

Гуртуева Тамара Бертовна

СМЕНА ПАРАДИГМ НА РУБЕЖЕ ДВУХ ЭПОХ: ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ИТОГИ

В постмодернистскую эпоху произошла эпохальная смена парадигм, связанная с кризисом модернистского понимания разума. В статье акцентируется внимание на том, что ныне изменилась основная модель мировосприятия. Одно из важных мест отводится решению вопроса, в какой мере постмодернизм следует религиозной парадигме, в частности рассматривается как разность, так и схожесть культурных парадигм западного и русского постмодерна.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2010/1-1/27.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2010. № 1 (5): в 2-х ч. Ч. I. С. 100-107. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2010/1-1/

© Издательство "Грамота"

Информацию о том, как опубликовать статью в журнале, можно получить на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_phil@gramota.net

УДК 82

В постмодернистскую эпоху произошла эпохальная смена парадигм, связанная с кризисом модернистского понимания разума. В статье акцентируется внимание на том, что ныне изменилась основная модель мировосприятия. Одно из важных мест отводится решению вопроса, в какой мере постмодернизм следует религиозной парадигме, в частности рассматривается как разность, так и схожесть культурных парадигм западного и русского постмодерна.

Ключевые слова и фразы: пространство культуры; генеалогия авангарда; постмодернизм; религиозная парадигма; метастильность.

Тамара Бертовна Гуртуева

Кафедра русского языка и литературы

Университет Фатих (г. Стамбул, Турция)

tgurtueva@mail.ru

СМЕНА ПАРАДИГМ НА РУБЕЖЕ ДВУХ ЭПОХ: ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ИТОГИ®

В конце XX века решительно изменился контекст художественного творчества. Последнее оказалось в открытом пространстве, когда исчезли сами критерии художественности, и возникло острое ощущение близкого завершения некоего духовного процесса, властно правящего художником внутри его исторически совершаемого творчества. Пространство культуры, в котором развернулась критика разума, есть пространство постмодернизма [8, с. 382].

«Неподражаемая странность» взгляда, предельная субъективность, оформленная в высокой лексике эзотерических мифов, «персональное видение», основанное на принципиальной неперебиваемости индивидуального мира - это слагаемые той заново осмысленной романтической концепции художественного творчества, которая сейчас явно или скрытно довлеет художественному сознанию нашей эпохи. Новизна ситуации предопределила появление постмодернизма. В сфере эстетического его можно рассматривать как реакцию на «классический авангард».

Но, по свидетельству В. Малахова, в отличие от авангарда, ряд течений которого не порывал с характерным для классики диалектически-профетическим пониманием искусства, постмодернизм полностью стирает грань между прежде самостоятельными сферами духовной культуры и уровнями сознания [12, с. 239-240].

Иная точка зрения на генеалогию авангарда принадлежит И. Есаулову: «В основе провокации и агрессии авангардизма лежит как бы обида на то, что мир уже сотворен: «язык» уже существует; человеческая жизнь протекает в ноосфере осмысленного бытия. В конечном итоге это восстание против сотворенной и осмысленной жизни. Иначе говоря, попытка окончательного и последнего освобождения от объективной реальности. Это попытка раз и навсегда избавиться от всякой онтологичности бытия, заменив её самодовлеющей гносеологией эстетического произвола. Авангард в крайних своих проявлениях жаждет «приговора» и «казни» миру как объекту ради обретения полной индивидуальной свободы от него» [6, с. 13-14].

В отличие от предыдущих исследователей Вячеслав Курицын указывает на тематическую зависимость русского постмодернизма от соцреализма и авангарда. Особое внимание при этом он уделяет проблематике тоталитарного письма, разработанной постструктуралистом Жаком Деррида.

Им отмечено, что, например, концептуалисты с успехом использовали один из чрезвычайно важных для структуры текста элементов - паузу. В отличие от слова, лишенная следов тотальности, она переводит внимание воспринимающего на себя. В результате пространство нетотального письма совмещается с «пространством-внутри-меня» [9].

Сопоставляя постмодернизм с «героическим авангардом» 10-20-х гг., Дмитрий Пригов указывает на существенное расхождение в разрешении проблемы личного высказывания. Он утверждает, что в противовес решительному авангарду, отказавшись от ценностной иерархии, от оценок, от какого бы то ни было сравнения с прошлым, постмодернизм «явил трагедийность проблематичности личного высказывания», очаровал всех «освободительной мощью самых сокровенных глубин человеческой психики, сознания, поведения» [13, с. 249]. Он убежден, что «новые модификации вечных проблем бытия ... настолько мощны, что даже на его излете критики постмодернизма пока не могут противопоставить ему что-либо равнозначное» [Там же].

В своей художественной практике постмодернизм стремится к снижению и пародийному обыгрыванию идей авангарда. Главным убеждением постмодерниста становится взгляд на реальность как на фикцию, фантом, ничто. С особенной силой эта убежденность выступает на поверхности постмодернистских произведений изобразительного искусства.

Её внешние приметы: пластическая сомнительность любой завершенной формы, где изображение строится не столько объемами, сколько просветами, где в отсутствие предметной определенности пространство тянется с маниакальной равномерностью бесконечности, лишенной визуальных опор.

