

Бобовникова И.А.

УДК 008:78.01

ИСКУССТВО ПОСТМОДЕРНА: ДЕСАКРАЛИЗАЦИЯ МИРА И ЧЕЛОВЕКА

Аннотация. В статье рассматривается специфика постмодерна как парадигмы (А.Дугин) и ее отражение в сфере искусства.

Ключевые слова: постмодерн, искусство, десакрализация, мир, человек.

Анотація. В статті розглянуто специфіку постмодерну як парадигми (О.Дугін) та її відображення у сфері мистецтва.

Ключові слова: постмодерн, мистецтво, десакралізація, світ, людина.

Summary. In terms of the humanities postmodernism was abroad one hundred years ago. Today scientifically it makes a great difference inter modern (as radical plurality of all the world and his wife) and modernism (as programme of modern). In the article put to use idea of A.Dugin research history of humanity such as all-embracing history of three paradigms: Premodern, Modern and Postmodern. The author is not draw a parallel between paradigms. He is give a slight idea: Premodern is tradition, religion and myth. Modern is all over no Premodern. Postmodern in no all but impossible Premodern and Modern. It stands to reason Postmodern as subject for investigation culturologer, also it's at the top of one's voice actually problem. In reality the art of Postmodern found on and recapitulate it's problem and reverberate in music, literature, cinematography, architecture and other. Paradigm of Postmodern is discover good reason problems of the art and resort for analysis desacralization of the man and the world. It's attach importance learned works of V. Veydle, H.Ortega y Gasset, F. Jameson ("Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism"), Y. Deleuze ("Loguque du sens").

Keywords: postmodern, the art, desacralization, the man, the world.

Почти сто лет назад (1917 г., Р. Ранвиц «Кризис европейской культуры») миру было явлено слово «постмодернизм», терминологический статус которого весьма, на наш взгляд, специфичен. Нечто, налично присутствующее в бытии, подвергаясь теоретической рефлексии, приобретает четко очерченные границы/пределы (terminus) смысла и «пронаименовывається». Однако, начало концептуального оформления постмодернизма относится примерно к середине 50-х годов прошлого века, а претензии на программный (парадигмальный) статус реализовались позднее. В настоящее время сложилось различие постмодерна (как состояния радикального плюрализма) и постмодернизма (как его концепции), принципиальная же (атрибутивная) не-монолитность/плюральность опредмечивается в текстологическом, номадологическом, нарратологическом, шизоаналитическом, генеалогическом, симуляционном и коммуникационном проектах. Очевидно, что феномен постмодернизма не может находиться в аналитическом режиме *past perfect*, а также не содержит интенций к унификации стратегий (по целям, методам, основаниям, отсюда – его не только семантическая, но и категориальная «пестрота»), не претендует на оригинальность (продукт творчества интерпретируется как конструкция цитат), дистанцируется – в процессе выработки собственной модели видения реальности – от классического понятийного аппарата, создавая параллельные дискурсивные ряды. Не менее очевидна и устойчивая тенденция расширения проблемного поля.

Подчеркнем, что конституирование содержания понятия «постмодернизм» - от манифестированного Р. Ранвицем до утвержденного в статусе философской категории Ж.-Ф. Лиотаром («Постмодернистское состояние: доклад о знании», 1979 г.), включая обозначение А.Тойнби (в работах 1939-1947 гг.) как радикально отличающегося от предыдущих эпох историческое время с начала Первой мировой войны – обусловило дискуссионность «усмотрения истоков». Последнее является, на наш взгляд, темой отдельного исследования, охватывающего не только тенденцию «углубляться» в историю (к примеру, идея «объявить постмодернистом самого Гомера» У. Эко или интерпретация априоризма И. Канта как предвосхищение идеи означивания у В. Морана), но и трансформацию исходных презумпций (after-postmodernism). В программных установках after-postmodernism'a генерируется «движение» от «Смерти субъекта» к «Воскрешению субъекта», явно смягчается радикально-критическое отношение к референциальной природе знака и предполагается «возврат утраченных значений» (М. Готдинер) в денотативно-аксиологическом смысле (или «возвращение» означаемого как детерминанты в семантике текста). Вышеперечисленное позволяет, на наш взгляд, зафиксировать претензии эпохи постмодерна на собственную «классику».

