

Пигулевский В.О.,
профессор, доктор философских наук,
ректор Южно-российского гуманитарного института,
г. Ростов-на-Дону, Россия

ПОСТМОДЕРН: ТЕКСТ И АРТ-ПРАКТИКА

Во второй половине XX столетия в социокультурном пространстве западного мира складывается ситуация, когда резко возрастает значение средств массовой коммуникации, информационных потоков и знаковых систем. Формируется информационное общество. Научно-техническая революция позволяет резко увеличить масштабы производства вещей, которые потребляются, изнашиваются и выбрасываются. Массовое производство и культуриндустрия наполняют жизнь типовыми предметами, стереотипами мышления, рекламой, что приводит к разрастанию потоков информации. Средства массовой коммуникации и глобальные компьютерные сети делают общедоступными ценности прошлого, извлекая их из архива, и включая в современный обмен знаниями. На смену прежним трактовкам культуры как совокупности ценностей (добра, истины, красоты, веры) XIX века, как духовности личности первой половины XX века приходит ее понимание как многослойной системы текстов.

От интеллектуализма к тексту. Состояние, получившее название «ситуация постмодерна» вызвано истощением проекта Просвещения. Парадигма и проект развития западного общества сложились в XVIII веке на почве господствующего рационализма. Парадигма – рационализм, гуманизм, прогресс, обусловила константы развития цивилизации вплоть до 80-х годов XX века, что и характеризовало современность или модерн. Проект Просвещения – построение счастливого общества на разумных основаниях, обусловил интеллектуальное развитие, технологически-эволюционную модель эволюции общества (в отличие от марксистской социально-революционной модели). Однако во второй половине XX века осознается, что развитие науки, техники и экономики позднего капитализма не привело к построению гармонично развитого, счастливого общества. Более того, человек попадает в зависимость от сложной социальной структуры и сверхсложного экономико-технологического процесса и оказывается перед лицом глобальных проблем. Происходит разочарование в могуществе Разума и необходимости развития в сторону «вперед и больше», в преобразовании реальности из неразумной в разумную. Современность или модерн, основанная на идеях Просвещения, оказывается исчерпанной. Складывается ситуация постмодерна, сопровождаемая крушением рационалистического мироустроительного проекта, кризисом базовых понятий и пересмотром идеи истории.

Утрата идеи прогресса ведет к отказу от телеологизации истории, к неясности перспектив развития человечества, к переоценке закономерной исторического развития. Исчерпав настоящее, человечество ощущает, что будущее не наступает, и попадает в ситуацию застревания между прошлым и будущим. Христианская история была телеологичной, ее логикой была борьба добра и зла, а концом – Страшный суд. С эпохи Просвещения логикой истории стала идея прогресса, а концом мыслилось совершенное, интеллектуально развитое общество массового потребления. Теперь история утратила цель, вектор прогресса потерял смысл, закономерность общественно-исторического развития оказалась поставлена под сомнение. Ретроспективно история стала рассматриваться как совокупность разрозненных событий. Истощение мироустроительного проекта повлекло утрату легитимности, мир перестал уместаться в какие-либо теоретические схемы. В конечном итоге утрачивается великая цель человечества и его «осевое время» (К.Ясперс). Наступает конец истории.

Потеряло значение линейное мышление, которое опиралось на какой-то абсолют – Бога, Бытие, Эго, Природу, Душу, Сущность, Логос. Напластования знаний и ценностей сделало

человека господином всех категорий, мыслящим себя как «Все».¹ Он оказался в положении Фауста, которому Мефистофель предоставил весь мир: ему больше нечего делать на краю всякой исполненности, на пределе, когда нет никакого Вовне или Другого. Человек только и делает, что проговаривает себя до конца, но находится в состоянии «замешательства слова» (М. Бланшо), ибо ощущает свою исчерпанность и негативность.

