

ФИЛОСОФИЯ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Г.Ю. Литвинцева

ДЕКОНСТРУКЦИЯ В ПОСТМОДЕРНИСТСКИХ ТЕКСТАХ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА

Аннотация. В статье рассматривается деконструкция как ведущая категория постмодернизма и метод построения постмодернистских текстов литературы и искусства, направленных на критику традиционного аналитического мышления, децентрацию различного рода центризмов, снятие бинарных оппозиций, поиск смысловой многозначности. Кроме того, раскрываются и такие признаки текстов, как интертекстуальность, неклассическая трактовка традиций прошлого в ироническом, игровом и пародийном ключе. Автор предпринял попытку выявления общих и специфических черт деконструкции в зарубежных и российских текстах литературы и искусства. В статье на основе анализа философских, культурологических, литературоведческих и искусствоведческих исследований раскрываются черты деконструкции. Сравнительный метод использовался при анализе постмодернистских зарубежных и российских текстов литературы и искусства. Автор пришел к выводу о том, что если в произведениях американских и западноевропейских постмодернистов осуществляется деконструкция идеологии общества потребления, то российские постмодернисты деконструируют потребление советской идеологической продукции. Если американские и западноевропейские постмодернисты прибегают к деконструкции в целях создания свободного игрового пространства, превращения в объект игры важнейших проблем человеческого существования, осмысления традиций в духе демократического плюрализма, то российские постмодернисты осуществляют деконструкцию таких «национальных метанарративов», как «идеологизм», «тоталитаризм», «утопизм» и «литературоцентризм». Они раскрывают наши традиционные «вечные» вопросы нетрадиционными средствами, прибегая к ненормативной лексике, шокирующим натуралистическим и физиологическим описаниям. Вывод о том, что деконструкция выступает средством создания нового языка, способного описать фрагментарный, неупорядоченный, неустойчивый и гиперреальный мир постмодерна, крайне важен для понимания ее сущности и адекватного восприятия и оценке постмодернистских текстов.

Ключевые слова: децентрация, интертекстуальность, многозначность, ирония, пародия, игра, абсурд, метанарратив, гиперреальность, симулякр.

Abstract. The present article is devoted to deconstruction as the leading category of post-modernism as well as the method of composing post-modernistic literary and art texts aimed at criticizing traditional analytical thinking, decenteration of different kinds of centralisms, removal of binary oppositions and search for conceptual multiplicity. Moreover, the author of the article describes such features of post-modernistic texts as intertextuality, nonclassical interpretation of past traditions in the ironic, playful or parodical form. The author also tries to define the general and specific features of deconstruction in foreign and Russian literary and art texts. Based on the analysis of philosophical, cultural, literary and art researches, the author describes the features of deconstruction. The author has used the comparative method to analyze foreign and Russian post-modernistic texts of literature and art. The author concludes that while American and Western European post-modernists perform the deconstruction of the ideology of the consumer society, Russian post-modernists deconstruct the consumption of products of the Soviet ideology. Americans and Western European post-modernists use deconstruction in order to create a free player space, to make the most important issues of human existence to be the aim of the play, and to view traditions from the point of view of the democratic pluralism, while Russian post-modernists deconstruct such 'national metanarratives' as 'ideologism', 'totalitarianism', 'utopism' and 'literature-centrism'. These allow to understand our traditional 'eternal' issues using nontraditional means such as obscene words and shocking naturalistic and physiological descriptions. The author's conclusion that deconstruction acts as a mean of creating a new language capable of describing fragmentary, orderless, unstable and hyperreal post-modern world is crucial for understanding and adequate perception of post-modernistic texts.

Keywords: decenteration, intertextuality, multiple meaning, irony, parody, play, absurdity, metanarrative, hyperreality, simulacrum.

В эпоху постмодерна гиперреальный мир, в котором утверждаются и распространяются симуляции реального мира, трудно или почти невозможно описать с помощью традиционного рационального научного инструментария. Не случайно Ж.-Ф. Лиотар указывал, что в условиях «познавательного эклектизма» и «хэппенинга» для «серьезного художника» возможна лишь одна перспектива – воображаемая деконструкция «политики языковых игр», позволяющая понять «фиктивный характер» языкового сознания¹.

Деконструкция – это в первую очередь критика традиционного аналитического мышления, которое основано на бинарной оппозиции. Ж. Деррида показывает, что к указанной паре признаков всегда добавляется второй, третий и т.д. Ю. Хабермас подчеркивает, что революционизирующая практика деконструкции нацелена на разрушение застывших иерархий и отношений «между речью и письмом, интеллигентным и чувственным, природой и культурой, внутренним и внешним, духом и материей, мужчиной и женщиной»².

Деконструкция направлена на децентрацию различного рода «центризмов», которые у Ж. Деррида предстают в обобщенном понятии «логоцентризм». Ее смысл философ как раз и видит в том, чтобы избавиться «опыт мысли» от европейской логоцентрической модели, претендующей на универсальность. Анализ теоретических взглядов представителей постмодернизма, осуществленный нашим отечественным литературоведом и культурологом И.П. Ильиным, приводит его к выводу о том, что научное знание в постмодернистском восприятии существует не в виде строго логического изложения, а в виде художественного произведения – «повествования», «нарратива». И.П. Ильин отмечает, что теория нарратива стала концептуальным оформлением принципа «поэтического мышления», составляющего основу, так называемой «постмодернистской чувствительности», «как специфической формы мироощущения и соответствующего ей способа теоретической рефлексии»³. Важнейшей чертой «постмодернистской чувстви-

тельности» является ощущение мира как хаоса, где отсутствуют какие-либо критерии ценностей и смысловой ориентации, где мир предстает как децентрированный, фрагментарный, неупорядоченный, лишенный причинно-следственных связей. Любая попытка сконструировать модель такого мира – бессмысленна.

