Омски государственный университет им. Ф.М. Достоевского

факультет “Культуры и искусств”, кино-фото видео творчество

История ИЗО

**Реферат**

Постмодерн и концептуализм: искусство нового времени

Выполнила: Матвеева Юлия Викторовна

группа КВ-704

Проверил: Ст. преподаватель Павлов Андрей Юрьевич

2008г.

**Оглавление**

Введение

1. Человек игрок и игрушка мироздания

2. Концептуализм

Заключение

Список литературы

Приложение

**Введение**

В культуре постмодерна называют философские тенденции, возникшие в 50-х годах, продолжавшиеся до 90-х, и направления в визуальном искусстве 80-х (живопись, скульптура, новое направление – перфоманс и инсталляция и т. д.), и литературные течения 90-х, и новую информационную культуру, и тенденции массовой культуры 80-х и 90-х годов. Помимо того, что культурологи не определились с тем, что же все таки считать постмодерном, они так же расходятся во мнениях относительно того, стоит ли считать культуру с середины XX века и до сегодняшнего дня целиком культурой постмодерна, или только какие то определенные её отрасли, так же нети точного определения того, что стоит считать культурой постмодерна. В различных культоролагическких и философских словарях происходит столкновение с неоднозначными формулировками, причем во многих из них часто путают культуру модерна и постмодерна.

 Поэтому чтобы избежать подобной путаницы мы условимся в том, что с 50-х годов и до конца XX века – это время постмодерна. И будем считать, что культура модерна – это культура в основе которой лежала идея убийства Бога человеком. **Постмодерн – это направление в культуре, определяющая отличным от традиционных течений теоретической мысли, новыми формами общественного сознания, определяющиеся сменой одной формы восприятия Бога, человека и действительности другой, новыми формами искусства.** Термин «постмодерн» впервые появляется в работе Р. Панквица «Кризис европейской культуры»(1917). Тойнби в своей работе «Изучение истории»(1947) предлагает этому термину придать общекультурный смысл, не ограничиваясь искусствоведческими концепциями. Популярность этот термин приобрел благодаря У. Дженксу и его работе «Язык постмодерниской архитектуры» (1977). Итак, основными характеристиками культуры постмодерна являются:

 - отказ от тотальных, сущностных тенденций в науке, основа которых заключается в том, что любая научная картина строится как процесс абстрагирования и формируется как некое объективное представление, в котором личность ученого выносится «за скобки» созданной концепции; так же научная картина предыдущих эпох основана на сравнительном анализе процессов в окружающей среде и человеке.

- отказ от общественных критериев морали и нравственности, которые лишают внутренней свободы человека и скрывают его способности и самореализации в культуре.

- отказ от традиционных форм в искусстве, которые основывались на «старой», традиционной позиции отношения человека к окружающему миру, сформировавших культуру, как культуру копий, а человека в культуре, как копировальщика форм мироздания.

В культуре постмодерна исчезает привычная культурная иерархия. В новой культуре легко уживаются вмести стили, формы и образы жизни. Смешивание жанров – основная тенденция в искусстве, порождает новое эстетической восприятие действительности. И первоначально казалось, что новая эстетика разрывает целостность восприятия мироздания на отдельные фрагменты, монтируя из них коллаж. Но в последствии становится очевидным, что этот коллаж лишь знаменует начало новой целостности, обращенное не в мир, а в человека. Текст становится наивысшей культурой постмодерна. И поэтому культура стала обозначаться не как пространство, а как плоскость, обозначенная языком. И человек в этой новой культуре признан сам создавать её структуру, комбинируя свое представление о мире.

В сущности модерн – это время когда человек переводит взгляд, можно даже сказать, переводит дух. Человек находит дух не во внешнем мире, а в самом себе и получает новый импульс новый смысл жизни.

В структурализме и позитивизме – двух новых философских направлениях, мы находим явные черты постмодерна. В модерне было зерно новой культуры, именно поэтому происходила ломка старой культуры. Когда это произошло весь мир почувствовал новые тенденции. И это не ограничивается только отношением к вещам или симуляцией и копированием подлинных истин, так же не ограничивается плоскостью восприятия бытия, как часто это представляют философы и литераторы, описывая постмодерн. Эмоции по поводу умершей культуры, в которой был убит Бог, а потом умер и человек, захлестнули на 30-40- лет культуру. Весь мир погрузился в переживание. И только в 80-е годы XX века человечество отходит от проживания трагедии и пытается понять, что же все-таки с человеком произошло.

Одним из самых любопытных терминов постмодерна стал термин, предложенный французским философом Жаком Дерридой, который пытается в языке описать феномен постмодерна. Затем логику нового языка, его плоскость и структуру в контексте постмодерна описал Жиль Долез. Жордж Батай сформулировал понятие симмулякции и симулякра как факта и феномена и феномена культуры постмодерна. Так же среди российских философов этой проблемой занимались и философы и культурологи: М.Мамардашвили, А. Лосев, В.Подорога, М.Эпштейн и другие.

**1. Человек игрок и игрушка мироздания**

Человек на протяжении всей культуры учится создавать свой мир, сперва структуру, а потом и все остальное. Культура в начале XXI века выступает как мир, создаваемый, конструируемый человеком, как мир обретающий свою физическую реальность. И до начала XXI это было ситуацией игры. Человек игрок, игрушка мироздания. Понятия игры сформировано в культуре с древнейших времен. Платон формулирует понятие игрового космоса, в котором все положения мира и человека есть игра. Многие европейские фолосифы и культурологи в XX веке усматривают источник культуры в способности человека к игре.

