

---

# Завершен ли "проект" постмодерна?

Е. А. БОГАТЫРЕВА

## *Постановка проблемы*

Согласно распространенному мнению, постмодерн(изм) исчерпался. Широкая публика утратила интерес к этой проблематике, как к кубику Рубика, который так и не удалось собрать. Но философ, в чьи обязанности как раз и входит "сборка" таких кубиков, не может просто отмахнуться от поставленных вопросов. Тем более, что проблемы, подразумеваемые под словом "постмодерн(изм)", остались. Открытыми остались вопросы о соотношении *модернизма/постмодернизма*, а главное области их определения, *в искусстве и модерна/постмодерна в социокультурной сфере*, о хронологии модерна и постмодерна, о том, является ли постмодерн продолжением модерна или начинает какой-то новый этап, о векторе этого движения (в том смысле, что постмодерн – это туда или обратно?<sup>1</sup>), а также о том, насколько все эти понятия пригодны для описания нынешней ситуации в конкретных областях. А если не пригодны, то как выглядит новая "система координат"? Все чаще встречающееся слово "пост-постмодерн" еще более укрепляет впечатление "мучительной неопределенности".

Перечисленные вопросы могут остаться малосодержательными, если не определиться, о какой области определения понятий модерн(изм)а/постмодерн(изм)а идет речь: о социокультурной сфере, об искусстве или о философии. *Собственно, от выбора области определения зависят и ответы на вопросы о хронологии, семантике и векторе.* Первые признаки постмодерна, например в философии, хронологически почти совпадают с рождением модернизма в искусстве, которое в этот же период попадает в центр философских изысканий в качестве эмпирического материала. (И не случайно основаниями для философско-социологических прогнозов в последние десятилетия XX в. оказались события в мире искусства.) Взаимосвязь между новациями в художественной сфере и трансформациями социокультурного контекста была отмечена в философской литературе уже в 80-е гг. XX в.<sup>2</sup> Так как полемика по поводу интерпретации и оценки

<sup>1</sup> См., напр.: Филипп Л. Г. Постмодерн как возврат к Просвещению // Вопросы философии. 2006. № 10.

<sup>2</sup> См., например, работы немецких философов, обсуждавших эту проблему: Habermas J. Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen. Frankfurt a. M., 1985; Habermas J. Moderne und postmoderne Architektur // Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. 2. Aufl. Berlin, 1994. S. 110–120; Habermas J. Die Moderne – ein unvollendetes Projekt // Ibid. S. 177–192; Wellmer A. Kunst und industrielle Produktion. Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne // Ibid. S. 247–261; Wellmer A. Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne: Vernunftkritik nach Adorno. Frankfurt a. M., 1985; Welsch W. Ästhetisches Denken. Stuttgart, 1993; Welsch W. Grenzgänge der Ästhetik. Stuttgart, 1996; Welsch W. Unsere postmoderne Moderne. Weinheim, 1987 и др.

рассматриваемых понятий происходила, как правило, на территории искусства, то все участвовавшие в ней, независимо от специализации, приняли эти "условия". В результате на исходе XX столетия в обсуждение эстетических вопросов оказались вовлечены не только искусствоведы, но и представители социальной философии, семиотики, философии языка и других философских дисциплин.

Тот факт, что отправной точкой нарастающей волны дискуссий о *координатах* предположительно новой *социокультурной* ситуации послужил ряд событий художественной жизни, был воспринят исследователями как характерная и показательная черта сложившейся к концу XX в. ситуации. Это обстоятельство было зафиксировано даже в философском словаре, констатировавшем, что «понятие "современность" не имеет сколько-нибудь строгого общепризнанного определения. Исток "современности" усматривают то в рационализме Нового времени, то в Просвещении с его верой в прогресс и опорой на научное знание, то в литературных экспериментах второй половины XIX в., то в авангарде 10–20-х гг. XX в. – соответственно ведется и отсчет "постсовременности»<sup>3</sup>. То есть под "современностью" (без уточнения, "модернизм" ли это или "модерн") подразумеваются явления в искусстве, и в социокультурной сфере, как будто бы речь идет об *однопорядковых явлениях*. Согласно другой версии, между модерном в искусстве и модерном в более широком социокультурном контексте существует отношение *подобия* (с неопределенным коэффициентом). То же (по умолчанию) считается верным и для постмодерна/постмодернизма.

