

ОБРАЗЫ ИСТОРИИ В КОНТЕКСТЕ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ПАРАДИГМЫ

Постмодернизм как массовое интеллектуальное течение возник во Франции в 1970-х гг. Немецкий ученый Макс Мюллер называет конкретную дату – 1968 г., год массовых студенческих волнений. В Латинском квартале Парижа, который был эпицентром выступлений, студенты возвели баррикады, а на стенах университета вывесили лозунги: «Все – вранье», «Будьте реалистами – требуйте невозможного». По мнению М. Мюллера, этот мятеж, выросший из смысловой пустоты, был мятежом «анархического освобождения с одной стороны и революционного изменения мира, несущего новые социальные обязательства – с другой»[1].

Однако бунт представлял лишь внешнюю сторону постмодернистских процессов. По сути своей – это достаточно сложное явление, в котором отразилось состояние западного общества, с его социально-экономическими кризисами, депрессиями, утратой духовно-ценностного наполнения жизни, а также явилось следствием исчерпанности парадигмы новоевропейской культуры. События 1968 г. дали огромный толчок для широкой дискуссии, в которой формировались течения, школы, разнообразные по своим взглядам и умонастроениям, разнородные по составу их представителей.

Структуралисты, «новые философы», «новые левые», «новые правые», радикальное крыло «новых правых», неопротестанты и другие объединяли в своих рядах ученых, писателей, художников, общественных деятелей. В их концепциях вновь зазвучали идеи Шопенгауэра, Ницше, Бергсона, Гуссерля, Фрейда и Юнга, Хайдеггера, позднее, Сартра и Камю, Адорно и Маркузе. Немалую роль сыграло творчество Дж. Джойса, С. Беккета, С. Дали, О. Цадкина, П. Булеза, К. Пендерецкого и др. Словом, постмодернизм, который очень скоро проник во все поры западного мира,

не явился из пустоты. Он имел приспособленную к своим идеям концептуальную базу.

«Время бурных совместных действий, меняющих социальную реальность, время духовного Причастия», – по словам французского социолога Ж. Гурвича – проходило в характере отрицания, эпатажа, создавая и отстаивая свои «параллельные методологии», «исторические инициативы».

П. Шоню, М. Понятовски, П. Вьяль, А. де Бенуа, И. Бло и др. в первую очередь подвергли основательной критике подходы к осмыслению исторических процессов, наработанных наукой за предшествующие столетия. Ими была признана несостоятельной идея единства, устойчивой целостности реального мира. Они отвергли высокие стандарты научного знания, научные авторитеты, необходимость доказательности выдвигаемых аргументов. Непрофессионалы были уравнены с профессионалами в их способности изучать и объяснять мир.

В научной картине мира ими была произведена радикальная инверсия: на первый план вышли микропроцессы, микроуровни, фрагментарность, индивидуализация, центробежные тенденции.

Каждый процесс, каждый предмет материального мира рассматривался постмодернистами как множество несводимых друг к другу линий. Они отрицали всякую упорядоченность и определенность форм. Мир постмодернистов представлялся рассыпавшимся на тысячи осколков, равнозначных и равноценных, и это состояние считалось естественным. Они утверждали, что единого исторического процесса как непрерывного и целостного нет. Реальны только фрагменты, события, факты истории.

Рассматривая их подходы к историческому познанию, профессор А. Панарин прибегает к аналогии. По его мнению, прежние познавательные парадигмы были построены по принципу «древа жизни», где четко различались направления эволюции, иерархия, целостность, структура. А. Панарин сравнивает характер постмодернистской парадигмы с «ризомой». Этот термин автор позаимствовал из ботаники. Ризома – способ жизнедеятельности многолетних растений, наподобие ириса. Ризома не имеет общего корня.

Это множество беспорядочного переплетенных многолетних побегов, которые развиваются во всех направлениях. В общем, это ползучий сорняк, который стелется по земле, пробиваясь сквозь асфальт, приживаясь между корнями. Так как история имеет пустоты, разломы, историку предлагается двигаться, как ризоме по пересеченной местности, где нет никаких ориентиров. По утверждению французского философа Ж. Дилеза, в таком способе познания есть свои достоинства. Он убежден, что такой подход позволяет умножать грани исследуемой реальности, где история складывается из моментальных снимков, моментов движения, процессов, которые составляют одновременно сотрудничество и борьбу, взаимное согласование усилий и взаимные помехи.

