

## АВАТАРЫ ПОСТМОДЕРНИЗМА

**В.И. Кузин**

Новосибирский государственный  
театральный институт

v.i.kuzin@gmail.com

Статья посвящена вопросам определения понятий «модернизм» и «постмодернизм». Автором предложено рассматривать эти понятия в рамках трех теоретических контекстов. Модернизм и постмодернизм последовательно представлены, во-первых, как художественные практики и эстетические принципы; во-вторых, как этапы развития культуры; в-третьих, как основные способы миропонимания. Важнейшую роль для различения модернизма и постмодернизма, по мнению автора, играет категория «единство».

Статья адресована философам, культурологам, специалистам в области эстетики, преподавателям.

**Ключевые слова:** модернизм, постмодернизм, культура, философия, софистика, искусство, понимание.

DOI: 10.17212/2075-0862-2016-3.2-60-86

Вопрос «Что такое постмодернизм?» зачастую подменяется вопросами «Каков постмодернизм? Каковы его черты?». Обычно мы стремимся как можно быстрее и как можно полнее описать характеристики постмодернизма. Но при этом не всегда ясно отдаем себе отчет в том, характеристики *чего именно* мы описываем. В настоящей статье мы постараемся избежать множества подробностей, обнаруживаемых в постмодернистской философии, постмодернистской социологии и постмодернистской эстетике. Задача статьи – дать обобщающий взгляд на феномены, описанные в различных предметных областях.

Вопрос «Что такое постмодернизм?» (как и все вопросы типа «Что такое...?») мо-

жет быть либо вопросом *о значении*, либо вопросом *о сущности*. Причем принято считать вопрос о сущности более серьезным и глубоким. Однако в ситуации с постмодернизмом не слишком тривиальным будет и вопрос о значении.

При целенаправленном выяснении значений того или иного слова мы чаще всего пользуемся *указаниями* или *дефинициями*. В случае с постмодернизмом указания «не работают», так как нет такого «носителя имени», которого единогласно называли бы «постмодернизмом». Напротив, дефиниции постмодернизма имеются в большом количестве. Но само это изобилие порождает сомнение в их продуктивности (в соответствии со скептическим аргументом «от множественности мнений»).

Поэтому вместо того, чтобы принять то или иное теоретическое определение, мы отметим те смысловые контексты, в которых *употребляется* понятие «постмодернизм». Таких контекстов, на наш взгляд, три. Понятие «постмодернизм» широко используется в следующих случаях:

- 1) при описании *художественных практик* XX и XXI веков;
- 2) при описании *типов культуры*;
- 3) при описании *способов миропонимания*.

### Модернизм и постмодернизм как художественные практики

В контексте обсуждения существенных черт постмодернизма часто указывают, что слово «пост» означает лишь следование после чего-то и ничего еще не сообщает о содержании этого «после». Данное утверждение трудно оспорить, хотя оно и вызывает в памяти одну нестрогую аналогию.

Греческое слово «мета» является эквивалентом латинского «пост». В I в. до н.э. «мета» в слове «метафизика» было использовано систематизаторами аристотелевских сочинений в чисто техническом значении «после». Метафизика – это то, что после физики. Но через несколько столетий технический термин превратился в содержательное понятие. Возможность этого превращения, как считает Хайдеггер, можно разглядеть еще в одном значении «мета»: «Когда я следую за вещью, исследуя ее, я движусь от одной вещи по направлению к другой, иными словами, я некоторым образом оборачиваюсь» [11, с. 77].

По аналогии: постмодернизм – это не просто следование *после* модернизма. Это оборачивание, отворачивание от модернизма.

В этом смысле понятие «постмодернизм» с логической точки зрения является

в значительной степени отрицательным. Подобно тому, как в ранних сочинениях Маркса понятие «коммунизм» является в значительной степени отрицательным понятием по отношению к частной собственности, и постмодернизм часто описывают как отрицание модернизма, противопоставление модернизму. Взаимные определения противоположностей – это один из распространенных методов познания, который был осознан уже при формировании человеческого мышления в эпоху «осевого времени» (Ясперс). Пифагорейцы составили таблицу из 10 пар противоположностей (ее приводит Аристотель в своей «Метафизике»). Анаксимандр говорил о разделении *беспредельного* на физические противоположности. А вот как этот принцип изложен в трактате «Дао Дэ Цзин»: «Поэтому отсутствие и наличие друг друга порождают, легкое и трудное друг друга определяют, длинное и короткое друг друга измеряют, высокое и низкое друг друга исчисляют, мелодия и ритм друг с другом гармонируют, начало и конец друг с другом чередуются» [4, с. 140].

Что касается сопоставления модернистского и постмодернистского способов художественного творчества и восприятия, то наибольшую известность получила сравнительная таблица, предложенная Ихабом Хассаном [13, р. 6].

Если попытаться свести многообразие этой таблицы к краткой формулировке, то речь так или иначе идет о *единстве*. Суть модернизма в искусстве можно выразить посредством *правила четырех единств*: единства автора, единства произведения, единства смысла и единства стиля. Это правило – прямое продолжение *правила трех единств* (единства времени, места и действия), сформулированного частично

в аристотелевской, а полностью – в классицистской поэтике. Разумеется, само правило трех единств – тоже модернистское. Постмодернисты отрицают их все (и правила и единства) – как в практическом творчестве, так и в теоретических размышлениях.

Отрицание *единства автора* осознается как «смерть автора». *Единству произведения* противопоставляется интертекст, (а также гипертекст, метатекст, архитектк, паратекст); целый мир как текст, как бесконечная система отсылок, изоциренная игра ускользающих означающих. *Единство смысла* разрушается в процессе деконструкции и отвергается в пользу «нелинейного письма», «пустого знака», в пользу принципиального конфликта интерпретаций и плюрализма читательских (зрительских и т. д.) стратегий. Наконец, на место *единства стиля* ставится полистилистика, эклектика, смешение высокого и низкого, массового и элитарного и т. п.

*Единство автора.* Барт начинает историю современного осознания смерти автора с Малларме: «Малларме полагает – и это совпадает с нашим нынешним представлением, – что говорит не автор, а язык как таковой; письмо есть изначально обезличенная деятельность...» [2, с. 385]. Не мы говорим языком, а язык говорит через нас. Торнтон Уайлдер как-то горько заметил: Мы думаем, что мы проживаем жизнь. На самом деле это жизнь проживает нас.

Возможно, стоит в этой связи вспомнить и открытия романтиков. Одной из важных идей, высказанных романтиками, была идея бессознательного творчества. Именно на основании идеи бессознательного творчества Шлейермахер и затем Бек, Бласс, Дильтей выдвигали герменевтическое требование «Понимать лучше

автора!». Читатель может понимать лучше автора потому, что автор в своем творчестве автоматически, бессознательно переносит на произведение языки, смыслы, стили, жанры, формы как материализованное, опредмеченное знание предшествующих поколений. То есть для автора они существуют как материал, субстрат данного произведения – материал, не обязательно подвергаемый автором осмыслению. Читатель же (зритель, слушатель) может их сделать предметом сознательного восприятия и тем самым понять их лучше автора.

Смерть автора – это частный случай *смерти субъекта*, которая неоднократно провозглашается в теориях XIX и XX веков. Начиная с эпохи Нового времени, в европейской культуре в роли субъекта выступает человек, индивид. Важнейшая характеристика субъекта – это его автономия. Субъект является носителем самостоятельного действия и познания. Напротив, смерть субъекта означает осознание его зависимости, производности от каких-то других инстанций.

Помимо лингвистического устранения субъекта, о котором шла речь выше, существуют еще два основных пути «убийства» субъекта: социологический, и психологический. Социологи, стремясь элиминировать индивидуального субъекта, демонстрируют либо его неважность, либо его производность. Человек не важен, так как в истории всё определяется объективными законами, а роль играют только большие группы людей. Наиболее показательными примерами здесь могут служить социологические теории Маркса, Дюркгейма, расово-антропологические теории. И человек произведен, так как представляет собой исключительно продукт общества, повторение заданной обществом модели жизни.

Подобные трактовки человека мы находим в теории «социальных ролей», в теории идеологии и т. д. Один из примеров социологической смерти автора можно наблюдать в современном искусстве, где таинство индивидуального творчества заменяется коллективным производством современной художественной продукции. Одно из ироничных описаний подобного творчества находим в романе Пелевина «Т»: «Само понятие автора в прежнем смысле исчезло. Романы обычно пишутся бригадами специалистов, каждый из которых отвечает за отдельный аспект повествования. А затем спшитые вместе куски причесывает редактор, чтобы они не смотрелись разнородно» [7, с. 90]. К слову, все основополагающие священные тексты – Веды, Танах, Трипитака, Дао Дэ Цзин, Новый завет – написаны такими «бригадами специалистов». Только у них еще и не всегда был «редактор», который бы причесал «спшитые вместе куски».

Психологическое убийство индивида идет рука об руку с социологическим. Подобно социологическому, суть психологического убийства – в отрицании «человеческой самости», отрицании существования «ядра личности». Только на место социальных практик, определяющих жизнь индивида, ставится динамика бессознательных процессов. Из целостной личности человек превращается в резервуар бессознательных влечений и психологических реакций. Ключевую роль в психологическом доказательстве «случайности самости» сыграл психоанализ З. Фрейда.

*Единство произведения.* Под единством мы здесь подразумеваем в первую очередь целостность произведения. Целостность произведения, завершенность автономного *opus'a* являют собой характерную черту модернистской художественной практики.

