

УДК 37.013

МРНТИ 14.07.05

**ОТ МОДЕРНИЗМА К ПОСТМОДЕРНИЗМУ.  
ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ****Добровольская З.Д.<sup>1</sup>**<sup>1</sup>*УГК им. М.П. Мусоргского, Екатеринбург, Россия***Добровольская Л.В.<sup>2</sup>**<sup>2</sup>*СКГУ им. М. Козыбаева, Петропавловск, Казахстан***Аннотация**

В статье представлена попытка ответить на актуальные вопросы в современной ситуации мира искусства. На сегодняшний день мы имеем достаточное количество увесистых томов об эстетике, скажем, Ренессанса или Средневековья. Однако даже исследование этих эпох остается бесконечным источником для новых находок и исканий, что в свою очередь так же связано с огромным количеством унаследованных шедевров, которые не теряют своей актуальности и, по сей день, продолжают волновать сердца и будоражить наш разум. И если с прошлым все более-менее понятно, то в какой эпохе существуем мы? К чему мы пришли и есть ли какая-то доминантная линия развития эстетической теории в условиях абсолютного плюрализма. Можем ли мы применять тот же эстетический подход в условиях настоящего, что и, предположим, век назад? Что изменилось, что мы разрушили и что построили за эти сто лет?

**Ключевые слова:** стиль искусства, стили в изобразительном искусстве, стили в музыке, модернизм в изобразительном искусстве, авангардизм и модернизм в музыке, постмодерн и авангард.

**FROM MODERNISM TO POSTMODERNISM.  
ARTISTIC AND ESTHETIC ASPECTS****Z.D. Dobrovolskaya<sup>1</sup>**<sup>1</sup>*UGK named after M.P. Musorgsky, Ekaterinburg, Russia***L.V. Dobrovolskaya<sup>2</sup>**<sup>2</sup>*NKSU named after M. Kozybaev, Petropavlovsk, Kazakhstan***Abstract**

The article presents an attempt to answer current questions in the modern situation of the art world. Today we have a sufficient number of weighty volumes about aesthetics, say, of the Renaissance or the Middle Ages. However, even the study of these eras remains an endless source for new finds and searches, which in turn is also associated with a huge number of inherited masterpieces that do not lose their relevance to this day, continue to excite hearts and excite our minds. And if everything is more or less clear with the past, then in what era do we exist? What have we come to and is there any dominant line in the development of aesthetic theory under conditions of absolute pluralism. Can we apply the same aesthetic approach in the conditions of the present as, say, a century ago? What has changed, what have we destroyed and what have we built in these hundred years?

**Key words:** art style, styles in the visual arts, styles in the music, modernism in the visual arts, avant-garde and modernism in the music, postmodern and avant-garde.

**МОДЕРНИЗМЕНЕН ПОСТМОДЕРНИЗМГЕ.  
КӨРКЕМДІК ЖӘНЕ ЭСТЕТИКАЛЫҚ АСПЕКТІЛЕР**

**З.Д. Добровольская<sup>1</sup>**

*<sup>1</sup>М.П. Мусоргский атындағы ОГК, Екатеринбург, Ресей*

**Л.В. Добровольская<sup>2</sup>**

*<sup>2</sup>М. Қозыбаев атындағы СҚМУ, Петропавл, Қазақстан*

**Андатпа**

Мақалада өнер әлемінің қазіргі жағдайындағы көкейкесті сұрақтарға жауап беру әрекеті берілген. Бүгінгі таңда эстетика туралы, айталық, Қайта өрлеу немесе орта ғасырлар туралы салмақты көлемдердің саны жеткілікті. Алайда, бұл дәуірлерді зерттеу жаңа табулар мен ізденістердің шексіз қайнар көзі болып қала береді, бұл өз кезегінде өзектілігін жоғалтпайтын мұрагерлік шедеврлердің көптігімен байланысты және бүгінгі күнге дейін жүректі толғандырып, санамызды қоздыруда. Егер бәрі өткенмен анық немесе аз болса, онда біз қай дәуірде өмір сүреміз? Абсолютті плюрализм жағдайында эстетикалық теорияны дамытуда біз не нәрсеге келдік және қандай да бір басым бағыт бар. Біз дәл қазіргі эстетикалық көзқарасты ғасырлардағыдай қолдана аламыз ба? Осы жүз жылда нені өзгерттік, нені жойдық және нені құрдық?

