



ДИАЛОГИ И ВСТРЕЧИ

**ПОСТМОДЕРНИЗМ
В РУССКОЙ
И АМЕРИКАНСКОЙ
КУЛЬТУРЕ**

Коллектив авторов
Диалоги и встречи:
постмодернизм в русской
и американской культуре

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=18575030

ISBN 978-5-4474-8076-9

Аннотация

Сборник материалов всероссийской конференции, прошедшей в Вологде 6—7 декабря 2012 г. Темы научных исследований участников конференции связаны с российской и/или американской культурой XX века. Были рассмотрены вопросы, связанные с процессами, происходящими в литературе, кино, театре, изобразительном искусстве, архитектуре, музейной деятельности последней трети XX века.

Содержание

От редакторов	5
Горизонты постмодернизма	6
Ризома и складка как предвосхищение фрактальной картины мира	6
Постмодернизм как культурный реванш: «великий западный канон» и «школа рессентимента»	18
Конец ознакомительного фрагмента.	27

**Диалоги и встречи:
постмодернизм в русской
и американской культуре
сборник материалов
научной конференции**

© О. В. Юшков, дизайн обложки, 2016

Редактор Е. В. Юшкова

Редактор Л. А. Якушева

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

От редакторов

7—8 декабря 2012 года при поддержке Посольства США (Москва) в Вологде прошла всероссийская конференция «Диалоги и встречи: постмодернизм в русской и американской культуре». В ней участвовало более 20 ученых из различных регионов России. На конференции рассматривались различные подходы (семиотический, синергетический, герменевтический, культурно-антропологический) к рассмотрению постмодернизма в качестве временного отрезка, феномена культуры и политекстового арт-пространства. Композиция сборника отражает основные векторы научных выступлений и дискуссий.

Горизонты постмодернизма

Ризома и складка как предвосхищение фрактальной картины мира Е. В. Николаева (Москва)

Затянувшееся почти на весь XX век состояние постмодерна казалось каким-то бесконечным блужданием в лабиринте деконструированных культурных форм с множеством расходящихся тропинок, ведущих к выходу, который на самом деле оказывался входом.

Коллажи на культурной картине мира распались на фрагменты, фрагменты – на мозаичные кусочки. «Мозаичные» орнаменты стали украшать все вокруг – от искусства до науки. Уже никого не удивляло, что культура «представляется по сути своей случайной, сложенной из множества соприкасающихся, но не образующих конструкций фрагментов, где нет точек отсчета, нет ни одного подлинно общего понятия, но зато много понятий, обладающих большой весомостью (опорные идеи, ключевые слова и т.п.)» [1].

Постепенно обломки «старого мира», мозаичные разва-

лины прошлых Больших стилей начали зарастать ризоматическими джунглями, из складок пространства и времени появлялись все новые и новые не совместимые ни с чем и с самими собой пост-чудовища. Место объекта заняла беспредметность, а вместо субъекта то и дело появлялся Другой. В бессвязном хаосе ментальных и физических «инсталляций», потерявших какую бы то ни было структуру в аморфных репрезентациях своего содержания, все ждали конца культуры, который никак не наступал...

Однако теперь уже, по-видимому, можно признать, что постмодернистскому «хаосу», наступившему «после оргии» освобождения формы от функции и знака от смысла (Ж. Бодрийяр) [2], приходит на смену иной механизм построения картины мира. Постмодерн оказался активной фазой конца, который не есть непреодолимый рубеж, финишная черта, но который одновременно есть начало. Пафос деконструкции и постмодернистской «сборки» был предчувствием новой парадигмы, контуры которой все явственнее начинают проступать в XXI веке.

Онтологические категории философии постмодернизма («ризома», «складка», «гипертекст») явились по существу метафорами-озарениями, которым просто не хватало точных алгоритмов их описания и фиксации в картине мира постсовременности. Вербальный словарь был не в состоянии выразить все, что стояло за этими ключевыми понятиями постмодерна. Но именно они были прообразами математи-

ческих инструментов концептуализации действительности, которая, как к концу XX века доказали физики и задолго до этого ощущали философы-постмодернисты, является неравновесной, открытой, нелинейной, динамической (т.е. вечно становящейся, но никогда – ставшей), подчиняющейся законам детерминированного хаоса [3].

