

УДК 7.01

ПОСТМОДЕРН В ИСКУССТВЕ: ИСТОРИЧЕСКИЙ И СЕМИОТИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ

Меньшиков Л. А.^{1, 2}

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

² Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, ул. Глинки, д. 2, Санкт-Петербург, 190000, Россия.

В статье рассматривается вопрос статуса постмодерна в истории искусства с точки зрения сущности данного феномена и его положения в ряду иных аналогичных явлений. Представлены различные понимания позиции постмодерна в истории — как состояния, ситуации, эпохи, направления, стиля, выявлены сильные и слабые стороны данных точек зрения. Особое внимание уделено интерпретации постмодернистской ситуации с точки зрения ее семиотического статуса, рассмотрена история формирования данного подхода, его объяснительные возможности. Результатом исследования становится определение механизмов постмодернизации в современном искусстве.

Ключевые слова: постмодерн, стиль, эпоха, состояние, ситуация, взрыв, история искусства, кризис.

POSTMODERNITY IN ART: HISTORICAL AND SEMIOTIC ASPECTS

Menshikov L. A.^{1, 2}

¹ Vaganova Ballet Academy, Zodchego Rossi St., 2, St. Petersburg, 191023, Russia.

² St. Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory, Glinki St., 2, St. Petersburg, 190000, Russia.

The article considers the issue of the status of postmodernity in the history of art from the point of view of the essence of this phenomenon and its position among other similar phenomena. Various understandings of the position of postmodern in history are presented — as the state, situation, epoch, art direction, style, strengths and weaknesses of these points of view are revealed. Special attention is paid to the interpretation of the postmodernist situation from the point of view of its semiotic status, the history of the formation of this approach, its explanatory capabilities are considered. The result of the study is the definition of the mechanisms of postmodernization in actual art.

Keywords: postmodernity, style, epoch, state, situation, explosion, history of art, crisis.

Вопрос о статусе постмодерна в истории искусств противоречив и не имеет однозначного ответа. Этот вопрос связан, с одной стороны, с выяснением той или иной исторической принадлежности постмодернистской эстетики, с другой стороны, с определением понятия «постмодерн», и с третьей стороны, с попыткой установления морфологического аспекта постсовременного искусства.

Статус постмодернистской эстетики недостаточно определен. Зачастую возникает соблазн совместить постмодернистскую эстетику с постнеклассической. С проектом постнеклассики, отражающей эстетические устремления посткультуры, все более или менее однозначно. Водораздел между неклассикой и постнеклассикой проходит там, где осуществляется размывание границ искусства. Это размывание есть выражение утраты искусством его специфического статуса внутри культуры и деятельности. Где художественная деятельность перестает осознаваться как нечто, принципиально отличающееся от других видов деятельности, наступает посткультура как культура неопределенности, утраты однозначности и любых систем координат. Проявления этого настроения встречаются уже и в первой половине XX века, но лишь во второй его половине эта тенденция становится определяющей, знаменуя начало посткультуры. Она отражается в использовании готовых, «живых» фрагментов реальности в произведении искусства — в «интермедийных» формах, которые первоначально включаются в искусство, демонстрируя его особый статус по отношению к бытовой реальности, а затем заменяют собой художественное, полностью растворяя его в бытовом.

Этот процесс стал решающим фактом для формирования эстетического отношения, сводящегося к неразличению эстетического и неэстетического, художественного и нехудожественного. Такое неразличение вылилось в повсеместное смешение эстетических и неэстетических сфер — характерные для современной жизни эстетизацию быта, повседневности и иных сфер нехудожественной деятельности и дезэстетизацию искусства, лишение искусства чувственно-эстетического начала, ценностного отношения (выразившуюся, в том числе в его концептуализации).