Прежняя традиция была сугубо рефлексивной, значимость предмета больше не определялась его самобытностью, все получало оправдание только перед Разумом (Ю. Хабермас). В философии модерна субъект мысли допускался бестелесным, субъективность оставалась трансцендентальной. Осознание отвлеченности высших принципов, продиктованных субъектом мысли, на которые опирались система жизненных ценностей и оценок, приводит к кризису логоцентризма и критике трансцендентальной субъективности. Критика логоцентризма в философии обращается против прежней парадигмы: структурализма, марксизма, психоанализа. А вместе с этим человек перестает быть центром мироздания. Если в XIX веке умер Бог, то в XX – Человек, точнее на первый план вышел образ *Homo significans*. Все что оправдывало мир, становится неубедительным – наука, религия, искусство, да и сам человек. Всякая интерпретация мира оказывается сомнительной, что порождает равнодушие к моделям мира, идеям и образам (Лиотар). Кризис легитимности обуславливает гомогенность ценностей истории и приводит к радикальному плюрализму.

Начинается формирование новой парадигмы – культурный поворот *от интеллектуализма к телесности и текстуальности*. Не линейный детерминизм, не функциональные зависимости и не способ восходящего движения путем синтеза противоположностей, но контекстуальность, показывающая смешение и взаимопроникновение различных сфер жизни в сложных системах, является показателем научности в складывающейся парадигме. Новая парадигма предполагает поворот от гносеологизма к онтологической проблематике, перемещение интереса от понимания бытия как присутствия, данности, смысла, единства, полноты к идее различия и множественности. И важной чертой становится антисистематичность как отказ от притязаний на целостность и полноту теоретического познания мира. Субъективность начинает пониматься телесно в соответствии с ее проявлениями - желаниями, жестами, неконтролируемыми состояниями. Происходит поворот к изнанке, к тому, что лежит под покровом культуры; обращение к эмоции и аффекту, желанию и шансам свободного развития, исторической динамике и событиям. Возникает понимание субъекта как безумца, колдуна, дьявола, ребенка, художника, революционера, шизофреника, слуги беспорядка и рупора стихий со своими неконтролируемыми желаниями, страданиями, плотскими вожделениями (Ж. Делез).²

В условиях утраты ценностей культура трактуется как многослойный текст и текстуальность (письмо, речь). Тексты пишутся, компилируются, цитируются, переформулируются, текстами наслаждаются, тексты служат ориентирами в жизни и становятся самодовлеющими ценностями культуры. Все понимается через текст, его интерпретацию и коммуникацию. Текст очерчивает мировую рамку. В ситуации постмодерна «Нет ничего вне текста» (Ж. Деррида) и «нет текста кроме интертекста» (Ш. Гривель).

Культура понятая как текст, совершенно несводима к полю высказываний. Текст толкуется предельно широко – как безбрежное поле знаков, архетипов, образов, смыслов, вещей, высказываний и повествований, фрагментов и швов, жестов, сигналов и пр. и пр. Все – текст. Текст, понятый в расширительно, является гетерономным сплетением знаков, языковых практик и экстралингвистических факторов, культурных кодов и нарративов, различных намеков, следов, прививок и законов. В зону текста культуры включаются не только вербальные тексты, но и видеокоды - языки живописи, архитектуры, рекламы, кино, языки техносреды и массовых коммуникаций. В нем дезавуируется историческое время и создается воображаемый континуум, в котором исторические реалии играют роль цитат и декораций.

¹ Бланшо М. Опыт-предел // Танатография эроса. М., 1978 с.63-78; Кожев А. Конец истории // Там же, с.311-312; Лиотар Ж.-Ф. Послание о всеобщей истории // Художественный журнал. 1996, № 13, с.16-21; см. также: Фукуяма С. Конец истории? // Вопросы философии. 1990, № 3.

² Автономова Н.С. Постструктурализм // Современная западная философия. М., 1981, с.245.