**Түйінді сөздер:** көркемдік стиль, бейнелеу өнеріндегі стильдер, музыкадағы стильдер, бейнелеу өнеріндегі модернизм, музыкадағы авангард және модернизм, постмодерн және авангард.

**Введение**

Неоспоримый факт: нам всегда значительно проще анализировать и структурировать уже случившееся, то есть прошлое. Вещи, умозаключения, теории, традиции – все переживает проверку временем. Можно сказать, время - это чуть ли не главное мерило шедевра. Только поборов время, став бессмертным образцом, предмет удостаивается звания шедевра. Теория обретает конкретику и кристаллизуется подобным образом. История наглядно показывает, что в момент рождения теории или концепции, за редким исключением, всегда есть доля сомнения, всегда есть риск затеряться в толпе и остаться не услышанным. Время подобно сити пропускает в вечность только яркие и наиболее актуальные идеи. Но находясь в своем настоящем, эти идеи часто витают в воздухе, нет четкого соотношения идеи с действительностью, идентификации концепции с сущим здесь и сейчас.

Только с течением времени многие эпохи получили свои имена. Эстетическая теория на протяжении долгих веков исследует образ эпох, подвергает анализу, вносит конкретику в описание мировосприятия человека, его картины мира и самосознания. На сегодняшний день мы имеем достаточное количество увесистых томов об эстетике, скажем, Ренессанса или Средневековья. Однако даже исследование этих эпох остается бесконечным источником для новых находок и исканий, что в свою очередь так же связано с огромным количеством унаследованных шедевров, которые не теряют своей актуальности и по сей день, продолжают волновать сердца и будоражить наш разум. И если с прошлым все более-менее понятно, то в какой эпохе существуем мы? К чему мы пришли и есть ли какая-то доминантная линия развития эстетической теории в условиях абсолютного плюрализма. Можем ли мы применять тот же эстетический подход в условиях настоящего, что и, предположим, век назад? Что изменилось, что мы разрушили и что построили за эти сто лет?

Каждый раз в истории цивилизации человечество неизбежно оказывается на пороге неизвестности. Каждое новое столетие предвещает человеку гибель, он всегда ожидает катастрофы. Достаточно вспомнить сколько «концов света» предсказывалось только за последние 20 лет. Сегодня, когда мы достигли небывалых достижений в

области науки и медицины, одним словом в эпоху развитых технологий и ядерного оружия, страх гибели кажется вполне закономерным. Тот же страх витал в воздухе и на пороге XX века, начало которого, как выяснится, принес человечеству две страшные катастрофы, после которых мир уже не мог быть прежним. Произошел перелом человеческого сознания. «Эта проблема выходит далеко за рамки собственно эстетики. Ею активно занимаются философы, социологи, политологи, социальные психологи, культурологи. Однако иметь ее в виду необходимо и эстетикам, искусствоведам, филологам», пишет В.В. Бычков. Знаменитая мексиканская художница начала XX века Фрида Кало сказала: «Искусство – это аналог крови в социальном организме человечества». Пережив две войны, атомную бомбардировку Хиросимы в 1945 году, «кровь человечества» была заражена, и в попытках «излечиться» искусство стало искать новые средства и объяснения самым волнующим вопросам о смысле и цене человеческой жизни. В это время происходит постепенное установление новых векторов в развитии философских и эстетических концепций. Философская мысль движется по двум направлениям – по пути неоидеализма и материализма. Таким образом, в русле этих двух диаметрально противоположных течений, оперирующих антагонистскими категориями «Духа» и «Материи», рождается такие направления как экзистенциализм, структурализм и другие. Весь этот философский и эстетический опыт оказал прямое воздействие на творческие искания многих представителей искусства того времени.

