

ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРИОРИТЕТЫ МИНИМАЛИЗМА: МЕЖДУ АВАНГАРДОМ И ПОСТМОДЕРНИЗМОМ

М.Н. Бакуменко

Новосибирская государственная
консерватория (академия) им. М.И. Глинки

Mb63@yandex.ru

Статья посвящена исследованию опыта построения философских рефлексий композиторами-минималистами с учетом особенностей современных представлений о моделях развития культуры и общества. В своих сочинениях они пытаются обозначить пути к переоценке ценностей западного общества в условиях нарастающего разрыва научного познания и унаследованного культурой нравственного опыта, информационной избыточности и коммуникационной перегрузки, когда накопление информации приводит к утрате смысла.

Ключевые слова: минимализм, коммуникационные проблемы, индивидуальное и массовое.

Художественная проблематика, восходящая к общим проблемам культуры и цивилизации, вносит необходимость обратиться к культурным тенденциям XX века. Если оценивать философско-эстетические взгляды минималистов, они корнями уходят в традиционные философские сюжеты, которые разрабатывались теоретиками постиндустриального общества и так называемой «контркультуры». Это общее замечание рождает необходимость пересмотра и уточнения проблематики, связанной с парадигмами развития культуры в XX веке применительно к излюбленной философско-эстетической проблематике минималистов.

Одним из примеров моделирования оформленной концепции является работа В. Курицына «О некоторых попытках про-

тивостояния авангардной парадигме»¹. Автор стремился отразить сущностные посылы авангардных процессов, указывая параметры, которые дифференцируют авангардное мышление как творческую идеологию, конструирующую свой язык, собственные императивы и собственные цели, обыкновенно связанные с преобразованием (модернизацией) искусства, художественной среды, с продвижением проблематики, актуальной для очередной группы авангардных художников. Особенностью подхода Курицына является то, что вопросы, связанные с формированием постмодернистской парадигмы, автор рассматривает в качестве специфической антитезы парадиг-

¹ Курицын В. О некоторых попытках противостояния авангардной парадигме // Новое литературное обозрение. – М., 1996. – № 20. – С. 331–359.

ме авангардной. Целиком опираясь на эту отправную посылку, он подчеркивает, что парадигма авангардная, выраженная в художественной практике модернизма, противостоит постмодернистскому мышлению не столько исторически, последовательно – сначала одно, затем – другое, сколько в многочисленных синхронических пересечениях и параллельно развивающихся тенденциях. При этом под авангардом понимается «не нахождение на первом плане (синоним передового), не конкретный короткий период в отечественном искусстве, вошедший в историю как «русский авангард», а некое сочетание культурных интенций, характерное для большинства проектов первой половины столетия»².

По отношению к постмодернистской парадигме, не анализируемой в работе Курицына, мы должны указать на возможность иных подходов, смысл которых указывает не столько на антитетичность модернизма и постмодернизма, сколько на эволюционный характер процессов, переводящих модернизм в постмодернизм. Однако вовсе обойти молчанием то, что могло бы найти отражение в определении «постмодернистская парадигма» далее становится невозможным. Действительно, если последнее не принимает контуров системы, или понятийного статуса, так и оставаясь то ли фигурой умолчания, то ли модным словосочетанием, становится непонятным, что же скрывается за всем этим, что утверждается, что критикуется, какие контуры художественного мышления скрываются в этой загадочной постмодернистской парадигме? Иными словами, настал момент, когда требуется предпринять собственную попытку определения хотя бы контуров постмодернистской парадигмы применительно к ис-

кусству и особенно к музыке, без чего все дальнейшие рассуждения утрачивают основательность.

В качестве отправной посылки наших рассуждений укажем, что в развитии музыкального искусства и тем более музыковедения в XX веке особую роль сыграли два подхода. Согласно первому из них выстраивал свои теоретические подходы авангард: его теоретики и творцы новых звуковысотных систем исходили из пересмотра сущности музыки. При этом всегда было важно опереться на совокупность базовых, фундаментальных первоэлементов, к числу которых, например, у О. Мессяна относился лад и ритм. Несомненно, что примером столь же фундаментального основания в творчестве и теоретических воззрениях многих авторов служило понятие серии, вокруг которого базировались додекафония и более поздние версии сериализма. Как раз этот подход, истоки которого всякий раз обретались в размышлениях над сущностью музыки, наполненный напряженными практическими поисками, идущими рука об руку с теоретическими изысканиями, подход, нуждающийся в серьезной и многолетней пропаганде достигнутых результатов, в обосновании их эстетической и художественной ценности, обеспечил авангарду его непреходящее место в мировой музыкальной культуре.

