

**УДК 7.01****DOI: 10.34670/AR.2024.18.19.007****Пост-культура как современный социокультурный феномен****Ульянова Лариса Николаевна**

Кандидат философских наук, профессор,  
Владимирский государственный университет им. А.Г. и Н.Г. Столетовых,  
600026, Российская Федерация, Владимир, ул. Горького, 87;  
e-mail: Shuralev@mail.ru

**Шуралев Руслан Ильясович**

Аспирант, ассистент кафедры музыкального образования,  
Владимирский государственный университет им. А.Г. и Н.Г. Столетовых,  
600026, Российская Федерация, Владимир, ул. Горького, 87;  
e-mail: Shuralev@mail.ru

**Аннотация**

В данной статье авторы обращаются к многозначности понимания современного этапа эстетической практики. Анализ современных эстетических воззрений отечественных и зарубежных ученых осмысливается через парадигмальную модель эстетического опыта. В центре статьи – категории преמודерна, модерна, постмодерна, антиэстетики, трансэстетики и др. Данная работа является актуальной вследствие необходимости включения эстетических феноменов современности в процесс эстетического воспитания студентов.

**Для цитирования в научных исследованиях**

Ульянова Л.Н., Шуралев Р.И. Пост-культура как современный социокультурный феномен // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. 2023. Том 12. № 10А. С. 70-80. DOI: 10.34670/AR.2024.18.19.007

**Ключевые слова**

Пост-культура, современное искусство, парадигма, преמודерн, модерн, постмодерн, ризома, симуляция, гиперреальность.

---

## Введение

Термин «*пост*-культура» на сегодняшний момент имеет многочисленные дефиниции и написания, что обязывает нас определить сторону, позицию и констатировать исключительно одно определение этого термина. Данное понятие фигурирует у большого количества исследователей, философов и культурологов, например, таких как В. Розин, В. Беляев, Е. Шапинская, и имеет, во-первых, полярные смыслы, а во-вторых, различное написание и транслитерацию (в большинстве случаев данный термин пишется как «посткультура»). Мы останавливаем свое внимание на определении *пост*-культуры В. Бычковым, так как именно оно, по нашему мнению, имеет самый близкий к нашей проблематике смысл.

Термин *пост*-культура у В. Бычкова означает переходный период от культуры классической к чему-то доселе неизвестному, иному. Безусловно, сам факт такого транзитивного состояния культуры свидетельствует о том, что появление *иной* культуры предшествуют особые исторические события, социокультурные сдвиги в общественном сознании мирового сообщества. Для того чтобы грамотно осмыслить явление *пост*-культуры, нам необходимо провести небольшой анализ исторических и культурных предпосылок, вывести категориальный аппарат и определиться с его значениями, систематизировать и обосновать социокультурные парадигмы [Бычков, 2019].

Для того чтобы качественно описать проблему, необходимо ввести терминологию, совпадающую по смысловой составляющей с темой нашего исследования. Здесь мы обратимся к теоретическим исследованиям по философии А. Дугина и к его выводам, которые, как нам кажется, более всего подходят к вектору нашего планируемого мыслительного движения, также предложим краткий анализ истории мировой культуры и искусства.

## Основная часть

Разграничим всю историю человеческого бытия на три больших парадигмы: парадигма Традиции (*премодерн*), парадигма современности (*модерн*) и парадигма постмодерна.

Здесь необходимо остановиться и пояснить значение слова «парадигма».

Изначально «*paradigma*» имела иной характер и значение, нежели то, какой она имеет сейчас в различных науках. Дословно «парадигма» означает «то, что предопределяет характер проявления», оставаясь вовне. Это то, что предопределяет форму и структуру материи, реальности, манеру понимания мира. А. Дугин дает рабочее определение термину «парадигма» – «это нечто, что предшествует различению области онтологии (бытия) и гносеологии (познания)» [Дугин, 2021, 16].