Согласование всех частей произведения в единое целое – важнейшая задача модернистского художника. Решая ее, художник без устали шлифует форму произведения, стремясь придать ей ясность, завершенность, стройность.

Постмодернистские художники не стремятся к целостности, а постмодернистские теоретики доказывают ее невозможность. Отказ от целостности имеет разные формы: *вариативность, случайность, незавершенность, гетерогенность*. Примерами вариативности могут служить рассказы Борхеса с изменяющимися продолжениями; различные окончания чеховской «Чайки», сочиненные Акуниным; роман Кортасара «Игра в классики», главы которого нужно прочесть в двух разных последовательностях.

Незавершенность проявляется в «открытых финалах», «читках» и «эскизах» вместо спектакля. Наглядным примером незавершенности могут быть телесериалы, количество сезонов которых никак не определено целостностью произведения, а зависит в основном от зрительского спроса.

Случайность имеет широкий диапазон – от импровизации (более или менее управляемой) до хаотического творения, например, разбрызгивания пятен краски вместо контролируемого создания произведения. Причем эти пятна могут быть интерпретированы и как живописное полотно, и, например, как музыкальное произведение (посредством превращения их в нотные знаки). Зачастую художник «перепоручает» создание постмодернистского произведения случайным людям (хепенинги, в значительной мере техника *вербатим*) или даже животным (например, когда картина создается из отпечатков ног животного на холсте).

Гетерогенность – принцип «составления» произведения из разнородных элементов. Художник посредством использования «готового» языка неизбежно и неосознанно создает свое произведение из частей, фрагментов, элементов других произведений. Постмодернистский художник усиливает и сознательно использует эту черту творчества, вставляет фрагменты чужих сочинений в собственный художественный текст. Цитирования, коллажи, палимпсесты настолько характерны для постмодернистского творчества, что именно эту черту часто называют в качестве главной отличительной особенности постмодернистской эстетики. Каждый текст наполнен ссылками, аллюзиями, кодами, формулами, идиомами, ритмическими структурами, «следами» других текстов, а также «следами следов» и т. д. Любой текст дополняется любыми же другими текстами. В текстологической теории постмодернизма признано, что всякий текст является *интертекстом*. Деррида утверждает, что «нет ничего вне текста». Разумеется, при этом следует учитывать, что текст не исчерпывается только языковыми формами. Сегодня каждый, кто пользуется всемирной паутиной, знаком с подобной моделью произведения. Блуждая по просторам Интернета, переходя от одной страницы к другой, мы каждый раз создаем гетерогенный *гипертекст*. Машина «предлагает» бесчисленные текстовые фрагменты, связанные разнообразными отношениями в некоем многомерном пространстве, обеспечивая нам мгновенный переход к любому из них. Для подобных переходов практически нет ограничений.

*Единство стиля.* Кратко опишем основные этапы, через которые проходит стиль.

Этап первый. Существуют исторические периоды, когда художник творит вну-

три «большого стиля» своей эпохи и вообще не обеспокоен проблемой стиля. Художник выражает себя в существующем стиле так же свободно и незаметно, как незаметно он дышит чистым воздухом. Стиль – используем здесь определение Ортеги-и-Гассета – это способ трансформации, искажения реальности в художественном произведении. В эпохи, когда господствует «большой стиль», художники искажают реальность одним и тем же способом. *Существует единый стиль эпохи и единый стиль художника, которые совпадают.* В модели истории Шпенглера такая ситуация характерна для восходящей фазы жизни культуры.

Этап второй. Развитие культуры сопровождается ее обогащением, в том числе увеличением количества тех способов, которыми реальность трансформируется в художественном творчестве. Это происходит как за счет стилевых изобретений, так и за счет заимствований стилевых открытий других культур. Вот как описывает эти заимствования П. Сорокин: «Так было в греко-римском мире в первые четыре века нашей эры, так же обстоит дело и с нашим декадентским искусством. Мы имитировали и продолжаем имитировать египетскую, китайскую, греческую, римскую, мавританскую, романскую и готическую архитектуру. Мы имитируем искусство примитивных племен Африки и Австралии, архаизмы египетского, китайского, персидского, центрально-американского и многих других стилей. В особенности мы имитируем искусство негров, крестьянства всех стран, геральдическое искусство средневекового дворянства, иератическое искусство древнего Египта, классическое искусство Греции и искусство возрождения. Такой поток изо-

щенных имитационных стилей превращает современное искусство в космополитический музей, репрезентирующий все безграничное многообразие стилей и направлений» [9, с. 457].

*В условиях утраты единого стиля эпохи перед художником встает задача поиска, выработки собственного стиля.* По мнению Вейдле, в ближайшую к нам историческую эпоху первыми, кто сознательно озабочился проблемами индивидуального стиля, были романтики: «Романтизм не есть художественный стиль, который можно противопоставить другому стилю, как барокко – классицизму или готическое искусство – романскому: он противоположен всякому стилю вообще» [3, с. 269]. На этом этапе успешному художнику удастся найти собственный стиль при отсутствии единого стиля эпохи.

Этап третий. Следующая ступень на пути распада единства стиля часто описывается в терминах «эволюции стиля художника». Речь идет о том, что художник в течение жизни осваивает, воплощает не один, а несколько стилей. Так, например, историки литературы говорят о романтическом и реалистическом творчестве Пушкина, а историки музыки – о модернистском и неоклассицистском творчестве Стравинского. *На этом этапе мы наблюдаем как отсутствие единого стиля эпохи, так и отсутствие единственного стиля у художника.*

Этап четвертый. Ситуация углубляется и усугубляется, когда художник ставит себе задачу *каждое* новое сочинение писать в новом же стиле. Так, например, Т. Адорно утверждает, что последовательная нонконформистская позиция индивида по отношению к современному ему (позднебуржуазному) обществу заключается в принципиальном отрицании существующих со-

циальных порядков, которые институализируются в соответствующих социальных структурах. Для художника позднебуржуазного общества главным объектом отрицания, преодоления должно быть само искусство в его закрепленных, устойчивых формах. И в первую очередь отрицается стиль. Настоящий (радикальный) художник, по мнению Адорно, отвергает все предшествующие стили, в том числе стили собственных уже написанных произведений. *Художник стремится каждое свое сочинение сделать уникальным с точки зрения стиля.* Применительно к актуальному театральному искусству об этом пишет П. Руднев: «Сегодня зритель за первые пятнадцать минут спектакля должен узнать правила игры, по которым с ним сегодня, здесь и сейчас, станут играть режиссер и артисты. Умение эти правила в пятнадцать минут объяснить и играть по ним до самого финала – вот талант режиссера. Умение понять их – талант зрителя. Умение эти правила объяснить, а потом их поломать и начать новую игру – вот гений режиссера» [8].

Этап пятый. Последнее предложение из приведенного выше высказывания Руднева («Умение эти правила объяснить, а потом их поломать и начать новую игру – вот гений режиссера») относится уже к следующему (и, возможно, последнему) этапу существования стиля. Тенденция дезинтеграции стиля находит свое логическое завершение в искусстве, где *разные стили смешиваются в одном и том же произведении.* Полистилистика, эклектика – характернейшие черты постмодернистского творчества во всех видах искусства.

В качестве отступления заметим, что на место понятия «стиль» в обозначенных пяти этапах можно поставить и другие понятия, например, понятие «научного мето-

да». И описание вполне сохранит свою осмысленность. Тогда первый этап будет характеризоваться единством метода (вспомним «Правила метода» Декарта). А на последнем этапе П. Фейерабенд скажет, что в отношении научного метода «всё сгодится». Хорошо сработает и подстановка в схему понятия «ценность». А Ортега-и-Гассет фиксирует пять этапов христианской веры в Средних веках.

*Единство смысла.* Закономерным следствием разрушения единства произведения и единства стиля становится разрушение единства смысла. Заметим, что модернистский теоретик высказался бы иначе: следствием разрушения единства смысла становится утрата единства произведения и единства стиля.

Как замечает М.М. Субботин, анализируя теоретическую позицию Дерриды, деконструкция «обнажает поверхность текста», позволяет проникнуть в микроструктуру текста, и тогда в тексте обнаруживаются «лакуны, зияния, разрывы, вообще отсутствие смысла там, где логическая форма развертывания предполагает его присутствие. Мы обнаружим также маргинальные смыслы – с точки зрения доминирующей в книге логики, – которые, тем не менее, присутствуют в тексте и вступают в конфликт с центральными смыслами» [10, с. 40]. Иначе говоря, предпосылкой метода деконструкции, но также и результатом его применения будет отрицание не только *единственного* смысла текста (соответственно, единственно верного его понимания) независимого от времени и человека, как это было уже у Хайдеггера, но также и отрицание *единого*, целостного смысла (и, соответственно, понимания). Предполагаемое смысловое единство текста – не более чем иллюзия, полагает Деррида, и в

этом отношении его установка прямо противоположна «презумпции совершенства» текста, которой предлагает придерживаться Гадамер. Эта иллюзия есть проявление принципа логоцентризма, характерного для западного мышления и составляющего вместе с принципами «фоно-евро-фаллоцентризма» основания западной метафизики.

В соответствии с принципом логоцентризма предполагается, что смысл текста (означаемое) вполне автономно существует в его умопостигаемости и лишь затем материализуется, отчуждается, опускается в чувственное, во внешнее, т. е. воплощается в форме слова, страницы, книги (означающее). По словам Дерриды, в западной традиции «означаемое никогда не воспринимается как одновременное с означающим», оно всегда «чуть-чуть сдвинуто по отношению к нему», «отстоит от него на одно дыхание». То есть означаемое существует раньше означающего.