Ж. Делез, Ф. Гваттари, М. Фуко подвергали мир классических социокультурных формул «деконструкции», чтобы найти способ вырваться из жестких, иерархических структур пространства культуры. Смыслы их философских высказываний часто кажутся слишком запутанными, а порой противоречивыми. Вербальных средств было недостаточно, чтобы придать понятиям, ускользающим из классического пространства прямолинейных смыслов, традиционную, законченную форму. Не случайно Ж. Делез и Ф. Гваттари временами прибегают к образу координатной сетки, геометрическим «чертежам», рисункам с замысловато изогнутыми линиями.

Дело в том, что ризома и складка суть не просто метафоры, но концепты особого типа, своего рода вербальные оболочки цифровых, математических алгоритмов, с помощью которых за видимым «хаосом» культурных артефактов и феноменов выявляются целостные образования более высокого уровня сложности, в том числе и вся культурная картина мира. Этой картине мира соответствует фрактальный механизм порождения смыслов и структурных связей.

Понятие фрактала, буквально означающего «дробный», «изломанный», «фрагментированный» [4], родилось в середине 1970-х гг. (практически в то же время, что и «ризома») в недрах особого раздела математики – фрактальной геометрии, основоположником которой является франко-американский математик Б. Мандельброт, автор известной книги «Фрактальная геометрия природы». Фрактал пришел на смену «чувственным» описаниям сложных структур и поверхностей, которые сами математики до этого называли «ветвистыми», «волнистыми», «извилистыми», «рябыми», «пушистыми», «прыщавыми», «сморщенными», «спутанными», «шероховатыми» и т. п. [5]. В самом общем смысле фрактал – это «структура, состоящая из частей, которые в каком-то смысле подобны целому» [6]. Примерами природных фракталов являются береговые линии, горы, реки, деревья, облака, кровеносная и нервная системы человека и др.

Фрактальное самоподобие заключается в воспроизведении на каждом из бесконечного числа внутренних уровней структуры одних и тех же или похожих физических, ментальных или символических паттернов, которые абсолютно или приблизительно повторяют конфигурацию самой структуры.

Любой фрактал (линейный или нелинейный) представляет собой реализацию некоторого рекурсивного (вызывающего самого себя) алгоритма, набора математических проце-

дур, имеющих характер последовательных итераций. Важно, что конечный результат одного цикла является одновременно начальным значением для следующего, т.е. фрактальное развитие формы – это процесс автопоэзиса (в терминах Ф. Вареллы и У. Матураны) или самовоспроизводства системы. Иными словами, фрактальная форма (ул) а остается неизменной, однако каждый раз наполняется несколько новым исходным смыслом.

Линейные фракталы (их иногда называют геометрическими) получаются с помощью многократных геометрических преобразований (снежинка Коха, дракон Хартера-Хейтуэя и др.). Нелинейные (или алгебраические) фракталы являются визуализацией значений степенной функции комплексной переменной $z = f(z, c)$ для очень большого числа итераций и начальных точек z_0 . В итоге с помощью относительно несложных математических формул «можно описать форму облака так же чётко и просто, как архитектор описывает здание с помощью чертежей, в которых применяется язык традиционной геометрии» [7]. При этом узоры нелинейных фракталов необычайно разнообразны и зрелищны. Самым удивительным из них является множество Мандельброта, в глубинах которого «спрятаны» не только его собственные крохотные копии, но и многие другие формы, похожие на морских коньков, спирали, вихри, диковинные цветы и т.п., которые появляются вновь и вновь на разных фрактальных уровнях (рис. 1).

Фрактал – принципиально бесконечная, вечно незавершенная форма и одновременно процесс непрерывного возвращения к изначально заданной «форм (ул) е». Если в алгоритме присутствуют некоторые случайные вариации, фрактал становится стохастическим, подобие его элементов на разных уровнях уже не столь очевидно (таково, например, «броуновское дерево»). Фрактальный «рисунок» становится еще сложнее и «хаотичнее», если фрактал строится не одним, а несколькими «вложенными» друг в друга алгоритмами – в этом случае речь идет о мультифрактальных структурах.