Постмодернизм стремится постичь и поэтизировать хаос как форму человеческого бытия. Как отмечает И.С. Скоропанова, другой чертой «постмодернистской чувствительности» является особая «манера письма», «характерная не только для литературоведов, но и для многих современных философов и культурологов, которую ученые называют «метафорической эссеистикой»⁴. Ф. Джеймсон к особенностям постмодернизма относит стирание прежних категорий жанра и дискурса⁵. Например, он считает, что тексты М. Фуко по жанру не являются философскими, историческими, социологическими, политическими. В этой связи М. Рыклин отмечает, что в текстах Фуко много неопределенности, неклассифицируемого напряжения и «такого рода теоретический дискурс, впитавший в себя особенности художественного дискурса, – черта постмодернистской эпохи»⁶. В.М. Дианова также подчёркивает тенденцию современных научных изысканий, которая выражается в отказе от европоцентризма и поиске дополнительных языков описания, одним из которых является художественный. В.М. Дианова отмечает, что «новое отношение к миру предполагает сближение деятельности ученого и литератора, научного и художественного познания»⁷.

Деконструкция Ж. Деррида направлена на снятие границ между философией и литературой. Ю. Хабермас отмечает, что Ж. Деррида заинтересован в том, чтобы «устранить канонизированное Аристотелем первенство логики перед риторикой»⁸. И.С. Скоропанова делает акцент на том, что Деррида впитывает опыт Ницше, разру-

¹ Цит по: Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. С. 214.

² Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. М.: Весь мир, 2003. С. 115.

³ Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. С. 5.

⁴ Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. М.: Флинта, Наука, 2004. С. 16.

⁵ Jameson F. Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Duke University Press, 1991.

⁶ Рыклин М.К. Мишель Фуко: мыслитель литературой // Эстетический логос. М., 1990. С. 100.

⁷ Дианова В.М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. СПб.: Петрополис, 1999. С. 24.

⁸ Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. М.: Весь мир, 2003. С. 115.

шившего границы между поэзией и философией. Ж. Деррида связывает литературу и искусство с жизнью и с процессом становления. Как и Ф. Ницше, в литературе его привлекает «многомерный, спонтанно-нелинейный способ мышления, многозначность»⁹. Именно этим можно объяснить и обращение постмодернизма в поисках соответствующей культурной формы к иной культурной традиции – восточному интуитивизму.

Децентрация, рассеивание «твердых» смыслов, и становится у Ж. Деррида одним из основных понятий деконструктивизма, важнейшая цель которого – «демистификация фантомов, внедряемых посредством языка»¹⁰. К. Харт приводит необычный рассказ самого Ж. Деррида о деконструкции, осуществленной Богом Яхве. Племя Сима, желая распространить свой язык на весь мир, строит башню до небес. Яхве этого ему не позволил и назвал башню собственным именем Babel, что на языке племени Сима звучало как имя нарицательное, означающее путаницу. Яхве разрушил их планы лингвистически, и в результате появилось множество языков. К. Харт отмечает, что Яхве «деконструирует дерзкое творение Сима и его народа. Он показывает, что они не в состоянии однозначно и без потерь перевести на свой язык всю реальность... Нет высшего языка, к которому мы могли бы апеллировать... Мы вынуждены постоянно переводить с одного языка на другой или в рамках одного языка с одной идиомы на другую»¹¹.

Деконструкция является некой операцией, которая применяется к «традиционной структуре или архитектуре основных понятий западной онтологии или метафизики»¹². Прежде всего, данная операция предполагает разложение традиционной структуры на части для того, чтобы понять «как некий “ансамбль” был сконструирован, реконструировать его для этого»¹³. Сам Ж. Деррида дал образцовые примеры постмодернистского текста, создаваемого и функционирующего по принципу деконструкции. Для него текст безграничен. Так, в одном из интервью он отметил, что

«нет ничего вне текста... Допустим этот стол для меня – текст. То, как я воспринимаю этот стол – долингвистическое восприятие, – уже само по себе для меня текст»¹⁴.

Деконструкция предполагает отход от главного центрального смысла текста и показывает возможность наличия других смыслов, так как текст это всегда множество текстов и в каждом тексте имеются «следы» другого. Как отмечает И.П. Ильин, одна из задач деконструкции заключается «в обнаружении в тексте скрытых и не замечаемых не только неискушенным, “наивным читателем”, но и ускользающих от самого автора “остаточных смыслов”»¹⁵. Для Ж. Деррида текст является много-смысловым образованием, «генерирующим новые смыслы и возникающим в развертывании разнородных семиотических пространств и структур»¹⁶. И.С. Скоропанова не случайно акцентирует внимание на присущей тексту Ж. Деррида интертекстуальности, когда «текст производится из других текстов, по отношению к другим текстам, которые, в свою очередь, также являются отношениями»¹⁷. Об этом же говорит и Т.Х. Керимов, отмечая, что интертекстуальность означает включение одного текста в другой, «в результате чего он лишается законченности, замкнутости»¹⁸. Для самой Ю. Кристевой, которая наиболее глубоко обосновала данную категорию, текст – это «место пересечения текстовых плоскостей...диалог различных видов письма – письма самого писателя, письма получателя (или персонажа) и, наконец, письма образованного нынешним или предшествующим культурным контекстом»¹⁹.

Согласно точке зрения Ж.-Ф. Лиотара, специфика постмодернизма состоит в том, что «писатель или художник находится в положении философа:

⁹ Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. М.: Флинта, Наука, 2004. С. 24.

¹⁰ Там же. С. 19.

¹¹ Харт К. Постмодернизм. М.: Гранд-Фаир, 2006. С. 16.