Однозначно описываемый круг явлений, которые можно отнести к постнеклассической эстетике, наводит на мысль о возможности нахождения в ней эстетики постмодернистской. Возникает соблазн провести отождествление: постнеклассика тождественна постмодерну, неклассика тождественна модерну и авангарду. Но эта тождественность лишь кажущаяся. Определение постклассики через разрушение идеала, а постнеклассики через разрушение

искусства (термин «антиискусство», будучи избавленным от ценностно-отрицательной окраски и призванным лишь зафиксировать суть эстетического статуса искусства, очень хорошо подчеркивает это) оказывается недостаточным. В различных направлениях, течениях и группировках модерна и авангарда можно обнаружить признаки постнеклассического эстетического определения искусства, а в отдельных явлениях искусства постмодернистского обнаруживаются черты неклассического эстетического сознания. Говорить можно не о совпадении или параллелизме художественных и эстетических явлений, а лишь о частичном пересечении их. Постмодерн не может быть определен как четко очерченная эстетическая программа, как набор эстетических квалификаций искусства, при том, что стремление к тому, чтобы быть антиискусством — в аспекте антитворчества, невозможности творчества как специфической деятельности, ведущей к возникновению эстетически ценной, самобытной реальности, может привести к желанию толковать его именно таким образом. Основополагающий принцип постмодернистской эстетики — принципиальный отказ от эстетического ограничения (принцип «anything goes», «все годится») — не может быть рассмотрен как новый эстетический принцип. Несмотря на эстетическую природу этого постулата, он может быть рассмотрен лишь как общий принцип деятельности, не имеющей эстетических оснований.

Если постмодерн не является эстетической программой, возникает вопрос о его определении в терминах философии истории искусства — может ли он, в силу художественности результатов, быть квалифицирован в терминах стиля, течения, направления, эпохи в истории искусств? Определение постмодерна с точки зрения его глобального общекультурного характера имеет большой спектр вариантов. Постмодерн может трактоваться как *состояние* — сменившее прежнее состояние человечества, которое рассматривало себя с точки зрения исторической линейной перспективы (здесь можно вспомнить о разных точках зрения на развитие истории во времени — если античность рассматривала развитие общества преимущественно как циклическое, то для христианской цивилизации свойственна линейная трактовка времени — от сотворения мира до конца света; постмодерн становится в этом ряду третьей стадией нового осмысления времени: время в состоянии постмодерна не течет, история не происходит, ничего не меняется, мы живем в состоянии после истории, после окончания какого бы то ни было развития). Постмодерн как состояние — иная форма существования времени, которое перестает течь. Поскольку все уже совершилось, все сделано, все испытано и сотворено, то ничего существенно и не меняется — вот смысл постмодерного состояния. Здесь постмодернистское искусство обособляется в специфический тип художественного творчества, отличающийся от других иным темпораль-

ным характером. Эта инаковость темпорального характера постмодернистской эстетики заключается, собственно, в отсутствии в ней темпоральности, которая заменяется топологией.

Иначе постмодерн может трактоваться как *ситуация* — как переходный, кризисный момент в рамках исторического развития человечества. Неоднократно, например, замечалось, что ситуация, аналогичная ситуации конца XX века, уже много раз имела место в истории, причем, всегда знаменовала собой окончание разнообразных культурных эпох [см., например: 1, с. 8]. Постмодерн как ситуация есть своеобразный конец века, характеризующийся кризисом мироощущения, неверием в существующий порядок вещей, и, соответственно, ироническим отношением к возникшей в предшествующую историческую эпоху системе ценностей. Такая ситуация смеха во время кризиса, «пира во время чумы» — настоящей или кажущейся — возникала многократно, но подобная трактовка лишает постмодернистское искусство его особого статуса в истории художественной культуры, заставляя искать аналоги в предшествующих этапах ее развития. И такие аналоги действительно находятся, но они не позволяют объяснить ряд черт постмодернистской эстетики — например, стремление разрушить искусство.