Гадамер анализировал историю и культуру как игру в стихах языка. Хейзинга считал, что если проанализировать действительность человека, то она покажется игрой, как культура и её динамика. Сам факт творения человеком вымышленного мира (мир рефлексий по поводу окружающего мира, мир фантазий, мир отвлеченных научных концепций и мироздании, - источник творчества и культуры) есть свойство игры, в которой человек нуждается как в средстве для создания своего мира. Именно Хейзинга говорил о том, что культура – это феномен, отражающий необходимость человека для создания своего мира, а игру как основное средство для формирования культуры. Феноменолог Е. Финк считал, что феномен игры пронизывает четыре других феномена игры – глобальных основ в жизнь человека: смерть, труд, господство и любовь. и поэтому с игрой и Финка связанно происхождение культуры. «Животное не знает игры – фантазия как общение с возможностями, оно не играет, относя себя к воображаемой видимости», - писал он. Финк считал, что именно игра поднимает человека от физический и повседневных ощущений и позволяет осознать действительность в её самых разных проявлениях.

Игра позволяет человеку не находиться постоянно зависимым от непосредственных ощущений, а абстрагироваться, подняться мыслью и рассмотреть мир со всех сторон, из глубины, снаружи, позволяет быть внутри его и вне его, в социуме, в мире духовных или физических ощущений – где угодно, объединяя все эти миры собой, обращая все эти миры: реальность свою, другого человека, культуры, бытия. В этом и состоит суть формирования культуры. И поэтому человек становится перед фактом формирования новой культуры, на основе всего пройденного культурой всех стран, как некой общей совокупности единого опята человечества.

Человек словно вывернулся на изнанку, то есть его внутреннее в культуре выражается как текст, и ему самому стал виден свой собственный внутренний мир. Способ смотреть не изменился, человек по-прежнему на самого себя и другого, как на что-то внешнее. Но парадокс заключается в том, что человек вывернут наизнанку и эта изнанка – его внешнее. И это в контексте игры: человек то создает свои внешние проявления в культуре, то осознает внутренние, которые перед человеком «мерцают», играют, как текст. Таким образом игру следует воспринимать как свойство человеческого сознания, способ к рефлексии, и следует считать основой и феноменом творчества, при помощи которого человек создает свой собственный мир, списывая его в окружающий. Человек в постмодерне может открыть текстовое пространство, потому что может отказаться от какой-то привычной ему особенности. Например, художник постмодернист отказывается от цвета. И цвет лишает его формы, нот парадоксальным образом, лишаясь формы человек, приходит к структуре, и пред нами уже не традиционная живопись, а некая конструкция. Фактически постмодерн – это культура, которая открывается человеку в двойном отрицании, так как кон отказывается сначала от одного потом от другого. И если модерн – это культура, отказавшаяся от традиционной культуры, то постмодерн – это культура отказа от отказавшихся. Иными словами, это культура обретения нового человека, человека вывернутого наизнанку, человека-текста, человека-игрока, человека-игрушки, человека, обращающегося с миром, как с собственной изнанкой. Беспредметности постмодерна позволяет человеку обрести структуру самого себя, мира и культуры, как самого себя и мора. Структура беспредметности осуществляется по законам хаоса, которые изложены в современной химии, физике и математике. В теории хаоса все осуществляется нелинейными движениями. Именно таким видят сегодня структуру мира физики и математики. Пространство вещи – в её плоскости, в её способности стать текстом. Писал, «плоскость появляется на вещах как превращение или воплощение в них пространства, удаляя целостность вещи из сознания».

**Тенденции постмодерна в литературе и кинематографе**

Постмодерн – культура языка. Но это вовсе не значит, что постмодерн – культура литературы. постмодерн – это культура текста. Но это не значит, что постмодерн – это культура письменности. Язык, текст, но не литература и письменность, в этом сущность игры современной культуры. Язык и текст выступают, как повседневный инструмент у человека, рассказывающего истории самому себе, бытию, социуму, Богу, другому. Текст – это состояние рассказа, персонаж этого рассказа – феномен вечности человека. Язык и текст – это игра повседневности каждого человека. Играет человек . С самим собой, со своими друзьями, с социумом. И с человеком играет социум, другие. Каждый персонаж рассказа другого и потому это массовое явление. Все вокруг человека выстраивает текстами: реклама, радио, телевидение. Все служит для влияния человека, все служат для массового влияния на человека. Каждый хочет повлиять на другого, не замечая того, что в этот момент влияет на него самого. В этом принцип игры. Игра культуры заключается в том, что насадить внутренний мир человека своими собственными «культурными» персонажами и побудить его совершить какое – либо действие, как это делает его персонажи. Литература и кинематограф – это те самые отрасли культуры, которые способствуют развитию игровой ситуации, способностью втянуть в экономические игры, как можно большее количество народа.

Экономика, бизнес и политика – это те отрасли в культуре, которые провоцируют игры с массовым сознанием, играют с обществом, создают самые феноменальные фальсификации. (игра на бирже – одна из самых талантливых фальсификаций в современной экономике). Все человечество так или иначе вовлечено в эту игру.

На смену экономическим и технотронным ценностям приходят ценности иного, информационного и научного плана. Раскрепощенный человек, освобожденный от тяжелого физического труда, обретает подлинную свободу, через материально – техническое благосостояние и сосредотачивает свое внимание на интеллектуальном самосовершенствовании. И в этом тоже своего рода игра, игра в интеллектуальность, игра на востребованность на рынке каньюктуры, на принципы спроса и предложения, находясь как игрок с национально – экономическим мышлением.

Литература и кинематограф – два зеркала, которые отражают человека, играющего в бизнес и политику, отражают человека играющего в культуру, играющего с бытием. В одной из статей об истории кинематографа написано, что «несколько тысячелетий назад, культура нашла уникальный способ создавать призраки так же легко, как природа создает весною листья деревьев. Призраки той жизни, которой давно уже нет, а может быть, никогда и не было, - они есть содержание всей нашей книжности, всей бумажности, всей письменности. Страница оказалась носителем фундаментального призрака тысячелетия. Этот джин, навечно заточенный в страницы и выпрыгивающий из нее на встречу глазу читателя, собственно, и создал цивилизацию наших планет… события, которые происходят на наших глазах, носят на первый взгляд довольно скромный, ремесленный характер. Меняется «всего –на всего »носитель этой фантомности. Магическая удвоенность жизни перебирается со страниц на экран».

