

На правах рукописи

Арская Юлия Александровна

**АБСОЛЮТНОЕ В ДЕКОНСТРУИРУЮЩЕМ СОЗНАНИИ
(ПАРАДИГМА ТВОРЧЕСТВА В РУССКОЙ И НЕМЕЦКОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА)**

10.01.01. – русская литература

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание учёной степени
кандидата филологических наук

Красноярск 2008

Работа выполнена на кафедре русского языка и литературы Иркутского государственного лингвистического университета

Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор Антипов Н.П.

Официальные оппоненты – доктор филологических наук, профессор Ковтун Н.В.,
кандидат филологических наук Рытова Т.А.

Ведущая организация – Нижегородский государственный педагогический университет.

Защита состоится 24 июня 2008 г. в 10 часов на заседании диссертационного совета Д.М. 212.099.12 по защите диссертаций на соискание учёной степени доктора филологических наук в Сибирском федеральном университете.

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке Сибирского федерального университета по адресу Красноярск, ул. Маерчака 6.

Автореферат разослан 23 мая 2008 г.

Учёный секретарь
диссертационного совета
кандидат филологических наук,
доцент



И.В.Башкова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Данное исследование посвящено анализу русской прозы 1984-2006 гг., отражающей самосознание искусства в условиях критики постмодернистской парадигмы, использующей принципы эстетики постмодернизма и тематизирующей творчество, и сопоставлению её с немецкой прозой того же периода. Анализ направлен на выявление тенденций развития идеи искусства в рамках постмодернистского миропонимания или тенденций отрицания релятивизма и возвращения к абсолюту. Под абсолютом в данном исследовании понимаются позитивные ценности, понятия и смыслы, находящиеся за пределами авторской воли и не поддающиеся деконструкции.

Расцвет постмодернистской парадигмы в сфере гуманитарного знания в России пришёлся на 1980-1990-е гг. Её отличают представление о деиерархизации ценностей, принципы игры, деконструкции, деонтологизации истины, иронии, дегуманизации; отказ от идеи культурного прогресса. В настоящее время наметились признаки становления новой парадигмы мышления, призванной сменить постмодернистскую. Вопрос о поисках путей выхода из кризиса постмодернистской концепции творчества в современной литературе представляется **актуальным** по ряду причин.

Постмодернистская эстетика развилась в русской литературе как ответ на тотальные претензии языка социалистической идеологии, в отличие от эстетики европейского постмодернизма, деконструирующей язык массовой культуры. Как отмечает М.Липовецкий, русский постмодернизм был воспринят западными исследователями как экзотический вследствие отсутствия в Советском Союзе массовой культуры, информационной свободы, господства масс-медиа и т.п. Тем не менее тенденции развития постмодернизма в русской литературе постсоветской эпохи обозначили заметное место русского постмодернизма в общеевропейском литературном процессе и выявили его национальную специфику. Общими для русских и зарубежных постмодернистов, по мнению И.С.Скоропановой, являются способы реализации постсовременных взглядов, такие как деконструкция культурного интертекста, децентрирование дискурса, децентрирование субъекта. Среди специфически русских особенностей постмодернизма исследователи называют его политизированность, повышенное внимание к проблематике воздействия коллективного бессознательного на жизнь общества, отсутствие деконструкции либеральных ценностей, которым не было места в социалистическом дискурсе.

Ситуация временной культурной изоляции и прерванности модернистской традиции сходным образом повлияла на развитие постмодернизма в русской и немецкой литературе. С одной стороны, речь идёт об «отставании» от других западных литератур (Франции, США и др.), с другой – о присутствии в русском и немецком постмодернизме политической проблематики.

Состояние исчерпанности концепции творчества, отличающее постмодернизм, отрефлектировано как в литературной критике, так и в общественном сознании. Примечательно, что критика деконструирующей эстетики звучит на русской и немецкой литературных аренах со сходных позиций.

Критике со стороны русских и немецких исследователей подвергаются как идеологические принципы постмодернизма, так и его художественные средства.

Отказавшейся от категории прекрасного постмодернистской эстетике, качество которой сужено до способности вызывать шок и удивление, отказывают в жизнеспособности. Сомнения вызывает и декларируемая постмодернистами независимость художественного произведения от каких бы то ни было эстетических законов, кроме тех, что выработаны им самим. Подобная позиция освобождает произведение, созданное в соответствии со своими собственными критериями прекрасного, и его автора от оценок, использующих традиционные критерии мастерства, чувства материала и формы, совершенства композиции. При этом индивидуальные критерии художественного качества каждого произведения не применимы по логике постмодернизма к другим произведениям, что лишает культуру даже самых обобщённых критериев определения статуса произведения искусства. Данная тенденция позволяет исследователям сформулировать следующее определение искусства в эпоху преобладания постмодернистской эстетики: «Искусство – это то, что формально объявлено искусством» (Д.М.Сегал).

Объединяют русских и немецких исследователей и сомнения относительно пользы социальной направленности постмодернистского искусства. Социальным пафосом зачастую оправдывается эпатаж, отменяющий всё специфическое для искусства: синтез технического совершенства, личной ответственной позиции, личного внутреннего жеста и духовной страстности. Кроме того, исследователи предупреждают от «эстетизации ужасного, псевдокритического братания с ужасом», ведущего к превращению критики обесцененного прекрасного в культ отвратительного.

На этом фоне особенно актуальным представляется вопрос о путях выхода из кризиса постмодернистской концепции, широко обсуждаемый в научной и критической литературе и аналитических работ о назревающей новой парадигме знания. Как переходный период постмодернизм рассматривают многие литературоведы (Д.В.Затонский, Д.М.Сегал, Н.Т.Пахсарьян, С.Рейнгольд) и писатели (Д.Бавильский, П.Крусанов, В.Курицын, А.Секацкий).

Таким образом, **актуальность исследования** обусловлена повышенным вниманием современного литературоведения к вопросам динамики художественных направлений и стоящих за ними философских концепций, в связи с чем исследование эволюции постмодернизма, находящегося на исходе своего развития, представляет несомненный научный интерес. Актуальным является также соотношение теории и практики современного литературного процесса, раскрытие реальных тенденций художественного сознания и выявление способов разрешения творческих проблем в ситуации кризиса постмодернистской парадигмы.

Новизна диссертационного исследования состоит

- в сопоставлении национальной и европейской версий самосознания литературы в ситуации кризиса постмодернизма;
- в демонстрации критики постмодернистской парадигмы изнутри художественного сознания;
- в осмыслении современной концепции творчества на материале новейших произведений современной русской литературы, ещё не ставших предметом системного литературоведческого анализа, а также на материале произведений современной немецкой литературы, в т.ч. ещё не переведённых на русский язык.

Основное внимание сосредоточено на рассмотрении типологических и специфически национальных путей разрешения кризиса и демонстрации остранных форм присутствия абсолютного в деконструирующем сознании.

Цель работы – рассмотреть складывающуюся философию творчества в условиях кризиса самой идеологии искусства и проанализировать образ творца в условиях кризиса постмодернистской антропологии.

Задачи работы.

1. Соотнести модернистскую теорию искусства с постмодернистской теорией и практикой.
2. Выявить сущность критики постмодернистской концепции творчества со стороны русских и немецких исследователей.
3. Сопоставить рефлексию по поводу основных понятий постмодернизма в русской и немецкой литературе.
4. Проанализировать современную интерпретацию образа реальности в сравнении с принятой в постмодернизме.
5. Проследить типологию разрешения кризиса концепции творчества в произведениях русских и немецких авторов.
6. Проанализировать тенденции изменения статуса творца в художественном сознании.