Особенно заметной в данном аспекте стала работа американского философа Фредерика Джеймисона «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма» (1991 г.), широта фактографического объема которой – наряду с другими его трудами («Сартр: источники стиля», 1961; «Тюрьма языка: критическая оценка структурализма и русского формализма», 1972; «Поздний марксизм: Адорно, или жизнеспособность диалектики», 1990; «Геополитическая эстетика: кино и пространство в системе мира», 1992; «Культурный поворот: Избранные труды по постмодернизму, 1983-1998», 1998; «Брежт и метод», 1998 и др.) – подтверждает необходимость и концептуальную «продуктивность» интердисциплинарного подхода: «Феномены культуры должны интерпретироваться ... как эффекты системы взаимоотношений между всеми культурными стратами (экономической, политической, эстетической и т.д.)» [1, с. 219-220]. Однако, отечественная гуманитарная мысль выработала более высокий – парадигмальный – уровень аналитики: «Под «парадигмой» мы понимаем обширный комплекс непроявленных установок, предопределяющих саму манеру понимания и рассмотрения природы реальности, которые могут в оформленном качестве порождать многообразные философские, научные, религиозные, мифологические и культурные системы и комплексы, имеющие – несмотря на все свои внешние различия – некоторый общий

знаменатель» [2, с.36]. Автор цитируемого – выдающийся современный русский философ Александр Дугин – предлагает рассматривать привычное трехчленное деление типов общества (Премодерн – Модерн – Постмодерн) не синтагматически, а синхронически: «В результате мы получаем инструментарий для максимально корректного анализа всех трех парадигм и их содержания, которые могут осмыслиться не только в своем внутреннем контексте, но в широкой перспективе свободного сравнения с соответствующими множествами, взятыми из других парадигм. Такой парадигмальный компаративизм существенно обогатит и уточнит анализ многих явлений и проблем сегодняшнего дня ... которые дают о себе знать в условиях *фазового перехода* (выд. авт. – И.Б.) от общества модерна к обществу постмодерна...» [2, с. 17-18]. Обширность цитат призвана, с одной стороны, обозначить методологические основания нашей статьи, с другой – показать являющуюся ее целью особую репрезентативность искусства именно в переходные периоды истории человечества. Иными словами, подтвердить аксиому М.С. Кагана об искусстве, как «зеркале эпохи». В «нем» уже «отразилось» еще концептуально неартикулированное: пионером выступил архитектор Чарльз Дженкс, предложивший к зданию в стиле модерн добавить купол в стиле Василия Блаженного и назвать это «постмодерн».

Именно в архитектуре проявилась беспощадная критика модернизма (точнее, интернационального стиля Ле Корбюзье, М.ван дер Роэ и др.), отраженная в манифесте Роберта Вентури с красноречивым названием «Учиться у Лас-Вегаса». По сути, это разновидность эстетического популизма, «замешанного» на стирании границ между элитарной и массовой культурами и замещающего «стертое» место «чем-то» новым, генерированным так называемой культурной индустрией. Сегодня уже известно «чем»: дайджесты и реклама, низкопробные телесериалы и второразрядные голливудские фильмы, «китч» и «последние» шоу, откровенная халтура и римейки, т.е. в целом – бесконечные «эстетические» эксперименты «новейшего» искусства, поддерживаемые(!) фондами, стипендиями и т.д. Иначе говоря, сфера искусства – последний бастион Премодерна и Модерна, который должен пасть под властью денег (логикой капитала, по Ф. Джеймисону), превращающей любое проявление социальной жизни в commodity reification (товарное овеществление). Отметим, что реификация наиболее ярко высветилась в архитектуре именно благодаря экономической составляющей (стоимость земли и т.д.). «Чистым» воплощением архитектурного постмодерна принято считать административное здание Wells Fargo Court в южной части Лос-Анжелеса (при подъеме на холм от больших магазинов Chicano на Бродвее и Четвертой улицы). По мнению Ф.Джеймисона, это внезапно открывающаяся двумерная стена/полотно с ровными рядами окон, как бы стоящая сама по себе поверхность без объема, не метафорически, а «физически» дает ощущение отсутствия глубины/содержания.

