

УДК 316.722

*И.С. Ярошевич***ВЛИЯНИЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА
НА КУЛЬТУРУ СОВРЕМЕННОГО ОБЩЕСТВА**

В статье рассматривается философия постмодернизма как специфического мировоззрения, сложившегося в Западной Европе во второй половине XX века; выделяются характерные особенности проявления идей постмодернизма в литературе, архитектуре и живописи. Цель настоящей статьи – выявить характер влияния тенденций данного течения на духовное развитие как отдельной личности, так и общества в целом. В противовес деструктивным принципам мысли и творчества, установке на абсолютную свободу и тотальный релятивизм, провозглашаемым представителями и последователями постмодернизма, предложена ориентация на высшие духовные ценности, истина которых способна оздоровить духовный облик эпохи.

Человека во все времена заботила проблема мировоззрения, смысл его бытия и предназначение, поиск истины и высших ценностных ориентиров, а сегодня перед мировым сообществом особенно остро обозначились базовые вопросы Добра и Зла. То или иное решение этих вопросов имеет принципиальную практическую значимость для каждого отдельного человека и для всей человеческой цивилизации, так как это есть вопрос уже не только нашего отношения к миру, но и возможности нашего дальнейшего существования и развития. К концу прошлого века ясно обозначился кризис в философской мысли, литературе и искусстве, кризис человеческой культуры в целом.

Культура и искусство неразрывно связаны с развитием общества. Состояние культуры и искусства какой-либо эпохи способно пролить свет на общее духовное развитие общества, позволяет наглядно представить духовный облик каждой исторической эпохи. По произведениям искусства можно судить не только о жизни и быте людей своего времени, но и об идеалах эпохи, о ценностях и стремлениях людей. Культура и искусство могут стать мощным инструментом как разрушения, так и наоборот, сопротивления злу. Если обратить внимание на развитие искусства с античных времен до наших дней, то со второй половины XX века явно прослеживается тенденция к его деградации, примитивизации и вульгаризации. Современное искусство разочаровывает. Это уже давно не встреча с прекрасным и не стремление к высшим идеалам и ценностям. Начало XX столетия перевернуло все представления о прекрасном и вечном, о низком и безобразном, о том, что можно, а что нельзя. Декадентство в культуре, литературе и искусстве стало прозой наших дней.

Цель настоящей статьи – выявить характер влияния тенденций постмодернизма на духовное развитие как отдельной личности, так и на культуру современного общества в целом. Для достижения поставленной цели предполагается: 1) рассмотреть само понятие «постмодернизм», определить условия возникновения специфического умонастроения, выделить его основное философское содержание; 2) раскрыть и проанализировать основную специфику проявления идей постмодернизма в литературе, архитектуре и искусстве.

Сегодня искусство – это общее явление, объединяющее все виды художественного творчества и в то же время отделяющее их от других видов человеческой деятельности. Так было не всегда. В древнем мире и в средние века деятельность в области искусства была неотделима от религии, познания и нравственной

Научный руководитель – А.А. Бородич, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры философии Гродненского государственного университета имени Янки Купалы

жизни. В Греции Пифагор и его последователи не разделяли искусство, точное знание и принципы религиозно-нравственного воспитания человека. Начиная с эпохи Возрождения формируется представление об искусстве как об относительно автономной и самоценной области человеческого творчества, индивидуальность отдельных художников приобретает все большую роль, а каноны Блага, Красоты и Истины, которые всегда лежали в основании эстетических идеалов человечества, становятся необязательными. К концу XX века Европа сама лишила себя глубины смысла, величия мысли, встречи с прекрасным в великих творениях литературы и искусства. Безусловно, свою роль сыграли здесь и декартовский рационализм, и протестантская этика, и идеология Французской революции. А когда революционный проект крушил русскую православную жизнь, прокламировал совершенно новые параметры культуры и, громил прежде всего христианскую этику, человек стал продуктом социальных условий, и поведение его главным образом стало определяться лишь социальными условиями, а поэтому и нет абсолютных добра и зла, морали и нравственности [1]. Но «если Бога нет, то все позволено» (Ф.М. Достоевский).

Так, в ходе техногенного пути развития общества в эпоху нарастающей власти капитала со второй половины XX века в Западной Европе в условиях отхода от христианских ценностей на логике научного атеизма трудами группы французских философов (Ж.-Ф. Лиотар, Ж. Бодрийяр, Ж. Деррида, М. Фуко, Ж. Лакан, Ж. Делез, Ф. Гваттари, Р. Барт, Ю. Кристева и др.) начинает формироваться особое умонастроение, специфическое течение – *постмодернизм*. В современных условиях процесс этот охватил почти все мировое сообщество, затронул все сферы литературы и искусства, но в зависимости от культурного наследия и силы влияния традиций движется более быстрыми темпами в одних странах и медленнее в других. Постмодернизм (фр. *postmodernisme* – «после модерна») представляет собой специфику мировоззренческих установок современной культуры, возникшей в условиях религиозно-философского вакуума и тотального релятивизма, связанной прежде всего с идеей абсолютной свободы от всего и во всем, абсолютной свободы образа жизни и самовыражения. Сегодня уже можно говорить о постмодернистском сознании как о господствующей идеологии, особое внимание которой направлено на борьбу с моралью, нормой и традицией, с понятием истины и ценности [2]. Абсолютная свобода индивида в любых ее проявлениях становится этическим идеалом эпохи постмодерна. Постмодернизм не признает научных картин мира и объективных законов природы, более того, ставит под вопрос само существование смысла в современных условиях, считая, что центральным методологическим понятием становится *деконструкция* (термин *деконструктивизм* в конце XX века ввел в философский оборот французский философ Жак Деррида). Разрушая и размывая общую картину мира, деконструктивизм сначала появляется в литературе, потом распространяется на изобразительное искусство, а в конце 80-х годов прошлого столетия наиболее ярко проявляется в архитектуре.

Деконструктивизм в архитектуре – это конфликт между формой и смыслом. Приверженцы нового метода стремятся отказаться не только от эстетики и красоты, но и от функциональности. Рушатся старые глубинные принципы создания архитектурных сооружений: тектоники, равновесия, линий вертикали и горизонтали. Польза, прочность и красота не интересуют деконструктивистов. Взамен мы получаем фрагментацию, децентрализацию, криволинейность, случайность, а в итоге – обилие острых углов, наклонные стены, хаотично разбросанные по фасаду перекошенные окна и двери, беспорядочно выступающие части конструкций, иррационально созданные пространства. И если здания строили на века, то эти новые сооружения еще должны пройти испытание временем, но одного архитекторы-постмодернисты достигли определенно – ощущения полного беспорядка и хаоса, гротеска и бессмыслицы.

