

На правах рукописи

ПОПКОВА Марина Дмитриевна

**СТИЛЕВОЕ ЕДИНСТВО НЕКЛАССИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА:
ПОИСКИ ОСНОВАНИЙ**

Специальность: 24.00.01 – теория и история культуры

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени

кандидата философских наук

Тюмень

2013

Работа выполнена на кафедре философии и культурологии Института искусств ФГАОУ ВПО «Российский государственный профессионально-педагогический университет»

Научный руководитель:	доктор философских наук, профессор Костерина Алла Борисовна
Официальные оппоненты:	доктор философских наук, профессор, НОУ ВПО «Гуманитарный университет» (г. Екатеринбург), ректор Закс Лев Абрамович кандидат философских наук, доцент, ФГБОУ ВПО «Тюменская государственная академия культуры, искусств и социальных технологий», доцент кафедры менеджмента туризма и гостиничного сервиса Балина Лариса Фёдоровна
Ведущая организация:	ФГАОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет»

Защита состоится 26 декабря 2013 года в 11-00 на заседании диссертационного совета Д.212.274.02 по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук, созданного на базе ФГБОУ ВПО «Тюменский государственный университет» (625003, Тюмень, ул. Республики, д.9, ауд.211).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Тюменского государственного университета.

Автореферат разослан ____ ноября 2013 г.

*Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат философских наук, доцент*

А.И. Павловский

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Для самосознания современной культуры и выстраивания будущих культурных стратегий важно понять «истоки и смысл» современности. А они лежат в опыте культуры XX века. Анализ этой культуры с точки зрения макроистории – смены больших исторических эпох, «больших стилей» – представляется актуальным и новым. Поскольку близость к культуре XX века, знание её изнутри затрудняет видение целостности, образующей стилевое единство культуры – задача объединения всех разнородных тенденций XX века всё ещё не решена. Культуру модернизма и постмодернизма принято называть, соответственно, неклассической и постнеклассической, противопоставляя тем самым XX век всей предшествующей культурной традиции. Модернизм и постмодернизм действительно серьёзно отличаются от классики. Но неклассическая культура вписывается в большую историю, в историю смены больших стилей. Эта культура обладает смысловым единством, единым менталитетом, как обладали им другие культурные эпохи. Более того, за многообразием художественных явлений угадывается единая «мелодия века». Услышать эту мелодию, обнаружить в неклассической культуре стиль эпохи – это, наверное, задача будущего, поскольку «большое видится на расстоянии». Но поиски оснований этого единства возможны уже сейчас.

Данное исследование не претендует на решение сложнейшей задачи определить стиль неклассической культуры, но направленно на осознание оснований, позволяющих говорить о стилевом единстве рассматриваемой культуры и, возможно, в дальнейшем найти этой культуре адекватный термин.

Своеобразие предлагаемого подхода к изучению неклассической культуры XX века состоит в сочетании фундаментального и прикладного исследования. Этому способствует выдвижение категории стиля в качестве базовой при анализе данной культуры. Стиль охватывает собою и план содержания, и план выражения, поэтому именно в процессе стилевого

анализа возможно обнаружить и фундаментальное смысловое единство исследуемой культуры, и её формальную целостность. Последнее кажется особенно затруднительным в свете полистилистики как типологической черты неклассической культуры. Однако, родство модернизма и постмодернизма – ведущих парадигм культуры, соответственно, первой и второй половины XX века – обнаруживается как в ходе прикладных исследований художественных практик XX века, так и при обращении к работам многих современных культурологов (Б.Гройса, М.Н. Эпштейна, М.Н. Липовецкого и др.). Подход к неклассической культуре с классической категорией стиля представляется продуктивным, поскольку позволяет вписать культуру XX века в большой контекст духовной истории человечества, ознаменованной сменой больших стилей. Однако классическая трактовка стиля с необходимостью дополняется неклассическим подходом к данному феномену (Ж. Деррида, Р. Барт, Е.Г.Соколов).

Означенное выше соединение в феномене стиля формы и содержания даёт возможность не терять из виду искомую цельность культуры, не пренебрегая при этом деталями, исследуя конкретные тексты, нам этой культурой оставленные, что представляется важным для полноты и достоверности исследования. Категории стиля позволяет охватить «поверхность» культуры, видимые её проявления и выявить связь этой оболочки с внутренними процессами, не только имманентными локальной культурно-исторической эпохе XX века, но и выводящими её в сферу большой истории, выступающей ареной столкновения различных мировоззренческих систем, ценностных и религиозных установок, различных субъектов культуры.

Задача стилового анализа в рамках культурологического исследования состоит в том, чтобы вслушиваться в голос эпохи, проговаривающийся в языке её гениев. Искусство выступает катализатором глубинных процессов в культуре и оказывается способом проникновения в дух эпохи, на уровень мировоззрения, ценностных и идеологических установок.

Исследование неклассической культуры XX века ведётся на материале преимущественно русскоязычных текстов, поскольку стилиевой анализ связан с анализом языковых особенностей, формальных приёмов, что в полном объёме и с достаточной степенью достоверности возможно только на базе родного языка и родной культуры.

Оговоримся, что рассматриваемая нами неклассическая культура вписывается в хронологические рамки века достаточно условно: в духовном плане началась она в последние десятилетия XIX века и не закончилась до сей поры. Тем не менее, свой «язык», и, соответственно, стилиевую определённость, неклассическая культура обрела именно в XX веке.

Степень разработанности проблемы. Исследование поставленной проблемы потребовало осмысления достаточно большого корпуса источников, которые можно разделить на несколько групп.

В понимании стиля мы опираемся на классические работы по теории стиля А.Ф. Лосева, А.Н. Соколова, эстетические концепции В.В. Бычкова, Л.А. Закса М.С. Кагана и современные исследования стиля Е.Н.Устюговой, В.В.Эйдиновой. Неклассическая трактовка стиля, которая также учитывается в работе, обнаруживается в текстах Ж.Дерриды, Е.Г.Соколова, Б.Парамонова.

Типология культуры как смены «больших» стилей, взятая нами за основу исследования, разработана Г. Вёльфлиным, Д. Чижевским, В.М. Жирмунским, Д.С. Лихачёвым, Э.Р. Курциусом, Г.С. Кнабе, И.П. Смирновым, Н.Л. Лейдерманом, Ю.М. Лотманом.

В понимании историко-культурного процесса мы опираемся как на большие философские концепции культуры Ф. Ницше, О. Шпенглера, А. Тойнби, П. Сорокина, М. Фуко, так и на различные опыты исторической (В.М. Жирмунский, С.С. Аверинцев, М.Л. Гаспаров) и теоретической (В.И. Тюпа) поэтики.

Возможность расширительного понимания стиля (стиль мышления, стиль науки) дают работы Л.М. Баткина, Л.М. Андрюхиной, Б.А. Парахонского.

В исследовании культуры с точки зрения перехода её в неклассическое и, далее, пост-неклассическое состояние, в осознании специфики этого состояния мы опирались на работы Х. Ортеги-и-Гассета, М. Хайдеггера, М. Фуко, Ю. Хабермаса, К. Ясперса, Ф. Джеймисона, Н.С. Автономовой, С.Л. Кропотова, Е.Ю. Деготь, А.Б. Оливы, И.В. Ильина.