Вторая мировая война в теории искусствovedения считается точкой разведения двух, так называемых, «авангардов». В искусствovedческой типологии «второй авангард» часто заменяется термином *модернизм*, однако существуют и прямые противопоставления этих двух явлений. Сам термин, пишет о модернизме Н. Дмитриева, «не содержит никакого указания на специфику обозначаемого явления <...>. Но еще менее приемлемы другие: «авангардизм», «формализм». Называть авангардными уместно только такие явления, которые новы на сегодняшний день, а не те, которые, подобно абстракционизму, уже стали достоянием прошлого <...>, поэтому будем пользоваться термином «модернизм» за неимением лучшего». Зачастую в истории искусства многие явления получают свои названия случайно. К примеру, можно вспомнить факт возникновения термина «импрессионизм», который возник совершенно спонтанно (что, кстати, вполне отвечает эстетике самого направления) на выставке известного парижского фотографа Гаспара Феликса Турнашона, известного под псевдонимом Надар, в 1874 году, где была выставлена картина Клода Моне – «Impression, soleil levant», давшая название направлению. Желая высмеять в своей статье новое направление, молодой и малоизвестный критик Луи Леруа употребил слово «impressionnistes», не подозревая, что его насмешка превратится в общепринятый термин и надолго приживется.

Таким образом, термины возникают при разных обстоятельствах, либо спонтанно, либо путем долгих споров и поисков. А.П. Саруханян пишет: «термины «модернизм» и «авангардизм» «случайны», как и большинство прочих, но без разработанного терминологического словаря изучение литературно-художественных явлений XX в. будет и впредь вестись «на разных языках» или рискует остаться на описательном уровне».

Для начала, стоит развести понятия двух, часто путаемых терминов – модерн и модернизм. Модерн – это направление в европейском искусстве конца XIX – начала XX века, прежде всего в архитектуре и живописи. В зависимости от страны имел свое

название – в Германии – «югендштиль», во Франции – «ар-нуво» и т.д. В архитектуре модерн выражается в обращении к природным узорам и элементам, отказ от схематичности и симметрии. Один из ярчайших представителей модерна является испанский архитектор Антонио Гауди. В живописи модерн представлен достаточно разными стилями. Здесь можно назвать имена художников – Г. Климта, Э. Мунка, Л. Бакста, М. Врубеля и других.

В музыкальном искусстве к модерну можно причислить творчество композиторов – С.В. Рахманинова и А.Н. Скрябина. Так же стоит упомянуть еще одно известное в искусствоведении употребление термина «модерн». Это понятие можно встретить в трудах периода поздней античности. Христиане того времени нарекали себя латинским словом *moderni*, а прочих язычников пренебрежительно называли *antiqui*.