Второй подход, мало-помалу возникший, с одной стороны, под влиянием идей структурализма и бурно развивающейся семиотики, с другой же стороны – под влиянием определенных разочарований, вызванных неопределенностью и коммуникативной ограниченностью авангардного искусства и теорий, его поддерживающих, опирался на принципиально иную познавательную стратегию. Вместо поис-

² Там же, с. 332.

ков очередного фундаментального основания звуковысотной организации или универсального композиционного принципа его сторонники предложили радикально изменить исходные позиции. То есть отказаться от бесплодного умножения метафизических оснований, поддерживающих в который раз изобретаемую технику композиции, и выработать иной взгляд, иную методологическую оптику, которые могли бы продвинуть как теоретическую мысль, так и творческие искания современных композиторов. Сущность подобных предложений сводится к логической операции, переводящей процесс метафизического конструирования техники композиции либо ее теоретического обоснования, всякий раз начинаемого «с чистого листа», в некий общий взгляд, возвышающийся над возводимой теоретической конструкцией.

Это значит, что проблему первичных компонентов теоретической модели надо если не отбросить и преодолеть окончательно, то, по крайней мере, увести на второй план. А вместе с этой операцией «снять» и вопросы логического конструирования модели музыкального языка, если они выводятся именно из сущностной посылки, опоры на некий закон, связывающий теорию и композиционную технику с универсальным рационалистическим подходом к мирозданию и месту музыки в нем. Ключевой идеей здесь является изначальная связь между этим законом и музыкой, порождаемой на его основе, выводимой из него как феномен его материального звукового проявления. Таким образом, некая сущность (закон) остается для новаторов, придерживающихся авангардной парадигмы, неустранимым внешним референтом, сверкой с которым удостоверяется структурная и стилевая принадлежность каждого

опуса избранному принципу воплощения. Одновременно этим законом проверяется художественная ценность его звуковых воплощений – музыкальных сочинений – через принадлежность к самой Истине, которая может быть обобщенно выражена либо через упомянутый закон, положенный в основу творческой деятельности (в форме теоретического трактата), либо как совокупность некоторого количества опусов, созданных на основе принятых за художественную истину композиционных принципов. Ведь если музыкальное произведение мыслится как звуковая эманация своего закона-референта, оно через эту причинно-следственную связь с законом непременно восходит к истине.

Но если мы каким-либо образом полностью или частично отречемся от связи с внешним референтом (законом), то вся картина творческого процесса приобретает совершенно иные очертания. В этом, т. е. в перемене точки зрения на смысл творческой деятельности композитора, как раз и состоит тот самый второй подход, о котором уже было упомянуто. Следует отметить, что переход к поиску иных, чем в авангардной парадигме, точек зрения на смысл и цели творческой деятельности произошел не «вдруг», а постепенно. И начался он уже в исследованиях структуралистов.

Давно замечено, что при анализе семиотических структур, к примеру, истинного и ложного высказывания, становится очевидным, что грамматически оба высказывания независимо от того, выражают ли они истину или обман, остаются структурно правильными. То есть с позиций системных грамматических конструкций и истинное утверждение, и ложное могут быть оценены независимо от выражаемого ими содержания совершенно одинаково – как

правильные грамматические конструкции, органичные данной системе. Связь с внешним референтом – истиной или ложью – с точки зрения семиотической системы, в которой эти грамматические построения были созданы, оказывается несущественной: повторим, что с точки зрения грамматики оба построения будут признаны правильными. Другое дело, если бы эти построения содержали грамматические или иные структурные ошибки! Тогда в силу наличествующих ошибок эти высказывания независимо от того, что в них утверждается относительно внешнего референта (истина или ложь), в любом случае были бы признаны неправильными, точнее, структурно ошибочными. Вот она, перемена точки зрения! Если авангард настаивал на фундаментальной исконной связи звуковысотной системы или техники композиции с внешним референтом (истиной, законом и т. п.), то когда нам предлагают игнорировать этот внешний референт, все сосредоточивается именно на внутренней системной логике звуковысотной, либо композиционной, организации. Она оказывается герметичной, не связанной с внешней понятийной или образной средой, и полностью генерируется логическими и семиотическими ресурсами избранной техники композиции.

Но если в структурализме эта «перемена взгляда» привела к обнаружению так называемых интенциональных логик, описывающих внутреннее устройство языков и принципов построения высказываний на этих языках, то в постмодернизме этой позиции придали совершенно иную интерпретацию. Если рассматривать текст как свидетельство о событиях, то можно утверждать, что текст есть определенная система знаков, условная кодификация, которая событием не является. Текст лишь

описывает события, т. е. оставаясь связанным со своим событийным референтом, он тем не менее ему не аутентичен. Это, выражаясь образно, всего лишь некий «след», оставленный внешним референтом (событием, смыслом и т. п.), т. е. с точки зрения своей собственной структуры – пустая семиотическая оболочка и не более. Но ведь люди, обращаясь к искусству, оперируют большей частью именно этими «следами», этими пустыми семиотическими оболочками, которые существуют отдельно и независимо от своих первоначальных референтов.