Еще один взгляд позволяет интерпретировать постмодерн как *эпоху* в истории культуры, вписав его в качестве одного из этапов в линейную последовательную смену историко-культурных эпох. В этой смене можно обнаруживать систематическую последовательность, выявляя общий принцип изменения, который задает «зигзагообразность» исторического «процесса, упорядоченность чередования в ходе его светлого и темного начал» [2, с. 237]. Тем самым удастся найти в истории культуры ряд эпох одного типа и ряд эпох другого типа, к одному из которых будет отнесен постмодерн. Причем на характер концепции совершенно не влияет «качество» смысловозначительного принципа — важно построить общую симметричную картину, в которой всем эпохам, в том числе и постмодерну, отводится четко определенное место. В такой системе совсем не обязательно выявлять общий принцип, задающий «маятниковую» динамику движения, важно просто видеть отличие, фиксирующее необходимость перехода — все равно эпохи будут отделены одна от другой и выстроятся в определенную историческую последовательность. Трактуя постмодерн как эпоху, мы лишаем его (применительно к истории искусства) общей противопоставленности остальным эпохам, он становится однопорядковым с ними явлением, и отличия могут интерпретироваться лишь в терминах перехода от одной эпохи к другой, что, в свою очередь, отнимает основания для исключительности постмодернистской эстетики как эстетического проекта «иного».

Другим будет взгляд на постмодерн, если мы попытаемся описать его в терминах исторической динамики искусства — как *направление, течение, стиль*.

Подобный взгляд вызывает негативную реакцию со стороны многих теоретиков постмодерна, поскольку принято говорить о стилевой неопределенности постмодерна, о бесстилье, о полистилистических тенденциях — свободном смешении и сочетании различных стилей в постмодерне. Но вместе с тем, если мы определим направление как «категорию, фиксирующую сложившиеся характеристики общности художественных явлений» [3, с. 222], то мы без труда обнаружим таковые черты направления в постмодернизме — общность принципов постнеклассической эстетики трудно не заметить (принципы антиискусства, ироничности, цитатности, интертекстуальности, хаотичности, бессмыслия при всей многозначности и неопределенности их трактовок соблюдаются). Если определить постмодернизм как течение («выступающее как частное по отношению к целостному направлению явление» [3, с. 22]), то можно рассмотреть его на основании выделенных признаков, придающих целостность течению, но позволяющих выделить в его рамках многообразные течения — «постмодернизмы» — каждое из которых будет отдавать приоритет той или иной черте творчества или самовыражения художника, а общность художественных явлений всегда возникает объективно в силу сопоставленности каждого текста с предтекстами. По сути, любой текст и основывается на сопоставлении с другими. Наконец, стилистическая обусловленность постмодерна возникает в силу этого сопоставления, создающего некоторую связь, предопределенность восприятия, которая и есть стиль. Стиль постмодернистского текста заключен в пластичности, инаковости и изменчивости всех стадий и результатов художественного творения, в процессуальности актов творчества и восприятия искусства, в постоянном их перетекании друг в друга. На основании этих черт постмодерна как направления, течения и стиля и можно определить его исторический статус как вполне законченного явления в рамках постнеклассической эстетики и даже этапа в общей истории искусств.

Еще одной смысловозначительной чертой постмодерна может быть названо особое существование морфологических характеристик в рамках современного искусства. Морфологически постмодерн демонстрирует новую, особую форму синтеза искусств, которая может быть названа тотальностью. Тотальность, возникшая в модернистскую эпоху как преднамеренный проект преобразования искусств путем целенаправленного их объединения, в постмодерне становится самой плотью искусства, непреднамеренным, но обязательным принципом творчества как деятельности, встраивая его в эволюционную парадигму искусства «синкретизм — синтез искусств — тотальность», или в историческую схему развития культуры «традиция — история — постмодерн», в которой традиционному искусству свойственен синкретизм, большим историческим стилям — та или иная форма синтеза искусств, а постмодерну — принцип тотальности как принцип постоянного соприсутствия в творчестве разных способов выражения.