Так появляются Институт солнца в Германии, постройки Фрэнка Гери, Даниэля Либескинда (автора музея Холокоста в Германии), жилые дома Эрика Мосса и т.д.

Под влиянием теории психоанализа Фрейда в 1920-х годах во Франции возникло новое направление в искусстве – *сюрреализм* (фр. *surréalisme* – «сверхреализм»; сюрреальность – совмещение сна и реальности), идеологом и основателем которого стал писатель и поэт Андре Бретон, а главным воплостителем его идей явился Сальвадор Дали. Девиз сюрреалистов – освобождение от разума, эстетики и полная бессмысленность; основная тематика – эротика, ирония, образы подсознательного, мистика, смерть. Чтобы достичь глубины своего подсознания, сюрреалисты нередко работали под воздействием гипноза, алкоголя, наркотиков, голода или тесных лаковых туфель (Сальвадор Дали). Выплескивая на полотна свои страхи, ночные кошмары и порождения больной фантазии, сюрреалисты искажали знакомые образы до чудовищного вида. «Венера Милосская» предстала в виде шкафа с ящичками, части тела человека или животного существуют отдельно, перекошенные уродливые лица и явно дьявольские образы. Если это не клиника, то что? Дали и сам признавал, что нездоров еще с детства, но явно поспешил объявить себя гением. Вероятно, ошибся в точке отсчета. Безусловно, можно отстоять мысль о том, что нездоровое в мире существует и существовало всегда, но проблема не в этом. Проблема в том, что мерзость творчества Дали и ему подобных получила широкое признание масс. Что это – деконструктивизм в мировоззрении людей? Обычная дань модному течению? Упадок нравственности и обмельчание человека? Или простое любопытство к чему-то «такому», необычному и новенькому? Несомненно, кому-то мир Дали – родной мир. Он может быть близок тому, кто узнает в его полотнах собственные патологические ощущения, видения и желания. Но есть еще целый мир психически здоровых людей, простых обывателей, которые и являются основными потребителями бессмысленности и на которых зарабатывают профессиональные дельцы. Вот только современное «искусство» к Искусству не имеет никакого отношения. Оно имеет отношение к деньгам. «Искусство» постмодернизма провокационно, иначе и быть не может: это единственное условие его существования. И вот человек, провозглашенный мерой всех вещей, старается изо всех сил изобразить нечто такое, что шокировало бы. В результате мы видим нечто абсурдное, гротескное, вызывающее отторжение. Что сегодня происходит с обществом, если публика бурно аплодирует сочинениям К. Пендерецкого и ему подобным; как так вышло, что многим оказались близки, к примеру, идеи и сюжеты таких, как Ф. Бэкон и Д. Херст; кого духовно обогатил, например, черный квадрат Малевича? Почему депрессивный психологический фон искусства постмодернизма у многих вызывает восторг? Ирония даже не в том, что сегодня страдающие расстройствами психики взялись за перо и кисти и воплощают в жизнь свое больное воображение или развращенную натуру, и даже не в том, что они имеют возможность выставить свои «труды» напоказ. Большая ирония заключается как раз в том, что общество это принимает, все это успешно продается и всему этому с энтузиазмом аплодируют.

В произведениях литературы постмодернизма мир предстает в разорванном виде, отчужденным от человека, лишенным смысла, упорядоченности и закономерности. Используются специальные приемы, с помощью которых создается преднамеренный повествовательный хаос. Автор, текст и читатель превращаются в единую сферу, в рамках которой разыгрываются игры письма. Интертекстуальность наделяет текст практически автономным существованием и способностью прочитывать историю. В рамках этой концепции происходит «смерть индивидуального текста», растворенного в явных и неявных цитатах (роман-цитата французского писателя Жака Ривэ «Барышни из А» (1979), написанный исключительно цитатами – 750 цитат, заимствованных у 408 авторов). Все это имеет ярко выраженный ироничный характер. Автор высмеивает

произведения классической литературы с их канонами литературного мышления и письма. «Автор постмодернистического романа издевается над наивностью читателя, его ожиданиями, стереотипами его литературного мышления, его верой в рациональность бытия» [3, с. 7]. Но понятие интертекста смогло возникнуть лишь тогда, когда была допущена сама мысль об автономии текста: текст перестали соотносить с историей и, главное, с его автором, с авторской психологией и авторским замыслом. Так интертекстуальность позволила Р. Барту объявить «смерть автора» (Р. Барт. Смерть автора, 1968), т.к. в самой глубине субъективности нет никакого «я» (Ж. Делез). Нам предлагают отказаться от веры в существование мыслящей человеческой личности. «Автор умер», – вслед за Бартом провозгласили постструктуралисты (Ю. Кристева, Ж. Делез и др.), а вместо личности автора обнаруживается интертекстуальность как некое виртуальное пространство, в котором переключаются, проникая друг в друга, тексты прошлого, настоящего и будущего. Теория текста больше не принимает во внимание интенцию автора, для нее нет никакого значения, что именно хотел сказать автор, когда опирался на тот или иной текст. Интертекстуальность (от лат. *intertexto* – «вплетать в ткань») подрывает монолитный характер смысла литературного текста, вводя инородные элементы. Отсылая читателя к уже сформировавшимся значениям, она изменяет однозначность смысла, нарушая линейный характер чтения. Сам термин *интертекстуальность* был введен в 60-х годах XX века французским постструктуралистом Юлией Кристевой, но общей четкой теории интертекстуальности нет до сих пор. Каждый, и Кристева в том числе, толкует ее применительно к своей философской и методологической позиции. Самым общим и самым первым определением интертекстуальности можно считать определение, принадлежащее школе Барта – Кристевой, где под интертекстуальностью понимается свойство любого текста вступать в диалог с другими текстами [4, с. 19]. И. Смирнов определяет интертекстуальность как способность текста полностью или частично формировать свой смысл посредством ссылки на другие тексты [5, с. 12].