Шедевры кинематографа возникли как очаги в разных странах: в Италии (Феллини, Антониони), Франции (Гадар, Лелуш, Боссон, и др.), Германии (Херцог, Фасбиндер, Вендерс), Англии (Гринуэй), России (Тарковский, Параджанов). Многие люди сегодня рассматривают биографию человека через призму списка книг, которые он прочитал и фильмов, которые он посмотрел, потому что именно они формируют его мировоззрение, его принципы жизни. В литературе, как и в кинематографе, как и вообще во всех культурных областях, существует понятие рейтинга, по которому и оценивают «ценность» изданной книги. Но эти рейтинги как игровая форма, оценивают не содержание, а тиражи и количества проданных книг, кассовость фильма. Никогда еще не продавали такого количества книг, как за последние два, три тысячитетия. Но никогда еще жизнь книг не была столь короткой. Такая же судьба и у бесконечного числа фильмов.

Один из крупнейших писателей Англии Олдос Хаксли создал в своих произведениях мир зла, в который окунулся человек. Социальные потрясения, война, мир, который уничтожает личность, лишает её подлинного самобытного состояния, стирает с лица культура. Катастрофичность мышления Хаксли выразилась в поэме и прозе в поэме «Карусель», он пишет: «я хотел соскочить с карусели, но мы кружились слишком быстро». Отчаяние человека кружащегося на карусели социальной жизни, звучит в его отчаянном крике: «Остановите землю, я сойду».

Во Французской литературе, как и в Английской самые яркие произведения приходятся на 50-е 70 –е годы XX века, а дальше мы наблюдаем только бульварные произведения, рейтинговые продажи, премии по рейтингам и т.д. о литературе уже речи не идет. Самыми значительными во Французской литературе считаются Поль Валерии (писатель индивидуалист), Жан Кокто ( «арфей», «Рыцари круглого стола», «Рено и Армида»), и Жорж Симено(мастер детектива «Комиссар Мегре»).

В русской литературе в жестком тоталитарном режиме литература почти не могла развиваться, в 50-х годах был еще жив Пастернак, была жива Ахматова и др. связанные с другим временем. Это спасало русскую литературу. Поэзия Иосифа Бродского – своего рода поэтическая рефлексия человека, находящегося пред пустотой человека, который оборачивается назад, желая как то забыться. Владимир Высоцкий ,пожалуй, самое яркое явление в русской поэзии. Он как будто вне времени. Новая культура позволила как раз ему из коледоскопа слов собрать и вывернуть себя на изнанку, так чтобы быть достоверным для всех. Проза Андрея Платонова – как вечная история человека, который находится в абсурдном мире. Человек всегда потерян в социуме : сегодня он профессор, человек мыслящий, завтра он - бродяга, лишенный рассудка. Не менее значительным писателем считается Александр Солженицын переживший ужасы тоталитарного режима.

 В европейской литературе как и в кинематографе лишь очень небольшое кол-во тех писателей, которые осознавали структуру культуры постмодерна, чувствовали её особенность, её симулятивные способности, её игру. Верджиния Вульф – это английская писательница, которая создала направление «поток сознания», когда нет того, кто смотрит, все мерцает в глазах, ощущения одних людей сменяют другие.

В первой половине XX века становление кинематографа только началось, и его произведения скорее походил на литературу в картинках. Но где-то в середине столетия у кинематографа появилось лицо, он по новому стал видеть пространства и совершенно особенным способом он стал обращать внимание человека к самому себе, культуре, вовлекать в различные игры, стал источником новой мифологии и т.д.

Кино – это всегда взгляд кого-то, кто может дать другому возможность увидеть мир так, как видит этот кто-то. Кино – это новое пространство, это мощное средство, влияющее на массовое сознание, т.к. оно способно погружать в этот мир, который демонстрирует, создается иллюзия, что смотрящий в этот мир, как бы оказывается в нем, переживает за персонажи. Мы наблюдаем феномен симуляции. Кино – это одно из проявлений виртуального мира, т.к. в глазах человека смотрящего кино возникает пространство в которое тот погружается, но следует теми путями, которые предлагает режиссер. При современных технологиях, кино стало одним из самых массовых видов искусства, т.к. помимо этого свойства, присущего кино от природы сегодня многие специалисты работают над созданием «максимального» эффекта присутствия. Кино на сегодняшний день - это мощная индустрия, создающая культуру , провоцирующая её процесс.