Ю. М. Лотман в своей книге «Культура и взрыв» анализировал два механизма развития культуры: «Движение вперед осуществляется двумя путями. Наши органы чувств реагируют на небольшие порции раздражений, которые на уровне сознания воспринимаются как некое непрерывное движение. В этом смысле непрерывность — это определенная предсказуемость. Антитезой ей является непредсказуемость, изменение, реализуемое в порядке взрыва» [4, с. 17]. В связи с приведенным рассуждением интересным представляется рассмотрение места постмодернистского искусства в историко-культурном процессе. В череде определений постмодерна, существующих в теории искусства, обращают на себя внимание точки зрения на него как на переходную ситуацию в истории. В этом смысле постмодерн может быть интерпретирован как ситуация нестабильности между двумя стабильными эпохами, как ситуация «конца века», завершения и иронического переосмысления самобытной и творческой культурной эпохи.

Именно с этим связано представление о множественности постмодернов, которые завершают собой любой большой стиль — в конце историко-культурной эпохи всегда можно обнаружить явления, в которых она представляется в критическом, ироническом, искаженном ключе, в которых подвергаются осмеянию ее достоинства и выставляются в преувеличенном виде ее недостатки. Постмодерн в таком случае предстает как ситуация своеобразного взрыва. Развитие культуры внутри одного большого стиля — это постепенное накопление изменений, это отработка тонких отличий в рамках установившейся системы координат. Внутри исторического стиля со временем возникает множество мелких отличий, но они не воспринимаются как противоречащие стилю, как инородные по отношению к нему; стиль воспринимается как непрерывность, несмотря на наличие большого количества различных форм внутри него. В его истории происходит постоянное движение, творческое развитие, которое приводит к тому, что стиль превращается в континуум непрерывных изменений, в рамках которого могут существовать крайне различающиеся формы, но они не воспринимаются как радикально различные — внутри стиля, в терминологии Ж. Делеза, может происходить различие, но нет различий [5].

Поэтому стиль непрерывен и предсказуем: внутри него всегда можно проследить, как одно явление вырастает из другого, составляя непрерывное вытекание одних культурных форм из других; всегда можно предсказать направление творческого движения. Но всякий стиль должен иметь завершение, которое носит взрывной характер. Стиль в какой-то момент исчерпывает казавшийся бесконечным набор творческих возможностей, он обрывается и заканчивается ничем — пустотой, которая должна быть чем-то заполнена. Постмодерн наступает неожиданно, непредсказуемо. Исторический постмодерн

второй половины XX века представляет собой радикальное изменение стратегии творчества — вместо традиционного понимания творчества как созидания нового приходит его трактовка как принципа комбинаторики, соединения существующего. Тем самым целиком и полностью изменяется творческая парадигма культуры — происходит взрыв. То же можно сказать и применительно к трактовке постмодерна как повторяющегося явления — на смену серьезной культуре большого стиля приходит ироническое ее переосмысление, взрывающее ее изнутри. На смену творческой стратегии постепенного созидания приходит стратегия осмеяния, разрушения и собирания, склеивания из кусочков распавшейся истории. Поэтому эпоха взрыва содержит в себе две потенциально противоположные тенденции — это, во-первых, слом существующей системы ценностей, и, во-вторых, установление новых ценностей, необычных и непривычных. Эти две противоположные тенденции являются продолжением друг друга, одна без другой в истории не существуют.

Анализируя модель развития культуры, предложенную Ю. М. Лотманом, трудно не заметить, что многочисленные ее аналоги неоднократно возникали в теории культуры. Двойственность процессов созидания чего-то принципиально нового и постепенного введения в культурный оборот уже известного, но нуждающегося в совершенствовании и пригодного для доработки, не раз привлекала внимание ученых. Прототипы подобной концепции могут быть обнаружены во многих сочинениях. Учение Д. Вико о трех эпохах в истории культуры, изложенное в его работе «Основания новой науки об общей природе наций» [6] — эпохах богов, героев и людей, может быть интерпретировано в русле идей о формировании того или иного культурного состояния. Эпоха богов — это время, когда создаются новые предметы и идеи, не известные человечеству, когда создаются новые ценности и устанавливаются координаты новой культуры. Это время характеризуется сложностью социальной жизни и непризнанием новых творческих проявлений. Наследует ей эпоха героев: для того, чтобы изобретения превратились в культуру, необходимо их сделать всеобщим достоянием — это дело героев, живущих в сложное время, на долю которых приходится борьба с косностью и традиционностью общества, не желающего признавать новшества. Наконец, третья эпоха — эпоха людей, во время которой уже приспособленное к жизни изобретение становится всеобщим достоянием и используется повсеместно, становясь основой и общим принципом новой культуры. Так каждая культурная эпоха распадается на три — во-первых, изобретение, взрыв, неблагоприятная реакция на изобретение, во-вторых, распространение его, приобретение новой культурой популярности и устойчивости, в-третьих, нормативное, «нормальное» существование сложившейся культуры, пользование изобретениями, во время которого происходит их оттачивание и совершенствование.

