодернизм активно использует мультимедийные приёмы: в спектаклях У. МакГрегора фигурируют как танцовщики, так и их виртуальные компьютерные двойники; у К. Уилдена танец сочетается с анимацией и компьютерными спецэффектами.

Музыка

Ряд общих черт, присущих постмодернистскому искусству, находит своеобразное выражение в музыке. Постмодернизм в музыке тяготеет к переосмыслению традиций на основе их свободных комбинаций, реинтерпретации творческого наследия, коллажности и цитатности. Рубежом между модернизмом и постмодернизмом стало творчество Д. Кейджа, чьи «4 минуты 33 секунды» тишины обозначили эстетические пределы неоавангарда. Дистанцируясь от абстрактного концептуализма, аскетизма, интонационного, ритмического, фактурного отбора, сериальности музыкального авангарда, постмодернизм ориентируется на мелодизм, тональность, «новую простоту», отдавая приоритет мастерству композитора как подлинного автора произведения. Сериальность здесь проецируется на ладовую диатонику, особое значение придаётся драматургии композиционного монтажа, статике центрального притяжения.

В произведениях К. Штокхаузена, П. Булеза, Э. Картера, Д. Крамба, М. Фелдмана, Ф. Гласса, Ж. Крайзи, Ш. Ива, Г. Лигети, Л. Ноно, С. Райха свободно сочетаются принципы и приёмы европейской классики с элементами поп-, рок-, народной, а также неевропейской музыки. Важную роль при этом играет визуальный момент – световые эффекты, одежда, пластика, поведение исполнителей, их речь. Ключевыми для музыкальной эстетики постмодернизма являются проблемы звукового синтеза, гетерофонии, алеаторики, импровизационности, удовольствия, коммуникативности, открытости композиции. П. Булез видит специфику постмодернистского подхода в переносе внимания с традиционной звуковысотности западноевропейской музыки на проблему интеграции тембра и музыкального объекта. Эволюция творчества Булеза от

додекофонно-сериального метода к алеаторике, импровизационному прорыву в «музыку свободного измерения» [7, р. 141] свидетельствует об усилении в музыкальной эстетике постмодернизма тем и мотивов, связанных с игровым и гедонистическим началами в творчестве, свободой выбора, множественностью интерпретаций. К. Штокхаузен обращает особое внимание на введение в музыку вербальной партитуры, а также тишины, игры не-звуком, снимающей оппозицию «звук – пауза», что подчёркивает спонтанность, открытость, незавершённость композиции. Микроинтервалика, дробление музыкального высказывания, процессуальное развёртывание и драматургия произведения находятся в центре эстетических интересов Л. Ноно. Он уделяет особое внимание проблемам коммуникации, контактов с аудиторией, популярности серьёзной музыки. С. Райх выдвигает идеи антидогматического сочетания сериальности и атональности с гармоничностью и ритмичностью африканской, яванской и южноамериканской музыки. Одна из сквозных тем его творчества – цикличность времени, его вечное возвращение. Эклектизм «Эклектического контрапункта» для гитары и магнитофонной ленты, «Музыки пишущей машинки», сопровождаемой показом видеофильмов о взаимоотношениях мусульман и евреев, «Разных поездов», где на музыкальный ряд накладывается шум поезда и ведущихся в нём разговоров пассажиров, свидетельствует о поисках оригинальных путей синтеза искусств в «Новом музыкальном театре» Райха, широко использующем технические новшества.

Оборотной стороной стремления постмодернизма в музыке расширить и демократизировать современный музыкальный этос являются элементы популизма и развлекательности.

Литература

Постмодернизм в литературе связан с идеей неограниченных комбинаторных возможностей языковой игры. Сочетая приёмы интеллектуальной прозы с сюжетной развлекательностью, восполняющей дефицит «радости текста», удовольствия от чтения, постмодернизм реабилитировал нарративность посредством цитатности, интертекстуальности, выразившихся в многообразных имитациях, стилизациях литературных предшественников, иронических коллажах традиционных приёмов письма. В литературу постмодернизма вернулся субъект – герой, лирический герой, персонажи и т. д., существенно отличающиеся от своих прообразов в классической, а также модернистской литературе неопределённостью, маргинальностью статуса, инаковостью, андрогинностью, этическим плюрализмом.