Материалом данного исследования послужили тексты произведений В.Сорокина, П.Зюскинда, М.Гржимека, М.Крюгера, С.Носова, К.Рансмайра, А.Слаповского и Т.Толстой. В работе используются не публиковавшиеся на русском языке тексты М.Крюгера и М.Гржимека.

При отборе текстов прежде всего учитывалась принадлежность авторов к постмодернистскому контексту литературного процесса; в меньшей степени принималось во внимание следование автора канону постмодернистской эстетики. Нас в первую очередь интересовала разработка проблематики творчества и осмысление творческой концепции постмодернизма авторами. Пользуясь формулировкой И.Ильина, можно сказать, что к анализу в первую очередь привлекались произведения авторов, относящихся к постмодернизму как к «манере письма», т.е. усвоивших некоторые его эстетические принципы, но критически рассматривающих его ценностные и мировоззренческие установки.

Несомненно, такие черты постмодернистской поэтики, как авторефлексия, автореференциальность, разные виды интертекстуальности, особенно характерны для метатекстов, и в широком смысле все постмодернистские произведения представляют собой метатексты. Однако как семантика, так и риторика произведений, целиком построенных на деконструкции и игре с жанрами и культурными знаками, значительно обеднены в силу своей полной зависимости от деконструируемого дискурса. Поэтому отбор текстов по признаку использования исключительно постмодернистской эстетики значительно бы сузил круг анализируемых текстов и негативно повлиял бы на глубину решения задач исследования.

Художественные основания сопоставления русской и немецкой версий. Судьбы русской и немецкой литератур в XX веке при всей их непохожести многое связывает. В первую очередь, это опыт несвободы в условиях тоталитарного режима и, как следствие этого, расщепление литературы на официальную и оппозици-

онную (существовавшую в эмиграции и андеграунде), затем – отсутствие непрерывной модернистской традиции и осмысление катастрофы тоталитаризма. Сходны в русском и немецком постмодернизме и последствия «детерриторизации», переживаемой как изоляция культуры во времени.

Советскую литературу и литературу ГДР связывает также феномен развития постмодернистского сознания в условиях господства социалистической идеологии. Кроме того, следует отметить, что поиск нового мышления свойствен в настоящее время как русской, так и немецкой культуре, так как и та, и другая прошли через фазу отпадения от социокультурной идентичности с западной цивилизацией и до сих пор настаивают на своей самобытности.

Основные теоретические результаты исследования.

1. Проанализирована критика постмодернистской концепции творчества со стороны русских и немецких исследователей и писателей и выявлены тенденции переосмысления последней.
2. Соотнесена критика постмодернизма в науке и общественном сознании, с одной стороны, и в художественной практике, с другой.
3. Сопоставлены объекты рефлексии по поводу постмодернистской концепции творчества в русской и немецкой литературе.
4. Выявлены факты тяготения к мировоззренческим позициям философии экзистенциализма в произведениях русских и немецких писателей-постмодернистов.
5. Сформулированы общие для русской и немецкой литератур и национально специфичные тенденции становления новой философии творчества.

Положения, выносимые на защиту:

1. Утрата идеи подлинного и аутентичного в постмодернистском искусстве рассматривается современными авторами как влекущая за собой невосполнимый урон смыслу.
2. Становление новой конструктивной концепции творчества прослеживается в современной русской и немецкой литературе в сфере реабилитации смыслов, а не в сфере поиска новых форм.
3. Прослеживаемая тенденция к восстановлению многомерного образа действительности, включающего иррациональные её проявления, отличается возрождением непосредственного, эмоционального отношения к действительности.
4. Новая формирующаяся философия творчества характеризуется реабилитацией статуса художника, но, в отличие от сходной модернистской, не возведением его на уровень высшего существа, неподвластного нравственным императивам. Кроме того, следует отметить стойкий жизнеутверждающий и гуманистический пафос в литературе, не порождающий при этом склонность к миростроению.
5. Возвращение к нравственному началу в искусстве проявляется в исследуемых произведениях в пафосе ответственности художника перед самим собой и обществом за дар, а также в утверждении человечности как таковой.

6. Выбор героев русских и немецких авторов против деконструкции отличается национальной спецификой: в русском варианте его делает за героя-творца сама реальность, в немецком – это осознанный выбор самого героя.

Научное и практическое значение диссертационного исследования состоит в том, что оно фиксирует тенденции современного литературного процесса в России и вводит их в европейский контекст.

Материалы и выводы диссертации могут быть применены в преподавании истории русской и зарубежной литературы, культурологии, в спецкурсах о современном литературном процессе, о русско-немецких литературных связях, о факторах национальной ментальности в литературном творчестве.

Методологическая основа исследования. Работа выполнена в русле феноменологической (Э.Гуссерль), герменевтической (Г.Г.Гадамер) и постструктуралистской (Р.Барт, Ж.Бодрийяр, Ж.Деррида) методологии.

Методы исследования. Конкретное приложение основных методологических принципов работы обусловлено материалом исследования. В работе используются культурно-исторический, типологический и сравнительно-сопоставительный методы, а также деконструкционный анализ текста. Использован опыт М.П.Абашевой, О.В.Богуславской, Н.С.Выгон, Д.В.Затонского, И.П.Ильина, О.С.Исаковой, Ю.Каграманова, В.А.Колотаева, М.Н.Липовецкого, Н.Б.Маньковской, М.А.Можейко, Н.Т.Пахсарьян, Д.М.Сегала, Т.Anz, R.Baumgart, К.Н.Bohrer, Т.Eagleton, Т.Epple, L.Fietz, E.Fischer-Lichte, К.Schwind, U.Fülleborn, I.Hoesterey, N.Luhmann, Н.Р.Preusser, Р.Stuber, J.Schütze, S.Wilke.

Апробация. Основные положения диссертации были изложены на I и II международных научно-практических конференциях «Славянские языки и культуры: прошлое, настоящее, будущее» (23-24 мая 2006 г. и 24-25 мая 2007 г., Иркутский государственный лингвистический университет), на 12-й межвузовской научно-практической конференции «Художественный текст: варианты интерпретации» (18-19 мая 2007 г., Бийск) и на конференции «Время в социальном, культурном и языковом измерении» (14-17 сентября 2003 г., Иркутский государственный университет). В октябре 2003 - марте 2004 гг. исследование велось в ун-те г. Лейпциг (Германия) в рамках программы ДААД «Научно-исследовательские стипендии для молодых учёных».

Структура диссертационного исследования подчинена реализации цели и задач. Работа состоит из введения, трёх глав, заключения и списка литературы. Общий объём работы составляет 206 страниц. Список литературы содержит 327 наименований.

Во **введении** обосновывается актуальность темы, степень её разработанности, обозначаются цели и задачи исследования, указывается теоретическая и практическая значимость диссертационного сочинения, обосновывается методология.

В **первой главе «Кризис постмодернистской идеологии и концепции творчества»** рассматриваются исходные философские установки постмодернизма в сравнении с мировоззренческими установками модернистского, особенно авангардного искусства, которому, с нашей точки зрения, постмодернизм наследует. Речь идёт о представлениях о проговорённости всех смыслов, о нерелевантности

идеи абсолютной истины, релятивизме, отказе от прогрессистского мышления и идеи мировоззренческой цельности, антииерархичности, дегуманизации. Кроме того, в главе анализируются специфические постмодернистские философско-эстетические понятия, такие как деконструкция, смерть автора, смерть субъекта, ирония, плюрализм, антиутопичность с точки зрения их текстопорождающего потенциала и эволюции их трактовок в литературоведении.