Размерность фрактальных структур чаще всего выражается дробным числом. Фрактал всегда находится между «чистыми» формами: не точка, но и не линия (фрактальная размерность d_f «канторовой пыли» – 0,63); или настолько изломанная линия, что уже «почти» плоскость (например, у кривой Пеано $d_f = 2$). Более того, фрактал в своем нереализуемом «конечном» виде может иметь нулевой объем и бесконечную поверхность (губка Менгера).

Самоподобие, итерационность и рекурсивность фрактала сделали возможным появление нематематических концепций фрактальности. С 1990-х годов термин «фрактал» стал соотноситься не только с природными или архитектурными объектами, но и с социокультурными самоорганизующимися системами. Хаос культуры и социума начинает осознаваться не в виде случайных топологических и смысловых

конфигураций, но в виде систем, упорядоченных на более высоких уровнях сложности, и тогда фрактал оказывается наглядной и операбельной визуализацией идеи бесконечного становления, незавершенности, процессуальности и имманентно «запрограммированной» динамики многих социокультурных феноменов.

Взглянем теперь на ризому и складку Ж. Делеза и Ф. Гваттари сквозь призму фрактальной концепции. Термин «ризом» (клубень, корневище) был заимствован философами из ботаники и был впервые представлен в работе «Rhizome» (1976 г.), которая потом с некоторыми изменениями вошла во второй том их совместного труда «Капитализм и шизофрения» – «Тысяча плато» (1980 г.).

Ж. Делез и Ф. Гваттари дают принципиальную характеристику ризоме следующим образом: «она сделана не из единиц, а из измерений или, скорее, из подвижных направлений. У нее нет ни начала, ни конца, но всегда середина, из которой она растет» [8]. При этом ризом» не деструктурированное образование, ее организация основана на ином, новом типе единства: «любая ризом» включает в себя линии сегментарности, согласно которым она стратифицирована, територизирована, организована, означена, атрибутирована и т.д.; но также и линии детерриторизации, по которым она непрестанно ускользает» [9]. Тем самым отмечается еще одно свойство ризомы – одновременность локализованных конфигураций и непрерывного движения, убегания

за их пределы (рис. 2).

Примечательно, что при объяснении идеи ризомы философы используют и вполне математические термины – «измерения» и «множества»; более того, *одно* как единство многого представлено процедурой $(n+1)$, а ризома как множественность – процедурой $(n-1)$.

Вспомним также, что фрактал – принципиально бесконечный процесс, он есть непрестанно разворачивающаяся форма, которая, оставаясь в своих пределах, уходит в бесконечную глубину. О ризоме также говорят как «о модели, которая не перестает воздвигаться и углубляться, и о процессе, который не перестает продолжаться, разбиваться и обновляться» [11], т.е. ризома строится по бесконечному рекуррентному алгоритму.

Что касается постмодернистских «складок», то они образуют четыре уровня субъективации: телесный, физический, гносеологический и онтологический. Их локализация в пространстве подчиняется принципу фрактальности: «складка всегда внутри складки, как полость в полости» [12], а «в промежутке между двумя складками – складка между складками, *Zwiefalt*, складчатая зона..., образующая стык или шов, зона неотделимости» [13]. Таким образом, в идее бесконечного складывания, сгибания-разгибания, порождающего складку в складке и складку-в-себе, в этом чередовании непрерывного и дискретного узнается итерационный алгоритм фрактального развертывания форм, рекурсивных, по-

хожих и одновременно отличающихся. Отметим, что визуализация многих фракталов дает абсолютно «осязаемые» складки и складчатые поверхности (рис. 3).

Можно также утверждать, что фрактал выстраивает в одном и том же фрагменте реальности одновременно два разных типа пространств, которые Ж. Делез и Ф. Гваттари назвали «рифленным» и «гладким». Фрактал, по существу, выступает как объединяющее начало между дискретным (результаты итераций) и непрерывным (нумерация порядков итераций): «порядковое, ... направленное, исчисляющее число принадлежит гладкому пространству, так же как исчисляемое число принадлежит рифленому пространству» [15].