Модернистский распад рационального, стабильного «Я» подготовил почву для гетерогенного субъекта постмодернизма. Темы жизненной энергии и энтропии, вампиризма и донорства, экзистенциального

лабиринта и хаоса, авантурных приключений меньшинств, приверженных альтернативным стилям жизни, составили канву стилизованных биографий и автобиографий, где тема памяти, обратимости времени стала приоритетной. Фабульность, занимательность этих сюжетов, адресованных широкому читателю, свидетельствовала о новой попытке сближения искусства и повседневной жизни путём создания своего рода «общей эстетики», примиряющей классику, авангард и масскульт, интеллектуализм и гедонизм на уровне обыденного сознания. Вместе с тем эклектические литературные симулякры нередко обладали двойным дном, скрывающим под кичевой упаковкой эстетический энциклопедизм и виртуозность, рассчитанные на искушённого знатока искусства.

Признанные предтечи литературного постмодернизма – Д. Джойс, У. Фолкнер, Г. Гессе, Р. Музиль, Х.Л. Борхес, Г. Миллер. Сохранив на разных континентах и в разных странах мира свои локальные, региональные признаки, постмодернизм в литературе воспринял многие приёмы латиноамериканского магического реализма, скандинавской неоготики и т. д. В своей совокупности его национальные черты и составляют тот специфический конгломерат, который позволяет говорить о постмодернизме как особом эстетическом феномене.

Утвердившись в США в творчестве Э. Уайльда, Г. Гэсса, Р. Сакеника, Р. Федермана, М. Эппла, Д. Вартлема, С. Элкина и др., постмодернистские принципы сочетания пользы и удовольствия в процессе создания и восприятия текстов, способствующие новому наполнению литературы, истощённой модернистскими экспериментами, получили специфическое преломление в Латинской Америке и Канаде. Магический реализм Г. Гарсиа Маркеса, Х.Л. Борхеса, Х. Кортасара, М. Льюиса, К. Фуэнтеса дал мощный импульс развитию творчества таких латиноамериканских постмодернистов, как К. Белли, Г. Кабрера, Х. Санчес, С. Элизондо, М. Пуиг. Особенностью их литературного кредо явилась ориентация на реконструкцию мира, окрашенная идеями политического протеста. Социальная направленность, в целом не характерная для эстетики постмодернизма, стала важным условием реконструкции чтения, идейного воздействия на широкую аудиторию. Критический подтекст явился питательной почвой и для канадского постмодернизма, отторгавшего тенденции американизации национальной культуры в пользу латиноамериканских влияний. Постмодернистский колорит книг Х. Акена, Л. Коэна, Т. Файндли, Р. Вайбе выразился прежде всего в атмосфере неопределённости, шаткости, таинственности, приверженности детективной интриге, разрешающейся самоотождествлением лирического героя с жертвой (индейцем, животным), спасающейся от своих преследователей благодаря близости к миру природы.

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

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

Отличительной особенностью постмодернистской литературы в Англии является возврат к комизму Г. Филдинга, Л. Стерна, Ч. Диккенса, диалог с реалистической литературой прошлого на основе переосмысления традиций и патриархальных условностей островной жизни. Если «Женщина французского лейтенанта» Д. Фаулза знаменует собой рождение английской постмодернистской литературы, то «Деньги» М. Эмиса, «Лэнэрк» Э. Грея, «Ночи в цирке» А. Картера, «Стыд» С. Рушди, «Одержимость островом» Т. Мо, «Чёрный принц» А. Мёрдок, «Смуглая леди» Э. Бёрджесса, пьесы Т. Стоппарда свидетельствуют об укреплении её тенденций. Сложная связь с культурным и историческим прошлым выражается в стилизациях, пародиях, противопоставлении провинциальной комичности лондонскому патрицианству и дендизму, столь свойственным английскому модернизму.