В понимании реалий культуры XX века нам помогли работы современных культурологов, вскрывающие связи модернизма, постмодернизма и авангарда (М.Н. Эпштейн, М.Б. Ямпольский, С.Л. Кропотков, М.Н. Липовецкий, А.К. Жолковский, Б. Гройс, А.Г. Генис), а также манифесты и теоретические работы художников XX века (В.В. Кандинский, К.С. Малевич, А.А. Блок, О.Э. Мандельштам, М.И. Цветаева, ОБЭРИУты и др.) и прикладные исследования текстов неклассической культуры, проводившиеся отечественными учёными литературоведами и искусствоведами (В.М. Жирмунский, М.Л. Гаспаров, М.Н. Липовецкий, Н.В. Барковская, В.С. Турчин, В.М. Полевой, В.В. Бычков, Е.Ю. Дёготь и др.). Огромный вклад в осмысление неклассического искусства (и искусства вообще) внёс русский формализм в лице таких своих представителей, как В.Б. Шкловский, Б.М. Эйхенбаум, В.М. Жирмунский, Б.В. Томашевский, Р. Якобсон и др.

Философскую базу исследования составили работы И.-Г. Фихте, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, О. Шпенглера, философия романтизма (Новалис, Ф. Шеллинг, братья Шлегели), философия М. Хайдеггера, Э. Фромма, философские принципы феноменологии и герменевтики, философия экзистенциализма, использован опыт школы анналов в исследовании культуры. В работе мы опираемся также на труды русских философов: А.Ф. Лосева, П.А. Флоренского, Н.А. Бердяева, на философско-эстетическую концепцию М.М. Бахтина.

Философией, ориентированной на толкование художественного, и, шире, культурного текста, выступает постмодернизм (Р. Барт, М. Фуко, Ф. Лиотар, Ж. Деррида, Ж. Батай, Ж. Лакан, Ж. Бодрийар, Ж. Делёз и Ф.

Гваттари, У. Эко, В. Подорога). Это философское направление явилось прямой артикуляцией и, одновременно, рефлексией неклассического состояния культуры, в связи с чем, данная философия даёт большой материал для нашего исследования.

При широкой разработке проблем, связанных с культурой и искусством XX века, в имеющихся исследованиях не ставится проблема стилевого единства неклассической культуры, в большинстве работ противопоставляются её первая – модернистская и поздняя – постмодернистская фазы. Найти и отрефлексировать их единство и было нашей задачей.

Объект исследования – культура XX века.

Предмет – стилевое единство неклассической культуры XX века.

Цель: Поиски оснований для объединения доминирующих стилевых тенденций неклассической культуры XX века – модернизма, авангарда и постмодернизма – в единый большой стиль эпохи.

Задачи:

1. Обосновать применение категории стиля в философско-культурологическом исследовании. Соотнести классические и неклассические трактовки стиля.

2. Рассмотреть историю культуры как логику смены «больших стилей». Реконструировать генетические и смысловые связи XX века с «вторичными» стилями.

3. Обнаружить единство онтологических и ценностных оснований в неклассической культуре XX века.

4. Раскрыть единство неклассических модусов субъективности.

5. Обнаружить и проанализировать единое тематическое поле нонклассики.

6. Выявить формальное единство неклассического искусства на основе стилевого анализа русского модернизма, авангарда и постмодернизма.

Методологическая база диссертационного исследования и теоретические источники. Междисциплинарный характер поставленной

проблемы предполагает использование системного подхода к изучаемому периоду культуры. Прежде всего, методологическое значение для данной работы имел анализ культуры, представленный в работах западных и отечественных учёных: О. Шпенглера, М. Хайдеггера, М. Фуко, Д.С. Лихачёва, В.В. Бычкова, М.С. Кагана, Ю.М. Лотмана, Е.Н. Устюговой, Н.Л. Лейдермана и других.

В работе используются:

- сравнительно-исторический метод, позволяющий вписать культуру XX века в макроисторическую логику;
- структурно-функциональный метод, раскрывающий внутреннюю логику неклассической культуры;
- герменевтический метод, направленный на «понимающее» чтение текстов неклассической культуры;
- семиотический метод исследования, позволяющий проникнуть в смысл художественных феноменов.

Научная новизна работы. Диссертационное исследование содержит следующие моменты новизны:

1. Обосновано применение классической категории стиля к неклассической культуре.
2. Реконструированы генетические и смысловые связи XX века с иными историческими эпохами.
3. Обнаружено единство онтологических и ценностных оснований неклассической культуры XX века как явлений негативной онтологии.
4. Выявлено единство неклассических модусов субъективности на основе сопоставления антропологических моделей модернизма, авангарда и постмодернизма.
5. Обнаружено единое тематическое поле нонклассики. Проанализированы темы пустоты, времени, смерти, телесности, языка, образующие систему лейтмотивов неклассической культуры.

6. На основе стилового анализа текстов русского модернизма, авангарда и постмодернизма впервые выявлено формальное единство неклассического искусства.

В диссертационном исследовании впервые осмыслено единство культуры XX века на онтологическом, аксиологическом, субъектном, тематическом и формально-стилистическом уровне.

Положения, выносимые на защиту.

1. Культура XX века обнаруживает своё единство в свете сопоставления её с другими «большими стилями»: данная культура вписывается в логику смены исторических стилей, обладая всеми характерными признаками вторичного стиля, но такого, который претендует стать первичным.

2. В культуре XX века обнаруживается единое онтологическое основание, которое может быть названо негативной онтологией. Характер отношения культуры к Небытию, Пустоте свидетельствует о смещении её от западной к восточной мировоззренческой модели.

3. Модернизм, авангард и постмодернизм оказываются разными фазами проживания общего для XX века кризиса субъективности, выступающего, наряду с негативной онтологией, стилеобразующим фактором эпохи.

4. В творчестве художников и мыслителей XX века обнаруживается единое тематическое поле: проблемы пустоты, времени, смерти, тела и языка прорабатываются на художественном и теоретическом уровне в равной степени модернизмом, авангардом и постмодернизмом.

5. Осмысление лейтмотивов эпохи вскрывает такую её особенность, как обращение к негативному, актуализацию антиценностей. Данный феномен осмысляется как следствие онтологической и аксиологической травмы, как способ изживания негативного (подобный гностическим практикам) и как попытка выхода к трансцендентному.

6. Семиотизация реальности оказывается основанием, объединяющим всю неклассическую культуру, позволяющим преодолеть бессмысленность и хаос бытия путём вписывания его в языковые структуры.

7. Характер художественных высказываний неклассики определяется распадом композиционного целого, обращением к «чужим» художественным моделям, интенсификацией формы, её перформативностью, повышенным вниманием к пограничному и предельному. Данные явления позволяют говорить об эк-статической стилевой доминанте неклассической культуры.

Теоретическая и практическая значимость работы. Результаты исследования могут быть использованы при исследовании неклассической культуры, как на теоретическом, так и на эмпирическом уровне, представляя ценность для культурологии, истории и философии культуры, антропологии и других гуманитарных дисциплин. Материалы диссертации могут быть использованы в анализе и оценке культуры и искусства неклассики.

Теоретические положения и материалы диссертации могут быть использованы в преподавании учебных курсов культурологи; теории, истории, философии культуры; искусствоведения, литературоведения и др.

Апробация работы. Результаты исследования обсуждались в ходе работы научно-методологического семинара Института Искусств РГППУ в 2010-2013 гг.