На вывод о подобии по существу обратил внимание еще Ю. Хабермас, взявшийся проследить историко-философский путь, приведший "философский дискурс модерна" к "новой неясности". Философ эксплицировал логику, которой руководствовались, в частности, критики модерна, обосновывая свое недовольство указанием на просчеты художественного модернизма, т.е. модернизму в искусстве предъявлялся счет за предполагаемое влияние на пересмотр ценностей повседневной жизни. И те же критики, как показывает Хабермас, ссылаясь на исчерпанность искусства авангарда и эстетического модернизма в целом, выводили отсюда заключение о конце модерна в более широкой социокультурной перспективе. Такой, в изложении Хабермаса, предстает логика рассуждений социолога Дэниела Белла, с которым философ полемизирует в своей известной речи-статье "Модерн – незавершенный проект"<sup>4</sup>. Модернизм в очерченных координатах предстает как симптом, как подтверждение определенных процессов в культуре модерна. Подразумевается, что модернизм как бы "проявляет" их, придает этим процессам очевидность. А как иначе расценить тот факт, что констатации заката модернизма интерпретируются как свидетельство исчерпанности культуры модерна в целом?

Предлагаемая в этой статье *версия хронологии и интерпретации* рассматривающихся явлений и понятий опирается на анализ взглядов ряда известных исследователей модерна и постмодерна. Обсуждение перспектив постмодерна предполагает выявление и анализ некоторых показательных для него признаков, параметров и наблюдение за их динамикой. Выбор одного из таких "параметров", а в нашем случае, скорее, характерного представления, был навеян сюжетом из работ Хабермаса – знаменитой речи о "незавершенном модерне", и книги о "философском дискурсе модерна". Наблюдения за трансформациями этого выделенного нами представления позволяют, на наш взгляд, сформулировать ряд предположений.

Во-первых, линия "модерн–модернизм–постмодерн" демонстрирует некоторую общую основу эволюции.

<sup>3</sup> Малахов В.С. Постмодернизм // Современная западная философия: Словарь. М., 1991. С. 238.

<sup>4</sup> Речь Хабермаса, произнесенная в 1980 г., была не раз переиздана. См., напр.: Habermas J. Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. Русское издание – Хабермас Ю. Модерн – незавершенный проект // Вопросы философии. 1992. № 4. С. 40–52.

Во-вторых, постмодерн является результатом усложнения и развития сформировавшейся в эпоху модерна системы видения.

И в-третьих, вряд ли можно говорить об "исчерпанности" культурного периода, когда составляющие его содержание процессы не утратили своей актуальности (даже несмотря на то, что споры относительно терминов "модерн(изм)" и "постмодерн(изм)" стали представляться уже фактами истории).

#### *Модерн–модернизм–постмодерн*

Так "модерн" или "модернизм"? Первые терминологические споры в нашей профессиональной литературе развернулись как раз вокруг этой проблемы: возможности более точной передачи содержания понятий "модерн", "модернизм" ("die Moderne", "modernus", "modernity", "modernité" "modernismus"), "постмодерн", "постмодернизм" ("die Postmoderne", "postmodern", "postmodernismus") с целью более адекватного фиксирования стоящих за ними явлений<sup>5</sup>. "Постмодернизм" фигурировал в наших дискуссиях начала 1990-х гг. прежде всего как эстетический феномен, а термины "модерн" и "модернизм" (как и "постмодерн" и "постмодернизм") рассматривались в основном как синонимы. Эту традицию не изменили и появившиеся в середине и во второй половине 1990-х гг. масштабные монографические исследования постмодернизма<sup>6</sup>. Н.В. Мотрошилова, например, вполне обоснованно остановилась на слове "модерн" при передаче немецкого термина "die Moderne" и английского "modernity". Но такое словоупотребление не подразумевало прояснения различий между понятиями "модерн" и "модернизм". Философское понятие "модерн" Мотрошилова определила "как совокупное обозначение исторической эпохи нового и новейшего времени... с характерными для нее особенностями социального развития, культуры, искусства, философии"<sup>7</sup>, рассматривая его наряду и независимо от искусствоведческого термина "модерн", обозначающего известный в истории искусства стиль.

