

ОЛЕГ ЛЕЩАК

Келцье

ПОСТМОДЕРНИЗМ: ЭПОХА, ФИЛОСОВСКАЯ МЫСЛЬ ИЛИ НАПРАВЛЕНИЕ В ИСКУССТВЕ?

Обсуждая проблему постмодернизма, не можешь отрешиться от мысли, что попадаешь в ситуацию преднамеренного обмана, своего рода подвоха. Впечатление это, как ни странно, не убывает, а лишь усиливается по мере проникновения в проблематику и накопления фактажа. Суть подвоха состоит в том, что говорящие о постмодернизме: и его сторонники, и его противники – делают это как бы не всерьез, а «понарошку», как бы играя в игру «пойди туда, не знаю куда и принеси то, не знаю что».

Постмодернисты, со всей свойственной их направлению и конституированной в качестве ведущего принципа иронией, отрицают самые основания любой метафизики, любого «центризма» и любых гранднарративов, ниспровергают претензии своих предшественников – модернистов – на владение Истиной, и в то же время, ничтоже сумняшеся утверждают приход Нового времени, Нового мышления, иронически намекая при этом на владение еще более истинной правды на этот раз уже наконец самой настоящей. А все потому, что, как им кажется, наконец-то найден ключ к ларчику: нейтрализация оппозиции «объект – субъект» и полная десубстанциализация того, что осталось на месте этой прежней оппозиции.

Их противники же послушно включаются в этот «дискурс», принимая правила игры, навязанные постмодернистами, и подходят к вопросу так, как будто постмодернизм – это действительно, но неизбежное зло, не стараясь задаться вопросом: «а

был ли мальчик?» и не пытаюсь выяснить, с чем же, собственно, имеют дело.

Постмодернизм – это не научный метод, и не художественный прием, поскольку его поклонники стоят, скорее, на аметодологических или антиметодологических позициях и отрицают однозначную научность или эстетичность своих занятий. Это не теория, и не концепция, поскольку постмодернизм отвергает любые подобные застывшие формы мысли.

Ги Скарпетта пишет, что следовало бы понять слово «постмодернизм» несколько шире, не просто как «вывеску для какого-то движения (не существующего) и не как определение какого-то состояния духа (слишком расплывчатое и раздираемое противоречиями), но просто как симптом какого-то кризиса, какого-то конца эпохи»¹ (Scarpetta, 1988: 167-168). Определение это совершенно в духе постмодернизма: решительное в негативной части определения («не то, и не это») и очень робкое в определении позитивном («какое-то что-то»).

Здесь следует подчеркнуть, что нерешительность в определениях совершенно соответствует постмодернистической эпистемологической континуальности и антисубстанциальности. С лингвистической точки зрения постмодернистическое высказывание – это скорее описание, чем определение, скорее метонимия, чем метафора, скорее двусмысленность и амбивалентность, чем четкость и однозначность.

Что мы узнали из высказывания Скарпетты? Ничего, кроме того, что постмодернизм следует связывать, хотя и не напрямую, а вскользь, как бы невзначай, с темпоральным понятием эпохи. Вчитываясь в околостмодернистические работы, приходишь к выводу, что речь идет о конце эпохи модерна.

Именно здесь стыкаешься с первым и довольно неприкрытым подвохом: постмодернизм наступает (или уже наступил?) после модернизма, отрицает модернизм, отвергает его, борется с ним, опротестовывает созданные модернизмом миры, метафизические конструкторы, гранднарративы, деконструирует его (модернизма) централизованные структуры, но при всем этом они не сходны, а как бы смежны. Постмодернизм «не желает» принимать на себя ни одного из атрибутов модернизма. С той же легкостью, с какой модерн нарекается эпохой, периодом, направлением, течением,

¹Перевод здесь и далее мой – О. Л.

постмодернизм как бы оказывается не эпохой или периодом, не движением или течением, и даже не концом какой-то эпохи, а всего лишь «симптомом» конца эпохи модерна. А что есть симптом? Симптом – это натуральный знак, проявление некоего скрытого процесса. Но ведь подобная трактовка должна базироваться на дуалистической модели мира: «скрытые сущности – явленные феномены», а постмодернизм подобный дуализм отвергает на корню.

Станным с точки зрения декларируемых постмодернистами принципов является и само противопоставление модерна и постмодерна. Если это не сравнимые величины, находящиеся в различных плоскостях и оперирующие различными, несводимыми и непереводаемыми понятиями, то каким чудом они могут противостоять друг другу, как они могут отрицать друг друга. Смежные величины в лучшем случае (если они смежны в одном пространственно-временном ареале) сосуществуют, в большей или меньшей степени соприкасаясь и взаимодействуя. В худшем же случае (если они существуют в различных пространственно-временных континуумах), они просто не замечают друг друга, расходятся, не столкнувшись и не соприкоснувшись.

Трудно согласиться с тем, что модернизм и постмодернизм (если они действительно существуют) не замечают друг друга. Правда, многие т.н. модернисты, особенно те, которых обычно называют рационалистами и сциентистами, делают вид, что ничего не происходит и просто стараются не замечать работ постмодернистов, элиминировав их из научного пространства (благо, что и сами постмодернисты не против такого с ними обращения, поскольку считают, что то, чем они занимаются стирает грани науки и искусства, науки и политики, науки и философии или науки и обыденности).