¹² Деррида Ж. Письмо японскому другу // Вопросы философии. 1992. № 4. С. 53.

¹³ Там же. С. 54.

¹⁴ Деррида Ж. Интервью с Жаком Деррида // Argbor Mundi / Мировое дерево. 1992. Вып. 1.

¹⁵ Ильин И.П. Деконструктивизм // Современное зарубежное литературоведение. Концепции. Школы. Термины: Энциклопедический справочник. М.: Интрада, 1996. С. 118.

¹⁶ Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. С. 228.

¹⁷ Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. М.: Флинта, Наука, 2004. С. 23.

¹⁸ Керимов Т.Х. Интертекстуальность // Современный философский словарь. М.; Бишкек; Екатеринбург: Одиссей, 1996. С. 228.

¹⁹ Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1993. № 4. С. 5.

текст, который он пишет, произведение, которое он создает, в принципе не подчиняются заранее установленным правилам, им нельзя вынести окончательный приговор, применяя к ним общеизвестные критерии оценки»²⁰.

Так, в произведении американского писателя Р. Федермана отсутствуют правила, центр, идея и его можно читать в любом порядке, с любого места, о чем свидетельствует и название – «На ваше усмотрение». То же самое можно сказать и о «Хазарском словаре» М. Павича. Читатель может пользоваться книгой так, как ему покажется удобным. Одни, как в любом словаре, будут искать имя или слово, которое интересует их в данный момент, другие могут считать этот словарь книгой, которую следует прочесть целиком, чтобы получить полное представление о хазарском вопросе и связанных с ним людях, событиях. Никакая хронология здесь не нужна и не должна соблюдаться. Каждый читатель сам сложит свою книгу в одно целое и получит от этого словаря столько, сколько в него вложит.

В «Уникальном романе» М. Павич зовёт читателей к соучастию в создании книги. Автор предлагает читателю детективный роман без однозначной развязки, и он может сам выбрать один из ста возможных вариантов или же написать свое решение на специально отведенных для этого страницах. В этой связи, становятся достаточно актуальными рассуждения Ж. Делёза и Ф. Гваттари по поводу постмодернистской литературы и искусства, которые, по их мнению, являются олицетворением культуры «корневища». Если в «древесной» культуре книга отражает мир, вдохновляется теорией мимесиса, то в культуре «корневища» в книге исчезает смысловой центр, она реализовывает иной тип связей: «все ее точки будут связаны между собой, но связи эти бесструктурны, множественны, запутаны, они то и дело неожиданно прерываются»²¹. Культура «корневища» символизирует «рождение нового типа чтения», где «главным для читателя станет не понимать содержание книги, но пользоваться ею как механизмом, экспериментировать с ней»²².

²⁰ Цит. по: Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. С. 215.

²¹ Цит. по: Дианова В.М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. СПб.: Петрополис, 1999. С. 206.

²² Маньковская Н.Б. «Париж со змеями» (Введение в эстетику постмодернизма). М.: ИФ РАН, 1995. С. 69.

Постмодернистский текст избегает жесткой смысловой однозначности, так как происходит непрерывный знаковый обмен. Как отмечает В. Курицын, «постоянный обмен смыслами стирает различия между “своим” и “чужим” словом, введенный в ситуацию обмена знак становится потенциальной принадлежностью любого участника обмена»²³. У. Эко также подчеркивает смысловую многозначность современных художественных произведений, в которых «вместо однозначной и необходимой последовательности событий, утверждается как бы поле вероятности, “двусмысленность” ситуации, способная стимулировать каждый раз новый деятельный и интерпретационный выбор»²⁴.

Р. Барт предлагает именовать современных писателей «скрипторами», так как писатель может лишь подражать тому, что написано прежде и само писалось не впервые. В постмодернистском тексте автор «умирает», так как ему остается лишь смешивать различные виды письма, сталкивать их друг с другом и «если бы он захотел выразить себя, ему все равно следовало бы знать, что внутренняя сущность, которую он намерен передать, есть не что иное, как уже готовый словарь»²⁵. М.Н. Липовецкий отмечает, что более правомерно вести речь не об исчезновении автора как такового, а об изменении качества авторского сознания, когда «разрушается прерогатива монологического автора на владение высшей истиной, авторская истина релятивизируется, растворяясь в многоуровневом диалоге точек зрения»²⁶.

Постмодернистский текст существует за счет многих других предшествующих текстов, иногда произведение может целиком состоять из цитат, или полностью повторять другие произведения, привнося в него лишь новые акценты, с целью извлечения нового смысла. Если предшествующие тексты несли однозначные ценности, то постмодернистские тексты производят исключительно «следы» и главной задачей становится – поиск «следа чего?» – «чего не хватает». Постмодернисты

²³ Курицын В. К ситуации постмодернизма // Новое литературное обозрение. 1994. № 11. С. 216.

²⁴ Эко У. Открытость произведения искусства // Некоторые проблемы современной зарубежной эстетики: Сб. переводов и рефератов. В 2-х ч. М., 1976. Ч. 2. С. 26.

²⁵ Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 388.

²⁶ Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997. С. 12.

не пытаются создать ничего нового, а апеллируют к достижениям прошлых веков, возрождая к жизни различные пласты культуры. В этой связи Б. Гройс отмечает, что постмодернистские тексты перестают быть оригинальными и новаторскими, в то же время, «их оригинальность проявляется в отказе от оригинальности»²⁷. Не совсем с ним согласна И. Скоропанова, заявляя о том, что «из гетерогенных элементов культуры прошлого постмодернизм создал новый язык»²⁸. Деконструкция как раз и выступает средством создания нового языка.