Основные положения диссертации прошли апробацию на конференциях: «Постмодернизм и судьбы художественной словесности на рубеже тысячелетий». Международная научно-практическая конференция. Тюмень, ТюмГУ 2002; «Коллизии свободы в постиндустриальном обществе» Международная научно-практическая конференция. Екатеринбург, Гуманитарный университет 2003; «Философско-культурологические и педагогические проблемы современного дизайна и искусства». Международная научно-практическая конференция. Екатеринбург РГППУ 2010; «Полифония культур как креативная основа художественного образования». Международная научно-практическая конференция

Екатеринбург РГППУ 2011; «Человек креативный: способности, ценности, культура». 8-я Всероссийская научно-практическая конференция. Екатеринбург. РГППУ 2011; «Креативные основы художественного образования. Международная научно-практическая конференция». РГППУ 2011; «VII Кагановские чтения. Художественный хронотоп: новые подходы» Всероссийская научно-практическая конференция СПбГУ 2013.

Результаты диссертации были использованы автором в учебном процессе – при чтении курсов «История искусства», «История стилей в искусстве», «Всеобщая история искусств», «Культурология», «Философия», «Мировая художественная культура».

Структура диссертации соответствует цели и задачам исследования, состоит из введения, трёх глав (6 параграфов) и заключения. **Объем** текста составляет 166 страниц. Список использованной литературы включает 247 источников.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** обосновывается актуальность темы, освещается степень её разработанности, определяются цель, задачи, методологическая основа, формулируется новизна исследования, теоретическая и практическая значимость работы, и её апробация.

В **первой главе «Теоретико-методологические основания стилевого единства неклассической культуры XX века»** обосновывается выбор категории стиля для исследования культуры. Категория эта позволяет «охватить мир в его индивидуальности и тотальности», говоря словами В.Гумбольдта. Индивидуальные явления, формальные особенности культуры раскрывают тотальность её целого, её качественное своеобразие и фундаментальные основы. И наоборот, мировоззренческие основания, ценностные установки культуры формируют её «оболочку», выражаясь в художественном языке, характерном для этой эпохи. Особое внимание к искусству как языку культуры сформировано философской традицией,

восходящей к немецким романтикам. В дальнейшем многие направления неклассической философии обращаются к искусству: философия жизни, герменевтика, экзистенциализм, психоанализ, структурализм и постструктурализм. Опираясь на эту большую философскую традицию, данная работа формируется, как попытка понять неклассическую культуру через её художественные высказывания.

В первом параграфе первой главы **«Категория стиля в классическом и неклассическом понимании»** рассматриваются основные классические концепции стиля: восходящие к Античности формальные (Цицерон: «стиль есть слог») и сформированные в эстетике Нового времени содержательные (Бюффон: «стиль есть сам человек») трактовки этого феномена. Рассматриваются основные теоретические концепции стиля, выработанные эстетикой, культурологией, искусствознанием, литературоведением и философией. В целом, классическая трактовка стиля сводится к его пониманию как «закона формы»: «смысловой символ» (А.Ф.Лосев), «художественная закономерность» (А.Н.Соколов), «содержательная форма», «кодовая система культуры» (М.С.Каган), «индивидуальный способ бытия всеобщего» (Л.М.Андрюхина). Современная развёрнутая культурологическая концепция стиля, представленная в работах Е.Н.Устюговой, на основе классических традиций полагает стиль «формой ценностно-смысловой соотнесенности человека с миром и другими субъектами», также объединяя тем самым форму и содержание, понятое в данном случае как ценностно-смысловая определённость.

Неклассическую парадигму понимания стиля мы рассматриваем на основе работы Ж.Дерриды «Шпоры: стили Ницше». Где в метафорической форме излагается концепция стиля-обмана, стиля-симулякра: стиль маркируется как «завесы-паруса», покрывающие пустоту и образующие скольжение смысла. Этот мотив стиля-игры, стиля-фикции, обмана прослеживается у разных авторов, работающих в неклассической парадигме.

Далее грань различия между классическим и неклассическим пониманием стиля рассматривается на основе сопоставления структурализма и постструктурализма. В структурализме стиль выступает кодом, организующим целое. В постструктурализме стиль выполняет роль стилепородирующей, разрушающей силы. Однако работа Р.Барта «Нулевая степень письма» демонстрирует отсутствие непроходимой границы между классической и неклассической парадигмой.

В концепции Барта, с одной стороны, возникает классический мотив органичности формы, проявляющей содержание: «Стиль - <...> проявление вовне органических свойств личности», - концепт, явно напоминающий знаменитый бюффоновский тезис, отождествляющий стиль и человека, но далее Барт пишет, что стиль «возникает из жизненного опыта *тела*», транслируя тем самым неклассическую модель субъекта и образованную ею соматическую логику стилепорождения.

В целом делается вывод, что неклассический подход в снятом виде содержит классический, но осуществляет трансгрессию, смещение классических формул стиля в сторону неклассически тематизированной субъективности.

Возникает проблема, в какой парадигме – классической или неклассической – будет вестись исследование стилового своеобразия XX века. Заявка на поиск в работе стилового единства культуры XX века, тем более его оснований, естественно относит наше исследование к классической традиции понимания стиля, однако эвристический эффект неклассики должен быть учтён. Тем не менее, логика работы строится на классических принципах (логика сама по себе классична). Это движение от стилообразующих факторов – онтологических, аксиологических и антропологических моделей, формирующих культуру XX века, к анализу носителей стиля – то есть, в нашем случае, формальных особенностей неклассического искусства.

Во втором параграфе первой главы «**Стиль эпохи: первичный и вторичный стили**» исследуется культурно-историческая природа стиля. Большие историко-культурные общности, характеризованные с точки зрения их художественной «оболочки», и в то же время с точки зрения принципов, организующих их единство, получили в науке название «больших стилей». В параграфе мы рассматриваем основные схемы развития исторического процесса на основе смены пар стилей: первичного и вторичного. Анализируются концепции Г.Вёльфлина, Д.Чижевского, Д.С.Лихачёва, Н.Л.Лейдермана и др.

На основе анализа макрокультурных процессов делается вывод, что **символизм** глубоко характерен для всякого большого искусства. И именно на принципе символизма складывается первичный большой стиль в культуре, закреплённый обычно в каноне.

Мы полагаем, что основание первичного «большого стиля» - это «большая» вера, формирующая смысл и форму бытия культуры, и идеал, на который эта культура ориентирована. Первичный стиль основан на сильной, цельной идеологии, отражённой в основных сферах духовной культуры: религии, морали, науке, искусстве. Эта же идеология формирует и материальную культуру, где искусство оказывается самым «духовным» из артефактов, самым репрезентативным из памятников.

Рассмотрев различные концепции исторического процесса как смены больших стилей, мы выделили следующие стилевые особенности первичного стиля, – это канон как норма выражения и форма существования первичного большого стиля, надындивидуальный характер стиля, нормативность, тектоничность художественных форм и самой социальной среды, устойчивая ценностная иерархия и, как следствие, гармоничность форм, транслирующих «высокую» культуру. В плане содержания для них характерна метафизичность, в плане выражения - символизм.

Вторичные же (неканонические) стили возникают на негативной основе – это кризис веры, потеря идеала. Вторичный стиль, не имея

надёжной онтологической базы, возникая в эпохи кризиса идеологии, оказывается, с одной стороны, отражением этого кризиса, процессом распада большого первичного стиля, что фиксирует термин «маньеризм», употребляемый в отношении всех вторичных стилей Э.Р.Курциусом. С другой стороны, вторичный стиль, рождённый онтологическим и идеологическим вакуумом, являет собой активный поиск новых скреп для распадающейся реальности, новых ценностных оснований бытия человека в мире, новых моделей этого бытия.