В современной западной теории под модернизмом обычно подразумевают не одно конкретное явление или направление в искусстве, а сразу целый круг направлений и стилей, возникших как реакция на научно-технические достижения человечества и все связанные с ними последствия. Что касается временных границ, то на этот счет единого мнения нет. Одни ученые говорят о второй половине 19 века, другие о начале двадцатого века. Примерные рамки модернизма таковы – это 1940-70-е годы XX века. В любом случае направление возникло не на пустом месте, корни многих течений в искусстве уходят не только в предшествующее столетие, а на много веков дальше. Модернизм явился весьма закономерным результатом осмысления теоретиками, философами и художниками авангарда действительности, сущности искусства и его места в жизни человека. Можно сказать, что модернизм – это рефлексия по поводу авангарда, попытка усовершенствовать, созданный на руинах классической эпохи «храм» новому искусству. Модернисты сделали шаг к переосмыслению претенциозного характера искусства авангардистов, которые призывали распрощаться с ненавистной классикой и наконец, освободиться от гнета консерватизма. Модернизм сбавляет обороты революционности. Когда погоня за открытиями и новизной утихла, от авангарда осталась масса многообещающих, но лишь схематично намеченных концептов. Можно привести массу авангардных художников и их провокационные идеи, возросшие в эпоху модернизма в творчестве следующего поколения. В изобразительном искусстве можно назвать имя Марселя Дюшана, создателя знаменитого «Фонтана» и техники *ready-made*. Позже, под его влиянием появятся такие модернистские направления как концептуализм и поп-арт. Концептуальное искусство расцветает в эпоху модернизма. В разных формах художники представляют обществу свои произведения, акцентируя внимание на подаче и презентации. Модернисты идут дальше авангарда и совершают попытку выйти за рамки собственно искусства, границы условности объект-реципиент. В первую очередь это новый тип – перформансы и энвайронменты (с англ. англ. *environment* – среда, спектакль с участием зрителей). В условиях вовлечения зрителя в арт-пространство, происходит размывание границ, искусство теперь существует не как изолированный арт-объект, а в контексте окружающей среды и условиях окружающего пространства, оно становится частью жизни и больше не является статичным художественным объектом. Таким образом, становится не ясно – что есть искусство, а что не искусство, грань размывается и более того, с каждой новой попыткой все сильнее преодолевается. Такой подход и взгляд становится тенденцией в эпоху модернизма. Подобные акции приобретают художественную уникальность, ведь происходящее здесь и сейчас арт-событие невозможно будет возобновить в тех же условиях и ситуации, при той же публике. В

следствие снятия рамок, открывается бесконечное поле трактовок и инвариантов. В эстетике складывается ситуация абсолютного плюрализма. Искусство больше не изолированно, оно открыто для любой среды и готово к обмену опытом с другими областями человеческой деятельности. Например, с массовой культурой, здесь можно вспомнить направление модернизма - поп-арт, который активно исследует предметы массового потребления и процессы подмены традиционных ценностей художественного творчества. В начале двадцатого столетия в эстетической и философской теории происходит ряд изменений. На смену классическому типу мышления приходит неклассический тип. Это означало отказ от образцов классической философии, которые были сформулированы еще в эпоху Античности и являлись базовой основой философствования практически до конца 19 века.

Неклассический тип сформировался на периферии между наукой и философией, когда классическая гносеология и антропология оказывается бессильна в объяснении явлений действительности. Многовековой фундамент классической теории стал давать трещину под прессом фрейдистских открытий «сверх-я» и «оно», а также, общей теории относительности А. Эйнштейна. Подобные прецеденты стали посягать на устоявшееся отношение к «простой и понятной природе». Природа оказывается гораздо сложнее и таинственней, с каждым новым открытием увеличивается круг вопросов, приходит осознание количества той массы загадочных объектов, которые не вписываются в рамки привычных теорий и требуют новых средств и форм. Эстетический принцип мимесиса, подражания природе, оказался больше не актуален. Таким образом, неклассическая эстетика возникает как реакция на беспомощность вековых «природных» образцов, а также, как возражение позитивистской ориентации на «логику вещей». Неклассический тип философствования явился определяющим фактором в «новой» эстетике модернизма.

Но если переход от классики к «неклассике», то есть авангардизму, а вслед за ним и модернизму был наиболее явственен, то переход от модернизма к постмодернизму до сих пор вызывает множество вопросов. Попытаемся уловить эту хронологическую грань, ведь именно здесь во многих исследованиях возникают разногласия, которые связаны с вопросом о том, когда же «модерн» становится вчерашним днем, а «постмодерн» современностью?