Таким образом, очевидным представляется пространство постмодернистского произведения: в нем фигуры и вещи не выступают в поле зрительского восприятия, а напротив, стараются укрыться в неподвластном художнику стихийном саморазвивающемся, экспрессивном потоке штрихов, цветовых пятен, нарушающих логику вещи, человека, формы. Пространство постмодернистской картины есть в этом случае прореха, через которую открывается зияющая пустота Ничто. Навязчивый мотив дематериализации, развоплощения призван выявить бессмысленность усилия художника угадать очертания действительности. Сходные процессы были характерны для всего европейского искусства XX века, когда за счет постепенного уничтожения ряда художественных элементов (тональность, непрерывность, форма, содержание, смысл, цель) искусство в аскетическом стремлении к некоей бескомпромиссной своей сути, увы, вынуждено было продвигаться к «эндшпилю, где оставались лишь нетронутый холст, пустая сцена, безмолвие...» [15, с. 333]. Кардинальное сомнение в реальности реального питается особым переживанием пустоты, которое воплощается в стремлении как можно меньше вторгаться в белое пятно холста, которое рассматривается как источник метафизического света. В нем скудные приметы реального растворяются ввиду своей незначительности. Это пространство тайны, загадки, служащее символом некоей изначальной субстанции, хранящей в себе все формы. Целостная «философия белого», угадываемая в этой скупости изобразительных средств, крайнее немногословие предполагает зрительское ассоциативное восполнение изображения, скрыто содержащее уверенность в необязательности любой определенности. Существование осязаемой реальности остается для постмодерниста под вопросом, на который художник старается не отвечать, отделяясь скупыми репликами иронической незаинтересованности в существовании реального. Исчезает сознательная функция искусства. Последнее превращается в вариант метафизического языка - языка умолчаний и пустот. При этом он универсален, так как пригоден для описания чего угодно, ибо изначально не опирается на предметность, но оперирует категориями «чистого смысла», идеями, символами. Эта универсальность позволяет ему в равной мере служить как тому, что обладает предметной формой, так и нарочито бесформенному, часто лишенному предметности, фактуры, и крайне редко тому, что в определенных случаях обладает смыслом. Предмет в этом случае подается вне жизненного пространства, вплотную, как единственная реальность, произвольно выделенная из мира мнимых величин и лишь по прихоти попавшая в поле зрения художника. Высшей ценностью предстает раскованное воплощение поработанной прежде энергии без особой заботы о долговечности созданного. Жест художника приравнивается к его произведению. Происходит тотальная эстетизация окружающей среды, где долговечность и сохранность произведения не принимаются в расчет, где любые потоки краски воспринимаются как абстрактный экспрессионизм и даже обычная свалка - среда. Любое рациональное действие в этом абсурдном мире только усугубляет нелепость описания мира в соответствии с законами формальной логики.

Постмодернизм как художественная практика уподобил искусство игре. Л. Витгенштейн [4] был убежден в том, что все науки, все философские системы являются не более как языковыми образованиями, имеющими характер игр. Он также считал, что сложившиеся на основе различных форм жизни в процессе человеческого общения, они, как всякие игры, имеют лишь более или менее условное значение. На возникновение множества различных языковых игр обратил внимание и Ж.-Ф. Лиотар [11, с. 532]. Он совершенно справедливо считал, что главная проблема культуры заключается в том, чтобы найти переходы между гетерогенными «языковыми играми». Схожая точка зрения была и у Й. Хейзинга [19]. Он, в частности, признавал, что возникающая в сфере игры культура первоначально разыгрывается. «Финальный элемент игрового действия, его целеполагание, в первую очередь, заключается в самом процессе игры, без прямого отношения к тому, что за этим последует. Результат игры как объективный факт сам по себе несуществен и безразличен», - уточняет автор работы «Homo ludens» [Там же].

В этой ситуации значение имеет только бесконечность, сами же цитаты не интересны, не ранжированы по важности и истинности.

В такой практике обнаруживается некоторая непривычная легкость самоосуществления художника - он выявляется на уровне идеи (даже не художественной, а просто идеи), когда для того, чтобы произведение стало состоявшимся, хватает остроумного замысла, знака, жеста.

Практически все исследователи ситуации постмодерна признают, что постмодернистская практика есть стремление к концу, затуханию, молчанию, тишине, белому листу. «Постмодернизм, - читаем мы у Ж.-Ф. Лиотара, - это характеристика современной художественной практики, основывающейся на особом типе письма, связанном с энтропией смысла, деканонизацией материала, радикальной иронией, карнавализацией и т.д.» [11, с. 528]. Грубо говоря, постмодернизм - это когда всё «всё равно». К примеру, в «Смерти Автора» Р. Барт обозначает область исчезновения субъективности - письмо. Это сфера неопределенности, неоднородности и уклончивости, где теряются следы субъекта, для Автора наступает смерть и начинается Текст. Метафизика Текста - сеть, сотканная из «цитат», отсылающих к множеству культурных источников» [1, с. 384]. По Барту, письмо и Текст выступают как «самые примечательные и обладающие феномены современной культуры», в которой «противостоят друг другу враждебные языки, дискурсы». Иное определение Текста дает Деррида: «Текст - это образование, на теле которого видны следы многих «прививок», знаки «включенности» в этот текст текстов, не сводимых ни к какому синтезу» [14, с. 90].

