
А. Н. ТАРАСОВ

ТЕОРИЯ ДЕКОНСТРУКЦИИ КАК ФИЛОСОФСКО-ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ОСНОВА ЭСТЕТИКИ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Тенденция современной культуры, именуемая термином «постмодернизм», вызывает серьезный научный интерес среди исследователей. Особое внимание научной общественности к этому явлению наблюдается в отечественной и зарубежной эстетике. В этой связи вопрос об истоках постмодернизма в художественной культуре, несомненно, является актуальным и решение его имеет важное научное значение.

Помимо таких философско-теоретических основ художественной культуры постмодернизма, как постструктурализм и постфрейдизм, некоторые исследователи называют также теорию деконструкции (Гурко 1999; Деррида 2000а; 2000б; Ильин 1996; 1998; Маньковская 1995; 2000; Ратников 2002: 120–128; Bloom 1995; Bloom *et al.* 1979; Lentricchia 1980; Todorov 1995). Поэтому в данной статье предпринимается попытка проверить это утверждение и выявить те теоретические характеристики деконструкции, которые были восприняты постмодернистским типом художественной культуры.

Для достижения этой цели сначала дадим общую характеристику художественной культуре постмодернизма, затем теории деконструкции и выявим, какие теоретические черты вобрал в себя постмодернистский тип художественной культуры от деконструкции. Термин «постмодернизм» в современных гуманитарных, а в последнее время и в технических, науках употребляется достаточно часто. В самом широком смысле под ним следует понимать тенденции, проявившиеся в культурной практике и самосознании стран Запада в течение последних двух десятилетий. Основными характеристиками этих тенденций являются:

1) пересмотр кардинальных предпосылок европейской культурной традиции, связанных с прогрессом как идеалом и схемой истории;

2) распространение либеральных ценностей как эталона социально-политического обустройства;

3) основной экономической задачей общества в условиях постмодернизма признается неуклонный прирост материальных благ (Постмодернизм 2001: 297).

Основными понятиями, которыми оперируют сторонники этого направления, являются: «мир как хаос», «постмодернистская чувствительность», «мир как текст», «сознание как текст», «кризис авторитетов», «противоречивость», «дискретность», «фрагментарность», «интертекстуальность», «авторская маска», «двойной код» и др. Важнейшим фактором становления постмодернизма как теоретической базы соответствующего типа художественной культуры послужило, по справедливому утверждению Н. И. Губанова, «возрастание в обществе роли информации» (Губанов 2007: 56). Кроме того, на развитие этого типа культуры повлияли и социально-экономические изменения, произошедшие в жизни западного общества. Вопрос о социально-экономических предпосылках постмодернизма требует отдельного детального исследования, а потому, учитывая формат данной работы, останавливаться на нем не будем.

Приведенные выше характеристики позволяют полностью согласиться с мнением В. П. Крутоуса, утверждающего, что «постмодернизм есть современная форма радикального социокультурного скептицизма» (Крутоус 2005: 185). Развивая эту характеристику, тот же автор утверждает: «Одним из характерных признаков постмодернизма является перенос внимания с магистральных, стержневых культурных явлений на явления периферийные, “маргинальные” (пограничные)» (Басин, Крутоус 2007: 27).

Идеи постмодернизма разрушительным образом сказываются на художественной культуре, маргинализм становится характеристикой искусства постмодернизма. К сожалению, в последнее время таких примеров становится все больше и больше. Касается это самых разных проблем, рассматриваемых в искусстве.

Возьмем, к примеру, проблему человека в современной художественной культуре. По мнению современного исследователя Е. Ю. Андреевой, в условиях культуры постмодернизма «“новый

натуральный реализм” к концу 1990-х годов становится определяющим способом понимания человека и его места в мире... Эта жизнь представляется архаической, маргинальной и поразительно способной к воспроизводству» (Андреева 2007: 333). Во всех видах постмодернистского типа художественной культуры присутствует грубая эклектика, то есть несовместимое смешение стилей и жанров, в литературных произведениях отсутствуют герои, последовательность и логика изложения в постмодернистской литературе постоянно нарушаются.

