

УДК 1/14;7

О.С. КУЗИНА

СТРАТЕГИЯ ПОНИМАНИЯ ИСКУССТВА В КОНТЕКСТЕ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ЭСТЕТИКИ

«Подчиняясь жадному своему влечению, желая увидеть множество разнообразных и странных форм, блуждая среди тёмных скал, я подошёл к входу в большую пещеру».

Леонардо да Винчи

Главные особенности парадигмы постмодерна – нигилизм, отрицание установленных критериев художественного творчества, сложившихся идейных стереотипов, сомнения в достоверности философских и социальных знаний, борьба против существующих авторитетов и табу. В столь изменившемся культурном контексте исследователи включились в критическую деконструкцию традиционных представлений, развенчивание верований, отказ от тирании целого, отказ от всеведения – философского, религиозного, научного. В сложившейся ситуации проблема функционирования, понимания и истолкования искусства получила новый импульс.

Одним из оснований постмодернистской культуры является множественность, предполагающая равноправие и самоценность всех форм человеческого сознания: философии, науки, религии, искусства и др. Множественностью инспирирован повышенный интерес к вопросам понимания и истолкования искусства. Меняется не только восприятие жизни, но и понятия о видах деятельности, методология их анализа.

Специфика постмодернистской эстетики определяется основными принципами эпохи постмодернизма: скептицизмом, релятивизмом, эклектикой, прагматизмом. Постмодернизм ставит точку и берет новый отсчет, который строится на эклектике различных стилей. Это конец индивидуального стиля. В искусстве все чаще используется новый прием – цитирование, опирающееся на конструирование. Восприятие такого искусства реципиентом – это своего рода эстетический «анамнесис» (припоминание, вспоминание). Он отыскивает узнаваемые образы, как отсылки к фрагментам стиля, к художественным приемам. На основе этой эклектики возникает метастиль, который служит формой коммуникации художника и реципиента. Раз нет авторского, индивидуального стиля, то утверждается и свобода прочтения. К тому же господство техники рождает иной ракурс понимания произведения искусства. Поэтому возникает вопрос: как в результатах человеческой деятельности отличить художественное творение от технического продукта?

Отдельные предвестия постмодернизма в искусстве не раз возникали в среде прежнего авангарда (например, в дадаизме), но первым этапным стилистическим рубежом явился постмодернизм в архитектуре, который противопоставил чистому функционализму разнообразные иронические диалоги с традицией, а также *pop-art*. Здесь, а также несколько позднее, в видео-арте и фотореализме были сняты все остатки прежних эстетических табу, разграничение между «высоким» и «низким», привычно прекрасным и привычно безобразным. Сам термин «постмодернизм» свою популярность обрел благодаря Ч. Дженксу, в работе

«Язык постмодернистской архитектуры», хотя это слово ранее применялось в американской литературной критике 60 – 70-х годов для обозначения ультрамодернистских литературных экспериментов. Возникнув как художественное явление в США, в визуальных видах искусства, постмодернистское влияние постепенно распространяется на литературу и музыку. Таким образом, постмодернизм как совокупное название художественных тенденций, обозначился в 60-е годы XX века и характеризовался радикальным пересмотром позиции модернизма и авангарда.

Следует заметить, что постмодернизм не является стилевым направлением в искусстве XX столетия, а прежде всего представляет собой мировоззренческую основу для появления множества художественных течений практически во всех видах современного искусства. Характерными чертами постмодернистского искусства являются: превращение эстетического объекта в пустую оболочку путем имитации контрастных художественных стилей (стилевой синкретизм), интертекстуальность, языковая игра, цитатность как метод художественного творчества фрагментарность и принцип монтажа; иронизм, пародийность, деконанизация традиционных эстетических ценностей, аксеологический плюрализм; телесность, поверхностно-чувственное отношение к миру; гедонизм, вытесняющий категорию трагического из эстетической сферы; эстетизация безобразного; смешение жанров элитарной и массовой культуры; театрализация современной культуры; репродуктивность, серийность и ретрансляционность, ориентирование на массовую культуру, потребительскую эстетику, новейшие технологические средства массовых коммуникаций. Одним из ключевых понятий постмодернистской эстетики является понятие симулякр, которое заменяет в художественных системах художественный образ. Если основой классического искусства является образ, массовой культуры – кич, то основой постмодернистской культуры – симулякр. Симулякр рождает перенасыщение, оправдывает нехватку реального, пустоту знака, однако в симулякре таится имплицитная угроза деградации.

Постмодернистскими течениями традиционно признаются pop-art, op-art, кинетическое искусство, концептуальное искусство, минимализм, хэппенинг, искусство объекта (реди-мейд) и т. д. Постмодернизм в изобразительном искусстве представляет собой совокупность тенденций в художественной культуре второй половины XX века, связанных с радикальной переоценкой ценностей авангардизма. Утопические стремления прежнего авангарда сменились самокритичным отношением искусства к самому себе, пересмотром традиций и возможностью сосуществования с ними, принципиальным стилистическим плюрализмом. Постмодернизм обратился к наглядным цитатам из истории искусства. «Прошлое как бы просвечивается в постмодернистских произведениях сквозь стереотипы о нем, снять которые позволяет метаязык, анализирующий и интерпретирующий язык искусства как самоценность» [3]. Изобразительное творчество постмодернизма (ранним рубежом которого стал pop-art) провозгласило лозунг «открытого искусства», которое свободно взаимодействует со всеми старыми и новыми стилями. В этой ситуации прежнее противостояние традиции и авангарда утратило свой смысл.