Произведения итальянских писателей-постмодернистов объединены собирательным термином «молодая литература». В ней различаются течения, объединяющие последователей И. Кальвино, У. Эко и современных американских писателей-постмодернистов. К школе Кальвино принадлежат А. де Карло, Д. дель Гвидичи и другие «наблюдатели». Они известны как создатели видимой, зрительной литературы, активно прибегающей к приёмам фотографии и кинематографа, использующей компьютерную технику для производства своего рода литературных видеоклипов. Профилирующая проблематика – пути гуманизации науки, гармонизации отношений между человеком и техникой. Последователи Эко известны как «рассказчики», создающие бестселлеры, нравящиеся публике. Опираясь на традиции готической литературы, Г. Манфреди,

А. Элкан, П. Берботто, Ф. Дюранти, Л. Манчинелли, Р. Вакка тяготеют к магической трактовке культуры прошлого, обыгрывают детективные мотивы поиска старых картин, дневников, выдвигая идею весёлого, карнавализованного возвращения прошлого, обретающего вторую молодость. «Собиратели» С. Венни, А. Вузи, П. Тонделли в своих романах-баснях и антидетektивах пародируют американизированную массовую культуру, подчёркивая плодотворность диалога между современной цивилизацией и культурой прошлого.

Значительной спецификой отличаются постмодернистские тенденции в испанской литературе. Здесь не произошло разрыва с модернистской эстетикой, леворадикальным эстетическим бунтарством. Писатели Х. Гойтисоло и Х. Бене, драматурги А. Састре и Х. Рибаль, поэт Х. Валенте посвящают своё творчество ревизии прошлого, его критически-ироническому антинормативному, антиавторитарному переосмыслению.

Восприятие литературного постмодернизма как импортированного американского черенка, привитого к европейскому модернизму, характерно для скандинавской эстетики. В Норвегии и Дании постмодернизм ассоциируется с литературной алхимией, позволяющей растворять, перемешивать и анализировать историю в поисках философского камня, становящейся самоцелью. Поиски эти знаменуются отказом от каких бы то ни было эстетических табу, нормативности, иерархичности. Их воплощением в норвежской литературе становятся открытые, незаконченные субъективные саги С. Ловейд, И. Кьярстада, Т. Шьервена, Т. Брингсверда, О. Санде, где тема экзистенциального лабиринта прошлого настоящего спроецирована на сиюминутные кичевые реалии. Идея полифонии культур, мифов, языков близка датским литераторам. В. Ширбик пишет свои романы на смеси датского, французского, немецкого, английского, испанского языков и их диалектов, включая в них цитаты из Гераклита, Ницше, древних восточных философов. Г. Кролл стремится расширить рамки чтения, монтируя, подобно архитектору-постмодернисту, пронумерованные короткие текстовые блоки с фрагментами рекламы, графики, порнопродукции. Размышляя о границах текста, К. Нутбум сосредоточен на проблемах неопределённости и энтропии, в «Рассказчике» Х. Мюлиха пародируется традиционный семейный роман, Л. Феррон обыгрывает стилистику цирка и мюзик-холла; «Тайны коровы» Ж. Вогелар – пародия на энциклопедизм, где корова – аллегория глупости.

Оперирование литературными кодами предшественников как средством художественного моделирования характерно и для немецкоязычной литературы. Постмодернистские ориентации наиболее отчётливо прослеживаются в творчестве П. Хандке, П. Зюскинда, К. Рансмайра, Р. Шнайдера. «Парфюмер. История одного убийцы» П. Зюскинда – квинтэссенция различных типов прогулок по европейскому культурно-философскому пространству-времени.

При всём многообразии постмодернистскую литературу объединяет перенос внимания с этической и эпистемологической проблематики, типичной для модернизма, на онтологический статус текста как посредника между писателем и читателями. Каждый текст в этой связи трактуется как особый жанр, свидетельствующий о персональном характере творческого контакта с аудиторией. Под влиянием принципов литературного постмодернизма сформировалась постмодернистская школа художественного перевода, чья специфика заключается в свободном, игровом, ироничном отношении к переводимому тексту, его произвольных трансформациях, создании фантазийных словесных конструкторов, мозаики неологизмов. Творческие статусы переводчика и автора оригинального текста при этом уравниваются.

Эстетика русского постмодернизма

Специфика русского постмодернизма, возникшего не «после модернизма», но «после соцреализма», связана с близостью к авангардистскому андеграунду предшествующего периода, политизированностью, литературоцентризмом, антинормативностью (стёб), шоковой эстетикой («чернуха», «порнуха»), контрфактичностью, мистификаторством (легитимация воображаемых дискурсов в искусстве и искусствоведении, фантазийные конструкторы «пропущенных» в России художественно-эстетических течений – сюрреализма, экзистенциализма и т. д.), ремейками больших стилей (русское барокко, классицизм, авангард и т. д.), новым эстетизмом и рядом других черт.