История, по его представлению, становится полицентричной – она ломается, рвется, течет несколькими потоками и будущее этих потоков неопределенно. Неопределенность, снятие всех и всяческих границ, где бы они не существовали, – одна из ключевых характеристик постмодернистской парадигмы исторического познания.

Нанося удар по гуманизму, теоретики постмодернизма утверждают, что человек лишен субъективности и перестал быть личностью, а точнее, он ею и не был никогда. А если нет субъекта, то не может быть творимой им истории.

Не были обойдены вниманием вопросы религии – духовного пространства европейского общества. Подвергая основательной критике христианство, авторы создаваемой «параллельной методологии» считали, что Европа вступила на неправильный путь развития, когда приняла христианство. Все лучшее, что было достигнуто европейской культурой на протяжении ее христианской истории обусловлено действием языческих элементов дохристианского мира.

Представители радикального крыла «новых правых» во главе с эссеистом Аленом де Бенуа видели возрождение Франции, а в более широком плане и европейский Ренессанс, лишь в случае обретения утраченной идентичности, являющейся подлинным смыслом и целью истории. Их аргументация сводится к тому, что психология европейцев

сформировалась в результате взаимовлияния и борьбы языческой мифологии и христианства, а это значит, что основной задачей «возвращения идентичности» становится восстановление ценностей праоснов и решительный разрыв с культурными манифестациями христианства в любых его формах и проявлениях. По их мнению, идеология Ветхого и Нового заветов должна быть заменена индоевропейской мифологией – прародительницей всех европейских рас со своими идеями активной позиции человека в мире: победы над врагами, богатства и процветания. И. Бло писал, что дохристианские традиции Европы исключали трагические измерения человеческой судьбы, но они утверждали возможность и необходимость жить свободно в соответствии с высшей, героической моделью судьбы. Здесь налицо мозаика смыслов, на первый взгляд, взаимоисключающих друг друга. Наличие противоречий не смущало постмодернистов, которые не пытались создавать непротиворечивые концепции и тем самым оставались верными своим установкам.

В отечественной гуманитаристике по поводу постмодернистских парадигм бытуют мнения, полярные по своему характеру: от неприятия, до признания несомненных достоинств. Среди изъянов представляются: излишний негативизм, деконструктивизм, хаотический плюрализм, эпатажность. Признаются достойными внимания постмодернистский призыв «разоблачать ложь успокоительной уверенности в раз и навсегда устроенный порядок», «высмеивать чванство продавцов единственного патентованного смысла, будто бы они побывали во дворце абсолютной истины и вкусили со стола конечной мудрости»[2].

Действительно, постмодернистская парадигма не дает рецептов и знания непреложных истин, а предлагает современнику творить на перепутье в горизонте вечно открытой истории. Постмодернистов подвергают резкой критике за их нигилизм, деструктивизм, апокалиптические настроения, упадничество, эпатаж. Однако их взгляды, настроения являются по существу калькой современного мира, находящегося в разъятом состоянии, будущее которого, по мнению ученого-аналитика, президента международной

организации «Римский клуб» А. Печчен, «неопределенно и смутно».

В период «хаоса культурного промежутка», «цивилизационного сдвига», когда рушатся основания систем прежнего устройства; единство мировой истории обнаруживает неопределенный и заранее непредсказуемый итог столкновения разных цивилизаций без каких-либо гарантий на благополучный исход; когда понятие «прогресса» утратило свое универсальное значение, постмодернизм напомнил о значимости исторического момента, отдельно взятого факта, заострил внимание на необходимости исследования культурных фрагментов в крупных планах исторического полотна.

Постмодернизм активизирует и стимулирует поиски новых мировоззренческих систем – и в этом его заслуга. По существу поиск точек опоры был характерен всегда для периодов культурных промежутков при смене парадигм: во времена распадающейся Римской империи и наступающего Средневековья. Декаданс, апокалиптические настроения были характерными для эпохи позднего Ренессанса конца XVI – и начала XVII в., века по-шекспировски «вывихнутого из суставов», который Микеланджело назвал «унылым и постыдным», где лучше камнем быть, ничего не видеть и не чувствовать. Эта ситуация скоро разразилась английской и французской революциями и подготовила смену парадигм.