Целью постмодернистских художественных произведений объявляется ироническое отношение ко всему ранее созданному, а высшей ценностью их становится новизна, способная принести удовольствие. Характеризуя существующее положение, теоретик постмодернизма Ж. Бодрийяр в «Прозрачности зла» не скрывает своей иронии, переходящей в сарказм: «...если попытаться дать определение существующему положению вещей, то я назвал его состоянием после оргии. Оргия – это любой взрывной элемент современности, момент освобождения во всех областях» (Бодрийяр 2000: 11). Проблема освобождения человека буквально ото всех ограничителей поднималась постмодернистами не раз.

Эту идею они ставили в заслугу своей теории. Так, П. Козловски утверждает: «Понятие постмодернизма является освобождающим, так как оно избавляет от стальных оков истории и необходимости» (Козловски 1997: 32). Апологет постмодернизма настолько увлекается восхвалением своей теории, что начинает уже в другой своей работе распространять постмодернистский бред на науку: «Все чаще встречается симулирование как научный метод, наука становится все более фиктивной» (Козловский 1995: 89). Суть постмодернистской концепции научного знания, на наш взгляд, четко выразил Ж.-Ф. Лиотар: «война целому» (Лиотар 1994: 47–61).

Однако ни такая наука, ни такое искусство, так активно пропагандируемое апологетами постмодернизма, не могут принести никакой – ни прикладной, ни, что еще важнее, нравственной – пользы. Пропаганда постоянного удовольствия, наслаждения в случае конкретной реализации этих призывов будет способствовать (и уже способствует в условиях агрессивного влияния культуры постмодернизма) нравственному разложению общества. Как справедливо

отмечает германский исследователь М. Блюменкранц, «растекаясь в ширину, в поиске все новых и новых наслаждений, человеческая жизнь теряет измерение глубины, без которого становится все более и более бессмысленной» (Блюменкранц 2004: 176).

На наш взгляд, корни так активно пропагандируемой культурой постмодернизма безнравственности следует искать в теории деконструкции, ставшей в постмодернизме в целом и в постмодернистском типе художественной культуры в частности своеобразным методом изучения.

Вопрос о том, что такое деконструкция, является дискуссионным в современной философии. Например, специализированная эстетическая литература дает ее определение как «тенденции в современной культуре, эстетике, направленной на “смещение” традиционных ценностей и истин» (Деконструкция 1989: 71).

Другое философское издание говорит о деконструкции, что «это не критика, не анализ и не метод, но художественная транскрипция философии на основе данных гуманитарных наук, искусства и эстетики, метафорический психоанализ философского языка» (Деконструкция 2000: 614).

Многие исследователи склонны видеть в этом термине метод исследования¹. Так, например, В. П. Ратников утверждает, что деконструкция выступает как «метод анализа и критики предшествующей метафизики и модернизма» (Ратников 2002: 124).

Главным теоретиком деконструкции считается Ж. Деррида, чья теория деконструкции, по мнению Н. Б. Маньковской, стала «одним из основных концептуальных источников постмодернистской эстетики» (Маньковская 2000: 14). В «Письме японскому другу» Деррида предупреждает, что было бы неверным искать какое-либо ясное и недвусмысленное значение, адекватное слову «деконструкция». Если термин «деструкция» ассоциируется с разрушением, то грамматическое, лингвистическое, риторическое значение деконструкции связаны с «машинностью» – сборкой-разборкой машины как целого для транспортировки в другое место (Деррида 1992: 53–57).

Со своей стороны отметим: и деструкция, и деконструкция – понятия одного рода, означающие разрушение. Только если дест-

¹ Данная позиция нашла отражение в работах: Бычков 2002: 506–510; Ильин 1996; Ратников 2002: 120–128; Bloom *et al.* 1979.