Деррида же, настаивающий на исконности, *первичности письма* и стремящийся преодолеть его подчиненное по отношению к устной речи положение (борьба с фоноцентризмом), утверждает одномоментность смысла (означаемого) и означающего, или даже его следование за означающим. Смысл рождается как переход, как движение между означающими.

Если смысл следует за означающим и если деконструкция обнаруживает необоснованность претензий на единство смысла (на иерархическую выстроенность, последовательность смысловнесущих элементов), то тогда выявляются новые возможности смыслопорождающих переходов между означающими, не совпадающие с последовательностью, запечатленной, например, в книге. «...Текст пронизан сетью бесчислен-

ных, переплетающихся между собой внутренних ходов, не имеющих друг над другом власти; он являет собой галактику означающих, а не структуру означаемых; у него нет начала, он обратим; в него можно вступить через множество входов, ни один из которых нельзя наверняка признать главным...» [2, с. 14].

Отвергая одну-единственную возможную траекторию смысловых переходов и настаивая на равноценности пересекающихся внутренних ходов, Деррида тем самым выступает против *линейности* письма, категории более важной, по его мнению, чем «шиктография», «идеография», «буквенное письмо» и т. д. Линейное письмо (последовательное выстраивание знаков и их сочетаний) представляется нам совершенно естественным и как будто бы просто воспроизводит линейность речи. Но в действительности, как полагает Деррида, линейное письмо представляет собой конкретно-исторический феномен, и его возможности ограничены. Ограниченность линейного письма (обнаруживаемая посредством деконструкции) заключается в том, что, как уже говорилось, оно «стремится подчинить мыслительную и текстовую реальность линейной схеме, а она, эта реальность, не втискивается в нее». Реальная мысль, реальное понимание всегда реализуют возможности перехода от любого смысловнесущего элемента не только непосредственно за ним следующему фрагменту, но к бесчисленному множеству других элементов. Причем эти элементы вовсе не обязательно принадлежат вот к этому замкнутому тексту. Замкнутости не существует. Понимание принципиально открыто – оно совершается в «межтекстовом пространстве». Каждый текст наполнен «следами» других текстов, других смыслов и «следами

следов». В их бесконечных отсылках друг к другу и происходит непрекращающееся рождение смысла.

Невозможность единства смысла находит свое выражение в двух разнонаправленных процессах: художник воплощает в своем произведении одновременно и *больше* того, что он намеревается воплотить, но также и *меньше* того, что им задумано. Мы уже говорили, что художник неизбежно воплощает в своем творении неосознаваемые им смыслы (вследствие использования языка и в результате бессознательного творчества). Но вместе с этим художник многие смыслы неосознанно элиминирует из произведения. Например, Ортега-и-Гассет пишет: «Всякая идея любого мыслителя всегда имеет свои *недра, почву и противника*. Ни один из этих трех элементов не выражен в строгом смысле этого слова в самой идее. Они остаются вне ее, и мыслитель почти никогда к ним не обращается. Тем не менее все эти элементы присутствуют в процессе мышления и являются его составной частью. Именно поэтому, чтобы понять идею, необходимо дополнить ее этими составляющими» [6, с. 253].

До сих пор мы сопоставляли модернизм и постмодернизм в статике – как различные художественные принципы. Теперь взглянем на их отношения динамически. Если постмодернизм следует *после* модернизма, то закономерно возникает вопрос: «после» – это когда?

Обычно модернизмом считают художественные тенденции и направления первой половины XX века. Соответственно, постмодернизм связывают с художественными практиками второй его половины. Однако при сопоставлении постмодернизма и модернизма временные границы последнего неявным образом расширяют-



ся. Под описание модернистского художественного произведения подходят сочинения XIX, XVIII, и XVII веков. В свою очередь, черты постмодернистского творчества обнаруживаются у Пушкина, Данте и далее вглубь веков вплоть до Гомера. В результате исследователь получает другую темпоральную картину: постмодернизм и модернизм – это не ограниченные во времени (XX век) художественные стили, а разные художественные принципы, реализуемые на протяжении всей известной нам истории искусств.

Как пишет Умберто Эко, «...Я сам убежден, что постмодернизм – не фиксированное хронологическое явление, а некое духовное состояние, если угодно, художническая воля – подход к работе. В этом смысле правомерна фраза, что у любой эпохи есть собственный постмодернизм, так же как у любой эпохи есть собственный маниеризм» [12, с. 460, 461].

Но если у каждой эпохи есть свой постмодернизм, то отсюда следует, что у каждой эпохи есть и свой модернизм. Может быть, лучше сказать, что каждая эпоха есть модернизм. В этом смысле барокко, классицизм, романтизм, реализм, символизм – это всё варианты модернизма. В качестве парадокса предположим, что собственно модернизм начала XX века является наименее модернистским из всех вышеперечисленных художественных направлений.

Утверждение о том, что каждая художественная эпоха имеет собственный модернизм и собственный постмодернизм, легло в основу модели истории искусств, предложенной Н.С. Автономовой. Для нее основанием различения модернизма и постмодернизма послужили разные типы отношения нового искусства к ста-

рому. Рассматривая проблемы отношения к предшествующей традиции, исследовательница замечает: «На обозримом для нас культурном материале можно выделить два главных способа отталкивания от собственного культурного прошлого. Первый способ – разъятие прошлого и вольное оперирование его элементами в новых и новых комбинациях. Второй способ – отмена прошлого и попытки создания чего-то абсолютно нового и как можно более непохожего. Первый способ как раз и можно назвать постмодернистским, а второй – авангардистским» [1, с. 17]. Так, по мнению автора, в России на символизм было две реакции – акмеизм и футуризм. «Акмеисты стали писать стихи, казавшиеся самостоятельными и новыми, – однако так, что начитанный человек легко угадывал в их словах и словосочетаниях отсылки то к Пушкину, то к Данте... Это литература, опирающаяся на литературу. Футуристы поступали иначе: они делали всё возможное, чтобы казаться абсолютно новыми, небывальными... Писать стихи нужно было так, будто это первые стихи на свете, будто это сочинение первого человека на голой земле» [Там же].

В своей статье автор намечает схему истории европейского искусства, где авангардистские (модернистские) смены художественных эпох образуют магистральную линию развития, а постмодернистские – «тупиковые» ответвления, не имеющие дальнейших продолжений. Так, авангардистской реакцией на Возрождение является барокко, а постмодернистской – академизм; авангардистским ответом барокко можно считать классицизм, а постмодернистским – рококо; авангардистским отрицанием классицизма стал романтизм, и т. д.

<b>Авангардистские реакции</b> (по вертикали)	<b>Постмодернистские реакции</b> (по горизонтали)
Ренессанс	Академизм
Барокко	Рококо
Классицизм	Веймарский классицизм (Гете, Шиллер)
Предромантизм и романтизм	Французский «Парнас»
Реализм	Натурализм
Символизм	Акмеизм
Футуризм (Россия)/модернизм (Европа)	Обернутство (Россия)/Сюрреализм (Европа)

Сходные с Автономовой идеи высказывал У. Эко: «Исторически авангард... хочет откеститься от прошлого. [...] Авангард разрушает, деформирует прошлое. [...] Авангард не останавливается: разрушает образ, отменяет образ, доходит до абстрактности, до безобразности, до чистого холста, до дырки в холсте, до сожженного холста; в архитектуре требования минимализма приводят к садовому забору, к дому-коробке, к параллелепипеду; в литературе – к разрушению дискурса до крайней степени – до коллажей Берроуза, и ведут еще дальше – к немоте, к белой странице. В музыке эти же требования ведут от атональности к шуму и затем к абсолютной тишине (в этом смысле ранний период Кейджа – модернистский). [...] Постмодернизм – это ответ модернизму: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить: иронично, без наивности» [12, с. 460–461].

Парадоксальным образом можно сформулировать и обратное: модернизм – это ответ постмодернизму. Несколько случайных наблюдений: политеизм предшествует монотеизму; фрагментарная и эклектичная картина мира предшествует целостному

мировоззрению, случайные языковые игры предшествуют представлениям о языке как системе, и т. п.

В целом, видимо, не существует одностороннего влияния ни модернизма, ни постмодернизма, а есть взаимное воздействие модернистских и постмодернистских тенденций. Беря за основу модель Автономовой, можно сказать, что у каждого художественного стиля есть модернистская и постмодернистская версии. Постмодернистская версия стиля – это развитие и радикализация его главных черт. Это последовательное развитие рано или поздно приводит либо к гипертрофированной вычурности и дисгармоничности, либо к рафинированной стерильности.

Новый стиль есть авангардистская реакция на предшествующий стиль в его постмодернистской версии. Однако, как отмечает исследовательница, новый стиль и постмодернистская версия старого стиля существуют практически одновременно. Как же быть с последовательностью? Впервые, «практически одновременно» еще не значит «одновременно». И художник (а художники и ученые, по мнению Ортеги-и-Гассета, – это самые чуткие люди сво-

ей эпохи) способен уловить духовные движения, едва они родились. Кроме того, мы полагаем, что часто авангардистский художник улавливает постмодернистские тенденции в собственной душе и сразу же стремится их преодолеть в рамках нового стиля.