Постмодернизм конца XX в. явился рупором современного культурного промежутка. Постмодернистские концепты, думается, не будут определяющими в перспективе. Они задали тон, возбудили интерес современника, показывая ему крупным планом реальные картины реального европейского дня, предлагая не упустить смысл происходящих событий и в этом их значение.

Сущность постмодернистских концепций наиболее ярко проявилась в художественной среде. Искусство в силу его способности к быстрому распространению в немалой степени способствовало популяризации новых идей во всем мире. Оно растекалось во множестве направлений и течений, дробясь на непохожие друг на друга школы и художественные инициативы вне школ и направлений: риждио-

нализм, неореализм, «новая вещественность», «абстрактный сюрреализм», «минимальное искусство» или искусство первичных структур, неопластицизм, серийное, кинетическое, концептуальное искусство и т.д. Постмодернистское искусство притягивает и отталкивает одновременно, шокирует, создает – разрушает – создает. Оно бьет по нервам, раздражает профессиональных критиков и обывателя.

Так в советское время (1970–1980-х гг.), когда новое искусство стало активно проникать в отечественную культуру, оно рассматривалось как завуалированный псевдореволюционный прием, направленный на низвержение прогрессивного реалистического искусства и художественного наследия в целом. В гибридизации идей, теории новых синтезов усматривалась попытка идеологического разоружения социализма, а декларируемые ими идеи сближения народов на основе общих интересов и чаяний – как антикоммунистическая теория конвергенции систем капитализма и социализма. Подчеркивалась необходимость осознать всю лживость и вредность суждений, что искусство может возвышаться над классовыми, межнациональными противоречиями и являться сферой всечеловеческой деятельности.

Американский социолог П. Сорокин подвергался критике за свой взгляд на новую «гибридную» систему, которая, по его мнению, является ни капиталистической, ни коммунистической, а общечеловеческой.

И. Куликова в своей монографии «Философия и искусство модернизма» доказывала, что «новое искусство несет в себе пафос разрушения культуры во имя ничего»[3], в нем нет ничего, кроме субъективного произвола, конъюктурно ангажированного буржуазным обществом.

Действительно, традиционно от искусства ожидают ясности, определенности, четких ориентиров, простоты визуального восприятия. В новом искусстве ничего этого нет. Новый язык, полифонизм смыслов, визуальное восприятие требует подготовленности зрителя, слушателя. Вместо призывов мира к разуму, новое искусство бросает вызов, показывая безумство самоистребляющего мира. Однако в его вызове – призыв. В искусстве постмодернизма – гримасы

века с его разломами, техническими рекордами и тупиками, где рождается, живет и умирает человек. И каждый момент бытия человека, общества, предмета – история. Большая история разбивается на множество историй, как океан, который демиург взялся разделить на капли, рассмотреть каждую, выявляя новые свойства, а потом возвратить их всех в океан, но уже в другой океан – синергетическое единство нового организма.

«Искусство, будь то живопись, скульптура, поэзия или музыка имеет лишь одну цель, - замечает А. Бергсон, - это устранить условные и общепринятые общие понятия, короче, все, что скрывает от нас реальность, чтобы поставить нас лицом к лицу с самой реальностью»[4].

Встречаясь с произведениями постмодернистов в музеях, театрах, концертных залах, приходишь к убеждению, что нет никаких серьезных оснований утверждать, что новое искусство имеет целью уничтожение классического наследия, если оно не выполняет некий специальный заказ, так как в борьбе идеологий искусство было и остается достаточно действенным оружием. Постмодернистское искусство борется и противостоит стереотипному мышлению, установленным схемам, догмам. Оно делает снимки времени, приходя подчас к обобщениям космического масштаба.

«Почему на этой картине ничего не нарисовано? Просто белое на белом и ничего больше, - спрашивает девушка». Кто-то замечает едва видимый крестик,ступающий на полотне в удвоенно-утроенной проекции. Что – это? В абсолютной пустоте – абсолютная наполненность!? Совершенство нищего духом!? Предельная лако-ничность. А чем можно наполнить совершенство, какой привычной атрибутикой можно наполнить человеческое ощущение полноты бытия? Или не так, не то? А как?»