Однако т.н. постмодернистов никак нельзя обвинить в подобной же глухоте, ибо ядро их деятельности, квинтэссенция самого их существования – это разрушение, преобразование, переосмысление, деструкция и деконструкция творческого наследия модернизма. Не будь модернизма, постмодернизм был бы немислим. Как это не прискорбно, но приходится констатировать факт изначальной вторичности постмодернистского способа мышления, паразитирующего на слабостях и недостатках модернизма.

Далеко не все сторонники постмодернизма мыслят «по-постмодернистски». Многие пытаются объяснить сущность данного

феномена старыми, привычными способами. К таким относятся и авторы книги «Філософський постмодерн» В. С. Лукьянец и О. М. Соболев, пишущие буквально следующее: «Европейская цивилизация вступает в новую эпоху, – эпоху изживания упомянутых (*т.е. модернистских* – О. Л.) форм философского освоения действительности и осознания их как своеобразных фантомов «иллюзорного сознания», которые мы получили в наследство от Модерна» (*Лук'янець, Соболев, 1998: 11*). Здесь все ясно и понятно. Одна эпоха заменена другой, один способ освоения действительности – другим, один эпистемологический мир – другим. Реалистический способ мышления авторов данного пассажа явно идет вразрез с антиметафизическими декларациями постмодернизма. Авторы здесь и ниже оперируют все теми же абстракциями: «европейская цивилизация», «эпоха», «мировая философия», «постмодернистическая культура», «планетарная цивилизация», «экзистенциальный ландшафт современности» и т.п. Методологическая схема «премодерн – модерн – постмодерн», символизирующая многовековой процесс становления европейской духовности с момента ее возникновения и до нынешнего рубежа тысячелетий, используется как своеобразный «фрейм», «концептуальная рамка», позволяющая охватить постмодернистическую ситуацию в глобально-историческом контексте» (*Там же, 18*). Здесь же и того проще – все тот же глобализм вперемежку с модным сейчас в гуманитарных науках миллениумизмом.

Сами претензии на «действительную» периодизацию, миллениумистские и апокалиптические разговоры на тему членения «европейской духовности» на фоне «постмодернистической ситуации», попытки «охвата» исследуемого объекта «в глобально-историческом контексте» при одновременной критике Модерна за «глобализм», «системоцентризм» и «тоталитаризм» (*См. там же, 7*) кажутся весьма странными, если не сказать смешными.

Периодизация абстракций высокого уровня – вещь неблагоприятная. Очень трудно четко отделить «античное» мышление от «средневекового теоцентрического» (куда, например отнести неоплатоников и ранних христианских философов), можно ли вообще однозначно объединить систему элеатов, взгляды Гераклита, Сократа, Платона, софистов, киников, киренаиков, скептиков, атомистов и эпикурейцев в одно «античное мышление»? Так ли просто связываются в одно «средневековое теоцентрическое» мышление взгляды августинианцев, томистов, скотистов и номи-

налистов? Иначе говоря, насколько правомочно делить историю или развитие философских воззрений поперек, хронологически? Ведь такая парцелляция явно противоречит основаниям т.н. «постмодернистского мышления», предполагающего отрицание граней и понимание объекта в качестве континуального процесса.

Функциональный прагматизм, как я его понимаю, предполагает одновременно разделение такого континуума на течения («продольная дискретность») и принятие тезиса о его относительной непрерывности в хронологическом плане («поперечная континуальность»). Временную парцелляцию, по-моему, удобнее осуществлять не по границам эпох, а по хронологии жизни конкретных мыслителей, а в некоторых случаях, по хронологии изменения их взглядов.

Однако здесь важно нечто иное, а именно то, что как раз в вопросе периодизации модерна и постмодерна кроется очередной подвох, с которым стыкается человек, пытающийся разобраться в «завалах» современной литературы по данной проблеме.

Итак, ни по вопросу периодизации постмодернизма, ни по вопросу периодизации модернизма нет единого мнения ни среди сторонников постмодернизма (что было бы странным уже само по себе, учитывая провозглашаемый ими плюрализм и децентрализм), ни среди его противников. Расхождения начинаются уже в том, что хронологи не имеют понятия, что они хронологизируют. Мало-мальски рационалистически настроенные исследователи (очевидно, из модернистов) говорят о модернизме как философско-эпистемологическом явлении и о модернизме как культурно-эстетическом направлении и, вполне резонно, разводят их, давая им различную периодизацию. Сторонники же постмодернизма не ищут легких путей и не позволяют себе подобную роскошь. Для них нет границ между философией, наукой, культурой, политикой и обывательской жизнью, а раз так, то не может быть и различных периодизаций сфер человеческой деятельности. Поэтому отсутствие четких критериев не позволяет им дать какую-то более менее обоснованную версию периодизации как модерна, так и постмодерна.