Сложный комплекс постмодернистских философско-эстетических представлений, большинство из которых выросло из модернистской концепции творчества, во многом связан с ослаблением и потерей связи означаемого и означающего в знаке, окончательным освобождением формы от смысла и, как следствие этого, с утратой самой идеи художественной подлинности и сакральной уникальности оригинального произведения искусства и потерей творцом своего прежнего статуса демиурга. Самое большое приобретение постмодернизма – понимание свободы как основного пафоса культуры. Это сознательно утверждаемая автором свобода, превосходящая по объёму личностную свободу модернизма. При этом опасность присвоения свободе главенствующей позиции в системе ценностей искусства состоит в превращении её в свободу отрицания, игры и безответственности.

Подобное развитие открывает, с одной стороны, дорогу плюрализму в искусстве и, на первый взгляд, предоставляет большую свободу творчеству. На деле же эта свобода оказывается не столько созидательной, сколько игровой, к тому же «освящённой» релятивистским пафосом и подчинённой новому канону – иронии.

Зачастую постмодернизм называют антиподом модернизма. Однако очевидно, что отношения этих двух мировоззренческих систем гораздо более сложны, чем простое взаимоотрицание, в пользу чего свидетельствует то, что эти отношения являются темой огромного количества литературоведческих и философских исследований, пытающихся, в частности, локализовать границу между ними. Если считать доминантой постмодернистского мышления деонтологизацию истины, то необходимо иметь в виду, что разложение абсолютов началось не в 50-е гг. XX века, к которым относят становление постмодернизма, а в конце XIX в. вместе с разложением позитивистской картины мира. В этом смысле постмодернизм является не антагонистом, а продолжателем модернизма.

Как нам представляется, постмодернистская эстетика, опирающаяся на философию постструктурализма, является прямой наследницей модернизма, особенно авангардного искусства. Так, деконструкция как художественный метод в таких своих проявлениях, как отделение сигнификанта от сигнификата и вынесение смысла в сферу адресата, несомненно, является закономерным результатом развития идеологии инновации формы («сожжённый холст» У.Эко).

Очевидно, что такие признаки постмодернистского сознания, как сомнение в рационалистически обоснованных ценностях буржуазной культурной традиции и недоверие к авторитету позитивистского научного знания, формировались уже в модернистский период и от критики позитивизма и «доступных разуму стандартов добра, истины и прекрасного» (А.Меджилл) отталкивались все авангардные течения рубежа XIX-XX вв. С точки зрения Д.Фоккемы, «долгий процесс секуляризации и дегуманизации», вершиной которого стал постмодернизм, начинается в эпо-

ху Нового времени и связан с развитием естественных наук, разобравших по кирпичику возроденческую концепцию антропологического универсума.

Что касается русской литературы, то М.Гаспаров, характеризуя новое мировосприятие, нашедшее выражение в произведениях рубежа XIX-XX вв., говорит о тех же феноменах, которые в глазах большинства философов и литературоведов отличают постмодернизм. Речь идёт о «декларации относительности всех ценностей и равноправии всех истин», кризисе европоцентризма, антропоцентризма, позитивизма и эволюционизма. Как отмечает М.Гаспаров, такая характерная черта постмодернизма, как антииерархичность, развивается уже в модернизме, в т.ч. на уровне эстетики. Модернистские эксперименты со словом, экспрессивность и игра с формами размывают и постепенно стирают значение и, как следствие, уничтожают иерархию смыслов и открывают путь иронии. Исследователь московского концептуального искусства Е.А.Бобринская указывает на непосредственную преемственность традиций авангарда начала XX в., в отличие от американского концептуализма, опиравшегося на поп-арт.

М.Липовецкий также указывает на сугубо авангардистские решения в русской постмодернистской прозе, причём заметно утратившие ту ошеломляющую новизну, что была присуща авангарду начала XX в.: «Если русские авангардисты начала двадцатого века были озабочены тем, чтобы «воскресить слово» - вернуть стилистическому обороту, отдельному звукообразу, «голой» фонеме прямое, изначальное эмоциональное значение, то авторы «абстрактной прозы» конца века нередко решают противоположную задачу: они сталкивают существующие литературные, культурные и прочие контексты так, чтобы те аннигилировали друг друга, не оставляя в итоге ничего, кроме эффекта эстетического молчания».

В области эстетики и поэтики постмодернизм частично продолжает традиции модернизма. Так, повышенное внимание к внешней стороне образности, распространённое в разных модернистских течениях и особенно ярко выраженное у сюрреалистов, постмодернизм развивает, создавая пустые знаки, поднимая до уровня образа готовый предмет, помещённый в неожиданный контекст (поп-арт, соц-арт, акционизм). Продолжается в постмодернизме и начатая модернизмом реабилитация табуированных тем и предметов изображения. У модернистов постмодернисты переняли такие композиционные приёмы, как коллаж, монтаж, иррациональная связь зрительных впечатлений.

Одно из принципиальных различий модернистской и постмодернистской парадигм связано с их отношением к культурной традиции. Как пишет Д.В.Затонский, с точки зрения модернизма и подготавливавших его эстетик, «шекспировскую, например, практику заимствования сюжетов пришлось бы объявлять *плагиаторской*». Постмодернизм же реабилитирует культурную традицию, переводя все тексты культуры в модус одновременности, а значит, объявляя их равноценными. Однако и эта тенденция не всеобъемлюща. Так, как отмечает М.П.Абашева, русский постмодернизм, в отличие от западного, зачастую принимает на себя такую функцию модернизма и авангарда, как ниспровержение традиций. В отличие от модернизма, постмодернизм использует любые тексты мировой культуры, независимо от их эстетики, мимикрирует под любые стили. Для деконструкции одинаково хороши и реализм, и соц-реализм, и модернизм.

Основной акцент в развитии постмодернизмом модернистской картины мира приходится, на наш взгляд, на разложение ещё и субъекта.

Если модернистское мышление склонно к десакрализации канона, демонстративному отказу от рациональных ценностей (которые оно трансцендентизирует) и понятия истины, свержению авторитетов, но зиждется на апологии личности и производит множество индивидуальных смыслов и концепций творчества, то постмодернизм под влиянием опыта гуманитарных катастроф XX в. отказывается от субъекта как стержня мирообраза. Отсюда свойственные постмодернистской парадигме неуверенность, дистанцированность, растворение автора и субъекта в тексте, фрагментарность, симуляция самоорганизации текста и гибридизация жанров, ирония, пародия и т.п. Впрочем, и это различие спорно, так как модернизм объединил несколько противостоящих друг другу эстетик и, по мнению С.Рейнгольда, представление об исключительной субъект-ориентированности модернизма преувеличено: «У нас многие истолковывают модернизм как проявление крайнего индивидуализма и отрыв от традиции. Модернизм имел авангардное крыло и им отчасти обеспечил себе образ и силу, но именно модернисты заговорили о смирении индивидуального начала, возвратили традицию работы при насыщенном литературном и историческом контексте». Если не рассматривать переходные явления между модернизмом и постмодернизмом, необходимо отметить, что растворение субъекта окончательно развилось именно в последнем, в форме «смерти автора», «смерти субъекта» и «смерти героя».

Несомненно, отказ от тоталитарности смысла и трансформация фигуры автора – явления, неразрывно связанные. Любое высказывание в тексте, особенно прозаическом, вызывает вопрос: «Кто говорит?», так что если это не прямая речь, то под удар волей-неволей попадает автор. Груз ответственности же за слово в ситуации проговорённости всех смыслов велик как никогда. В широком смысле освобождение от автора – одно из проявлений смены субъект-ориентированной парадигмы на процессуальную, апогей деперсонализации.