В общем виде такая схема чередования постмодернистских и модернистских реакций встречается не только в искусстве, но и в других областях культуры. Так, Ортега-и-Гассет, описывая ситуацию возникновения философии в античной Греции, указывает, что философия пришла на смену традиционным религиозным верованиям. Однако смена эта не была «непосредственной». Пока традиционная религия была жива и сильна, у людей не было нужды в новом способе миропонимания. Философия возникает, по мысли Ортеги, не после религии, а после утраты религии, т. е. после атеизма. Аналогично этому в Новое время в Европе наука занимает место не религии, а атеизма. (Уточним, что вслед за Ортегой мы говорим об атеизме очень небольшой группы людей. Однако это были именно те люди, которые создали философию и науку. Большинство же их современников продолжали верить в богов и в Бога.)

Описанная схема смены одного художественного стиля другим имеет прямое сходство с предложенной Т. Куном «структурой научных революций», которая отражает процесс смены научных парадигм. Новая научная парадигма, по мнению Куна, не утверждается до тех пор, пока старая базовая теория сохраняет объяснительную силу. До тех пор в новой теории просто нет необходимости. И даже если она создана и обнародована, у нее мало шансов на признание научным сообществом.

Между старой и новой парадигмами лежит период «разброда и шатаний», хаоса и поисков, когда «аномалии», не вписывающиеся в старую парадигму, множатся, а «защитные пояса» теории (Лакатос) уже не справляются со своей задачей. Изобретательное создание вспомогательных теорий, «защитных поясов», объяснений *ad hoc* (для данного случая) характеризует постмодернистский этап жизни научной парадигмы. В этом смысле современная Копернику астрономия – изощренная, усложненная, с виртуозными расчетами – была постмодернистской.

Между простотой и изощренностью, между интеллектуальной бедностью и интеллектуальным изобилием, между эпохами «нищих духом» и периодами духовных гурманов совершает колебания маятник культуры. Как и почему он колеблется, как и почему происходит смена модернистских и постмодернистских эпох? Ответа на этот вопрос у нас пока нет. Для начала зададимся вопросом о том, как выглядит чередование модернизма и постмодернизма в человеческой истории. Вместе с этим вопросом мы переходим во второй контекст обсуждения модернизма и постмодернизма – в контекст культурологический. В этом контексте модернизм и постмодернизм предстают как два типа культуры, или две различные стадии культуры, или два различных ее состояния.

### **Модернизм и постмодернизм как типы культуры**

Намеченная выше диалектика богатства и бедности определяет жизнь культуры в целом в концепции Ортеги-и-Гассета. По мнению испанского мыслителя, первоначальные культурные формы – это удачные ответы общества на какие-то

существенные жизненные проблемы, вызовы. Возникающие новые проблемы порождают и новые ответы. Однако старые культурные формы при этом не исчезают. Сохранение и трансляция однажды найденных культурных форм – это одна из важнейших характеристик культуры вообще. Со временем культурные достижения накапливаются, число их умножается, а культура в целом усложняется. Сложность культуры имеет не только положительные (богатство культурных форм), но и отрицательные последствия.

Во-первых, условия жизни культуры меняются. Соответствующие прежним условиям культурные формы перестают быть актуальными, действенными. Но тем не менее они сохраняются в силу инерционности и автономности механизма культурной трансляции. Достижения культуры, которые когда-то были средством ее выживания, становятся самоцелью. Вообще превращение средства в цель – это один из самых распространенных механизмов упадка как в жизни индивида, так и в функционировании общества. В итоге культура в значительной степени превращается в собрание мертвых форм, в музей восковых фигур, которые лишь внешне напоминают живых людей. Именно в этом смысле Бердяев оценивал культуру как «великую неудачу».

Во-вторых, «сокровищница» культуры постепенно наполняется до такой степени, что уже ни один человек не способен усвоить всё содержание культуры целиком. Каждый индивид оказывается лишь частичным носителем культуры, т. е. лишь частичным членом культурного сообщества. В этой связи Ортега-и-Гассет пишет о «новых варварах», вырастающих внутри культуры, в том числе внутри европейской куль-

туры XX века. Общее пространство культуры исчезает, и единство культуры разрушается изнутри. Формируется множество частичных культур (субкультур). Единая культура гибнет под тяжестью своего собственного богатства. Поэтому приходящая ей на смену новая культура всегда начинается с радикального упрощения.

«Гением упрощения» Ортега-и-Гассет называет, например, Иисуса Христа, который среди великой греческой науки, невероятного римского могущества и богатства, высочайшего античного искусства учил, что всё это ничего не стоит, что *одно* лишь важно – душу свою спасти. Вот как выражает это Апостол: «Посмотрите, братия, кто вы, призванные: не много *из вас* мудрых по плоти, не много сильных, не много благородных; но Бог избрал немудрое мира, чтобы посрамить мудрых, и немощное мира избрал Бог, чтобы посрамить сильное; и незнатное мира и уничиженное и ничего не значащее избрал Бог, чтобы упразднить значащее, – для того, чтобы никакая плоть не хвалилась пред Богом» (1 Кор. 1, 26–29). Такими же гениями упрощения были создатели новоевропейской науки по сравнению с мыслителями Позднего Средневековья.

Простая, бедная, наивная культура есть выражение модернистского мироощущения. Изощренная, богатая зрелая и утомленная культура выражает и порождает постмодернистское миропонимание. Главным «оружием» постмодернизма можно считать развитие средств фиксации и трансляции культурных изобретений. Язык, письменность, книгопечатание, телеграф, кинематограф, звукозапись, компьютер, цифровые технологии, Интернет – важнейшие вехи на этом пути.

Носители и ценители постмодернистского миропонимания сознательно стремятся освоить безграничные богатства, созданные человечеством, а сторонники модернизма сознательно ограничивают себя. Постмодернист Гете мечтает о «мировой литературе», акмеист (постмодернист) Мандельштам тоскует «по мировой культуре», а кубофутуристы (модернисты) Хлебников, Маяковский, Бурлюк, Крученых, Каменский и Лифшиц дают «попечину общественному вкусу» и требуют «бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности». В.И. Ленин в программной речи на III Всероссийском съезде Российского Коммунистического Союза Молодежи настаивает: «Коммунистом стать можно лишь тогда, когда обогатишь свою память знанием всех тех богатств, которые выработало человечество». А революционные рабочие, солдаты и матросы зачастую не умеют читать.

«Восстание масс», описанное Ортегой-и-Гассетом, – это, конечно, модернистское намерение упростить европейскую культуру. И это восстание показывает, что далеко не все инициаторы «упрощения» культуры являются «гениями».

Метафора «культурного маятника» в полной мере применима и к культурологической концепции П. Сорокина. Выдающийся социолог считает, что при всем многообразии обществ, государств, народов существуют лишь два основных *способа организации* социальной жизни. Эти способы организации Сорокин называет *сверхсистемами культуры*, или просто *культурами*. Культуры, базирующиеся на чувственных ценностях, Сорокин называет *чувственными*, а воплощающие ценности сверхчувственные – *идеациональными*.

Люди чувственных культур видят смысл существования в достижении земных благ – славы, богатства, власти. Для людей идеациональных культур главные цели жизни расположены за пределами этой жизни. Их волнует спасение души, достижение единства с Богом, обретение *нирваны* и т. п. История, по Сорокину, представляет собой чередование идеациональных и чувственных культур. И поскольку переход от одной культуры к другой не совершается мгновенно, а занимает порой столетия, постольку существуют переходный тип культуры, которую исследователь называет *идеалистической*.

Как подобная типология и история культур соотносится с темой «модернизм – постмодернизм»? На первый взгляд можно было бы отождествить идеациональную культуру с модернизмом, а чувственную – с постмодернизмом. Однако мы полагаем, что дело обстоит иначе. И чувственная, и идеациональная культуры в период их становления и подъема – это модернизм. А постмодернизм – это время кризиса культуры, симптом ее заката, канун перехода в другую культуру. В периоды своих восходящих движений любая культура отличается цельностью, интеграцией всех основных сторон жизни. Кризис культуры характеризуется эклектикой, плюрализмом, хаосом. Это касается как общества в целом, так и отдельных его сфер – экономики, политики, искусства, религии, философии, науки. Если мы принимаем такую трактовку, то в европейской истории постмодернистскими эпохами можно считать V век до н.э., III век н.э., XII–XIII века и, наконец, XIX–XX века.

В интеллектуальной истории Запада мы легко можем найти этому вполне

убедительные подтверждения. Например, V век до н.э. (особенно его вторая половина) – это эпоха греческого Просвещения и расцвета софистики (первой софистики). А софистика – это постмодернистская альтернатива философии. Затем III век н.э. – время так называемой «второй софистики» (хотя, как уверяют специалисты, правильнее называть ее «третьей»), которая в форме римской риторики и литературы одерживает триумфальную победу над философией. Далее, XIII век – расцвет схоластики, которая на место простой наивной веры поставила изощренную и виртуозную технику интеллектуальной работы с текстом Библии, а также – с текстами комментариев, комментариев к комментариям и т. д.

Современный постмодернизм, по схеме Сорокина, – это период кризиса чувственной культуры, которая развивалась в Европе с XVI по XX век. В кризисных чертах современного мировоззрения и современного искусства мы обнаруживаем типические черты постмодернизма. Во-первых, искусство отстраняется от всякого рода «вечных ценностей»: «Оно вынуждено фактически пренебрегать всеми религиозными и моральными ценностями, так как они редко бывают «развлекательными» и «забавными» подобно вину и женщинам. Поэтому оно всё более и более отстраняется от культурных и моральных ценностей и постепенно превращается в пустое искусство, эвфемистично названное «искусством ради искусства»; оно аморально, десакрализовано, асоциально, а еще чаще – *безразлично, антирелигиозно и антисоциально*... [9, с. 452]. Во-вторых, это искусство эклектично: «Оно так богато своим разнообразием, что на любой вкус можно найти встречное предложение. Примитивное,

древнее, египетское, восточное, греческое, римское, средневековое, классическое, романтическое, экспрессионистическое, импрессионистическое, реалистическое и идеалистическое, искусство Возрождения, барокко, рококо, визуальное и осязательное, идеациональное и чувственное, кубистское и футуристское, старомодное, религиозное и светское, консервативное и революционное – все эти стили наравне друг с другом присутствуют в нашем искусстве» [9, с. 449–450].