Один из признанных «отцов» постмодернизма Ф. Ницше выводил модерн из платоновских диалогов Сократа, которые, по мнению Ницше, разрушили гармоничную безмятежность древнегреческой натурфилософии изобретением понятийно-катего-

риального способа мышления и дуализации формы и смысла. Предположение это довольно странное, поскольку основывается на гипотезе о возможности существования огромного пласта досократической философии без понятийно-категориальной формы мышления. Впрочем, суждения наподобие того, что «Философ Н сделал открытие и совершил переворот в истории мировой мысли» очень характерно и для «метафизически» мыслящих модернистов, и для «антиметафизически» мыслящих постмодернистов. И те, и другие оперируют понятием «мышления» так, как если бы оно: а) существовало само по себе вне мыслящего человека и б) производило мысли и совершало открытия совершенно самостоятельно, мгновенно и неожиданно для себя самого, т.е. как будто возникновению мысли не предшествовали дни, месяцы и годы размышлений и, что самое важное, обучения и адаптации взглядов предшественников. Открыть совершенно неожиданно и абсолютно самостоятельно можно лишь некую физическую вещь. Хотя, для того, чтобы ее найти, нужно ее искать, а для этого уже необходимо знать или догадываться о ее существовании. Колумб открыл Америку случайно, но поплыл он на запад не случайно. Менделееву приснилась периодическая система, но она приснилась ему, а не какому-то далекому от химии рабочему. К тому же, ему приснилась именно эта система элементов, а не модель лингвистической системы. То же касается и сферы гуманитарного познания. Огромная наивность полагать, что человеческий разум свободен в своем творческом порыве настолько, что гениальные или просто плодотворные идеи могут ни с того, ни с сего появляться в голове, независимо от степени подготовленности или интеллектуального уровня человека. Говорить, что Сократ, Платон, Декарт или Кант создали модернистский тип мышления и от них следует вести отсчет эпохи модернизма, что часто делают теоретики постмодернизма, – это не что иное, как проявление метафизического и субстанционального способа рассуждения, с которым они так борются.

Однако вернемся к вопросу о периодизации т.н. «премодернизма», «модернизма» и «постмодернизма».

Матей Калинеску в статье «Авангард и постмодернизм» пишет, что «Эпитет «пост-Модернистский» в конце пятидесятих годов отчетливо связывался с историком-пророком Арнольдом И. Тойнби» (Salinescu, 1988: 25). Согласно Тойнби переход между новым временем (модерном) и постмодернизмом – последняя чет-

верть 19 века. Начало постмодернизма у него совпадает с началом развития капитализма (1875 г.). При этом начало модернизма, по Тойнби, – не эпоха Сократа и Платона, а Ренессанс. Последнее сильно настораживает, поскольку обычно критики модернизма вменяют ему в вину рационализм, системцентризм, тоталитаризм в духовной сфере, а также антропоцентризм и чрезмерное увлечение человеческим субъектом. Сомнительно, чтобы эпоха Ренессанса могла быть избрана как время зарождения модерна. Это была скорее эпоха отхода от рационализма и системцентризма к иррационализму и спиритуализму (от Аристотеля и Фомы к Плотину и Августину). Р. Рорти же, в свою очередь, главным «виновником» «модернистской революции» считает Декарта и пришедший вслед за ним рационализм. По мнению некоторых историков философии (среди них, например и В. Татаркевич), Декарт в эпистемологии был, скорее, преемником августинианского иллюменизма, чем схоластического логицизма и рационализма. Более правы в оценке роли Декарта, по-моему, М. Хайдеггер и М. Вартофский, считающие его зачинателем нового европейского субъективизма в эпистемологии и солипсизма в методологии.

Таким образом, вопрос о возникновении культурно-исторического и философского модернизма остается открытым: разброс от античности до 16.-17. вв. слишком велик, чтобы считать его гранью эпох. Следовательно, либо эту границу необходимо сузить до нескольких поколений и перенести ее в античность или в эпоху Возрождения, либо (что кажется мне более разумным), отказаться от ее определения, а значит, отказаться и от противопоставления премодерна и модерна.

Вторая проблема периодизации Тойнби, касается понятий философско-исторического и эстетического модернизма. Согласно периодизации Тойнби, модернизм в искусстве возникает в историческую эпоху, когда уже завершился философский и культурно-исторический модернизм (после 1875) и, следовательно, целиком является постмодернистским. С этим вряд ли согласятся «отцы» постмодернизма в искусстве, которые берутся указать время возникновения художественного постмодерна, если не с точностью до года, то уж, по крайней мере, в связи с определенными культурными тенденциями. Даглас Дэвис датирует модернизм в искусстве довольно жестко: 1860–1960 гг (См. *Davis, 1988: 175*). Брайен О’Догерти – 1846–1969 (См. *O’Doherty, 1988*), Дик

Хиггинс указывает на 1958 год как год рождения постмодернистского искусства и связывает его с появлением хэппенингов, эстетизировавших быт и разрушивших грань между искусством и обыденностью (См. *Higgins, 1988*). Сам же термин «постмодернистский», по свидетельству Чарльза Дженкса появился вообще в области архитектуры в 1949 году и должен был обозначать отход от космополитизма и рационализма к традиционализму и эклектизму (См. *Jenks, 1988*). Из этого следует, что границы эпох (традиция – модерн – постмодерн) могут оказаться либо совершенно неопределимыми, либо совершенно отличными для науки, искусства и общественно-политической жизни.