**2. Концептуализм**

***КОНЦЕПТУАЛИЗМ*** (от лат. conceptus – мысль, понятие) – направление в культуре 20 в.– литературе, искусстве.

Концептуализм сформировался в русле постмодернизма в 1960–1980-е. Трансформация традиционного мира, где царили незыблемые культурные и нравственные ценности, сопровождался появлением в начале 20 в. новых течений в искусстве, условно подразделяемых на авангард и *модернизм*. К *модернизму* принято относить символизм, акмеизм, экспрессионизм. Авангардные направления начала 20 в. – футуризм, дадаизм, сюрреализм, отчасти ОБЭРИУ. После Второй мировой войны принципы модернизма и авангарда применялись в искусстве постмодерна, в частности, в концептуализме. Из авангарда была заимствована манипулятивность – склонность экспериментировать с прямым воздействием искусства на человека. Из модерна – традиции стилизации, использование цитат и реминисценций. Постмодернистское искусство 20 в. все больше превращается в арт-деятельность, функционирует как производство, конструирующее арт-объекты – некие музыкальные, информационные, художественные и литературные «продукты», сочетающие в себе интеллектуальный замысел, логическую рефлексию и элементы собственно художественного произведения. Прежние виды искусства – живопись, графика, скульптура – используются как вспомогательные наряду с дизайном, видео-артом, компьютерной графикой, инсталляциями, хэппенингами и т.д. Личность художника деперсонифицируется. Субъект, порождающий произведение, исчезает, его место занимает своего рода арт-инженер, предлагающий конструктивно-концептуальное «решение» художественного объекта. По словам критика М.Эпштейна, «…слишком много слов вылетело на ветер в словоизвержениях 20 в., чтобы за ними не выветрился еще один слой – психологическая подоплека, обнажив еще более глубинный – метафизическую пустоту. Эти мертвые слова … выметают из языка концептуалисты, позволяя нам на пределе обманутого слуха услышать само молчание». В зависимости от того, какими культурными штампами «играет» художник-постмодернист, можно обозначить ведущие направления постмодерна. Поп-арт использует образы, темы и тексты рекламы, упаковок и комиксов. Соц-арт имеет дело с темами, штампами, текстами и образами, заимствованными из искусства тоталитарных идеологий, в частности в России –из соцреализма. Концептуализм ориентирован на создание композиций, цель которых – предъявление некой художественной идеи. Он объединяет процессы творчества и его исследования. Это искусство или, скорее, интеллектуальная практика, занятая анализом собственного языка. Ее задача – переход от создания художественных произведений к провозглашению свободных от материального воплощения «художественных идей». Полемизируя с поп-артом, сосредоточенным на предметном мире, концептуалисты утверждали, что единственная достойная задача художника – генерирование идей и концепций.

**Концептуализм в России*.*** В Советском Союзе в 1970–1980-х наиболее значительным художником-концептуалистом, «гуру» отечественного концептуализма был Илья Кабаков(р. 1933). Ему принадлежит высказывание «Художник мажет не по холсту, а по зрителю». Мастерская Кабакова служила не только местом знакомства с его работами, но и своего рода мастер-классом отечественного концептуализма, который прошел, в частности, писатель Владимир Сорокин и многие другие. Творчество Кабакова 1970-х – это альбомы и стенды из таблиц, каталогизированные фотографии, обрывки фраз, своеобразный «канцелярский примитивизм», с которой художник себя отождествляет. В таблицах Кабакова со скрупулезностью естествоиспытателя, зарисовывающего изображения бабочек, зафиксированы разновидности персонажей советского мифа – пионеры, профсоюзные и прочие работники и т.д. Пустующие ячейки предполагали наличие еще не учтенных персонажей либо существование иного измерения, где они отсутствуют вовсе. К подобному приему прибегали и другие концептуалисты – например, композитор Дж.Кейдж в произведении *4 мин. 26 сек.*, когда музыкант выходил на сцену и 4 мин. 26 сек. молча, не играя, стоял, затем кланялся и уходил. В изобразительный словарь Кабакова входят и иллюстрации к детским книжкам, и штампы советской наглядной агитации, плакаты, стенгазеты. В его композициях они теряют свои привычные функции, и зрителю предлагается придумать другое значение – игра строится на столкновении изображения и названия – *Смерть собачки Али* (1969), *Составьте по картинке рассказ* (1977). В 80-х художник обращается к жанру «тотальных инсталляций». Инсталляция Кабакова *Жизнь мухи* (1984, 1992) включает в себя большое изображение мухи и уходящие вверх тексты – рассуждения о мухе представителей разных дисциплин, затем рассуждения об этих рассуждениях и т.д. Инсталляция *Коммунальная кухня* (1989) исследует пространство коммунальной кухни не как места совместного утилитарного использования, а как арт-коммуникационный объект – пространство параллельного со-бытия людей, вынужденно сосуществующих в одной квартире. Творчество Кабакова, покинувшего СССР в конце 80-х, привлекло внимание к российскому постмодернизму западных художественных кругов. Работы художников-концептуалистов Эрика Булатова, Виктора Пивоварова, Виталия Комара и Александра Меламида можно отнести и к соц-арту, с которым советский концептуализм был тесно связан. Известная картина Э.Булатова – алые буквы *Слава КПСС* на фоне голубого неба с облаками обнаруживает два слоя: подчеркнуто реальное пространство и пересекающий его социально окрашенный текст. Советский концептуализм, возникший как эстетическая реакция на искусство «застоя», на соцреализм, представлял за рубежом узнаваемые там по художественному языку арт-объекты, опирающиеся на «экзотические» советские штампы. Если на Западе концептуализм возник как реакция на засилие рекламы и СМИ, то в Советском Союзе актуальным было создание личного интеллектуального пространства, свободного как от идеологии, так и от противостояния ей. С конца 60-х в московской андеграудной культуре – в искусстве, прозе и поэзии формируется в русле концептуализма особое направление, суть которого сводится к наложению друг на друга двух языков – затертого «совкового» языка и авангардного метаязыка, описывающего первый. Впервые словосочетание «московский концептуализм» появилось в 1979 в заголовке статьи Б.Гройса, напечатанной в парижском журнале «А-Я». Автор характеризовал «московский концептуализм» как «романтический, мечтательный и психологизирующий вариант международного концептуального искусства 60–70 гг.».