Почему происходит смена культур? Почему одна культура, раз возникнув, не существует вечно? По мнению Сорокина, каждая из основных ценностей лишь частично обеспечивает устойчивое существование социума, лишь односторонне удовлетворяет потребности человека. Возможно, это обусловлено двойственностью человека, в котором непостижимым образом сочетаются тело и душа. Эта двойственность обуславливает важность для человека как чувственных, так и сверхчувственных ценностей. В начальной стадии развития культуры эта односторонность и связанные с нею отрицательные явления не очень заметны. Но со временем масса негативных аспектов культуры становится критической, приводит к кризису и к последующей смене культур.

Важно отметить, что разрушение культуры происходит не извне, не под влиянием внешних обстоятельств, а является закономерным результатом ее развития. Кризисные стороны культуры – это продолжение ее положительных черт, подобно тому как недостатки человека являются продолжением его достоинств. Как писал О. Генри, все «тросты лопаются изнутри».

Вот как это выглядит на примере «кризиса изящных искусств» в рамках чувственной культуры XVI–XX веков:

Искусство восходящей фазы культуры (достоинства искусства)	Искусство нисходящей фазы культуры (недуги искусства)
Доставляет удовольствие, наслаждение	Превращается в чистое развлечение
Дает реалистическое изображение жизни	Дает поверхностное, пустое, иллюзорное изображение мира
Вызывает сильные переживания	Вызывает сенсационное, экзотическое, патологическое возбуждение нервов
Порождает разнообразие искусства	Порождает хаос, эклектику, непоследовательность, разрушение гармонии
Стремится к техническому совершенству	Превращает технику в самоцель, приводит к истощению технических средств
Требует профессионализма	Создает разрыв между художником и публикой

Схожие процессы превращения достоинств в недостатки, накопления внутренних противоречий Сорокин наблюдает в философии, науке, системах морали и права.

В концепции Сорокина присутствует влияние самой известной теории стадий культуры, которая принадлежит О. Шпенглеру. Согласно Шпенглеру, любой социальный организм проживает две фазы в своем существовании: *культурную* и *цивилизационную*. Культурная фаза характеризуется творческими достижениями и духовными устремлениями: рождением религии, созданием собственной метафизики, формированием *большого стиля* в искусстве. На этой стадии индивиды, принадлежащие к одной культуре, имеют общие цели и ценности. Стадия цивилизации отличается прагматизмом, тотальной властью денег, упадком идеалов, господством массового, развлекательного искусства. На этой стадии индивиды жаждут исключительно «хлеба и зрелищ». Правда, Шпенглер создает своим читателям некоторое терминологическое затруднение, поскольку употребляет слово «культура» в двух смыслах. В первом (широком) смысле он называет культурами сами

социальные организмы. Во втором (узком) смысле «культура» – это первая фаза развития такого организма.

Символом культуры может служить деревня, символом цивилизации – мировой город. Российскому читателю достаточно посмотреть на современную Москву, чтобы понять шпенглеровское описание цивилизации. С точки зрения Шпенглера, организм западной культуры уже миновал точку своего высшего развития и вступил в нисходящую фазу угасания, упадка. В это время мы наблюдаем вместо живой религии – многочисленные модные религиозные течения, либо атеизм; вместо возвышенного искусства «большого стиля» – подражательное и эклектичное искусство; вместо метафизической и систематической философии – эмпирические, релятивистские, скептические воззрения. Культурная фаза жизни социального организма – это эпоха модернизма, цивилизационная фаза – время постмодернизма.

Одна из важных идей Шпенглера заключается в том, что каждая культура (в широком смысле) сама по себе абсолютно уникальна. Культуры несводимы друг к другу и непроницаемы друг для друга, но структу-

ра жизни культур (их судьбы), морфология культур – общая. Поэтому различные этапы жизни разных культур являются «одновременными» – не в астрономическом времени, но в смысловом. Так, начало античного постмодернизма (античной цивилизации), по периодизации Шпенглера, относится к 350 г. до н.э. Первая его фаза соответствует эпохе эллинизма и продолжается до 150 г. до н.э. Этому соответствует первая фаза западного постмодернизма (западной цивилизации) – с 1800 до 2000 г. Следовательно, мы сейчас находимся в начале второй фазы западной цивилизации. И получить представление о своем ближайшем будущем мы можем, изучив античную историю с 150 г. до Р.Х. и по 100 г. н.э.

Как сочетаются культурологические и искусствоведческие периодизации модернизма и постмодернизма? Ведь для первых постмодернистские эпохи делятся столетиями, а для вторых – лишь годами и десятилетиями. Для возможного объяснения воспользуемся двумя аналогиями – экономической и акустической.

Аналогия первая. В теории Маркса описаны кризисы, сотрясавшие экономику европейских стран каждые 10 лет. Марксом же дано теоретическое обоснование подобной цикличности. Позднее выдающийся русский экономист Н. Кондратьев описал так называемые «большие циклы» (или К-циклы, или циклы Кондратьева) продолжительностью 40–60 лет. У них оказался свой механизм развития. Как соотносятся циклы Маркса и Кондратьева? Здесь всё просто: 10-летние циклы существуют внутри 50-летних как короткие экономические колебания на длинной волне. «Десятилетний» кризис на восходящем участке 50-летнего цикла – это совсем иное явление, чем такой же кризис на нисходящем отрезке.

Наиболее серьезные экономические кризисы случаются тогда, когда совпадают низшие точки коротких и длинных циклов.

Вторая аналогия из области акустики. На многих музыкальных инструментах звук вызывается колебанием струны. Колебания струны дают основной тон. Но, оказывается, струна колеблется не только вся целиком, одновременно она колеблется и своими частями: половинами, третями, четвертями и т. д. Эти колебания дают дополнительные тоны – *обертонны*, которые наслаиваются на основной тон.

Распространим эти аналогии на нашу проблему. Мы полагаем, что культурологические описания модернизма и постмодернизма дают «основной тон» или задают «длинную волну». В то время как история искусств обогащает эти описания обертонами и короткими циклами. Применительно к современности это может означать следующее. История Европы последних двух веков – это история в целом постмодернистская: Шпенглер относит начало европейского постмодернизма к 1800 г., Сорокин – к рубежу XIX–XX веков, Арнольд Тойнби в книге «Постижение истории» называет дату (1875 г.) и придает ей культурологический смысл: постмодернизм символизирует конец западного господства в религии и культуре. Постмодернизм – это основной тон, в котором живет Европа XIX, XX (теперь уже и XXI) веков. И уже в рамках этого основного культурного постмодернистского тона мы различаем в искусстве модернизм и постмодернизм (относя их соответственно к первой и ко второй половинам XX века) или авангардизм и постмодернизм как одновременно существующие реакции на прошлое.

Миропонимание индивида производно от господствующего в обществе мировоз-



зрения. Говоря словами Дюркгейма, модернизм и постмодернизм – это «социальные факты». И подобно всем другим социальным фактам, они обладают принудительным воздействием на индивида. Общество «производит» модернистских и постмодернистских индивидов так же, как оно производит «итальянцев», «врачей», «христиан», «гламурных блондинок» и т. п. На том или ином историческом отрезке какой-то из способов миропонимания преобладает, но при этом модернизм и постмодернизм как два способа миропонимания существуют, видимо, всегда.

#### Модернизм и постмодернизм как способы миропонимания

Миропонимание является неотъемлемой частью религии, науки, искусства. Но наиболее полно оно присутствует в философии. Основные варианты миропонимания соответствуют основным философским позициям. Философские парадигмы суть выражения различных типов мировоззрения, мироощущения, миропонимания. Так, Ницше наставлял, что всякая философия – это теоретически оформленная биография самого мыслителя.

У. Джеймс утверждал, что та или иная философия – это в первую очередь выражение темперамента философа: «В действительности же темперамент влияет на ход мыслей философа несравненно сильнее, чем любая из его безукоризненно объективных предпосылок. От темперамента зависит убедительность тех или иных аргументов философа, темперамент влияет, подобно фактам или принципам, побуждая выбирать более мягкую или более строгую точку зрения на мир. Философ *доверяет* своему темпераменту. Фило-

соф ищет мира, который подходил бы к его темпераменту, и поэтому верит в любую картину мира, которая к нему подходит. Он чувствует, что люди противоположного темперамента не находятся в гармонии с истинной сущностью мира; в глубине души он считает их непонимающими дела и “не на своем месте” в вопросах философии, хотя бы они и далеко превосходили его в своей способности к диалектике» [5, с. 210–211].

Хотя Джеймс заслуженно считается выдающимся психологом, в данном случае он ведет речь не о темпераментах в психологическом смысле – знакомых всем нам флегматиках, холериках, сангвиниках и меланхоликах. Он говорит об *интеллектуальных* темпераментах и находит их проявления в разных сферах деятельности: «В управлении мы имеем дело с людьми авторитарного типа и анархистами; в литературе – пуристами (или формалистами) и реалистами; в искусстве – классиками и романтиками. [...] Но точно так же и в философии мы имеем вполне аналогичную противоположность, которую можно выразить словами “рационалист” и “эмпирик” [5, с. 211]. Интеллектуальный тип рационалиста Джеймс предлагает условно назвать *мягким*, а тип эмпирика – *жестким*.