Для вторичных стилей характерны в содержательном плане: опора на субъект, индивидуализм мировосприятия и культуротворчества. В формальном плане это оборачивается стилистической вариативностью и подчёркнутой неканоничностью. Зачастую происходит вырождение стиля в стилизацию. Стилевые тенденции в эти эпохи также проявляют себя в ярко выраженных индивидуальных стилях.

Стилевыми особенностями вторичного стиля, таким образом, являются: субъективизм, формализация, динамизация, усложнённость, эмоциональная насыщенность, хаотизация мирообраза.

Семиотическая традиция в понимании историко-культурного процесса, рассмотренная на основе концепции Ю.М. Лотмана, выявляет ещё одну особенность вторичного стиля в культуре: повышенную семиотизацию реальности, превращение её в текст.

С точки зрения приложимости характеристик каждой фазы: первичной и вторичной к нашему предмету, мы приходим к выводу о соответствии неклассической культуры XX века модели вторичного стиля. Что объясняет на концептуальном уровне явления полистилистики, характерные для неклассики. Проводя параллели с таким вторичным стилем, как барокко, мы видим и там стилевую неоднородность, которая обнаруживается даже при беглом взгляде на эту эпоху и исследователями мыслится, как необходимое выражение кризиса культуры. На основе чего оказывается оправдано наше стремление за явлениями полистилистики обнаружить единый стиль.

Во второй главе «**Единство стилеобразующих факторов в неклассической культуре XX века**» рассматриваются мировоззренческие основания неклассической культуры. Обнаруживается единство онтологических и ценностных и антропологических оснований в культуре нонклассики.

В первом параграфе второй главы «**Онтологическая основа стилевого единства нонклассики – негативная онтология**» проводится анализ онтологических структур, образующих неклассическую культуру. При этом ставится проблема отсутствия мировоззренческого и ценностного единства данной культуры. Характеризуя неклассическую культуру XX века, как возникшую на основе распада классики, мы заключаем, что эта культурная общность имеет неклассическую онтологическую базу, которую можно назвать **негативной онтологией**. Выдвигается концепция, что европейская культура и её «большой стиль» сформировалась на христианских основаниях, христианство выступает культуuroобразующим и, соответственно, стилеобразующим принципом классической европейской культуры. Доказывается, что античный антропо- и лого-центризм претерпели в европейской культурной парадигме серьёзные изменения. Христианство создало уникальную культуру, имеющую сверхчеловеческую основу, трансцендентальную ориентацию от «Града земного» к «Граду небесному» и при этом ориентированную на человека как на образец. Здесь сама культура оказывается комментарием к одному из основных догматов христианства, утверждающему двойственную природу Христа: истинный Бог и истинный человек.

Далее на историко-культурном материале прослеживается процесс постепенного распада классического европейского тео-лого-антропоцентризма, осмысляется логика перехода европейской культуры в неклассическое состояние. Когда Бог подменяется вначале Человеком, потом Разумом, но в итоге этих смещений все константы рушатся. В результате утраты европейской культурой своих онтологических и ценностных

оснований человек оказывается поставленным перед Хаосом. Хаотизированный мир принципиально неорганизуем в космос, поскольку все ориентиры потеряны, либо дискредитированы, и организующих центров нет. Он стал «Абсолютным Другим», зияющей бездной, разговор с которой невозможен, потому что она не понимает нашего языка. Децентрация мира привела к колоссальной дестабилизации культуры, проявившейся в революционном духе начала века. В целом формируется катастрофическое мироощущение: «Закат Западного мира», «Умирание искусства», «Крушение гуманизма» - симптоматичные названия популярных тогда теоретических работ. Реальные катастрофы (войны, революции) оказались логическим следствием этих процессов.

В диссертации выдвигается гипотеза, что столь катастрофичной культурная ситуация стала, когда закончилось «долгое средневековье», когда в конце XIX – начале XX века «культура безмолвствующего большинства» тоже (вслед за просвещёнными кругами) перестала быть христианской. «Утратил смысл тот мир, который вполне и бесхитростно подчинялся богу»¹. Смерть Бога, провозглашённая Ницше, и стала лозунгом нового века. «Возможно, отличительная черта нынешней эпохи мира состоит в закрытости измерения Священного. Возможно, тут ее единственная беда»², – пишет М.Хайдеггер в работе «Письмо о гуманизме». Именно окончательный «распад трансцендентальных означающих» на всех уровнях культуры: материальном и духовном, элитарном и массовом привёл культуру в неклассическое состояние и породил ту духовную катастрофу, с которой начался XX век. Перебрав все варианты позитивной онтологии, обеспеченной большой верой, Европа пришла к кризису. В свете, или, скорее, во мраке, онтологического вакуума возникает новая культурная эпоха. Как ответ на вызов Пустоты.

¹ Левинас Э. Гуманизм другого человека // Избранное: Трудная свобода / Пер. с франц. - М.: РОССПЭН, 2004. С. 612.

² Хайдеггер М. Письмо о гуманизме. / Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления: Пер. с нем. – М.: Республика, 1993. С.213.

Негативная онтология, порождённая распадом классики, связанная с отталкиванием от классических европейских онтологических моделей (анти-христианство, анти-гуманизм, анти-рационализм), дополняется позитивными моделями Небытия. Происходит обращение к негативному как позитивной ценности, как порождающей модели культуры. Не случайно Ничто выступает одной из главных тем неклассической философии.

В диссертации доказывается, что позитивные смыслы Небытия, моделируемые неклассической европейской культурой, либо актуализируют гностические традиции, либо отражают смещение культуры от западной к восточной мировоззренческой парадигме. Для обоснования этих положений в работе проводится краткий обзор гностических мировоззренческих принципов и их корреляции с неклассической культурой. Далее рассматривается буддийская онтологическая модель, активно осваиваемая Западом в XX веке, вскрывается связь этой модели с новейшими философскими и даже естественнонаучными концепциями.

Далее, на основе высказываний художников и философов подчёркивается, что негативная онтология является общим фактом неклассической культуры, который объединяет модернизм и постмодернизм. Диалог с Хаосом, попытка говорить на его языке характерны для всей неклассической культуры.

Возвращаясь к логике сопоставления первичных и вторичных стилей, мы полагаем, что специфика стилистики XX века определяется тем, что это такой вторичный стиль, который *pretendует стать первичным*, начать нулевой цикл культуры. Именно с этим желанием связано погружение в Хаос. С желанием выйти к основам бытия, придать хаотизированной реальности смысл первозданного Хаоса, и далее творить из него мир. Нонклассика любит Хаос. Он сообщает ей чувство возвышенного, которого так не хватает с утратой сакрального центра.

Во втором параграфе второй главы **«Децентрированная субъективность: способы выживания в Хаосе»** рассматриваются

субъективные основания неклассической культуры и обнаруживается единство модусов неклассической субъективности. Антропология наряду с онтологией выступает стилеобразующим фактором в культуре, поэтому самосознание человека, неклассические модели самости оказываются важны для понимания своеобразия нонклассики. По Е.Н. Устюговой, закономерность стилевого развития определяется «типом организации субъектности в рамках данного культурного целого»³.