Зачастую текст культуры предстает амальгамой философских, религиозных и художественных текстов, научных данных и вымысла народной фантазии. Тотальный текст эклектичен¹, в нем утрачивается иерархия ценностей, стираются различия между аутентичной и репродуцированной реальностью, между природой и искусством.²

В условиях модерна, господства Разума, текст структурируется трансцендентальными означаемыми. Кризис легитимности и радикальный плюрализм - это утрата значения прежних абсолютов. Структура утрачивает целостность. Картина мира становится вероятностной, истина – множественной. Как пишут Делез и Гваттари, «Мы живем в век парциальных объектов, кирпичей, которые были разбиты вдребезги, и их остатков. Мы уже больше не верим в *миф* о существовании фрагментов, которые, подобно обломкам античных статуй, ждут последнего, чтобы их заново склеить и воссоздать ту же самую цельность и целостность образа оригинала. Мы больше не верим в первичную целостность или конечную тотальность, ожидающую нас в будущем»³. В философии проводится деконструкция означаемых, с целью глубинного погружения в подтекст, в неструктурированное поле возможностей, конституирующее текст культуры.

Когда мир модерна и все его составляющие: антропоцентризм, утопии, телеология истории, логоцентризм – равно ошибочны, тогда культура предстает как сетевой лабиринт (У. Эко), анархия (И. Хасан), совокупность неразрешимостей (Ж. Деррида), сад расходящихся тропок (Х. Борхес), энтропия (Т. Пинчон). Вот почему в ситуации постмодерна текст культуры организован в виде ризомы, спутанного и подвижного лабиринта. Собственно текст и лабиринт, как наглядно показывает Х.Л.Борхес, одно и то же: «Однажды Цюй Пэн сказал: «Я ухожу, чтобы написать книгу», а в другой раз: «Я ухожу, чтобы построить лабиринт». Всем представлялись две разные вещи; никому не пришло в голову, что книга и лабиринт – одно и то же». В ризоматическом звене (корне) спрессованы самые разнообразные виды речевой, миметической, познавательной, жестикуляционной, перцептивной деятельности, которые создают состязание диалектов, специальных языков, говорков, жаргонов. Этот клубень может развиваться спонтанно, разрастаться куда угодно без семантического или стержневого кода.

Производство значений в безбрежном знаково-символическом универсуме осуществляется за счет дискурса, речи, погруженной в жизнь. Соответственно, слова в структуре текста и текстуальности – операторы деятельности, обуславливающие «дискурсивные практики».

В рамках расширительного понимания текста культуры пересматриваются прежние представления о мире и человеке, об истории и искусстве.

Что-то происходит. Все неопределенно, неясно и неустойчиво пока не будет рассказано. Нет ни истории, ни чего-то значимого в жизни человека до тех пор, пока не создан «рассказ о...». Только дискурс превращает историческую неопределенность в событие. Иначе говоря, будучи рассказанным, феномен бытия становится событием. Событие – результат рассказанной истории. Такая история излагается по определенным правилам и потому выступает как нарратив, который фундирует реальность. Нарратив не просто рассказ, повествование, но концентрация ряда правил, образцов, схем, мифопоэтических и психолингвистических структур, через которые осуществляются дискурсивные практики в виде политики, искусства, морали и др. В этом аспекте нарратив является обоснованием мира и моделью личности.

Событие в мире, где что-то происходит, образуется «вдруг», как фиксация настоящего, Эон, от которого линия времени расходится в прошлое и будущее. Напротив, бытию и речи

¹ «Эклектизм – нулевой градус современной культуры: по радио слушают регги, в кино смотрят вестерн, на ленч идут в закусочную Макдональд, на обед – в ресторан с местной кухней, употребляют парижские духи в Токио и носят одежды в стиле ретро в Гонконге, знание используется для телевизионных игр». (Лиотар Ж.Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // Ступени. 1994, №2, с.63).

² Затонский Д. Модернизм и постмодернизм. М.,2000, с.246.