Нужна новая азбука, чтобы прочитать культурный текст, заложенный в художественном образе. Старый текст стал хрестоматийной догмой, он попал в ловушку интеллекта. От долгого зазубривания и повторения он стал просто информацией – смыслы текста не проникают, не «работают» в человеке на человека. Это положение в свойственной дадаистской манере проиллюстрировал Т.А. Тцара: «Позна-

ние, познание, познание. Идеал, идеал, идеал. Бум, бум, бум». Талантливый мастер ведет современника к познанию вне принятых догм, формул, систем. Он изобретает новую стилистику, коды, новый художественный язык, оттачивая тонкий инструментарий интеллекта, души. Отбрасывая старые формы, схемы восприятия, он так или иначе создает новые системы: в беспредметном искусстве – новые «говорящие» предметы, в свободе – ограничение, дисциплину, в хаосе – порядок, из осколков компанует новые смысловые структуры. Истинный художник современности – конструктор, пророк, мыслитель, новатор, источник высокого напряжения. В его творческой лаборатории зреет второй Манхэттенский проект, главная цель которого связана с рождением нового человека, который должен преодолеть все и обрести себя.

Несколько лет тому назад в Третьяковской галерее состоялась выставка авангардного искусства «Личный взгляд», в которой приняли участие 11 американских, 10 российских художников.

«Красная площадь» Б.А. Бенеша. В ячейках настенной конструкции - различные предметы, реликвии: военная медаль, маленькая женская туфля, талоны на продукты, небольшая Библия на английском языке, пластмассовая красная фигурка дьявола, красный карандаш, конверт и др. Все предметы – документы, которые автор старательно расставляет по местам, каталогизируя их. К ним прикасались руки дорогих ему людей. С каждым предметом связаны события, из которых состояла жизнь художника, жизнь страны узнаваемого периода.

А. Бродский в шелкографии «Голый дворец» разрабатывает тему идентичности, явленной в некоем общечеловеческом контексте.

Геометризованный дворец как инородное тело одиноко возвышается среди множества низверженных обломков, зданий-коробок, колонн, производящих тягостное впечатление своим хаотическим нагромождением и полным отсутствием людей. Будто бы гигантский смерч перенес их в другое измерение.

Надо сказать, что в большинстве работ как американских, так и российских художников звучала апокалиптическая мысль. Научно-технический прогресс и невиданный регресс в отношениях людей к природе, друг к другу. Результат – растерянность, настроения, похожие на однажды выраженные Аполлинером: «О, неуверенность. Во мраке меня ведешь ты наугад. И вот мы пятимся, как раки, всегда назад, всегда назад».

Как-то обратила на себя внимание авангардная работа нашего современника В. Петрова. Она была иллюстрацией обложки («Социум». 1994. № 7). Текст названия работы был пропечатан прямо на полотне. «Русский уюстрой...», «Камикадзе в Европе... Путь к третьей Мировой».

На переднем плане старая растрескавшаяся ручная каменная мельница, которая традиционно использовалась в русских деревнях. Мельница на фоне космического пространства. Все летит с невероятной скоростью. Летят в вечность обрывки географической карты мира с цветным определением государств. Парит слетевшее с жерновов мельницы яйцо, внутри которого просвечивает зародыш живого организма, античная скульптура, проросшие картофелины, лук. В узком пространстве между двумя жерновами – маленький глобус, пока еще целый, но беззащитный, напоминающий детскую игрушку, случайно застрявшую в этой страшной машине. Еле удерживаются на поверхности мельницы красные маковки церквей, изогнутые от стремительного движения.

Все несется, падает с мельницы и летит рядом с кольцами планет, вкручиваясь в их движение.

Однако прочно стоит на верхнем жернове, поблескивая своими боками, нарядный красный чугунок, наполненный картошкой, четверть черного деревенского карава, из которого длинными нитями тянутся ростки пшеницы с налитыми колосьями на концах, кружка с молоком. Человека нет – вместо него символы традиционной российской глубинки.

Художественный язык работы в символах говорит о глобальных процессах и глобальных опасностях (глобус между жерновами), геополитическом переустройстве мира

(обрывки карты), смене ценностей, идеалов красоты и гармонии (греческая скульптура), еле держатся традиции христианского мира (покосившиеся маковки церквей).

Но в этом движении необычно стабильны дерзко красивый чугунок с картошкой, кружка молока и проросший зерном хлеб. Автор ни к чему не призывает, но его отношение к происходящему прочитывается явно. Художник видит точки опоры России, а может и не только России, в простоте народных традиций.

Вечность и день в кинообразах Т. Ангелопулуса.