Аналогично трактует историко-культурный процесс Ж. Кондорсе в своей концепции, изложенной в книге «Эскиз исторической картины прогресса человеческого разума» [7]: рассуждая об эпохах прогресса, он выделяет два его вида — быстрый и медленный. Прогресс осуществляется только при соединении этих двух механизмов. Быстрый прогресс происходит посредством изобретений, которые маркируют собой новые эпохи в истории культуры — каждое изобретение закладывается в основание новой эпохи, предопределяя глобальный сдвиг на пути ее совершенствования. Но внутри каждой новой эпохи происходит медленный прогресс — приспособление изобретения к существующим культурным условиям, во время которого оно оттачивается, совершенствуется и дает жизнь многим приспособительным механизмам, связанным с ним и вовлекающим его в пространство культуры. Рассуждения Кондорсе еще ближе к концепции Лотмана, чем рассуждения Вико, связь здесь еще более явная: быстрый прогресс аналогичен взрыву, медленный аналогичен осмысленной предсказуемости.

Продолжено рассмотрение данного механизма развития культуры и искусства в культурно-типологической концепции «Постижения истории» А. Тойнби. Английский историк, говоря о способах преодоления вызовов, говорит о многоступенчатости процесса решения задач, возникающих перед цивилизацией. Эта многоступенчатость реализуется в схеме ухода-и-возврата. Данная схема описывает сложности, с которыми всегда сталкивается культура, пришедшая к необходимости ответа на вызов. Сложности связаны с инертностью общества, его нежеланием замечать вызовы. Сделать это может только творец, но его судьба незавидна — решение проблемы, новое изобретение, творение всегда остается невостребованным на протяжении некоторого времени после того, как будет найдено или создано. Оно представляет собой культурный взрыв, поскольку приходит в конфликт с существующим нетворческим обществом, которое своей массой выдавливает его за свои пределы. Но через некоторое время новое решение начинает казаться менее радикальным, менее взрывным, получает право на осуществление — происходит его возврат. В этот момент оно перестает быть взрывом, становится средством постепенного преобразования общества, поскольку представляет собой уже общепринятый ответ на вызов. Здесь действует тот же маятниковый механизм взрыва и постепенного приспособления, которые дополняют друг друга и тем самым совместными усилиями содействуют решению культурного затруднения.

Схожесть оснований этих концепций с идеей Ю. М. Лотмана о «взрывном» характере прогрессивных изменений в культуре лишь подчеркивает своеобразие теории взрыва, состоящее в его семиотической природе. В рамках данной концепции постмодерн становится именно ситуацией творческого взрыва, представляющего собой переходную ситуацию в искусстве. Но воз-

никает вопрос, переходом от чего к чему он является, как может быть оценен творческий потенциал постмодернистской культуры и как может быть описана стадия, к которой она становится переходом. Для ответа на эти вопросы необходимо сравнить ведущие трактовки постмодерна как явления культуры. Семиотический статус постмодерна может быть определен в терминах *состояния, ситуации, эпохи*.