Поскольку в основе текста лежит косвенное письмо, то истолкование скрытого смысла становится необходимым условием понимания текста. Интертекст может представлять собой маскирующий покров, т.е. косвенный способ выражения в условиях, когда речь несвободна, а к читателю невозможно обратиться напрямую. Читатель или слушатель в данном случае выступает в роли интерпретатора скрытого смысла. Одним из основных средств интертекстуальности является *аллюзия* (от французского слова *allusion* – «намек»), под которой понимается фигура интертекста, состоящая в ассоциативной отсылке в виде скрытого или явного намека к известному для адресата факту виртуальной либо реальной действительности [6, с. 127]. Основу генерирования смысла составляет переключение из одного текста в другой, а поскольку аллюзия вводится в текст без метатекстуальных ремарок и каких-либо других ксенопоказателей и так как автор текста рассчитывает на определенную интертекстуальную компетенцию реципиентов, то расшифровка аллюзии как интертекстуального приема предполагает наличие у автора и читателя некоторых общих фоновых знаний, порою весьма специфических. В случае использования аллюзии реципиент неизбежно превращается в участника текстовой игры. Так, посредством аллюзии как своего рода игрового приема можно сказать многое, ничего не говоря, т.е. донести свою мысль иносказательно. Интертекст в таком случае может превратиться и в орудие селекции, с помощью которого проводится граница между целевой аудиторией, способной распознать приемы интертекстуальности, и теми, кто, возможно, даже не заметит того напряжения, которое создает само наличие межтекстового следа, и не поймет намека. Прием аллюзии широко используют политики, особенно в предвыборных публичных речах. Показательными являются примеры аллюзии, которые ярко иллюстрируют практическое воплощение

теории социал-дарвинизма, элементами которой пользуются, например, сторонники милитаризма: «Across the generations we have proclaimed the imperative of self-government, because no one is fit to be a master, and no one deserves to be a slave. Advancing these ideals is the mission that created our Nation. It is the honorable achievement of our fathers. Now it is the urgent requirement of our nation's security, and *the calling of our time*» [7]. Стремление навязать другим демократию по-американски любым путем и любыми средствами Билл Клинтон и Джордж Буш младший называют «зовом нашего времени». А может это все же больше похоже на «зов предков», о котором говорит Джек Лондон в своей повести, может это намек на «первобытный закон жизни»? Следующие строки из повести еще больше приближают именно к этой мысли: «Милосердия первобытные существа не знали. Они его принимали за трусость. Милосердие влекло за собой смерть. Убивай или будешь убит, ешь или тебя съедят – таков первобытный закон жизни». А поскольку в природе господствует закон необходимости, то все становится допустимым, если это необходимо для выживания и самосохранения. По естественным законам допустимо любое преступление, любое зло. Похоже, что именно так и поступали Билл Клинтон, а затем и Джордж Буш. Похоже, именно этот зов слышался им и именно на этот зов стремились ответить они, оправдывая военные действия в Ираке. Показательно и то, что в своем выступлении Билл Клинтон даже воспользовался словами из повести Джека Лондона: «From this joyful mountaintop of celebration, we hear a call to service in the valley. We have heard the trumpets. We have changed the guard. And now, ...with God's help, we must answer the call» [8]. Здесь главная функция неатрибутированной аллюзии заключается в открытии нового в старом. В данном отрывке публичного выступления президент Дж. Буш младший преднамеренно использует элемент текста из повести с целью вызова соответствующих ассоциаций, направленных на выявление связи двух контекстов, которая ведет как к обогащению содержания нового текста, так и к изменению объема значения самой аллюзии и новому смысловому наполнению текста-реципиента. Поскольку в США умение красиво и убедительно говорить на публике всегда было обязательным условием успеха в политической карьере, там и отработали приемы риторики «на публику». Но так как американцы в массе своей не читающая, то связь двух контекстов установит не каждый. Тем не менее, речи и выступления американских политиков (во всяком случае, до сегодняшнего дня) доставляют истинное удовольствие американскому обществу, для которого интерес к политике перерос в предмет величайшего наслаждения, к тому же доступного всем для обсуждения, что создает ощущение причастности к решению политических проблем. Сегодня гражданам предлагается ряд политиков «на выбор». Политический деятель – это актер, и судить о нем аудитория будет по качеству «игры» [9, с. 421–424].

Посредством стилизации и пародии искажаются и десакрализируются лучшие образцы великих произведений литературы и искусства. Но интертекст исторически эволюционирует: память и кругозор читателей меняются со временем, и корпус референций, общих для данного поколения, становится иным в течение нескольких десятилетий. Все происходит так, словно тексты обречены на то, чтобы становиться нечитабельными, или, по меньшей мере, они утрачивают свой смысл по мере того, как их интертекстуальность утрачивает внятность. Что останется будущим поколениям от Книги, от любого произведения некогда «вечной» классики после того, как над ним поработают современные «писатели-постмодернисты»? О Книге (классической, традиционной) Натали Пьеге-Гро говорит следующим образом: «Книга – объект, который совершает действия связывания, развития, прядения и течения.... Это объект, испытывающий ужас перед пустотой. Благодатные метафоры Книги – это ткущая ткань, текущая вода, перемалывающаяся мука, дорога, по которой кто-то идет, завеса, которая что-то приоткрывает и т.п. Метафоры, противостоящие Книге, предполагают

некий сооружаемый предмет – предмет, который мастераят из разрозненных материалов. В первом случае перед нами «прядание» живых, органических субстанций, чарующая непредсказуемость спонтанно возникающих верениц; во втором – удручающая стерильность механических конструкций, холодный скрежет машин (это тема трудолюбия). Ибо за этим неприятием дискретности очевидным образом кроется миф о самой Жизни: Книга должна литься, потому что, в сущности, несмотря на целые века интеллектуализма, критика по-прежнему считает, что литература должна быть спонтанным, безвозмездным занятием... Писать – значит делать так, чтобы слова струились в русле повествования – этой необъятной разновидности непрерывного. Не суметь «рассказать» свой сюжет – это для Книги самоубийство... Словом, чтобы быть Книгой, чтобы покорно следовать своей «книжной» сущности, книга должна или литься наподобие повествования, или вспыхивать, как всполох света. За пределами этих двух способов существования начинается посягательство на Книгу, весьма неприглядное прегрешение перед чистоплотностью Словесности» [10, с. 217]. В работе же интертекста – мозаика, калейдоскоп, головоломка, лоскутное одеяло, письмо, напоминающее сборку деталей или бриколаж. В этом эстетика интертекстуальности.

Современные произведения стали обладать самой настоящей властью над более ранними, предваряя их восприятие будущими поколениями. После Марселя Дюшана некоторым нелегко представить себе «Джоконду» без ее провокационных усиков. Стоит заметить, что обновленная «Мона Лиза» теперь в музее. Таков почерк постмодернистов – не создавая ничего нового, иронизируют и насмеваются над великими творениями прошлого, оправдывая себя тем, что обо всем уже сказано. В ответ им можно было бы заметить, что если нечего сказать, то лучше помолчать. Есть еще один запасной ход у тех представителей постмодернистов, которых не совсем устраивает тот факт, что им нечего сказать. Так, например, выставив на всеобщее обозрение обычный парижский писсуар, подписав его «Фонтан», тот же Дюшан с интересом наблюдает за реакцией общественности. Но люди в общей массе таковы, что, если нужно что-то увидеть в писсуаре кроме него самого, они увидят, и смысл найдут, и идею со сверхидеей. Сделают вид, что увидели, поняли, оценили. Как же быть с теми, кто не воодушевился и духовно не обогатился? Тем просто укажут на непонимание и плоскость мышления, на устарелость взглядов и крайнюю несовременность. Так с рождением мифа о концептуальном искусстве диковинные образцы заняли свои места в музеях современного искусства и в частных коллекциях тех, кто может себе позволить столь недешевое удовольствие наслаждаться «великими идеями современных гениев» (хотя Дали и заметил однажды, что, если вы не умеете рисовать, это еще не говорит о вашей гениальности).