Поэт Лев Рубинштейн в свою очередь так определяет различие западного и московского концептуализма: «В основе западной проблематики – драматическое взаимодействие разных существований вещи (вещи в широком понимании, то есть и предмета, и явления, и идеи, и представления): существования в реальности и существования в номинации, в описании, –в каком-либо условном обозначении. …Русский концептуализм сразу обнаружил отсутствие этой реальной вещи как исходной данности. Вернее – проблематичность ее присутствия. Уверенность в реальном существовании чего бы то ни было почти вытеснена в нашем сознании номинативным существованием этих вещей. Присутствие даже самых простых предметов вполне фиктивно: сегодня есть, завтра исчезли, как и не было, оставив на память одни слова. Такие слова-напоминания получают смысл скорее заклинательный: они не столько подтверждают присутствие вещи, сколько заклинают ее не исчезать навсегда. И при сопоставлении разных планов сталкиваются не реальность и язык, а разные языки, один из которых призван замещать реальность. То есть чистого концептуализма на русской почве как бы не может быть. Однако он есть, или есть нечто, имеющее это название.» (*Что такое концептуализм?*) Московские концептуалисты во многом оказываются наследниками обэриутов, обыгрывая абсурдность ситуаций, форм и слов, мифологизируя абсурдную повседневность. При некоторой «кухонно-коммунальной камерности», кустарности, объясняемых условиями андеграунда, отечественный концептуализм содержал в себе большой заряд идеологического и художественного протеста, нонконформизма. К школе московского концептуализма, помимо упомянутых художников, можно отнести творчество Р. и В.Герловиных, И.Чуйкова, акции групп Коллективные действия (КД) Андрея Монастырского, Медицинская герменевтика (МГ) Павла Пепперштейна, группы ТОТарт – художников Н.Абалакова, А.Жигалова, АПТарта – Н.Алексеева и др. Действия группы КД, подробно и документально описанные в книге *КД.* *Поездки за город* (1998), представляют собой своего рода эстетические путешествия, которые – по словам А.Монастырского – «сначала требуют ничем не оправданного доверия к себе, а уж потом понимания». Ритуал такого путешествия предполагает фиксацию этапов пройденного пути к месту действия и формы оповещения о нем. Всего с 1976 по 2000 группой КД было проведено 77 акций. Некоторые усматривают в акциях КД предтечу увлечения флэш-мобом, когда по команде из интернета незнакомые люди собираются в определенном месте, совершая некие бессмысленные действия. Помимо «поездок за город» и проведения акций вроде начертания слов на площадях путем выстраивания участников в определенном порядке, московские концептуалисты стремились выработать свой собственный язык и терминологию, которые помогли бы им «помечать» реальность, существующую вне их сообщества в целях ее исследования и упорядочивания. Так, группа МГ сосредоточилась на разработке социально мистической философии и понятий московского концептуализма, совместно вырабатываемого комплекса языковых практик. Плоды проведенной семантико-лингвистической работы КД, МГ и примкнувших к ним лиц были отражены в *Словаре терминов московской концептуальной школы* (1999). Он содержит основной и дополнительные списки разработанных терминов. Среди них: «идеоделика» – галлюциногенный слой в идеологии; «колобковость» – фигура ускользания; «россия» – область проявления подсознательных, деструктивных аспектов Запада; «запад» – суперэго России; «крым» – место в голове, напоминающее о главном; «мальчик коля» – соединение этического и эстетического в ракурсе детских воспоминаний; «зайчики и ежики» – культурные иконы детских текстов; «одинокая собака, заглядывающая в глаза» – раздвоение личности, где оба наблюдающие, но где личность в виде собаки что-то понимает, а личность в виде человека еще ничего не понимала, не чувствовала и не жила; «плачущий старик» – то же, что и: поваленное дерево, брошенный камень, разбитая тарелка, песня, которую спели, ребенок, который Все понял; «шепот любимой девушки» – процесс канонизации сопричастности и т.д. Группа ТОТ-арт в основном занималась проведением перформансов на природе или в мастерских художников. Например: *Снег* – на снегу рукой пишется слово «снег», снежная надпись собирается и съедается. *Золотой воскресник* – художники и жители дома красят заборы, скамейки и урны вокруг дома в золотой цвет. *Концептуализм в литературе.* Принципы концептуализма были реализованы и в отечественной литературе. Стереотипы, которыми советская идеология постоянно «бомбардировала» сознание людей, проявилась в поэзии концептуалистов, подчеркнуто отстраненной, бесчувственной, механизированной. М.Эпштейн, исследующий постмодерн в России, рассматривает творчество поэтов-концептуалистов как один из двух основных полюсов современной поэзии: «Время распадается на крайности, чтобы дойти до края своих возможностей… В поэзии каждой эпохи борются условность и безусловность, игра и серьезность, рефлексия и цельность… В 70-е это же противостояние, придающее поэзии динамику и напряженность, осуществляется в новых формах: метареализм – концептуализм. …Различия между новыми поэтами определяются тем, насколько слиты …идеи и реалии в их творчестве. Метареалия – предел их слитности, концепт – противопоставленности. …Они выполняют две необходимые и взаимно дополнительные задачи: отслаивают от слов привычные, ложные, устоявшиеся значения и придают словам новую многозначность и полносмысленность. Словесная ткань концептуализма неряшлива, художественно неполноценна, раздергана в клочья, поскольку задача этого направления – показать обветшалость и старческую беспомощность словаря, которым мы осмысливаем мир. Метареализм ищет пределы полнозначности, приобщения вещи к смыслу, к вечным темам, архетипам. Концептуализм, напротив, показывает мнимость всяких ценностных обозначений, поэтому своими темами он демонстративно приобщен к сегодняшнему, преходящему, к быту и низшим формам культуры, к массовому сознанию». (М.Эпштейн. *Постмодерн в России*). Появление концептуализма в России – явление прогнозируемое и естественное. Соцреализм в изобилии создавал неполноценные образы, иллюстративные по отношению к сверхценным идеям: «молодым везде у нас дорога», «мы рождены, чтоб сказку сделать былью» и т.д., которые и оказались «питательной средой» концептуализма. М.Эпштейн пишет: «…Концептуализм не спорит с зажигательными идеями, а раздувает их до такой степени, что они сами гаснут… Любое оружие было бессильно против Медузы, которая поражала своих противников, так сказать, идейно – взглядом, настигающим на расстоянии; и тот, кто по старинке бросался на нее с мечом, вдруг застывал как вкопанный и становился ее легкой добычей. Выход был один: взглянуть не прямо на чудовище, а приблизиться к нему, глядя на его отражение… Отражающий щит – вот надежное оружие против горгон ХХ века: удваивать могучего противника и побеждать его чарами его собственного отображения. Современный концептуализм – хитроумное оружие Персея в борьбе с современными горгонами…».