Деконструкция в российских и зарубежных постмодернистских текстах имеет общие черты. Писатели и художники деконструируют классические тексты, извлекая из них смысл путём создания свободного игрового пространства, снятия вечных оппозиций. Постмодернисты переосмысливают традиционные представления об истине, идеале, добре и зле и строят диалогические отношения с традицией, «глядя на прошлое не как на канонический образец и не как на врага, но как на широкий репертуар альтернатив, как на непрерывный и нескончаемый творческий спор...»²⁹. Постмодернистская деконструкция направлена на диалог с культурой прошлого в ироническом, игровом и пародийном ключе.

В произведениях Дж. Фаулза под поверхностью традиционного повествования проступает и постмодернистская ирония, и многоуровневость развития сюжета и, конечно, деконструкция, с помощью которой писатель превращает классический роман в объект игры. В романе «Женщина французского лейтенанта» Дж. Фаулз осуществляет деконструкцию викторианского романа на философском, психологическом, моральном, текстуальном и сюжетном уровне. Казалось бы, повествование строится от первого лица, но писатель прибегает к стилизации классических образцов викторианской прозы, взрывает изнутри саму структуру викторианского романа. В романе наблюдается большое количество интертекстуальных связей. Так, Дж. Фаулз стилизует манеру письма Диккенса, Теккерея, Элиота, играет с этими текстами. А в 13 главе позиция

автора резко меняется с «традиционной» на «постмодернистскую». Автор снимает с себя полномочия создателя и творца и сам превращается в персонажа. Он объявляет о «смерти автора» и предлагает читателю самому выбрать, как будут развиваться последующие события. Автор предоставляет свое место читателю, приглашая его к сотворчеству. Дж. Фаулз экспериментирует с различными повествовательными стратегиями, предлагая три варианта финала романа – «викториальный», «сентиментальный», «экзистенциальный»³⁰.

Специфика творчества Д. Джармена и П. Гринуэя определяется через привязанность к текстам прошлого, как литературным, так и к текстам искусства. Своеобразие их киноинтерпретации «Бури» В. Шекспира заключается в превращении в объект игры важнейших проблем человеческого существования, которые являлись основой трагедий В. Шекспира, в снятии вечных оппозиции между «добром и злом», «прекрасным и безобразным», «любовью и ненавистью».

Д. Джармен привлекает зрителей к игровой многовариантности толкования шекспировской «Бури». В фильме наблюдается постмодернистское смешение эпох, гомоэротических мотивов с экзотикой, европейской живописи XVII-XVIII вв. с откровенным китчем. Режиссёр только на первый взгляд не отходит от текста В. Шекспира. Так, во время бури гибнет корабль и спасаются немногие, среди которых сын короля Неаполя Фердинанд. Его выхаживают волшебник Просперо (бывший герцог Милана) и его дочь Миранда, когда-то изгнанные королём Неаполя Алонзо, и волею судеб, оказавшиеся на острове. Отец рассказывает дочери, что это он устроил бурю и кораблекрушение силой магии, чтобы расквитаться со старыми врагами. Д. Джармен создает свой мир, деконструируя трагикомедию В. Шекспира в веселое и легкомысленное зрелище. А финал напоминает карнавал, костюмированную вечеринку, на которой черная певица исполняет знаменитую джазовую мелодию «Штормовая погода». М.Н. Липовецкий главное отличие постмодернистской карнавальской игры от классической видит в невозможности изолировать игру, выделив «серьезное» измерение для обновления сакральных категорий. В постмодернистском тексте всё подвергается пародированию, вывора-

²⁷ Гройс Б. Вечное возвращение нового // Искусство. 1989. № 10. С. 1.

²⁸ Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. М.: Флинта, Наука, 2004. С. 65.

²⁹ Calinescu M. Ways of Looking and fiction // Romanticism, Modernism, Postmodernism, Ed. by Harry R. Garvin. Lewisburg: Bucknell UP, 1980, p. 161.

³⁰ Долинин А. Паломничество Чарльза Смитсона // Фаулз Дж. Подруга французского лейтенанта. Л.: Художественная литература, 1985.

чиванию наизнанку, в том числе и «сами законы построения текста, сами правила игры, которые в результате этой трансформации теряют абсолютное значение, релятивизируются»³¹.

В «Книгах Просперо» П. Гринуэй осуществляет пространственно-временную деконструкцию шекспировской «Бури». Режиссёр помещает Просперо в зал, напоминая роскошные римские термы. П. Гринуэй идет еще дальше, деконструируя сцену морской бури в бассейн, а потерпевших крушение в отражения старинных зеркал. Зритель попадает в театр абсурда, в котором шаловливый Ариель напоминает Купидона, а сам Просперо напоминает волшебника Мерлина и персонажа с фрески Рафаэля «Афинская школа». Просперо предстает перед зрителем дряхлым стариком, а его обнаженность не вызывает отвращения, так как внимание переключается на звучащий текст, который Просперо произносит не только за себя, но и за других персонажей. Фильм изобилует цитатами, взятыми из текстов искусства – это и картины Веронезе и Тинторетто, и скульптуры Микеланджело, и лестница св. Лаврентия. В целом, цитатный принцип достаточно органичен, так как вписывается в избыточно-барочный стиль фильма. В финале, когда магические книги горят и тонут, возникает аналогия с судьбой культуры, избыточность, перенасыщенность и перегруженность которой, привела её к гибели. П. Гринуэй, используя фрагменты ренессансной и барочной живописи, через сложный внутрикадровый монтаж, создает образ «библиотеки Вавилона», уставшей от груза вечных ценностей и в конце пришедшей к ритуальному самоуничтожению. В то же время, апокалипсический финал не вызывает мрачных ощущений и состояния фрустрации, потому что сложнейшие противоречия и проблемы культуры П. Гринуэй делает объектами игры. Он концентрирует внимание на теме власти, воплощенной в книгах и выступает против тотальных абсолютов. Диалог с культурой прошлого он строит на иронии и игре, которые снимают проблему иерархии смыслов и ценностей.