Парадигма премодерна основывала и фундировала свое существование исключительно на мифе (эпоха Античности) и религиозной догматике (Средние века). Никакой философии как науки, как мыслительно-культурного процесса не существовало. Даже философы эпохи Античности в полной мере философами не были, так как их мировоззрение определяло мифологическое обоснование мироустройства. Идея божественного определяла человеческое сознание. Никто из людей традиционного общества не сомневался ни в существовании Великого Другого, ни в том, что это Великое Другое предопределяет структуру материи, само человеческое существование. В равной степени человек парадигмы Традиции не сомневался в плоскости земли, ее полости изнутри и прочих мифов (хотя мы должны понимать, что никакими мифами для человека Традиции данные утверждения не являлись). Божественное начало было

объяснением всего сущего, вследствие этого гносеологических вопросов «почему?», «зачем?» попросту не существовало. Человек Традиции, безусловно, не мог определить парадигмальную структуру, матричную систему в которой он существовал наряду с другими; он также не подозревал, что живет в эпоху Традиции и что возможны какие-либо еще парадигмы. В этом и заключена сложность определения системных и структурных кодов парадигмы: мы имеем возможность сказать хоть что-то отдаленное о парадигме, но лишь при условии, что мы находимся в качественно новой структурной системе принципиально новой парадигмы [Дугин, 2021].

Так, все имеющиеся сведения о парадигме премодерна получили возможность быть выраженными исключительно в эпоху современности (парадигме модерна). Здесь также необходимо сделать отступление и разграничить наше понимание термина модерн как парадигмы и термина модерн как художественно-культурного контекста, состояния.

О парадигме модерна А. Дугин говорит как о довольно большом временном отрезке, начало которого он определяет временем Позднего Возрождения и началом Нового времени – XVI веком. Безусловно, такое определение модерна во многом расходится с общепринятым пониманием термина «модерн», но только лишь потому, что в большинстве случаев о модерне говорят как о культурной эпохе, состоянии художественно-эстетического пространства конца XIX – начала XX в., а не как о парадигме. Конечно, модерн как стиль является неотъемлемой частью парадигмы современности, но как ее последний отзвук, как последние лучи заходящего солнца парадигмы модерна [там же].

Новое время говорит парадигме Традиции категоричное «нет!» и, по сути, является ее антагонистом. А. Дугин в своей книге «Постфилософия: три парадигмы в истории мысли» интересно сравнивает переходы из одной парадигмы в другую с физическим явлениям перехода из твердого состояния в жидкое. То есть, покинув одно состояние, состояние Традиции, человек входит в принципиально новое состояние, в *иное* состояние среды, меняя свое отношение к миру, материи, реальности и самому себе. С этого времени в свои законные права вступает философия, она получает статус науки, не обремененной теологическими догматами. Парадигма модерна совпадает с великими географическими открытиями, астрономическими и физическими. Начинается движение в сторону признания человеческого как первоосновы, а не божественного; закладываются первые субъект-объектные отношения, доселе не известные человеку Традиции. Мы, конечно же, помним, что «смерть бога» была зафиксирована Ф. Ницше во второй половине XIX века, но Ницше лишь трагически поставил диагноз; «болезнь» началась еще задолго до данного засвидетельствования, а конкретно – с началом Нового времени.

Поразительно схожие мысли мы можем встретить у того же В. Бычкова. Во вступлении к главе «Эстетика парадокса» он пишет о двух картинах XVI века, которые оказались «символически пророческими» для современного мира. Это «Распятие» Изенгеймского алтаря Грюневальда и «Смерть Христа» Гольбейна Младшего. О последней в своих дневниках писала А.Г. Достоевская следующие строки: «Лицо ... страшно измученное, с глазами полуоткрытыми, но уже ничего не видящими и ничего не выражающими. ... это до такой степени похоже на настоящего мертвеца» [Достоевский, 1973, 506]. В. Бычков пишет, что посредством художественно-мистического прозрения Ренессанс провозгласил «реальную и окончательную смерть Бога» [Бычков, 2019, 272]. С тех самых пор Культура, основой которой всегда было божественное начало, которая не мыслила себя без отношения к Великому Другому, начала распадаться и сводиться к собственной сингулярности.

Переход к чему-то принципиально новому был обозначен Вольтером в следующей фразе:

«Царство свободных знаний освобождает человечество от цепей слепого мракобесия предшествующих эпох» [цит. по Дугин, 2021, 29]. Но это вовсе не означает, что модерн есть логичный и обусловленный всеми факторами переход, существующих лишь благодаря наличествованию определенных знаний о мире, идущими вразрез с убеждениями человека Традиции. Вследствие этого можно предположить, что человек, до сих пор живущий в аграрном цикле или простодушно верующий в божественное начало как первопричину всего и вся, не является созданием, ограниченным предрассудками. Транзитивный переход к новой парадигме не обременяет человека Традиции невежеством, но, безусловно, выбрасывает его на периферию контекста эпохи.