Литература в культурной индустрии проявляется одноразовыми «вокзальными» изданиями любовных историй и псевдорыцарских романов, кровавых детективов, квазинаучной фантастики, неприлично-любопытствующими жизнеописаний и всего того, что не относится, на наш взгляд, к искусству, но именуется «паралитература». Вехами на пути к этому статусу стали: авангардистские опыты в поэзии начала 20 столетия, демонстративно отвергающие литературную традицию и в 1934 году названные Ф. де Онизом постмодернизмом; обозначенное Х. Ортегой «место» поэта в процессе дегуманизации искусства («Поэт начинается там, где кончается человек» [4, с. 330]) с требованием «...триумфа над человеческим; поэтому надо конкретизировать победу и в каждом случае предьявлять удушенную жертву» [там же, с. 325]. Оказалось, что он «разрушения» человеческого аспекта до «разбитого» человеческого лица весьма короткая – в прямом смысле – дистанция: «Дегуманизация искусства» Х. Ортеги, являющаяся манифестом модернизма, опубликована в 1925 году – кинематографический дебют Луиса Буньюэля (кадры с бритвой, рассекающей глаз) состоялся в 1928 году. Здесь, по нашему мнению, наглядно явлен конечный пункт убегания от «человеческого, слишком человеческого». В аспекте взаимосопрежения искусства и социокультурной реальности очевиден краткий путь до границ Германии 30-х годов.

С необходимостью подчеркнем, что проблема соотношения «искусства» и «действительности» (не только аллюзия на диссертационное исследование Н.Г. Чернышевского) для русской философской мысли преемственна и традиционно значима (в отличие от западноевропейской, весьма периодически обращающейся к данной теме: к примеру, «Ответственность художника» Жака Маритена, опубликованная в Париже в 1933 году и полемически оспаривающая автономию сфер Искусства и Морали; некоторые эссе Гилберта Честерстона – «В защиту фарфоровых пастушек», 1901 г.; «Гамлет и психоаналитик», 1923г.; «Упорствующий в правоверии», 1930). Представляется, что в данном контексте особое место (в силу абсолютной, по нашему мнению, профетичности) занимает работа выдающегося мыслителя Русского Зарубежья Владимира Васильевича Вейдле (1895-1977) «Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества» (Париж, 1937 г.). «Возвращение» В.В. Вейдле на родину – в 1996 г. в С.-Петербурге опубликован упоминаемый труд с обширным справочным аппаратом – позволяет, с одной стороны, убедиться в правильности (удостоверенности временем) «диагноза Вейдле»; с другой – восхищаясь эстетическим размахом этой работы, понять верифицированную Историей логику авторского анализа. Очевидной данностью, к примеру, современного музыкального пространства стало то, о чем В. Вейдле тревожился более 70 лет(!) назад: «Падение музыкального воспитания, а следовательно и вкуса, связанное с механическими способами распространения и даже производства музыки, приведшими к *невероятному размножению звучащей ерунды* (выд. нами – И.Б.), все более превращает музыкальное искусство в обслуживающую рестораны, танцульки, кинематографы и мещанские квартиры увеселительную промышленность, изготовляющую уже не музыку, а мюзик, - каковым словом с недавнего времени в американском обиходном языке обозначают всякое вообще занятное времяпрепровождение» [3, с. 371-372]. Профетичность этого высказывания – в наличности музыкальной культурной индустрии.