Дихотомия принципиальных мировоззренческих позиций нередко декларируется в философии. Правда, именованная позиций варьируются в зависимости от исторического момента и личного вкуса классификатора. Часто в качестве «двух линий» в философии противопоставляют *материализм* и *идеализм*, или, как писал В.И. Ленин, «линию Платона и линию Демокрита». Другим противопоставлением, популярным еще с античных времен, считается оппозиция *скептиков* и *догматиков*.

В средние века без усталости спорили между собой *номиналисты* и *реалисты*. Кант дистанцируется от *догматических* течений философии, создавая свою *критическую* трансцендентальную философию. Рассел уверяет, что две группы философов различаются первоначальной интуицией: либо *математической*, либо *биологической*. Список можно продолжить.

Все заявленные «бинарные оппозиции» довольно хорошо коррелируются друг с другом. С помощью разных наименований они стремятся высказать приблизительно *одно и то же*. Поэтому, например, Джеймс объединяет характерные черты того или иного философского темперамента в две группы и в результате получает следующее сопоставление [5, с. 212]:

<i>Мягкий тип</i> (tender-minded)	<i>Жесткий тип</i> (tough-minded)
Рационалист (руководствуется «принципами») <ul style="list-style-type: none"> <li>Интеллектуалист</li> <li>Идеалист</li> <li>Оптимист</li> <li>Верующий</li> <li>Сторонник свободы воли</li> <li>Монист</li> <li>Догматик</li> </ul>	Эмпирик (руководствуется «фактами») <ul style="list-style-type: none"> <li>Сенсуалист</li> <li>Материалист</li> <li>Пессимист</li> <li>Неверующий</li> <li>Фаталист</li> <li>Плюралист</li> <li>Скептик</li> </ul>

В соответствии с этой классификацией упоминавшиеся выше реалисты и математики войдут в первую (мягкую) группу, а номиналисты и биологи – во вторую (жесткую).

Рискнем утверждать, что во второй половине XX века традиционная оппозиция мягкого и жесткого типов философов чаще всего обозначается парой понятий: «модернизм – постмодернизм». Разумеется, сегодняшние описания модернизма и постмодернизма несут на себе отпечаток времени и не являются простым повторением старых споров.

Философствование – это усилие, направленное на понимание мира, а философствующий – это профессиональный «пониматель» (если воспользоваться неологизмом М. Веллера). По нашему мнению, понимание выступает главной целью, основным содержанием и конечным резуль-

татом философствования. Философское понимание, истолкование не начитается «с чистого листа». Философ *перетолковывает* имеющиеся представления о мире, предлагает новое понимание уже известных вещей. Он смотрит на привычные события и явления другим взглядом, с другой точки зрения. Философу, как считает Ортега-и-Гассет, не стоит произносить тривиальностей – для этого хватает других профессионалов. Задачей философа будет, скорее, создание *парадоксов* – таких пониманий и объяснений, которые противоречат привычным мнениям.

Поэтому обобщенная «формула» философского высказывания имеет следующий вид: «Все считают, что *так*, а на самом деле – *иначе*». Или, подражая формальной логике: «Кажется, что *A*, а на самом деле *B*» (где *A* – это старое описание мира, а *B* – новое, придуманное философом).

Ключевыми в этой формуле являются слова «на самом деле». В трактовке этого «на самом деле», собственно, и расходятся модернисты и постмодернисты. Мыслители с постмодернистским мироощущением всегда подразумевают, что словосочетание «на самом деле» стоит в кавычках, что оно является *оборотом речи*, риторической фигурой. Они убеждены, что их новые описания просто *лучше* старых: удобнее, понятнее, логичнее, изящнее, полезнее, красивее, актуальнее, наконец, и т. д.

Совсем иное дело – модернисты. Для них слова «на самом деле» означают *реальность, действительность*. Дело в том, что модернистская интуиция заключается в делении мира надвое – на мир иллюзорный и мир реальный. Необычность модернистского понимания в том, что *иллюзорным* они называют наш обычный окружающий мир. *Реальным* же считается другой – недоступный для восприятия мир. Модернисты верят, что в своих новых описаниях мира они приближаются «к самим вещам», открывают саму реальность.

Открытие, раскрытие, несокрытие реальности греки называли словом «алетейя». И именно «алетейя», как считает Ортега-и-Гассет, должно называться то, что мы сегодня называем «философией». По крайней мере, в V веке до н.э. Парменид, Гераклит, Протагор никогда не называли свое занятие «философией», а вот «алетейя» – называли. Сегодня мы переводим слово «алетейя» как «истина». В вопросе об истине модернисты и постмодернисты, как и следовало ожидать, существенно расходятся. Постмодернисты считают, что истина – это характеристика нашего знания и что эпитет «истинный» – это просто комплимент, который мы адресуем *полезным, работающим* знаниям. Модернисты же полагают, что ис-

тина – это свойство самой по себе реальности, потому что сама реальность бывает истинной и неистинной.

Строго говоря, модернисты и постмодернисты сходятся в оценке нашего привычного жизненного мира как *иллюзии*. Но от констатации этого факта они движутся в разных направлениях. Постмодернисты (софисты), развивая свой взгляд на мир, приходят к выводу, что реальность – это эффект речи и действия. Модернисты (философы), соглашаясь с иллюзорностью чувственного мира, движутся в поисках его основы к некоему Абсолюту. Проявлением этого скрытого Абсолюта и считается наш окружающий мир. Поэтому наряду с модернистами и постмодернистами существуют многочисленные «наивные» реалисты (со всеми коннотациями этого слова), которые убеждены в несомненной реальности окружающего мира.

Для обозначения истинной реальности у модернистов есть еще одно важное слово – «бытие». «Бытие» – это субстантивированный, превращенный в существительное глагол «быть». Следовательно, бытие – это характеристика, которая должна относиться ко всему, что существует, ко всему, что *есть*. Однако модернисты рассуждают иначе: бытие – это только то, что есть *на самом деле*, то, что *по-настоящему* существует. Модернисты полагают, что есть разные степени реальности существования, что вещи могут *быть, существовать* в разной мере. То есть вещи могут обладать разным бытием подобно тому, как они могут обладать разным весом или объемом.

Вещи, которые нам только кажутся, представляются, не существуют на самом деле. Соответственно, весь кажущийся мир не является бытием, не обладает бытием. Напомним, что для модернистов кажущи-

мися считаются не только фантазии, иллюзии, ошибки восприятия и мышления, но и обычный окружающий мир целиком. О событиях или явлениях, которые очень быстро проходят, мы часто говорим: «как будто их и не было». То есть они, конечно, были, но сама непродолжительность их жизни свидетельствует, что эти явления были лишь в малой степени. Таким образом, не только кажущиеся, но и *преходящие*, временные вещи не обладают подлинной реальностью. Подлинная же реальность – это и есть само бытие. Поэтому когда говорят, что важнейший вопрос философии – это вопрос о бытии, что философия – это мышление бытия и т. п., то тем самым просто формулируется задача философии: найти подлинную реальность.

Итак, для модерниста очевидно, что наряду с нашим обычным миром существует иной (настоящий) мир, *бытие*. Постмодернисты же по меньшей мере сомневаются в этом (ср. фрагмент Ницше с характерным названием «Как “истинный мир” стал наконец басней. История одного заблуждения»).

Модернисты явно или неявно предполагают, что истинное знание – это *копия* ре-

альности. Постмодернисты смиряются с тем, что истинное знание – это более или менее эффективное средство, с помощью которого человек выживает в мире. Снова Ницше: «Истина есть тот род заблуждения, без которого некоторый определенный род живых существ не мог бы жить».

Модернисты верят, что Добро и Зло существуют независимо от людей. С их точки зрения, Добро и Зло не зависят даже от богов. Например, Платон спрашивает: боги любят Добро, потому что оно – Добро; или оно Добро, потому что его любят боги? И в ответе он склоняется к первому варианту. Постмодернисты же уверены, что всё можно представить плохим или хорошим в зависимости от способа описания.

Модернисты надеются, что существует «небесный» эталон красоты, и считают, что некоторые девушки красивы потому, что они соответствуют этому эталону. А Чернышевский (которого сегодня мы, вероятно, назвали бы постмодернистом) уверял, что стандарты красоты разнообразны и изменчивы.

Представим отмеченные различия в форме небольшой таблицы.

Разделы философского знания	Модернизм	Постмодернизм
Онтология	Разделение мира на иллюзорный и истинный	Только различные описания иллюзорного мира
Гносеология	Язык, знание = копия мира	Язык, знание = инструмент для приспособления, выживания
Этика (аксиология)	Вечные ценности	Относительные ценности
Эстетика	Вневременные каноны и эталоны	Множество культурно и исторически обусловленных образцов

Может ли один и тот же человек быть модернистом в одной области и постмодернистом – в другой? Мы полагаем, что это случается довольно часто. Позиции человека по отношению к миру, истине, до-

бру, красоте не являются выражением его цельной и единой сущности, *самости*. Эти позиции (как и сама *самость*) являются результатом множества случайных событий – случайностей рождения, детства, обучения,

воспитания. Мы осваиваем роли модернистов и постмодернистов таким же точно образом, как осваиваем и другие социальные роли. Один и тот же человек вполне может быть модернистом в этике и постмодернистом, скажем, в эстетике. Сегодня нам представляется, что «гений и злодейство» – вещи вполне совместные. Более того, сегодня мы допускаем, что даже в рамках одной области жизни человек может сочетать противоположные качества (например, быть любящим семьянином и безжалостным охранником концлагеря).