Третья проблема, связанная с периодизацией Тойнби – это проблема соотношения модерна и постмодерна с гуманизмом. Если идти вслед за Тойнби, то начала модернизма следует объединять с началами ренессансной гуманизации, а конец – с началом капиталистической дегуманизации. Это в целом совпадает и с позицией Х. Ортеги-и-Гассета, считающего модернизм в искусстве – дегуманизацией (в смысле отхода от психологизма и субъективизма, перехода от смысла к форме). Но с таким же успехом можно трактовать модерн и как протест против дегуманизирующей роли капиталистической системы, а равно и традиционной культуры. Дегуманизация для Ортеги-и-Гассета – это и антиохлократизация, элитаризация искусства, его индивидуализация и солипсизация.

Но ведь можно подобный процесс интерпретировать и обратно, т.е. как еще большую психологизацию, еще большее приближение творческого процесса и его продукта к человеку-творцу, а значит, как еще большую гуманизацию. Постмодернистская же позиция (как ее трактуют современные адепты этого течения) следующая: искусство не должно быть слишком «искусственно», а наука – слишком «научна». Грани между этими родами деятельности должны быть стерты. Встает вопрос: что есть гуманизм – стремление ко все большей «натуральности» и «всеядности», а значит – к обобщенности и массовости, или же стремление к интимности, индивидуальности и замкнутости на личностном «Я», т.е. к психологизму. Парадокс персонализации, элитаризации и психологизации в сфере смысла состоит в том, что за определенной гранью наступает переход гуманистической субъективизации в антигуманизм. Если произведение становится настолько индивидуально-личностным, что

оказывается прочитываемым только одним автором, возникает эффект его дегуманизации. Но есть и обратная крайность – безграничная объективация, популяризация смысла, ведущая к тому, что произведение становится понятным всем и перестет быть интимно, человечески значимым, перестает требовать напряжения индивидуальных эстетических усилий. Можно ли, опираясь на тезис постмодернистов, что их кредо – возврат к традиции и растворение в жизненном потоке обыденности, считать, что вся массовая культура второй половины 20 века (включая поп-арт и откровенный кич) – это сплошной постмодернизм? Идея принадлежности искусства народу, активно пропагандированная реалистами и демократами еще в 19 веке, была активно поддержана русскими коммунистами как антиэлитарная и антимодернистическая. Можно ли в связи с этим считать, что не только творцы перформансов и хэппенингов, но и представители «соцреализма» всегда были постмодернистами, ведь «народность», «традиционность», «доступность», «антиэлитарность» – это соцреалистические лозунги?

Напомню, что, по мнению Хиггинса, период с 1958 года, т.е. после появления первых хэппенингов и поп-арта, следует характеризовать как пост-познавательный, т.е. отмеченный передвижением интереса с субъекта на объект (предмет или действие сами по себе). Поп-арт с его утилитаризацией эстетики, с его перформансами и хэппенингами, стирающими грань между процессом создания произведения искусства и его восприятием, между творческим замыслом автора и сотворчеством зрителя, не привнес ничего принципиально нового. Этот эстетический ход был создан собственно модернистами на переломе веков. Но модернистское разрушение статичной схемы «автор – произведение – зритель (слушатель, читатель)» имело целью демократизировать искусство, гуманизировать его, активизировать творческие процессы каждого воспринимающего. Постмодернистская же идея поп-арта не демократизировала, а именно охлократизировала искусство, не пробуждала в зрителе творца, но примитивизировала само искусство, демонстрируя его доступность каждому. Большое заблуждение полагать, что простое замыкание некоторой бытовой семантики на самой себе, т.е. превращение некоторого бытового явления в самоцель автоматически эстетизирует это явление и порождает феномен искусства. Одной из необходимейших составных искусства, по

моему глубокому убеждению, является игра смыслов. Мало просто семантизировать некий предмет или событие. Необходимо создать при этом такую интригу смыслов, которая бы заставила воспринимающего поверить в ее интимную значимость для него лично. Она должна погрузить его в некоторое состояние осмысленного внутреннего инобытия, вследствие которого воспринимающий выйдет за пределы своего обыденного или рационально-познавательного опыта в сферу эстетического воображения.

Еще одним из необходимейших, по моему мнению, условий эстетической коммуникации (как, впрочем, любой иной коммуникации) является феномен общности смысла. Эта идея встречает противников в лице постмодернистов, пропагандирующих абсолютную единичность и индивидуальность смысла *hic et nunc*, поскольку им кажется, что признание возможности общности смысла влечет за собой метафизическую трактовку смысла. Поэтому-то некоторые из них (например Рорти или Деррида) совершенно по-бихевиористски вообще пытаются нивелировать само понятие смысла, причем не только в метафизическом («Должен ли я напоминать, что то, против чего с первых опубликованных мною текстов я пытался построить деконструктивную критику, был именно авторитет смысла как трансцендентального означаемого и как телоса» *Деррида, 1994: 77*), но и в психологическом плане («...если бы физиология была более простой и очевидной, чем есть, психология вообще была бы не нужна» *Rorty, 1994: 212*).

Это тем более оказывается необходимым, поскольку привести пример абсолютно индивидуального и абсолютно единичного смысла никому пока еще не удалось. Поэтому, конечно, легче всего вообще перевести разговор о смысле на язык физиологии или бихевиоризма и ликвидировать сам объект спора.