В последние два десятилетия исследования фрактальных форм распространились на многие физические, технологические, социальные, экономические и культурные феномены – от турбулентности в метеорологии до колебания цен на хлопок, от динамики роста городов до принципов менеджмента, от циклов моды до структуры произведений искусства, от механизмов мышления до систем сетевых коммуникаций. Становится очевидным, что научные и философские понятия, применяемые для концептуализации действительности, не возникают из случайных ассоциаций, но сами алгоритмы мышления и языка оказываются своего рода «фрактальным блужданием в мире» [16]. Именно поэтому концепт фрактала не только служит удобным методологи-

ческим инструментом, но постепенно приобретает парадигматический статус: «фракталы как математические объекты получают онтологический смысл и становятся элементами системы нелинейно-динамической картины мира» [17]. По существу фрактальные образы, среди которых ризома и складка – самые первые, артикулированные философиями-постмодернистами, составляют основу новой – фрактальной – картины мира [18], соответствующей цифровой парадигме культуры. В этой парадигме хаос не есть случайный беспорядок, но принцип организации на более высоком уровне сложности и соединение невозможного – не плод интеллектуальных фантазий, а способ отражения «дробно-мерного» мира в классической (математической и философской) системе координат.

Подводя итог, подчеркнем, что фрактал, на наш взгляд, является наглядным воплощением постмодернистского предвосхищения наступающей цифровой эпохи и тем математическим и концептуальным инструментом, который описывает одновременно и ризому, и складку.

Примечания

1. Моль А. Социодинамика культуры [Текст] / А. Моль. – М.: КомКнига, 2005. – С. 45.
2. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла [Текст] / Ж. Бодрийяр. – М.: Добросвет, КДУ, 2006. – С. 7.
3. Николис Г. Познание сложного [Текст] / Г. Николис, И.

Пригожин. – М.: ЛКИ, 2008.

4. Мандельброт Б. Фрактальная геометрия природы [Текст] / Б. Мандельброт. – М.; Ижевск: Ижевский институт компьютерных исследований, Ниц «Регулярная и хаотическая динамика», 2010. – С. 18.

5. Там же. – С. 19.

6. Федер Е. Фракталы [Текст] / Е. Федер. – М.: Мир, 1991. – С. 19.

7. Юргенс Х. Язык фракталов в мире науки [Текст] / Х. Юргенс, Х. О. Пайтген, Д. Заупе. // Scientific American. №10, Октябрь, 1990. – С. 36.

8. Делез Ж. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения [Текст] / Ж. Делез, Ф. Гваттари. – Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. – С. 37.

10. Там же. – С. 16.

11. Roots by Stan Ragets. [Электронный ресурс]. URL: <http://fineart.stanragets.com/shop/roots/>.

12. Делез Ж. Цит. соч. – С. 36.

13. Делез Ж. Складка. Лейбниц и барокко [Текст] / Ж. Делез. – М.: «Логос», 1997. – С. 12.

14. Там же. – С. 209.

15. Мандельброт Б. Б. Фракталы и хаос. Множество Мандельброта и другие чудеса [Текст] / Б. Б. Мандельброт. – М.; Ижевск: НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика», 2009. – С. 123.

16 Делез Ж., Гваттари Ф. Цит. соч. – С. 824.

17. Тарасенко В. В. Познание как фрактальное блуждание в мире [Текст] / В. В. Тарасенко // Что значит знать? Сб. научн. статей. – СПб.: Университетская книга, 1999.

19. Мартынович К. А. Нелинейно-динамическая картина мира: онтологические смыслы и методологические возможности. Автореферат дисс. ... кандидата философских наук. [Текст] / К. А. Мартынович. – Саратов, 2011. – С.19.

20. Хайтун С. Д. От эргодической гипотезы к фрактальной картине мира [Текст] / С. Д. Хайтун. – М.: Комкнига, 2007.