Особенно остро субъективная основа стиля проступает в кризисные эпохи: когда у человека рухнул мир, у него остаётся он сам. В наступающей онтологической пустоте звучит одинокий голос человека: «Я существую». Субъект как последний оплот исчезающего бытия выступает системообразующим принципом мира. Это было общеевропейской культурной практикой компенсации богооставленности, начиная с Ренессанса. Культура, и философия, как её частный случай, столкнувшись с проблематичностью мира, в декартовом ли сомнении, или кантовском агностицизме, обращается к человеку, обретая в нём устойчивость, подлинность бытия. Однако антропологические концепты новейшей философии, в свою очередь, оказываются симптомом кризиса культуры и свидетельством её перехода в неклассическое состояние.

Для неклассической культуры XX века, так же, как и для других «вторичных» эпох (что можно видеть на примере барокко и поздней античности), проблемой становится не только разрушение, дестабилизация, обесмысливание мира, но и человек, утративший представление о своём месте в этом мире, не имеющий цельного представления о себе, лишённый самотождественности. В работе приводятся основные направления тематизации неклассической самости в философии XX века (экзистенциализме, психоанализе, феноменологии, структурализме и др.). Резюмирует неклассическую антропологию тезис Ж.-Л. Нанси: «быть

³ Устюгова Е.Н. Культура и стили // Метафизические исследования. Выпуск 5. Альманах лаборатории Метафизических Исследований при философском факультете СПбГУ, 1997.С. 46.

человеком это, по крайней мере, не располагать никакой сущностью»⁴. Подытоживая различные философские концепты неклассической субъективности, Н.С. Автономова заключает, что в неклассической философской парадигме осуществляется «переход от субъекта, центрированного на самом себе, к анализу внесубъективных детерминаций субъективности»⁵. То есть при всём многообразии антропологических моделей, сформированных неклассической культурой, в них можно выделить общее «подлежащее»: децентрированность субъекта.

Далее в параграфе более подробно рассматривается каждый из модусов субъективности нонклассики, формируемых соответственно модернизмом, авангардом и постмодернизмом, и их способы взаимодействия с Хаосом.

Первым модусом выступает модернистская транскрипция романтического субъекта. Ранние модернисты – это поколение, на глазах которого рушился и исчезал старый мир, поэтому столь остро у них ощущение ужаса, конца. «Сквозь ужас за золотым руном» (А.Белый) – общая установка ранних модернистов. И спасением культуры, собиранием распадающейся реальности занимается Субъект – разума, или творчества. Эта позиция субъективного идеализма, сформированная ещё в эпоху романтизма, оказывается основой модернистской Я-концепции. Абсолютизация личности, в первую очередь личности творческой, – в этом модернизм прямо продолжает романтиков.

Однако выход из себя, невладение собою отличает модернизм от романтизма и, тем более, от классической европейской субъективности. Выйти из себя, чтобы впустить в себя сверхчеловеческие реальности – это общая стратегия само моделирования неклассической субъективности, явленная уже в модернизме открывается текстами Ш. Бодлера, Вяч. Иванова. И антигуманизм (осмысленный на примере статьи А. Блока «Крушение

⁴ Нанси Ж.-Л. Сегодня // Ad Marginem, 93. – М.: Ad Marginem, 1994. – 424 с. С.151.

⁵ Автономова Н.С. Рассудок. Разум. Рациональность. - М.: Наука, 1988. – 287 с. С.51.

гуманизма», но восходящий к ницшеанству) выступает жестом самоотречения, отказ от себя здесь оказывается отражением потребности в сакральном и надеждой его достичь.

В целом, оставаясь ещё в недрах классической культуры, являясь наследниками нововременного творческого проекта с человеком во главе, модернисты демонстрируют его новое неклассическое состояние.

Напрямую свидетельствует о конце классики та неуверенность субъекта новой культуры, которая заставляет его осуществлять стратегию побега из хаотизировавшейся действительности: уходить в стилизацию, в эстетизм, в воображение, в фантомный мир. Знаменитая «башня из слоновой кости» – это способ модерниста выжить в Хаосе.

Модернистский концепт поэта-медиума, художника-транслятора высших реальностей ещё так близок классическому европейскому антропоцентризму. Но ощущение, что эти реальности всё менее близки классическому пониманию сакрального и всё более ощущаются как силы Хаоса, вырывает модерниста из классической парадигмы.

Вторым модусом неклассической субъективности выступает децентрированная субъективность авангарда. Авангардная парадигма в понимании человека и его отношений с миром может быть выражена словами Маяковского: «А музыкант не может вытащить рук из чёрных зубов разъярённых клавиш». Эта позиция оказывается гораздо радикальнее раннего модернизма. Картонные постройки модернистов (символистов, мирискусников, мастеров стиля модерн) – всех, кто пытался гармонизировать, эстетизировать или осмыслить Хаос, преобразовать его по классическим образцам, – эти иллюзорные миры и их демиургов развеяло само время.

Лицо нового мира и человека в этом мире – это гримасы экспрессионистов, расчленённое анализом человеческое лицо у кубистов, стёртое или деформированное лицо у сюрреалистов, или вовсе без лица –

абстрактные композиции. И голос этого нового мира – это крик, заумь, гугнивое бормотание.

«Живопись есть грохочущее столкновение различных миров, призванных путем борьбы и среди этой борьбы миров между собой создать новый мир, который зовется произведением»⁶ – пишет В.Кандинский. Но место человека в мире всё ещё центральное. Авангардисты страшные эгоцентрики: каждый метит в «председатели земного шара». «Я полагает не-Я»: субъективный идеализм Фихте – это их философия. Но с Хаосом шутки плохи. Здесь просто трудно своё Я не потерять, невозможно не потерять. Собственно этого человек и хочет – потерять себя, чтобы выйти, наконец, за собственные пределы, куда-то в сверхчеловеческое.

Вот к такому абсолютному сознанию, вышедшему за свои пределы, лишённому вообще всяких пределов, слившемуся с беспредельной тотальностью бытия или небытия и устремлены все художественные и философские эксперименты авангарда – преодолеть «призрак рода, пещеры» – всё «слишком человеческое», и выйти к Абсолюту, и стать им. Этот Абсолют носит сверхчувственный характер. Эмпирия не удовлетворяет субъекта. Доверие к видимой, чувственно воспринимаемой и умопостигаемой реальности подорвано открытиями в физике, но в ещё большей мере открытиями в философии, которая впустила иррациональное, бессознательное хозяйничать в мире и в человеке... Миссию восстановления реальности осуществляет одинокое Я, творящее мир. Я, склонное к солипсизму. Мифотворчество и миростроительство на основе Я-сознания художника – типическая черта модернизма, характерная и для авангарда.

Но само это Я-сознание вполне неблагополучно. И авангард дисгармоничность, «нестройность» этого сознания наделяет адекватной формой. Это потерянное Я, несмотря на всю свою гипертрофированность. Оно ищет самотождественности – и не знает, где её обрести. «Я – мой мозг», – на этом стоит аналитический кубизм, «Я – моё подсознание», – возражает

⁶ *Кандинский В.* Точка и линия на плоскости. СПб. 2008. С. 43.

сюрреализм, «Я – моя эмоция», – утверждает экспрессионизм. Потеряно единство самосознания, на основе чего возникает абсолютная свобода самовыражения и формальный плюрализм: само-выражаться должно само бытие этого мира: человек же должен ощутить (и смоделировать) подвластность бытийным силам. «Играя, мы подражаем силам, которые творили и творят мир»⁷, – говорит Пауль Клее.