В этом плане первыми постмодернистами в искусстве были наиболее радикальные футуристы, пытавшиеся подменить феномен эстетики смысла эстетикой чистых звуковых или графических форм (т. е. тем, что, конечно частично, понимает под «письмом» Деррида). Но именно их эксперименты лишний раз доказали безжизненность чистой бессмысленности. Для человека нет чистой формы. Форма – это всего лишь еще одна ипостась смысла. Звук или изображение есть то, что мы хотим в них слышать или видеть. Они есть для нас то, что есть, лишь когда что-то значат, а значат лишь тогда, когда являются комму-

никативно или номинативно значимыми, т.е. либо тогда, когда существует конвенциональная предпосылка их осмысления, либо тогда, когда возникает ситуация, провоцирующая их осмысление. Несомненно, такую ситуацию может создать художник и в отношении ранее не семантизированных предметов или явлений. Но, как отмечал Пирс и как подтверждает теория актуального членения Матезиуса, всякое человеческое восприятие смысла обязательно должно состоять, с одной стороны, из комбинации нового (рематического) и старого, знакомого (тематического), а с другой, – из комбинации явленного эксплицитного, формального, зримого, чувственного) и неявленного (потаенного, скрытого, смыслового). Отсутствие одной из составных этих функциональных соотношений нивелирует эффект эстетизации в искусстве, равно как и познавательный эффект в науке. А раз так, то нет и быть не может смысла, с одной стороны, абсолютно нового, с другой, – абсолютно единичного и дискретного, с третьей – абсолютно непотаенного, явленного, а с четвертой – абсолютно индивидуального, личностного, ведь тематическое (старое, знакомое) при восприятии смысла – это именно социализированное, это продукт прежнего коммуникативного опыта.

Таким образом, постмодернистский идеал искусства – стилистический плюрализм (эkleктизм и гибридность), историцизм и традиционализм (цитатность, ретро, пародийность, подражание), орнаментальность и декорирование, сложность в сочетаемости с противоречивостью и двусмысленностью, семантизм (прочитаемость формальных компонентов), интертекстуальность (аллюзийность) (См. Walker, 1988: 40) – лишь частично соответствует философскому идеалу (антирационализм и актуализм). Эстетической постмодерн не согласуется с постмодернизмом философским, требующим десемантизации, нейтрализации дуализма объекта и субъекта, а также нейтрализации дуализма формы и смысла. Но ведь семантизм и семиотизм, предполагающие «прочитаемость формальных компонентов», а значит, предполагающие дуализм формы и смысла, – это самые главные черты именно модернизма. Об этом пишет и Ф. Лиотар: «Модернистским я буду называть такое искусство, которое обращает свои процедуры {...} к представлению факта, что существует что-то непредставимое. Продемонстрировать, что существует нечто, что можно понять, но чего нельзя ни увидеть, ни изобразить: вот ставка модернистского изобразительного искусства» (Lyotard, 1998: 56–57).

Нет единства и в оценке «рациональности» или «иррациональности» постмодернистского мышления в искусстве. Питер Фуллер, определяя постмодернизм как возврат к традиции, натурализму и здравому рассудку, считает, что это как раз переход от «сумасшествия» к «рационализму» (См. *Fuller, 1988: 146*). Показательно, что Р. Рорти, называя Канта модернистическим философом за то, что тот якобы пытался свести разнообразие форм познания к одной – рациональной, признает модернистом также и Ницше за то, что последний пытался свести все формы познания к эстетической (См. *Rorty, 1988: 67-85*). Ф. Лиотар и Ж. Делёз, напротив именно это свойство – глобальную эстетизацию деятельности – считают наиболее характерным для постмодернистского способа мышления. При этом характера еще одна деталь, в какой расходятся взгляды теоретиков постмодерна. И Ницше, которого почти единогласно объявляют отцом-основателем этого способа философствования (за исключением, разве что, Хайдеггера и Рорти, который, в свою очередь, отказывает в этой привилегии и Хайдеггеру), и Лиотар, и Делез полагают, что понятие смысла должно сохраниться в постмодернистском дискурсе. Делез в своей фундаментальной работе, посвященной актуализму и монизму Ницше, от имени последнего пишет: «Интерпретирование – это определение силы, которая придает вещи смысл. Оценивание – это определение силы, которая придает вещи ценность» (*Deleuze, 1993: 60*). Замечу, высказывание весьма функционально-прагматическое, поскольку апеллирует и к ментальности смысла (его зависимости от смыслотворческой деятельности субъекта), и к его прагматическому характеру (неразрывности смысла и ценности).

Возникает вопрос: а соответствуют ли вообще декларируемым теотетиками постмодерна требованиям само постмодернистское искусство? И не окажется ли, что черты постмодернизма всего лишь позаимствованы в модернизме, а то, что принято считать предосудительным и модернистским, наличествует в достатке и в произведениях постмодерна?