Общеизвестно, что темпоральные искусства более репрезентативны для аналитической диахроники: не в аспекте констатации эволюционирования «от» → «к», а в способности в «свернутом» виде – в рамках одного произведения – опредмечивать «суперпозицию времени» (конфигурацию предпосылочности прошлого и интенциональности будущего явленных в настоящем). С данной точки зрения – особое место принадлежит музыке как несуществующему вне времени феномену. Так, новая (модернистская) эпоха проартикулирована, по мнению Х. Ортеги, в творчестве Клода Дебюсси (музыкальный импрессионизм) и заслужила восторженную оценку: «Необходимо было изгнать из музыки личные переживания, очистить её... Этот подвиг совершил Дебюсси. Только после него стало возможно слушать музыку невозмутимо, не упиваясь и не рыдая. <...> Дебюсси дегуманизировал музыку, и поэтому с него начинается новая эра звукового искусства» [4, с.329]. Заметим, что творчеству именно этого композитора цитируемый автор посвятил отдельное аналитическое эссе «Musicalia». Также, приведем мнение В. Вейдле: «Дробление временного потока музыки с полной очевидностью проявляется впервые у Дебюсси и его учеников. Вместо расплавленной текучей массы... у них – твердо очерченные звучащие островки, в совокупности составляющие музыкальное произведение. <...> Насильственное упрощение музыкальной ткани продиктовано ... бездуховным обращением к исподним, массовым инстинктам слушателя...» [3, с. 371]. Очевидно, что «дегуманизируемая музыка» - путем превращения композиторского опуса в набор «звучащих островков» - трансформировалась в «звуковое искусство». Предложенная «схема», на наш взгляд, вполне экстраполируется на другие виды искусства, ибо – «... чудо мелоса есть образ совершенства не только музыки, - утверждает В. Вейдле, - но и всех искусств, и в этом смысле верны слова Шопенгауэра о том, что к состоянию музыки стремятся все искусства» [3, с. 370]. В «зеркале» последнего прояснилось, что ничтожествование Человека – путем разрыва «связи времен» и фрагментаризации пространства, т.е. разрушения культурного хронотопа – обернулось превращением уникального, созданного по образу и подобию Бога сакрализованного индивида в *нигде* и *никак* неукорененное «тело без органов» (Антонен Арто/Artaud, 1896-1948 гг., создатель театра жестокости), рассматриваемое в «оптике» шизоанализа («Капитализм и шизофрения» Жюль Делёза и Феликса Гваттари). Поэтому, можно утверждать, что в сфере искусства – неотъемлемой части ценностно-смыслового поля культуры – во второй половине ушедшего столетия с максимальной полнотой реализовались постмодернистские претензии к разуму. В первую очередь, в отношении онтологической и аксиологической презумпций: пространство → ризома; личность → номад (общеевропейское: кочевник); мышление → гносеосимуляция; язык → артикулирование; чувства → аффектации; понимание → интерпретация; смысл → нонсенс; контаминация понятий космос, хаос, осмос → хаосмос (Д. Джойс «Поминки по Финнегану»); дискретность как взаимообусловленность континуальности → диссипативность и т.д. Слово «корень», ставшее постмодернистской метафорой классической метафизики, радикально заменено словом «клубень»; не «деревяно-корень» (глубина), а «ризома-клубень» (плоскость, как пространство с нулевой площадью): динамизм бесконечных («ускользающих») линий, расширительная тотальность, детерриториализация – суть десакрализованного пространства. Универсум, как всеединство мира и целостного «духовно-душевно-телесного» (В. Вейдле) человека, замещен Симулякрумом (переименованное постмодернистами понятие Платона «копия копии») и требованиями разрушения «онто-тео-телео-фалло-фоно-логоцентризма» (Ж. Деррида: определение классической культуры).