Эта терминологическая проблема нашла отклик не только в нашей профессиональной литературе. Еще раньше в немецкоязычной философии, например у Хабермаса, который в целом соглашался с тем, что содержание рассматриваемых понятий зачастую пересекается, помимо термина "модерн" ("die Moderne") присутствует термин "модернизм" ("der Modernismus"). В статье-речи о "незавершенном модерне" Хабермас ссылается на Т. Адорно, выступавшего против "различия модерна и модернизма"<sup>8</sup>. В этой же статье философ проводит мысль о том, что мировоззрение эстетического модерна простирается и на авангардистские течения начала XX в.<sup>9</sup> Уже в этом рассуждении Хабермас можно увидеть идею о том, что модерн как бы "преломляется" в художественном модернизме. В монографии "Философский дискурс модерна" Хабермас употребляет слово "модернизм" в значении художественного феномена начала XX в. и разделяет области определения понятий "модерн" и "модернизм"<sup>10</sup>, подразумевая в первом случае "философский дискурс", во втором – "эстетический" феномен.

<sup>5</sup> См., напр.: Иноземцев В.Л. Современный постмодернизм: конец социального или вырождение социологии? // Вопросы философии. 1998. № 9; Мотрошилова Н.В. Критика "модерна" и "постмодернизма" // История философии: Запад – Россия – Восток (книга четвертая: Философия XX в.). М., 1999; Постмодернизм и культура (материалы "круглого стола"). Выступили: О.Б. Вайнштейн, В.И. Новиков, В.А. Подорога, Л.В. Карасев // Вопросы философии. 1993. № 3; Автономова Н.С. Возвращаясь к азам // Там же. И др.

<sup>6</sup> См.: Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М., 1998; Маньковская Н.Б. "Париж со змеями": (Введение в эстетику постмодернизма). М., 1995.

<sup>7</sup> Мотрошилова Н.В. Критика "модерна" и "постмодернизм". С. 407.

<sup>8</sup> Habermas J. Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. S. 179.

<sup>9</sup> См.: Ibid.

<sup>10</sup> См., напр.: Habermas J. Der philosophische Diskurs der Moderne. S. 7.

Помимо проблемы терминологического разграничения "модерна" и "модернизма" (а также "постмодерна" и "постмодернизма"), еще большей проблемой при переводе оказалась хронология. А попросту то обстоятельство, что соотношение понятий "Новое время", "Просвещение" и "модерн" не является устоявшимся или четко обозначенным. Поэтому в качестве точки отсчета для определения хронологии модерна назывались и Новое время, и эпоха Просвещения<sup>11</sup>, и эпоха "после" Просвещения. Последнее характерно, в основном, для исследователей модернизма как эстетического феномена.

Понятно, что основные версии интерпретации обозначившейся *постмодернистской* ситуации кристаллизовались поначалу в двух противоположных установках: согласно первой новая ситуация означает разрыв с культурой модерна (а также Просвещения или Нового времени в целом), согласно второй – ее продолжение. Обоснование каждой версии сопровождалось историко-философским экскурсом, призванным прояснить историю становления и употребления терминов "модерн" ("модернизм") и "постмодерн" ("постмодернизм").

Подводя итог многочисленным версиям и подходам к определению указанных понятий, В.Л. Иноземцев, например, приходит к выводу, что англоязычный термин "модернити", "первоначально являвшийся... предельно глобализированным, применяется к весьма конкретному состоянию и фактически обозначает буржуазный строй XVIII–XIX вв. ...в его европейском исполнении"<sup>12</sup>. Анализируя сложные перипетии функционирования понятий "модернити–постмодернити", "модернизм–постмодернизм" в социологической, культурологической и философской литературе, Иноземцев констатирует, что до середины 1980-х гг. указанные терминологические пары считались "либо двумя периодами в социальной эволюции и двумя культурологическими доктринами", или же первая пара понятий рассматривалась как фиксирующая социальные различия, а вторая – проблемы культуры. Во второй половине 1980-х эти понятия, по выводу Иноземцева, трактовались уже как "взаимозаменяемые", а в начале 1990-х гг. "возникла иная позиция: период *модернити* был ограничен отрезком истории с середины XVII по конец XIX в., тогда как завершающая треть прошлого столетия и первая половина нынешнего века стали обозначаться понятием "модернизм", что должно было подчеркнуть возросшее влияние интеллектуально-культурной сферы на социальные трансформации этого времени"<sup>13</sup>.