Но тогда возможен следующий шаг: если феномен художественного текста существует независимо от референта, который может быть со временем и вовсе утрачен, то чтобы достичь глубины в понимании этого художественного сочинения-текста, необходимо прежде всего углубиться во внутреннюю структурную организацию самого текста, чем пытаться найти частично или полностью утраченные связи с внешним референтом! Таким образом, если текст грамматически правилен, т. е. так системно организован, что полностью выражает весь логико-понятийный потенциал, отвечающий за построение грамматических конструкций, то уже не имеет значения, что выражается этими грамматическими конструкциями – истина или заблуждение. Таким образом, «семиотизация» художественного произведения открывает дорогу как к углублению представлений о структуре художественного высказывания, так и путь к произвольной его интерпретации – в отсутствии или даже при сознательном игнорировании связей с первоначальным художественным референтом.

Подчеркнем, что идея абстрагирования от референта, сосредоточение на грам-

матических возможностях самого языка и построенных на его основе высказываниях не является абсурдной. Однако она может стать таковой, когда забвение референта перерастает в отречение от него. И, по нашему мнению, эта идея как раз и составляет существо постмодернистской парадигмы в искусстве. Таким образом, если принять за первичный импульс художественной деятельности представление о семиотизации музыкального произведения, то, как уже было отмечено, мы оказываемся в ситуации, когда нотный текст музыкального произведения представляет только след от истинной сущности референта, первоисточника музыкального произведения, его живой сути, замысла. Рассматривая художественный текст исходя из этой предпосылки, интерпретатор вполне может ощутить кружащую голову вседозволенность. Перед ним есть лишь некая система знаков, не представляющая ценность сама по себе, это не есть нечто святое или не подлежащее обработке, интерпретаторской подчистке, это всего лишь совокупность знаков, неаутентичный след, не более того. Но тогда интерпретатор вполне может чувствовать себя свободным от множества моральных обязательств, прежде связывавших его предшественников требованиями уважения референта, первоначального замысла композитора, неприкосновенности композиторского текста и прочими обязательными, от века поддерживающими художественную и смысловую преемственность, которая как раз и обеспечивает неразрывность и единство мирового культурного пространства.

Полагаю, что именно этот как будто узаконенный производ, неоднократно выплескивавшийся бессмысленным эпатажем в отношении творчества многих композиторов прошлого, как раз и не устраивает

композиторов-минималистов. Минималисты не хотят, чтобы их творчество становилось объектом интерпретации. Поэтому они создают такие произведения и такие тексты, которые были бы гарантированно защищены от произвола интерпретаторов. То есть задают уникальные условия постановки, звуковоспроизведения, драматургии, прочие условия предоставления публике конечного продукта. Все это позволяет ощущать собственную аутентичность, представляя каждое свое произведение как первоисточник, а не как след от него, оставленный интерпретатором. В этом как раз и проявляется преодоление постмодернистской парадигмы. Тем самым Райх и его единомышленники стремятся вернуть искусство к самому себе, к его понятийному, образно-эмоциональному референту.

Особенно рельефно эти устремления проявляются в отношении минималистов к оперному жанру. Творчество минималистов – С. Райха, Дж. Адамса, М. Наймана – определенно дает понять, что ознаменованное, семиотизация оперы – это шаг к подмене оперы ее знаком (символом, аллегорией, грамматической конструкцией и т. д.). Но тогда реальные проблемы оперы отклоняются (отсюда бесконечно долгий плач мировой музыкальной критики о конце оперы как жанра³), в то время как проблемы знакового информационного обмена становятся единственно реальными. Таким образом, подлинные художественные проблемы отбрасываются, а проблемы семиотического контакта, обмена знаками и их произвольной интерпретации признаются и насущными, и единственно существенными.

³ Лебрехт Н. Кто убил классическую музыку? История одного корпоративного преступления. – М.: Классика, 2004. – 588 с.; Мартынов В. Конец времени композиторов. – М.: Русский путь, 2002. – 296 с.