Возвращаясь к изначальной характеристике постмодернизма, заметим, что постмодернизм - это тоска по утраченному раю осмысленности, циничная насмешка над заведомо безнадежной попыткой вернуть не то чтобы сакральность, а просто значимость в насквозь опошленный, отрефлексированный мир сущего. Это смех, ирония, скрывающие боль души. Существо постмодернистского взгляда на мир состоит в открытии радикальной неопределенности какой бы то ни было действительности, какого бы то ни было знания. На это указывает и К. Кедров: «Я решительно ... не знаю вообще, что означает жизнь, небо, солнце, Чернобыль, сталинизм, фашизм, патриотизм, национализм, сионизм, демократия, плутократия, фундаментализм...» [7, с. 97]. Открытие тотальной пустоты мира в силу отсутствия равного ему смысла, уверенность в надысторичности и надчеловечности всякого смысла уравнивало в ничтожестве все сущее. Смысл, расположенный по ту сторону мира, призывает к отысканию неких метакатегорий, выражающих новое состояние смысла и отношение его к человеку. Но поскольку и смысл человека пребывает отныне в той же области трансцендентного, то в отличие от рационализма Нового времени, индивид перестает быть организующей силой категориального синтеза. «Герой сегодняшнего дня, - отмечает А. Якимович, - это личность с «текучим» сознанием, где не закреплены устои» [21, с. 243].

Постмодернистский человек уравнивал в правах себя и мир, объявив об одинаковой пустотности их обоих, отказавшись от возможности самостоятельного философствования. «Закат человека» происходит не в силу изменения роли языка в современной культуре, как бы участвующем в «игровом процессе». Это приводит к тому, что литература, как пишет М. Фуко, «... все более и более отличает себя от дискурсии мыслей и замыкается в своей глубинной самозамкнутости, становится простым проявлением языка, который знает лишь один закон - утверждать вопреки всем другим законам дискурсии свое непреклонное существование» [17, с. 390]. Таким образом, философия постмодернизма есть философия отсутствия и пустоты. Отсюда неизбежная *метастильность* искусства постмодернизма - он отнимает все стили и каждый делает массой несуществующего смысла. Постмодернистский человек предоставляет всему сущему возможность пребывать в мире без него, реализуя на практике то космическое безволие, которое охватывает человека перед лицом Ничто. Постмодернистский человек в своей имитации всех стилей и форм скрывает волю к самоустранению, волю к сокрытию своей сущности в непроницаемости бессмыслия. Происходит это в силу нарастающего *бытийственного отчуждения*, в разобщении «я» с миром. Все растворяется в однородности пустоты. Человек, выпавший из процесса развития, перестает существовать, исчезает, растворяется, оставляя в нашем распоряжении «...пышный букет исторических обстоятельств и факторов жизни человека в XX столетии, которые как-то связаны с тем поразительным «новым человеком», коего мы и наблюдаем в новом искусстве» [21, с. 242]. «Новый человек», или «человек неопикуемый» (по Ницше), или «существо без сущности» (по Сартру) возник в конце XX века, в период вседозволенности и великой заповеди «все едино», «все годится» (Пол Фейерабенд). Мир в отсутствие человека распадается на отдельные феномены, сущность которых проблематична, а бытие есть «бытие музейных экспонатов» - безмолвие усталого покоя.

В постмодернистском искусстве особая роль отводится *перечню*, ибо его открытый во все стороны ритм освобождает от заботы о форме. Это напоминает нам музей, в котором оригинальность и новизна подменены картотекой.

Парадокс заключается в том, что предметы в перечне материальны до полного размывания материальности. Что же касается их функций, то они остаются за пределами перечня. Происходит это в силу отсутствия контекста, в котором они могли бы быть на самом деле, и одновременно невидимы вообще. Их единственная функция - следовать друг за другом, ибо перечень безразличен к своим составляющим. Он просто длит себя в бесконечности, в которой отдельный предмет исчезает. Он скрывает, как скрывает и человека в его усилении имитировать существование. В итоге исчезает даже ритм, ибо нет шкалы, относительно которой он мог бы себя проявить.

Подобное состояние описал А. Белый в работе «Революция и культура»: «Тайна будущей формы не вскрыта, а сущие формы изношены; и они упадают; революция в области форм иллюзорна: она - эволюция разложения мертвых, застывших каркасов под давлением внутренних импульсов, не явивших свой лик» [2, с. 301].

Мир художника постмодерниста далек от целостности и единства: он состоит из заимствованного материала, склеенного и собранного, бывшего в употреблении, известного и знакомого, но обретающего новую жизнь в постмодернистском произведении. Раскавыченная цитата предметного мира обретает в руках художника смысл, в котором встреча некогда распавшихся частей становится подобием, намеком на былое существовавшее единство. Недаром Жак Деррида был убежден в изначальном отсутствии критериев для различения. Весь мир культуры представлялся ему как мир знаков, скрывающих ту или иную реальность. Деррида утверждал, что «живого настоящего» как такового не существует: прошлое оставляет в нем свой след, а будущее - набросок своих очертаний. Следовательно, настоящее не равно самому себе, не совпадает с самим собой. Оно затронуто «различием» и «отсрочкой».