Анализ вышеперечисленного в рамках искусства, как сфере особого художественно-эстетического отражения (опредмечивания) мира и человека – позволяет, по нашему мнению, говорить о его (искусства) парадигмальном статусе. Ретроспективный взгляд на эволюцию данного феномена обнаруживает «совпадение» с идеей А. Дугина о «парадигмальной» истории человечества: *Премодерн* (Традиция, Миф, Религия, Канон) – *Модерн* («... произошло уникальное по своей глобальности и объему мероприятие: *парадигме Традиции* (здесь и далее выд. авт. – И.Б.) *было сказано «нет!*», *тотальное «нет!*»). *Всему, что... существовало со знаком плюс ... каждому ее элементу по отдельности и в целом – было сказано «нет!*» [2, с. 45]) – *Постмодерн* («... сущность... заключается в отрицании модерна без возвращения в премодерн. Эта парадигма является совершенно новой... невозможной, излишней, немислимой и ненужной раньше. Это новое состояние вещества ... фазового перехода. <...> Здесь происходит некий сдвиг всех категорий, всех явлений, всех понятий, всех законов» [там же, с. 74]. В этом фундаментальном труде («Постфилософия...») – последовательно раскрывающем суть постантропологии, постонтологии, постгносеологии и учения о «радикальном субъекте» – отсутствует глава «Постискусство», однако, специфика искусства «втянута» в авторский дискурс. Заметим, что апеллирование к нему в качестве аргументации (ссылки на отдельные произведения в том числе) образует контрапункт всей книги, например: «... американский фильм «Тупой и еще тупее». Два дебила соревнуются в идиотизме, и в результате выигрывают все, что возможно. В принципе, это *абсолютный код* (выд. авт. – И.Б.) *постмодерна*» [2, с. 80]. Или: «... центр космических исследований NASA платил несколько лет зарплату шизофренической авангардной музыкантке Лори Андерсен, чтобы она своим бредом вдохновляла ученых военно-космического комплекса на новые открытия...» [там же, с. 81].

Представляется, что анализ феномена искусства как элемента парадигмы (что будет способствовать и усмотрению сути «постискусства») «зарезервирован» автором для культурологов. Поясним: самодостаточность и социально-значимая необходимость обсуждаемого феномена в эпохе **Премодерна**, явленная Большим стилем или, по А.Ф. Лосеву, Каноном, зафиксирована общеупотребительными, неоспоримыми высказываниями выдающихся мыслителей: «прибавочный элемент» Д.С. Лихачева; катарсис Л.С. Выготского как нечто «сверх-того» добытое из жизненного материала, «полет машины, которая тяжелее воздуха». Человек в пространстве Традиции – это, по М.М. Бахтину, «лобовно

утвержденная действительность», раскрывающаяся в смыслополагающем диалоге с миром (греческое «космос», латинское *mundus*) «больше своей судьбы». («Прихваченный» постмодернистами М. Бахтин и его старший брат Николай [см. подробнее: 5] – тема отдельного, по нашему мнению, исследования).

Эпоха *Модерна* – как «Новое» с большой буквы – это радикальный отказ от Традиции, вытеснение сакральности, религии и мифа философией, наукой, рациональностью и мышлением, однако: «Даже самый опустившийся человек модерна – пьяница, идиот, двоечник – понимал, что есть ... некое целое, некое *всё* (здесь и далее выд. авт. – И.Б.). И это всё имеет определенную структуру, к пониманию которой он ... не прорвался. И эта мысль, что всё *все-таки есть*... вдохновляет любого, даже самого пропащего человека модерна. В постмодерне идея «всего» исчезает» [2, с. 79]. Следовательно, постискусство в парадигме «Поствсё» есть отражение (?) постчеловека (киборга, мутанта, клона) в постреальности (виртуальности) вне пространственно-временных координат («ускользающие» сети и «тысячи плато»), истории (рециклирование игры нарративов) и мира (поливерсум/плюраверсум или «экстравагантный ансамбль» Конша). В данной связи возникает вопрос о релевантности рассуждений об искусстве в его ценностно-и смыслогенерирующих основаниях. В качестве «зеркала» здесь выступает фильм А. Бандераса «Дети шпионов-2» с комментариями А. Дугина: «... как только наш взгляд привыкает к маленькой крылатой корове, пробегающей по столу ... наше внимание мгновенно улавливается кадром огромной прыгающей свиньи. <...> Каждый кадр длится ровно столько, сколько наше внимание задерживается на нем само собой, без усилий. Как только мы привыкаем к очередной оптической несурзнице, появляется новая» [2, с. 28]. «Гениальность» фильма – в демонстрации того «... сколь решительно, технично и в каком направлении смысл покидает современное человечество» [там же]. Становится очевидным, что *обесмысливание* есть подлинная, глубинная суть *десакрализации*.