Отвергнув возможность утопического преобразования жизни с помощью искусства, представители постмодерна приняли бытие таким, какое оно есть, сделав искусство предельно открытым, наполнив его не имитациями или деформациями жизни, а фрагментами реального жизненного процесса. Такое восстановление чистоты автономии творчества влечет за собой усиление его независимой, по-своему «постидеологической» (то есть свободной) социальной

чувствительности. Старые средства выражения (традиционные виды живописи, графики, скульптуры и т.д.) вошли в плотное общение с новыми техническими средствами творчества (фотография, кинематограф, электронные звуко-, свето- и цветотехника), что образовало сложный электронно-эстетический синтез. Искусство хэппенинга обновило взаимосвязь изобразительного искусства с театром. Концептуальное искусство, как важнейший наряду с поп-артом этап постмодерна, предстало творчеством «чистых» идей, открыло новые возможности диалога зрительных и словесных форм художественной культуры. В отношении к типам прошлого установилась исторически многомерная позиция: архаическая древность и суперсовременность сосуществуют здесь непринужденно, например, хай-тек в архитектуре и дизайне соседствует с нарочито «варварской» или «первобытной» живописью «новых диких». В отличие от прежнего неприятия массового искусства постмодернизм иронически переосмысливает его. Так складывается художественная единая среда, где прежние понятия «элитарного» и «массового» теряют всякий смысл.

Мифология постмодернистского общества укладывается в следующий тезис: «индивид, живущий в эпоху перемен». Имеется в виду индивид, который ориентирует свою деятельность на успех, в том числе на коммерческий, на карьеру, на быстроту изменяющихся событий. «Действующий индивид» – эта формула стала нормой культурного овладения миром [1, с. 257]. Роль мифолога в сфере искусства, роль действующей силы выполняет художественная институция. Этот термин в искусстве принадлежит американскому философу Фредерику Джеймину. Институция (от лат. – institution) переводится, как образ действий, устройство и наставление. В сфере искусства под институцией следует подразумевать правила игры, устойчивый свод норм, позволяющих перемещаться в пространстве художественного творчества, или некий вид деятельности, дающий возможность легализовать, оформить т.е. институционализировать те или иные художественные концепции. Галереи, арт-критики, музеи, журналы, коллекционеры, художники – это механизмы существования искусства в социуме. Эти элементы не образуют монолит или иерархию, они постоянно движутся, мутируют, перегруппировываются.

По всему миру растет число музеев современного искусства. В них вкладываются деньги, приглашаются знаменитые архитекторы, им делается реклама и т.д. Но музеи современного искусства, с их предназначением музеифицировать современное искусство, еще никогда не подвергались столь серьезному сомнению. Сегодня распространено мнение, что «современный музей – это место, репрезентирующее историю искусств, то есть то, что в определенном исторический период воплощало собой новое, оригинальное и потому характерное. Однако в настоящее время история искусства завершилась – ничего нового более не создаётся, т.к. репертуар художественных формотворческих возможностей исчерпан. Наше время – время поставангардистское, постисторическое, израсходовавшее все известные художественные методы – ничего оригинального более произвести не способно. Таким образом, искусство сегодня не в состоянии создать исторический стиль, который мог бы занять свое место в репрезентируемой музейной экспозицией истории искусства. Поэтому музей современного искусства – это бессмыслица, это всего лишь факт художественной коммуникативной индустрии, которая сверхпроизводительностью хочет скрыть историческое обусловленный дефицит нового» [2, с. 27]. В нынешней ситуации производство искусства мало чем отличается от так называемой «нормальной вещи», вещи из повседневного обихода. Поэтому именно сегодня необходимы музеи, музейное пространство, институт критики, чтобы создать контекстную

среду для современного искусства. Б. Гройс утверждает, что практика истории искусства дискредитировала себя, «история сменилась многообразием отдельных, конкурирующих, противоречивых, не редуцируемых, разнообразных историй. Мы не можем быть уверенными, что собственно относится к истории старого искусства, поскольку не можем быть уверенны в том, что сегодня с исторической точки зрения является новым» [2, с. 29]. На наш взгляд, Б. Гройс не учитывает традицию в искусстве, и в его высказывании присутствуют абсолютистские нотки.