Эстетическая программа постмодернизма основывается на возможности *тиражирования* как на своем естественном основании. Это приводит к тому, что извлеченное из тишины музея, репродуцированное произведение искусства становится доступным, а само восприятие, освобождаясь от оттенка элитарности, «приземляет» его настолько, что лишает его подлинности и уникальности.

Облегченность и упрощенность восприятия делают излишними внутреннюю подготовленность и определенную трудность созерцания, превращая произведение в жертву обыденного, которое уже не требует для его понимания особой внутренней подготовленности читателя. Отдается предпочтение более упрощенному восприятию постмодернистского *Текста* в противовес сложности созерцания. Постмодернизм в своем стремлении раствориться в реальности, в свою очередь, отрицает саму реальность. Конкретная культура, дизайн и другие виды современного искусства внутренне строятся на сознательном разрушении того образа, который в традиционном понимании художественности составляет условие, когда возникает возможность проникновения к правде реального. Здесь уже типизирующий образный смысл появляется постфактум в виде того обертона, накладываемого самим зрителем на представленный ему предмет или ситуацию. Смысл образа в этом случае имеет весьма зыбкие границы. В постмодернизме - поскольку ни искусство не остается собственно искусством, ни жизнь не предстает собственно жизнью - эти зыбкие границы образа стремятся к своему полному исчезновению. Например, говоря о модернистских картинах, Г. Гадамер пронизательно заметил, что «...в языке таких картин заключено, похоже, не столько высказывание, сколько отторжение смысла» [5, с. 238]. Образ, желающий быть самой реальностью внутри глубоко запрятанной стилизованности, корректирует себя по некоему загадочному стандарту, по неизвестной мерке, которая находится в промежутках между реальностью и образом, то есть в пустоте, заполненной пространством *иронии*. Образ и реальность не равны сами себе, пока существует это пространство - пустотность, создающая видимость некоей точки зрения, призванной примирить реальность и образ. И это примирение странным образом происходит, но не в силу примирительного стремления, а в силу заведомой равнокачественности сторон. И вещь мира, и произведение искусства одинаково равны для постмодернистского человека. В обоих случаях ему свойственна полнейшая незаинтересованность в тонкостях предмета, будь то музыка постмодернизма, стремящаяся к наибольшей громкости, либо живопись с её минимальной изобразительностью. И то и другое снимает нюансы, растворяет музыкальную норму и останавливает время, делая каждый момент абсолютным, непосредственно переходящим в вечность. Именно в этой абсолютности сказывается верность романтической «*тоске по бесконечности*» (В. Шлегель).

Говоря о постмодернистичности произведения, мы имеем в виду не то, что сознательно привносится художником в произведение, а то, что уже существует в мире, в воздухе, в атмосфере культуры до всякого произведения и только в произведении обнаруживает себя, иногда безо всякого усилия самого автора. Об этом пишет Умберто Эко в «Имени розы»: «Должен сказать, что я сам убежден, что постмодернизм - не фиксированное хронологическое явление, а некое духовное состояние. Постмодернистская позиция напоминает мне положение человека, влюбленного в очень образованную женщину. Он понимает, что не может сказать ей «люблю тебя безумно», потому что понимает, что она напоминает, что он понимает (а она понимает, что он понимает), что подобные фразы - прерогатива Лиала. Однако выход есть. Он должен сказать «по выражению Лиала - люблю тебя безумно...». Его любовь живет в эпоху утраченной простоты» [20]. От традиционного искусства в постмодернизме сохраняются лишь воспоминания: не цвет, а *мотив цвета*, не сюжет, а *мотив сюжета*, не пространство, а *подобие пространства*. На поверхность выходит не искусство, а *мотив искусства*, которым художник произвольно манипулирует, используя его в качестве механизма творческой работы. Во всем строе постмодернистского взгляда на мир и искусство чувствуется стремление натужного оправдания не только существования искусства и художника, но и бытия сущего в целом.

Из этой натужности рождается повсеместное господство эклектизма - этой «нулевой степени общей современной культуры» (Ж.-Ф. Лиотар).

Постмодернизм - это стойкая уверенность в том, что модернизм был последним художественным направлением со своей идеей, что ничего уже нельзя выдумать, да и не надо, что «осталось только вспоминать, иронизировать, пародировать, ухмыляться над прежними идеями и грустить о цельности. Прежняя вера модернистов в личность художника - «повелителя мира», лишённого без него смысла, сменилась постмодернистской утратой веры в трансцендентное могущество художника» [15, с. 334].

Все ценности потеряли свою значимость для постмодернизма. Философия и искусство становятся формами ответственности за сохранение человечности человека.

Но поскольку философ в эпоху постмодернизма мыслит сущее как Ничто и человека как «заместителя Ничто» (по М. Хайдеггеру), то встреча философии и искусства в деле спасения человечности превращается в напряженное переживание индивидуальности в беспредельности становящегося мира, точнее - в сам поиск возможностей единства сущего и человека. В этом пространстве общей задачи философичность обнаруживается художественной, а художественность предстает как философичность. Текучесть, изменчивость, множественность, красота мира признает только такой же подвижный, изменчивый взгляд. Здесь в каждом «повороте мысли должна проявляться не столько логичность, сколько подлинность чувства, приведшего автора к данной мысли» (Мигель де Унамуну). Здесь человек есть одновременно и хаос, и гармония, саморазрушение и самосозидание, здесь порядок пронизан неожиданностью, а непредсказуемость таит семена порядка. Этот способ мышления присущ всем течениям мысли, вышедшим из романтизма. Постмодернизм также находится в русле этого способа.