Лео Ангелопулус – греческий кинорежиссер, неореалист 1970-х гг., единичный, уникальный опыт осмысления современности. Каждый день, показанный художником, дышит историей, каждое мгновение принадлежит вечности. Ангелопулус не согласен с тем, что истинный смысл происходящего сегодня откроется только потомкам. Он убежден, что понимать, оценивать должен и обязан современник. Мастер приводит зрителя подчас к страшным обобщениям, для этого он не пользуется сильнодействующими эффектами. Ему достаточно пристального взгляда на события, человека. В главных цитатах его творчества – «Безмолвие истории... Безмолвие любви...» Безмолвие Бога. «Прерванный шаг аиста», «Вечность и день», «Пейзаж в тумане» – образы одиночества, жестокости, отчужденности.

Брошены дети, которые ходят с печальными глазами среди нас. Девочка 12 лет с маленьким братом в целом мире одни. Они бегут из дома, где матери до них нет дела, бегут к отцу, который всего лишь персонаж детской мечты. В пути шофер грузовика, который взялся подбросить детей, насилует девочку в кузове машины. В кабине спит ее брат и девочка не кричит, чтобы его не испугать. Шофер уезжает, зная, что ни погони, ни наказания не будет. Ничего не будет...

...Скитается по дорогам группа бродячих актеров. Что-то хотят они сказать людям, они пережили ужасы нацизма. Но кто их услышит. Люди не слышат друг друга, не нуждаются друг в друге. Жизнь потеряла наполнение. Осталось оболочка, видимость: автомашины, автоматы, поезда, границы. Клуб мотодиско, где пьет и танцует мо-

лодежь, не теплее. Юноша из бродячего театра, который пытается помочь детям говорит со смиренным отчаянием: «Если я сейчас крикну, кто услышит меня из небесного воинства».

Ангелопулус снимает эпизод за эпизодом, событие за событием, будто бы листает современную историю.

Вот эпизод свадьбы молодых людей, оказавшихся по разные стороны границы. Свадьба в минуты затишья между перестрелками. На одном берегу в подвенечном платье невеста с родителями и друзьями на другом – жених с компанией – разделены рекой и войной. Без песен, без объятий – только свадебный венок плывет по реке.

У режиссера реальный мир в сложном отражении. Все происходящее сверхочевидного смысла приобретает еще некий высший смысл в вечности. Внешнее уходит, внутреннее проступает – открытие жизни, красоты и трагичности одновременно. Его фильмы – эпос и притча, прощание с XX в., который уходит в историю, не решив своих проблем.

История в форме факта. Трудно понять искусство XX в., его особый нерв без творчества выдающегося кинорежиссера А.А. Тарковского. Его киноленты еще при жизни автора получили мировое признание: «Иваново детство» – главный приз «Золотой лев Св. Марка» в Венеции; главный приз «Золотые ворота» в Сан-Франциско; «Андрей Рублев» – премия ФИПРЕССИ в Канне; «Солярис» – специальный приз «Серебряная пальмовая ветвь» в Канне; «Сталкер» – премия критики на кинофестивале в Триесте, премия ФИПРЕССИ на кинофестивале научно-фантастических фильмов в Мадриде.

А.А. Тарковский не принадлежал ни к одному модному течению. Яркая индивидуальность, жгучий реализм которого выходил за рамки реалистической отечественной и мировой кинематографии, Тарковский сам по себе и школа и стиль, в котором органично, жизненно нашли свое отражение концепции интуитивистов, неоавангардистов, неосюрреалистов.

Каждая самая небольшая тема подана крупно, значимо. Тарковский сам подчеркивал, что самый малозначи-

тельный образ всегда закономерен, а не случаен. Это точность кинематографического способа рассказа о времени в форме факта.

В самоотверженном, стержневом фильме в творчестве Тарковского «Андрее Рублеве» от сценария, похожего на роман, автор шел к форме символики.

Можно проследить, как тема вечной устремленности в небо, обозначенная в прологе фильма «летающим мужиком», и тема народной смуты - от скомороха-бунтаря, поющего охальные песни, до беглого холопа-строителя храма, возникают в разных эпизодах и материализуют духовное зрение Рублева. Тарковский говорил: «Мы распяты в одной плоскости, а мир многогранен. Мы это чувствуем и страдаем от невозможности познать истину. А знать не нужно. Нужно любить. И верить. Вера-это знание при помощи любви...»[5].