Может неумение рисовать и не говорит о гениальности, но художником сегодня зваться может каждый. Главное – придумать что-нибудь особенное (творчески подойти к делу) и задать установку на концептуальность. Наиболее честно и с наименьшими затратами, но явно «со вкусом» получилось, похоже, у итальянского «маэстро» Пьеро Мандзони, который, наполнив 90 консервных баночек собственными фекалиями по 30 г. каждую и подписав на четырех языках «дерьмо художника», в 1961 году явил миру свое произведение искусства в Galleria Pescetto (Albisola Marina), выставив для продажи по цене 30-ти г. золота за каждую, и получил художественные премии по всему миру. Так, возникший в середине 60-х годов XX столетия в Англии и США концептуализм (от лат. *conceptus* – «мысль», «представление») очень скоро стал ведущим направлением современного искусства. Концептуалисты, сосредоточившись на предметном мире, утверждают, что главная цель художника – создание идей, тогда как форма может быть выполнена любым ремесленником. По представлениям концептуалистов, главное – передать ощущение. Акцент переносится с произведения искусства на его восприятие.

При этом коренным образом меняются отношения художника и зрителя. Концептуальное искусство иронично. Оно иронично как само по себе, так и по отношению к зрителю, объявив, что художник и зритель превращаются в соавторов (не лестно ли для последних). Происходит какая-то дебилизация общей картины мира. Одни раскладывают по баночкам фекалии, другие собирают «великие творения» в залах современного искусства, третьим удастся купить шедевр. Одни абсолютно свободны творить что вздумается, другие свободны сделать свой выбор. И эти абсолютно свободные индивиды пребывают в младенческом сознании и в эйфории от свободы, а на самом деле не сознают, что являются рабами своей плоти и гордыни. «Абсолютно поработанные нации, свободные помочиться там, где тут же захотелось, но неспособные на согласие по вопросам своего прошлого, настоящего и будущего. А значит, неспособные осознать ни свои национальные интересы, ни задачи своей истории, то есть цели и ценности исторического бытия, которые невозможны без осознания себя, как народа в Боге» [1]. Только вот концептуальное искусство – это то же «новое платье короля», все как в сказке, только гораздо печальней.

Понимаем ли мы опасность распространения идей постмодернизма и того влияния, которое оно оказывает на умы современных людей и на формирование современной культуры в целом? Ясно ли мы осознаем, с чего началось такое настроение в обществе и к чему оно способно привести? Мыслящие и наблюдательные люди видят происходящие перемены и ощущают беспокойство, а иногда и беспомощность перед реалиями сегодняшнего дня. «Похоже, мы начинаем терять культуру, а теряя культуру, мы теряем нашу идентичность и, следовательно, будущее страны, ее, скажем так, «духовную обороноспособность» [11, с. 6]. Общество, как никогда ранее, дезориентировано. Людям постоянно внушают, что все нормально, что, по меньшей мере, странные продукты современной культуры и искусства – все это признаки здорового, демократического общества. Но не следует обольщаться. Недостаток общей культуры и образования, потеря ценностных ориентиров, отсутствие внутреннего стержня и воли, а нередко и простое любопытство делают его пассивным потребителем низших образцов субкультуры, сформированной главным образом на базе личных пороков и психических расстройств ее представителей. Человек духовно гибнет, занимаясь щекотанием нервов, удовлетворяя свое любопытство в залах музеев современного искусства. Но здесь необходимо отметить тот факт, что искусство постмодернизма несомненно является одной из важнейших составляющих в системе изменения общественного мировоззрения, в формировании определенных взглядов и вкусов. Ведется активная и последовательная работа над созданием человека бездуховного, безнравственного, неспособного самостоятельно формировать свое мнение, стремящегося удовлетворить свои самые низменные потребности и интересы, человека пассивного и легко манипулируемого. С помощью философии постмодернизма и под маской свободы творчества проводится отлично спонсируемый идеологический проект. Подготавливается почва для формирования общества-массы, которое не будет думать, согласится с чем угодно и примет что угодно. Потому и нужна постмодернистам и деконструктивистам свобода абсолютная. Им она необходима для того, чтобы объявить равночестными зло и добро, уравнивать красоту и уродство, правду и ложь; для того, чтобы отправить в свободное плавание любые желания, чтобы не просто самим «выйти из шкафа», но и пополнить свои ряды.

Демократическое общество и права человека: что стоит за «священными коровами» сегодняшнего дня? Некоторый свет способен пролить шизоанализ. Он то и оказал огромное влияние на формирование нового направления, так называемого *философского маргинализма*, чему мы обязаны работам французских философов Ж. Делеза и Ф. Гваттари. Именно они вывели теорию маргинальных групп, согласно

которой эти группы признаются первичными по отношению к любым видам коллективности. Мир желаний, в котором все возможно, – это мир шизофренического опыта, а художников Делез и Гваттари называют «клиницистами цивилизации». Мало того, нам предлагается не быть лишь безразличными созерцателями творений состоявшихся шизофреников, но и самим заглянуть «туда», создать психическое расстройство, чтобы и у нас появилась возможность мыслить этим опытом. Лишь самому став немного алкоголиком, немного безумцем, можно говорить об алкоголизме Фитцджеральда и Лоури, о безумии Ницше и Арто [12]. Но это ли не то же самое, что сунуть голову в огонь? «Не предавайся греху, и не будь безумен: зачем тебе умирать не в свое время» (Еккл. 7:17)?