Примирение противоречий в абсолюте не есть только романтическая идея, но романтизм внес нечто новое в способ разрешения противоречий: человек в романтизме обретает смысл только тогда, когда в своем бытии прикасается к *надчеловеческому*. Постмодернизм имеет лишь то отличие, что в нем все смыслы ускользнули от человека в область трансцендентного. Метафизические основы постмодернизма тождественны романтическим. Постмодернизм как умонастроение есть, на мой взгляд, *«старость романтизма»*. А «старость» означает завершение. Все основные принципы социальной философии, провозглашенные в XIX веке, сейчас воспринимаются только с отрицательным знаком, ибо «...цивилизация не движется к вершинам прогресса, а научные открытия не приносят желаемой пользы, но грозят разрушением самой цивилизации» [16, с. 260].

Говоря о постмодернизме применительно к развитию философии, уместно остановиться на тех смыслах, которые вкладывает в рассматриваемую нами лексему Ж.-Ф. Лиотар в работе «Постсовременное состояние». Он, в частности, говорит: «Термин «постмодернизм» отражает состояние духовного европейского типа в наши дни, связанное с ощущением изжитости какого-то важного этапа в развитии цивилизации, изжитости «современности». «Постмодернизм» - это комплекс философских учений, так или иначе провозглашающих конец Истории, когда структурированность и упорядоченность человеческого мира будут разрушены и исчезнет само разделение на «мое» и «иное» [11, с. 528]. И далее он называет основное противоречие постсовременности, которое состоит в том, что «основные нарративы современности (эпохи, которая изжита) потеряли свою легитимирующую силу. Можно говорить о ситуации «постмодернизма» как о неверии в метанарративы, разочаровании в них. Это неверие является следствием прогресса наук и, в свою очередь, его предполагает», - убеждает Ж.-Ф. Лиотар [Там же, с. 529]. Разочарование, ощущение себя у «разбитого корыта» есть основа умонастроения постмодернизма. Это напоминает нам разочарованный дух романтизма, выбиравшего для своего выражения «обрывочные, вывихнутые и самопародийные формы, когда его единственно возможные истины обретали форму иронии и мрачного парадокса» [15, с. 331].

Положительным утверждением постмодернистского человека является тезис о том, что «наивысшая реальность бытия есть пси-функция, управляющая Вселенной как целостной и единой системой, то есть актуальная бесконечность в функции объективного творчества» [16, с. 260]. Понятие актуальной бесконечности формирует лицо философии постмодернизма. Отсюда следует вывод, что актуальная бесконечность есть бесконечность, существующая как реальный объект сразу всеми своими элементами. Она оказалась реальнее реальности. К ней человек приобщается не путем освоения ее своим сознанием - это невозможно - но путем мистического с ней соединения. При желании можно именовать эту актуальную бесконечность просто Богом. Это тот же самый бесконечный Бог романтиков, понятый как становление, как творчество. Постмодернистский взгляд на этого Бога отличается только тем, что человек вообще не участвует в этом божественном процессе творчества - становления, ибо всякий смысл теперь трансцендентен. Уверенность в трансцендентности всякого смысла и есть постмодернизм. Человек как нечто, что ещё представляет интерес, полностью растворился в безличности Абсолюта. Постмодернистский человек являет собой последнюю редакцию романтического человека. Убедившись в пустоте небес, человек возвращается к своему одиночеству. Научный факт, свидетельствующий о мире, не скроенном по человеческой мерке, обращается человеком против мира. Мир становится «козлом отпущения», виновником пустоты небес. Жизненная потребность человека в любви и неотчужденности надломилась под тяжестью научных результатов. Чем шире раскрывается мир перед наукой, тем больше он прячется от чувств, слов, представлений человека. Этим можно объяснить своеобразную установку постмодерна на изгнание из произведений искусств личных переживаний. Постепенный отказ от разного рода эмоций и чувств у зрителя и слушателя привел к тому, что началось «бегство от человека», которое Ортега-и-Гассет назвал *«дегуманизацией искусства»*. Теперь «поэт начинается там, где кончается человек» (Ортега-и-Гассет) с его страстями и чувствами.

Исследователями было неоднократно замечено, что «холодное, высокоинтеллектуальное кружево очаровывает, но не затрагивает человеческих чувств, оставляет читателя в неведении относительно экзистенциального мира поэта. Требуются какие-то особые формы восприятия, когда погружаешься в мир поэтических метафор, где нет смысла, нет привычных и понятных описаний человеческих переживаний, где все неузнаваемо, все есть интеллектуальная игра» [9, с. 382]. Равнодушие овладевает человеком перед пустыми глазами бесконечности. Равнодушие до полной утраты каких-либо развлечений и желаний. Это старость духа.