Таким образом, версия о модернизме как самостоятельном периоде по отношению к модерну, как и представление о дифференциации внутри модерна, в исследовательской литературе того времени уже наметилась. Что касается хронологии этапов, просматривающихся уже на стадии модерна, то она выглядит следующим образом. В качестве верхней границы первого периода фигурирует вторая половина XVII в.–XVIII в. (по другой версии – эпоха Просвещения), и простирается этот период до конца (последней трети) XIX в. Второй период берет свое начало на рубеже XIX–XX вв., и вопрос о его продолжении или завершении является той самой дискуссионной проблемой, которая составляет существование споров о модерн(изм)е–постмодерн(изм)е. Под вопросом остается интерпретация "открытой даты" – и с точки зрения семантики, и с точки зрения хронологии.

Необходимость акцентирования рубежа XIX–XX вв. и выделения этого периода как узлового момента в контексте культуры модерна сомнений не вызывает. Причем эта необходимость связана не только с расстановкой терминологических акцентов в смысле подчеркивания актуализации той или иной сферы культуры. Рубеж XIX–XX вв. действительно открывает *новый период эпохи модерна* (остановимся на этом термине), а вот обоснование данного обстоятельства нагляднее всего позволяет продемонстрировать обращение к сфере искусства. Собственно, уже Хабермас отметил роль эстетики в культуре модерна, сформулировав вывод о том, что проблема обоснования

<sup>11</sup> См., напр.: Мотрошилова Н.В. Критика "модерна" и "постмодернизм".

<sup>12</sup> Иноземцев В.Л. Современный постмодернизм: конец социального или вырождение социологии? С. 29.

<sup>13</sup> Там же. С. 32–33.

такого феномена, как модерн, на собственной основе, исходя из себя самого была осознана прежде всего в области эстетической критики<sup>14</sup>.

Итак, под "модерном", чей "проект", согласно знаменитому выражению Хабермана, был сформулирован философами Просвещения<sup>15</sup>, условимся понимать эпоху, начало которой связано не столько с хронологическим "Новым временем", сколько условно с "эпохой Просвещения", ориентировано – с XVIII в. (Здесь возможны некоторые временные "отклонения" в ту или другую сторону, тем более, что хронология Просвещения в разных странах разнится.) Продолжается эпоха модерна, по одним оценкам, по сей день, по другим – уже завершилась. Обозначение "модерн" подчеркивает социокультурный аспект явления. А вот "модернизм" – это более узкий с точки зрения области определения период, начинающийся в последней трети XIX в. и характеризующий особенности культурно-художественной сферы соответствующей эпохи. Речь идет о периоде, который в искусствознании называют "парадигмой искусства первой половины XX в." с характерным для нее множеством сосуществующих разнородных художественных течений, отказом от принципа "подражания природе", переносом акцента с объекта изображения на процесс восприятия, с ориентированностью на новизну и оригинальность, с преодолением европоцентризма в эстетике и т.д. Но еще более существенным для нас является то обстоятельство, что модерн и модернизм связывает некоторое общее основание, позволяющее затем "перебросить мостик" в постмодерн.

Необычность всей этой ситуации состоит в том, что она не обнаруживает привычной для нас симметричности. Я исхожу из предположения, что "модернизм" – это и есть "переход", вектор и свидетельство динамики модерна в направлении той социокультурной ситуации, которая получила условное наименование "постмодерн". Поэтому художественные процессы и воспринимались в качестве катализатора и свидетельства трансформации модерна в некоторое новое состояние. Но движение это осуществлялось в рамках общей логики, что подтверждают многочисленные примеры из различных областей культуры. То есть в рамках "модерна" как социокультурного явления на рубеже XIX–XX вв. складывалась новая эстетическая парадигма – "модернизм" как художественный феномен.

Роль в этой ситуации постмодернизма как художественного явления заслуживает отдельного пояснения. В нашей условной схеме "модерн–модернизм–постмодерн" постмодернизм отсутствует не случайно. Потому что то, что названо постмодернистской ситуацией в искусстве, не выходит за рамки модернистской парадигмы. Особенно явным данное обстоятельство стало по прошествии времени, уже на рубеже XX–XXI вв. Так, один из авторов, анализируя изменения, происходящие в последние десятилетия в сфере искусства, предложил обозначить их термином "второй модерн"<sup>16</sup>. Это понятие призвано зафиксировать особенности художественной ситуации, приведшей на смену постмодернизму, но повторяющей определенные черты модернизма. Правда, уже на новой основе, так как "второй модерн" не претендует на жизнестроительство, ограничиваясь сферой эстетического.