Расценивая постмодерн как состояние культуры, пришедшее на смену всему историческому развитию человечества, как представляли его многие философы, самым авторитетным из которых был Ж. Бодрийяр — то есть как *состояние*, завершающее триаду домодерного общества, проекта модерна (как европейского проекта нового времени) и некоего состояния после модерна, становится понятным, что постмодерн представляется принципиально новым способом жизни человечества — способом жизни вне времени и вне истории, способом жизни с уверенностью в том, что все самое страшное, что могло сделать человечество и что могло произойти, уже осталось в прошлом, а теперь, в новом состоянии культуры, уже ничего не происходит. В этом случае постмодерн представляет собой взрыв только потому, что он есть состояние, наступившее недавно и еще не перешедшее в период своего «нормального» развития. Мы имеем дело с изобретением и становлением постмодернистских стратегий культуротворчества, которые пока еще носят взрывной характер, вызывают недоумение и неудовольствие со стороны большей части общества, но постепенно проникают в плоть культуры, в сознание ее носителей, становясь все более привычными культурными фактами, предметами и идеями, без которых мы постепенно перестаем представлять себе культуру.

Если трактовать постмодерн более узко — как культурную *эпоху*, сменившую эпоху модерна — время рубежа XIX и XX веков — и эпоху авангарда — первую половину XX века, то есть современную эпоху, стоящую в череде эпох (античности, средних веков, Возрождения, барокко, Просвещения, романтизма, реализма), то постмодерн опять же не будет собственно взрывом, но будет включать в себе как «взрывное» состояние, так и состояние спокойное. Временем взрыва внутри постмодерна может быть названо время становления арсенала постмодернистских средств выражения и обоснования необходимости и ценности его эстетических и творческих средств, таких как цитатность, интертекстуальность, ироничность, смешение, хаотичность и прочих подобных. Они появились в результате взрыва, который отверг одновременно две установки — авангардное стремление отбросить все созданное в искусстве и начать созидание новых ценностей с чистого листа, не оборачиваясь на опыт мировой культуры (этому постмодерн противопоставил представление о невозможности творить, не опираясь на культурную традицию и не заимствуя из нее), и стремление прочих предшествующих эпох в истории искусства опи-

ратся лишь на одну избранную культурную модель из существующих, рассматривая ее как идеал (этому постмодерн противопоставил последовательное перемешивание наследия всех возможных культурных эпох и представление о невозможности их четкого противопоставления и разделения в рамках современной культуры).

Наконец, постмодерн как культурная *ситуация* представляет собой подлинный взрыв. Если трактовать его как время «конца века», конца определенной эпохи в истории искусства, время кризиса определенной системы ценностей, то он, действительно, будет представлять собой одновременно и эпоху созидания — эпоху культурного взрыва. Завершая предшествующую эпоху и отрицая ее ценности — с этим связана квалификация как постмодернистских любых явлений в истории искусства, которые отражают ироническое и пародийное переосмысление существующих культурных ценностей (например, переосмысление опыта средневековья в творчестве Рабле, или опыта Просвещения в творчестве Свифта), — постмодерн задает путь формированию новых ценностей через отрицание того, что было ранее. Так, постмодернистская культура второй половины XX века, отрицая наследие авангарда и модерна, закладывает основания для новой культуры — культуры техногенной цивилизации, информационного общества, культуры виртуальной реальности, соединения всех возможных культурных традиций и медиа, новой искренности и метамодерна.

Постмодерн как взрывной процесс не может быть оторван от параллельного ему возрастания стабильности: «Все взрывные динамические процессы реализуются в сложном динамическом диалоге с механизмами стабилизации» [4, с. 17]. Постмодерн включает в себя как изобретение, которое сводится к кристаллизации всех основных постмодернистских мировоззренческих и эстетических принципов (они в рассеянном виде существовали и ранее, но как цельные и самостоятельные механизмы творчества были осмыслены лишь постмодерном: например, цитирование предшествующих текстов использовалось в культуре и ранее, но как принцип творчества осмыслено лишь постмодерном), так и технику — реализацию выработанных принципов, которая происходит как постепенное и всестороннее их оттачивание на практике. Вслед за Ю. М. Лотманом можно выделить «науку и технику» внутри постмодернистской культуры: первая представляет собой ментальное оформление философского аппарата постмодерна, вторая есть выражение ее воплощения в видимые и осязаемые предметные формы искусства, в которых оттачивается разработанная историко-культурная технология.