Первое противоречие заключается в том, что термин «постмодерн» хронологически появился несколько раньше, чем наступление самой эпохи и вместе с тем, можно сказать, что эпоха началась раньше, чем для ее обозначения сформулировали подходящий термин. Дело в том, что впервые термин был использован еще в 1917 году немецким философом Р. Панвицем. В своих текстах Панвиц с ницшеанским воодушевлением называет «постмодерном» новое поколение, чье призвание бороться и преодолевать декадентские настроения и упадок европейской культуры. Конечно, в контексте работ философа данный термин имеет мало общего с эстетической концепцией постмодернизма, однако это является тем самым прецедентом употребления термина раньше наступления самой эпохи. Далее это понятие будет встречаться еще в нескольких трудах 30-х годов, например, у Арнольда Тойнби.

Несколько позднее, уже в шестидесятых, термин «постмодерн» фигурирует в американских исследовательских работах в области искусствоведения для определения кризисной ситуации литературы авангардистской ориентации. Изначально он носил негативный характер, но позже происходит переосмысление термина, он приобретает

положительный смысл. На постмодернизм начинают возлагать надежды, как на способ выхода из кризиса. Так же, примерно в этот период возникает новый архитектурный стиль, отвечающий последним тенденциям времени, однако продолжающий традиционный подход, который так же именуется постмодерном.

Как видно из вышеприведенных примеров, термины «постмодернизм» и «постмодерн» не сразу приобретают те значения, которые они имеют сегодня. Примерно до конца семидесятых годов XX столетия ими обозначались определенные явления в разных областях культуры и искусства и в философско-эстетическом понимании не отражали картины мира эпохи. Впервые философское значение «постмодернизм» приобретает в программной работе французского философа-постструктуралиста Жана-Франсуа Лиотара «Состояние постмодерн: доклад о знании» («Laconditionpostmoderne. Rapportsurlesavoir», 1979). В данной работе проводится анализ социального и культурного состояния общества второй половины XX века, в поле зрения оказывается весь пережитый и накопленный человечеством опыт. Лиотару удается зафиксировать ментальную специфику современной ему эпохи. Вопрос «постмодерна» он ставит следующим образом: «Предметом этого исследования является состояние знания в современных наиболее развитых обществах. Мы решили назвать его «постмодерн». Это слово ... обозначает состояние культуры после трансформаций, которым подверглись правила игры в науке, литературе и искусстве, в конце XIX века».

XX век в эстетической теории отмечен крайней неоднородностью возникающих и исчезающих течений и направлений в искусстве. Тем не менее, все они возникали в русле магистральных концепций – модернистской и пришедшей на смену постмодернистской. Постмодерн, изначально возник как реакция и протест модернизму, однако при более глубоком анализе обнаруживается продолжение намеченных модернизмом векторов развития искусства, качественно и концептуально не противоречащих его теории. Однако искусство постмодерна облекает все достижения авангардизма и модерна в академические формы.

В чем же суть постмодернизма? Лиотар рассматривает ситуацию «постмодерн», как недоверие к «Великим метаповествованиям». Под «великими метаповествованиями» вероятно подразумевается комплекс легитимных установок, определяющих отношение к современному искусству, некая призма восприятия, формировавшаяся несколько столетий, под влиянием гегелевской диалектики, позитивизма, веры в прогресс, как гаранта общечеловеческого счастья. Становление теории постмодернизма и обнаружение подобных настроений происходит примерно в 60-х годах XX века. Именно в это время наблюдается некий перелом общественного сознания, пусть не осмысленный до конца теоретически, как непосредственно постмодернизм, однако имеющий всеобщий характер.