Западноевропейская культура формировалась на основе духовных взглядов Западной Римской империи, а западноевропейское средневековье, как известно, с VIII по XI века представляло собой эпоху полного варварства. Славяно-русская культура берет свое начало из Византии и развивается на базе особого типа духовной культуры, сформировавшегося в Восточной Римской империи на основе духовного наследия Отцов Церкви. Так выработался особый тип православной культуры. «Искусство для искусства» не согласуется с русской мыслью. В самом строе и духовной направленности русской культуры центральное место всегда было детерминировано основными идеями и принципами православного мировоззрения, в понимании картины мира через призму православия, в стремлении к горнему. Но болезнь эпохи постмодерна, вирус которой зародился в западной Европе, беспрепятственно распространяется на все мировое сообщество, во все уголки планеты. «Эта новая культура будет очень тяжела для многих, и замесят ее люди столь близкого уже XX века никак не на сахаре и розовой воде равномерной свободы и гуманности, а на чем-то ином, даже страшном для непривычных...» [13]. И хотя приспособливание и уравнивание начались еще с десятого века, со времени отпадения христианского Запада от христианского Востока, сегодня процесс этот набирает особую силу. Все, конечно, делается во имя «толерантности» и «в интересах мира» между людьми и народами. Только мира становится все меньше, потому как Истина не поддается уравниванию с полуистиной и ложью. Это и есть сущность новой эпохи, современности, модернизма и теперь уже постмодернизма, как видит и понимает это Запад. Для Восточной Церкви нет ни старого, ни нового времени с тех пор, как Слово воплотилось, а все такое же одинаково истинное, независимо от условий и конъюнктур. Понятно, почему сегодня говорят, что наряду с экологическими, экономическими, демографическими проблемами планетарного масштаба наблюдается явный кризис и в культуре, литературе и искусстве. Но что означает само слово *кризис*? Кризис – слово греческого происхождения и означает «суд». Суд! «Ныне суд миру сему» (Ин. 12, 31). До настоящего времени европейские народы употребляли слово *суд* вместо слова *кризис*, когда их постигало какое-нибудь несчастье. Старое слово заменили новым, понятное – непонятым. Когда была засуха, говорили: «Суд Божий», война – «Суд Божий», наводнение или землетрясение – «Суд Божий», т.е. кризис от засухи, кризис от войны, наводнения, землетрясения и т.д. Сегодня финансово-экономические, экологические, демографические и другие проблемы называем не судом, а кризисом, чтобы проблему прикрыть непониманием. Суд было понятным словом, известна была и причина, по которой пришла беда, следовательно, известен был и судья, допустивший беду, известна была и цель. Причина настоящего кризиса всегда одна и та же – богоотступничество людей, а современным грехам – современный кризис. Опрокинуты столы менял по целому свету, как некогда в Иерусалимском храме. Стоит задуматься.

Наталия Нарочницкая называет современную культуру Запада и отчасти отечественную атеизированной и полностью дехристианизированной культурой,

утратившей нравственное целеполагание. Такая импотенция культуры происходит как результат того, что у современного индивида стерлась грань между Добром и Злом. «Без Меня не можете делать ничего» (Ин. 15:5), но еретический мир сотнями способов искажил эту мысль до противоположности: все сегодня делается без мысли о Боге. Вся современная культура является противодействием Творцу. Этот бунт завершается в наши дни так, как написано: «...Называя себя мудрыми, обезумели» (Рим. 1:22). Проявились две характерные особенности современной культуры: низость и грубость. И где нет Бога, там больше низость и грубость. Ложь и насилие в полном триумфе. А человек, отринувший Творца, в своем сознании перестает отражать красоту богоданного мира. Сознание творческого человека, утратившего связь с трансцендентным рождает «Черный квадрат». «Именно в треугольнике *добро, зло и свободная воля*, вместе с умением различать добро и зло как Дар Святого Духа и родили все богатство той прежней христианской культуры, в которой царь и раб были судимы по одним критериям. Человек понимал, что земная жизнь – это испытание перед жизнью вечной. И поэтому важно, как ты ее прожил, чему служил, к чему стремился, на чем стоял. И отсюда в романтической высокой культуре герои Шиллера говорили: «Честь дороже жизни». А Иван крестьянский сын в той же мировоззренческой раме говорил: «Двух смертей не бывать, одной не миновать». И это была еще единая по своим нравственным целеполаганиям культура, чего нет уже в XX веке» [1].

Ориентированное на «усредненного» массового потребителя и на коммерческий успех, искусство постмодернизма предлагает взамен искусству высокому китч и пошлую развлекательность. Как уже отмечалось выше, культура постмодернизма не только отвечает на предполагаемые запросы масс, она одновременно и формирует эти запросы. Отсутствие цензуры и беспрепятственное распространение массовой культуры способствует деградации художественного и эстетического вкуса многих людей. Однако массовость массовой культуры не означает ее народности – напротив, она не только не имеет корней в народной культуре, но и нивелирует национальные особенности искусств. Народная культура развивается на основе традиции и преемственности, современная культура, наоборот, рвет все связи с традициями, отвергает всякую преемственность. Более того, представители декадентства стремились и стремятся полностью уничтожить все великое творческое наследие прошлого. Если содержание народного искусства – это идеи жизнеутверждения, победы Добра над Злом, восприятия природы как жизнедающей силы, что особенно важно сегодня, то умонастроение постмодернистов иное. Здесь царит идея разрушения, хаоса и смерти. Как результат «успеха» эпохи постмодерна можно с печалью констатировать тот факт, что народное искусство в ряде стран (Англия, Дания, Нидерланды и др.) сегодня почти полностью исчезает.

Если рассматривать постмодернизм как культурный код, то можно выделить две основные плоскости его проявления. С одной стороны, мы видим произведения постмодернизма, которые представляют собой предметы массового потребления и которые соответствующим образом разрекламированы. Это привлекает широкие массы не достаточно образованных и не обладающих художественным вкусом людей, которые не руководствуются законами нравственности и морали, но стремятся быть на гребне волны современных тенденций в мире. С другой стороны, разворачивается своеобразная игра: интертекстуальность, стилизация, ирония, пародия, гротеск – все это забавляет и достаточно искушенную аудиторию, способную и понять, и разглядеть, и увидеть, но, к сожалению, не задумывающуюся о возможных последствиях этой опасной игры. Главный тезис современной культуры – это безграничная свобода самовыражения и право пробовать все. Более того, в наше время мы уже пришли к тому, что истина, красота и гармония уже не интересны, скучны и старомодны. А всякое отклонение

и извращение в какой бы то ни было области объявляется движением от простого к сложному. Но культура – это не только литература и изящные искусства, это – всё. Это всё, что человек создает по канонам о должном и праведном в творчестве, государствовоительстве, философии. Любая культура, как отмечает Нарочницкая, в основе своей всегда имеет религиозно-философские корни. Всякая культура – арабская, исламская, индуистская и другие – живет и развивается по тем канонам, которые отражают картину мира в сознании ее носителей, что и проявляется потом в культурных потребностях каждого отдельного общества. «Человек, созданный по образу и подобию, жаждет что-то делать, созидать. И в зависимости от того, какая у него религиозно-философская картина мира, какая мировоззренческая этическая рама, нравственное целеполагание, в зависимости от этого он созидает культуру, которая поднимает человека или, наоборот, он созидает антикультуру, которая его еще больше и скорее толкает в бездну оскотинивания, особенно если утрачивается ощущение острой грани между добром, злом и свободой, которая мечется между соблазнами зла и осознаваемым долгом в отношении добра. И вот если этой грани нет, если больше нет этого поиска, свобода теряет все, что не имеет границ – не имеет определений в философии. Поэтому безграничной свободы просто не может быть. Только великие табу рождают великую культуру. Свобода без границ подвергается энтропии, и вот эта импотенция, она как раз и ведет к поиску формы, она как раз лишний раз подтверждает давно известную богословскую истину о том, что зло не сущностно, оно не имеет потенциала не только к творению, но и к творчеству. Его псевдосуществование в коррупции добра» [1].