Постмодернизм не может претендовать на статус самостоятельного этапа, поскольку характерные для него проявления были присущи уже некоторым течениям в модернистском искусстве начала XX в. Например, монтаж элементов разнородных художественных стилей, эклектика как осознанный прием – эти приметы встречались, по крайней мере, в таком модернистском течении, как дадаизм. "Цитаты" из полотен старых мастеров, вариации на темы художественной классики, сознательное использование ее сюжетов стали характерными уже для работ П. Пикассо и С. Дали во второй период их

<sup>14</sup> Habermas J. Der philosophische Diskurs der Moderne. S. 16.

<sup>15</sup> См.: Habermas J. Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. S. 184.

<sup>16</sup> См., напр.: Klotz H. Zweite Moderne // Die Zweite Moderne: eine Diagnose der Kunst der Gegenwart. München, 1996.

творчества<sup>17</sup>. (Здесь я ссылаюсь на периодизацию искусства авангарда<sup>18</sup>, предложенную В.С. Турчиным<sup>19</sup>, который обращает внимание на определенную взаимосвязь выделенных им этапов развития искусства XX в. с этапами общественного развития.) То есть сознательное возвращение к традиции практиковалось уже в произведениях классиков модернизма.

Даже характерный для постмодернизма демонстративный отказ от линии на новизну и оригинальность может быть рассмотрен как следование модернистским установкам. Ведь почти столетие по отношению к современному искусству было применим термин "новое искусство". Почти столетие развитие художественных идей осуществлялось в рамках наметившейся еще в начале XX в. парадигмы. Но ко второй половине столетия этот ресурс оказался очевидно исчерпанным. Появился " neoавангард", во многом популяризовавший заявленные в начале века художественные идеи. Затем возникло ощущение кризиса, "переходности" и ожидания новых идей. И вместе с тем это затянувшееся состояние перехода получило статус самостоятельного и самодостаточного. А далее прогнозировавшиеся перемены в художественной сфере заставили себя ждать ровно столько, чтобы усомниться в возможности скорого результата и оценки достоверности всех прогнозов. Уместно вспомнить, что в истории искусства существовали "переходные периоды" (с высоты сегодняшнего дня), растягивающиеся на века. Поэтому вполне возможно говорить о постмодернизме как об установке, противоположной модернизму начала XX в., но при условии, что под ней подразумеваются особенности художественной ситуации, которая в конечном счете есть результат трансформаций модернистских установок и итог развития обозначившихся в модернизме тенденций.

Совсем другое дело – постмодерн в социокультурной сфере. По поводу области его определения также нет единства. Более того, существует подозрение о некоторой избыточности данного понятия, по сравнению, например, с концепцией постиндустриального общества<sup>20</sup>. Так, по словам Иноземцева, "постмодернизм, основанный на безусловно впечатляющем культурологическом базисе, возник как ответ не на экономические или социальные, а скорее на политические и культурологические проблемы, но, ставя перед собой задачи весьма глобальные, создатели этой теории придали ей форму комплексной социологической доктрины. Характерно, что как заметное общественное явление постмодернизм возник тогда, когда сфера культуры, из которой он объективно вышел, заявила о своих претензиях не только на особое, но и на доминирующее положение среди остальных социальных сфер"<sup>21</sup>. Закономерным представляется вопрос: а при каких обстоятельствах сфера культуры выдвинулась на первый план и оказалась в центре интересов социологии? Похоже, что подоплека этих процессов состоит не только в повышении роли фактора информации, но и (по нашей версии) в том, что в фокусе интересов социологии оказалась пронизывающая пространство современной европейской (и не только европейской) жизни реальность межкультурной коммуникации. Она превратилась из *только культурологической* в одну из основных социологических и социальных проблем. И в один из источников теории постмодерна. Если понимать "ситуацию постмодерна" охарактеризованным

<sup>17</sup> См.: Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М., 1993.