В фильме восемь частей, каждая имеет свое назначение и построена на конкретном событии. Части связаны не только с фигурой Рублева, который идет сквозь события, принимая на свои плечи все страдания земли русской.

Эта связь идет через самого автора. Тарковский не только Рублев – он и «летающий мужик», которому принадлежит вся земля и все небо; он и скоморох, не знающий страха перед властью; он и камнерез, которому выкалывают глаза за его талант; он и монах-художник, которому предстоит создать знаменитую «Троицу».

Кадры – планы длиною в несколько минут, где несколько действий дается одновременно, рождают ощущение жизненности происходящего.

Герой фильма спорит с Феофаном Греком о человеческом предназначении, способности бескорыстно творить добро. На экране – дорога на Голгофу. В гору поднимается небольшая процессия. Впереди Христос несет большой крест, за ним народ – несет свой крест. Христос и все персонажи не в библейских одеяниях, а в облики простых мужиков и простых русских женщин. Каждый несет свой крест и открывает себя через жертвенность, подвиг. Еще один образ, из фильма Сталкер...

Сталкер, обожженный жизнью, неистовый, натянутый как струна, непонятный, неопознанный апостол добра ведет Писателя и Профессора в таинственную Зону. Образ Зоны – пейзажи, потоки воды, поверхность земли, затянута пленкой воды и кажущаяся зеркальной. На этой поверхности, точно на полотне расставлены «кадры-натюрморты»: шприц, стерилизатор, перекидной календарь. В комнате на кафельном полу, залитом водой, – живые рыбки и останки бомбы, там же и телефон, который вдруг звонит.

Жизнь узнаваема по предметам, но псевдообыденная, составлена из достоверных примет, наблюдений, деталей. «Сталкер» – это сигнал из горящего дома. В 1980 г. он оказался пророчеством страшной беды. Кто знал, что эта сочиненная Зона, с опустевшими улицами, брошенными домами, свалками железа в одно мгновение обозначится на нашей Земле как незаживающая рана...

Чернобыль показал, что жизнь гораздо страшнее фантазий. Да и не только Чернобыль.

А.А. Тарковский создал визуальный образ того, чего еще не было, но чему суждено было случиться. Главная мысль в этом пророчестве в том, что люди с пустыми душами не в состоянии держать в узде силы разрушения. Они не видят опасности для жизни, потому что не любят и не понимают ее.

Многие находили в «Сталкере» аллегорию кафкианского типа: «человечество загнало себя в тупик, но необходимо иметь веру, что, может быть, из него и удастся выбраться». Апокалипсис XX в. как необходимость для опустошенной души человека. Спасение – в любви, которая и ответственна и жертвенна, и в том ее величии и смысле.

Последняя лента Тарковского – «Ностальгия» была снята в 1982 г., когда режиссер покинул Родину. Название и смысл картины Тарковский объяснял так: «Ностальгия – значит смертельная болезнь. И я хотел показать в духе Достоевского». Не исключено, что грустное покрывало символов понадобилось мастеру как защита.

Гаснут краски, увядают цветы, люди кажутся мраморными, далекими – мир полуреальный, сотканный

из образов-чувств. Невозможно жить без Родины! Финальный кадр – русский пейзаж, вписанный в стену итальянского храма, – гениальный сюрреалистический кадр, не что иное, как материализованное сознание героя.

В глубине Италии, в развалинах храма Сан Гальяно – знакомый хутор, на зеленом склоне лежит герой сюжета и рядом с ним собака. Свет падает на холм сквозь колонну храма. Жизнь и вечность – в метафизическом единстве.

Художественное пространство музыки Пьера

Булеза. П. Булез – знаковая фигура в музыке второй половины XX в. Его называли одним из генераторов идей и установок современного музыкального мышления. Французский композитор, музыкант П. Булез считал себя антитрадиционистом. Автор десятка книг о музыке, блестящий интерпретатор музыки Дебюсси, Р. Вагнера, А. Шенберга, Б. Бартока. Их концепции, способы композиции преломились у П. Булеза через призму ультрасовременного музыкального мышления. Художественная революционность П. Булеза перекликается с левыми течениями французского искусства: авангардизмом, сюрреализмом, экзистенциализмом и радикализмом. Крутые идеи композитора шли в том же русле движения, которое привело к бунтам студентов в 1968 г. Кто-то остроумно назвал П. Булеза «Робеспьер Булез». Он говорил, что «весь мир идет к неизведанному будущему, которое всегда опровергает прогнозы, так как, рисуя будущее, мы только проецируем наше настоящее»[6].