Еще Евгений Трубецкой в своей книге «Смысл жизни» (1918) указывал на то, что вопрос о ценности и смысле светской культуры приобретает необычайную остроту. Философ, рассуждая о проявлениях бессмыслицы в мировой жизни, говорил о «провале всемирной культуры, частью свершившемся, частью еще надвигающемся» [14, с. 201]. «На наших глазах апокалиптическое видение зверя, выходящего из бездны, облекается в плоть и кровь: господствующая в современном мире тенденция – выражается именно в превращении человеческого общежития в усовершенствованного зверя, попирающего всякий закон божеский и человеческий: к этому результату ведут головокружительные успехи современной техники, с одной стороны, и столь же головокружительно быстрое падение человека и человечества, с другой стороны. Звериное начало утверждает себя как безусловное начало поведения, которому должно быть подчинено все в человеческой жизни» [14, с. 201]. Аморализм и стремление «использовать всю культуру как средство для осуществления животных целей коллективного эгоизма являет собой как бы конкретное воплощение начала зверочеловечества» [14, с. 202]. Е. Трубецкой видел катастрофу современной культуры в «утверждении пропасти между религиозной верой и светской культурой» [14, с. 201]. Философ отмечал, что в культуре есть элементы, обреченные тлению, но есть и другие, подлежащие увековечению, есть ценности отрицательные, но есть и положительные, причем положительные ценности подразделяются на ценности безусловные и относительные. Для христиан «человек призван быть на земле сотрудником в строительстве дома Божия; и этой задаче должна служить вся человеческая культура, наука, искусство и общественная деятельность. Раз началом религиозной жизни человеческого общества является воплощение божественного в человеческом, человеческий ум и человеческая воля призываются к творческому участию в деле Божием» [14, с. 224]. О ценности религиозного искусства красноречиво говорят многочисленные памятники церковной архитектуры, музыки и живописи. Не вызывает сомнений и отрицательная ценность той явно антирелигиозной культуры постмодернизма, которая стремится утвердить на земле царство безбожного

человека. Это именно та культура, которая не только пытается разрушить, но разрушается и гибнет сама.

Говоря о современной эпохе, Г. Риккерт отметил: «Везде, где ищется мировоззрение, центральным понятием, позволяющим нам ориентироваться, является понятие *ценности* или блага, т.е. действительности, значение которой не исчерпывается только простым существованием, но которая осуществляет собою ценность, придающую ей характер чего-то долженствующего быть. Другими словами, философия желает познать смысл существования» [15, с. 4]. Далее автор рассуждает о том, что выставить нормы для жизни без ценностей, обладающих значимостью и являющихся мерилем норм, невозможно. Все ценности должны в основе своей оказаться *ценностями жизни*, а биологически обоснованный идеал, «естественная» ценность – это прогресс здоровой жизни. Согласно такому подходу, жизненность или здоровье отдельного индивидуума и есть цель его жизни, а «тот, кто не придает повышению жизни центрального значения, должен считаться выродившимся, он собственно не должен жить. Его гибель, таким образом, означает счастье, подобно уничтожению всего болезненного» [15, с. 4]. (Такой подход явно не согласуется с идеями постмодернистов и, в частности, сюрреалистов, хотя многие из них не раз пытались покончить жизнь самоубийством). Та же цель и для всего общества, народа, человечества. В повышении жизни лежит смысл всей культуры [15, с. 6]. Однако вопрос о том, какая именно жизнь является правильной, нормальной и здоровой не слишком беспокоит биологизм. По мнению Ницше, «в оценке значения культурного блага решающим мерилем является способствование жизни. Какой именно жизни способствовать, – это уже дело вкуса» [15, с. 10] (А вот здесь уже сюрреалисты торжествуют победу и празднуют ее по сей день). Риккерт, тем не менее, ставит под сомнение такое утверждение Ницше, т.к. «повышение одной жизни может быть прямо враждебным ценности, и, наоборот, понижение другой может быть ценностным» [15, с. 21]. Все зависит от того, какая именно эта жизнь. Более того, философ идет дальше в своих размышлениях и говорит, что «мы должны отказаться от мысли основать культурные ценности на ценностях жизни», и то, что «смыслом жизни является сама жизнь, – это лишь бессмысленная фраза», а «тот, кто просто живет, живет бессмысленно» [15, с. 22–23]. По мысли Риккерта, «лишь тот может быть назван культурным человеком, кто сумеет в том или ином смысле оттеснить на задний план простую жизненность, и лишь там существуют культурные ценности, где имеются образования, так или иначе противоположные простой жизненности. Другими словами, нужно до известной степени «умертвить» жизнь, чтобы достигнуть самоценных благ» [15, с. 24]. Лишь посредством истины жизнь приобретала ценность для человека, а для развития культуры она означает вершину. Биологическая теория знания, таким образом, означает возвращение к варварству и в теоретической области она является направлением, специфически враждебным культуре [15, с. 25].

Риккерт указывает на то, что натуралистическая теория, которая утверждает, что искусство должно как можно ближе подойти к жизни, не только ложно-эстетическая теория, но вообще не эстетика. Эстетика должна начинаться с вопроса: в чем отличается произведение искусства от изображаемой или живой действительности? Об эстетической ценности можно говорить лишь в том случае, когда существует дистанция (Abstand). «Все, что в произведении искусства принадлежит искусству, так сильно удалено от действительности живой жизни, что не может уже более быть названо действительностью». «Такому взгляду противоречат некоторые произведения новейшего искусства» [15, с. 28]. «В наш биологический век нет, конечно, недостатка в попытках придать искусству непосредственность (Ursprünglichkeit) жизни, которою оно не обладает и которой в нем многим не достает. Это очень характерно для нынешней модной философии». Риккерт считает, что самая остроумная попытка в этом направлении исходит

от Ницше. «Если в его труде «Рождение трагедии из духа музыки» дионисическое, как более высокий эстетический принцип, противопоставляется аполлоническому, то это означает лишь то, что человека, желающего жить элементарной жизнью, не может удовлетворять аполлоническое, более далекое от жизни искусство». «Дионис, понятый как бог простого дикого жизненного порыва, ничего не имеет общего с эстетической сферой. Изгнать его из нее или, по крайней мере, наложить на него оковы – должно быть задачей всякого истинно художественного произведения» [15, с. 29].