В русском литературном постмодернизме выделяется ряд основных течений. Первое наследует соц-арту как пародийной рифме к соцреализму, своего рода предпостмодернизму с его тенденциозностью, политической озабоченностью, эстетической фрондой, ритуалом двойничества, деконструирующим механизм советского мифа. Его наиболее характерные черты – бунт против нормы и пафос обличения, перенос акцента с традиционной для русской культуры духовности на телесность. Литература становится «телесной» и «нелитературной». Антинормативность как принцип, обнимающий все сферы – от морали до языка, выливается в шоковую эстетику, центральными категориями которой становятся безобразие, зло, насилие. Зло превращается в своеобразную литературную доминанту («Русские цветы зла» Вик. Ерофеева), эстетическое сопрягается с безобразным вместо прекрасного («маразматическая проза» Е. Радова). Тотальная десакрализация выводит на авансцену пародийный симулякр «сверхчеловека» – взбесившегося «маленького человека», циника, хама, хулигана и жертвы одновременно – неблагородного героя. Его сдвинутость может обернуться безумием, юродством, травестией, побуждающими подменить психологизм психопатологией; другое её вы-

ражение – подчеркнутый натурализм, ненормативная лексика, стёб. Протест растворяется в тотальной деструкции, перманентной маниакальной агрессивности. Персонажи становятся элементами концентрированного «события насилия», «фазы насилия» («Эрон» А. Королева). Подобная тенденция прослеживается в творчестве Э. Лимонова, Вик. Ерофеева, И. Яркевича, Е. Радова, В. Нарбиковой, некоторых произведениях В. Пьецуха.

Другая линия характеризуется стремлением сосредоточиться на чистой игре, стилизации, превратить пародию в абсурд. Происходит отказ от традиции в пользу многовариантности истины либо её отсутствия; пафос обличения иронически переосмысливается, возмущение переплавляется в ностальгию, критический сентиментализм. Созерцательная позиция наблюдателя рождает новый эстетизм (С. Соколов): диалог с хаосом превращается во внутренний диалог хаосов свободы и насилия. Подобные тенденции преобладают в концептуализме (Д. Пригов, Т. Кибиров, Л. Рубинштейн, В. Сорокин и др.), конкретизме (И. Холин, Г. Сапгир), метаметаморфизме (А. Еременко, И. Жданов и др.), психоделизме (Ю. Кисина).

Ещё одна тенденция – «необарочная интенсивная проза». Она характеризуется стилистикой повторений, избытка (гипертрофия телесности, вещности), фрагментарностью (акцент на деталях), ремифологизацией (культивирование авторского мифа, мифологических последствий повседневных действий). К эстетизму, эзотеризму «необарокко» тяготеют В. Шаров, А. Лёвкин, В. Золотуха и др. Отличительные черты их прозы – предметность, телесность, подробность, замедленность, медитативность, неопределённость, анонимность повествования, пристальный интерес к дословесному опыту, поэтическая концентрация текста. Позиция наблюдателя здесь – скептически-эпикурейская. В данном русле экспериментируют А. Лёвкин, А. Драгомощенко, И. Клев, Ш. Абдуллаев, Г. Ермошина, Ю. Кокошко, С. Львовский.

Оригинальный вектор русского постмодернизма – транссентиментализм. Его характерные особенности – новая искренность и аутентичность, новый гуманизм, новый утопизм, синтез лиризма и цитатности («вторичная первичность», деконструкции и конструирования, сочетание интереса к прошлому с открытостью будущему), деидеологизированное отношение к культурному наследию. Наиболее репрезентативный пример – творчество Е. Гришковца.

Чертой, объединяющей вышеназванные направления, является тяготение к созданию «единого русского текста», некоей ризомы – квинт-эссенции национальной идеи. Многообразные компендиумы, перечни, «суммы», каталоги каталогов вызывают к жизни видимость интертекстуальности – сознательное графоманство. Исповедальность русской прозы сочетается с приёмами потока сознания, автоматического письма, нового романа, анонимного бормотания, деконструкции повествования (роман Д. Галковского «Бесконечный тупик»).

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

Русскому постмодернизму присущ отечественный вариант деконструкции – контрфактичность, тенденция легитимации воображаемых дискурсов, псевдобιοграфичность, уравнивание в статусе искусства и художественной критики, выливающиеся в попытки создания фантазийной метакультуры. Варианты создания новой мифологии сочетаются с откровенно коммерческой, масскультовской тенденцией сращения постмодернистских экспериментов с развлекательностью, сюжетностью, жёсткой жанровостью. Вдохновленный примером К. Тарантино, отечественный постмодернизм всё чаще претендует на статус «преlestной макулатуры», лёгкого и умного «криминального чтения».