Свой отказ от традиционализма он объяснил тем, что «ранее выверенные временем схемы, архетипы, существовавшие идеально, утратили свое значение и каждое произведение стремится к неповторимости своей формы»[7]. Он всегда находил формы, которые рождались вместе с идеей произведения. Он изобретал новые техники, новые законы композиции, вычеркивая прежние мелодические последования, законы построения.

Все стали решать законы серии, где музыка получается не из мелодии, гармонии, ритма. В получении новой музыки действуют категории серий, ритмических ячеек, блоков, рядов тембровых окрасок, полей гармонических плотностей и т.д.

Что такое серия? По утверждению П. Булеза – это «зародыш установления иерархии, основанной на определенных психофизиологических и акустических свойствах. Она наделена весьма большой силой избирательности в организации конечного множества возможностей. Это многообразие возможностей выводится посредством функционального порождения изначальной серии... Этот мир возник благодаря распространению серии». В его алеаторике как методе композиции музыкальный текст не закреплен. Сочинение всякий раз звучит по-новому: либо части произведения исполняются в разном порядке, либо небольшие музыкальные фрагменты в разных голосах играют одновременно.

Булез располагает динамики в восьми или в четырех точках зрительного зала, вокруг слушателей, добиваясь выделения таких свойств звука как полифонизм и пространственность.

Произведения П. Булеза «Музыка для власти» на стихи А. Мишо написано для трех оркестров с двумя дирижерами и электронным звучанием. Музыка становится звуковой спиралью, а слушатель находится то внутри, то снаружи относительно происходящего в музыке. Его музыка звучит по-новому, раскрывая новые грани музыкального полотна.

Время в метаморфозах сюрреализма. Еще недавно сюрреалистическая интерпретация мира вызывала ярые нападки со стороны критиков. В советское время сюрреализм был запретной темой для изучения. Искусству «потока сознания», «сна разума, рождающего чудовищ», предрекали быстрое исчезновение. Однако сюрреалистическое искусство заняло свое место в мировой художественной культуре, стало базой для новых течений, определяя жанровое многообразие во всех видах современного искусства.

Сюр – «сверх», сюрреализм – «надреальный» – сложное для прочтения искусство XX в. А. Массон, П. Клее, Х. Миро, М. Эрнст, И. Тайги, П. Блум и др. считали себя наследниками лучших традиций искусства. Теоретики сюрреализма, в частности, А. Бретон, утверждали, что ро-

ждение сюрреалистического искусства предопределили Босх, Дюрер, Гойя, Свифт, Гюго.

Наиболее концентрированное выражение сюрреализм нашел в творчестве С. Дали, которого называли и называют «королем» сюрреализма.

Дали прикасался буквально ко всему, что было существенно для его времени. В его творчестве многослойно переплетались темы современности: глобальные проблемы XX в., атомные войны, новейшие достижения науки, опасности гибели человечества в результате экологической катастрофы. Его занимали проблемы связи времени – пространства, мелкого и великого, бренного и вечного. Он поднимал проблемы гуманизма, религии. Художник эпатировал самодовольство здравого смысла, безвкусицу массовой культуры. В хаосе образов, смещении смыслов – картины мира, большого жестокостью и извращенностью. От своих любимых художников Эль Греко, Веласкеса Дали брал звучность палитры, тщательность художественного письма. В его «Дневнике одного гения» – рассказ о творческих муках художника, одержимого идеями совершенства. Там же его размышления о красоте, свободе. К слову сказать, Дали, проповедовавший всю жизнь абсолютную свободу творчества, на рубеже своего 70-летия заявил, что он против всех свобод. Он повторял: «Во мне воплотилась послевоенная Европа – вся ее трагедия, все фарсы и опыты ставились и надо мной тоже. Я играл во всех ее спектаклях»[8]. Все слилось в духовном пространстве художника, все пережитые события и ...хлынула воспроизводящая запись мыслительно-чувственного аппарата сознания в образах-символах. Запись беззвучного голоса интуиции. То, что зритель не улавливал смысла в его произведениях, не особенно беспокоило мастера. По его признанию, он и сам их не понимал, объясняя это многозначностью смыслов, не поддающихся анализу. Скорее всего, он и не ставил задачу раскодировать метаморфозы образов. Для этого необходимо время, спокойствие аналитического ума. Дали – человек и художник взрывного темперамента, огромной силы вдохновения, благодаря чему он успевал делать многочисленные записи сновиденческих образов.