Это равнодушие усталого покоя, когда «творческий дух завершил построение здания...и еле ворочается от усталости» (Й. Хейзинга).

В постмодернистскую эпоху произошла эпохальная смена парадигм, связанная с кризисом модернистского понимания разума. Претендующий на звание абсолютного, он и сам подвергается всеобъемлющему сомнению. На изменение его статуса повлияло и то, что прогресс перестал быть всемогущим, мудрым и всеблагим, сделав человека свидетелем апокалипсических зрелищ. На этом фоне вполне оправдан возврат людей к религиозной культуре, вере в «совершенное иное». Переход к постмодернизму ни в чем так ярко не проявляется, как в возвращении религиозной культуры, носящей амбивалентный характер.

Вопрос, в какой мере постмодернизм следует религиозной парадигме, далеко не праздный. Отвечая на него, А. Якимович, со ссылкой на отечественных мыслителей XX века, утверждает, что «мысль и искусство России, как бы они не «вестернизировались» в те или иные моменты своей истории, наделены какой-то глубоко отличной от «западности» спецификой, а именно эсхатологичностью. Они обязательно верили в некую «сверхидею», в абсолютную ценность, которую невозможно и непозволительно комментировать. В культуре России радикальное отрицание скорее служит обоснованием Абсолюта, находящегося вне человеческих понятий и возможностей» [21, с. 246]. Все ценности обанкротились. О герое можно сказать, что это «человек, который не может ничего», да и сама человеческая культура ушла в небытие, предоставив человеку стать «заместителем Ничто» (М. Хайдеггер). Однако осталась еще вера в Свет по ту сторону безумия и хаоса, которая и воплощает в себе истину. «Если попытаться составить кредо новой культуры России, то оно будет начинаться со слова «верю», - характеризует ее А. Якимович и продолжает, - Я верю в то, что можно достигнуть иного, высшего, преображенного состояния. Для этого надо разоблачить, высмеять и разрушить ложь реальной действительности: самодержавие, родительский авторитет, капитализм, правильные стихи о любви и патриотизме и т.д. Здесь не имеет самостоятельного смысла это самое непокорное «я», которое разрушает, поносит, кощунствует, неистовствует. Оно очищает путь, оно должно быть преодолено», - утверждает исследователь [Там же, с. 248].

При всей разности культурных парадигм у западного постмодерна и российского очень много схожего. Близость к западноевропейской парадигме, скорее всего, объясняется общими христианскими корнями. В различные эпохи своего существования христианство претерпело немало изменений своей парадигмы, затронувших всю систему его учения. Ханс Кюнг, исследующий проблему взаимодействия модернизма и постмодернизма, смену парадигм воспринимает не только как изменение метода или теории, но и как изменение «всей системы убеждений, ценностей и образа поведения, признаваемой членами определенного сообщества» [10, с. 223]. Со сменой парадигмы изменилась основная модель мировосприятия: произошел «прорыв» множества разрозненных сигналов, поступающих из прошлого, и превращение их в общую тенденцию, осознаваемую широкими слоями общества. Несмотря на то, что роль религии заметно уменьшилась, само религиозное сознание, претерпев некоторые изменения в связи с двусмысленностью ситуации, заметно эволюционизировало. «Смерть Бога парадоксальным образом открывала перед человеком возможность осмысления и переосмысления высших проявлений бытия. Опора на религиозные источники (а обращение к каноническим книгам и сочинениям представителей духовенства, их цитирование уже есть один из элементов постмодернистской поэтики) «признана важным проявлением человеческой активности, помогающей и обществу и отдельному индивиду в символическом истолковании высшей природы бытия» [15, с. 343].

Постмодернистская установка на отказ от рациональности возникла не после модерна, а рядом с ним. Поэтому противоположность между рациональным и иррациональным (мышлением и ощущением) представляет собой ложную антитезу. Как верно подметил Х. Кюнг, «рациональность и иррациональность не являются признаками эпохи, они представляют собой постоянные, вечные, антропологические и исторические константы» [8, с. 227]. Произошел надлом системы модернизма, повлекший за собой появление всемирно-исторического понятия, характеризующего эпоху. Постмодернизм - термин, используемый не столько в узкоэстетическом плане, сколько для обозначения смены времен. Иными словами, изменения во всемирно-историческом плане привели к эпохальной смене парадигм. «Под удвоенным натиском знаменательных перемен и самопересмотров, охвативших практически все интеллектуальные дисциплины современности, центральный раскол Нового времени - раскол между наукой и религией - оказался сведенным почти к нулю. Как следствие всех новейших достижений и открытий, изначальный замысел романтизма - примирение субъекта и объекта, человека и природы, духа и материи, сознательного и бессознательного, рассудка и души - вновь появился на сцене, теперь уже с новой энергией» [15, с. 246].

Явление постмодернизма сопровождается обилием взглядов и воззрений на его природу. Одни авторы рассматривают постмодернизм в культурно-историческом плане, представляя его как «продолжение художественного авангарда», то есть как стилевое направление, другие - как некий «сверхэтап развития мировой культуры» (В. Курицын, Дм. Пригов).