В связи с повышением интереса к западной философии и гуманитарным наукам, в частности к литературоведению, лингвистике, семиотике и культурологии, характерным для конца 60-х гг. XX в., имеет место влияние научных концепций на поэтику литературы, пытающейся осмыслить для себя новое мировоззрение. Не исключено, что это явление касается и судьбы понятия «смерть автора», предложенного Р.Бартом в качестве одного из ключевых текстоцентрического подхода в литературоведении и буквально воспринятого авторами и перенесённого на страницы произведений.

Но сама онтология письма такова, что оно не существует без формирующей авторской воли. Лишённого же статуса демиурга автору остаётся максимальное дистанцирование от сказанного, достигаемое с помощью игры либо моделирования моделирования. И в том, и в другом случае автор предстаёт «бедным родственником» на пиру текста, ему приходится надевать на себя маски подставных персонажей, рассказчиков, рассеиваться в тексте. Результатом подобного остранения становится совершенная невозможность непосредственного письма и даже угроза молчания. Как отмечает Д.Лодж, «постмодернистское письмо

постоянно рискует – оно рискует уничтожить себя самое, при крайней успешности низводя себя до молчания».

Однако, начиная с 90-х гг. XX века, начинается постепенная реабилитация понятия «автор». Так, авторы международного сборника «Автор и текст» (1996) осмысливают недостатки постструктуралистской концепции «смерти автора». В частности, речь идёт о недоучёте в ней эстетической природы произведения. Теоретики позднего постмодернизма постепенно переосмысливают и свои позиции по отношению к роли субъекта в целом. Так, у поздних М.Фуко, Ж.Дерриды, П.Смита, Дж.Уарда и М.Готдингера развивается реконструкция субъекта, отражаемая в понятии «воскрешение субъекта».

М.Липовецкий, сравнивая тенденции преодоления кризиса американской и российской постмодернистской метапрозы, также отмечает появление конкретной личности, «обычной человеческой судьбы» в центре повествования у А.Иванченко, П.Алешковского, О.Ермакова, А.Слаповского, В.Шарова, В.Маканина и др. Исследователь выдвигает даже гипотезу о том, что в искусстве именно человеческий характер и человеческая судьба способны стать той песчинкой, «вокруг которой хаотическая система вдруг начинает «закручиваться в воронку», рождая внутри себя новый органический порядок».

Анализ критики постмодернистской концепции творчества со стороны исследователей и авторов позволяет сделать вывод об исчерпанности данной художественной парадигмы, о её нежизнеспособности вследствие ограниченности художественных средств, отсутствия у автора собственного языка, невозможности выразить индивидуальный смысл, зависимости от императивов иронии, игры и деконструкции.

При этом, если рассматривать постмодернизм как мировоззрение переходного периода, многие его черты можно оценивать как передышку, подготовку к новой эстетике, выход из порочного круга инновации и идеологичности. Характерно, что те черты постмодернизма, которые воспринимаются исследователями и философами как предпосылки к дальнейшему развитию культуры в противовес угрозе молчания, находятся на плоскости авторефлексии (т.е. в сфере метатекстов) и реабилитации культурной традиции.

Перспективу развития литературы после временной смерти культуры исследователи видят в сфере реабилитации эмоционального отношения к действительности. М.Липовецкий говорит о возрождении элементарных ценностей и переживаний: гуманности, идеи ответственности, сентиментальности, «даже умиления человечностью», поиске искренней интонации. Новое мировоззрение, по его мнению, совсем не будет отрицать знание о слабости, иллюзорности, даже абсурдности веры в человека: «идеалом этого нового гуманизма, наверное, уже не скоро опять будет гармония человека с мирозданием, но лишь – хаосмос, «рассеянные порядки», рождающиеся внутри хаоса бытия и культуры». П.Козловски ожидает от парадигмы, которая придёт на смену постмодернистской, нового обретения «утраченного общего духовного состояния и человеческих форм знания, которые выходят за границы коммуникативной компетенции и аналитического разума», т.е. связаны с духовностью. А.Секацкий предсказывает чудо вторичного обретения подлинности существования.

Вторая глава «Антипостмодернистская рефлексия в русской и немецкой прозе позднего постмодернизма» состоит из двух больших разделов. В первом разделе, состоящем из трёх подразделов, речь идёт о понятиях, явившихся идеологической базой постмодернизма и получивших осмысление в художественной прозе русских и немецких писателей (внутри разделов материал расположен по хронологическому принципу): смерть автора, смерть культуры, смерть субъекта, деконструкция, мир как текст, гиперреальность симулякров. Во втором разделе проанализирован образ гения в литературе постмодернизма.

В первом подразделе первого раздела «Постмодернистский автор и герой между деконструкцией и абсолютом: К.Рансмайр «Последний мир» (1987), Т.Толстая «Кысь» (2000)» рассматриваются следствия реализации авторами постмодернистских метафор «смерть автора» и «смерть культуры» в действительности. Антиутопии К.Рансмайра и Т.Толстой рисуют крушение культуры и упадок цивилизации не как результат кризиса гуманизма, а как следствие отчуждения культуры от существования.

Действие романа К.Рансмайра, главный герой которого – исчезнувший в Томах Овидий, происходит в Римской империи в 1 в. до н.э., однако множество анахронизмов, отсылающих к самым различным периодам европейской истории, создаёт в тексте своеобразный вневременной хронотоп. Культурная жизнь Римской империи имеет черты, характерные для эпохи постиндустриальной цивилизации. Разочаровавшись в смысле творчества и массовом успехе, Овидий сознательно привлекает на себя гнев римской бюрократии (он отказывается отделить поприветствовать императора на открытии стадиона) и оказывается сослан в Томы, откуда он вскоре также исчезает. Кризис творческого начала у К.Рансмайра связан с примитивизацией искусства в эпоху развития массовой культурной индустрии и с переживанием тоталитаризма. Смерть автора приводит в интерпретации К.Рансмайра к краху цивилизации: Томы постепенно впадают в первобытное состояние (сам город разрушается, а его жители оставляют всякую созидательную деятельность и начинают исполнять мифологические сюжеты, с которыми их познакомил Овидий). Пространство, освободившееся вследствие разложения культуры, отвоёвывает природа, так что трагизм отменён вечным круговоротом материи. Самые часто встречающиеся слова в тексте «Последнего мира» – «изменяться» и «камень», а самая частая цитата из Овидия – «Никто не сохранит свой облик». Вневременной хронотоп романа придаёт образам хаоса характер последних констант человеческого существования. Люди превращаются в камни, грязь – в людей, камни – в песок, дома – в труху, волк – в человека. Очевидно, автор не ждёт самообновления от культуры, но возлагает надежды на постоянно обновляющуюся природу, в пользу чего свидетельствует заявление К.Рансмайра в одном из интервью: «Мы в любом случае живём в последнем из миров, и освобождённая от homo sapiens земля необязательно должна быть апокалиптической, атомно заражённой пустыней. Что такого уж ужасного в буйно цветущей дикой природе без нас?» Таким образом, в романе К.Рансмайра постмодернистская дегуманизация как сознательное устранение человека рассматривается в качестве рецидива мифологической «нулевой гуманности» самого мира, которая в контексте нашего времени элиминирует человека из общего существования.