Можно сказать, что авангард – это конец «классической» и начало «современной» парадигмы. И дело тут отнюдь не только в формальной новизне (хотя это важный момент, речь о котором идёт в третьей главе). Авангард реализует принципиально новую, неклассическую стратегию взаимодействия человека с хаотизированным мирозданием: преодоление через подчинение, снятие через эскалацию. От Хаоса нельзя заслониться, и если ему нечего противопоставить, его надо просто впустить в себя, стать с ним заодно и тем самым освободиться от его власти.

Авангард впервые проводит операцию деконструкции субъекта. Именно в авангардных практиках всемогущий творец-демиург растворяется в своём говорении, в произведении. Разговор на сверхчеловеческом языке приводит к литературе молчания, к автоматическому письму – к тем творческим методам, где субъект отсутствует. Здесь открывается последняя парадигма нонклассики – постмодернизм, где обнаруживается распад субъекта.

Постмодернизм позиционирует себя как оппонент модернизма и авангарда. Смысл этого противостояния в отношении самосознания субъекта может быть сведён к строке Бродского: «...воображать себя / центром даже невзрачного мироздания / непристойно и невыносимо». Действительно, процесс децентрации, хаотизации мира доходит в постмодернизме до своего апогея. И самоуверенность авторской позиции модернистов и авангардистов оказывается просто неуместна.

⁷ *Экспрессионизм*. М., Искусство, 1966. С.25.

Постмодернизм – это, во многом, реакция на модернизм – в данном случае на гипертрофированность фигуры субъекта. Та же тоска по трансценденции, которая приводила к разным вариантам субъективизма в авангарде приходит к отказу от него в постмодернизме. Это «слишком человеческая» позиция, когда я могу говорить «Я». Но порыв к трансценденции, к Абсолюту больше не носит сакрального характера. Вся область священного решительно отрицается, отрицается и модернистская сакрализация творца-автора в попытке достичь Абсолюта. Создаётся текст с невыраженной авторской позицией или вовсе без таковой. Автор прячется за цитаты, маски, культурные коды (такие как «милиционер» Д.А. Пригова). В модернизме автор тоже говорил «чужими языками», но эти цитаты нагружались сугубо личным окказиональным смыслом – чем объясняется любовь авангарда к неологизмам. В постмодернизме же текст превращается в набор общих мест, записанных скриптором – текст и тот, кто его продуцирует, обезличиваются. После провозглашённой «смерти автора» в качестве субъекта мыслится читатель, но и он есть лишь квази-субъект: «читатель – это человек без истории, без биографии, без психологии, он всего лишь *некто*, сводящий воедино все те штрихи, что образуют письменный текст»⁸.

Эту модель постмодернистской субъективности можно назвать негативной. Так, в стихах Бродского в качестве лирического героя фигурирует «Абсолютный никто. Человек в плаще».

В целом субъект неклассической культуры в поисках сверхчеловеческого достигает бесчеловечного – мы видим этот антигуманистический вектор в творчестве Ш. Бодлера, в сюрреализме, в театре абсурда и в зауми, но именно в постмодернизме антигуманизм обретает тотальный характер. Хаос, с которым вели диалог ранние модернисты, пытаясь обрести в нём гармонию, Хаос, который впустили

⁸ *Барт Р.* Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика Поэтика. М., Прогресс, 1994. С. 390.

авангардисты, научившись говорить на его языке, этот Хаос поглощает субъекта постмодернизма. Хаос-в-себе становится в постмодернизме Хаосом-для-себя: открыто принятым принципом Небытия.

«Где Анна Гавриловна Сквородова? Где Карп Вениаминович Сорин? Где Леночка Сеницына?» – «Их нет» – эти надписи на пустых поверхностях в концептуальных работах Ильи Кабакова – замечательная иллюстрация кризиса неклассической субъективности, достигшего в постмодернизме апофеоза.

Вся неклассическая философия и искусство пытались преодолеть плоские варианты гуманизма, не обеспеченного онтологическим базисом, освободиться от «антропологического сна». Таким образом, модернизм, авангард и постмодернизм оказываются разными фазами проживания кризиса субъективности, выступающего стилеобразующим фактором эпохи.

В третьей главе «Художественные практики модернизма, авангарда и постмодернизма - динамическое единство стиля» ставится задача увидеть единство художественных систем модернизма, авангарда и постмодернизма. Рассматриваются конкретные художественные тексты, оставленные нам XX веком, и обнаруживается, что многообразные художественные практики, сформированные нонклассикой, являются выражением единой культурной ситуации, выступая способами выживания в Хаосе, реакцией на онтологическую Пустоту.

В первом параграфе третьей главы **«Тематическое единство неклассической культуры»** рассматривается преобладающая тематика, образующая систему лейтмотивов эпохи и выступающая основой художественной «ткани» века – его стилевой оболочки. Выделяются такие ведущие темы, как: пустота, время, смерть, тело, язык, составляющие единое тематическое поле нонклассики.

Тематизация Пустоты оказывается связана с онтологическим ужасом от встречи с Небытием. Реакции следуют различные: тавтология, как способ художественной передачи пустоты; многословие, как способ от неё

заслониться, «закидать бездну словами» (Д.А. Пригов); абсурд: «что есть абсурд, если не парадоксальный и бессвязный способ высказывания о том, что ничего нет»⁹ (Ж-Ф. Жаккар); молчание, как прямое высказывание пустоты (но, одновременно, и попытка переживания её как полноты), саморазрушающиеся объекты. «Перед лицом небытия – все явления брата», – пишет Гумилёв, таким братством оказываются скреплены все течения неклассической культуры XX века.

Ужас при соприкосновении с Пустотой – черта западного мировоззрения, восток же именно пустоту, бессубстанциальность мыслит как благо, чем очень привлекает и художников, и мыслителей, и обывателей (это, очевидно, объясняет широкую популярность такого «буддийствующего» автора как В. Пелевин).

Другая ведущая для неклассики тема – Время – представляет динамическое измерение этого мира, обращённого в Пустоту. Фраза Шпенглера: «Мы являемся временем» и Бродского: «Время есть мясо немой Вселенной» – афоризмы, выражающие самосознание неклассической культуры. Но движение времени формирует перспективу тупика. Тупик образуется временем, как формой бытия, оборачивающегося небытием. Бытие, которое «...впадает во тьму/Больше некуда впасть» (И. Бродский). В искусстве осмысляется исчезновение реальности, растворённой в темпоральности – временная сущность явлений проживается искусством как процесс, ведущий в никуда, в ничто.

«Время создано смертью», – пишет Бродский в стихотворении «Конец прекрасной эпохи». Темы времени, ничто, смерти оказываются взаимосвязанными и зачастую соединёнными в одном художественном высказывании. Но проблема смерти особо настойчиво прорабатывается неклассическим искусством (как, впрочем, и философией), смерть,

⁹ Цит. по: *Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н.* Современная русская литература: в 3-х кн. - М.: Эдиториал УРСС, 2001. Кн. 1: Литература “оттепели” (1953–1968). С.270.

выдвинутая на первый план – это почти навязчивое состояние культуры нонклассики, достаточно вспомнить авторский кинематограф.

Позитивный вариант отношения к смерти вновь обнаруживается в мировоззренческой позиции близкой восточной (как, например, у Германа Гессе). Европейская же художественная традиция в ситуации онтологического ужаса продуцирует «иероглифы из криков,/начертанные на входной двери смерти!» (образ из стихотворения Нелли Закс «Пейзаж из криков»).