Подобная трактовка человека сама по себе является постмодернистской. В качестве отступления заметим, что целостность личности, о которой мечтают многие люди и которую им обещают обеспечить психотерапевты, может создаваться двумя путями. Единство человека подобно единству общества. Дюркгейм различал «механическую солидарность» и «органическую солидарность» как два способа общественной связи. Механическая солидарность основана на одинаковости индивидов, которые составляют общество. Органическая солидарность обеспечивается различием индивидов, которые выполняют в обществе разные функции подобно разным органам в живом организме. Общество с органической солидарностью Аристотель уподоблял «ширу вкладчину», на котором из ограниченных возможностей каждого возникает общее богатство угощения. Если человек (или его психотерапевт) стремится сформировать неизменное ядро личности, ядро самости, которое затем проявляется во всех жизненных действиях индивида, то это будет создание единства личности по принципу механической солидарности. Если же человек стремится к единству посредством «синтеза многих опреде-

лений», синтеза множества своих ролей и личностей, то это будет органическая солидарность индивида.

В качестве примеров великих философов, демонстрировавших противоречивое сочетание модернистской и постмодернистской интуиций, можно назвать Гераклита и Гегеля. Гераклит открывает «миропотрясающий» (как говорили его современники) факт всеобщей изменчивости. Это, конечно, постмодернистская интуиция. Но следующим своим шагом Гераклит стремится открыть неизменный закон (логос) этой изменчивости. И это, разумеется, модернистский принцип. Что касается Гегеля, то «школьное» противопоставление метода и системы, противопоставление интуиции *развития* и интуиции *целого* еще раз демонстрирует нам возможность сочетать в одной теории противоположные принципы. Противоречивым сочетанием модернистской и постмодернистской интуиций является и упоминаемая выше культурологическая теория Шпенглера.

Интересный ракурс отношений между модернизмом и постмодернизмом мы наблюдаем тогда, когда исследователи пишут модернистские книги о постмодернизме, подобно тому как Шопенгауэр создает абсолютно рациональную теорию иррационализма, Лютар или Фуко создают модернистские книги о постмодернизме. В этом смысле первым исследователем, кто стал отстаивать позиции постмодернизма посредством постмодернистского способа изложения, был Деррида.

Итак, если человек «чувствует», что есть только одно справедливое государственное устройство, одна лучшая театральная школа, «один и только один полный анализ предложения», одна правильная сексуальная ориентация и т. д. – он мо-

жет смело записываться в ряды модернистов. Если человек уверен, что существуют вечные ценности, неизблемые принципы, неизменные законы (физические, экономические, духовные), он встает под знамена модернистов. Если человек полагает, что чувства ненадежны, внешность обманчива, что надо «за деревьями видеть лес» и обязательно «зреть в корень», он неотвратимо присоединяется к лагерю модернистов.

Если же кто-то во всем этом (и в других подобных суждениях) сомневается, ему остается одна дорога – к постмодернистам. Добавим, что, на наш взгляд, и в онтогенетическом, и в филогенетическом развитии первично постмодернистское миропонимание. Лишь с усилием человек и человечество вырабатывает целостное, системное понимание мира. Уже говорилось: политеизм – это более ранняя и более ясная форма религии, чем монотеизм.

Люди с модернистским миропониманием более, нежели постмодернисты, склонны к решительным действиям и безапелляционным суждениям. Уверенность в одной-единственной точке зрения позволяет действовать решительно и энергично, не отвлекаясь на излишние колебания между различными взглядами. Такая определенность часто позволяет добиваться практического успеха, даже если та самая единственная точка зрения была не вполне правильна.

Постмодернистское понимание мира сопровождается (и вызывается) обширной культурной эрудицией и приводит к пониманию, прощению, толерантности и т. п. Эти благородные качества человека часто имеют своим следствием сомнения, колебания, нерешительность в практических действиях, что отрицательно сказывается на

успешности и результативности этих действий.

Еще одно наблюдение. В своих работах, посвященных исследованию любви, Бердяев и Ортега-и-Гассет уверяют, что женщины более талантливы в любви, нежели мужчины. По их мнению, это обусловлено тем, что женщины лучше мужчин способны сконцентрировать все свои жизненные интересы в одном пункте, в одном устремлении, в одном деле. Поэтому и любви женщина отдается без остатка, в то время как даже у любящего мужчины всегда остаются и другие интересы (друзья, рыбалка, футбол и т. п.). Если верить названным авторам, мы можем сказать, что женщины более склонны именно к модернистскому мироощущению и миропониманию.

Однако давайте вернемся к главному философскому слову – «бытию». Считается, что употреблять слово «бытие» в философском смысле первым начал Парменид. Он же определил и сообщил нам три основные характеристики бытия: бытие у Парменида *единое, неизменное и умопостигаемое*. Все эти характеристики сформулированы как оппозиции нашему привычному миру. В мире мы наблюдаем множество вещей, а бытие – едино. В мире «всё течет и все изменяется», а бытие – неизменно. Мир мы воспринимаем органами чувств, бытие же – только разумом.

Обычный мир	Бытие
Множественный	Единое
Изменчивый	Неизменное
Чувственно воспринимаемый	Умопостигаемое

Мы полагаем, что для адекватного понимания мысли Парменида данное описание следует считать не конкретной картиной какого-то конкретного бытия (ис-

тинного мира), а *формой* всякого бытия, подобно тому как причинный закон, по мнению Витгенштейна, – это не содержание конкретного закона природы, а форма всякого закона. В этой форме Парменид обобщает достижения предшествующих и задает парадигму для всех модернистских философов: отныне философия будет мыслить и высказывать *реальность, бытие* – т. е. единую, неизменную, умопостигаемую сущность мира. Взаимопринадлежность бытия, мысли и речи получила название «онтологии». Разработка онтологий – главное занятие модернистских мыслителей.

Главным оппонентом Парменида традиционно считается его младший современник Горгий. Горгий как будто нарочно переинтерпретирует все тезисы Парменида: бытия нет; если оно есть, оно невысказуемо; если оно есть и высказуемо, то его нельзя высказать другим. Конечно, цель Горгия – не в передразнивании. Он просто выражает другую интуицию, другое миропонимание. В соответствии с этой интуицией он меняет последовательность категорий (бытие – мысль – речь) на противоположную. Для Горгия на первом месте – речь. Речь дает представление о реальности (мысль), и тем самым создает саму реальность (бытие). Для Горгия нет никакого бытия *самого по себе*. Бытие – это эффект речи, результат речи. Вместо онтологий Горгий предлагает создавать то, что позднее Новалис назовет «логологией». Он предлагает исследовать то, как из наших слов рождается наш окружающий мир. Логология – это тоже взаимопринадлежность бытия, мысли и речи, только с измененным вектором движения. Сегодня позицию Горгия мы с полным правом называли бы *постмодернистской*.

Спор Горгия с Парменидом будет неоднократно воспроизводиться в истории мысли, став своеобразной матрицей для позднейших дискуссий. В этом смысле показательна борьба средневековых *номиналистов* и *реалистов*. Что же касается XX века, то аналогичные баталии разыгрывались между аналитическими философами и постпозитивистами, между структуралистами и деконструктивистами, между феноменологами и герменевтами, между Витгенштейном «Логико-философского трактата» и Витгенштейном «Философских исследований», между Хайдеггером «Времени и бытия» и Хайдеггером «Бытия и времени» и т. д.

Горгий принадлежал к культурному и интеллектуальному течению, которое называют софистикой и обычно изучают в качестве отдельного эпизода в истории философии как определенное направление в рамках философии. Однако в V и IV веках до н.э., в период становления философии, софистика оценивалась как *альтернатива* философии, как ее противник и конкурент. При этом философия есть выражение модернистской интуиции, а софистика – постмодернистской. Таким образом, мы можем использовать две упорядочивающие модели: в одной из них модернизм и постмодернизм конкурируют в рамках философии как две основные философские позиции, в другой они противопоставляются друг другу как философия и *нефилософия*.

Сопоставление двух типов миропонимания в философии мы выше наблюдали у Джеймса. К этому можно добавить несколько парных оппозиций, актуальных в те или иные философские периоды:

Модернизм	Постмодернизм
Онтология	Логология
Реализм	Номинализм
Метафизика	Прагматизм
Метафизика	Иронизм
Неопозитивизм	Постпозитивизм
Структурализм	Деконструктивизм (постструктурализм)
Логика	Диалектика
Феноменология	Герменевтика
Законодательный разум (Бауман)	Интерпретирующий разум

Однако зачастую, как мы уже сказали, с точки зрения модернистов, постмодернизм – это вообще не философия, а постмодернисты – не философы. Обладая высокой самооценкой, философы считают, что обычные люди знают только иллюзорный, кажущийся мир. Но некоторые (имеются в виду сами философы) постигают мир действительный. Об этом повествует знаменитый платоновский *миф о пещере*, в котором большинству людей уготована участь наблюдать лишь тени вещей. Увидеть же сами вещи, а тем более свет, который делает их видимыми, может лишь философ. Только философ способен перейти от видимости к реальности. И наоборот, кто способен перейти от иллюзии к действительности, тот и есть философ. Шопенгауэр утверждает, что способность человека увидеть другой мир за видимостью явлений есть признак философского дарования.