Постмодерн выступает в данных определениях либо как граница, либо как ограниченное культурное пространство, что позволяет трактовать его в терминах семиосферы: «Мы имеем дело с определенной сферой, обладающей теми признаками, которые приписываются замкнутому в себе про-

странству. Только внутри такого пространства оказывается возможной реализация коммуникативных процессов и выработка новой информации» [9, с. 12]. Пространство взрыва в постмодернистской культуре — это место и процесс выработки новых творческих стратегий, представляющих собой альтернативу предшествующему культурному опыту человечества; эти стратегии претендуют на роль принципиально нового состояния, что позволяет интерпретировать взрывной характер постмодернистской культуры как состояние катастрофы, хаоса — подчеркивая тем самым опасность этого состояния для индивидуального сознания.

Семиотическая характеристика постмодерна позволяет показать его однородность в ряду иных культурных эпох, состояний, ситуаций. Постмодернистская философия трактует постмодерн как исключительную эпоху, не знавшую аналогов в истории. Осознав целостность семиосферного пространства постмодерна, можно увидеть признаки, определяющие его отграниченность от иных явлений, несмотря на претензии на фантомность и неопределенность. Постмодернистская культура подчиняется описанию как набор устойчивых признаков и черт, демонстрируя, что она обладает чертами семиосферы, связанными с «определенной семиотической однородностью и индивидуальностью» [9, с. 13]. Отграниченность постмодерна от иных эпох в истории культуры достаточно резка, граница проведена недавно, поэтому кажется более резкой, чем есть на самом деле, чем границы между иными эпохами, которые «смазываются» под влиянием времени, вследствие обнаружения черт сходства «по разные стороны границ». Тем не менее, изменения, которые произошли в ситуации постмодерна, носят «столь всеохватывающий характер, что следствием их становится полная перемена всего образа жизни людей и всех их культурных представлений. Такие периоды принято называть культурными революциями» [10, с. 97]. Новые культурные технологии, которые получены в пользование во второй половине XX века, пока еще не получили достойного применения: происходит то, что всегда бывает в культуре после взрыва: «Ближайшие последствия обнаруживают повторяемость: получив в свои руки новые мощные средства, общество на первых порах стремится использовать их для старых целей, расширяя свои возможности количественно» [10, с. 98]. Тем самым можно говорить о появлении новых культурных технологий, но применяемых пока не по назначению. Это вызывает болезненное переосмысление статуса культурной эпохи, в которой мы живем, и неопределенность ее самоосознания в мире искусств. В результате «привычное перестает быть эффективным, что порождает массовые ситуации стресса и страха и реанимирует глубоко архаичные модели сознания» [10, с. 111]. Это заставляет трактовать современную культуру с точки зрения шокового состояния сознания (теория футурошока), с точки зрения актуализации первобытной психологии (тео-

рии новой первобытности, неомифологизма). Выражением таких тенденций становится обращенность постмодерна к прежним эпохам в истории культуры, сводящаяся к их цитированию; в этом можно видеть проявление символической природы культуры, свойственной и постмодерну — ей нужно обращение к опыту предшествующих эпох, сконцентрированному в символике заимствуемых текстов: «Каждая культура нуждается в пласте текстов, выполняющих функцию архаики. Сгущение символов здесь обычно особенно заметно» [11, с. 11]. Опора на символические основания культуры позволяет объяснить специфику собственно постмодернистского культурного взрыва. Здесь сходятся признаки ранее резко различавшихся в культуре символа и реминисценции, заимствования, которые «идут из текста в глубь памяти, а символ — из глубин памяти в текст» [11, с. 14]. Поэтому и можно определить состояние постмодерна как взрыв, в котором цитата осмысливается символически.