По сути, постмодернистские приоритеты, вознесшие на Олимп произвол интерпретатора, есть вывернутая наизнанку великая идея структуралистов (Н. Мулуд⁴, Р. Карнап⁵ и многие другие), которые с научным скептицизмом, гарантировавшим от крайностей, занимались проблемой внутренней смысловой емкости языковых конструкций. В сфере постмодернистских представлений эта сутубо научная проблематика приобрела гораздо более легковесное применение, породив феномен «новой эклектики». Ведь если спектакль – всего лишь процедура знакового коммуникационного процесса, тогда зачем добиваться слияния с аутентичностью, с первоначальным замыслом композитора? Появляется возможность прекрасно существовать и в отсутствии этой аутентичности. Любое явление в постановке можно объявить лишь одним из вариантов прочтения, а исходный авторский замысел объявить утраченным и абсолютно недоступным пониманию и повторному воплощению. Против этого интеллектуального юродства и восстает американский минимализм. Несколько десятилетиями ранее сходную позицию занимал, например, М. Равель, который напрямую заявлял: «Я не хочу, чтобы меня интерпретировали»⁶.

Продолжая наше сопоставление модернистских и постмодернистских подходов к основаниям искусства, перейдем от идей В. Курицына, согласно представлениям которого модернизм и постмодернизм есть

⁴ Мулуд Н. Анализ и смысл. Очерк семантических предпосылок логики и эпистемологии; пер. с франц. – М.: Прогресс, 1979.

⁵ Карнап Р. Философские основания физики. Введение в философию науки. – М., 1971.

⁶ Цит. по: Аронова Е. Графические образы музыки. Культурологический, практический и информационно-технологический взгляд на современную музыкальную нотацию. – Новосибирск: Наука, 2001. – С. 51.

противостоящие модусы развития культуры, к размышлениям Е. Кармазиной⁷, которая с основанием полагает, что постмодернистский модус цивилизационных и культурных процессов – это результат эволюции модернистских представлений о культуре и цивилизации.

Обратим внимание на основную антропологическую и социальную проблематику художников и мыслителей XX века. Эта проблематика связана с бурным ростом научного знания, деформацией отношений между рационализмом как способом познания действительности и нравственностью. Сюда относятся проблемы крупных социальных движений и проблемы массового сознания. Однако в любом случае – примем ли мы позицию, согласно которой модернизм и постмодернизм – суть противостоящие модусы некой диалектической пары противоположностей, или предпочтем утверждение, согласно которому проблематика и парадигматика постмодернизма вырастают из кризиса модернистских философских и эстетических воззрений, остается ощущение неопределенности и недосказанности.

Дело в том, что весь комплекс неразрешимых вопросов, поставленных эволюцией модернизма и подвергшихся «деконструкции» в рамках постмодернистских попыток приблизиться к их решению, по-прежнему далек от сколько-нибудь убедительных ответов. Ощущение «замкнутого круга», кризиса известных познавательных философских стратегий становится поводом для специфического пессимизма, свойственного в большей степени не философам, а именно деятелям постмодернистско-

⁷ Кармазина Е. Массовая культура и массовая философия // Идеи и идеалы. – Новосибирск, 2009. – № 1. – С. 33–56.

го плана, которые по-своему стремятся и к обновлению проблематики философии, и к разработке новых стратегий познания. Этим устремлениям в определенной степени созвучны и воззрения композиторов-минималистов. И Райх, и Найман, и Гласс, и Адамс подводят своего слушателя к тому, что кризис познания истины при наличии мощнейших инструментов познания науки вызван именно дефицитом принципиально новых идей, способных упорядочить нравственные коллизии современности, высокую интенсивность информационных потоков и стратегии научного поиска.

Специфичность подхода минималистов состоит именно в том, что их размышления стремятся вырваться за пределы известных философских схем, полное логическое исчерпание которых приводит к констатации интеллектуального распада личности и бессилия философского сознания, которое до сегодняшнего дня так и не смогло обосновать позитивный выход из ситуации кризиса в философии, обществе и культуре – кризиса, олицетворением которого как раз и является вся совокупность проявлений постмодернизма. Таким образом, если мы сумеем хотя бы обозначить главные особенности этого интеллектуального тупика, тогда мы сможем обозначить не только специфические качества художественно-философского мышления минималистов, но также обрисовать контуры постмодернистской парадигмы искусства, которые В. Курицын в своей статье обошел молчанием.

Итак, один из вариантов размышления на тему постмодернистской парадигмы мог бы начинаться следующим образом: если признать сложившийся процесс оформления общественной жизни в некий «порядок существования» (Ясперс), тогда ход рассу-

ждений будет формироваться по одной из известных «траекторий». Главный нерв системы массовой деятельности – это не только сущностное содержание процессов, вместе и порознь обеспечивающих ее жизнеспособность, но и способ коммуникации, который позволяет этой системе функционировать, обеспечивает ей устойчивость и целостность. Есть основания утверждать, что этот порядок массовой деятельности, все шире подчиняющийся потребительским установкам элиту и ее достижения (науку, культуру), как раз и является главным предметом рассуждения минималистов. Они не могут не знать известных философских сюжетов, сформированных вокруг «порядка» и его оценок. Массовость, глобальность – это ключевые слова в характеристике процесса современного человеческого Бытия – центрального объекта их художественного познания. Однако традиционные пути поиска форм и содержания элитарности, «встроенных» в «порядок существования» и предназначенных создавать содержательную оппозицию массовости, вызывают у минималистов разочарование и вполне обоснованные возражения именно в силу неэффективности давно опробованных, однако по-прежнему усиленно развиваемых индивидуалистических установок.