Пропасть между искусством и жизнью становится наиболее очевидной, если перейти от художественной к нравственной культуре, в которой центром является волящий и действующий человек. Этическая ценность всегда связана с волей. Ученый или художник обладает этической волей, которая, действуя автономно, т.е. во имя ценностей истины, осуществляет блага культуры. Социально-этический человек... должен чувствовать себя призванным действовать и так преобразовывать жизнь, ...чтобы в нее вселились значение и смысл [15, с. 30–31]. Речь не идет о том, что этическая воля призвана в корне переделывать жизнь. Риккерт считает, что, наоборот, даже простая жизненность может переплестись с этическими ценностями и, следовательно, получить большое значение. «Это обнаруживается, например, при обсуждении сексуально-этических явлений. Совершенно неверно, конечно, видеть в чисто жизненном половом инстинкте уже этическое благо. Такие преувеличения понятны лишь как реакция против его не менее пагубного принижения или «одьявления». Инстинкт этот как таковой этически совершенно индифферентен: лишь от того, как образуем мы нашу инстинктивную жизнь, будет зависеть, подобает ли ей этический характер или нет. При известных обстоятельствах биологически «здоровое» приобретает этическое значение, не присущее ему как таковому» [15, с. 32]. «Естественное состояние, где свободно властвуют жизненные инстинкты, где жизнь проживается беспрепятственно, всегда противоположно состоянию культурному». «Некоторым это может быть очень неудобно, может помешать их потребности в удовольствиях. Если они это откровенно выскажут, то возразить тут, конечно, нечего. Но «право» на удовольствие как «нравственное требование» является уже слишком наивным и, во всяком случае, ничего общего не имеет с культурой». «Голая жизнь остается голым фактом, его можно описать и больше о нем ничего нельзя сказать» [15, с. 32].

По мнению Г. Риккерта, религиозный человек выше всех других ценностей может видеть лишь абсолютные ценности. Все ценности он измеряет со стороны согласуемости их с религиозными ценностями, только тогда они обладают истинной значимостью для него. Далее философ высказывается, что «религиозный человек в некотором отношении еще ближе стоит к жизни, чем нравственно-волящий». «Но здесь опять-таки речь идет не о голой жизни в ее жизненности; эта жизнь является лишь «внешней стороной» за ней стоящей потусторонней ценностной реальности, и эта посюсторонняя жизнь постольку лишь приобретает большое значение, поскольку она является живым одеянием божества. Живая жизнь в этом случае есть лишь символ совершенно иного, не живого уже, а сверхживого бытия («вечной жизни»)). «Лучи сверхживого, божественного проникают сиянием своим всю жизнь» [15, с. 33]. Задачей труда Г. Риккерта «Ценности жизни и культурные ценности» было выяснить, возможно ли из самой жизни почерпнуть самоценности и на них основать культурные ценности, имеющие самостоятельное значение. «Можно сказать теперь, что во всех отношениях на вопрос этот должен быть дан отрицательный ответ. Голая жизнь всегда остается условным благом и может получить ценность лишь как предпосылка осуществления других благ, ценности которых обладают значимостью во имя самих же себя. Важно не то, насколько «жизненна» культура, а лишь то, какие ценности осуществляются ее

жизненностью. Жизнь может быть только средством, и ценность ее поэтому зависит лишь от ценности целей, которым она служит» [15, с. 35].

Личность всегда являлась высшей ценностью человеческой культуры (Гете). Однако настроение меняется, и возникает нечто совершенно иное: сначала Ницше заявил «Бог умер», затем Барт объявил «автор умер», а после и Фуко добавил тезис о «смерти человека», т.е. о смерти субъекта как личности. С этого момента и началась идея тотального релятивизма в философии, которая затем воплотилась в явлении всеобщего хаоса и бессмыслицы в литературе, в архитектуре, в онтологическом уравнивании Добра и Зла в искусстве. И все же не стоит философам, теоретикам, вдохновителям и исполнителям абсурда праздновать победу над великими достижениями культуры, литературы и искусства прошлого. Классика потому и вечна, что она пронизана величием мысли, что в ней затронуты глубинные проблемы человечества, воспеты высшие идеалы и ценности, в ней заложен бескорыстный труд и стремление к прекрасному, возвышенному и вечному. В рамках же философии постмодернизма и деконструктивизма как особого подхода в искусстве (с попыткой художника отказаться от незыблемых традиций и норм) весьма своеобразна трактовка и самого понятия «красота», где искажение реальности как следствие искажения перспективы подменило каноны красоты в их классическом понимании. И на воспетый Николаем Заболоцким вопрос «Что есть такое красота, // И почему её обожествляют люди? // Сосуд она, в котором пустота, // Или огонь, мерцающий в сосуде?» приходится ответить: «Кому что». Кому-то очень нравится музыка Пендерецкого, в которой хоть и совсем нет музыки, зато есть много других звуков: воплей, визгов, скрежета, стонов, свистов, трения чем-то по чему-то, стуков по декам инструментов и т.д. Прослушивание таких его сочинений, как благородно названное «Плач по жертвам Хиросимы» (здесь немаловажно отметить, что название было дано уже после сочинения произведения) или «Полиморфия» (произведение основано на энцефалограммах больных людей, сделанных во время прослушивания ими вышеупомянутого «Плача»), уже само по себе способно подавить психику любого здорового человека. В результате такой встречи с искусством возможны новые жертвы. (Для чего, можно было бы поинтересоваться, Пендерецкому понадобилось «копаться» в мозге больных людей? Что-то сравнивал?) Глядя на современное искусство, с сожалением приходится признать, что об «огне мерцающем» говорить не приходится. «Сосуд» – и тот уродлив. Но есть и те, которые чувствуют и ценят глубину, стройность и красоту музыки Баха, Гайдна, Моцарта; те, кому близка особая лирическая природа ясного тематизма Шуберта и Брамса. И у нас на основе духовности Православного Востока родилась великая культура, в которой метафизические ценности: вера, Отечество, честь, долг, любовь – были выше человеческой жизни. Ведь истинное искусство – это всегда катарсис, преображение души художника, его духовное очищение и просветление как личности сознательной, ответственной, сильной. Цель и призвание такого искусства в преображении души человека, в укреплении его в сложном противостоянии силам зла и разрушения, в пробуждении сострадания и в смягчении сердца, в определении верного вектора движения развития человечества и цивилизации, в побуждении к подвигу. И в основе искусства истинного всегда лежат вечные духовные ценности.