По мнению Хэрри Левина («What Was Modernism»), поддержанному Ихабом Хасаном, модернизм и постмодернизм все же радикально расходятся по линии интеллектуализм // антиинтеллектуализм. Хассан разводит модернизм и постмодернизм по следующим параметрам: Модерн – урбанистичен (культ искусственности, космополитизм), технологистичен и рационалистичен

и, наконец, элитарен (изыск, форма), в то время как постмодерн – антиурбанистичен (культ естественности, традиционализм) и антиэлитарен (буффонада, пародия, абсурд). Я думаю, все это псевдоразличия. Т.н. антиэлитарные черты, во-первых, в такой же степени были присущи и многим ответвлениям модерна, а во-вторых, требуют гораздо более тонкого понимания произведения и гораздо большей эрудиции, чем считывание какого-то «серьезного» модернистического текста. Постмодернистическая культура ни в коей мере не является анитехнологической, поскольку главным ее признаком в наше время является бытование в форме виртуальной информационной реальности. Знаком постмодерна является Интернет и искусственно-технологические формы семиозиса. Модернизму было далеко до такой степени технологизации и рационализации. Что же касается антиуризма и традиционализма, то они мнимые, поскольку постмодерн не пропагандирует пасторали или возврата к фольклору, а создает весьма вычурные, совершенно чуждые сельской традиции чисто урбанистические эклектичные (и, кстати, весьма интеллектуалистские) формы. Фольклор не эклектичен, эклектично его городское освоение. Уже упоминавшийся Матей Калинеску пишет: «Аргумент, что постмодернистская культура антиэлитарна, популярна... кажется ложно софистичным. Быть популярным в наши времена, это значит создавать для рынка, соответствовать его требованиям... Популярность – это синоним акцептации если не «Системы», то ее наиболее непосредственной манифестации – Рынка» (*Calinescu, 1988: 35*).

Что же до актуальности, единичности и аметодологизма постмодернизма в искусстве, то эта черта, по-моему, приписывается ему скорее из желания польстить своей оригинальности, свойственно о всем новым течениям. Франсуа Лиотар пишет: «Постмодернистский художник или писатель находится в ситуации философа: текст, котовый он пишет, произведение, которое он создает, по сути своей не управляется предустановленными правилами и не могут быть оценены при помощи детерминистического суждения, использующего общеизвестные категории к данному тексту, к данному произведению. Такие категории, такие правила представляют из себя именно то, что произведение или текст ищет. Художник и писатель, таким образом, работают без правил, для того, чтобы установить правила создаваемого. Поэтому, собственно, произведение и текст

обладают характеристиками события, поэтому появляются они всегда слишком поздно для их автора, либо – что одно и то же – процесс их создания начинается слишком рано. Постмодернизм должен пониматься согласно с парадоксом быдущего (post) совершенного (modo) времени» (*Lyotard, 1998: 60-61*). Но разве тогда, когда появлялись новые течения в искусстве (романтизм или сентиментализм, реализм или импрессионизм, конструктивизм или символизм, экзистенциализм или сюрреализм и т.д.) уже существовали правила создания нового или правила его оценки? Их создавали пионеры новых течений. Новизна – закон искусства. То, что постмодернистское искусство событийно и не подчиняется существующим канонам, не признак его эпохальной исключительности, но лишь признак его новизны. А то, что эту новизну можно условию, вычленишь и описать – признак методичности постмодернизма. Я думаю, очень скоро мы станем свидетелями не только превращения постмодерна в искусство в канон и метод, но и появления пародий и подражаний, а также попыток преодоления заостенелости канона и дряхлости этого метода, которые предпримут еще более молодые представители какого-нибудь очередного «постпоста».

Получается, что в этом смысле нет принципиальной разницы между тем, к чему стремились и реалисты в 19 веке, и модернисты на переломе веков, и постмодернисты-авангардисты во второй половине 20 века. Все они стремились создать нечто новое, необычное, представить оригинальное эстетическое видение мира. Эффект такого стремления поначалу всегда одинаков – неприятие большинством публики (пока новшество не станет традицией, не перестанет быть новшеством). Поэтому говорить о механизме вхождения в жизнь того или иного течения и говорить о декларируемых положениях каждого из течений – не одно и то же. Кроме всего прочего не следует забывать и о той огромной разнице, которая существовала всегда и существует сейчас между представителями одного и того же течения. Одни «реалисты» в 19. веке пытались разрушить стереотипы, другие же зарабатывали на новой эстетике дивиденды. Это же происходило и в модернизме, это же происходит в постмодернизме. В эпоху рыночной дегуманизации, когда, по мнению Тойнби, наступили времена исторического постмодернизма, именно художественный модерн стал одной из форм протеста против дегуманизации. Но со временем модернизм «осваивается» рынком и превращается в

конформистскую часть буржуазного истеблишмента (См. *Gablik, 1988: 147-148*). Постмодернизм в искусстве становится, таким образом, одной из форм протеста против этого упадка модернизма. Крэйг Оуэнс в дискуссии вокруг понятия «постмодернизм» выдвинул простой тезис, что постмодернизм – это только реакция на окостенение, «академизацию» модернизма (См. *Postmodernizm - dyskusja, 1988: 193-200*). Этому же мнению придерживается и О'Догерти (См. *O'Doherty, 1988*). Зато Кеннет Куттс-Смит утверждает, что уже постмодернистическая художественная элита деградировала и слилась с официальной идеологией (*Coutts-Smith, 1988: 106*). Этот же автор связывает элитаризм модернизма и антиэлитаризм постмодернизма со сменой «заказчика». «Культурно рафинированная гуманитарная и «профессиональная» элита, выполнявшая в либерально-предпринимательском капитализме роль передающего и идентифицирующего звена, утратила свои позиции перед лицом крепнущей менеджерской элиты корпоративного капитализма» (*Там же, 104*).