В связи с чем, возникает ещё один феномен, объединяющий всю культуру нонклассики – это **обращение культуры к негативному** – тема смерти выступает частным случаем этого явления. Сцены насилия, ужас, безобразное, низменное оказывается в центре внимания искусства. Обращение культуры к злу, его трансляция и даже некое гипертрофирование, выступает свидетельством онтологической и аксиологической травмы. Негативность неклассической эстетики оказывается способом изживания негативного (как это было в гностицизме) – в этом есть некий магический смысл – стремиться проговаривать зло, чтобы избавиться, излечиться, освободиться от него. Наконец, антиценности мыслятся как выход к трансцендентному – к Небытию. «Ужасное, обладая пограничной природой (оно принадлежит сферам психического, трансцендентного и эстетического одновременно), дарит человеку опыт откровения ничто»¹⁰, – отмечает Н.Р. Саенко в диссертации о нигитологии.

Секрет неклассического искусства открывается просто: «Мы хотим видеть уже сейчас так, как будто мы не ограничены телом, не живём»¹¹, – пишет Л.Липавский в своём «Исследовании ужаса». Выйти из «дневного бытия» в ночь Хаоса – это цель неклассического художника, поскольку так

¹⁰ Саенко Н.Р. «Концептуальные интерпретации нигитологии культуры» автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора философских наук, СПб, 2012.

¹¹ Липавский Л. Исследование ужаса. //Логос. 1993. №4. С. 69.

он пытается прорваться к истине. Насилие, агрессия оказываются одним из средств этого трансцендирования.

Однако, на фоне этого усилия трансцендирования, неклассическая культура вписывает человека в границы тела, проблематика телесности образует ещё один из настойчивых лейтмотивов эпохи.

Децентрация субъекта, разрушение классической самости, приводит к «смерти субъекта» в постмодернизме (вспомним ещё раз концепцию субъекта в стихотворениях И.Бродского: «абсолютный никто»). Такое самосознание, прямое отрицание собственной личности, как отмечалось во второй главе, слишком травматично для европейца, поскольку личность является одним из главных принципов этой культуры. Поэтому культура модернизма и постмодернизма ищет новый фундамент для формирования самосознания, новые способы самоидентификации. И основным способом обретения самости в неклассической культуре оказывается идентификация себя с собственным телом. Я возможен только как мое тело. Я – тело.

Культура формирует гипертрофированную телесность. С одной стороны, здесь опять можно видеть механизм психологической компенсации. Так проявляет себя внутреннее неблагополучие дезориентированного, децентрированного субъекта. С другой стороны, у феномена гипертрофированной телесности есть и онтологический срез: в неклассической культуре мы можем наблюдать отказ от концепции «трансцендентального субъекта», в результате культура обращается к частному человеку, локализованному в пространстве и конечному во времени.

Но стремление к трансцендентному неустранимо из человека. И само тело начинает трансцендировать, стремится расширить свои границы, преодолеть свою конечность, определенность, жесткость своей структуры. На уровне художественной репрезентации это образует тенденцию к гипертрофированной телесности, к ее монструозности, к созданию вселенского тела. Именно такие концепции телесности мы находим в поэзии

Маяковского, в художественном направлении гиперреализма, в поэме «Москва-Петушки» Вен. Ерофеева, в «Палисандрии» Саши Соколова.

Уход в телесность делает человека фатально смертным. Неразрешимость человеческого существования как сущего, «конечным образом отнесенного к бытию», но имеющего мысль о бесконечности и стремление к ней, разрешается искусством и культурой в целом за счет раздвигания границ тела, почему и возникает феномен трансгрессивности (в батаевском смысле) – культуру интересуют предельные телесные практики.

В результате всех онтологических, ценностных, субъектных драм и травм неклассическая культура продуцирует **семиотическую вселенную**, осуществляя спасение на плоту языка: «нет мёртвых, живых/ всё только пир согласных на их ножках кривых» (И. Бродский). И от субъекта в результате радикального «эпохэ» остаётся только языковое Я, языковой двойник: «от человека остаётся часть речи», – пишет Бродский. Семиотизация реальности, как отмечалось в первой главе, есть характерная черта вторичных стилей, XX век здесь, в общем, не оригинален.

В параграфе проводится различие между семиозисом модернистов и постмодернистов. Если авангард пытается вслед за модернизмом *создать* абсолютный язык, прибегая при этом к арсеналу культурного наследия классики, или экзотических культур (библейский, мифологический дискурс), то постмодернизм абсолютизирует язык уже *имеющийся*: язык мировой культуры и язык повседневности. Таким образом, обнаруживается, что интертекстуальность не является специфической чертой постмодернизма (хотя термин введён в научный оборот философами-постмодернистами), но оказывается нормой всей неклассической культуры – проявлением естественного тяготения кризисной, «больной» культуры к культурам «здоровым». Феномен обращения постмодернизма к языковому арсеналу повседневности также не даёт возможность вырывать этот период из общей картины нонклассики. Просто повседневность оказывается той семантически нагруженной реальностью, где скрыты глубинные смыслы человеческого

бытия, замкнутого этой повседневностью, но размыкаемого за счёт скрытых там архетипов: дома, пути, мужского-женского и т.п. Как минимум – самого архетипа жизни. (И даже в банках супа «Кэмпэбл», просвечивают архаические фетиши). При этом если мы вспомним позднего Витгенштейна с теорией языковых игр, позднего Гуссерля с концепцией жизненного мира, то обнаружим, что оба они оказываются в русле постмодернистского интереса к повседневности – это в очередной раз демонстрирует отсутствие непреодолимых границ между неклассическим и постнеклассическим периодами культуры XX века.

Во втором параграфе третьей главы **«Формальное своеобразие искусства XX века»** осмысляются языковые особенности неклассической культуры, вскрывается формальное единство неклассического искусства. Проводится анализ приёмов, изобразительно-выразительных средств, способов построения художественного образа, с тем, чтобы приблизиться к пониманию единого языка, на котором говорит многоязычная культура XX века.

Характер художественных высказываний неклассики определяется интенсификацией формы, связанной как с общей семиотизацией культуры, рождающей повышенное внимание к формальной стороне всякого явления, так и с перформативным характером неклассического искусства, получающего своё завершение только при активном участии зрителя-читателя-воспринимающего. Форма эмансипируется от содержания, пытается компенсировать онтологическую пустоту – прорвать или заместить симулятивную реальность. Выпуклая, «самовитая», «одичавшая» форма характерна для всего неклассического искусства, пытающегося «закидать бездну словами», как пишет о своей творческой стратегии Д.А. Пригов. Формируется она в связи с отрицанием реализма: для достижения абсолюта оказывается необходимо отказаться от принципа мимесиса в искусстве. Чувственная реальность, транслируемая реалистическим искусством, потеряла кредит доверия, поскольку перестала отсылать к трансцендентным

смыслам. Процесс распрямления реальности, осуществляемый неклассическим искусством, выступает способом трансцендирования, оказываясь процессом духовных поисков, поисков абсолюта.

При этом постмодернизм, отказываясь, по видимости, от этих поисков ведёт тонкую игру: он хочет создать не-смысл противоположный и смыслу, и бессмыслице (до которой дошёл авангард и которая есть тоже вариант смысла), отменяя и реализм, и абсурд. И это тоже есть онтологический акт: добраться, по выражению Р. Барта, до состояния «Адама, то есть первого человека, жившего *до смысла*»¹² – достичь абсолютного видения.