Постмодернизм как культурный реванш: «великий западный канон» и «школа рессентимента»

О. Ю. Панова (Москва)

Если взаимоотношения литературы и идеологии – проблема весьма неоднозначная, то вопрос об отношениях идеологии и литературоведения представляется (по крайней мере, в демократическом обществе) гораздо более очевидным. В идеале литературоведение (как и всякая наука) должно быть свободно от воздействия идеологии – ведь ангажированность противоречит самой идее науки, которая должна опираться на факты, выводить законы и быть объективной. Разумеется, в случае с гуманитарным знанием эта независимость труднее достижима, чем в науках естественных; однако это не значит, что к ней не нужно и стремиться.

Поколение исследователей, пришедшее в профессию еще в советские времена, прекрасно помнит, что в СССР гуманитарные факультеты считались «идеологическими». Подобное положение дел в Советском Союзе было в порядке вещей и никого не удивляло. Однако нам потребовалось немало времени, чтобы научиться распознавать идеологию под видом филологии в работах западных коллег. В последние десятилетия особенно высокой степенью ангажированности

отличаются «штудии» – studies, возникшие в результате революции шестидесятых – гендерные и этнические программы – Gender studies, Afro-American studies, Native American studies, Asian-American studies, Queer studies и т. п. Их попытки переоценить и переструктурировать поле гуманитарного знания идут рука об руку с субверсивным, оппозиционным дискурсом постструктурализма. Эти «штудии» вкупе с неомарксизмом и «новым историзмом» Г. Блум в предисловии к книге «Западный канон» назвал «школой ressentiment», указав на их общую черту: все они являются более или менее явной формой социально-политического активизма и ставят ангажированность выше принципов научного исследования. Ницшевский термин «рессентимент» (ressentiment) – «реванш» в этом смысле используется Блумом совершенно корректно. Школа ressentiment стремится «расширить» западный канон через включение в него авторов, принадлежащих расовым, гендерным, классовым, сексуальным и проч. меньшинствам, мало заботясь при этом об их художественных достижениях. Кроме того, они стремятся дискредитировать западный канон, как основанный на расистских, «сексистских» и т. п. ценностях, очевидно, видя в качестве конечной цели его «демонтаж». Критикуя исследователей, которые постоянно атакуют западный канон и западную культуру в целом и стремятся «потеснить» Шекспира и Данте, вставляя в программы слабые в художественном отношении, но «политически корректные» опусы,

Г. Блум замечает: «Мнение, что можно помочь униженным и обездоленным, читая кого-то из них, вместо того, чтобы читать Шекспира, – это одна из самых странных иллюзий, порожденных нашей системой образования» [1]. Но эта иллюзия активно и с полным пониманием прагматики насаждается реваншистами эпохи постмодерна.

Вопреки политкорректной охоте на ведьм, не прекращающейся в университетах (и прекрасно описанной, например, Ф. Ротом в романе «Людское клеймо», 2000), находятся защитники науки и принципов фундированного исследования. Г. Блум – не единственный, кто выступает в защиту традиционных западных культурных ценностей. Его призывы у многих вызывают сочувствие, хотя немногие решаются открыто солидаризироваться с ними. После выхода «Западного канона» идеи Блума горячо поддержал Адам Бигли в своей рецензии на книгу, опубликованной в *New York Times*: «Блумовское представление о художественном своеобразии противоречит эгалитарзму. Немногие достигают его; немногие способны его оценить. Но великая литература, настаивает Блум, не имеет ничего общего с социальной справедливостью... Это – проклятие политкорректности. В „Западном каноне“ Блум старается вскрыть подоплеку школы рессентимента... Кто же враги Блума, и каково их кредо? В книге он упоминает Деррида, Фуко, Лакана, этот властительный триумвират французских теоретиков, хотя и не говорит прямо, что означают для него эти имена. Но всякий, кто знает, что

такое культурные войны, способен расшифровать то, что написано между строк» [2].