Запад уже давно торжествует победу безумства, выставляя абсурд и пошлость на выставках-фестивалях современного искусства, так называемых *биеннале* (от итал. *biennale* – «раз в два года»). Но можно ли не понимать, что современное «искусство» ни под маской концептуальности, ни под видом интеллектуальности искусством вовсе не является? Можно ли не видеть того разрушительного влияния, которое оказывают веяния постмодернизма на культуру современного общества, особенно уязвимой частью которого являются, главным образом, интеллигенция и молодежь? Вялость и духовная

пассивность, а главное, отсутствие внутренней оси делает людей незащищенными от крайне негативного психологического воздействия, делает их доверчивыми любой провокации и лжи. Откуда столько насилия и зла в мире, где без устали говорят о правах человека, о демократии и гуманизме? Откуда сегодня такое всеобщее безразличие ко всему и всем, цинизм, отчужденность и лицемерие? Гуманитарная помощь доставляется вместе с ракетами, льется кровь одновременно с шампанским. Но если извращения, насилие, цинизм и насмешка подаются как искусство, то чего мы ждем от молодого поколения, которое не знает другого, которому современное искусство преподносится как свободное проявление фантазий творческой личности, а насмешка над творениями великих мастеров прошлого называется «философским переосмыслением», а самое главное – все это поддерживается солидными государственными структурами: Министерством культуры Республики Беларусь, Белорусской государственной академией искусств и др. [16]. Если многие годы взращивать в себе дурное и приносить обильные плоды, придумывая что-нибудь особенно мерзкое (необходим эпатаж), можно на какой-нибудь Венецианской биеннале получить высшую награду в виде статуэтки «Золотого льва». (Злая насмешка в том, что эта статуэтка и действительно может остаться той высшей наградой, ради которой некоторые живут и трудятся десятилетия своей единственной на земле жизни.) О тех, кому близок «мир шизофренического опыта», говорить нечего. О тех, кто как-то связан с миром зла и пошлости, говорить бесполезно. А вот человеку здоровому, честному и мыслящему ходить по залам современного искусства, с умным видом выискивая «философское наполнение» творений бездарных и пошлых, просто неприлично и даже позорно. Но для психики молодых людей, не говоря уже о детях, это особенно вредно. Потому и важно иметь рассудительность и силу духа, чтобы не поддаться общему потоку лжи и зла, не идти на поводу у тех, кому выгодно насаждать мерзость, не оказаться орудием в руках тех, кто стремится подменить понятия, не стать легкой добычей и не запутаться, и для этого необходимо уметь различать красоту и уродство, высокое и низкое, правду и ложь.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Нарочницкая, Н. Информационно-аналитический портал НАРОЧНИЦКАЯ.РУ [Электронный ресурс] / Продолжение России в мировой истории абсолютно немыслимо и невозможно без духовной скрепы Православия. – Москва, 2011. – Режим доступа : <http://www.narochnitskaia.ru>. – Дата доступа : 14.11.2011.
2. Encarta 2004 Encyclopaedia Deluxe: Postmodern Philosophy [Electronic resource]. – Electronic data (1,09 Gb). – In partnership with Microsoft. – 3 discs (CD-Rom).
3. Ильин, И.П. Постмодернизм / И.П. Ильин // Словарь терминов. – М. : ИНИОН РАН, INTRADA, 2001. – 384 с.
4. Арнольд, И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность / И.В. Арнольд ; сб. ст. науч. ред. Г.Е. Бухаркин. – СПб. : Изд-во С. – Пб. ун-та, 1999. – 444 с.
5. Ильин, И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И.П. Ильин. – М. : Интрада, 1996. – 257 с.
6. Гальперин, И.Р. Текст как объект лингвистического исследования / И.Р. Гальперин. – М. : Наука, 1981. – 140 с.
7. The White House [Electronic resource] / President George W. Bush's Second Inaugural Address. – January 20. – 2005. – Mode of access : <http://www.whitehouse.gov/inaugural/>. – Date of access : 17.11.2008.

8. The American Presidency Project [Electronic resource]. President William J. Clinton Inaugural Address. – January 21. – 1993. – Mode of access : <http://www.presidency.ucsb.edu/inaugurals.php>. – Date of access : 17.11.2008.

9. Чижевская, Е.Е. Политическая коммуникация (Б. Макнэйр. «Введение в политическую коммуникацию») / Е.Е. Чижевская // Методология исследования политического дискурса: Актуальные проблемы содержательного анализа общественно-политических текстов. Вып. 2. / под общ. ред. И.Ф. Ухвановой-Шмыговой. – Минск : БГУ, 2000. – С. 421–424.

10. Пьеге-Гро, Н. Введение в теорию интертекстуальности / Н. Пьеге-Гро ; пер. с фр.; общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М. : Изд. ЛКИ, 2008. – 240 с.

11. Гениева, Е. Модернизация и культура. Библиотека как институт модернизации / Вестник Европы. – 2011. – Т. XXXI–XXXII.

12. Deleuze G. Capitalisme et schizophrénie. – Guattari, f. – P : Ed. de Minuit, 1972. – Т. 1 : Anti-Oedipe. – 496 p.

13. Леонтьев, К.Н. Чем и как либерализм наш вреден? [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://knleontiev.narod.ru/texts/liberalizm.htm> – Дата доступа : 14.11.2011.

14. Трубецкой, Е. Смысл жизни / Е. Трубецкой. – М. : Типография Т-ва Н.Д. Сытина, 1918. – 232 с.

15. Риккерт, Г. Ценности жизни и культурные ценности / Г. Риккерт // Логос : междунар. ежегодник по философии культуры. Русское издание. – М. : Мусагет, 1912–1913. – 35 с.

16. Хадневич, Ю. Беларусь везет солому на Венецианскую биеннале / Обозреватель. – № 21(456). – 1 июня 2011.

Yaroshevich I. The Influence of Postmodernism on Culture of Modern Society

The author observes postmodernism as a specific philosophical trend that began forming in Western Europe in the second half of the 20th century. The characteristic properties of postmodern ideas in literature, architecture and painting are marked out. The aim of the article is to reveal the influence that postmodern tendencies have on moral development of the society. In opposition to destructive principles of thought and creative work, aiming at absolute freedom and total relativism, it is proposed to focus on higher moral values the truth of which can improve the moral make-up of the epoch.

Рукапіс паступіў у рэдкалегію 10.03.2012