В романе Т.Толстой «Кысь» ниспровергается ряд мифов, характерных для современного общественного сознания: постмодернистский миф «мир как библиотека», идеологический миф о самобытности российской истории, либеральный миф о Западе как идеале демократии и культурном ориентире для России, патриархальный миф воскрешения памяти, которое влечёт за собой возрождение культуры, а также миф о Пушкине, предвосхитившем культурное развитие России.

Отброшенное в своём развитии назад в эпоху неолита общество Фёдор-Кузьмичска в «Кыси» является пародией на Советский Союз и постсоветскую Россию. Гротескная реализация российских мифов в действительности Фёдор-Кузьмичска обнажает их симулятивный характер. Так, знакомство со всеми текстами мировой культуры, сохранившимися после Взрыва, не способствует нравственному и духовному развитию читателя Бенедикта, который остаётся «неандерталом» и отправляет Никиту Иваныча на казнь. Призывая Бенедикта учить азбуку в целях собственного духовного развития, Никита Иваныч актуализирует центральную метафору романа. Древнерусская азбука, в соответствии с которой выстроена структура романа, является у Т.Толстой метафорой изначального знания мировой онтологии. Бенедикт, умеющий читать старопечатные книги, хорошо знает современный русский алфавит, который, однако, даёт ему очень поверхностное знание без понимания. Таким образом, становления смысла текста в процессе его интерпретации, на котором настаивают постмодернисты, не происходит.

Сознательное возрождение культурных знаков в Фёдор-Кузьмичске, носящее приметы аналогичных процессов в современной Москве, не ведёт – в противовес патриархальному мифу – к возрождению прерванной культурной традиции или памяти о ней. Выгоду из современных ритуалов воскрешения памяти выносит, согласно Т.Толстой, только государственная идеология.

Буквальное воплощение идеалов почвенников и славянофилов также не ведёт к развитию исконной самобытной культуры: в «избяном рае» Фёдор-Кузьмичска процветают ксенофобия, невежество, агрессия и эгоизм, направляющие разум на путь не созидания, а деструкции.

Либеральный миф о Западе как идеале демократии и культурном ориентире для России артикулирует в романе диссидент Лев Львович. Однако его протест остаётся чистой демонстрацией, а надежды на западную демократию оказываются стремлением к материальным благам. Необъективный образ Запада, сложившийся в Фёдор-Кузьмичске, является симулятивным в той же мере, в какой симулятивен русский образ Запада в целом; в нём отражается типичная для России ситуация заочного преклонения перед ним и разочарования при встрече лицом к лицу. По иронии автора именно западная звезда осветила Бенедикту Красный Терем, в котором он увидел средоточие мирового зла, вследствие чего решил на государственный переворот, повлекший за собой установление диктатуры. Таким образом, реальной помощи со стороны Запада не поступило, а косвенная ссылка представителя силового ведомства (коим является санитар Бенедикт) на неё привела не к установлению демократии и формированию гражданского общества, а, напротив, к репрессиям.

Миф о Пушкине, в котором воплощается представление о прогрессирующем развитии культуры, приобретает у Т.Толстой ироническую трактовку. Не вызывает

сомнения, что гений Пушкина сыграл важную роль в формировании современного русского языка, литературы и самосознания русского народа. Выражаясь языком современных общественных наук, можно сказать, что Пушкин – отец современной русской идентичности. Сюжет «Кыси» обыгрывает широко известные высказывания А.Григорьева «Пушкин – наше всё» и Н.В.Гоголя «Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится чрез двести лет». Русскому сознанию свойственно представление о том, что Пушкин предвосхитил культурное развитие России, однако ирония автора представляет плод этого развития в образе «неандертала» Бенедикта, который усваивает значимость Пушкина как культурного символа, не зная и не понимая его творчества. Образ Пушкина в народном сознании Фёдор-Кузьмичска редуцирован в соответствии с деградировавшим народным гением, воспринимающим и реализующим пушкинские метафоры дословно в виде памятника и тропы к нему.

Язык как витальный абсолют представляет собой в интерпретации автора единственную надежду на дальнейшее духовное развитие. Т.Толстая сама изобретает для мутировавшего мира Фёдор-Кузьмичска живой, красочный язык (который отмечают все критики), именующий реалии этого мира. Животворящая сила языка пробивает дорогу мысли даже среди преобладающего в Фёдор-Кузьмичске невежества. Так, голубчики-мутанты различают, в отличие от Прержних, мутировавшую крапиву от немутировавшей и называют её дергуном. Кроме того, автор заставляет своих героев, живых мифологическим сознанием, порождать всё новые фольклорные жанры. Таким образом, текст романа богат сказками, песнями, прибаутками, потешками, поговорками, заговорами, свидетельствующими о сильнейшей способности языковой культуры к самообновлению.

Констатируемая К.Рансмайром и Т.Толстой смерть культуры и цивилизации является следствием утверждения постмодернистской картины мира. При этом потенциал обновления деконструированного образа мира видится автору «Последнего мира» в естественном круговороте материи, частью которой, независимо от своей воли, является человек, автор «Кыси» же уповаает на витальную природу языка, бесконечно формирующего культуру через человека.

Предметом анализа во **втором подразделе первого раздела «Сатира на постмодернизм. Деконструкция деконструкции: М.Крюгер «Конец романа» (1992), «Виолончелистка» (2000); С.Носов «Член общества, или Голодное время» (2001)»** является авторская рефлексия по поводу духовной жизни общества в период господства постмодернистской парадигмы мышления и положения творческой личности, поставленной в рамки деконструирующей эстетики.

Главный герой новеллы М.Крюгера «Конец романа» – писатель, уничтожающий свой восьмисотстраничный роман от разочарования в иронии, в рамки которой он поставлен как постмодернист, и отчаяния перед беспомощностью языка. Герой хорошо осознаёт обусловленность мышления языком, но в борьбе с исчерпавшими себя дискурсами и господствующим деконструирующим сознанием он обнаруживает бытие действительности вне языка. Мощнейший эффект остранения, возникающий у него при созерцании природы, свидетельствует о поиске в ней героем абсолютного начала, некоей неразложимой первоосновы, всё ещё несущей в

себе творческий импульс. Однако творческий потенциал заложен уже не только в первооснове всего искусства – потребности отражения многообразия мира в знаке, заново открытой герою. Важным источником воли к созиданию становится осознанное неприятие деконструкции и иронии.

В романе М.Крюгера «Виолончелистка» представлена широкая картина кризисных явлений в современной европейской культуре. Вырождение искусства в демагогию, многочисленные примеры которого даёт автор, связано с отсутствием тем, господством симулятивной реальности, демонстративно нигилистической позицией интеллектуальной элиты, европоцентричным сознанием и др. Оказавшись в рамках деконструирующего мышления, замкнутая на себе европейская культура обрекает себя в интерпретации М.Крюгера на угрожающую гибелью редукцию. Образы деятелей культуры в романе М.Крюгера, выполненные в исключительно сатирическом ключе, иллюстрируют отрицательные следствия господства постмодернистской парадигмы, такие как бессодержательность и оторванность культуры от общества.

Главный герой романа С.Носова «Член общества, или Голодное время» живёт в период становления в России постмодернистской культурной парадигмы, связанного с деконструкцией культурной традиции. Новое мышление характеризуют поверхностное восприятие текстов культуры, оперирование самыми узнаваемыми, знаковыми культурными реалиями, цитатность, неспособность производить новые тексты. Пародийный пример освоения культурного наследия вне понимания представлен в описании творчества главного героя в кулинарной рубрике неиздающейся газеты, которое сводится к поиску рецептов блюд, упомянутых в классике. Поглощение физиологическое выступает репрезентантом одной из существенных черт постмодернистской культурной парадигмы – её центонного характера. Важно при этом, что поглощение текстов культуры не влечёт за собой сколько-нибудь значимых творческих результатов (ср. доклады членов «Общества друзей книги» о пометках на страницах и печатях библиотек). Сатирически описанные следствия отказа от эстетических достижений классического искусства сводятся к осознанию релятивности истины, замене в творческом процессе разума рассудком, утрате смыслов и характеризуют кризисное состояние искусства.