Задача музеев, арт-критики, масс-медиа – помочь зрителю осознать и оценить современные образы. Заметим, что часто эта оценка соотносится с тенденциями коммерческого успеха. Сегодня, никто не может с готовностью утверждать, что человек креативен (в традиционном смысле этого слова), то есть что именно он рождает новые содержания и формы, за существование которых исключительно он несет ответственность. Более того, стало уже почти нормой полагать, что художник пользуется набором готовых форм, лишенных индивидуальности. «Сегодня автор уже более не является творцом, но от этого он не перестает быть автором. Он не создает вещи, но делает их возможное существование – а значит, индивидуальное, новое, оригинальное – употребление» [2, с. 27]

Постмодернизм – это, с одной стороны, художественное течение в литературе и других видах искусства, теоретическая рефлексия на него, так называемая постмодернистская критика, а с другой, как уже было отмечено, – часть единого комплекса представлений мировоззренческого порядка, который развивался в сторону осознания себя как философии постмодернизма. В области изобразительного искусства это условный термин, объединяющий ряд явлений художественной жизни стран Западной Европы и США второй половины XX века. Поскольку это понятие на данный момент отражает живой процесс развития искусства, оно не может еще считаться устоявшимся. Это понятие внутренне противоречиво: включает, с одной стороны, тенденции дальнейшего развития модернизма, становясь, по сути, обозначением позднейших его этапов, с другой стороны, включает явления, критичные по отношению к модернизму.

В культуре постмодерна особенно ценится пластичность, постоянное изменение действительности и знания. Ни одна априорная мысль не должна тяготеть над воззрениями или исследованиями человека. Любое познание должно смириться с неоднозначностью и множественностью и тем, что полученное решение будет относительным. Действительность – это не некая статичность, а возможность, «скорее это текущий саморазворачивающийся процесс, «открытая вселенная», непрерывно формирующаяся под воздействием человеческих поступков и верований» [7, с. 336]. Поэтому исследователь должен быть ориентирован на эксперимент, исследование, бесконечный поиск и пересмотр.

В эпоху Нового времени автор (субъект) являлся основой, стержнем произведения. Именно поэтому классический анализ произведения без автора невозможен. В классической традиции произведение – это замкнутая структура, в которой автор аккумулирует в себе смысл и глубину произведения. В эпоху постмодерна все продукты человеческой деятельности обозначаются термином «текст». Текст принципиально открыт, мы читаем его исходя из своего собственного опыта. Субъект создает значения, поэтому такое чтение активно креативно (Р. Барт). В таком ракурсе рассмотрения вопроса значение истины является величиной переменной, динамичной, зависящей от контекста.

Человеку присуща способность мыслить и познавать мир в понятиях, знаках и символах. Эта способность является основополагающим и необходимым элементом понимания. Весь человеческий опыт проструктурирован языком, но

языковое значение может быть неустойчивым, и в этом случае текст может иметь множество несовместимых друг с другом значений, «любой смысл есть нечто, в высшей степени неразрешимое, а «истинного» смысла не существует вовсе» [7, с. 339]. Действительность не только воспринимается разумом, но и конструируется им. Но природа понимания истины как в философии, науке, так и в искусстве неоднозначна, не обязательно окончательно верна, абсолютно обоснованна. Множественность человеческих истин разоблачает представление о том, что разум способен продвигаться дальше, приближаясь к самой сути истины. «Таким образом, оборотной стороной открытости и расплывчатости постмодернистского сознания является отсутствие какого-либо твердого основания для мировоззрения» [7, с. 337]. Постмодерн предпринимает попытки мыслить по-новому, отлично от Новоевропейской картины мира. Тезис М. Фуко «о смерти субъекта» – это попытка преодолеть традиционный метафизический язык, таким образом освободиться от бинарности таких понятий, как тезис – антитезис; высокое – низкое; прекрасное – безобразное и т. д. Но пока постмодернистские концепции негативны, так как предложенные проекты артикулируются как задача.

Итак, эстетика постмодернизма является эстетикой переходного периода, где отсутствие иерархии ценностей, возможность существования в одном культурном пространстве множества истин приводит к неоднозначности, вариативности понимания образов искусства. Искусство постмодернизма готовит замену уставших художественных форм на новые, как это уже не раз происходило в истории культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. **Антонович И.И.** После современности: очерк цивилизации модернизма и постмодернизма. – М.: Белорусская наука, 1997. – 446 с.
2. **Гройс В.** О музее современного искусства // Художественный журнал. – № 3. – 1999. – С. 26-29.
3. **Маньковская Н.Б.** Париж со змеями (Введение в эстетику постмодернизма). – М., 1994. – 220 с.
4. **Милле К.** Современное искусство Франции. – Мн.: Пропилеи, 1995.
5. Постмодернизм. Энциклопедия. – Мн.: Интерпресссервис; Книжный дом, 2001. – 1040 с. (Мир энциклопедий)
6. Постмодернисты о посткультуре. Интервью с современными писателями и критиками. – М.: Релипина, 1996. – 213 с.
7. **Тарнас Р.** История западного мышления. – М., 1995. – 349с.

SUMMARY

The influence of postmodernism in culture upon the modern art and its functioning and understanding is analyzed in the article. Philosophical, theoretical and cultural backgrounds favoring the mentioned situation are considered, these arguments being correlated to "the project of modernism".