Концептуалисты имеют дело с концептами – затертыми речевыми и визуальными клише – неизменным оружием тоталитарных идеологий. Концепт – это идея или абстрактное понятие, своеобразный ярлык к реальности, которому она не соответствует, соответственно вызывающий этой несообразностью отчуждающий, иронический или гротескный эффект. Концепты, какими они предстают в текстах поэтов Пригова и Рубинштейна, – москвичи, «милицанеры», рейганы, грибоедовы – это образы травмированного сознания, которое, ничего в них не вкладывая, играет ими и таким образом их изживает. В отечественной литературе 1970–1980-х к концептуалистам можно отнести ряд ярких и самобытных авторов, в том числе начинавших еще в 1950-е мэтров российского андерграунда Генриха Сапгира, Всеволода Некрасова, принадлежащих к так называемой «лианозовской школе», а также более молодое поколение – Дмитрия Пригова, Льва Рубинштейна и др. Творчество Дмитрия Пригова строится на игре с речевыми штампами, сложившимися в советскими обществе. Его стихи неразрывно связаны с авторской манерой чтения. Поэт связывает, сталкивает слова не по их значению, а по произвольным признакам, и родится ли из этих сочетаний новое значение – зависит от читателя, от его «включенности» в поэтическую систему автора. Лев Рубинштейн (р. 1947) изменил способ существования поэтического текста. Долго работавший в библиотеках, он пишет расхожие фразы на библиотечных карточках. Получается нечто среднее между стихами, прозой и «театром одного актера». Тексты хаотичны, как сознание современного человека – разорванное, неустойчивое, мятущееся… В них чувствуется напряженность, драматизм. Перекликаются здесь не персонажи, наделенные чувствами и характерами, а голоса – в пустоте. Сходные тенденции проявлялись и в зарубежной литературе. В 1976 американский писатель Реймон Федерман опубликовал роман *На ваше усмотрение*, который можно читать по желанию читателя с любого места, тасуя непронумерованные и несброшюрованные страницы. Такой прием базируется на способности человеческой психики выстраивать целостный образ на основе произвольно подобранных отрывков. В 1979 Жак Риве выпустил роман *Барышни из А.*, составленный из 750 цитат 408 авторов. В свою очередь, творчество популярного кинорежиссера Квентина Тарантино также в значительной степени построено на цитировании, заимствовании и столкновении расхожих сюжетов из фильмов ужасов. Тотальная постмодернистская цитата-коллаж заменяет собой утонченные модернистские стилизации и реминисценции. Мастер центона – Тимур Кибиров (р. 1955)автор, по классификации Эпштейна, производного и переходного от концептуализма направления –нового сентиментализма. Характерна для концептуализма поэма Кибирова *Жизнь Константина Устиновича Черненко*, воспевающая подвиги руководителя СССР, превращенного с помощью штампов соцреализма в эпического героя. Соединение торжественно-официального стиля с убожеством содержания создает комический, почти фельетонный эффект. Попадая в непривычное окружение, казенные штампы, в свою очередь, наполняются новыми смыслами. Для стихов Кибирова характерно использование разговорной речи, бытовых подробностей, игр с литературными образами и цитатами, в том числе, официально-советскими. В целом поэт отстаивает простой уютный мир частного человека от всякого рода борцов за немеркнущие идеалы. К научной терминологии прибегает Александр Еременко (р. 1950), находящийся, по Эпштейну, между метареалистами и концептуалистами (Сб. *Модели и ситуации*, *Стихи, Opus Magnum*). Для стихов Нины Искренко (1951–1995) (Сб. *Или, О главном: из дневника, Стихи о Родине, Знаки внимания*), «души» клуба «Поэзия», в который входили Пригов, Рубинштейн, Иртеньев, Гандлевский, Кибиров, Еременко, также характерно ироническое использование известных цитат, игр с языком, соединенных с мотивами женской лирики. Применительно к стилям Алексея Парщикова (р. 1954)и Ильи Кутика (р. 1960), Эпштейн предлагает специальное обозначение: презентализм – то есть поэзия присутствия, поэзия настоящего. Феноменологический подход презентализма утверждает присутствие вещи, ее видимость, осязаемость, что является необходимым и достаточным условием ее осмысленности. Писателем с мировой известностью среди русских концептуалистов стал Владимир Сорокин (р. 1955) (Романы и повести *Очередь*, *Норма*, *Роман*, *Тридцатая любовь Марины*, *Сердца четырех*, *Голубое сало*, *Пир*, *Лед* и др.). В его творчестве сочетается авангард и поэтика постмодернизма. Палитра использования постмодерных приемов в произведениях Сорокина чрезвычайно разнообразна. Для него тоже характерны «игры» со стереотипами массовой культуры тоталитарных идеологий – советской и немецкой. Комбинаторика симулированных или клонированных текстов (стилизованных, имеющих чисто внешнее сходство) в его произведениях ведется или в случайном порядке, или развитием сюжета вслепую, в иных случаях сюжет то появляется, то исчезает в какофонии звуков или бессмыслице слов. Сорокин склонен и к «играм» с понятиями – например, предложить варианты интерпретации категории «норма» в романе *Норма*. Произведения концептуалистов часто представляют собой всего лишь жесты или проекты. Тем не менее концептуальное творчество утверждает новый тип свободы – существование человека, не вписанное в идеологические сюжеты. Бесцельная игра активизирует жизненную энергию, дает импульс к восприятию, освобожденному от идеологических клише. Задача таких «игр» – расчистка пространства от останков предыдущих идеологий, возвращение к изначальной тишине, предшествующей рождению новых смыслов. Московский концептуализм часто называют вторым русским авангардом, подчеркивая его преемственность по отношению к отечественной модернистской традиции, к идеям К.Малевича, В.Татлина и др. Русские поэты и художники-концептуалисты продолжали работать и в 90-х. Приемы и идеи московского концептуализма частично переходят в кинематограф, прослеживаются в творчестве режиссеров андеграунда Светланы Басковой (*Зеленые слоники*, *Четыре бутылки водки*, *Голова*, *Кокки – бегущий доктор*), Олега Мавроматти. Свои фильмы они строят на основе перформансов, хепенингов и полубессмысленных диалогов героев, за которыми прослеживаются клише способов мышления и поведения представителей разных слоев общества. После расцвета концептуализма в 1960–1980 – пика борьбы с идеологически ангажированным искусством, к 90-м ощущается усталость от этой темы. Возвращаются традиционные формы и сюжеты, стиль и техника прошлого, но при этом крепнет тенденция к более свежему и независимому взгляду на искусство – традиции перестают быть догмой, и в этом немалая заслуга представителей концептуального направления.