³ Цит.по: Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.,1996, с.112-113.

присущи длительность, Хронос.¹ Социально-историческое развитие уподобляется серии рассказов, связанных или разрозненных фиксированных событий. Словом история, history замещается на рассказ, story, что может быть удостоверено архивом документов, археологией знания. Рассказанная история рассматривается как производство, а не репрезентация (Ю. Кристева).

Событие, далее, может иметь или не иметь смысл. Если нарратив остается «общим местом», банальностью, сотканной из известных сюжетов или сценариев, то он имеет общее значение. Понятно, что стертое клише, имея общепринятое значение, тем не менее, не имеет смысла. Смысл - то, что образуется на грани высказывания, в случае подрыва «общего места». Смысл может быть только маргинальным, дарование смысла происходит в области предшествующей всякому общезначимому и здравому смыслу.² Текст культуры постмодерна требует не больших нарративов, а частных комментариев.

В классическом понимании, когда текст есть посредник между субъектом и объектом, смысл в текст вносит автор, т.е. тот, кто говорит. Однако ситуация постмодерна заключается в том, что накопленный грандиозный культурно-исторический опыт не позволяет сказать что-то новое, все уже сказано, традиции исчерпаны. Автор, погруженный в тотальность текстов и значений, не может ни наделить нарратив личностным смыслом, ни выразить себя, ибо, когда все сказано уже не важно «кто говорит» (Ф.Соллерс). Субъект перестает быть центром смыслообразования, а становится лишь функцией, при помощи которой осуществляется письмо, речь, производство значений. По сути, не «мы говорим», а «говорится» при помощи субъекта. Смысл производится структурой текста при помощи субъекта.

Со-бытие и смысл. Рассказанная история или событие обретает смысл как со-бытие, выражаемое глаголом (реализацией желания) на границе слов и вещей. В этом плане проблема смысла ставится путем пересмотра теории репрезентации, которая упрекается в том, что отрывает знак от действительности. Для постструктурализма значение слова или стереотипа определяется не его денотатом, а способом его употребления, где основанием выступает не стандарт, а конвенция правильного употребления. Это смещение с интенционального *что* на инструментальное *как* побуждает рассматривать текст культуры как своеобразный пасьянс.

Поскольку значения производятся структурой текста, знак не репрезентирует объект, скорее свидетельствует о его отсутствии, представляя собой лишь след объекта (Ж.Делез). Наряду с денотацией, манифестацией и сигнификацией смысл является особым типом отношения, выраженным в рассказе, речи, предложении. Это нечто текучее, подвижное, становящееся в отличие от фиксированного значения. Смысл процессуален, ибо включен в систему отношений языка и вещей, а также взаимных различий элементов самого языка и речи. В языке ничего нет кроме различий.³ С одной стороны, языковые знаки понимаются как конвенциональные и произвольные, что позволяет свободно различать значимости и обменивать означающее и означаемое в процессе речи, а потому текстуальность распадается на серии единичностей выражения (глаголы) и денотации (существительные). Смысл образуется в игре текста, через взаимные различия элементов языка, значимостей, во взаимодействии сингулярностей (Ж.Делез), в интертекстуальности (Ю.Кристева). С другой стороны, согласно доктрине стоиков, принимаемой Ж.Делезом, знак обладает двусторонней структурой, т.е. нерасторжимым единством непосредственно воспринимаемого (обозначаемого) и подразумеваемого (означаемого), он сливается с действием или страстью тела. Смысл образуется в подтексте, на границе касания слов и вещей. Язык всегда расщеплен, ибо это звук как свойство тел, и, одновременно, знаки, отделенные от физических тел, образующие *articuli*.⁴

¹ Делез Ж. Логика смысла. М., 1995, с.80-88.

² Делез Ж. Логика смысла, с.103.

³ Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М., 1977, с.152.