Согласно характеристикам культуры Ортеги-и-Гассета сценарий развития массового сознания, напротив, движется не к «порядку существования» и даже вовсе не к порядку вообще, а от культуры к варварству, при этом варварство выступает как средство тотального насаждения массовой заурядности. Тогда итогом будет являться утверждение, что массовое участие заурядного человека в процессах коммуникации, производства и потребления в качестве главного и потребляющего принципа насаждает отнюдь не

диалог (основу построения системности и порядка), а прямое действие (*action directe*), т. е. насилие. А уж насилие рано или поздно становится неуправляемым и «срывается» в хаос. Е. Кармазина, анализируя эту позицию, справедливо указывает, что «принцип «прямого действия» упраздняет в общественной жизни моральные нормы, в литературе и публицистике выражается в оскорблениях и угрозах, в отношениях между людьми – в распущенности»⁸. Очевидно, что элитарность здесь не может быть гармонично встроена в проявления массового «прямого действия». При таком понимании проблемы культурная элита обречена противостоять угрозе внутреннего варварства и хаоса, чтобы сохранить свои дифференциальные признаки.

Дабы вышеупомянутые теоретические конструкции сохраняли устойчивость, их авторы вводят некоторые стабилизирующие факторы. Так, массовость в интерпретации Ясперса выступает как безоговорочное подчинение массового сознания определенным, причем изначально *разумным* стереотипам, правилам мышления и поведения. Именно эта система устанавливает порядок коммуникации в культуре и обществе, чем и организует массовость в порядок существования, о котором речь шла выше, оберегая его от анархии и хаоса. Правила эти должны быть просты и вместе с тем фундаментальны, так как проистекают из данной природой человеку функциональности. Но обратная сторона такого «порядка существования» Ясперсу, конечно, хорошо известна. Дело в том, что подобная трактовка массовости как осознанной необходимости подчинения превращает человека в «маленький винтик», лишенный индивидуальности члена сообще-

ства с определенным функциональным назначением. Такой общественный человек, конечно, обладает преимуществом выживания в системе экономических, социальных взаимосвязей, установленных законов и ответственности. Главная проблема этой ситуации в том, что идеальным проявлением массового человека является посредственность.

Оба упомянутых философа, таким образом, рисуют весьма пессимистически процесс развития человеческого общества: необходимость формировать независимую интеллектуальную позицию между варварством (Ортега-и-Гассет) и посредственностью (Ясперс) вовсе не кажется привлекательной для современных интеллектуалов. Да и культура требует от человека мыслящего прямо противоположного: индивидуальности, незаурядности, проявлений внутренней свободы, роста интеллектуальных способностей в противовес тому, что поощряет тоталитарная система и brutальные стратегии ее разрушения.

Однако перейдем от абстрактных философских рассуждений к предмету более конкретному и, главное, безусловно интересному для современного художника. Этим предметом является личность – человек, точнее, некая антропологическая модель нашего современника, сформировавшаяся под влиянием таких взаимоисключающих детерминант, как технологии самоорганизации, присущие эпохе массового производства, и научная рациональность, с одной стороны, с другой же стороны – бунтарские контркультурные устремления и нравственный нигилизм. Конфликтность и неспособность к гармонизации вышеуказанных начал опасно угрожают целостности человеческой природы. И в этой связи необходимо в первую очередь подчер-

⁸ Там же, с. 44.

кнуть именно преемственность, а не противопоставление (!) базовой антропологической модели постмодернизма по отношению к авангардному образу человека эпохи всемирной культурной революции, индустриализации и постиндустриальной глобализации Западного мира. Мотивы преемственности настолько значительны, что, как справедливо указывает Е. Кармазина, «представляется допустимой оценка авангардизма и постмодернизма в качестве единой линии антропологического теоретизирования в XX веке. При этом основные отличия особенностей авангарда (разрушение) и постмодерна (всеобъемлющее смешение) отходят на второй план. Это происходит за счет того, что в философско-методологическом аспекте указанные различия не являются столь существенными, так как наблюдается *«совпадение основных позиций и направлений теоретизирования: апология различия в оппозиции “тождество – различие”, редукция “Я” (децентрация субъективности), радикальный релятивизм и культурный нигилизм»* (выделено мною, М.Б.)⁹.