рукция – это разрушение в широком смысле, то деконструкция – это разрушение в философском и культурно-эстетическом смысле этого слова. Отличительными чертами деконструкции являются неопределенность, нерешаемость, интерес к маргинальному, периферийному. Разрушая привычные ожидания, дестабилизируя и изменяя статус традиционных ценностей, деконструкция, по мысли ее теоретиков, стремится выявить теоретические понятия, уже существующие в скрытом виде. Специфику деконструкции Деррида видит в инакости другого, отличного от техно-онто-антропо-технологического взгляда на мир, не нуждающегося в статусе и заказе (Деррида 2000а). В итоге художественная культура для Ж. Деррида оказывается своеобразным исходом из мира в чистое отсутствие. Как справедливо подчеркивает Н. Б. Маньковская, такой исход представляет собой «опасный и тоскливый акт, не предполагающий совершенства художественного стиля» (Маньковская 2000: 30).

Проанализировав работы Ж. Деррида (Гуссерль 1996; Деррида 1991; 1992; 1996; 1998; 1999а; 1999б; 2000а; 2000б), мы приходим к выводу, что деконструкция в его понимании имеет следующие характеристики:

- 1) она «не является каким-либо методом и не может им стать»;
- 2) любое ее «событие» уникально и неповторимо, как подпись или идиома, поскольку ее пафосом выступает «игра текста против смысла»;
- 3) любое ее определение неверно, ибо тормозит ее собственную непрерывность;
- 4) она не принадлежит какому-либо субъекту – индивидуальному или коллективному, – применявшему бы ее к тексту или теме;
- 5) в ее рамках собственно философский язык подвергается структурному психоанализу;
- 6) она – не критика в любом из ее значений, ибо сама подлечит деконструкции;
- 7) ее парадокс – «единственно возможное изобретение – изобретение невозможного».

Деррида утверждает, что все попытки решения вопроса о том, что такое деконструкция, по традиционной формуле логического суждения заранее признаются неверными, а все суждения в форме констатации – ошибочными. Понять значение деконструкции мож-

но лишь в конкретном контексте, при работе с рядами терминов, отчасти уже названных, отчасти добавляемых после чтения других текстов, по мнению Деррида, – этот ряд открыт и не завершен. Однако, следуя логике самого Деррида, заметим, что если «ряд терминов», необходимых для понимания деконструкции, можно увеличивать, то, следовательно, понять, что такое деконструкция по Деррида, невозможно, поскольку этот ряд уточняющих терминов, опять же, по мысли исследователя, можно расширять до бесконечности, не вводя никакой системы. Свое размышление Ж. Деррида завершает абсурдным, как и сама деконструкция, выводом: «Чем не является деконструкция? – да всем! Что такое деконструкция? – да ничто!» (Derrida 1989, цит. по: Маньковская 2000: 18).

В теории деконструкции классическая философия дезавуируется как «метафизика присутствия». Постмодернистов не устраивает, что в классической философии основой всего является полнота смысла. Г. В. Ф. Гегель в свое время провозгласил: истина – это целое, постмодернисты под влиянием идей деконструкции заявляют: истина плюралистична.

На наш взгляд, деконструкция – это метод исследования, в том числе и художественной культуры. Сущность деконструкции связана с тем, что все явления бытия, в том числе и искусство, понимаются как текст. При этом любой текст создается на основе других, уже созданных текстов. В этой связи вся культура рассматривается как совокупность текстов, с одной стороны, берущих начало в ранее созданных текстах, а с другой – генерирующих новые тексты. Созданные таким образом тексты приобретают самостоятельный смысл, отличный от того, который имел в виду автор. При этом сам автор теряется где-то в далеком прошлом.

Однако согласиться с мнением постмодернистов о том, что весь мир – текст, невозможно. Текст – это система графических знаков, использующихся для опредмечивания информации. По справедливому утверждению Н. И. Губанова, «всякое расширение объема понятия “текст” за пределы совокупности графических знаков является необоснованным. Природные явления, вещи и существа, люди, машины, предметы быта и многое-многое другое к текстам не относятся» (Губанов 2007: 57).

В мировоззренческом смысле деконструкция представляет собой выражение кризиса духовных основ современного общества.

В своих установках деконструкция неоднозначна и эклектична. Для деконструктивистов любая эстетическая ценность кажется «метафизированной», омертвевшей. Поэтому деконструктивизм признает только «игру вечного колебания», в чем проявляется влияние идеи Ф. Ницше.