Процесс становления постмодернизма происходил постепенно, и, зародившись в 60-х, вероятнее всего продолжается по сей день. При этом, не смотря на устоявшееся употребление термина «постмодернизм» исключительно в отношении XX века, существуют мнения о его существовании гораздо ранее. Об этом в частности говорит постмодернистский писатель теоретик Умберто Эко, утверждавший, что «постмодернизм не фиксированное хронологически явление, а некое духовное состояние... В этом смысле, правомерна фраза, что у любой эпохи есть собственный постмодернизм». Следуя за У.Эко, многие теоретики относят к числу постмодернистов Ницше, Кафку, можно встретить в этом ряду даже святого Августина. А. Зверев

высказался по этому поводу: «постмодернизм теперь обнаруживают разве что не у античных авторов». Слова Умберто Эко стоит понимать несколько иначе. Все «постмодернизмы» известные истории, о которых идет речь, всегда носили локальный характер, в таком понимании они соотносятся с определенным периодом в истории развития культуры, с определенными новаторскими теориями и отдельными фигурами. Однако постмодернизм XX века обладает некой глобальностью и всеобщим характером, он фиксирует мироощущение целого поколения, массовое настроение эпохи.

Возникновение постмодернизма датируется шестидесятыми годами XX века не случайно. В этот период в Европе происходит масса знаковых исторических событий, знаменующих собой переход к индустриальному обществу и начало так называемой эпохи *постмодерна*. Происходит скачок в развитии электронных и информационных технологий, в 1961 году Гагарин становится первым человеком побывавшем в космосе и масса других значимых достижений и открытий. Однако наряду с утопической верой в скорую колонизацию Марса и счастливое будущее человечества в европейском обществе явно обнаруживается кризис. Происходит разочарование в возможности переустроить действительность, идеи Маркса больше не находят доверия у нового поколения 60-х. Все это вылилось в майские события в Париже в 1968 году, а именно забастовки и демонстрации леворадикальных студенческих групп, требующих смены правительства и переустройства общества в целом. Эти события явились знаковыми не только для французского общества, они обнаружили кризисную ситуацию всего европейского общества торой половины XX века. Таким образом, именно 1968 год принято считать отправной точкой в развитии постмодернизма и формировании нового типа мышления прогрессивного поколения.

Как это часто бывает, в зонах, переживающих наибольший социальный кризис отмечается наибольший подъем энтузиазма и уровня культуры в целом. В частности, в 1968 году во Франции, фактически на баррикадах возникает школа «новых философов», а именно новое поколение философов постструктуралистов. К их числу обычно относят таких мыслителей как Мишель Фуко, Ролан Барт, Жиль Делез, Феликс Гваттари, Жак Деррида. Философия постструктурализма, таким образом, становится провозвестником постмодернизма, подвергая тщательному анализу сложившуюся в обществе 60-х ситуацию, ведя поиски причин и совершая *деконструкцию* социокультурной ситуации.

Понятие децентрации и деконструкции становятся ключевыми для постмодернизма. Понятие деконструкции принадлежит одному из основоположников постструктуралистской теории Жаку Деррида. Основные позиции, касаемо метода деконструкции, Деррида обосновывает в своем труде «О грамматологии», опубликованном в 1967 год. Принципиально важным объектом критики для Деррида становится присущий модернистской философии логоцентризм, оперирующий, как правило, бинарными оппозициями и конструирующий мысль вокруг централизованной идеи или принципа. Деррида отказывается от презумпции смысловой единицы, утверждая господство множества, и говоря о том, что любой символ всегда вписан в семиотическое множество других символов. Подобный метод разбора объекта на части, с целью обнаружить целое Жака Деррида очень показателен в вопросе о постмодернистском мышлении. Постмодернизм тяготеет к плюрализму во всем, от способа и метода мыслительного процесса до принципа существования.

Таким образом, социально-политические изменения в европейском обществе оказывают прямое воздействие на все сферы культуры и искусства. Смена векторов направления, социально-культурной, возникновение новой картины мира и нового мироощущения обнаруживает себя непосредственно в условиях искусства. Именно в этой сфере человеческой детальности мы имеем возможность наглядно проследить особенности постмодернистской ментальности, выявить принципиально новый подход к художественному выражению настроений эпохи.