Так, долгое время в исторической науке существовали только две большие парадигмы – парадигма Традиции и парадигма модерна. Но XX век стал переломным веком в мировой истории и культуре. Все, что возводилось на уровень ценностного, сакрального и настоящего, низвергается, но на его место обязательно должно что-то прийти *иное*. Бог мертв, субъект и объект, разведенные И. Кантом по разные стороны, поставлены под сомнение, искусство исчерпывает свои ресурсы, изобразительность, свой медиум. Открывается зияющая пустота. XX век становится последним веком парадигмы модерна, и, вместе в этом, последним веком классического искусства. Авангардисты первой трети XX столетия становятся рубежным явлением в истории искусства, последним отзвуком уходящей эпохи. Они были уже не классиками, но еще не сумели схватить то надвигающееся *иное*, которое позже окрестят постмодерном.

Парадигма модерна закончилась, но вовсе не потому, что она исчерпала себя. Отнюдь нет. Достаточно вспомнить Ю. Хабермаса, который всячески противился новому надвигающемуся *иному*. Он писал, что «мы предаем дух Просвещения, двигая постмодерн». По его мнению, парадигма модерна вовсе не исчерпала себя, она имеет все ресурсы для того, чтобы просуществовать еще не одно столетие. Хабермас опасался, что конец модерна приведет человечество обратно к архаике, к Традиции, что это новое *иное* будет преодолением модерна, но через возврат к премодерну. Хабермас видел в фашистских, нацистских движениях в Европе тот самый отблеск Традиции [Фуко, 1996].

Но модерн закончился, окончательно и безоговорочно, и закончился исключительно потому, что как только он перестал превозмогать парадигму премодерна, расслабившись, потерял влияние и всякий интерес. Человек устал и потребовал *нового*, ничего не предлагая взамен. Наступила пауза, тишина, в которой не было ни *старого*, ни *нового*. В этот момент промежуточной стадии появляется произведение «Улисс» Д. Джойса, концепции М. Хайдеггера «*Dasein*» и «*Inzwischen-Sein*» – уже не модерн, но еще не постмодерн.

Философия, которая когда-то пришла в модерн и сместила собой религию, в контексте парадигмы постмодерна тоже низвергается, оставляя вместо себя пустоту. Это означает, что постмодерн приводит в итоге человечество к кризису мысли. А. Дугин пишет, что для человека постмодерна «необходимость мысли ... уже *не столь очевидна*» [Дугин, 2021, 11]. Но если философия исчезает, то, соответственно, она должна оставить после себя огромное пространство, которое пустым долго оставаться не может. Это пространство довольно быстро заполняется «обрывками предшествующих состояний, лоскутами сновидений, экстравагантными фрагментами случайных, разрозненных, химерических ощущений». Один из выдающихся французских философов второй половины XX века М. Конш называл это «экстравагантным ансамблем», который грядет на место «мира». Интересно заметить, что само слово «мир» звучит по-латыни как «*mundus*», что означало порядок и целостность, а

французское слово «immonde», что в переводе означает «мерзость» и «грязь», дословно и буквально переводится как «не-мир». То есть «весь мир, “le monde”, становится “immonde”» [там же, 13].

Сегодня человеческая деятельность сведена до уюта и комфорта, в которой нет места мысли. И, исходя из слов Аристотеля, что «человек есть живое существо, наделенное мыслью-словом» [Аристотель, 2022, 205], можно сделать вывод, что человек сегодня потерял свой главный конститутивный элемент бытия.

Проблема постмодерна до сих пор стоит остро и вызывает жаркие споры у всех: от философов до обывателей. Существует огромное множество дефиниций данного термина, но ни один из них не является исчерпывающим. Наверное, самым известным и популярным определением служит определение Ж.-Ф. Лиотара: «постмодерн – это исчезновение метанарративов» [Лиотар, 2016, 98]. Несмотря на то, что каждый исследователь, каждый философ пытался дать собственное объяснение данной парадигме, именно лиотаровская дефиниция укрепилась в истории западноевропейской мысли, именно эту мысль пытались развить по-своему все западноевропейские философы-постмодернисты. Лиотар пишет о том, что метанарративы больше не имеют влияния, хотя это весьма неочевидно. Тем самым Лиотар создает новый миф – метанарратив об исчезновении метанарративов [Хабермас, 2008].