<sup>18</sup> В.С. Турчин находит более уместным использовать термин "авангард", а не "модернизм". В особенности его аргументации мы сейчас вдаваться не будем, как и не будем вдаваться в существо искусствоведческих споров о соотношении понятий "модернизм" и "авангард". Скажу только, что классификация Турчина охватывает тот период, который подпадает под вполне устоявшееся понятие модернизма.

<sup>19</sup> Турчин выделяет три периода в истории авангардизма: от Ар нуво до дадаизма, от дадаизма до поп-арта, от поп-арта до "neoавангардизма современности". То есть термин "постмодернизм" в его классификации также не фигурирует.

<sup>20</sup> См.: Иноземцев В. Перспективы постиндустриальной теории в меняющемся мире // Новая постиндустриальная волна на Западе. Антология. М., 1999.

<sup>21</sup> Там же. С. 40.

выше образом, то к числу наиболее распространенных его признаков чаще всего относят такие, как "разноречие" (используя термин Бахтина), многообразие, плюрализм<sup>22</sup>. Что касается попытки определить место постмодерна в рассматриваемом нами контексте<sup>23</sup>, то, несмотря на критику Просвещения, с культурой Нового времени он не порывает<sup>24</sup>. Постмодерн не противостоит культуре Нового времени, обозначает результат развития и трансформации ее установок и фиксирует особенности социокультурных ситуаций в странах Запада второй половины и конца XX в.

#### *Так завершен или?..*

А теперь о версии истолкования этих процессов. В книге "Философский дискурс модерна" Хабермас, интерпретируя Гегеля, замечает: "*Искусство модерна (die moderne Kunst)* проявляет свою сущность в романтике..."<sup>25</sup>. Как бы мы ни перевели слово "*modern*", интрига проведенной аналогии состоит в том, что модерн ("проект" которого, как уже упоминалось, сформулирован философами Просвещения) сопоставлен с искусством романтизма, известным своей программной критикой Просвещения. Ссылка на романтизм присутствует и в статье-выступлении философа "Модерн – незавершенный проект", в том разделе, где Хабермас, анализируя предысторию понятия "культурный модерн", связывает ее с представлениями о "самопонимании эпохи" и об изменении "образца". Какие следствия могут быть выведены из этой параллели, и если взаимосвязь между данными явлениями просматривается, то какие именно черты эпохи модерна находят свое проявление в искусстве романтизма? А может быть, она есть свидетельство наметившегося в эпоху модерна определенного соотношения искусства и социокультурного контекста его функционирования?

Забегая вперед и не приводя пока более определенных доводов, тезисно высажу некоторые предварительные соображения. По нашей версии, акцентирование параллели между модерном (как эпохой и типом культуры) и романтизмом (как художественным направлением) делает очевидной некоторую мыслительную схему, а именно свидетельствует о появлении новой установки, *нового масштаба*, характеризующего модерн как тип культуры, указывает на то обстоятельство, что в искусстве романтизма находит отголосок сложившаяся в модерне *система видения*. Ее проявлением, в частности, оказывается и определившаяся в эпоху модерна "категориальная сетка", предполагающая структурирование и "обживание" окружающего мира как пространственной конфигурации в категориях "Я" (европейское человечество) и "Другой" (условный представитель других культур). То есть наряду с устремленностью в будущее не менее существенным признаком самосознания модерна становится представление об этой "пространственной" координате, которая оказалась в фокусе, стала осознаваться, превратилась в элемент картины мира. Результаты художественного осознания более ранней эпохи географических открытий наглядно представлены в искусстве романтизма.

А теперь о некоторых доводах. В статье Хабермаса "Модерн – незавершенный проект" присутствует такой сюжет. Предпринимая историко-философский экскурс с целью прояснить предысторию понятия "культурный модерн" и ссылаясь на Яусса, Хабермас отталкивается от того обстоятельства, что вплоть до знаменитого спора

<sup>22</sup> См., напр.: Бауман З. Спор о постмодернизме // Социологический журнал. 1994. № 4 ("Для наших дней наиболее характерна внезапная популярность множественного числа..."); Welsch W. Einleitung // Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. И др.

<sup>23</sup> От ситуации постмодерна в науке и в философии мы сейчас отвлекаемся.

<sup>24</sup> Здесь уместно было бы сослаться на статью, в которой пусть и в другом контексте и на другом материале, но проводится мысль о связи постмодерна с противоречивым наследием Просвещения: Филиппин Л.Г. Постмодерн как возврат к Просвещению.