Третий подраздел первого раздела «Разоблачение гиперреальности симулякров как средства тоталитаризма и открытие тотальных претензий релятивизма: В.Сорокин «Норма» (1984), М.Гржимек «Слежка» (1989)» посвящён исследованию авторских интерпретаций феномена гиперреальности симулякров. Названные писатели возводят его к тоталитарной идеологии (В.Сорокин) и массовой культуре (М.Гржимек). Связывая феномен тоталитаризма и диктат дискурса, художники идут противоположными путями: автор «Нормы» деконструирует язык тоталитарной идеологии, дабы выявить в ней симулякры, а автор и герои «Слежки» изначально исходят из симулятивной структуры современной реальности, открывая её тотальные претензии в процессе развития сюжета романа.

Роман В.Сорокина «Норма» построен на приёме деконструкции дискурсов, стилей и жанров. Автор имитирует стиль русского реалистического романа XIX в., различные дискурсы внутри социалистического (военный, правительственный, производственный, бандитский, любовный, родительский, научный, артистиче-

ский, дружеский и др.), а также жанры производственного романа и романа в письмах. Автор «взрывает» каждый из пародируемых им дискурсов, стилей и жанров изнутри, демонстрируя их симулятивный характер и бессодержательность. При этом его цель не разоблачение тоталитарной идеологии, создающей пустые знаки, а раскрытие тотальной власти дискурса как таковой. Деконструкция у В.Сорокина представляет собой не ироническое осмысление, как, например, в поп-арте, а отчаянный протест против тотальной власти дискурса, именно поэтому художественные средства В.Сорокина всегда находятся на границе дозволенного и вообще возможного в языке, на границе шизофрении, хаоса и смерти. Автор словно пытается вырваться из оков дискурса, рискуя собственной жизнью, но обрекая дискурс на верную смерть. При этом результат нечеловеческого усилия автора по преодолению дискурса в произведениях В.Сорокина находится на грани литературы, так как за пределом максимальной жестокости, абсолютного отсутствия смысла, максимума деперсонализации никакого повествования быть не может, кроме того бессмысленного набора звуков, в который у В.Сорокина с настойчивым постоянством вырождается речь. Поэтику В.Сорокина следует отнести к эталону постмодернистской литературы, в которой деконструкция является главным текстопорождающим принципом. Как мы видим, авторские претензии шире разоблачения тоталитарного дискурса и распространяются до деконструкции литературы как таковой, угрожая уничтожением последней.

М.Гржимек в романе «Слежка» описывает ситуацию сверхрационального постиндустриального общества, в котором для творчества нет онтологического источника вследствие отсутствия непосредственных впечатлений. Изображая институт, машинным способом производящий разножанровую литературу из воспоминаний пожилых граждан, автор представляет перспективы развития гиперреальности симулякров, устраняющей индивидуальное творческое сознание за ненадобностью.

Гиперреальность симулякров связана у В.Сорокина и М.Гржимека с несвободой. В.Сорокин деконструирует язык тоталитарной идеологии, дабы выявить в ней отсутствие смыслов, замещаемых симулякрами. У М.Гржимека гиперреальность симулякров представлена как единственно возможная реальность и осознаваемая обществом, не связанным государственной идеологией. Тотальные претензии релятивизма оказываются у него так же аннигилирующими смысл, как и социалистическая идеология у В.Сорокина. В обоих случаях авторы рисуют ужасающие образы духовной пустоты в обществе.

Во втором разделе первой главы «**Образ гения в литературе эпохи постмодернизма: гений и злодейство совместимы (П.Зюскинд «Парфюмер» (1985), В.Маканин «Андеграунд, или Герой нашего времени» (1998))**» проанализированы образы гениев, персонифицирующие постмодернистские философско-эстетические установки. Для анализа выбраны произведения, изображающие картину мира и творческий принцип постмодернизма через сознание творческого субъекта.

В основе романа П.Зюскинда «Парфюмер» лежит игра с концепцией развития европейской культуры Нового времени от средневекового следования канону к торжеству рационализма и симулякров. Деконструируя жанр романа воспитания,

автор рисует историю развития и краха постмодернистского гения, в совершенстве овладевшего разнообразными художественными средствами и творящего прекрасное по шаблону. В идее уникального парфюма, собранного из множества привлекательных ароматов и способного очаровать массу и каждого отдельно взятого человека, П.Зюскинд дал метафору произведения искусства, созданного в постмодернистской эстетике, рассчитанного на массового реципиента (это ирония и по поводу самого романа «Парфюмер») и удовлетворяющего любому вкусу, при этом вторичного и не обладающего своей неповторимой стилистикой и потому не выражающего уникальный творческий принцип своего создателя.

Главный герой романа В.Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» писатель Петрович сознательно отказывается от письма, и весь роман построен на его рефлексии, которую можно охарактеризовать как защиту героем собственной идентичности. Невозможность творчества связана с ощущением исчерпанности дискурсов, в том числе оппозиционного, и выход из тупика молчания герой ищет, сознательно ломая собственное «я». Для Петровича невыносима зависимость не только от дискурса, но и от собственного образа, так что его привлекает идея пустоты, которая очищает сознание и обращает его внутрь себя. «Чистилище», которое герой себе устраивает, напоминает сознательное уничтожение собственного «я»: это творческое молчание, отказ от самореализации, одиночество, боль, любовь, нищенство, пьянство, тюрьма, испытание презрением окружающих, психушка, бездомность, попытка самоубийства и, наконец, преступление: двойное убийство. Испытания, через которые проходит Петрович, подобны временной смерти в обряде инициации. Он действительно несколько раз оказывается на грани смерти, восстанавливая таким образом по крупицам ценность человеческой жизни. Сознательное самоотчуждение героя от творчества, морали, веры, любой самореализации служит сохранению обязательств перед собой и словом.

Не одухотворённое любовью творческое начало в романе П.Зюскинда лишено истины, поэтому постмодернистский творец обречён идти по тупиковому пути присвоения смыслов, извлечённых из чужих текстов. В лишённом самовыражения, неспособном породить собственный смысл постмодернистском творческом принципе заложено самоуничтожение. Герой В.Маканина идёт по иному пути: он находится в состоянии поиска собственного уникального смысла через страдание, освобождение от навязанных сюжетов и преодоление страха перед нравственными запретами. Сведение художественной деятельности к игре и деконструкции влечёт за собой оскудение творческого потенциала гения и исчезновение выдающихся личностей вообще.

В третьей главе **«Постмодернизм и экзистенциализм: испытание постмодернизма философией существования»** анализируются тенденции становления новой, выходящей за рамки постмодернизма, концепции творчества в произведениях русских и немецких авторов, а также предпринимается попытка выявить национальную специфику эволюции творческого принципа.

Темой первого раздела третьей главы **«Экзистенциальная ситуация самопознания: Б.Штраус «Молодой человек» (1984), А.Слаповский «Оно» (2006)»** является проблема личностного выбора и испытания подлинности бытия в ситуации постмодернистского плюрализма точек зрения и форм существования.