Таким образом, в сфере интересов антропологического дискурса постмодернизма оказывается заявленная ранее авангардом дилемма универсального (тотально неразличимого) и уникального (множественного). Если рассматривать проекцию этой дилеммы в область художественного творчества, то она неминуемо выливается в пеструю панораму постмодернистских рефлексий по поводу высокого (элитарного) и низменного (массового) в культуре. Именно на основе указанных размышлений в русле постмодернизма формируется модель человека с присущими ей цен-

ностными приоритетами. Здесь речь идет уже не столько о модусах индивидуальности и неповторимости личности, сколько о ее ненормативности. А понятая и проинтерпретированная через категорию ненормативности личностная уникальность оборачивается принципиальной неразличимостью сущего и должного, «редукцией должного к сущему, отрицанием какого-либо долженствования в познавательной и аксиологической сферах, в поведении и деятельности»¹⁰. Нет ничего удивительного, что при таком понимании модели человека частью постмодернистской парадигмы становятся тенденции тотального агностицизма и релятивизма. Правда, накопление постмодернистских философско-аналитических текстов неминуемо приводит к установлению своей собственной нормативности в языке, способе аргументаций, развертывании дискурсов на наиболее характерные и актуальные темы.

Среди них выделим, на наш взгляд, наиболее актуальную проблематику вместе с типичными стратегиями ее развертывания и исчерпания. Как указывает Е. Кармазина, это обыгрывание дилеммы «тождество – различие» по отношению к субъекту как таковому и субъективности как главному личностному качеству человеческой природы: «Начиная игру “тождество – различие” ставками “на повышение” личности, в логике субъективации, даже сверхсубъективации нормативной модели человека, продолжение игры осуществляют в логике “понижения”, поскольку борьба с монстрами тождества – системой и культурой, которые давно влезли в душу человека, требует радикальной редукции личности. Это как раз тот случай, когда радикальное теоретическое сознание готово двигаться в на-

⁹ Кармазина Е. Массовая культура и массовая философия // Идеи и идеалы. – Новосибирск, 2009. – № 1. – С. 53.

¹⁰ Там же, с. 52.

правлении индивидуации и субъективации вплоть до полного уничтожения индивида и субъекта»¹¹. Но это также означает, что такое философствование «за гранью субъекта», или «по ту сторону» личностной целостности и уникальности, ведет не к феноменологической «интерсубъективности» (Гуссерль, Ортега-и-Гассет, Бахтин, Бубер, Сартр и т. д.), а именно к специфической децентрализации субъекта, его сущностному «распылению», фрагментированному самосознанию. То есть к абстрагированию от индивида самого принципа целостности мыслящего субъекта. В данном случае это самое абстрагирование возводится в универсальный принцип построения модели человека эпохи постмодерна. Такой человек по определению не будет тяготеть к уникальности, самостоятельности, личностной автономии. Зато будет отличаться отсутствием целостной культурной самоидентификации, «провалами» в личном информационном пространстве, создающем специфическое фрагментарное, разорванное представление о бытии, где в конечном итоге не стыкуются ни причинно-следственные связи, ни моральные принципы. Таким образом, перед нами вырастает фигура типичного экстраверта, важнейшие личностные ориентиры которого задаются какими-либо внешними импульсами. Ни о каком нравственном законе, живущем внутри субъекта и управляющем его поведением, как полагал еще Э. Кант, в данном случае не может быть и речи. Это – все более укореняющийся в современном мире «всеядный», легко меняющий ориентиры и убеждения, в общем, беспринципный субъект из рядов тех самых «восставших масс», для которого вопросы преобразования мира, среды обитания, культуры, морали

¹¹ Там же, с. 54.

есть всего лишь вопросы потребительской целесообразности.

Таким образом, постмодернизм утверждает собственную картину мира и свой философский стиль как наиболее подходящий в современных условиях, как наиболее соответствующий эпохе. Однако стиль сугубо констатирующий, «перебирающий» ранее наработанные идеи, связи и отношения, известные философские модели на фоне распадающейся целостности картины мира в надежде сложить из этих все умножающихся фрагментов некое подобие прежней целостности. И характеризуется этот стиль философствования и художественной рефлексии не в категориях классических стратегий развертывания аргументации, присутствующих в прежних философских системах, а как наблюдение, изучение, анализ социальной и культурной «ситуации» постмодерна. Как раз против такого подхода и восстают минималисты, причем их возражения вполне оригинальны, концептуально самостоятельны и касаются в первую очередь не структуры личности, выстраиваемой в рамках описанной антропологической модели, а сферы коммуникативных возможностей такого личностного типа в рамках массового общения, удовлетворения духовных запросов, познавательных и культурных потребностей.