ЛИТЕРАТУРА

1. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2000. 256 с.
2. Халипов В. В. Постмодернизм в системе мировой культуры // Иностранная литература. 1994. № 1. С. 233–240.
3. Эстетика: Словарь. Москва: Политиздат, 1989. 447 с.
4. Лотман Ю. М. Культура и взрыв // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2000. С. 12–149.
5. Делез Ж. Различие и повторение. СПб.: Петрополис, 1998. 384 с.
6. Вико Д. Основания новой науки об общей природе наций. М.: REFL-book, ИСА, 1994. 656 с.
7. Кондорсе Ж.-А. Эскиз исторической картины прогресса человеческого разума. М.: СОЦЭКГИЗ, 1936. 266 с.
8. Тойнби А. Дж. Постижение истории. Сборник. М.: Рольф, 2001. 640 с.
9. Лотман Ю. М. О семиосфере // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. С. 11–24.
10. Лотман Ю. М. Технический прогресс как культурологическая проблема // Ученые записки Тартуского университета. Вып. 831. Труды по знаковым системам. Т. 22. Зеркало. Семиотика зеркальности / ред. тома З. Г. Минц. Тарту: ТГУ, 1988. С. 97–116.
11. Лотман Ю. М. Символ в системе культуры // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 754. Труды по знаковым системам. Т. 21. Символ в системе культуры / Ред. тома Ю. М. Лотман. Тарту: ТГУ, 1987. С. 10–21.

REFERENCES

1. *Zatonskij D. V.* Modernizm i postmodernizm: Mysli ob izvechnom kolovraschenii izyaschnyh i neizyaschnyh iskusstv. Har'kov: Folio; M.: AST, 2000. 256 s.
2. *Halipov V. V.* Postmodernizm v sisteme mirovoj kul'tury // *Inostrannaya literatura*. 1994. № 1. S. 233–240.
3. *Estetika: Slovar'*. Moskva: Politizdat, 1989. 447 s.
4. *Lotman Y. M.* Kul'tura i vzryv // *Lotman Y. M.* Semiosfera. SPb.: Iskusstvo-SPb, 2000. S. 12–149.
5. *Delez Z.* Razlichie i povtorenie. SPb.: Petropolis, 1998. 384 s.
6. *Viko D.* Osnovaniya novoj nauki ob obschej prirode natsij. M.: REFL-book, ISA, 1994. 656 s.
7. *Kondorse Z.-A.* Eskiz istoricheskoy kartiny progressa chelovecheskogo razuma. M.: SOTSEKGIZ, 1936. 266 s.
8. *Tojnbi A. D.* Postizhenie istorii. Sbornik. M.: Rol'f, 2001. 640 s.
9. *Lotman Y. M.* O semiosfere // *Lotman Y. M.* Izbrannye stat'i: V 3 t. T. 1. Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury. Tallinn: Aleksandra, 1992. S. 11–24.
10. *Lotman Y. M.* Tekhnicheskij progress kak kul'turologicheskaya problema // *Uchenye zapiski Tartuskogo universiteta*. Vyp. 831. Trudy po znakovym sistemam. T. 22. Zerkalo. Semiotika zerkal'nosti / Red. toma Z. G. Mints. Tartu: TGU, 1988. S. 97–116.
11. *Lotman Y. M.* Simvol v sisteme kul'tury // *Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta*. Vyp. 754. Trudy po znakovym sistemam. T. 21. Simvol v sisteme kul'tury / Red. toma Y. M. Lotman. Tartu: TGU, 1987. S. 10–21.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Меньшиков Л. А. — д-р искусствоведения, доц., зав. каф. общественных и гуманитарных наук Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, проф. каф. философии, истории и теории искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой; lmensch@mail.ru

SPIN-код: 1692-2433

ORCID: 0000-0001-6978-1325

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Menshikov L. A. — Dr. Habil. (Art), Ass. Prof., Head of the Dept. of Social Sciences and The Humanities of St. Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory, Prof. of the Dept. of Philosophy, History and Theory of Art of Vaganova Ballet Academy; lmensch@mail.ru

SPIN code: 1692-2433

ORCID: 0000-0001-6978-1325