**Заключение**

Итак, подведем итоги.

Постмодерн как культура текста с его деконструкцией, которую описывает Деррида, как структурирование и одновременно уничтожение культуры, когда в человеке возникают множества пространств и сам человек становится множеством пространств. Текст – механизм для « вывернутости». Сказал – и вот она изнанка, мы воспринимаем друг друга в словах, нам становится очевиден смысл друг друга, и мы можем пережить мир другого, только в сказочных словах. Это состояние описанной и уже упомянуто в апокрифе («Ивангилее от Марии» и «Гром. Совершенный разум», написанные Марией Магдаленой). В тексте всегда есть персонаж – эта может быть «я сам», может быть «тот и другой», может быть «кто угодно», и всегда в произносимом тексте – это будет персонаж. Человек всегда находится в определенных взаимоотношениях со своим персонажем. Он самому себе, другому, кому угодно рассказывает истории о персонажах, который в текстах не просто жив, а является образом и подобием того, кто о нем говорит. И эти события происходят в реальности с тем, о ком идет рассказ и с тем, кто рассказывает.

В рассказах всегда исполняются желания, если сам рассказчик становится одним из персонажей этого рассказа, и готов пережить в реальности то, что сам рассказывал о себе, о Боге, бытии, культуре, о другом человеке, людях и т.г. под рассказом в данном случае следует понимать представления человека о действительности, о его законах, его модели и т. д., которые он реализует в культуре и соц. Жизни. Рассказ не исполняется, если рассказчик, не готов пережить рассказанное им самим, и все есть лишь плоть его абстрактных фантазий, которые он считает не приспособленными к социальной, культурной, или бытийной реальности, а стало быть, оторванными от действительности и существования. Исполняется все то, что принимается за реальность.

В контексте современной культуры мы можем определить следующий феномен: все, что мы называем сегодня «симулякры», «виртуальность», «фантазия», и т.д. что кажется оторванным от реальности, чем то идеалистичным, в значении «не существующее», является подлинной реальностью, так как эти понятия изначально обозначают вполне реальные вещи – «образ» или «копия» (симулякр), «истинность», (виртуальность), «рефлексия»,(фантазия в том значении, как о ней говорит Хейзинга, в концепции об игре), «духовное», (идеалистическое). Таким образом, если для человека эти понятия существуют в первом значении и обозначают «не существующее», то в культуре ( в том числе и социальной), для него эти ситуации закрыты, т.е. он сам себя лишает «рассказав культуры», когда истина является истиной, любовь любовью. и т. д.

Культура нового тысячелетия – это культура виртуальная, но не потому, что иллюзорна, или высокотехнична в создании компьютерных, как реальных пространств, а потому что её основе заложен этот механизм создания виртуального пространства и наблюдателя, самого себя (что можно считать самосознанием человека), и все это переплетено реальными событиями в жизни, где чудо становится обыденным и простым событием, как, например, вовремя пришедший трамвай. И именно поэтому в этом виртуальном мире возможно исполнение любых желаний, потому что этот мир, истинного творения., даже сотворения бытия. Мы видим, как сохраняется один и тот же механизм, во взаимодействиях человека и человека. И, следовательно, это соцоикультурная модель. И если эта модель сегодня существует только на стадии взаимоотношения двух людей, и понимается интуитивно, то завтра эта модель может быть осознанна, и использована в культуре, как основная модель её действия. И этот гениальный феномен новой культуры, находится в процессе осознания человечества и уже сформирован в действительности.

**Список литературы**

1)Личное дело №, – Литературно-художественный альманах М., 1991

2) Абалакова Н., Жигалов А*. ТОТАРТ.* Русская рулетка. М., Ad Marginem, 1998

3) Личное дело – 2. Литературно-художественный альманах. М., Новое литературное обозрение, 1999

4) Рассказы о художниках. История искусства ХХ века. СПб, Академический проект, 1999

5) Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. М., Издательство Р.Элинина, 2000

6) Руднев В. Энциклопедический словарь культуры ХХ века. М., Аграф, 2001

7) Поэты-концептуалисты. М., МК-Периодика, 2002

8) Вайль Петр. Генис Александр. Поэзия банальности и поэтика непонятного. Звезда.1994,№4

9) Деррида Жак. Москвоские лекции-1990. Свердловск, 1991.

10) Рубинштейн Лев. Всё дальше и дальше. М.: Obscuri Viri,1995

11) Платонова Е.Э. Культуралогия: Учебное пособие для высшей школы. – М.: Академический Проект: Традиция, 2003. – 784с. – («Gaudeamus»).