<sup>25</sup> Habermas J. Der philosophische Diskurs der Moderne. S. 28.

между "Старыми" (die Alten) – сторонниками классицизма, и "Новыми" (die Neuen) – представителями романтической эстетики античность рассматривалась в качестве нормативного *образца*. Каждый исторический этап вплоть до эпохи Просвещения приписывал себе "модерность" ("Modernität"), рассматривая себя как переход от старого к новому и соотнося себя с античностью. Таким образом, для любого периода европейской истории (не только для эпохи Возрождения, но и для времен Карла Великого и т.д.) осознание себя в качестве новой, "модерной" было связано с обновленным отношением к античности. Впервые от этой традиции отходит романтизм, который находит свое прошлое уже "в идеализированном средневековье"<sup>26</sup>. Впоследствии, на протяжении XIX столетия, романтизм сохраняет только "абстрактное противопоставление традиции". "Современным" ("modern") считается теперь то, что содействует воплощению "спонтанно обновляющейся актуальности духа времени"<sup>27</sup>. Характерной чертой такого искусства становится постоянное воспроизведение новизны и т.д.

В книге "Философский дискурс модерна" этот сюжет развивается в тезисах о том, что в XVIII столетии в процессе "самообоснования модерна", который осуществлялся прежде всего в сфере *эстетической критики*, намечается смена "образца". Если до этого периода эпоха строила свой собственный образ, проецируя его в прошлое и принимая в качестве точки отсчета свое представление об античности, то эпоха французского Просвещения осознает себя началом нового этапа. Модерн не провозглашает себя наследником какой-либо предшествующей традиции, а стремится понять себя из себя самого, рефлексивно, из горизонта Нового времени. В сфере эстетики сторонники модерна отвергают следование античным образцам (характерное, например, для классицизма) и противопоставляют "нормам видимой вневременной абсолютной красоты масштабы обусловленного временем или относительного прекрасного", выражая тем самым "самопонимание французского Просвещения как эпохально нового начала"<sup>28</sup>. Изменение "образца" свидетельствует о том, что античный идеал красоты сменяется представлением об *относительности прекрасного* (спор "Старых и Новых", на который ссылается Хабермас).

То есть речь идет о возникновении представления о *разных масштабах*, присущих художественным проявлениям различных эпох и регионов, что будет особенно явно и наглядно представлено в искусстве романтизма. Открытие "разных масштабов" и географического разнообразия – одна из самых популярных тем романтического искусства, что найдет выражение в так называемой "*теме экзотики*", в появлении условного "*образа Востока*" и т.д.<sup>29</sup> Другими словами, художественное оформление интереса к проявлениям других культур становится одним из самых распространенных мотивов и сюжетов романтизма. В живописи визуальные образы других культур воплотились, например, в полотнах Э. Делакруа. Даже садово-парковое искусство в романтизме оказывается примером наглядного воплощения представлений о культурном многообразии. Многочисленные "экзотические сюжеты" свидетельствуют о том, что оказавшееся в фокусе романтического искусства представление о *других* определенным образом структурировало европейскую картину мира. На примере динамики *образа другого* попытаемся проследить некоторые тенденции в *эволюции* самой картины мира модерна.

Новый акцент в осознании и воплощении *образа другого* демонстрируют художественные течения модернизма. Если в романтизме этот образ воссоздавался на уровне темы, то в искусстве рубежа XIX–XX вв. – на уровне принципов изображе-

<sup>26</sup> Habermas J. Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. S. 178.

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> Habermas J. Der philosophische Diskurs der Moderne. S. 17.

<sup>29</sup> См., напр.: Шапинская Е.Н. Культура "Другого" в классических и постклассических теоретических исследованиях // Культура "своя" и "чужая": Материалы междунар. интернет-конф. М., 2003.

ния. Рубеж XIX–XX вв. обозначил еще одну веху в пределах рассматриваемой системы координат. Чтобы представить характер наметившихся изменений, достаточно вспомнить такие художественные течения, как, например, наивное искусство и примитивизм. Оставим за скобками различные трактовки соотношения данных понятий и под "примитивизмом" будем подразумевать художественное явление, реконструирующее и выявляющее принципы "наивного видения"<sup>30</sup>. Собственно эти принципы для нас и важны. С *примитивизмом* связывают, например, живопись Поля Гогена "тайянского периода", такое художественное течение, как фовизм и т.д. В русском искусстве начала XX в. *примитивизм (неопримитивизм)* представлен такими именами, как Наталья Гончарова, Михаил Ларионов и др. Это течение вообще принципиально важно для понимания искусства XX в. еще и потому, что наивное видение оказалось гарантией своеобразного вида *подлинности*, специфичного как раз для модернизма.