Другие защитники западного наследия, не используя термин «школа рессентимента», тем не менее пишут о том же самом феномене. Часто подчеркивается характерная для культурных реваншистов практика двойных стандартов. Стивен Хикс¹ отмечает, что исследователи, придерживающиеся левых взглядов, например, феминистки вроде Кейт Эллис, открыто пишут о том, что применение постструктуралистских методов должно стать «оружием против устаревших представлений» [3]. Оружие деконструкции направляется на традиционные представления о нравственных и художественных ценностях, которые нужно разрушить у студентов и заменить леворадикальной или политкорректной идеологией. Хикс называет методы «школы рессентимента» «макиавеллистскими», поскольку «релятивистские аргументы нацелены только на книги великого западного канона» [4]: «Когда преподаватель преследует политические цели, главным препятствием для него оказываются великолепные книги, созданные блистательными умами, которые находятся по ту сторону баррикады... Следовательно, если вы левый аспирант или профессор, которому приходится иметь дело с западным литературным канонам, у Вас два пути. Вы можете принять вызов, дать своим студентам читать эти ве-

¹ Stephen R.C. Hicks, Ph. D. (2004) Understanding Postmodernism: Skepticism and Socialism from Rousseau to Foucault. Scholargy Publishing. p. 190—191.

ликие книги, обсуждать их и спорить с ними на занятиях. Но это очень трудно и очень рискованно, – ведь студенты могут принять сторону противника. А есть способ просто отодвинуть традицию и преподавать только те книги, которые отвечают вашим политическим убеждениям... Деконструкция позволяет отменить целую литературную традицию как построенную на расизме, сексизме или тому подобных видах эксплуатации. Она предоставляет основания для того чтобы просто отодвинуть эту традицию в сторону» [5]

Хикс приводит в качестве примера такого «макиавеллизма от литературоведения» Кейт Эллис. Другой пример подобной практики – ангажированная афро-американская критика, сложившаяся к 1970-м, возраставшая на манифестах воинствующего Движения за черное искусство (Black Arts Movement) и скрестившая радикальный афроцентризм с постструктурализмом и деконструктивизмом.

В работах Х. А. Бейкера, Р. Степто, Г. Л. Гейтса всячески оттесняется на второй план тот очевидный факт, что негритянская словесность США является органичной частью американской и – шире – западной литературной традиции. Афроцентристы от литературоведения выстраивают (а точнее, изобретают и пропагандируют) некую «исконную» (vernacular) Традицию, восходящую к африканским топосам и мифологемам, а вместе с ней и самостийную «теорию афро-американского литературоведения» – за счет «отодвигания» и дискредитации западной культуры как ра-

систской и

эксплуататорской. Вот как выглядит анализ романа Ф. С. Фицджеральда «Великий Гэтсби» в книге Х. А. Бейкера «Модернизм и Гарлемской ренессанс» (1989): «„Цивилизация разваливается“, – откровенничает Том Бьюкенен на званом обеде, который он закатывает в своем роскошном особняке на Лонг-Айленде... Пессимизм Тома имеет книжное происхождение. Он созвучен расистскому бормотанию Стоддарда [6] (Том называет его „Годдардом“). На самом деле под угрозой вовсе не цитадель цивилизации, а господство белых англосаксонских самцов с их наглым расизмом, открытым сексизмом и невероятным богатством» [7].

Известный исследователь литературного модернизма, создатель авторитетной монографии «Гарлемский ренессанс в черно-белых тонах» [8], обоснованно утверждает, что чернокожие представители рессентимента некорректно интерпретируют не только «белую англосаксонскую», но и собственную культуру: «Г. Л. Гейтс и Х. А. Бейкер определяют афро-американскую традицию таким образом, который авторы Гарлемского ренессанса сознательно отвергали – даже если предположить, что на деле они вносили вклад в ту традицию, которую Гейтс и Бейкер пытаются выстроить, а точнее, изобрести. Я не буду оспаривать ценность подобных изобретений, но я собираюсь отстаивать ценность взвешенного исторического подхода, детального и отмечающего тонкие нюансы, при котором авторы изучаются в контексте того

поля, в котором они в реальности работали» [9].

