

Надежда Маньковская

От модернизма к постпостмодернизму via постмодернизм

Модернизм, постмодернизм и постпостмодернизм относятся к тому пласту в искусстве, теории искусства и эстетике XX века, который является скорее неканоническим, неклассическим. Действительно, с чем связано то, что в итоге, в конце нашего века, одной из выразительных примет культурной ситуации, скажем, во Франции стало уже само название журнала «Revue de la littérature générale» («Общая литература»), трактующего литературу весьма широко: сюда входит и садово-парковое искусство, и искусство подстригать деревья, прогуливаться, заниматься любовью — то есть эстетика повседневности в целом (отечественный аналог — бытовые культурологические истории Л.Рубинштейна в журнале «Итоги»); или мода на сентиментальность, выливающаяся во Франции в «египтоманию», а в России — в «новый сентиментализм»?

В нашей статье мы обратимся к эстетическому аспекту соотношения модернизма, постмодернизма и постпостмодернизма.

Если классической линией в истории эстетики считать аристотелевско-винкельмановскую, гегелевско-кантовскую, то модернизм, по-видимому, знаменует собой отклонение от нее. Некоторые из свидетельств неклассики в теории и художественной практике — придание ряду понятий обыденного сознания (тоска, тошнота, тревога и т.д.) статуса философско-эстетических категорий; тенденции эстетизации философии; диссонанс, дисгармония в музыке; нефигуративность, асимметрия в живописи; абсурд, безобразное в литературе, театре, кинематографе. И в то же время очевидно, что высокий модернизм — классика XX века.

Что же касается постмодернистской тенденции, то она неканонична хотя бы в силу своей принципиальной асистематичности, сознательного эклектизма, установки на расшатывание понятийного аппарата классической эстетики, ее норм и критериев. Ее каноном становится отсутствие канона.

Выходящая за рамки классического логоса постмодернистская эстетика принципиально адогматична, чужда жесткости и замкнутости концептуальных построений. Ее символы — лабиринт, ризома. 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, предлагающая его деструкцию и реконструкцию, разборку и сборку одновременно, намечает выход из лингвоцентризма в телесность, принимающую различные эстетические ракурсы — желания (Ж. Делез), либидозных пульсаций (Ж. Лакан, Ж.-Ф. Лиотар), соблазна (Ж. Бодрийар), отвращения (Ю. Кристева).

Подобный сдвиг привел к модификации основных эстетических категорий. Новый взгляд на прекрасное как сплав чувственного, концептуального и нравственного обусловлен как его интеллектуализацией, вытекающей из концепции экологической и алгоритмической красоты, ориентации на красоту ассонансов и асимметрии, дисгармоничную целостность второго порядка как эстетическую норму постмодерна, так и неогедонистической доминантой, сопряженной с идеями текстового удовольствия, телесности, новой фигуративности в искусстве. В стилевом отношении постмодернизм, в отличие от неоавангарда, возвращается к красоте как реальности, повествовательности, фабульности, мелодизму. 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 становится смыслообразующим принципом мозаичного постмодернистского искусства.

Другой особенностью постмодернистской эстетики является онтологическая трактовка искусства, отличающаяся от классической своей открытостью, нацеленность на непознаваемое, неопределенное. Неклассическая онтология разрушает систему символических противоположностей, дистанцируясь от бинар-

ных оппозиций реальное — воображаемое, оригинальное — вторичное, старое — новое, поверхностное — глубинное, субъект — объект и т.д. Субъект как центр системы представлений и источник творчества рассеивается, его место занимают бессознательные языковые структуры, анонимные потоки либидо, машинность «желающего производства». Утверждается экуменически-безличное понимание искусства как единого бесконечного текста, созданного совокупным творцом. Сознательный эклектизм питает гипертрофированную избыточность художественных средств и приемов постмодернистского искусства, художественный «фристайл», цитатность, центонность, полистилистику. С этим связаны квалификации постмодернистской эстетики как избыточной, «махровой» иноэстетики, софт-эстетики.

Постмодернистские принципы философского маргинализма, открытости, описательности, безоценочности ведут к дестабилизации классической системы эстетических ценностей. Постмодернизм отказывается от дидактически-проphetических оценок искусства. Аксиологический сдвиг в сторону большей толерантности во многом связан с новым отношением к массовой культуре, а также тем эстетическим феноменам, которые ранее считались периферийными. Внимание к проблемам эстетики повседневности и потребительской эстетики, вопросам эстетизации жизни, окружающей среды трансформировало критерии эстетических оценок ряд феноменов культуры и искусства (кича, кэмп и др.). Антитезы высокое — массовое искусство, научное — быденное сознание не воспринимаются более как актуальные.