Третьи - в широком диахроническом контексте культурного процесса европейской цивилизации как «последнее звено в цепи последовательно сменявшихся друг друга на протяжении веков идейно-эстетических направлений» (В. Халипов). Рассматривая характерные особенности, присущие той или иной эпохе, автор статьи «Постмодернизм в системе мировой культуры» В. Халипов [18, с. 235] указывает на господствующие виды искусства как ее отличительные черты. Идейно-эстетическое движение сменяющих друг друга направлений имеет логическую завершенность: романтизм сменяется реализмом и модернизмом, на смену которым приходит постмодернизм.

Исследуя эстетические критерии литературы и искусства двух эпох (романтизма и модернизма), исследователь обнаруживает между ними глубокую связь. Каковы же эти критерии?

По В. Халипову, это отрицание нормативности, рациональной регламентированности, обновление художественных форм, многозначность, ассоциативность, сгущенная метафоричность, взаимопроникновение искусств, синтез искусства, философии, религии, пессимизм, неверие в прогресс и т.д.

По существу, все эти признаки романтизма повторяются и в модернизме. Автор статьи отмечает эту поразительную схожесть эстетических критериев литературы и искусства двух эпох. Для них, полагает он, характерно «дионисийское» начало. Он исходит из традиционной оппозиции: «дионисийское» (темное, иррациональное) - «аполлоновское» (светлое, рациональное) начало. Давая далее суммарную характеристику каждому из направлений, исследователь строит систему культурологических координат, в которой и рассматривает явление постмодернизма. В. Халипов убежден в том, что «на смену «темному» модернизму пришел «светлый» постмодернизм» [Там же, с. 237]. Но прав ли он? Как соотносится это теоретическое утверждение с реальными признаками постмодернизма?

Думается, что ни одна из характеристик направления, следующего «аполлоновскому» началу, не подходит к нему: рациональность, упорядоченность, аналитичность, гармоничность, целостность, планирование, логичность, оптимизм, вера в прогресс, «подражание природе», ясность и т.д.). Сошлемся в этой связи на «Словарь современной западной философии»: «Скептическое отстранение от установки на преобразование мира влечет за собой отказ от попыток его систематизации: мир не только не поддается человеческим усилиям его переделать, но и не умещается ни в какие теоретические схемы» [14, с. 240]. Бесмысленно говорить о вере в прогресс в ситуации, когда всё «всё равно» [8, с. 327]. Исследователь усматривает в постмодернизме черты некоего «сверхреализма», «истинного реализма». Безусловно, он прав, когда говорит о правдивом отношении мира и ощущений современного человека. Однако следует уточнить предлагаемое понятие, так как это не тот «истинный реализм», который некогда проповедовал Пушкин, давая новое толкование романтическому направлению, и не современный метареализм, связанный с постмодернизмом не только игрой метафор и метонимий. Уместнее говорить о постмодернизме как о господствующем направлении художественного творчества наших дней, которое есть «последнее звено в цепи закономерно сменяющих друг друга на протяжении истории направлений культуры» [18, с. 240].

Внутренний смысл постмодернизма обнажил смысл всего Новейшего времени - ничтожествование сущего перед лицом Абсолюта-Ничто, отсутствие сущностных различий феноменального мира. Постмодернистская убежденность в радикальной неопределенности всякого возможного знания покоится на признании Ничто единственной силой, единственно реальным бытием, приводящим в движение Универсум. Метафизика Ничто опять-таки не является только лишь романтическим и тем более постмодернистским новшеством - она коренится в тех глубинах человеческого мышления, из которых берет начало европейский нигилизм в продолжение двух тысяч лет европейской истории. Завершенность нашей эпохи знаменует собой и завершение европейской метафизики субъектности, в которой постмодернизм выступает следствием тех процессов в сфере мысли, толчок которым был дан в размышлениях немецких романтиков. Ближайшим предшественником этого типа мышления (романтического) была германская еретическая мысль средневековья. Николай Бердяев писал: «Поистине германский дух сделал наиболее изумительные открытия в старой германской мистике и дальше развил их в германской философии, отчасти в германском искусстве и вообще в германской культуре. Я думаю, что в первооснове этой духовной культуры лежит постижение бытия, постижение глубочайшего, первичного бытия как иррационального и темного по своей основе (не в смысле злого, потому что тьма эта заложена до самого различия между добром и злом). Где-то в несоизмеримо большей глубине есть безосновность, к которой не применимы не только никакие человеческие слова, не применимы и категории бытия и небытия. Это глубже всего, и это есть первоначальный исток, который составляет, как учит Беме и вслед за ним Шеллинг, «темную природу в Боге». Это в природе Бога, глубже Его, лежит какая-то изначальная темная бездна, и из недр ее совершается процесс теогонический, процесс Богорождения; этот процесс - уже вторичный по сравнению с той первоначальной безосновной, ни в чем не выразимой бездной - абсолютной, иррациональной, не соизмеримой ни с какими нашими категориями. Это величайшее открытие сделано германскими мистиками, и если не впервые, то с наибольшей силой явлено в их творениях. Оно определило в значительной степени судьбу всей германской философии, потому что поистине в ней раскрывается то, что в первооснове бытия лежит некоторое иррациональное волевое начало, и что весь смысл и вся сущность мирового процесса заключается в просветлении этого темного и рационального начала в космогонии и теогонии» [3, с. 43-44].