⁴ Процесс образования смысла – это не просто корреляция между означающим и означаемым, но акт одновременного членения двух аморфных масс, на идеи и звуки. Язык объединяет мысль и звук путем их одновременного расчленения. Слои означаемых и плоть означающих взаимодействуют как соприкосновение воздушная и водная поверхности; вызываемые ветром волны есть область

Когда размывается граница и язык погружается в глубь тел, ряд означающего соскальзывает с ряда означаемого и возникает шизофренический язык, обладающий революционным потенциалом. Этот маргинальный, отчасти неартикулируемый смысл – эффект слов-действий, слов-страстей присущ творчеству А. Арто, Л. Кэрролла, П. Клоссовски.¹ Такой смысл не столько присутствует, сколько «упорствует и обитает» (Ж. Делез). Смысл – это и то, что выражено предложением, и атрибут положения вещей.² Смысл и есть событие, но событие всегда осуществляется в пространственно-временном положении вещей, а смысл бестелесен, идеален. Тем не менее, смысл эксплицирует онтологический статус события.

По сути, смысл образуется подспудно, в подтексте, где знак сливается с действием и страстью тела, в области бессознательного касания поверхности вещей. Источник – субъект, вовлеченный в мир, который понимается телесно.

Тело и желание – вторая существенная проблема в ситуации постмодерна. Так жизнь не витальный поток, а телесное существование, проявлением которого является желание. Характеристиками телесности являются сексуальность, аффект, перверсии, кинестетические движения, жест, смерть и др. Тело выступает как объект, *мое тело* с его модальностями присутствия-в-мире, способности-к-обладанию, внутренним чувством, а так же как *аффект*, выходящая во вне экзатичность, жест или процесс письма и чтения или артикуляция, речь.³ Среди телесных практик выделяются желание наслаждения (Фрейд) и желание сказать (Деррида). В подтексте желание – страсть, которая невыговариваема, сокрыта, как экзистенциальная активность, несводимая ни к удовольствию, ни к потребности. Страсть покрыта тайной: «Не существует страсти без тайны, без именно этой тайны; но не существует тайны без именно этой тайны»⁴.

Телесность и текстуальность сопряжены между собой. Игра актера, например, это создание «языка тела», в котором изоморфны телесность и текстуальность. Телесный субъект погружен в тексты, а вовсе не парит над ними как субъект трансцендентальный. Артикуляция желания позволяет рассматривать телесность как текст и язык, поэтому употребляется понятие «текстуального тела» (Ю.Кристева, Р.Барт). Даже любовь – это история любви, феномен рассказа, моя собственная легенда, моя маленькая «священная история», которую я сам для себя декламирую, любовный дискурс.⁵ Аффективный дискурс (любви, меланхолии) обретает характер феномена⁶, смысла события. Иначе говоря, человеческое тело, «через которое как бы бесконечно протекает огромный поток» (Ф.Ницше), несет энергию желания, которое, в свою очередь, трансформирует, обыгрывает, сшивает, разрывает тексты.

Желание существует до оппозиции между субъектом и объектом, до всякой репрезентации и производства. Как производительная сила, энергия, оно разрушает порядок, структурированность культурного бессознательного путем разъединения, изменения, модификации устоявшегося и организации новых форм. Понимание желания – отголосок понятий «либидо» и «интенциональность». В нем есть пульсирующий ритм энергии эроса, который порождает семиотическое (Ж.Лакан), является производителем дискурсивных и социальных практик, создает аллеаторные, гетерогенные комбинации означающих и означаемых. Довербальная материальная энергия означивания образует *хору*.⁷ Так же как интенциональность, желание есть первичное смыслообразующее намерение, но желание исходит не от субъекта и не является познающим, ибо само формирует субъективность и является производящим. Оно не может стать знанием, ибо означающим выступает само тело.

артикуляций, членений, различений. См.: Барт Р. Основы семиологии // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М., 2000, с.277.

¹ Делез Ж. Логика смысла. М., 1995, с.107 – 120.