Р. Стуруа и К. Серебренников также обращаются к наследию В. Шекспира. В «Ромео и Джульетта» Р. Стуруа деконструирует идею возвышенной любви В. Шекспира в любовь плотскую. Ромео Р. Стуруа не томится первыми юношескими мечтами, а жаждет скорой и реальной любви. Режиссёр снимает

границы между «высоким и низким», «возвышенным и приземленным»: одни герои «летают на крыльях любви» под музыку Гии Канчели, а другие мочатся на сцене. Ромео убивает Тибальта не в благородном поединке, а ножом в спину, а сам Тибальт представляет собой пародию на шекспировского героя. Любимец публики, балагур и гуляка Меркуцио предстает злым и раздраженным, уставшим от всех и от своих шуток.

К. Серебренников предлагает зрителям спектакль-путешествие под шекспировским названием «Сон в летнюю ночь». В спектакле четыре истории – «богов», «людей», «правителей» и «рабочих», которые разыгрываются в разных пространствах. Режиссёр снимает границы между сакральным и бытовым, смело соединяет несоединимое: шекспировский текст с современной прозаической речью, декорациями и костюмами героев, что, в конечном счете, производит пародийный эффект. К. Серебренников деконструирует шекспировских героев – Гермю, Елену, Деметрию и Лизандра, в подростков, которые на выпускном бале устраивают тусовку: катаются на роликах, стреляют из водяных пистолетов, поют пародийные хиты собственного сочинения, исполняют стриптиз и «бьются в конвульсиях» под музыку «хаус» и песни У. Хьюстон. Лизандр и Деметрий превращаются в «супергероев» из комиксов. Режиссёр осуществляет пространственно-временную деконструкцию, помещая действие внутри большой стеклянной теплицы, а зрителей размещая по бокам, как бы приглашая их заглянуть в мир героев. Финальная шекспировская сцена, в которой ремесленники вынуждены играть перед герцогом и герцогиней пьесу о несчастной любви Пирама и Фисбы, деконструируется режиссёром в театрализованное абсурдное действие, где русские работяги разыгрывают любительский спектакль, и в действие на огромный поворотный круг втягиваются зрители.

В то же время деконструкция в текстах зарубежных и российских постмодернистов имеет и специфические черты. Американские и западноевропейские постмодернисты подвергают деконструкции традиционные гендерные отношения, представления о мужской и женской сексуальности и т.д. В их произведениях осуществляется деконструкция идеологии общества потребления.

В своей работе «Америка» Ж. Бодрийяр раскрывает модель потребительского общества, на которую ориентируются и европейские страны³². Ана-

³¹ Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997. С. 20.

³² Бодрийяр Ж. Америка. СПб., 2000.

лиз постиндустриального американизированного мира приводит его к выводу о том, что на первом месте теперь стоит не производство, а потребление, потребительское общество знаменует собой конец «потребностей» в традиционном понимании. Предметом его рассмотрения выступает исключительно знаковое потребление, которое заменяет реальность гиперреальностью. Ж. Бодрийяр связывает поп-арт с обществом потребления и указывает на то, что в противоположность предшествующей живописи он «примиряет объект живописи и живопись-объект»³³. Ж. Бодрийяр указывает на то, что поп-арт хочет быть искусством банального, тогда как предмет банален только в его употреблении и перестает быть таковым, когда становится значащим и поэтому, по его мнению, «цель поп-арта в лучшем случае в том, чтобы нам его (предмет) показать в качестве такового (значащего)»³⁴.

Отличительной чертой поп-арта является снятие оппозиций между «ценным и бесценным», «красивым и безобразным», «достойным и недостойным». Художники поп-арта утверждают эстетическую значимость повседневности массового человека, которая с элитарных позиций является китчем, дурным вкусом. Они открывают своеобразную поэтику массовой продукции городской культуры, находя её в банальных и тривиальных вещах, в окружающей их потребительской среде. В своих произведениях они не просто отображают реальность (предметы потребления), а воспроизводят реальность, опосредованную масс-медиа. Иными словами они создают гиперреальность, поскольку изображают не увиденные ими предметы из реальной жизни, а то, что видят в глянцевого журналах, в рекламе, в телевизоре и фотографии. Художники ориентируются на стереотипы общества потребления и, поскольку важными атрибутами такого общества становятся Coca cola, джинсы Levis, кроссовки Adidas, то надо воспроизвести данную банальность, раскрыть ее суть.

Классическим примером поп-арта является картина-коллаж Р. Хэмилтона «Что же делает наши дома такими особенными, такими привлекательными?», в которой представлены вырезки из цветных журналов (интерьер для среднего потребителя). Художник создает гиперреальность, где образ реального мира вытеснен симулякрами –

знаками престижа, статуса, духовных привязанностей. И еще одна важная черта деконструкции – художник не создает новое произведение, а за основу берет готовые изображения, не интерпретируя их.

В. Подорога отмечает, что в работах Э. Уорхола запечатлены базовые ценности американской идентификации личности. Интересно, что такие ценности, как «малая родина», «земля», «американский народ» являются политико-идеологическими кодами. А реальными кодами идентичности выступают «нескончаемые серии бутербродов “Макдональдс”... бутылки “Кока-колы”... звезды Голливуда и Бродвея... наиболее стильная модель “Форда” или “Хонды”...»³⁵. Э. Уорхол, художник массового общества потребления, удивительно точно в своих произведениях выразил суть американской культуры.