Именно «игра вечного колебания» будет воспринята постмодернизмом, который радикализует эту идею. В своей практике постмодернисты избегают жесткой смысловой однозначности. Ярким примером этого могут быть постмодернистские перформансы и инсталляции, которые не только антигуманны по своей сути, но и небезопасны для самого зрителя.

Возьмем, к примеру, постмодернистскую инсталляцию датских художников «Контейнер-ТВ», сооруженную в 1989 г. Фотография ее изображена в работе Е. Ю. Андреевой (Андреева 2007: 278).

Эта инсталляция представляет собой следующее. В центральной части ботанического сада художники строят четырехэтажную структуру из большегрузных контейнеров. В контейнерах экспонируются наборы вещей и показывают видео, а верхние наружные стены конструкции используются как экраны открытых контейнеров. Экраны демонстрируют нарезку всевозможных картинок, снятых с экранов по нескольким телеканалам. Внутреннее видео представляет для зрителей технические и физиологические сложности осмотра: часть видеозаписей идет внутри контейнеров-рефрижераторов, и к ним надо добираться через бухты проводов, перегородки из толстого полиэтилена, железные створки; часть мониторов вмонтирована за решетками, причем прожекторы, освещающие внутренность контейнера, заставленного металлическими колоннами, слепят входящего. В одном контейнере путь преграждает гигантская одиннадцатиметровая гильотина, увеличенная копия тех, что использовались в том же Копенгагене лет за 200 до текущих событий. Приспособление исправно действует и вдвинуто в контейнер с таким расчетом, чтобы перерубить зрителю шею (!), если он засмотрелся на видеомонитор, или разрезать его пополам (!), если он находится на середине своего пути к «видеозрелищу»².

² Характеристика по: Андреева 2007: 278–280.

Данный пример, на наш взгляд, показывает, что постмодернистам-практикам важно обратить на себя внимание, привлекая его «шок-ценностями». Сам процесс создания «произведения искусства» им куда важнее его окончательного представления публике, иначе чем еще можно объяснить, что если зритель попытается в полной мере «насладиться» инсталляцией датских «художников», то живым в прямом смысле этого слова из этой инсталляции он не выйдет? По замыслу авторов «Контейнера-ТВ», зритель сам должен интерпретировать то, что он никогда не узнает, а если и узнает, то интерпретировать уже больше ничего и никогда не сможет, потому что погибнет в этом постмодернистском искусстве.

Постмодернистский текст – это постоянная, нескончаемая собственная интерпретация, но если прежде ошибочную интерпретацию можно было поправить, то теперь это сделать невозможно! Для постмодернистов любая интерпретация является истиной, и чем больше таких интерпретаций будет – тем лучше. Как отметил апологет постмодернизма В. Курицын, «постмодернизм – опыт непрерывного знакового обмена, взаимопровокаций и перекодировок» (Курицын 1994: 216).

Подобно «нищезанскому человеку», исследователи искусства и художественные критики призваны, с точки зрения сторонников деконструкции, а вслед за ними и постмодернизма, самоуверенно и самодовольно истолковывать «игру значений» в произведениях художественной культуры.

Такой подход роднит деконструкцию с формализмом в эстетическом значении этого слова, то есть такой позицией, которая в радикальных проявлениях доходит до провозглашения искусства миром «чистых форм» и выводит искусство за пределы гуманистического контекста культуры (Формализм 1989: 376).

Произведения, трактуемые как «метафоры», обретают смысл в игре «смещенных значений», поэтому итогом становится саморазрушающий смех – «постмодернистская ирония», предполагающая вытеснение человека из центра культуры. Данная последовательность показывает, как теория деконструкции получает свое развитие в культуре постмодернизма. Если деконструктивизм только вытесняет человека из центра культуры, то постмодернизм его вытесняет и уничтожает. Например, М. Фуко заявил, что субъективность – это пережиток прошлого, по его мнению, в будущем «все

дискурсы, каков бы ни был их статус, форма, ценность, разовьются в анонимное бормотание» (Фуко 1991: 43). Он констатирует мифологичность традиционного понимания человека, героя, автора. Социологическое и психологическое наполнение этих понятий было исторически обусловлено: «Археология нашей мысли с легкостью показывает: человек – это изобретение недавнего времени, и конец его, может быть, уже недалек» (Он же 1977: 404).