² Делез Ж. Логика смысла, с.38, 219.

³ Подорога В. Выражение и смысл. М., 1995, с.182 – 189.

⁴ Деррида Ж. Страсти // Деррида Ж. Эссе об имени. М. - СПб., 1998, с. 49.

⁵ Барт Р. Фрагменты речи влюбленного. М., 1999, с.161, 293, 412, 416, 419.

⁶ Кристева Ю. Дискурс любви // Танатография эроса. М., 1994, с.103.

⁷ Деррида Ж. Хора // Деррида Ж. Эссе об имени. М.-СПб., 1998, с.135 – 185.

Желание экстаично, трансгрессивно, ибо выходит за пределы знания, оспаривает данность бытия, драматизирует существование как «опыт-предел» (Ж.Батай). Желание производит отсрочку значения, пустоту, что чревато смыслами. Смыслы образуются в разрывах структур, значений, деструкции схем и подрыве нарративов.

Кто говорит? Субъект желания является средоточием пересечения дискурсивных практик (М.Фуко). У него нет центра, но в нем есть движение отсутствия, отсрочивания значения в будущее, процесс, становление, игра аллеаторных комбинаций, риторическое самосознание. Субъект - посредник между импульсами и языковыми практиками. То, что принято называть субъективностью, идентичностью, постоянно преобразуется, обновляется и расщепляется в процессе дискурсивных практик из предшествующей конфигурации означаемых. Сам процесс – пустая форма времени, разрывает субъект, отторгая от Я от маски, сверх-Я или Другого.¹ Субъект становится множественным, серией непостоянных идентичностей, связанных во времени законом воображения.² Он отсутствует в мире как трансцендентальный субъект, ибо является *виртуальным фокусом*, из которого исходят рефлексивные акты.³ Он присутствует как не-место определенного топоса, ландшафта, тела. Тело есть «пульсирующее событие» (Ю.Кристева). Но как субъект он конкретизируется в системе коммуникации, ибо становится актуальным в диалоге с Другим. Если мое собственное - это природная данность, мое тело, то Другой - это чужое: бессознательное, эротическое, язык, культура, или, иными словами, “Я - это Другой” (А. Рембо). Другой становится означаемым между желанием и символическим, между телесностью и словом. Поэтическая текстуальность автора обусловлена бессознательным. Бессознательное – это речь Другого (Ж. Лакан). Вот почему не имеет значения «кто говорит».

Все может быть искусством... На смену теории репрезентации искусства, предполагающей отграничение эстетической реальности от действительности, приходит идея презентации объекта как институционального элемента культуры. Арт-практика возникает на почве деконструкции таких традиционных понятий эстетики как «автор», «творчество», «художественный образ», «шедевр», «искусство».

Поскольку субъект выступает виртуальным фокусом дискурсивных практик, бессознательное которого образует речь Другого, постольку автор не является бездонным источником смысла, привносимого в рассказ; автор не предшествует своим произведениям, он всего лишь определенный функциональный принцип, посредством которого в нашей культуре осуществляется процесс ограничения, исключения и выбора; короче говоря, посредством которого мешают свободной циркуляции, свободной манипуляции, свободной композиции, декомпозиции и рекомпозиции текста и письма. Следовательно, автор лишь фигура, с помощью которой маркируется способ распространения смысла.⁴

¹ Делез Ж. Различие и повторение. СПб., 1998, с.142.