Постмодернистские эксперименты стимулировали также стирание граней между традиционными видами и жанрами искусства, искусством и не искусством, развитие тенденций синестезии. 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». Пересмотр классических представлений о созидании и разрушении, порядке и хаосе, серьезном и игровом в искусстве свидетельствовали о сознательной переориентации с классического понимания художественного творчества на конструирование артефактов методом аппликации. На первый план выдвинулись проблемы симулякра, метаязыка, интертекстуальности, контекста — художественного, культурного, исторического, научного, религиозного. Симулякр занял в эстетике пост-

модерна место, принадлежавшее художественному образу в классической эстетике, и ознаменовал собой разрыв с репрезентацией, референциальностью как основами классического западноевропейского искусства.

Свидетельством неклассичности постмодернизма является и его экспансия в такие нетрадиционные сферы, как постнеклассическая наука, экология, феминизм.

Наиболее существенным философским отличием постмодернизма является переход с позиций классического антропоцентрического гуманизма на платформу современного универсального гуманизма, чье экологическое измерение обнимает все живое — человечество, природу, космос, вселенную. Отказ от европоцентризма и этноцентризма, перенос интереса на проблематику, специфичную для культур стран Востока, Полинезии и Океании, отчасти Африки и Латинской Америки сопряжен с темой религиозного, культурного, экологического экumenизма, неклассической постановкой проблем гуманизма, нравственности, свободы. Признаки становления новой философской антропологии соотнесены с поисками выхода из кризиса ценностей и легитимности.

Темой специального рассмотрения является специфика отечественного постмодернизма — его близость к авангардистскому андерграунду предшествующего периода, политизированность (соцарт), литературоцентризм, антинормативность (стеб), шоковая эстетика («чернуха», «порнуха»), мистификаторство (легитимация воображаемых дискурсов в искусстве и искусствознании; фантазийные конструкты «пропущенных» в России художественно-эстетических течений — сюрреализма, экзистенциализма и т.д.), римейки больших стилей (русское барокко, классицизм, авангард и т.д.), новый эстетизм (московский концептуализм) и ряд других черт.

Общим для различных национальных вариантов постмодернизма можно считать его отождествление с именем эпохи «усталой», «энтропийной» культуры, отмеченной эсхатологическими настроениями, эстетическими мутациями, диффузией больших стилей. Авангардистской установке на новизну противостоит здесь стремление включить в современное искусство весь опыт мировой художественной культуры путем ее ироничного цитирования и реинтерпретации. Рефлексия по поводу модернистской концепции мира как хаоса выливается в опыт игрового освоения этого хаоса, превращения его в среду обитания человека культуры.

Таким образом, есть основания говорить о выработке некоторых общих принципов и положений, характеризующих постмодернизм как феномен культуры.

Собственной эстетической спецификой обладает, несомненно, и постпостмодернизм. Мы не входим в данной статье в рассуждения классификационного характера о том, является ли постпостмодернизм одним из этапов эпохи «постмодерности» (М.Эпштейн) или концом «героического» периода постмодернизма и перехода к «мирной жизни» (В.Курицын), или же просто свидетельством исчерпанности, усталости постмодернизма. Остановимся на фактической стороне дела.

По нашему мнению, постпостмодернизм, в отличие от модернизма и постмодернизма, выдвигает некоторые новые эстетические и художественные каноны, а не те или иные общие подходы к эстетическому; он стремится создать принципиально новую художественную среду. В этом плане мы разделяем концепцию «технообразов» французской исследовательницы А.Коклен, видящей их сущностное отличие от традиционных «текстобразов» в замене интерпретации «деланием», интерактивностью, требующими знания «способа применения» художественно-эстетического инструментария, «инструкции».

Интерактивность — специфический признак виртуалистики как основного течения постпостмодерна. Понятие «виртуальный мир» воплощает в себе двойственный смысл: мнимость, кажимость, потенциальность и истинность. Виртуальная реальность в искусстве — созданная компьютерными средствами искусственная среда, в которую можно проникать, меняя ее изнутри и испытывая при этом реальные ощущения. Попав в этот новый тип аудиовизуальной реальности, можно вступать в контакты не только с другими людьми, также внедрившимися в нее, но и с искусственными персонажами. Интерактивность позволяет заменить мысленную интерпретацию реальным воздействием, материально трансформирующим художественный объект. Превращение зрителя, читателя из наблюдателя в сотворца, влияющего на становление произведения и испытывающего при этом эффект обратной связи, формирует новый тип эстетического сознания. Модификация эстетического созерцания, эмоций, чувств, восприятия связана с шоком пронизаемости эстетического объекта, утратившего границы, целостность, стабильность и открывшегося воздействию множества интерартистов-любителей. Суждения о произведении как открытой си-

стеме теряют свой фигуральный смысл. Герменевтическая множественность интерпретаций сменяется мультивоздействием, диалог — не только вербальным и визуальным, но и чувственным, поведенческим полилогом пользователя с компьютерной картинкой. Роли художника и публики смешиваются, сетевые способы передачи информации смещают традиционные пространственно-временные ориентиры.