Претензии профессора Дж. Хатчинсона, который защищает науку и принципы научного исследования, заведомо не могут быть услышаны противником. Почетный профессор университета Вандербильт Х. А. Бейкер научные принципы отменяет, реализуя на практике постструктуралистскую идею «поэтического языка». Бейкер прямо говорит о праве «исследователя» уподобиться художнику, музыканту и поэту; придумывая факты там, где их нет, не замечая их там, где они мешают теории. Интеллектуальная биография Бейкера типична для этого поколения афро-американских гуманитариев. Он закончил Говард, затем магистратуру в университете Калифорнии, специализируясь на викторианской эпохе. Все изменила революция 1960-х. Зная, как трудно добиться высот, состязаясь с «англо-саксами» на их поле, Бейкер сразу понял, что новая интеллектуальная мода – афро-американские штудии, замешанные на афроцентристском радикализме и постструктурализме, открывает новые карьерные горизонты. Показателен перечень мыслителей, которым Х. А. Бейкер отдает дань благодарности в своей самой известной книге «Блюз, идеология и афро-американская литература» [10] – Ф. Джеймисон, Бодрийяр, Фуко, Маршалл Салинас и черные радикалы Рон Каренга и Франц Фанон. Определяя в предисловии методы и задачи своего подхода, Бейкер настаивает: исследователь должен быть ангажирован и предельно субъективен. Подобно джа-

зовому музыканту, он играет, изобретает, придумывает, порождает метафоры, импровизирует – и создает «блюзовую матрицу» – продукт, который может иметь цену и хождение на интеллектуальном рынке постмодернизма в качестве «базовой структуры» «исконной черной эстетики».

В другой, явно не «блюзовой» матрице находится Дж. Хатчинсон, критикующий черных националистов-постструктуралистов вопреки политкорректности во имя «исторической корректности». Для Дж. Хатчинсона, ученика Г. Блума, последователя П. Бурдьё и нео-социологизма, объективность, уважение к фактам и истории – это *raison d'être* любого научного исследования. Неудивительно, что он выступает против политической ангажированности под маской науки. Монохромную черно-белую схему и «культурный апартеид» черных постструктуралистов, рассекающих «сиамских близнецов» – негритянскую и американскую литературу, отвергает и известный литературный критик и переводчик Барбара Джонсон: «У Гейтса термины „черное“ и „белое“ – взаимоисключающие понятия. Его бинарная модель строится на двух ошибочных предпосылках. Во-первых, это допущение, что возможно существование чистой, цельной и самодостаточной традиции. Во-вторых, разведение традиций, создание зазора между ними... Это не что иное, как культурные апартеид; меж тем культуры вступают друг с другом в диалог, сотрудничают, конфликтуют. Культуру невозможно удержать внутри определенных гра-

ниц. Культура – неэвклидова величина» [11].

Барбара Джонсон говорит об «ошибках», хотя, скорее, речь должна идти о сознательных подтасовках и мистификациях. Причины успеха и признания проектов, создаваемых в русле «школы рессентимента», находятся вне сферы науки. Это причины социального и нравственного порядка. Молчаливое согласие серьезных ученых «подвинуться» и освободить место «реваншистам», – это, очевидно, форма моральных репараций, выплачиваемых с помощью «символического капитала» потомкам черных рабов, ограбленных мексиканцев и «сексуальному пролетариату» – женщинам, геям и проч., и проч.

В теперь уже далеком 1990-м философ Джон Серль смотрел на постмодернизм юмористически, видя в нем не угрозу, а смешное «торжество глупости»: «Распространение „постструктуралистской теории“, пожалуй, наиболее известный пример глупого, но не катастрофичного феномена» [12]. Быть может, катастрофа – гибель великого западного канона – и в самом деле не произойдет. Но, разумеется, постструктуралистская теория – не просто «глупость», а весьма эффективное идеологическое оружие, и постмодернистский рессентимент – не просто «письмена темных людей», а серьезная попытка реванша, стратегия формирования новых элит, перераспределения как символического, так и вполне реального капитала и изменения баланса властных отношений в поле гуманитарной науки.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.