Идея Ничто принадлежит к заветнейшим идеям естественного богопознания, свершающегося вдали от Откровения. Европейское мышление в этом смысле есть яркий пример верности этому способу богопознания. Уже Платон и Аристотель знали «Ничто» как материю тварного мира.

Этот бытийно-небытийный характер материи вполне соответствует и естественнонаучному взгляду на «материю» Новейшего времени, согласно которому электроны, составляющие атомы материи, не имеют субстанционального (то есть онтологического, в конечном счете) носителя, но являются зарядами некоей первичной воли (силы), существующими сами по себе. Основа материи есть в этом случае «заряженное Ничто». Материя, таким образом, в понимании новейшей науки возвращается к платоновскому пониманию её как «темного и трудного вида».

«Темный и трудный вид», проще говоря, есть хаос, представляющий собой романтическую иррациональную волю, ту самую изменчивость саму по себе, к которой устремлены взоры поэтов, философов и ученых Новейшего времени. Такова метафизика, из которой берет начало романтическое истолкование мира. Исторический смысл постмодернизма состоит в завершении этой метафизики.

Смысл вещей, истории, религии, человека, языка находится за границами этих феноменов, ибо во всем видится только отраженный свет Абсолюта. Уверенность в трансценденности всякого смысла и есть постмодернизм. Вся культура Новейшего времени постмодернистична, поскольку исторически постмодернизм есть отрицание модернистичности Нового времени с его рационализмом. Но до настоящего времени постмодернистичность идеологии была как бы заслонена масками эпох, проходивших в соответствии с закономерностями утраты Бога, и только к концу XX века стал ясен смысл пересмотра картины мира Нового времени, свершившийся в романтизме. Постмодернизм, как и постсовременность, всегда сопутствует современности, поэтому новизна его всегда относительна.

Список литературы

1. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
2. Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 528 с.
3. Бердяев Н. Смысл истории. М.: Мысль, 1990. 170 с.
4. Витгенштейн Л. Философские исследования (фрагмент) // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1985. Вып. XVI.
5. Гадамер А. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 368 с.
6. Есаулов И. К генеалогии авангарда // Вестник гуманитарной науки. 1993. № 1-2. С. 13-14.
7. Кедров К. ДООС // Советская литература. 1990. № 7. С. 97.
8. Культурология. Ростов-на-Дону: Феникс, 1997. 576 с.
9. Курицын В. Отечественный постмодернизм - наследие соцреализма и русского авангарда. Варшава, 1995.
10. Кюнг Х. Религия на переломе эпох // Иностранная литература. 1990. № 11.
11. Лиотар Ж.-Ф. Постсовременное состояние // Культурология. Ростов-на-Дону: Феникс, 1997.
12. Малахов В. Современная западная философия. М.: Политиздат, 1991. 414 с.
13. Пригов Д. Я его знал лично // Иностранная литература. 1994. № 1. С. 249.
14. Современная западная философия. М.: Политиздат, 1991. 414 с.
15. Тарнас Р. История западного мышления. М.: КРОН-ПРЕС, 1995. 448 с.
16. Тростников В. Научна ли научная картина мира // Новый мир. 1989. № 12.
17. Фуко М. Слова и вещи. М.: Прогресс, 1977. 488 с.
18. Халипов В. Постмодернизм в системе мировой культуры // Иностранная литература. 1994. № 1. С. 235-240.
19. Хейзинга Й. Homo Ludens. М.: Прогресс, 1992. 275 с.
20. Эко Умберто. Имя розы // Называть вещи своими именами. М.: Прогресс, 1986. 640 с.
21. Якимович А. О лучах просвещения и других световых явлениях (культурная парадигма авангарда и постмодерна) // Иностранная литература. 1994. № 1. С. 243.

PARADIGM CHANGE AT THE BOUNDARY OF TWO EPOCHS: PRELIMINARY RESULTS

Tamara Bertovna Gurtueva

*Department of Russian Language and Literature
Fatih University (Istanbul, Turkey)
tgurtueva@mail.ru*

In post-modernism epoch there happened the epochal paradigm change connected with the crisis of modernist mind understanding. In the article special attention is paid to the changed basic model of world perception. One of the most important aspects is the solution of the problem concerning how post-modernism follows religious paradigm, particularly both difference and similarity of cultural paradigms of western and Russian post-modern are considered.

Key words and phrases: culture space; vanguard genealogy; post-modernism; religious paradigm; meta-styles.

УДК 372.881.1

Предметом исследования являются психолингвистические особенности обучения иностранным языкам студентов с нарушениями слуха. В статье автор обращается к изучению психолингвистических процессов личности с дефектами слуха с точки зрения методики преподавания иностранных языков.

Ключевые слова и фразы: психолингвистический; социокультурный; индивид; общение.

Надежда Юрьевна Гутарева

*Кафедра иностранных языков в области геологии и нефтегазового дела
Томский политехнический университет
GutarevMM@sibgeo.tomsknet.ru*

**УЧЕТ ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ СТУДЕНТОВ С ДЕФЕКТАМИ СЛУХА,
ИЗУЧАЮЩИХ ИНОСТРАННЫЙ ЯЗЫК®**

Область лингвистики, изучающая язык, прежде всего как феномен психики называют психолингвистикой.