Если в творчестве художников поп-арта речь идёт о предметах массового потребления, то творчество таких художников соц-арта, как В. Комар, А. Меламид, Э. Булатов, А. Косолапов, направлено на отражение потребления в советском обществе идеологической продукции. Прибегая к деконструкции советской идеологии, художники создают издевательские пародии на наглядную агитацию, тем самым показывая ее абсурдность. Так, В. Комар и А. Меламид ставят свою подпись, сообщая авторство самому «святому» обращению к советским людям, под лозунгом «Наша цель – коммунизм». В произведении Э. Булатова «Улица Красикова» гигантский плакат с изображением Ленина, «идёт» навстречу, спешащим по своим делам горожанам, от которого они получают «необходимый» идеологический заряд.

Произведения российских писателей направлены на деконструкцию таких «национальных метанарративов», как «идеологизм», «тоталитаризм», «дуализм», «эсхатологизм», «утопизм», «литературоцентризм»³⁶. Постмодернисты представляют в анекдотической и маргинальной форме русский утопизм, веру в кумиров, показывают ту гниль (в прямом смысле этого слова), которая кроется за высокими словами, раскрывают наши традиционные «вечные» вопросы нетрадицион-

³³ Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структура. М.: Культурная революция; Республика, 2006. С. 151.

³⁴ Бодрийяр Ж. Америка. СПб., 2000. С. 153.

³⁵ Подорога В. Kairos, критический момент. Актуальное произведение искусства на марше. М.: Grundrisse, 2013. С. 52.

³⁶ См.: Литвинцева Г.Ю. Деконструкция «национальных метанарративов» в российском постмодернизме // Концепт. 2014. Современные научные исследования. Выпуск 2. ART 54636. (URL: <http://e-koncept.ru/2014/54636.htm>).

ными средствами, прибегая к ненормативной лексике, шокирующим натуралистическим и физиологическим описаниям.

В. Сорокин, в отличие от писателей-классиков, в своих произведениях не показывает, как он (автор) видит мир, а скорее наблюдает, как устроен мир. Основной чертой его произведений является интертекстуальность. Его тексты – это бесконечное множество цитат разных произведений (от Библии, фольклора, зарубежной и русской литературы до стенограмм партийных съездов и массовой культуры). Он «взрывает» эстетику соцреализма посредством абсурдизации и шизоизации. «Соцреалистическая» текстовая реальность уравнивается им с некой шизоидной реальностью. Как отмечает И.С. Скоропанова, в произведениях В. Сорокина «осуществляется деэстетизация мнимозстетического, десимволизация мира фантомов, обнажается энтропийный пласт коллективного бессознательного. Алогизм, абсурдизм, шокотерапия – средства “встряхивания” читателя, разрывающие в его сознании привычные связи»³⁷. Анализируя роман В. Сорокина «Норма», И.С. Скоропанова делает акцент на том, что в нём достаточно четко прослеживается сплав лже-соцреализма с поэтикой некрореализма и абсурда, который «чрезвычайно точно передает сам дух и стиль жизни советского общества эпохи сталинизма и соответственно официальной культуры как составной части системы»³⁸.

М. Берг сравнивает романы В. Сорокина – «Норма» и В. Пелевина – «Жизнь насекомых». Брикеты с калом в «Норме», которые должны съесть советские граждане – от младенца до министра, являются у Сорокина аналогом нормы поглощения коммунистической идеологии. В «Жизни насекомых» те же брикеты кала предстают как израсходованная жизнь и удобрения для будущего. У неподготовленного и незнающего языка постмодернизма читателя приёмы В. Сорокина вызывают отторжение. В. Пелевин перекодирует идеологическое (сорокинское) в метафизическое, так как «для поля массовой культуры метафизическое соотносимо с тем символическим капиталом, в котором более всего нуждается потребитель»³⁹.

Таким образом, В. Пелевин осуществляет деконструкцию деконструкции: деконструированный постмодернизм оказывается очищенным от неприемлемого для массовой аудитории радикализма.

Б. Соколов называет стиль В. Сорокина абсурдистским бессюжетным, призванным «лишить читателя каких-либо рациональных ориентиров в художественном пространстве текста»⁴⁰. Сорокинская критика литературоцентризма непосредственным образом связана с языковой деконструкцией, смысл которой заключается в пародировании литературных и речевых штампов, в игре с клише соцреализма и массовой культуры. В. Сорокин «взрывает» литературную традицию путем создания метастилия, основанного на воспроизводстве всех существующих в русской литературе стилей, приемов, манеры письма. В «Голубом сале» В. Сорокин, имитируя в форме пародии стили – Достоевского, Толстого, Пастернака, Набокова, Ахматовой, Платонова и Чехова, стремится разрушить классические каноны, освободить язык от «великих нарративов».

В исследованиях, посвящённых творчеству В. Сорокина, авторы акцентируют внимание на писательском приеме «сюжетного слома», выражающемся в резком, внезапном переходе от стилизации дискурса русского классического или соцреалистического романа к гипернатурализму. Так, «Свободный урок» начинается как стилизация образов прозы соцреализма. Завуч проводит воспитательную беседу с пятиклассником, который заглядывает девочкам под юбки. Внезапно, беседа заканчивается тем, что наставница демонстрирует перепуганному ученику свои гениталии, при этом повторяя известные штампы: «честное слово пионера», «будущий комсомолец», «настоящий друг», «честное партийное» перед портретом Ленина. Прибегая к грубому натурализму и откровенной физиологии в сочетании с использованием казённого языка литературного официоза, В. Сорокин, тем самым, подвергает клише коммунистической идеологии шизоизации.

В гиперреальном мире произведений В. Сорокина нет места линейности и детерминизму, в нём функционируют симулякры, у которых нет подлинника. Одновременно, прибегая к методу абсурда, В. Сорокин создаёт симулякры более высокого

³⁷ Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. М.: Флинта, Наука, 2004. С. 262.