Они сосредоточивают свои возражения в сфере анализа парадоксальной ситуации (опять этот постмодернистский термин!) коммуникационной немоты, в которой пребывает человек нашего времени. Этому человеку кажется, что он уже уразумел многие истины, что его коммуникационный потенциал возрастает вместе с ростом объема передаваемой и предлагаемой к усвоению информации. Однако в азарте коммуникационных обменов утрачивается ощущение

объединяющего стержня, способного соответствующим образом воспринимать и сортировать информацию. Человек эпохи постмодерна, чувствующий себя неким «всезнайкой» и поклоняющийся информации (вспомним современные оценки наподобие широко известного выражения «кто владеет информацией, управляет миром»), становится, сам того не замечая, рабом информационных потоков. Он становится частичкой информационного поля, где в буквальном смысле оказывается «по ту сторону добра и зла», утрачивает способность к различению доброго и злого, долга и прагматической целесообразности.

Человек постмодерна, согласно красочному сравнению Л. Штудена, «согласился на роль броуновской частицы в беспорядочном движении своего случайного существования»¹². Е. Кармазина же сравнивает человека эпохи постмодерна с «персонажем – *enfant terrible* современности, не желающим принимать на свои плечи тяготы жизни и отстаивающим право прожить жизнь, образно говоря, не приходя в сознание»¹³. Иными словами, он остается бессильным к пониманию божественной сути вещей. Но это также означает, что такой вот массовый человек склонен к личностной зависимости от внешних ориентиров – рекламы, моды, популярного изложения новейших достижений науки. И потому он нуждается в некоем духовном стержне, научении высшим истинам, которые не могут быть выведены «изнутри» самой рассматриваемой антропологической модели и той среды обитания, где ее проявления приобрели уже даже не массовый, а прак-

тически всеобщий характер. Человек постмодерна, таким образом, рассматривается согласно данным подходам как современный тип невежественного в вопросах духовности язычника либо – безбожника, как массово распространенный тип выходца из эпохи Западной культурной революции.

В противовес этому бессознательному существованию минималисты предлагают человечеству новые «старые» ценности, пристальный и заинтересованный взгляд на которые позволяет разрешить многие познавательные, нравственные и коммуникационные проблемы современности. Минималисты осознают, что все попытки развивать логику определенных модернистских концепций исходя из содержания самих этих концепций уже исхожены и, по сути, бесплодны. *Выход, который видят представители минимализма из этой ситуации, как раз состоит в осознании проблемы коммуникационной немоты, ставшей итогом развития современной социальной и культурной ситуации.* Немота эта вызвана различными причинами – информационным перенасыщением, вбросом в культуру гигантского потока текстов, претендующих на глубокую значимость. Вместе с тем главная причина коммуникационной немоты заключается в том, что люди современной культурной формации организуют коммуникационный процесс по принципу «одноуровневых» связей, когда коммуникация организуется лишь группой субъектов, все из которых являются людьми и исходят из личного мнения.

Минималисты указывают на дефицит вертикальных связей внутри коммуникации, которые реализуются всегда через обращение человека к Богу, Абсолюту в надежде получить ответ, некое откровение. Именно Он может восстановить порядок в этом коммуникационном безумии. Когда С. Райх

¹² Штуден Л. О сакральном // Идеи и идеалы. – Новосибирск, 2009. – № 1. – С. 81.

¹³ Кармазина Е. Массовая культура и массовая философия // Идеи и идеалы, 2009. – № 1. – С. 55.

с беспощадной силой документа воспроизводит рассуждения ученых о клонировании и внедрении технологий генной инженерии в человеческую повседневность (в III акте «Трех историй»), он восстает против того, о чем писал Ж. Делез в «Логике смысла»¹⁴, определяя «субъекта нового общественного дискурса» (т. е. коммуникации – М.Б.) следующим образом: «ни Бог, ни Человек, а еще меньше, Человек на месте Бога»¹⁵. Преодоление этого состояния интеллектуального инфантилизма, процветающего на фоне избытия знаний, информационных обменов и коммуникационных процессов в культуре и обществе, минималисты видят в новом обретении Бога. Пусть даже Бог – молчаливый субъект коммуникации, пусть он передал уже человеку свои послания в прошлом через религиозные откровения, пусть даже это фигура, к которой обращаются с вопросами в надежде услышать ответ или подсказку. Постоянное акцентирование в искусстве этой ситуации – отнюдь не новая мистика. Минималисты со всей рациональностью подходят к осознанию этой идеи. Их философский метод – это отнюдь не реализация религиозных убеждений через новую музыкально-художественную практику. Это система смыслов, которая акцентирует внимание человека на сущностных аспектах бытия, на недостаточном понимании современным человеком Исходного Откровения, задающего важнейшие векторы для развития нашей цивилизации. Обретение и дальнейшее осознание этих наиболее фундаментальных смыслов как раз и должно при-

вести к упорядочиванию коммуникационного хаоса, к обретению пути, который бы привел человечество к гармонии с Высшим абсолютным началом.