Издания: Эко У. *Имя розы*. М., 1989; Курицын В. *Книга о постмодернизме*. Екатеринбург, 1992; Ямпольский М. *Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф*. М., 1993; Подорога В. *Феноменология тела. Введение в философскую антропологию*. М., 1995; Ильин И. *Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм*. М., 1996; Философский прагматизм Ричарда Рорти и российский контекст. М., 1996; Козловски П. *Культура постмодерна*. М., 1997; Липовецкий М. *Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики)*. Пермь, 1997; Ильин В. *Постмодернизм от истоков до конца столетия. Эволюция научного мифа*. М., 1998; *Постмодернисты о посткультуре. Интервью с современными писателями и критиками*. 2-е изд. М., 1998; Чижан А. *Пространство постмодернизма*. М., 1998; Дианова В.М. *Постмодернистская философия искусства: истоки и современность*. СПб., 1999; Курицын В. *Русский литературный постмодернизм*. М., 2000; Скоропанова И.С. *Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык*. Минск, 2000; *Постмодернизм. Энциклопедия*. Минск, 2001; Лексикон неонклассики. *Художественно-эстетическая культура XX века*. М., 2003; Кристева Ю. *Избранные труды: Разрушение поэтики*. М., 2004; Роганова И.С. *Немецкая литература конца XX века и актуализация постмодернистской парадигмы*. М., 2007; Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В. *Триалог. Живая эстетика и современная философия искусства*. М., 2012; Арсланов В.Г. *Сущее и ничто. Постмодернизм и «Tertium datur» русской культуры XX века*. 2-е изд. СПб., 2015; Маньковская Н.Б. *Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс*. М.; СПб., 2009, 2-е изд. – 2016; Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В. *Триалог 2. Искусство в контексте эстетического опыта*. Кн. 1, 2. М., 2017; Hassan I. *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*. N. Y., 1971; Deleuze G., Guattari F. *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Oeudipe*. P., 1972; Jencks C. *The Language of*