Нонклассика остро ощущает, что людям нужно нечто большее, чем искусство – нужно бытие, подлинная реальность. И в скандальных, порой бесчеловечных, формах неклассического искусства обнаруживает себя тоска по онтологии. Постмодернизм, сменивший, кажется, модернистскую установку на подлинность ориентацией на абсолютную искусственность (всё есть текст), тем не менее хочет того же – реальности. Все неклассические художественные формы воплощают единую негативную онтологию и все оказываются попытками её преодолеть

В нонклассике наряду с интенсифицированной формой бросается в глаза «бесформенность формы». Формальной особенностью неклассического искусства, отличающего его стиль, является кризис, и даже распад, композиционного целого, обращение к «чужим» художественным моделям, что является прямым выражением кризиса культуры, о котором говорилось в предыдущих параграфах. Конкретным следствием на формальном уровне выступает частое отсутствие синтаксиса, пунктуации, логических связей – поскольку нет принципа, на которых они могли бы быть построены. Кумулятивная композиция оказывается частым явлением: свалка слов, образов, идей – норма культуры, возникшей на кладбище культуры, где не осталось ни одной живой ценности, и произошла полная дезориентация субъекта. А.Введенский пишет: «Я убедился в ложности прежних связей, но

¹² *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика Поэтика. - М.: Прогресс, 1994. С. 289.

не могу сказать, какие должны быть новые. Я даже не знаю, должна ли быть одна система связей или их много. И у меня основное ощущение бессвязности мира и раздробленности времени».¹³ Процесс этот начался в авангардном изводе модернизма и достиг своего апогея в постмодернизме, по видимости восстанавливающего наррацию, но при этом сообщающем ей подчёркнуто игровой характер псевдореальности.

Пользующаяся неизменной популярностью на протяжении века практика ready made также, по-видимому, является реакцией на распад реальности. Вещь обладает целостностью, она обладает формой и эта форма целесообразна – пусть цели и лежат в области внехудожественной, но они есть – у вещи есть смысл, она равна самой себе, она абсолютна.

Но, всё-таки, основным способом организации распадающейся реальности в нонклассике оказывается не предмет, а миф. Нонклассика компенсирует нехватку целостности обращением к «чужим» художественным моделям, эту целостность имевшим; превращая их в свой миф. Так с кризисом композиции оказывается связан и феномен интертекстуальности.

Ещё одной отличительной чертой неклассического искусства, проявляющейся как на формальном, так и на содержательном уровне, является повышенное внимание к пограничному и предельному. Децентрация мира и субъекта как содержательная сторона стиля эпохи находит себе адекватное выражение в «бесформенности» неклассических форм, где граница становится проблемой. В параграфе раскрываются различные варианты проработки проблематики границы неклассической культурой: от нивелировки, стирания границ до их гипостазирования и попыток находиться в пограничной зоне с целью достижения всё того же – абсолютной реальности. В конечном итоге о произведениях неклассического

¹³ *Логос*. Философско-литературный журнал. - М. 1993 № 4. С.16

искусства можно сказать стихами Бродского: «вижу в вас слепок /с небытия, /... вы – изваянья /существованья /без рубежа»¹⁴.

Делается вывод, что в целом отмеченные особенности неклассической художественности: формальная интенсификация, разрушение композиционного целого, проблематизация границы – позволяют выдвинуть гипотезу об эк-статической стилевой доминанте культуры XX века. Термин эк-стазис схватывает и формальную избыточность, и динамику, характерную для становящейся современности, для перформативности её художественных форм; и преодоление границ, и разрушающуюся, децентрированную целостность. В то же время эк-статическая форма, как мы видели, выступает способом трансцендирования – выхода к абсолюту, или просто исхода из своей наличности как иллюзорной данности.

Эк-стазис может быть понят как сдвиг классических форм, как стремление «выскочить» из них (путём интенсификации, деструкции, или деконструкции), достигнув в результате абсолютной формы. Эк-стазис знаменует собою попытку выбраться из небытия, оказывается выходом к трансценденции бытия – но происходящая в результате встреча с Ничто, пустотность этого бытия заставляет от пафоса достижения подлинной реальности в модернизме и авангарде переходить к игре симулякрами в постмодернизме – к разыгрыванию, инсценировке Ничто. Термин отражает и логику трансформаций неклассической культуры XX века: авангард оказывается той зоной, где и происходит эк-стазис – смещение культуры от модернизма к постмодернизму.

В Заключении излагаются выводы и намечаются перспективы исследования.

¹⁴ *Бродский И.* Сочинения Иосифа Бродского в 7 т. Т. IV - СПб.: Пушкинский фонд, 2001. С.66.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях автора:

Публикация в журналах и изданиях, рекомендованных ВАК РФ:

1. Попкова М.Д. Культура XX века: кризис самоидентичности и проблема границ /М. Д. Попкова //Вестник Челябинского государственного университета. №22 /2012. Философия. Социология. Культура. Вып. 27. С. 41–45 (0,4 п.л.).

2. Попкова М.Д. Костерина А.Б. Неклассическая самость: тело как способ самоидентификации /М. Д. Попкова, А. Б. Костерина //Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2013. № 1 (33). С. 75–78 (0,4/0,3 п.л.).

Статьи и тезисы в журналах и материалах конференций:

3. Радионова М.Д. Литературный авангард: переход от модернизма к постмодернизму /М. Д. Радионова //Постмодернизм: pro et contra: Материалы Международной конференции «Постмодернизм и судьбы художественной словесности на рубеже тысячелетий». Тюмень: Изд-во «Вектор Бук», 2002. С.68–72 (0,3 п.л.).

4. Попкова М.Д. Свобода слова как особенность постмодернистской стилевой парадигмы /М. Д. Попкова //Коллизии свободы в постиндустриальном обществе. Материалы Международной научно-практической конференции Гуманитарного университета. Екатеринбург 2003. С. 129-132 (0,15 п.л.).

5. Попкова М.Д. Онтология художественной формы /М. Д. Попкова //Онтология искусства: Сборник научных статей. Екатеринбург, Гуманитарный университет, 2005. С. 162–173 (0,5 п.л.).

6. Попкова М.Д. Проблема границы в культуре XX века /М. Д. Попкова //Философско-культурологические и педагогические проблемы современного дизайна и искусства. Материалы Международной научно-практической конференции. Екатеринбург. РГППУ. 2010. С. 97–101 (0,3 п.л.).

7. Попкова М.Д. Полистилистика как типологическая черта неклассической культуры /М. Д. Попкова //Полифония культур как креативная основа художественного образования. Материалы Международной научно-практической конференции. Екатеринбург. РГППУ, 2011. С. 84–87 (0,25 п.л.).

8. Попкова М.Д. Феномен творчества в модернизме и постмодернизме /М. Д. Попкова //Человек креативный: способности, ценности, культура. Сборник научных статей по материалам 8-й Всероссийской научно-практической конференции. Екатеринбург. РГППУ, 2011. С. 203–207 (0,25 п.л.).

9. Попкова М.Д. Фабрикация или генерация – о креативных источниках художественной формы /М. Д. Попкова //Креативные основы художественного образования. Материалы международной научно-практической конференции. Екатеринбург. РГППУ, 2011. С.75–77 (0,15 п.л.).

10. Попкова М.Д. Модернизм и постмодернизм: практики отношения к Другому /М. Д. Попкова //Философско-культурологический альманах. Екатеринбург, РГППУ. 2012. С.131–137 (0,3 п.л.).