Однако в итоге постмодернисты и их апологеты заходят в очередной тупик. Постмодернизм и в вопросе о смерти субъекта показывает свою ошибочность – избавиться от субъекта им не удастся. Апологет постмодернизма В. Курицын эту идею растолковывает так: «Мы знаем, что должны исчезнуть, но не способны быть субъектами собственного исчезновения» (Курицын 1994: 220).

Данный пример еще раз доказывает: очередная идея, взятая постмодернизмом на вооружение от теории деконструкции и развита им, становится несостоятельной, а потому ее практическое применение, например в художественной культуре постмодернизма, является ошибочным.

В 1980-е гг. известность получили «Йельская школа» деконструкции в США и леворадикальная теория деконструкции, распространившаяся во Франции. Представителями «Йельской школы» могут быть названы П. де Ман, Г. Блум, Дж. Хиллис Миллер, Дж. Хартман и др.

Так, например, предметом исследования Поля де Мана является риторика литературной критики. В своих работах он развивает идею деконструкции, считая, что в основе критики должен лежать пересказ, требующий мастерского чтения и основанный на принципе пропуска: пропускается непонятное³. Однако возникает закономерный вопрос: как можно понять суть исследуемого текста (не будем забывать, что под текстом понимается культура в целом!), если пропускать, не выяснив, непонятные моменты? На этот вопрос деконструктивист Ман ответа не дает, что обнаруживает несостоятельность интерпретации деконструкции данным исследователем.

К счастью, среди представителей «Йельской школы» есть исследователи, понимающие бесперспективность и, что важно, разрушительную миссию деконструкции, а потому выступающих с

³ Эта концепция отражена в работе: Манн 1999.

последовательной критикой теории деконструкции. К их числу относится Г. Блум. В своих работах он выступает как оппонент теории деконструкции и постмодернистского типа художественной культуры с позиций классического канона (Bloom 1995). Он призывает вернуться к классическому искусству, к традиционному художественному объекту, взяв от них ценное и реализовав в современном искусстве. Блум отстаивает принципы универсальности, иерархичности, каноничности западной культуры.

Наиболее радикальные призывы содержатся в деконструкции, пропагандируемой французскими исследователями, среди которых следует отметить Ж. Деррида и Ж.-Ф. Лиотара. Как показано выше, сторонники ее доходят до воинствующего нигилизма в отношении к гуманистическим традициям культуры. Идеи, пропагандируемые представителями этого направления, например в кино, программируют разрушение самих основ реалистического кинематографа.

В настоящее время проблема деконструкции разрабатывается такими направлениями философской мысли, как «левый деконструктивизм», «герменевтический деконструктивизм» и «феминистская критика». Наиболее ярким представителем последнего направления является Ю. Кристева, выдвинувшая концепцию интертекстуальности. Данная концепция связана с дальнейшей разработкой теории деконструкции и является ключевой для постмодернизма. Интертекстуальность означает особые диалогические отношения текстов, результатом которых является впитывание и видоизменение других текстов в их ориентации на контекст (Ржевская 1985: гл. 5).

На первый взгляд может показаться, что Кристева ставит вполне гуманные цели: задача литературы, по ее мнению, заключается в освобождении от ужасного. Но какими средствами она предлагает этого достичь? Эти средства заложены в характерном, очень специфичном понимании источника прекрасного и возвышенного. С точки зрения традиционной эстетики явление можно считать прекрасным, когда оно в своей конкретно-чувственной целостности выступает как общественно-человеческая ценность, воплощающая утверждение человека в мире, свидетельствует о расширении границ свободы общества и человека, способствует возникновению и наиболее полному проявлению человеческих сил и способностей (Прекрасное 1989: 271). А источником возвышенного с точки зрения тра-

диционной эстетической науки выступают величественные явления природы, одухотворенная деятельность человека (Возвышенное 1989: 43). С точки зрения Ю. Кристевой, источником прекрасного и возвышенного является метафизический опыт абсурда, ситуации депрессии и меланхолии⁴. Очевидно, достижение гуманных целей негуманными методами является очередным тупиком теории деконструкции, своеобразно интерпретированной Ю. Кристевой, а следовательно, и художественной культуры постмодернизма.