Также, «очам видно» наличие категории «нонсенс» в постмодернистском тезаурусе (фундированной возникновением «странного объекта»/ случайных флуктуаций темпоральности, находящегося, по Ж. Делёзу, в «не-со-возможных сериях событий» [см. подробнее: 5, с. 527-528]. Понимание данных «очевидностей» и осознание пребывания (сейчас, в настоящем) в «фазовом переходе» (А. Дугин) актуализируют глобальную, по нашему мнению, проблему «куда?» и «к чему?» мы движемся в своем человеческом целеполагании. Иными словами, постмодернистская десакрализация «всего» обостряет, во-первых, поиск позитивного, аксиогенетического (В. Грачев) вектора движения (ибо последнее «не отменяется» его отсутствием); во-вторых – проблему релевантности *содержания* понятия «искусство» (искусство постмодерна/постискусство) в целом, если *форма* – пастиш [см. подробнее: 5, с. 558-559] – уже предложена. (Кратко отметим, что данный термин: 1) фиксирует принципиально ризоморфную и ацентричную конструкцию (в отличие от модернистской «пародии» и авангардистской «автопародии») и потому – *тотально «вездусущую»*; 2) французское *pastiche* происходит от итальянского *pasticcio* (стилизованная опера-попурри), использован Т. Адорно в оценке музыкальных экспериментов А. Шёнберга (додекафония как метод упорядочивания атональной музыки) и И. Стравинского (иррациональный эклектизм); 3) широко распространился благодаря «Доктору Фаустусу» Томаса Манна, где главный герой – Адриан Leverkюм – прототип музыкальных исканий А. Шёнберга. Данный экскурс призван подтвердить высказанную выше мысль об особой репрезентативности музыкального искусства в культурологическом контексте).

С необходимостью констатируем: постмодерн, явленный в свете «кризисов» («закатов», «концов», «смертей»), есть разрушенное (радикальная плюральность!) пространство, в котором исчезла оппозиция «сакральное – профанное», отождествлением чего стало постискусство (десакрализация = профанация), «обращающееся» к тому, что в человеке расположено «ниже уровня сердца». Таким образом, символ постмодернистского искусства – обесцененный, онтологически дезориентированный субъект «меньше своей человечности» (М. Бахтин) = «тело без органов»/«тантрическое яйцо» (Ж. Делез), принципиально – в силу своей округлой формы – неукореняемый номад и, в отличие от свободного Колобка, подлежащий «когнитивному картографированию» (Ж. Делез и Ф. Гваттари). Данная точка зрения призвана сфокусировать, заострить культурологическую «оптику» на проблему, сформулированную в заглавии статьи и представляющую автору одной из самых важных в «перипетиях» нынешнего века.

Источники и литература:

1. Горных А. А. Джеймисон / А. А. Горных // Постмодернизм. Энциклопедия. – Мн. : Интерпрессервис ; Книжный Дом, 2001. – 1040 с. – (Мир энциклопедий). – С. 217–222.
2. Дугин А. Постфилософия. Три парадигмы в истории мысли / Александр Дугин. – М. : «Евразийское движение», 2009. – 744 с.
3. Вейдле В. В. Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества / Владимир Вейдле // Самосознание культуры и искусства XX века. Западная Европа и США. – М. : СПб. : Университетская книга, 2000. – (Культурология. XX век). – С. 352–378.
4. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства / Хосе Ортега-и-Гассет // Самосознание культуры и искусства XX века. Западная Европа и США. – М. : СПб. : Университетская книга, 2000. – (Культурология. XX век). – С. 312–347.
5. Постмодернизм. Энциклопедия. – Мн. : Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.