«Два искателя талантов», вставная новелла в романе Б.Штрауса «Молодой человек», представляет собой притчу о постмодернистском художнике, пытающемся совместить достижение массового успеха с подлинным развитием своего дарования. Используя элементы сюжета волшебной сказки (певица Йоссика, намеревавшаяся обманом совместить выгоды двух видов искусства – элитарного и популярного, превращается в цветок, и от чар её освобождает любовь), автор реабилитирует идею любви как преобразующей силы. Любовь, с одной стороны, равна в контексте новеллы гуманизму, не предусмотренному рационализмом постмодернистской картины мира (чтобы спасти Йоссика-цветок, герой берёт её к себе домой, сознавая, что это ограничит его свободу). С другой же стороны, любовь у Б.Штрауса – источник ответственности перед самим собой и Другим за применение таланта художника (в контексте всего романа Йоссика – жена главного героя, которая продолжает заниматься музыкой, отказавшись при этом от стремления к массовой популярности).

А.Слаповский в романе «Оно» персонифицировал амбивалентность постмодернистского мироощущения в образе гермафродита Валько, который за всю свою жизнь не может однозначно выбрать пол. Отсутствие пола позволяет Валько быть мультивидуумом в смысле М.Эпштейна – человеком, которому тесно в рамках одной личности. Образ героя отличают именно те качества, которые характеризуют постмодернизм как эпоху: множественность форм бытия, духовно-телесный реализм, сущностная свобода и способная изменяться идентичность. Сила этого героя, живущего в период смены государственного строя, типа товарно-денежных отношений, мировоззрений и ломки системы ценностей, именно в неопределённости и открытости в будущее (неслучайно в романе это единственный герой, которому интересно учиться). В образе Валько сконцентрирована некая уникальная неразложимая сущность человека, независимая от любых внешних обстоятельств, идеологий и парадигм.

В центре произведений, анализируемых **во втором разделе третьей главы «Экзистенциальный смысл образа и его судьба: М.Гржимек «Слежка» (1989), А.Слаповский «Я – не я» (1991)»** – субъект, постигающий творческое начало собственной личности в игре со своим образом.

Герой романа М.Гржимека «Слежка» Феликс Зайнер – несостоявшийся писатель, который выстраивает изощёрённую мистификацию вокруг своего образа, создавая в письмах образы двух людей – мужчины (Феликс) и женщины (Феличита), которые находятся в давнем конфликте и один из которых является противоположностью другому. Чтобы привлечь внимание к своему труду, Зайнер совершает убийство, в расследовании которого его письма долгое время фигурируют как улики. Творение Зайнера противостоит компилятивному принципу написания произведений из воспоминаний пожилых граждан, преобладающему в реальности романа. Роман М.Гржимека о писателе-мистификаторе реабилитирует идею тайны творчества, которая, по мысли автора, неразрывно связана с идеей творческого субъекта как текстопорождающего принципа. Как написанные через призму чужого мировосприятия тексты героя, так и факт подчинения собственной жизни художественным законам свидетельствуют о тяготении героя-творца к модернистской концепции творчества в противовес постмодернистской.

Подобно герою «Слежки», главный герой романа А.Слаповского «Я – не я» Неделин живёт в ситуации культурного застоя, происходящего, однако, не в капиталистическом, а в социалистическом государстве. Неделин так же испытывает недостаток аутентичных впечатлений и так же внезапно открывает в себе способность переселяться в тела других людей и таким образом «примерять на себя» их жизни. Переходя из одного тела в другое, герой меняет дискурсы. При этом он каждый раз оказывается в окружении новых людей и текстов, приобретает привычки и потребности чужого тела, в целом сохраняя своё первоначальное сознание. Каждый новый дискурс требует от него определённой модели поведения и характерных для него речевых практик. Герой в каждом новом перерождении пытается восстановить типичное для дискурса данного субъекта поведение логическим путём, однако его собственное сознание мешает ему, что ведёт к деконструкции дискурса. В данном случае автор вопреки общепринятым представлениям доказывает, что власть дискурса не абсолютна и субъект дискурса способен от неё освободиться. С другой стороны, Неделин, вернувшись, наконец, в собственное тело, уже не может повторить тех смелых поступков, которые с лёгкостью удавались ему в чужих телах. Протест против дискурса обречён на неудачу, единственный смысл такого протеста – в движении духа. Неделину не удалось преобразиться, но смириться со всемогущим дискурсом он всё же не согласен, так что в конце романа Неделин бежит от угрожающего ему повторения дискурсивного хода – женитьбы на соседке, – а автор оставляет финал романа о поисках новой идентичности открытым.

Таким образом, действительность сама провоцирует героя А.Слаповского на познание её, заставляя его пропустить через себя несколько образов реальности, в множественности которых уверен постмодернизм. Так восстанавливается утраченный интерес субъекта к внетекстовой действительности, с одной стороны, и утверждается познание через человека, с другой. Герой М.Гржимека же, размножая свой собственный образ в попытке построения жизни по эстетической логике, остаётся в рамках герметичной текстовой реальности, в которую пытается вовлечь и саму действительность с помощью убийства.

Третий раздел третьей главы «Игра в искусство и трагедия существования: М.Крюгер «Виолончелистка» (2002); С.Носов «Грачи улетели» (2005)» анализирует сходную для Германии и России духовную ситуацию посттоталитарного общества, находящегося в поисках новой, «свободной» эстетики и столкнувшегося с диктатом визуальной культуры, угрожающей аннигиляцией смысла как результатом обновления форм.

Проблема, которую пытается решить герой романа М.Крюгера «Виолончелистка» композитор Георг, – вопрос о возможности переживания действительности в творчестве и о самой возможности творчества вне деконструкции. Герой переживает кризис идентичности. Несмотря на то что музыка, которую он пишет, подчиняется современной ему эстетике, он не хочет мириться с постмодернистской аксиомой проговорённости всех смыслов, упрямо верит в возможность тонального музыкального произведения, а его творческие амбиции далеки от деконструкции. Проект, над которым длительное время работает Георг, – опера об О.Мандельштаме. Очевидно, что герой М.Крюгера нащупывает выход из творческого тупика не в области экспериментов с формой, а в области реабилитации

смысла. Не случайно его волнует судьба О.Мандельштама: герой не согласен с тем, что возможно деконструировать подлинный трагизм, но в то же время ему нужно некоторое остранение. Поэтому он не выбирает себе героя из немецкой истории, хотя в ней достаточно трагедий, повторяющих трагедию О.Мандельштама. Автор подтверждает творческую позицию Георга эпизодом, в котором тот спасает жизнь незнакомой ему женщины. Герой встречает её на мосту во время прогулки и понимает, что она намеревается покончить жизнь самоубийством. Подлинная, не окружённая риторикой драма женщины на мосту (показательно, что она ничего не говорит о себе, просто стоит под дождём и откликается на крик Георга: «Я больше не хочу!») противопоставляет демагогии деятелей культуры в романе и является контраргументом заявлению, что смерть Мандельштама – теоретическая проблема. Интересно, что драматизм происходящего на мосту герой постигает не эмоционально, а рационально: вид и поведение женщины не заставляют испытывать к ней сострадание. Как встреча с женщиной на мосту, так и знакомство с преступлениями тоталитаризма возвращают герою чувство реальности и веру в возможность подлинного в искусстве. Искусство может сколько угодно деконструировать смыслы – это не отменяет трагизма существования. Встреча с Другим возрождает в герое эмоциональное отношение к действительности и заставляет его в диалоге выработать активную творческую позицию.