Существенным признаком постмодернистского типа художественной культуры является «размытость» между словом и реальным выражением того, что оно означает. Эта «размытость» явилась следствием усвоения художественной культурой постмодернизма идей деконструкции. По мнению Н. Б. Маньковской, это особенно ярко проявляется в постмодернистском театре (Маньковская 2000: 30).

Театр требует зрительской заинтересованности, эмоционального контакта между сценой и публикой. Но посредством чего этого добивается постмодернистский театр? В отличие от традиционного театра в постмодернистском жизнь не изображается, а проживается во всей своей жестокости. Тем самым разрушается гуманистическая граница классического театра, призванного утверждать общественные и нравственные идеалы. В таком театре в соответствии с принципом деконструкции деконструируется привычная роль автора, снимаются оппозиции «автор – актер», «актер – зритель». Если в классическом театре даже со смертью главного положительного героя все равно оставалась надежда на утверждение положительных идеалов в обществе, то в постмодернистском любая надежда на это срезается на корню. Трагическая судьба изображения в постмодернистском театре завершается праздником жестокости.

Такие характерные черты художественной культуры постмодернизма, как иронизм, перемешивание фрагментов, стилей, стереотипов художественного мышления всех времен и народов, как замечает В. В. Бычков, являются и характерными чертами деконструкции (Бычков 2002: 510). Таким образом, наше утверждение о том, что теория деконструкции представляет собой теоретическую базу постмодернистского типа художественной культуры, является обоснованным. Однако художественная культура постмодернизма

⁴ Данная позиция нашла отражение в работах: Кристева 1998: 253–306; 1999: 145–185; Kristeva 1987.

является практической реализацией теории деконструкции в искусстве в самом радикальном, антигуманном варианте. Проявляется это в «разрушении идеалов, снижении бытийных критериев, смешении человека с грязью» (Попков 2006: 8).

Понимание культуры как системы текстов для ее анализа, безусловно, как методологическая посылка имеет право на существование. Однако тот анализ, который предлагают постмодернисты, радикализовав теорию деконструкции, лишен научной значимости и более того, по справедливому утверждению В. П. Ратникова, делает этот текст «не только автономным, но и анонимным, бесхозным» (Ратников 2002: 124).

Постмодернистский тип художественной культуры взял на вооружение такие идеи деконструкции, как «игра вечного колебания», самовольность (а точнее – своевольность) истолкования значений, вытеснение человека из центра культуры. Однако художественной практикой постмодернизма эти теоретические установки деконструкции, как и в случае с постструктурализмом и постфрейдизмом, были радикализованы и абсолютизированы. Приведенные примеры конкретной реализации теории деконструкции в искусстве постмодернизма убедительно показывают, что теория деконструкции, возведенная художественной культурой постмодернизма в абсолют, способствовала и способствует не только дегуманизации этого искусства, но и пропаганде им безнравственных ценностей, а следовательно – моральному разрушению общества.

Литература

Андреева, Е. Ю. 2007. *Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века.* СПб.: Азбука-классика.

Басин, Е. Я., Крутоус, В. П. 2007. *Философская эстетика и психология искусства.* М.: Гардарики.

Блюменкранц, М. 2004. Общество мертвых велосипедистов. *Вопросы философии* 1.

Бодрийяр, Ж. 2000. *Прозрачность зла.* М.: Добросвет.

Бычков, В. В. 2002. *Эстетика: учебник.* М.: Гардарики.

Возвышенное. *Эстетика.* Словарь (с. 43) / под общ. ред. А. А. Беляева и др. М.: Политиздат, 1989.