Postmodern Architecture. L., 1977; *Deleuze G., Guattari F.* Rhizome. Introduction. P., 1976. P. 73–74; *Baudrillard J.* De la séduction. P., 1979; *Lyotard J.-F.* La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir. P., 1979; *Deleuze G., Guattari F.* Mille Plateaux. P., 1980; *Baudrillard J.* Simulacres et simulation. P., 1981; *Habermas J.* Modernity. An Unfinished Project // The Anti-Aesthetics. Essays on Postmodern Culture. Port Townsend and Wash., 1986; *Huyssen A.* After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism. Bloom. and Indian., 1986; *Torres F.* Déjà vu. Post et néo-modernisme: Le retour du passé. P., 1986; *Derrida J.* Psychée. Invention de l'autre. P., 1987; *Kroker A., Cook D.* The Postmodern Scene. Excremental Culture and Hyper-Aesthetics. Montreal, 1987; *Rorty R.* Contingence, Irony and Solidarity. Cambr., Mass., 1989; The Subject in Postmodernism. Vol. 1, 2. Ljubljana, 1989–90; *Connor S.* Postmodern Culture. An Introduction to the Theories of the Contemporary. Cambr., Mass., 1990; *Birringer I.* Theatre, Theory, Postmodernism. Bloomington, Indianapolis, 1991; *Deleuze G., Guattari F.* Qu'est-ce que la philosophie? P., 1991; The Horizon of Postmodernity. Poznan, 1995; *Shneidman N.* Russian Literature, 1988–1994. The End of the Era. Toronto, Buffalo, London, 1995; *Anderson P.* Les origines de la postmodernité. P., 2010; *Kaesbohrer B.* Sprechenden Raume: ästhetisches Begreifen von Bühnenbildern der Postmoderne: eine kunstpädagogische Betrachtung. München, 2010; Illisibles lieux et enjeux modernes et postmodernes: actes du colloque international de Tunis, 7–10 mars 2012 / Ed. Hédia Abdelkefi H. and oth. Tunis, 2012; *Benedetti Puncelles J.* Estética postmoderna en la música venezolana. Caracas, 2012; *Domann A.* Postmoderne und Musik: eine Diskursanalyse. Freiburg, 2012; *Gloag K.* Postmodernism in music. Cambridge; N. Y., 2012; *Hiebert T.* In praise of nonsense: aesthetics, uncertainty, and postmodern identity. Montreal; Ithaca, 2012; *Nogueira I.* Teoria da arte no século XX: modernismo, vanguarda, neovanguarda, pós-modernismo. Coimbra, 2012; *Simić Z.* Uliki i post-postmoderna: filozofija egzistencije nestajućeg subjekta. Beograd, 2012; *Daniel C.* Beyond the aesthetic and the anti-aesthetic / Ed. J. Elkins, H. Montgomery. Pennsylvania, 2013; *Lee P.M.* New games: Postmodernism after contemporary art. N. Y., 2013; *Nicolau F.* Estetica inumana: de la postmodernism la Facebook. Bucuresti, 2013; *Skowroński K.P.* Beyond aesthetics and politics: philosophical and axiological studies on the avant-garde, pragmatism, and postmodernism. Amsterdam, 2013; Avanguardia si experiment: de la estetica negativa la cultura postmoderna. Bucuresti, 2014; *Herwitz D., Banes S., Altieri C.* Postmodernism // Encyclopedia of aesthetics / Ed. Kelly M. Second ed. N. Y.; Oxford, 2014. T. 5. P. 255–269; *Constable C.* Postmodernism and film: rethinking Hollywood's aesthetics. L.; N. Y., 2015; *Ottmann K.* Genius decision: the extraordinary and the postmodern condition. Thompson, Conn. 2015; Postmodern literature and race / Ed. L. Len Platt, S. Upstone. N. Y., 2015; *Preusser H.-P.* Pathische Aesthetik: Ludwig Klages und die Urgeschichte der Postmoderne. Heidelberg, 2015; From modernism to postmodernism: between universal and local / Ed. K. Bogunović Hočevar, G. Pompe, N. Sukljan. Frankfurt am Main, 2016; Japanese aesthetics and (post)modernism: a dialogue between artists and thinkers from the east and west / Ed. B. Penas-Ibáñez, A. Akiko Manabe. Bern; N. Y., 2016; *Kramer J.D.* Postmodern music, postmodern listening. N. Y., 2016; *Pansy D.* Emotional life of postmodern film: affect theory's other. N. Y.; L., 2016; Zwischen Bearbeitung und Recycling: zur Situation der neuen Musik, im Kontext der postmodernen Diskussion über Kunst und Aesthetik der Kunst / Ed. D. Torkewitz, E. Haas. Wien, 2016; Metamodernism: historicity, affect and depth after post-modernism / Ed. R. Akker, A. Alison Gibbons, T. Timotheus Vermeulen. L.; N. Y., 2017; *Serafini L.* Etica dell'estetica: narcisismo dell'io e apertura agli altri nel pensiero postmoderno // Macerata: Quodlibet, aprile 2017; *Marchetti G.* Citing China: politics, postmodernism, and world cinema. Honolulu, 2018.

Список литературы

1. Фолкванг в Москве. Танец из Северной Рейн-Вестфалии. ФРГ. М., 1993.
2. Эко У. Имя розы. М.: Книжная палата, 1989. 486 с.
3. Baudrillard J. De la séduction. Paris: Galilée, 1979. 270 p.
4. Baudrillard J. Le système des objets. Paris: Gallimard, 1982. 288 p.
5. Baudrillard J. Simulacres et simulation. Paris: Galilée, 1981. 236 p.
6. Baudrillard J. The Ecstasy of Communication // Foster H. (ed.) The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture, Port Townsend. WA: Bay Press, 1983. P. 126–134.
7. Boulez P. Points et r  p  res. Paris: Bourgois   ditions du Seuil, 1981. 573 p.
8. Deleuze G. Cinéma 1. L'image-mouvement. Cinéma 2. L'image-temps. Paris: Les   ditions de Minuit, 1983. 298 p.
9. Deleuze G., Guattari F. Capitalisme et schizophrénie. T. 1: L'anti-O  dipe. Paris: Les   ditions de Minuit, 1972. 470 p.
10. Deleuze G., Guattari F. Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie. Paris: Les   ditions de Minuit, 1980. 645 p.
11. Deleuze G., Guattari F. Qu'est-ce que la philosophie? Paris: Les   ditions de Minuit, 1991. 206 p.
12. Deleuze G., Guattari F. Rhizome. Introduction. Paris: Les   ditions de Minuit, 1976. 74 p.
13. Derrida J. Psychée: Invention de l'autre. Paris: Galilée, 1987. 651 p.
14. Lacan J. Le séminaire de Jacques Lacan. Livre I. Les écrits techniques de Freud. Paris:   ditions du Seuil, 1975. 315 p.
15. Lyotard J.-F. La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir. Paris, 1979. 109 p.
16. Rorty R. Contingence, Irony and Solidarity. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. 220 p.