**Приложение**

В приложении будет приведен небольшой отрывок из текста известного современного французского философа и литератора Жана Кона, в котором состояние текста определено, как состояние человека или наоборот. И при этом текст имеет стремление, желания, эрогенные зоны и т. д., которые передают свои ощущения. В тексте описаны отношения человека и Бога, человека и человека, и в самом тексте они существуют в форме диалога, который не просто определяет реальность, а создает «сериал» творения мира, что происходило с Богом в отношении человека, и с человеком в отношении другого человека.

ТЕКСТ, НАДЕЛЕННЫЙ ВЛАСТЬЮ

Я – текст, наделенный властью. Каждый член моего тела – это символы власти. Рука – вот этот кусок тела, который ты читаешь, - это скипетр. В каждой букве власть. И я указываю тебе на следующую строку и приказываю читать, - и ты читаешь. Ты хочешь знать, что дальше и ты желаешь подчиняться. Твое желание совпадает с моим приказом и происходит действие. Ты не можешь бросить этот текст в самом начале. Этот текст – выраженный жест твоего наслаждения бросить его, а значит подчинение мне.

Если ты что-то не хочешь бросать значит тебе это нравится. Тебе нравится обладать и быть обладаемым. Обладание всегда бывает сексуальным или имеет признаки сексуальности. Нам хочется обладать тем, что имеет эрогенные зоны, окаймленные влагой. Мы любим обладать вещью, мы любим обладать волей другого человека. И это всегда эротично.

Вещь показывает миру наш престиж. Она имеет эротичную форму, она притягивает, она любит прикосновения. Этот текст – это вещь, которая любит прикосновения и говорит о твоем престиже. Ты читаешь и держишь в руках эту вещь – и все знают каков ты. Этот текст желает чтобы ты им обладал. Ему понравится если ты просунешь в него руку, поищешь отверстий, подивишься его дизайну. Тебе нравится прикасаться к вещи. Тексту нравиться быть вещью, к которой прикасаются. Ты держишь его пальцами, ты прикасаешься глазами. Это так эротично. Это возбуждает.

Это возбуждает того, кто прикасается и то, к чему прикасаются. Этому тексту нравится твое обладание. Этот текст – моя парализованная воля перед твоей сексуальностью. Я стал этим текстом для тебя, чтобы ты мог обладать мной, мог прикасаться. Этот текст – мое молчаливое подчинение от производной тобой фразы: «Я хочу тебя». Твое желание обладает мной написано здесь – в предыдущей фразе. Твое желание записано на мне – этом тексте. Но записано не мной. Я не знак твоего вожделения. Записано тобой. Я – объект твоего вожделения.

Этот текст – объект твоего вожделения. Твое знойное вожделение обладает мной – этим текстом, меня покоряет. И в какой-то момент становится не важно кто я: вещь или человек. Власть – это всегда расстановка сил. Есть тот, кто хочет обладать и есть тот, кто хочет, чтобы им обладали. Если есть необходимость, то это можно расписать.

Этот текст –расписание сил того, кто хочет обладать и того, кто хочет быть обладаемым. Мы можем меняться ролями: я могу хотеть обладания и ты можешь предлагать мне себя в господины. И доброй воли, выбора в этой ситуации быть не может, поэтому все необходимо расписать в тексте по ролям: кто сегодня кем обладает. Кто сегодня жертва и кто приносит эту жертву.

Этот текст – сценарий, в котором все роли обладателей расписаны. Сейчас я могу написать, что этот текст господин и тебе придется принести себя в жертву, у тебя – нет выбора. Я – господин твой, я силен и славен, любуйся мной, принеси себя в жертву моей красоте, моей силе и моему желанию. Текст убедителен, он констатирует свои состояния достоверно, текст вызывает восхищения достоверностью. И ты должен ему подчиняться, потому что ты восхищен. Он подавляет силой и красотой. Текст силен и он насильник. Он ужасен и прекрасен – ты восхищен и подавлен.

Ты ужасен и прекрасен – я восхищен и подавлен. Мы снова поменялись ролями. И дело вовсе не в том, что я соблюдаю баланс, сначала ты а потом я, потом снова – ты, а потом снова –я. Я не намерен уступать тебе, но так получается. Момент моего восхищения тобой – моя слабость и мое рабство. Момент твоего восхищения мной – твоя слабость и твое рабство.

Этот текст – феномен восхищения и удивления. За табличкой с надписью «феномен, не заходить - убьет», скрыто неизведанное. И мы не знаем, почему подчиняемся этой надписи: мы страшимся заходить, и мы подавленны собственным страхом, мы заходим – и мы убиты восхищением. Страх и восхищение всегда вместе. Они могут быть по разные стороны, но они всегда приносят нас в рабство.

Ты читаешь этот текст и тебе страшно. Ты подавлен этим текстом, ты раб его. Ты восхищен им – ты вновь становишься рабом. В обоих случаях ты раболепен и ничтожен. Твой выбор ложен, ты всегда попадаешь в ситуацию подавленного, всегда попадаешь под власть этого текста. У тебя нет выбора – ты объект насилия этого текста. И в обоих случаях ты счастлив. Феномен. И в этом месте тоже будь осторожен. Не новый ли это инструмент власти над тобой.

Этот текст жертвенник, на котором лежит твое тело, подавленное собственной сексуальностью. Именно в этом тексте расчленят тебя и подвергнут насилию. Этот текст – место, где подавят твою волю, где ты выразишь восхищение моей силой и в восхищении потеряешь свою волю. Твое восхищение уничтожает тебя, сделает тебя моим рабом. Это - тест, вызывающий восхищение и делающий тебя своим рабом. И я даю тебе это. Я предлагаю исполнить твое желание. Твое желание всегда сексуально. Ты хочешь власти. И ты должен принеси себя в жертву этому тексту и тогда получишь желаемое. Этот текст жертвенник, на котором распласталось твое истерзанное желанием власти тело.

Этот текст – тело ужаса страха, восхищения и твоего счастья.