Гурко, Е. Н. 1999. *Тексты деконструкции. Деррида Ж. Différance.* Томск: Водолей.

Губанов, Н. И. 2007. Нищета философии постмодернизма. *Философия и общество* 1.

Гуссерль, Э. 1996. *Начало геометрии*. Введение Жака Деррида. М.: Ad Marginem.

Деконструкция. *Эстетика*. Словарь (с. 71) / под общ. ред. А. А. Беляева и др. М.: Политиздат, 1989.

Деконструкция. *Новая философская энциклопедия*: в 4 т. Т. I (с. 614). М.: Мысль, 2000.

Деррида, Ж.

1991. Шпоры: стили Ницше. *Философские науки* 3–4.

1992. Письмо японскому другу. *Вопросы философии* 4: 53–57.

1996. *Позиции*. М.: Ad Marginem.

1998. *Эссе об имени*. СПб.: Алетейя.

1999а. *Голос и феномен и другие работы по теории языка Гуссерля*. СПб.: Алетейя.

1999б. *О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только*. Минск: Современный литератор.

2000а. *О грамматологии*. М.: Ad Marginem.

2000б. *Письмо и различие*. СПб.: Академический проект.

Ильин, И. П.

1996. *Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм*. М.: Интрада.

1998. *Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа*. М.: Интрада.

Козловски, П.

1997. *Культура постмодерна. Общественно-культурные последствия технического развития / пер. с нем.* М.: Республика.

Козловский, П.

1995. Современность постмодерна. *Вопросы философии* 10.

Кристева, Ю.

1998. Душа и образ. *Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века*. Томск: Водолей.

1999. Фраза Пруста. *Логос* 2: 145–185.

Крутоус, В. П. 2005. Постмодернизм – современная форма скептицизма. *Философия и будущее цивилизации: Тезисы докладов и выступлений IV Российского философского конгресса*: в 5 т. Т. 4. М.: Современные тетради.

Курицын, В. 1994. К ситуации постмодернизма. *Новое литературное обозрение* 11.

Лиотар, Ж.-Ф. 1994. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? *Иностранная литература* 1: 47–61.

Мани, П. де. 1999. *Аллегории чтения*. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та.

Маньковская, Н. Б.

1995. *Париж со змеями (Введение в эстетику постмодернизма)*. М.: ИФ РАН.

2000. *Эстетика постмодернизма*. СПб.: Алетейя.

Попков, В. А. 2006. Эстетика и искусство на пороге XXI века. В: Попков, В. А., *Эстетика и искусство на пороге XXI века: сборник статей*. Ч. 2. *Современные проблемы эстетики и художественной культуры*. Липецк: ЛГПУ.

Постмодернизм. *Новая философская энциклопедия*: в 4 т. Т. III (с. 297). М.: Мысль, 2001.

Прекрасное. *Эстетика*. Словарь (с. 271) / под общ. ред. А. А. Беляева и др. М.: Политиздат, 1989.

Ратников, В. П. 2002. Постмодернизм: истоки, становление, сущность. *Философия и общество* 4: 120–128.

Ржевская, Н. Ф. 1985. *Литературоведение и критика в современной Франции: Основные направления. Методология и тенденции*. М.: Наука.

Формализм. *Эстетика*. Словарь (с. 376) / под общ. ред. А. А. Беляева и др. М.: Политиздат, 1989.

Фуко, М.

1977. *Слова и вещи. Археология гуманитарных наук*. М.: Прогресс.

1991. Что такое автор? *Лабиринт-Эксцентр* 3.

Bloom, H. 1995. *The Western Canon*. New York, NY: Riverhead Books.

Bloom, H. et al. (eds.) 1979. *Deconstruction and Criticism*. New York, NY: Seabury.

Derrida, J. 1987. *Psychee. Invention de l'autre*. Paris.

Kristeva, J. *Soliel noir. Depression et melancholie*. Paris, 1987.

Lentricchia, F. 1980. *After the New Criticism*. Chicago: University of Chicago Press.

Todorov, T. 1995. *La vie commune. Essai d'antropologie generale*. Paris: Ed. du Seuil.