В соответствии с вышеизложенным проблематика постмодернистских дискурсов, как и анализ их внутренней парадигматики, становятся центральной темой философской и нравственной полемики, участниками которой минималисты стали в ходе формирования и предложения своих воззрений современному обществу. Причем именно мотив преодоления постмодернистских тупиков познания, стремление предложить выход из них, действительно преодолевающий системную ограниченность и «круговерть аргументации», как раз и является наиболее ценным и по-своему дерзким вызовом. Так, «массовый человек» стоит в центре философских размышлений Стива Райха (в его сценическом произведении «Три истории»), современный ученый-интеллектуал – предмет размышлений Адамса (в его опере «Доктор Атом»), утративший адекватность коммуникативных отношений с окружающим миром мыслящий субъект – в центре художественных обобщений Наймана (опера «Человек, который принял свою жену за шляпу»). Характер образов, даже сам музыкальный язык нам показывает, что границы в области понимания и последующей интерпретации, донесения транслируемых композиторами художественных смыслов принципиально покидают привычную коммуникативную плоскость, расположенную между полюсами массовости – элитарности. Райх исходит из того, что не может быть никакой элитарности и избранности в культуре, принижающей личность, как и не принимает массовость в модусе «прямого действия», готового насилем заменить убеждение и

¹⁴ Делез Ж. Логика смысла. Фуко М. *Theatrum philosophicum* / Ж. Делез, М. Фуко: пер с фр. – М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998. – 480 с.

¹⁵ Цит. по: Кармазина Е. Массовая культура и массовая философия // Идеи и идеалы, 2009. – № 1. – С. 55.

трансляцию смыслов, идей и требований к другим субъектам человеческого общения. К сходным выводам приходит Адамс, обнажая проблемы нравственного инфантилизма науки и бесчеловечность политической системы, неуклонно ставящей эти достижения на службу уничтожения людей и в итоге – способных осуществить и самоуничтожение человечества. Найман по своему акцентирует тупики современного индивидуализма, выводящие индивида за грань адекватности и приводящие к утрате традиционных для человеческой личности способностей к своей социализации, ведущих в перспективе к тотальной деградации человеческого общества и глобальным цивилизационным кризисам.

Существовавший долгое время барьер между массовой культурой и элитарной философией в последние десятилетия стремительно разрушается, но, как показывает эволюция постмодернизма, большей частью в ущерб высоким идеалам философских традиций и выработанным ими критериям философского мышления. Минималисты тоже предполагают возможность стирания данной границы. Однако они ни в коей мере не преследуют цели упрощения философского языка, редукции проблематики, направленной к познанию вечных ценностей. Они призывают к созданию своего рода нового Откровения, которое призвано заново проинтерпретировать на человеческом языке многие вечные истины и заповеди. Тем самым они обосновывают необходимость формирования качественно иной антропологиче-

ской модели, в которой личностные качества человека и способ его существования определялись бы не только модусами отношения к природе, науке, социальности, индивидуальности, но восходили к высшему модусу человеческого предназначения – к обретению связи человека и человечества с Абсолютом, обладающим истинным знанием о предназначении и судьбе всего тварного мира.

Литература

Аронова Е. Графические образы музыки. Культурологический, практический и информационно-технологический взгляды на современную музыкальную нотацию. – Новосибирск: Наука, 2001. – 232 с.

Делез Ж. Логика смысла. Фуко М. *Theatrum philosophicum* / Ж. Делез, М. Фуко: пер с фр. – М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998. – 480 с.

Кармазина Е. Массовая культура и массовая философия // Идеи и идеалы, 2009. – № 1. – С. 33–56.

Карнат Р. Философские основания физики. Введение в философию науки. – М., 1971.

Курицын В. О некоторых попытках противостояния авангардной парадигме // Новое литературное обозрение. – М., 1996. – № 20. – С. 331–359.

Лебрехт Н. Кто убил классическую музыку? История одного корпоративного преступления. – М.: Классика, 2004. – 588 с.

Мартынов В. Конец времени композиторов. – М.: Русский путь, 2002. – 296 с.

Мулуд Н. Анализ и смысл. Очерк семантических предпосылок логики и эпистемологии; пер. с франц. – М.: Прогресс, 1979.

Штуден А. О сакральном // Идеи и идеалы. – Новосибирск, 2009. – № 1. – С. 69–82.