² Личность существует через рассказ о себе и собственной жизни. А раз так, то ее идентичность может меняться в зависимости от языковых игр и перелицеваний. Эффект субъективности производится структурой текста (Ж. Деррида). Субъективность представляет собой цепочку идентичностей. Утрированно она напоминает персонаж, совершающий постоянные перевоплощения из романа Томаса Пинчона V (1964). Артист Герберт Стенсил всегда говорил о себе в третьем лице, что помогало ему выступать обычной единицей в ряду других действующих лиц и быть такой же частью топографии мира как другие автоматы, вроде официантов, портье, водителей, клерков: “Насильственное перемещение индивидуальности” – так называл он свою технику, которая имела мало общего с умением “взглянуть на вещи чужими глазами”, поскольку включала в себя, к примеру одежду, в которой Стенсила невозможно было бы опознать, ишу которой Стенсил мог подавиться, проживанием в незнакомых берлогах, просиживание в барах и кафе нестенсилевского типа, - и так неделями без перерыва. А все зачем? – чтобы Стенсил оставался в своей тарелке, то есть в третьем лице”. Поскольку идентичность зависит от множества условий и переменных в лабиринте текста, постольку возникает онтологически неуверенная личность.

³ Поль де Ман. Критика и кризис // Философские науки. 1992, № 3.

⁴ Фуко М. Что такое автор? // Фуко М. Воля к истине. М., 1996, с.7-46.

В условиях, когда «все сказано», творчество сводится к цитированию, отсылкам, врезкам, монтажу фрагментов, словом, к работе с текстами в контекстах, оно является письмом с различиями и разрывами. Вопрос заключается не в создании новых ценностей, но в извлечении смысла, придания тексту или объекту статуса произведения, эстетической значимости. Приемы деконструкции «общих мест» и провокации маргинального смысла – это радикальная ирония, языковые игры, интертекстуальность, устранение означаемого и пр. Нечто должно стать событием, обретая эстетический смысл.

В литературе событие конституируется нелинейным письмом, коллажем фрагментов, движением в лабиринте цитат, где каждый текст является интертекстом и представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат; обрывки старых культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т.д. – все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык (Р. Барт). Наслоение текстов образует палимпсест как литературное событие.¹

Цитируя прошлое и используя стереотипы письмо включает радикальную иронию. Эта ирония действует не в сфере интеллекта, а в области интертекстуальности, межкультурной коммуникации. Ирония возникает в контексте культуры, когда акция художника контрастирует с коллективными представлениями. Ирония все ставит под сомнение, включая субъективность, которая имитируется в актах высказывания так, что становится неясным, кто жертва иронии, а кто господин. Неопределенность – это все виды неясностей, двусмысленностей, недомолвок, стремление к молчанию и невысказанному:

О: Эти идиотские вопросы...

В: Не получающие адекватных ответов.

О: ...идиотские вопросы, не ведущие ровно никуда (Д. Бартелми)

Такая ирония утверждает плюралистическую вселенную², «дух беспорядка». Радикальная ирония не аналогия, но различие, чувство множественности, неопределенности. Это означает, что автор не индивидуалист, а номиналист.³ В ситуации, когда все уже сказано и сказано всеми возможными способами, радикальная ирония есть вторичное означивание, некий добавочный компонент – «мета», метаирония, метаязыковая игра. Ее указателем могут быть кавычки, задающие многослойную глубину прочтения текста. Способом бытия иронической интертекстуальности являются «метарассказ» (Ф.Джемисон), «двойное кодирование» (Ч.Дженкс), «метаязыковая игра, пересказ в квадрате» (У.Эко).⁴

Наконец способом извлечения смысла может быть разрыв, устранение означаемого. Больше всего вопросов вызывает то, что ничего не значит, ибо интенсифицирует усилие субъекта обнаружить смысл. Пример слепого пятна, ставшего навязчивым видением приводит Ж.Бодрийяр в книге «Соблазн». Мальчик просит фею исполнить заветное желание. Фея соглашается, но ставит условие – не думать о лисьем хвосте. «Только и всего!» – радуется счастливый герой, ибо кажется, что все исполнимо. Но не тут-то было. Мальчик никак не может отделаться от мысли о хвосте. Если бы фея предложила ему решить сложную задачу, то он и думать о ней забыл бы. Но ничего не значащая вещь становится наваждением, от которого он и вовсе теряет вкус к жизни. Эта нелепая история показывает всю силу незначущего означаемого, пустого места. Вокруг слепого пятна разворачивается ментальная драма и

¹ Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. М., 2004.