Становятся совершенно понятными невысокие интеллектуальные декларативные притязания постмодернизма. Но все не так просто. Палка о двух концах. С одной стороны, эклектизм и всеядность постмодернизма дает как бы карт бланш для любых смешений и любых прочтений текста произведения, но с другой, – порожденное таким образом интерпретативное образование оказывается слишком сложным для понимания, поскольку в силу своей индивидуальности и единичности, а также аметодологизма и анархизма не предполагает каких-то конвенциональных правил считывания. Поэтому происходит не плюрализация познания и не слияние эстетического объекта с субъектом в едином художественном дискурсе, а как раз обратное, – четкое расслоение аудитории художественных «творцов-потребителей» на две неравноценные группы: основная, нетребовательная масса во главе с т.н. менеджерской элитой вынуждена сосредоточиться на более простых, массовых аудио-визуальных формах искусства, не требующих глубокого проникновения в текст и особенных усилий по его семантизации, более же сложные формы постмодернистической наррации, как и прежние элитарно ориентированные наррации модерна, остаются доступными очень узкому кругу специалистов от искусства – герменевтов-деконструкторов. Борьба с субстанциональными гранднарративами «Мир», «Единство», «Система», «Понятие», «Форма» или

«Смысл» привел лишь к замене их новыми столь же субстанциальными гранднарративами «Ничто», «Здесь-и-сейчас-бытие», «Хаос», «Континуум», «Актуальность», «Деконструкция», «Письмо», «Рассеивание», «Отложение» и т.д. Так что, судя по всему, путь всех направлений в искусстве в принципе одинаков: от протеста через привыкание к коммерциализации и идеологизации.

Оказывается, не так-то просто отделить в искусстве собственно модернистов от постмодернистов. Все зависит от того, какой меркой мерить их «модернистичность» или «постмодернистичность». Поэтому неудивительно, что появляются версии, вроде того, что «Изменение, происшедшее в модернизме, можно назвать постмодернизмом» (*Hassan 1988: 121*) или что постмодернизм – это своего рода исчерпавшийся среднеконсервативный модернизм (мнение Фредерико де Ониса, датируемое еще 30-ми гг., см. *Calinescu, 1988: 24*). Поэтому, я думаю, что постмодернизма в искусстве как такового просто нет. Есть новая ипостась формализма, причем и в «хорошем» смысле (где новая художественная форма – функциональна и эстетически значима) и в «дурном» смысле (где формой пытаются стереть смысл как таковой, разрушая тем самым самое эстетическое, смазывая его, нивелируя его отличие от политического, обыденного или научно-технического). То же, что пишут о т.н. «постмодернистском» искусстве его теоретики, – это не более, чем критическая рефлексия, попытка обосновать, описать, объяснить происходящее в искусстве и в мире (поскольку искусство, превратившись в один из видов бизнеса и политики, в значительной степени подчинено обыденности и идеологии).

Сам собой напрашивается вывод, что популярное в последнее время членение истории культуры, науки и искусства на традицию – модернизм – постмодернизм является всего лишь одним из возможных и далеко не самым удобным или оправданным. То, что каждый по своему усмотрению использует понятия «модернизм» и «постмодернизм» (и по-своему периодизирует их) свидетельствует о том, что данные концепты нефункциональны и непрагматичны: они «не работают», ничего не объясняют ни в истории науки, ни в истории искусства. Это просто исторические и культурологические мифологемы и не более.

Я полагаю, что в лучшем случае «постмодернизм» – это не самое удобное название современного состояния некоторой части

духовной сфеты развитых стран мира, характеризующеся модой на актуализм и эклектизм, а также на нигализм и анархизм, вызванные пресыщенностью и стремлением к новизне как таковой. Хотя можно трактовать постмодернизм и более широко: как современную ситуацию ломки стереотипов, жестких стилистических или методологических рамок, поиска переходных, гибридных и комплексных стилей, ситуацию полной либерализации в духовной сфере, сопровождающуюся совершенной растерянностью и полной разuverенностью в возможности достичь хоть какого-то продуктивного результата. В этом втором смысле постмодернизм становится просто синонимом более современных форм некоторых, наиболее радикальных ответвлений модернизма, а именно тех, которые максимално стремились к познанию истины как она есть.

По сути всеядность постмодернизма, его эклектизм и упразднение границ – это не что иное, как объективизм и гностицизм модернизма 17-19 веков, но вывернутый наизнанку, т.е. лишенный каких бы то ни было рационально-логических оснований, Современный постмодернист напоминает рационалиста или эмпирика, которого сумели лишить его логико-математического и экспериментально-технического инструментария, но не лишили главного – веры в объективность знания и возможность обладания Истиной как она есть. Все, что осталось делать в такой ситуации – это заниматься «языковыми играми», надеясь в одиночку и наобум дойти до истины, лишенной ее харизмы и корреспондирующего характера. Именно этот эпистемологический или, если быть предельно точным, антиэпистемологический аспект проблемы постмодернистического способа философствования кажется мне особенно интересным и требует специального исследования.