Говоря о конкретных эстетических теориях постмодернизма, нельзя не сказать о нашумевшей статье Ролана Барта «Смерть автора», вышедшей в 1967 году, и вызвавшей массу противоречивых реакций. В своем труде Барт говорит о творчестве художника как об особой *языковой игре*. Личность художника оказывается абсолютно абстрагированной от произведения искусства, так как художник больше не является транслятором божественных идей из высоких материй, а лишь искусным жонглером того огромного множества написанного и сказанного много веков ранее. «Всё давно уже сказано, но так как никто не слушает, приходится постоянно возвращаться назад и повторять всё сначала» - говорил французский писатель Андре Жид. Об этом постоянном возвращении и повторении говорил один из предтечи постмодернизма в литературе аргентинский писатель Хорхе Луис Борхес. В своем эссе под названием «Четыре цикла», он утверждает, что существует всего четыре истории, которые литература будет пересказывать вечно. Первая история об укреплённом городе, вторая – о возвращении, третья о поиске и четвёртая – о самоубийстве Бога. Классические примеры этих историй, которые приводит сам Борхес: Илиада и Одиссея Гомера, путешествие Ясона, распятие Иисуса и самопожертвование Одина. В условиях сложившейся ситуации, автор становится лишь интерпретатором или скриптором, его главная роль в создании произведения – это фиксация, «производство» текста. Таким образом, по Барту, после рождения текста его автор «умирает», а текст начинает жить своей жизнью в сознании каждого отдельного читателя. По этому поводу очень точно высказался испанский философ Ортега-и-Гассет: «Жизнь – это одно, Поэзия – нечто другое, так теперь думают или, по крайней мере, чувствуют. Не будем смешивать эти две вещи. Поэт начинается там, где кончается человек. Судьба одного – идти своим «человеческим» путем; миссия другого – создавать несуществующее».

Также в шестидесятые годы появляется новое поколение писателей, у которых обнаруживается принципиально новый подход и стиль письма. В это время, независимо друг от друга, создают свои произведения Владимир Набоков, Хулио Кортасар, Уильям Берроуз, Курт Воннегут и другие. Несмотря на самобытность каждого из авторов, их произведения объединяет наличие специфических приемов, присущих для постмодернистской литературы. К таким приемам можно отнести: *цитатность, интертекстуальность, пастиш, игру, иронию, метапрозу* и многое другое. Примем *метапрозы*, или рассказа в рассказе, ярчайший пример следования по пути намеченному деконструктивистами. Главная задача данного приема – эффект неожиданности, продвижения сюжета по неизвестной канве, создание ситуации запутанности и возможно абсурда. Подобный прием можно найти в романе И. Калвино «Если однажды зимней ночью путник», в котором перед нами предстает читатель, который пытается прочесть произведение с таким же названием. *Ирония*, черный юмор, по мнению Ролана Барта, призваны вызвать удовольствие у реципиента, так как речь идет о серьезных темах, высказанных с определенной долей иронии, в игровой форме. Ироничность напрямую связана с *цитатностью*. Для постмодернистской прозы

оказывается весьма характерным, манипуляции с готовыми формами и сюжетами, имитации в ироничной форме стилей и языка определенных эпох, либо же отдельных узнаваемых авторов. Наряду с цитатностью возникает эффект пародийности и карнавальности. Ирония, с одной стороны отрицает традиционный эстетический дискурс, с другой стороны она начинает свой собственный дискурс, вовлекая в него все возможные методы и подходы известные эстетике.

Следующий признак постмодернизма это – *игра*. Игра обнаруживает себя в разных формах: как смешение старого и нового, это могут быть языковые игры, игры писателя с читателем, игры фактами, таковы, например, произведения Хорхе Борхеса и Курта Воннегута, где читатель может обнаружить автора в читаемом произведении. Игра предполагает наличие *смысловых лабиринтов*, события не ограничены одним единственно возможным исходом, читатель всегда оказывается в ситуации непредсказуемости и ожидания, исход игры неизвестен. Посредством вовлечения в игру и читателя и писателя, создавая мост между разными эпохами, возникает ситуация диалога и взаимообмена. Возможность бесконечно интерпретировать текст, обогащает художественное пространство новыми смыслами.