«Мрачная игра», «Лицо войны», «Загадка Вильгельма Телля», «Осенний каннибализм», «Жираф в огне», «Космическая Леда», «Венера с ящиками», «Тайная вечеря», «Распяятие», «Христос Сан Хуана де ла Крууса», «Рождение божества», «Взрыв рафаэлевского изображения» и многое другое. Дали любит большой формат, широкие живописные поверхности, которые всегда выписывает с тщательностью средневекового мастера. Его картины рассчитаны на долгое пристальное рассматривание – каждая деталь подобно слову в тексте: если его не прочитать, не понять, будет утрачен смысл целого. А смысл есть. Одна из его картин: «Геополитик, наблюдающий за рождением человека», – взгляд Дали в будущее с надеждой, верой, тревогой.

На переднем плане, на скомканной белой простыне огромное яйцо. Вместо скорлупы – крепкая, но пластичная пленка. Внутри яйца – взрослый человек, который нечеловеческими усилиями пытается из него выйти. Пластичная пленка показывает контуры рук, ног. Голова показалась в узком прорыве пленки. Стекает капля крови на простыню. Символические роды нового человека воспроизведены с потрясающей достоверностью. Родается не младенец, но взрослый человек выходит из первоприроды. Он обязательно выйдет, но родиться ему надо самому, собственными усилиями, без помощи.

Спокойно наблюдает за происходящим человек аскетического телосложения. Он показывает рядом стоящему с ним ребенку на картину рождения человека. Геополитик-аскет не вмешивается, он только наблюдает и учит ребенка. Можно предположить, что речь идет о рождении духовного человека. Аскет – геополитик новой формации. Намека на материальную сторону геополитической деятельности в картине нет.

Залитая солнцем не по-земному чистая природа. Только диссонирует черный предмет в небе, по форме напминающий зонтик, зловец раскрывший свои спицы прямо над рождающимся человеком. Черный зонтик – стилизованная форма атомного гриба... Опасность!

В образах человеческой истории: от сотворения через современность к будущему, видится главный лейтмотив

творчества великого художника. Впрочем, адекватный «перевод» с инвормационно-знаковой системы интуитивно-го кода, выраженного в символах, на логически-рациональный язык всегда представляется делом сложным и издержки неизбежны. Важно уловить главную идею.

Проведя краткий экскурс по творческим лабораториям постмодернистского искусства, исследуя постмодернистские концепции, можно сделать вывод о том, что постмодернизм дал объемный аналитический материал сложного состояния современности. Он заявил о конце гегемонии однородной культурной жизни. Он создал фундамент, на котором умолкнувшие культурные формы, артефакты могут снова вернуться к жизни, служить ей в современных звучаниях и новых смыслах.

Примечания:

1. *Мюллер М.* Смысловые толкования истории // История философии. Антология. М. Аспект-пресс, 1994. С.255-274.
2. *Бауман З.* Спор о постмодернизме // Социологический журнал. 1994. № 4. С. 79.
3. *Бергсон А.* Индивидуальность и тип. Собр. соч. в 5 т., Т. 5. СП, 1914. С.178-179.
4. *Тарковский А.А.* Запечатленное время // Вопросы киноискусства. 1967. № 10.
5. *Курбатская С.* Холопов Ю. Пьер Булез-Эдисон Денисов. М., 1998. С.38.
6. Там же.
7. *Дали С.* Дневник одного гения/ Пер. с фр. Н.О. Захаровой. М., 1991. С.14.
8. *Бобринская Е.* «Естественное» в эстетике русского авангарда. М., 1994. С.69.
9. *Вайнштейн О.Б.* Постмодернизм: история или язык? // Вопросы философии, 1993. № 3.
10. *Бажанов А. Турчин В.С.* К суждению об авангардизме и неоавангардизме // Советское искусствознание. М., 1978. № 1.
11. *Грей С.Б.* Вечное возвращение нового // Искусство. 1989. № 10.
12. *Панарин А.С.* Философия истории. Учеб. пособие. М., Гардарика. 2001. С.361-371.
13. *Сорокин П.А.* Социологические теории современности. М., 1992. С.101.
14. *Исмаилова Н.* Ангелопулус. Жизнь и кино. // Искусство. 2000. № 45.