³⁸ Там же. С. 273.

³⁹ Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и переосмысления власти в литературе. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 301.

⁴⁰ Соколов Б. Моя книга о Владимире Сорокине. М.: АИРО, 2005. С. 23.

порядка – симуляцию симуляции, для того, чтобы можно было почувствовать абсурдность гиперреального мира, в котором мы живем и не воспринимать его всерьёз.

Деконструкция в работах многих западных художников так же основана на шокирующей физиологии и натурализме. Д. Херст осуществляет деконструкцию вечных ценностей, доводя их до абсурда – это и «Разделённые мать и дитя», с располовиненными тушами коровы и телёнка, и рисунки, в которых на распятии вместо Святого Себастьяна – туша, а вместо головы Иоана Крестителя – бычья голова. Подобно Р. Хэмилтону, Д. Херст в стеклянных боксах изображает жизнь клерка, бесславный и заурядный удел среднего человека – от колыбели до старости.

Интертекстуальность и деконструкция свойственна и работам известно скандальным английским художникам братьям Джейку и Диносу Чепменам. На выставке «Триумф» Чепмены выставили картины, которые включали в себя тексты неизвестных художников XIX в., деконструированных ими в «ужастики». Джентльмену художники подрисовали монстрский нос и разорванный рот, а барышне – трупные пятна. Тексты художников существуют за счет других текстов, и привнесение новых акцентов позволяет им заявить о создании новых произведений. Чепмены прибегают к пародии, как форме разрушения и при деконструкции офортов Ф. Гойи из цикла «Бедствия войны», которые они разрисовали рожицами и изображениями клоунов. Деконструкция художников направлена на вытаскивание наружу той жестокости, которая маскируется под масками общества потребления. На выставке «Конец веселья» они представили закупоренную в витрины-аквариумы жестокость, которую следует воспринимать не как кошунство, а как стремление исцелить от нее общество. Произведения братьев Чепменов следует воспринимать как попытку исследования таких непростых для современного общества вопросов, как толерантность, конформизм, табуированность, свобода творческого самовыражения и недопустимость

отождествления искусства и жизни, искусства и религии. Как и всей постмодернистской литературе и искусству, творчеству братьев Чепменов свойственны такие черты, как отказ от канонов и авторитетов, карнавализация, ироничность как форма разрушения, репродуцирование под пародию.

В шизоаналитической теории Ж. Делёза и Ф. Гваттари огромная роль отводится искусству, главной задачей которого в современном обществе становится «выявление бессознательного либидо социально-исторического процесса, не зависящего от его рационального содержания»⁴¹. Шизоаналитики в художнике видят высший синтез бессознательных желаний и «самые невероятные фантазмы художников они оправдывают «невинностью безумия»⁴². В свою очередь, «невинность безумия» (т.е. творчества) оправдывается правом художника на творческую свободу. Одновременно Ж. Делёз характеризует художника и как врача цивилизации и подчеркивает, что художники – «самые удивительные диагносты и симптоматологи», а также «клиницисты цивилизации»⁴³.

Писатели и художники-постмодернисты создают симулякры более высокого порядка, в свободное игровое пространство их произведений попадает отвратительное, страшное, запретное и кошунственное, которое они с помощью метода абсурда делают нелепым и смешным. Созданный ими гиперреальный мир, помогает понять маскарадный, карнавальный характер общественной жизни, когда и политика, и экономика, и культура становятся симулякрами. Постмодернистские писатели нацелены на неклассическую трактовку традиций прошлого, именно поэтому они прибегают к методу или операции под названием деконструкция, которая позволяет обнаружить в тексте скрытые и не замечаемые «остаточные смыслы». Деконструкция выступает средством создания нового языка, способного описать фрагментарный, неупорядоченный, гиперреальный, неустойчивый мир постмодерна, в котором отсутствуют какие-либо критерии ценностей и смысловой ориентации.

⁴¹ Маньковская Н.Б. «Париж со змеями» (Введение в эстетику постмодернизма). М.: ИФ РАН, 1995. С. 61.

⁴² Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. М.: Флинта, Наука, 2004. С. 39.

⁴³ Делёз Ж. Логика смысла. М.: Академия; Екатеринбург: ИПП Урал. рабочий, 1995. С. 284.

Список литературы:

1. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 384-391.
2. Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и переосмысления власти в литературе. М.: Новое литературное обозрение, 2000. 352 с.
3. Бодрийяр Ж. Америка. СПб., 2000. 123 с.
4. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структура. М.: Культурная революция; Республика, 2006. 272 с.
5. Гройс Б. Вечное возвращение нового // Искусство. 1989. № 10. С. 1-2.
6. Делёз Ж. Логика смысла. М.: Академия; Екатеринбург: ИПП Урал. рабочий, 1995. 474 с.
7. Деррида Ж. Письмо японскому другу // Вопросы философии. 1992. № 4. С. 53-57.
8. Деррида Ж. Интервью с Жаком Деррида // Arbor Mundi / Мировое дерево. 1992. Вып. 1. С. 73-80.
9. Дианова В.М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. СПб.: Петрополис, 1999. 240 с.
10. Долинин А. Паломничество Чарльза Смитсона // Фаулз Дж. Подруга французского лейтенанта. Л.: Художественная литература, 1985. С. 13-18.
11. Ильин И.П. Деконструктивизм // Современное зарубежное литературоведение. Концепции. Школы. Термины: Энциклопедический справочник. М.: Интрада, 1996. С. 118.
12. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. 255 с.
13. Керимов Т.Х. Интертекстуальность // Современный философский словарь. М.; Бишкек; Екатеринбург: Одиссей, 1996. С. 228.
14. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1993. № 4. С. 5-24.
15. Курицын В. К ситуации постмодернизма // Новое литературное обозрение. 1994. № 11. С. 197-223.
16. Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997. 317 с.
17. Литвинцева Г.Ю. Деконструкция «национальных метанарративов» в российском постмодернизме // Концепт. 2014. Современные научные исследования. Выпуск 2. ART 54636. (URL: <http://e-koncept.ru/2014/54636.htm>).
18. Маньковская Н.Б. «Париж со змеями» (Введение в эстетику постмодернизма). М.: ИФ РАН, 1995. 220 с.
19. Подорога В. Kairos, критический момент. Актуальное произведение искусства на марше. М.: Grundrisse, 2013. 180 с.
20. Рыклин М.К. Мишель Фуко: мыслитель литературой // Эстетический логос. М., 1990. С. 94-102.
21. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. М.: Флинта, Наука, 2004. 608 с.
22. Соколов Б. Моя книга о Владимире Сорокине. М.: АИРО, 2005. 224 с.
23. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. М.: Весь мир, 2003. 416 с.
24. Харт К. Постмодернизм. М.: Гранд – Фаир, 2006. 272 с.
25. Эко У. Открытость произведения искусства // Некоторые проблемы современной зарубежной эстетики. Сб. переводов и рефератов. В 2-х ч. М., 1976. Ч. 2. С. 22-26.
26. Jameson F. Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Duke University Press, 1991. 461 p.
27. Calinccu M. Ways of Looking and fiction // Romanticism, Modernism, Postmodernism, Ed. By Harry R. Garvin. Lewisburgh: Bucknell UP, 1980. P. 36-49.

References (transliteration):

1. Bart R. Smert' avtora // Bart R. Izbrannye raboty: Semiotika. Pojetika. M., 1994. S. 384-391.
2. Berg M. Literaturokratija. Problema prisvoenija i pereosmyslenija vlasti v literature. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2000. 352 s.
3. Bodrijjar Zh. Amerika. SPb., 2000. 123 s.
4. Bodrijjar Zh. Obshhestvo potreblenija. Ego mify i struktura. M.: Kul'turnaja revoljucija; Respublika, 2006. 272 s.
5. Grojs B. Vechnoe vozvrashhenie novogo // Iskusstvo. 1989. № 10. S. 1-2.
6. Deljoz Zh. Logika smysla. M.: Akademija; Ekaterinburg: IPP Ural. rabochij, 1995. 474 s.
7. Derrida Zh. Pis'mo japonskomu drugu // Voprosy filosofii. 1992. № 4. S. 53-57.
8. Derrida Zh. Interv'ju s Zhakom Derrida // Arbor Mundi / Mirovoe derevo. 1992. Vyp. 1. S. 73-80.
9. Dianova V.M. Postmodernistskaja filosofija iskusstva: istoki i sovremennost'. SPb.: Petropolis, 1999. 240 s.
10. Dolinin A. Palomnichestvo Charl'za Smitsona // Faulz Dzh. Podrugа francuzskogo lejtenanta. L.: Hudozhestvennaja literatura, 1985. S. 13-18.
11. Il'in I.P. Dekonstruktivizm // Sovremennoe zarubezhnoe literaturovedenie. Konceptii. Shkoly. Terminy: Jenciklopedicheskij spravocchnik. M.: Intrada, 1996. S. 118.
12. Il'in I.P. Poststrukturalizm. Dekonstruktivizm. Postmodernizm. M.: Intrada, 1996. 255 s.
13. Kerimov T.H. Intertekstual'nost' // Sovremennij filosofskij slovar'. M.; Bishkek; Ekaterinburg: Odissej, 1996. S. 228.
14. Kristeva Ju. Bahtin, slovo, dialog i roman // Dialog. Karnaval. Hronotop. 1993. № 4. S. 5-24.
15. Kuricyn V. K situacii postmodernizma // Novoe literaturnoe obozrenie. 1994. № 11. S. 197-223.
16. Lipoveckij M.N. Russkij postmodernizm. Ocherki istoricheskoi pojetiki. Ekaterinburg, 1997. 317 s.
17. Litvinceva G.Ju. Dekonstrukcija «nacional'nyh metanarrativov» v rossijskom postmodernizme // Koncept. 2014. Sovremennye nauchnye issledovanija. Vypusk 2. ART 54636. (URL: <http://e-koncept.ru/2014/54636.htm>).

18. Man'kovskaja N.B. «Parizh so zmejami» (Vvedenie v jestetiku postmodernizma). M.: IF RAN, 1995. 220 s.
19. Podoroga V. Kairos, kriticheskij moment. Aktual'noe proizvedenie iskusstva na marshe. M.: Grundrisse, 2013. 180 s.
20. Ryklin M.K. Mishel' Fuko: myslitel' literaturoj // Jesteticheskij logos. M., 1990. S. 94-102.
21. Skoropanova I.S. Russkaja postmodernistskaja literatura. M.: Flinta, Nauka, 2004. 608 s.
22. Sokolov B. Moja kniga o Vladimire Sorokine. M.: AIRO, 2005. 224 s.
23. Habermas Ju. Filosofskij diskurs o moderne. M.: Ves' mir, 2003. 416 s.
24. Hart K. Postmodernizm. M.: Grand – Fair, 2006. 272 s.
25. Jeko U. Otkrytost' proizvedenija iskusstva // Nekotorye problemy sovremennoj zarubezhnoj jestetiki. Sb. perevodov i referatov. V 2-h ch. M., 1976. Ch. 2. S. 22-26.
26. Jameson F. Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Duke University Press, 1991. 461 p.
27. Calincscu M. Ways of Looking and fiction // Romanticism, Modernism, Postmodernism, Ed. By Harry R. Garvin. Lewisburgh: Bucknell UP, 1980. P. 36-49.