В теоретическом плане виртуальная реальность — одно из сравнительно новых понятий неклассической эстетики. Эстетика виртуальности концептуально шире постмодернистской эстетики. В центре ее интересов — не «третья реальность» постмодернистских художественных симулякров, пародийно копирующих «вторую реальность» классического искусства, но виртуальные артефакты как компьютерные двойники действительности, иллюзорно-чувственная квазиреальность.

Виртуальный артефакт — автономизированный симулякр, чья мнимая реальность отторгает образность, полностью порывая с референциальностью. В нем как бы материализуются идеи Ж.Дерриды об исчезновении означаемого, его замене правилами языковых игр. В виртуальном мире эта тема получает свое логическое продолжение. Означающее также исчезает, его место занимает фантомный объект, лишенный онтологической основы, не отражающий реальность, но вытесняющий и заменяющий ее гиперреальным дублем. Принципиальная эстетическая новизна связана здесь с открывшейся для воспринимающего возможностью ощутить мир искусства изнутри, благодаря пространственным иллюзиям трехмерности и тактильным эффектам погрузиться в него, превратиться из созерцателя в протагониста. Виртуальные авторские перевоплощения, половозрастные изменения, контакты между виртуальным и реальным мирами (голографические, компьютерные проекции частей тела как их искусственное «приращение» и т.д.) усиливают личностную, волевою доминанту художественных экспериментов.

Многие аспекты виртуальной реальности свидетельствуют о переходе постмодернистских эстетических границ, достаточно, впрочем, размытых. Новая эстетическая картина виртуального мира отличается отсутствием хаоса, идеальной упорядоченностью, сменившей постмодернистскую игру с хаосом. Но игровая и психоделическая линии постмодернизма не только не исчезают, но и усиливаются благодаря новой «новой телесности»: современные трансформации эстетического восприятия во мно-

гом связаны с его отелесниванием специфическим компьютерным телом (скафандр, очки, перчатки, датчики, вибромассажеры и т.д.) при отсутствии собственно телесных контактов.

Несомненное влияние на утверждение идей реальности виртуального в широком смысле оказывают новейшие научные открытия: доказательность предположения о существовании антивещества активизировала старые споры об антиматерии, антимире как частности многомерности, обратимости жизни и смерти. Взаимопереходы бытия и небытия в виртуальном искусстве свидетельствуют не только о художественном, но и о философском, этическом сдвиге, связанном с освобождением от парадигмы причинно-следственных связей. В виртуальном мире возможности начать все сначала не ограничены: шанс «жизни наоборот» связан с отсутствием точек невозврата, исчезновение логистической кривой. Толерантное отношение к убийству как неокончательному акту, не наносящему необратимого ущерба существованию другого, лишённого физической конечности — одно из психологических следствий такого подхода.

Анализ специфики виртуального искусства на материале дигитального кинематографа (спецэффекты, виртуальный монтаж, морфинг, компоузинг, виртуальные актеры), интерактивного телевидения, гиперлитературы, виртуальной музыки, массового искусства позволяет выявить такие тенденции виртуализации психологии эстетического восприятия, как флуктуация, конструирование, навигация, персонификация, имплозия, адаптация.

Эстетический эффект виртуальных новаций связан со становлением новых форм художественного видения, сопряженных с полимодальностью и парадоксальностью восприятия, усилением проектного начала творчества, противоречивым сочетанием более высокой степени абстрагирования с натуралистичностью; многофокусированностью зрения; ориентацией на оптико-кинетические иллюзии «невозможных» артефактов как эстетическую норму.

Следует отметить, что переход от постмодернистской интертекстуальности к постпостмодернистскому стиранию границ между текстом и реальностью происходит как в буквальном (виртуальная квазиреальность), так и в переносном смысле: сошлемся на роман американского постпостмодерниста П.Остера «Стеклянный город» с его новыми пиранделлизмом, экспериментами над судьбой.

Другой вектор возможного постпостмодернистского развития — транссентиментализм. Его появление в отечественной культуре связано с процессами перерастания концептуализма в

постконцептуализм, соц-арта в постсоцарт и т.д. Характерными особенностями этого русского варианта постпостмодернизма представляются новая искренность и аутентичность, новый гуманизм, новый утопизм, сочетание интереса к прошлому с открытостью будущему, сослагательность, «мягкие» эстетические ценности. Идеи «мерцающей» эстетики (Д.Пригов), эстетического хаосмоса как порядка, логоса, живущего внутри хаоса (Ж.Делез, М.Липовецкий) сопряжены с происходящим в самом искусстве синтезом лиризма и цитатности («вторичная первичность»), деконструкции и конструирования.

Слоистость, эквилибристичность постпостмодернизма, его неоднозначное, противоречивое воздействие на мир эстетического стимулируют «навигирование» эстетической и искусствоведческой мысли на пороге XXI века.