Поэтому, например, Платон и Аристотель приложили огромные усилия, чтобы дискредитировать и ликвидировать *софистику*. Надо признать, им это удалось, и сегодня мы почти не имеем книг софистов. Определение софистики как «философии словесного рассуждения, чуждой ос-

новательности и серьезности» стало обвинительным аргументом против всех постмодернистов на все времена. Какой облик имеет постмодернистская интуиция, когда она не принимает форму философии? Перечислим некоторые рубрики, под которыми модернисты маргинализировали инакомыслящих и ссылали их за пределы философии:

Модернизм	Постмодернизм
Философия	Софистика Риторика Литература Политика История Социология

Как пишет один из современных исследователей, постмодернистская позиция сегодня представляется нам очевидной, но зато и тривиальной, а модернизм по-прежнему представляет собой традиционный философский порыв к трансцендентному.

С другой стороны, заметим, что отношения модернистской и постмодернистской позиций не являются симметричными. Модернизм не примиряется с существованием рядом с собой постмодернизма. Напротив, постмодернизм вполне допускает модернизм как один из возможных взглядов.

Литератор с модернистским миропониманием не будет писать постмодернистские книги. Напротив, постмодернистский автор вполне может создавать модернистские произведения или даже смешивать две позиции в одном сочинении. Постмодернистский принцип смешивания любых стилей, жанров, форм и т. д. распространяется и на смешение постмодернизма с модернизмом.



Философы не терпят софистов, упрекая их в беспринципности, словоблудии, легкомысленности. Софисты же понимающе и снисходительно смотрят на философов, думая о радикализме последних: «и это тоже пройдет». Главный союзник софистов – время, о котором еще Пифагор говорил, что оно «сильнее всего на свете».

С точки зрения философов, софистика – это дискредитация философии, поскольку софисты рядятся в одежды философов. А с точки зрения софистов, философия – это возведенная в квадрат софистика. Почему? Софист создает мир словами (логология). Он делает это открыто или для каких-то целей обманывает людей, заявляя о своем знании истины. Философ тоже создает мир словами. Но он умудряется обмануть даже самого себя, будучи уверен, что знает истину.

### Заключение

Вообще-то, наличие обязательного заключения – это атрибут модернистской научной статьи. Поскольку автор склонен к постмодернистскому миропониманию, постольку он должен был бы чувствовать себя свободным от подобных условностей. Однако пагубные привычки берут верх и побуждают к подведению кратких итогов.

Понятия «постмодернизм» и «модернизм» относятся к понятиям «семейного сходства» (Витгенштейн) и обретают значение в рамках тех языковых игр, в которые вовлечены. Мы различили три такие игры (три контекста) и попытались сформулировать хотя бы минимум общих для них черт.

Понятно, что если два исследователя употребляют понятия, взятые из разных контекстов, то вряд ли между ними сложится продуктивный диалог. Еще одна опасность непонимания кроется в смешении

логического и исторического подходов к модернизму и постмодернизму. Аналитически (логически) сконструированные черты модернизма или постмодернизма могут не совпасть с характеристиками тех явлений, за которыми исторически закрепилось соответствующее название. Но, как известно, кто предупрежден, тот вооружен.

### Литература

1. Автономова Н.С. Возвращаясь к азам // Вопросы философии. – 1993. – № 3. – С. 17–22.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: пер. с фр. – М.: Прогресс: Универс, 1994. – 616 с.
3. Вейдле В. Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества // Самосознание европейской культуры XX века: мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М., 1991. – С. 268–289.
4. Дао Дэ Цзин. Гл. 6 // Пути обретения бессмертия: даосизм в исследованиях и переводах Е.А. Торчинова. – СПб.: Азбука-классика: Петербургское востоковедение, 2007.
5. Джеймс У. Воля к вере: пер. с англ. / сост. Л.В. Блишников, А.П. Поляков. – М.: Республика, 1997. – 431 с.
6. Ортега-и-Гассет Х. Возникновение философии // Ортега-и-Гассет Х. Что такое философия? – М.: Наука, 1991. – 408 с.
7. Пелевин В.О. Т: роман. – М.: Эксмо, 2009. – 384 с.
8. Руднев П. Ломка инструментария [Электронный ресурс] // Октябрь. – 2015. – № 8. – С. 174–182. – URL: <http://magazines.russ.ru/october/2015/8/27r.html> (дата обращения: 26.08.2016).
9. Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество: пер. с англ. / общ. ред., сост. и предисл. А.Ю. Согомонова. – М.: Политиздат, 1992. – 543 с.
10. Субботин М.М. Теория и практика нелинейного письма // Вопросы философии. – 1993. – № 3. – С. 36–45.

11. Хайдеггер М. Основные понятия метафизики: мир – конечность – одиночество / пер. с нем. В.В. Бибихина, А.В. Ахутина, А.П. Шурбелева. – СПб.: Владимир Даль, 2013. – 592 с.

12. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы. – М.: Книжная палата, 1989. – 496 с.

13. Hassan I. “Toward a Concept of Postmodernism” (From The Postmodern Turn, 1987)

[Electronic resource]. – Available at: <https://www.google.ru/url?sa=t&trct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=15&cad=rja&uact=8&sqi=2&ved=0ahUKEwi88eH-0pzNAhVCjCwKHQamD-wQFghpMA4&url=http%3A%2F%2Ffaculty.georgetown.edu%2Ffirvinem%2Ftheory%2FHassanPoMo.pdf&usq=AFQjCNGoDVLb1DaTgUUqcHXBklHld44uuA&bvm=bv.124088155,d.bGg> (accessed: 03.07.2016).

## THE AVATARS OF POSTMODERNISM

V.I. Kuzin

Novosibirsk State Theatre Institute

v.i.kuzin@gmail.com

The article focuses on the *modernism/postmodernism* terms definition. The author conceptualizes the two terms in the three theoretical frames. Firstly the dichotomy of *modernism/postmodernism* is described in the context of artistic practice and aesthetic programs. Secondly the two notions are analysed as the stages of cultural evolution. Thirdly the dyad is comprehended as the two ways of world understanding. The core issue in the differentiation between modernism and postmodernism, in the author's opinion, is the category of *integrity*. The article is addressed to philosophers, specialists in cultural studies and aesthetics, cultural scientists and educators.

**Keywords:** modernism, postmodernism, culture, philosophy, sophistry, arts, understanding.

DOI: 10.17212/2075-0862-2016-3.2-60-86

### References

1. Avtonomova N.S. *Vozvrashchayas' k azam* [Returning to elements]. *Voprosy filosofii – Russian Studies in Philosophy*, 1993, no. 3, pp. 17–22. (In Russian)

2. Barthes R. *Izbrannye raboty: Semiotica. Poetica* [Selected works: Semiotics. Poetics]. Translated from French. Moscow, Progress Publ., Univers Publ., 1994. 616 p.

3. Veidle V. Umiranie iskusstva. Razmyshleniya o sud'be literaturnogo i khudozhestvennogo tvorchestva [Dying of arts]. *Samosoznanie evropeiskoi kul'tury XX veka: mysliteli i pisateli Zapada o meste kul'tury v sovremennom obshchestve* [Self-consciousness of the European culture of XX century]. Moscow, 1991, pp. 268–289.

4. Dao De Tszin. Gl. 6 [Dao De Jing. Ch. 6]. *Puti obreteniya bessmertiya: daosizm v issledovaniyakh i perevodakh E.A. Torchinova* [The ways of attainment

of the immortality]. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., Peterburgskoe vostokovedenie Publ., 2007. (In Russian)

5. James W. *Volya k vere* [The will to believe]. Translated from English. Moscow, Republica Publ., 1997. 431 p. (In Russian)

6. Ortega y Gasset J. *Vozniknovenie filosofii* [The emergence of philosophy]. Ortega-i-Gasset Kh. *Chto takoe filosofiya?* [What is philosophy?]. Moscow, Nauka Publ., 1991. (In Russian)

7. Pelevin V. *T: roman* [T: novel]. Moscow, Eksmo Publ., 2009. 384 p. (In Russian).

8. Rudnev P. *Lomka instrumentariya* [The breaking of the tools]. Available at: <http://magazines.russ.ru/october/2015/8/27r.html> (accessed 26.08.2016)

9. Sorokin P. *Chelovek. Tsivilizatsiya. Obshchestvo* [Man. Civilization. Society]. Moscow, Politizdat Publ., 1992. 543 p.

10. Subbotin M. *Teoriya i praktika nelineinogo pis'ma* [The theory and the practice of the nonlinear writing]. *Voprosy filosofii – Russian Studies in Philosophy*, 1993 no. 3, pp. 36–45. (In Russian)
11. Heidegger M. *Osnovnye ponyatiya metafiziki: mir – konechnost' – odinochestvo* [The fundamental concepts of metaphysics: world – finitude – solitude]. St. Petersburg, Vladimir Dal' Publ., 2013. 592 p. (In Russian)
12. Eco U. *Zametki na polyakb "Imeni Rozy"* [Postscript to the "Name of the Rose"]. Eco U. *Imya Rozy* [The name of the rose]. Moscow, Knizhnaya palata Publ., 1989.
13. Hassan I. "Toward a Concept of Postmodernism" (From *The Postmodern Turn*, 1987). Available at: <https://www.google.ru/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=15&cad=rja&uact=8&sqi=2&ved=0ahUKEwi88eH-0pzNAhVCjCwKHQamD-wQFghpMA4&url=http%3A%2F%2Ffaculty.georgetown.edu%2Firvine%2Ftheory%2FHassanPoMo.pdf&usq=AFQjCNGoDVLb1DaTgUUqcHXBklHld44uuA&bvm=bv.124088155,d.bGg> (accessed 26.08.2016)