ЛИТЕРАТУРА

Calinescu M., *Awangarda i postmodernizm* (w:) *Postmodernizm – kultura wyczerpania?* Warszawa: Akademia Ruchu, 1988, s. 24-38.

Coutts-Smith K., *Postburżuazyjna ideologia a kultura wizualna* (w:) *Postmodernizm – kultura wyczerpania?* Warszawa: Akademia Ruchu, 1988, s. 86-116.

Davis D., *Postmodernistyczna forma: prawdziwe i zmyślone historie* (w stronę teorii) (w:) *Postmodernizm – kultura wyczerpania?* Warszawa Akademia Ruchu, 1988, s. 174-184.

- Deluze G., Nietzsche i filozofia, Warszawa: Spacja-PAVO, 1993.
- Fuller P., Estetyka po modernizmie (w:) Postmodernizm - kultura wyczerpania? Warszawa: Akademia Ruchu, 1988, s. 141-146.
- Gablik S., Pluralizm. Tyrania wolności (w:) Postmodernizm - kultura wyczerpania? Warszawa: Akademia Ruchu, 1988, s. 147-162.
- Hassan I., POSTmodernIZM. Bibliografia parakrytyczna (w:) Postmodernizm - kultura wyczerpania? Warszawa: Akademia Ruchu, 1988, s. 117-140.
- Higgins D., Era postpoznawcza: szukanie sensu w tym co się dzieje (w:) Postmodernizm - kultura wyczerpania? Warszawa: Akademia Ruchu, 1988, s. 185-192.
- Jencks C., Wstęp do języka architektury postmodernistycznej (w:) Postmodernizm - kultura wyczerpania? Warszawa: Akademia Ruchu, 1988, s. 48-54.
- Lyotard J., -F., Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm? (w:) Postmodernizm. Antologia przekładów, Kraków: Wyd. Baran i Suszczyński, 1998, s. 47-61.
- O'Doherty B., Czym jest postmodernizm (w:) Postmodernizm - kultura wyczerpania? Warszawa: Akademia Ruchu, 1988, s. 20-23.
- Postmodernizm - dyskusja (w:) Postmodernizm - kultura wyczerpania? Warszawa: Akademia Ruchu, 1988, s. 193-200.
- Rorty R., Filozofia a zwierciadło natury, Warszawa: Spacja-Aletheia, 1994.
- Rorty R., Habermas i Lyotard o postmodernizmie (w:) Postmodernizm - kultura wyczerpania? Warszawa: Akademia Ruchu, 1988, s. 67-85.
- Scarpetta G., Nieczystość (w:) Postmodernizm - kultura wyczerpania? Warszawa: Akademia Ruchu, 1988, s. 163-171.
- Walker J. A., Pluralizm kulturowy i postmodernizm (w:) Postmodernizm - kultura wyczerpania? Warszawa: Akademia Ruchu, 1988, s. 38-47.
- Дерріда Ж. Позиції. Бесіда з Ж. -Л. Удбіном та П. Скарпетта (в:) Позиції. - К., 1994. - С. 57-150.
- Лук'янець В. С., Соболев О. М. Філософський постмодерн. - Київ: Abris, 1998.

POSTMODERNIZM: EPOKA, MYŚL FILOZOFICZNA CZY KIERUNEK W SZTUCE?

Streszczenie

W poglądach teoretyków postmodernizmu można dostrzec znaczne rozbieżności stanowisk dotyczących periodyzacji: tradycja - modernizm - postmodernizm. Granice epok okazują się albo nieokreślone, albo też inne dla nauki niż dla sztuki czy życia społecznego; dyskutowana i dyskusyjna jest relacja: postmodernizm - modernizm.

Zdaniem autora rozprawy, w sztuce istnieje nie postmodernizm, lecz nowa hipostaza formalizmu. Komentarze do tzw. „sztuki postmodernistycznej” są w istocie próbą opisu

różnych zjawisk zachodzących w sztuce, życiu społecznym i ideologii. Także i problemy z trójcłonową periodyzacją historii kultury, nauki i sztuki świadczą o tym, że pojęcia „modernizm” i „postmodernizm” niczego nie objaśniają – są to tylko historyczne i kulturowe mitologemy. Autor skłonny jest uznać nazwę „postmodernizm” dla oznaczenia współczesnego stanu sfery duchowej krajów wysoko rozwiniętych, odznaczającej się modą na aktualizm i eklektyzm, na nihilizm i anarchizm. W szerszym sensie „postmodernizm” to współczesna sytuacja burzenia stereotypów i ścisłych ram stylistycznych, poszukiwanie stylów przejściowych i hybrydycznych. Tak rozumiany postmodernizm jest synonimem najbardziej radykalnych odgałęzień modernizmu.

Eklektyzm i naruszanie granic jako cechy postmodernizmu dają się porównać z obiektywizmem i gnostycyzmem modernizmu XVII-XIX w., tyle że pozbawionymi podstaw racjonalno-logicznych. Współczesny postmodernista przypomina racjonalistę lub empiryka, któremu odebrano logiczno-matematyczne i techniczne narzędzia, lecz pozostawiono wiarę w obiektywizm wiedzy i możliwość dotarcia do Prawdy.