С точки зрения интерпретации темы экзотики примитивизм продемонстрировал новую установку: ее можно было бы обозначить как *мир глазами другого*. В роли *другого* в данном случае выступает предполагаемый носитель воссоздаваемых принципов художественного видения. Художник как бы моделирует эту *другую* точку зрения. Например, Гоген посредством плоскостного изображения, броских цветовых пятен и т.п. стремился воссоздать признаки оригинального тайянского искусства, то есть *другой* способ художественного видения.

В романтизме европейское человечество "открыло" *другого* как представителя прежде всего неевропейских культур. Искусство романтизма запечатлело "образ *другого*", вошедший в европейскую картину мира и ставший фактором самопонимания. Последующие события художественной жизни указывают на усложнение образа *другого* и неуклонное нарастание интереса к проблематике культурных взаимодействий. Эта тема никуда не уходит. Художественный опыт *модернизма* поставляет свидетельства попыток воссоздать и реконструировать уже *другой способ видения*. Реконструкция "наивного видения" на рубеже XIX–XX вв. продолжает линию на освоение "пространственного" культурного многообразия. Тенденция к расширению и интенсификации культурных взаимодействий указывает на *вектор эволюции модерна*, что особенно наглядно проявится на пути перехода (трансформации) модерна в постмодерн.

Эпоха постмодерна привнесет в обсуждение проблематики межкультурных взаимодействий ряд новых акцентов<sup>31</sup>. То видение "европейского человечества", которое мы находим, к примеру, в известной работе Э. Гуссерля, к концу XX в. претерпевает существенную трансформацию уже хотя бы потому, что европейская картина мира абсорбирует некоторые из тех представлений, которые рассматривались как *другие* по отношению к ней. Изменяется и само представление о *другом*: *другое* – это уже не то, что располагается "на границах" европейских культур, а скорее то, что находится внутри, как бы "*свое-другое*". (Речь идет, разумеется, о тенденции, а не о том, что все проблемы межкультурных взаимодействий сглажены или близки к разрешению.) К этому новому образу *других* культур все чаще прибегает искусство и прежде всего современный европейский кинематограф, воссоздавая образ *другого*, опыт которого поучителен.

Показательная для постмодерна постановка проблемы "*другого другого*" претендует на преодоление обозначившейся в модерне системы координат. Такую форму она приобретает в последние годы как в философии, так и в культурной антропологии. Правда, постановка этой проблемы вызывает ряд вопросов, поскольку предполагает движение в рамках той же самой ("европейской") категориальной сетки. Притя-

<sup>30</sup> В данном случае оставим за скобками вопрос о соотношении "примитивизма" и "наивного искусства", поскольку в контексте рассматриваемых проблем он не является принципиальным.

<sup>31</sup> Трактовки проблемы "*другого*" в работах теоретиков постмодерна не являются предметом нашего рассмотрения.

зания на формулировку новой "повестки дня", вероятно, логичнее было бы выразить не столько в постановке проблемы "другого другого" (которая означает мысленное движение вокруг того же самого "центра"), сколько в выдвижении какой-то "другой" системы координат, другой категориальной сетки...

К началу нового столетия в фокус исследовательских поисков попадают новые проблемы, но тема культурных взаимодействий не становится менее заметной. Более того, она актуализируется в контексте обсуждения таких проблем, как европейская интеграция, миграция, мультикультурализм и транскультурализм, которые становятся центральными для современной западной философии. Характерное для сегодняшней ситуации представление о "другом" передают слова Хабермаса: "И признание различий – признания других в их инаковости – может быть причислено к признакам общей идентичности"<sup>32</sup>.

Поэтому вряд ли есть основания говорить о "завершенности" все еще актуальных культурных процессов.

---

<sup>32</sup> Цит. по: Мотрошилова Н.В. Идеи единой Европы: философские традиции и современность. Ч. I // Вопросы философии. 2004. № 11. С. 17.