#### Заключение

Таким образом, *игра*, как особый вид человеческой деятельности, становится отражением ключевого постмодернистского принципа диалогичности и плюрализма. Новые возможности, предоставленные постиндустриальному обществу, позволяют увлечься этой игрой. Новые технологии вполне удовлетворяют эти запросы, достаточно вспомнить компьютерные игры и симуляторы «жизни», которые сегодня пользуются особой популярностью. Из выше сказанного при обзоре ключевых точек зрения второй половины XX века, касающихся постмодернизма, можно сделать определённые выводы. Постмодернизм, несмотря на существование разных концепций и формулировок, обладает переделённым спектром характеристик и особенностей, позволяющих нам детерминировать его и разграничить с прочими мировоззрениями и понятиями. Доминирующим качеством, как нам кажется (если о доминанте можно вообще говорить, так как постмодернизм стремится аннулировать какую бы то ни было централизацию), является *плюрализм*, являющийся основополагающим принципом и методом эпохи. Он допускает одновременное сосуществование противоположных точек зрения, концепций, стилей и направлений в эстетической, философской и прочих сферах человеческой жизни. Данный принцип является фундаментальной основой мировоззренческой картины постиндустриального общества второй половины XX века и остается таковым и на сегодняшний день. В условиях прогресса, постоянно ускоряющегося ритма жизни человеческое мышление приобрело фрагментарность, информацию теперь необходимо усваивать значительно быстрее, ведь ее объем с каждым днем все увеличивается и становится непосильной ношей для обычного человеческого сознания. В условиях постоянного обновления, прогресса и изменчивости возникает ситуация *сомнения* и *открытости* для новых трактовок и *интерпретаций*, что в свою очередь вызывает *ироническое* отношение к действительности и к истории. Критикуя опыт прошлых столетий, постмодернизм не выдвигает одного единственного варианта развития, но предлагает огромное количество возможных методов осуществления процессов в современном обществе.

#### Литература:

1. Автономова Н.С. Возвращаясь к азам // Вопросы философии. М., 1993. №3.

2. Барт Р. Избранные работы: семиотика, поэтика. М., 1989. 616 с.
3. Бауман З. Спор о постмодернизме // Социологический журнал. М., 1995. №4.
4. Бычков В.В. Эстетика: Учебник. – М.: Гардарики, 2004. – 556 с.
5. Вайнштейн О.Б. Философские игры постмодернизма // Апокриф. М., 1992. №2.
6. Губман Б.Л. Общечеловеческие ценности и эпоха постмодернизма // культура и ценности. Тверь, 1992.
7. Дмитриева Н. Живое прошлое. Судьбы искусства: век XIX, век XX // Иностранная литература. 1988. № 2.
8. Зверев А. Черепаха Квази // Вопросы литературы М., 1997. № 3.
9. Лиотар Ж-Ф. Состояние постмодерна. М., 1988.
10. Сарухаян А. К соотношению понятий «модернизм» и «авангардизм» // Авангард в культуре XX века (1900 – 1930 гг.): Теория. История. Поэтика: В 2 кн. / [под ред. Ю.Н. Гирина]. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – 600 с. Кн. 1. – 2010. – 600 с.
11. Турбина Е.Г. Посттоталитарная культура: «все дозволено» или «ничего не гарантировано?» // Вопросы философии. М., 1993. №3.
12. Федорова Л.В. Философские основания эстетики постмодернизма. М., 1993.
13. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Имя розы. М., 1997.
14. Эпштейн М. От модернизма к постмодернизму: диалектика «гипер» в культуре XX века // Новое лит. обозрение. М., 1995. №16.