С.Носов в романе «Грачи улетели» вскрывает глубинную сущность постмодернистского понятия игры. Сюжет романа выстроен вокруг игры героев в актуальное искусство, осмысление сущности которого является главной проблемой в произведении. Ирония автора отмечает в качестве слабых мест актуального искусства его декларативный характер, отсутствие критериев художественной ценности, примитивность художественных средств, безнадёжно далёких от гуманистического пафоса, артикулируемого самими художниками. Герои С.Носова принимают игру за подлинное бытие, и подвергаются наказанию со стороны самой реальности: один погибает, другой совершает убийство, третий, переживший трагедий двух друзей, вдруг обретает поэтический дар. Абсолютизация игры является в интерпретации С.Носова обречённым на неудачу бегством от трагического. Беда героев романа «Грачи улетели» в том, что они интерпретируют реальность исключительно как знаковую систему, отказывая ей в самодовлеющем бытии. Заставляя творческий гений появиться в самый неожиданный момент у самого нетворческого героя романа (Щукин – наладчик печатных машинок) против его воли, автор реабилитирует классическое представление о творчестве как о божественном даре, чуде, окружённом тайной. Авторская ирония наградила поэтическим талантом ремесленника, человека, привыкшего нести ответственность за свой труд перед собой и окружающими. Отказывая игровой концепции искусства в жизнеспособности, автор видит источник новых смыслов в трагическом, пробуждающем в герое потребность в творчестве.

Наглядным воплощением деконструирующей эстетики в произведениях С.Носова и М.Крюгера является актуальное искусство, рассматриваемое как антигуманистическое, провокативное, агрессивное по отношению к другим культурным кодам. При этом выход из оков этой эстетики видится авторам не в сфере поисков новых форм, а в реабилитации смысла.

В заключении подводятся итоги исследования. Критика постмодернистской парадигмы мышления исследователями и антипостмодернистская рефлексия в художественных текстах перекликаются в неприятии деконструкции, в опасениях по поводу упрощения эстетики и дегенерации искусства, но расходятся в отношении к утопии. Если теоретики (В.Мизиано, М.Эпштейн) видят в воскрешении утопии новую перспективу для искусства, то в литературе новых попыток построения утопий не наблюдается. Оправдываются ожидания исследователей (в частности, М.Липовецкого), касающиеся реабилитации образа человека, восстановления гуманности, идеи ответственности, сентиментальности, поисков искренней интонации в современной литературе.

Оставляя за собой такие мировоззренческие завоевания постструктурализма и постмодернизма, как ирония, множественность картин мира, отказ от антропоцентризма, названные авторы принципиально отвергают смерть субъекта, провозглашённую постструктуралистами. В присвоении субъекту центральной роли в текстопорождении и формировании образа реальности можно усмотреть частичное возвращение к модернистской концепции творчества. При этом творческий субъект постпостмодернизма полностью лишён свойственного модернизму самовозвеличивания, тотальной воли к власти и враждебного отношения к своему времени и миру. Самопознание как главное условие выработки активной творческой позиции происходит не в противопоставлении себя обществу, а в соотнесении себя с Другим. Также необходимо отметить появление чуждых модернизму и постмодернизму нравственного и жизнеутверждающего пафосов.

Представляется возможным выделить два пути поисков конструктивной идеологии творчества как в русской, так и в немецкой литературе. Это, во-первых, возвращение человеку статуса творца смыслов, а не просто референта, и реабилитация гуманистической идеологии творчества. Во-вторых, это реабилитация многомерного образа реальности.

Способы реабилитации эмоционального начала в искусстве разнятся: немецкие авторы делают акцент на переживании трагического, с которого снята постмодернистская печать иронии, а русские – ещё и на деградации переживаний до первичных (физической боли, страха, ярости), что свидетельствует о переживании духовного кризиса на телесном уровне. Кроме того, немецкая версия критики постмодернистского типа рационализма констатирует возможность эмоционального отношения лишь к искусству других, не являющихся продуктом деконструирующего сознания, культур.

Многомерная реальность вновь требует от человека познания, что отличает новую концепцию творчества от постмодернистской. Но этот познающий разум не равен модернистскому самодовлеющему разуму: это осторожный, осмотрительный разум, которому свойственно чувство ответственности перед миром.

Способы освоения реальности также отличаются национальной спецификой: если в русском варианте неприятие героем постмодернистской парадигмы мышления происходит неосознанно и даже вопреки его воле под воздействием протеста самой реальности («Грачи улетели» С.Носова), то в немецком варианте субъектом протеста является сам герой, делающий осознанный выбор против деконструкции («Виолончелистка» М.Крюгера).

В целом следует отметить стремление авторов исследуемых произведений представить действительность во всей её полноте и многообразии («Конец романа» М.Крюгера, «Оно» А.Слаповского), которое отличает рассматриваемую концепцию от постструктуралистской интерпретации реальности исключительно как знаковой системы.

Отмеченные тенденции маркируют современную культурную ситуацию пересмотра философско-эстетических постмодернистских установок как аналогичную ситуации перехода от Просвещения к сентиментализму, как смену исключительно рационального мирообраза его эмоционально оттенённым эквивалентом.

Основное содержание диссертации отражено в следующих публикациях.

В издании, рекомендованном ВАК Министерства образования и науки РФ для публикации основных научных результатов диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук:

1. Арская Ю.А. Каким «оно» будет? (Наброски новой парадигмы творчества у М.Эпштейна и А.Слаповского) / Ю.А. Арская // Вестник ИрГТУ. – 2006. – №2 (26). – С. 42.

В прочих изданиях:

2. Арская Ю.А. Открытое произведение литературы: опыт интерпретации (на материале романа Патрика Зюскинда «Парфюмер») / Ю.А. Арская // Литературное произведение: коммуникативный аспект: Вестник ИГЛУ. Сер. Литература. – Иркутск: ИГЛУ, 2004. – С. 69-75.

3. Арская Ю.А. Устранение творческого субъекта в произведениях А.Слаповского и К.Рансмайра / Ю.А. Арская // Литературное произведение: коммуникативный аспект: Вестник ИГЛУ. Сер. Литература. – Иркутск: ИГЛУ, 2004. – С. 36-43.

4. Арская Ю.А. История на службе у творчества: некоторые особенности жанра исторического романа в немецком постмодернизме / Ю.А. Арская // Судьба жанра в литературном процессе: сб. науч. ст. Вып. 2. – Иркутск: Иркут. ун-т, 2005. – С. 13-22.

5. Арская Ю.А. Каким «оно» будет? (Поиски новой парадигмы творчества в романе А.Слаповского «Оно») / Ю.А. Арская // Славянские языки и культуры: прошлое, настоящее и будущее (Иркутск, 23-24 мая 2006 г.): материалы международной научно-практической конференции. – Иркутск: ИГЛУ, 2006. – С. 17-20.

6. Арская Ю.А. Чудовище, убивающее красавиц, как метафора постмодернистской концепции творчества (опыт интерпретации романа П.Зюскинда «Парфюмер») / Ю.А. Арская // Художественный текст: варианты интерпретации. – Бийск, 2007. – С. 27-33.

7. Арская Ю.А. «Как можно объяснить, что человек хочет молчать?» «Ноль отсчёта» постпостмодернистской парадигмы творчества у В.Маканина и М.Крюгера / Ю.А. Арская // Славянские языки и культуры: прошлое, настоящее и будущее (Иркутск, 23-24 мая 2007 г.): материалы II международной научно-практической конференции. – Иркутск: ИГЛУ, 2007. – С. 16-23.