² Hassan I. Postmodern perspective // Critique inquiry. Chicago. 1986, v.12, N3, p.503-520.

³ Иронизирующий воплощает частное видение и оценочные суждения исходя из установки «так я хочу» и производит уникальные события в гипертексте. Ницше и Пруст предстают как истинные номиналисты, так как порой с удовольствием занимаются мелочами (Rorty R. Contingence, Irony and Solidarity. Cambridge, Massachusetts. 1989).

⁴ Эко У. Заметки на полях «Имени розы». СПб., 2002, с.77.

страсть, круговращение жажды обретения смысла.¹ Досимволическая стихия негативности продуцирует эстетический смысл, остранение рассказа.²

Эстетике жизнестроения предполагает отказ от образности, в которой усматривается наркотический эффект. Образность искусства характеризуется условностью, мастерством, индивидуальным стилем, словом, отграниченностью эстетической реальности от действительности. Однако в условиях тотальной текстуальности репрезентация теряет смысл, ибо конструирование произведения есть игра со знаками и знаковыми системами, работа с объектами в текстуальной среде. Творчество есть производство значений. Согласно институциональной концепции искусства, «все может быть искусством и каждый может создавать искусство»³. Применяются **реди-мейд**, конструкции, инсталляции, которым придается статус искусства в определенном контексте. На смену классической модели искусства приходят анти-шедевры (М.Дюшан), готовые или изыскиваемые объекты, которым придается статус произведения. Арт-объекты или артефакты авангарда становятся примерами «текстуального тела», которым свойственны нерепрезентативность, энтропия смысла, вымышленный дискурс, радикальная ирония. Искусство, понятое не как творческий процесс созидания шедевра, а как установление события повседневности, обретающее эстетический смысл есть уже **арт-практика**. А сам художник выступает как менеджер, медиатор, куратор - носитель артистического взгляда, создающий модели арт-потребления.

Арт-объект презентует событие, способное в определенных обстоятельствах и контексте может приобрести маргинальный смысл. Но это скорее проект, нежели данность, бытие возможное, вероятное. Порой смысл и создается множеством возможностей.⁴ Выставленные в качестве кандидатов на роль произведения, в актах коммуникации объекты могут обрести не референциальный, а дискурсивный характер, эстетический смысл события вещи приобретают с элементом пустоты, оказываясь во всем блеске вожделения.⁵ Автор работает без каких-либо правил для того, «чтобы установить правила того, что еще будет создано: еще только будет – но уже созданным. Отсюда вытекает то, что творение и текст обладают свойствами события, отсюда же и то, что они приходят слишком поздно для их автора или, что сводится к тому же самому, их осуществление начинается слишком рано. Постмодерн следовало бы понимать этот парадокс предшествующего будущего».⁶

¹ См.: Батай Ж. Невозможное // Батай Ж. Ненависть к поэзии. М., 1999.

² Роль устраненного означающего в рассказе: «...ление сирен – это тот пункт повествования, который должен оставаться невысказанным, чтобы повествование обрело свою связанность, свою последовательность. Это то отсылающее к себе место, которое история должна пропустить, чтобы обрести статус истории... пустое место» (Салесл Р. Молчание женского наслаждения // Кабинет: Картины мира. II. СПб., 2001, с. 140). Или в истории любви: «письменный эротизм – это функция вербального напряжения, это межеумок знаков» (Кристева Ю. Дискурс любви // Танатография эроса. М., 1994, с. 107).

³ Дики Д. Определяя искусство // Американская философия искусства. Екатеринбург, Бишкек, 1997.

⁴ Нанси Ж.-Л. В ответе за существование // Интенциональность и текстуальность. Томск, 1998, с.314.

⁵ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989, с.397.

⁶ Лиотар Ж. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // Ступени. 1994, №2, с.98.