ENCYCLOPEDIC SEARCH

Nadezda MANKOVSKAYA

DSc in Philosophy, Professor,
Chief Researcher. RAS Institute of Philosophy,
Goncharnaya St. 12/1, Moscow 109240, Russian Federation;
e-mail: mankovskaya.nadia@yandex.ru

POSTMODERNISM IN AESTHETICS

The essay features an analysis of one of the principal aspects of postmodernism: aesthetic. It defines postmodernism as a particular area in the artistic-aesthetic culture of the last third of the 20th and the beginning of the 21st century, whose main trait is pervasive irony towards both the classical tradition and contemporary explorations in the areas of art practices and aesthetic theory. Postmodernism's most characteristic traits are arbitrary mixing of cultural codes and texts of all times and nations based on the principles of deconstruction and schizoanalysis, as well as parodying play with all cultural meanings. The essay demonstrates that postmodernism internally undermines traditional views of wholeness, harmony, and completeness of aesthetic systems, their norms and criteria. Postmodernism's main principle is asystematicity and eclecticism. It distances itself from classic Western European (ancient, Winckelmannian, Hegelian-Kantian) aesthetics; however, without clashing with it, postmodernism attempts to pull it into its own orbit using a new theoretical foundation, which features a pluralistic aesthetic paradigm that leads to a loosening and internal transformation of the categorial system and conceptual apparatus of classic aesthetics. The essay analyzes all major principles of organization of artistic text in light of postmodernism as an artistic-aesthetic phenomenon: deconstruction, intertextuality, simulation, schizoanalysis, rhizomatics, irony. It shows that a postmodern modification of aesthetic experience is realized in the principal artistic media: architecture, painting, cinema, literature, theater, music, etc. It pays special attention to postmodern tendencies in Russian culture.

Keywords: postmodernism, aesthetics, art, deconstruction, intertextuality, simulation, rhizomatics, schizoanalysis, irony, play

References

1. Baudrillard, J. "The Ecstasy of Communication", in: H. Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend. WA: Bay Press, 1983, pp. 126–134.
2. Baudrillard, J. *De la séduction*. Paris: Galilée, 1979. 270 pp.
3. Baudrillard, J. *Le système des objets*. Paris: Gallimard, 1982. 288 pp.
4. Baudrillard, J. *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée, 1981. 236 pp.
5. Boulez, P. *Points et râpères*. Paris: Bourgois Éditions du Seuil, 1981. 573 pp.
6. Deleuze, G. *Cinéma 1. L'image-mouvement. Cinéma 2. L'image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983. 298 pp.
7. Deleuze, G. & Guattari, F. *Capitalisme et schizophrénie. T. 1: L'anti-Oedipe*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972. 470 pp.
8. Deleuze, G. & Guattari, F. *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980. 645 pp.
9. Deleuze, G. & Guattari, F. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Les Éditions de Minuit, 1991. 206 pp.
10. Deleuze, G. & Guattari, F. *Rhizome. Introduction*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1976. 74 pp.
11. Derrida, J. *Psychée: Invention de l'autre*. Paris: Galilée, 1987. 651 pp.
12. Eco, U. *Imya rozy* [Name of the Rose]. Moscow: Knizhnaya palata Publ., 1989. 486 pp. (In Russian)
13. *Folkvang v Moskve. Tanets iz Severnoi Rein-Vestfalii. FRG* [Folkvang in Moscow. Dance from North Rhine-Westphalia. FRG]. Moscow, 1993. (In Russian)
14. Lacan, J. *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre I. Les écrits techniques de Freud*. Paris: Éditions du Seuil, 1975. 315 pp.
15. Lyotard, J.-F. *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris, 1979. 109 pp.
16. Rorty, R. *Contingence, Irony and Solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. 220 pp.