Сам термин «постмодерн», что буквально означает «после современности», вводит в тупик: как помыслить то, что после «сейчас»? Британский философ Р. Скрутон писал, что проблема постмодерна возникает тогда, когда пробуют написать историю настоящего. В этом и заключен весь парадокс: «настоящее» – это еще не история. Но проблема постмодерна – это проблема временного сдвига. Наше настоящее сдвигается в прошлое, все, что мы можем сказать, все, что мы хотим сотворить, будь то музыка, поэзия и т.д., все непременно приведет нас в прошлое: язык сегодня ограничен, так как сказать больше нечего, все было сказано до нас; музыка ограничена, так как все звуки были придуманы, все созвучия уже существуют в сокровищнице мирового искусства, все краски смешаны, все формы изваяны. Все, что мы попытаемся сказать или сделать, неотвратимо приведет нас в прошлое, и возможно ли будущее, если все, что может случиться, уже когда-то случилось [Скрутон, 1991]?

Логика парадигмы модерна, а в частности модернизма как художественного стиля, обязывает художников создавать «тотальные» романы: «заменить фрагментарность [мира] воображаемой целостностью» [Хабермас, 2008, 22]. В модернистском романе герой, автор, бог смешены воедино. Реальная жизнь – это еще ничто; подлинность бытия человека может раскрыться только в произведении. Словно у М. Пруста, жизнь вне произведения – потерянное время. И напротив, произведения Г. Миллера, в которых герой и автор – почти одно и то же, он творит свою жизнь с чистого листа, создавая тем самым собственную жизнь, его не волнует и не заботит не мир, не время. Художник модерна творит себя через свои произведения. Чтобы жить – нужно эту жизнь написать.

Но что писать теперь, если написать более нечего, и как прожить жизнь, если все, что мы можем сделать – уподобиться кому-то до нас? В этом и заключена проблема постмодерна. На этом и базируются его основные концепции «смерти автора», «смерти субъекта».

Как было сказано выше, XX век стал последним веком классического искусства и первым веком искусства современного. В отечественных искусствоведческих исследованиях понятия «современное искусство», «контемпорари арт», «актуальное искусство» имеют один и тот же смысл, хотя в англоязычной литературе термин «modern art», хоть и переводится также, имеет отношение к совершенно другой эпохе, к эпохе парадигмы Модерна.

Современное искусство неотделимо от *пост*-культуры хотя-бы потому, что оно является порождением последнего. И, возвращаясь к понятию *пост*-культуры, необходимо вывести рабочее определение. Здесь мы снова обратимся к исследованиям в области эстетики В. Бычкова. В своем учебнике он дает, как нам кажется, исчерпывающую дефиницию: «пост-культура – это будто-Культурная деятельность ... поколения людей, сознательно отказавшихся от Великого Другого как трансцендентного центра Универсума и стремящихся строить нечто в культурно-цивилизационных полях с ориентацией только и исключительно на свой разум, материалистическое миропонимание и безграничность сциентистско-технологических перспектив» [Бычков, 2019, 277].

Исходя из данного определения, можно сделать логический вывод, что делёзовская «ризома» отчасти описывает состояние этой самой *пост*-культуры. Нелинейность структуры ризомы есть прямое противостояние классической линейности мышления и бытия, что было присуще культурам прошлых эпох [Делез, Гваттари, 2008].

Герберт Маркузе называет современную культуру «культурой нулевого цикла», культурой с пустым центром, а В. Бычков пишет, что *пост*-культура – это «симулякр Культуры» классической [Скрутон, 1991, 274]. Здесь нельзя не вспомнить об исследованиях Ж. Бодрийяра, который писал, что современный мир полностью состоит из симулякров, «копий без оригинала» [Бодрийяр, 2018].

В своей работе «Заговор искусства» Ж. Бодрийяр пишет, что искусство в своем изначальном понимании – это «гиперболическое зеркало» мира, его «обостренная иллюзия» [Бодрийяр, 2020, 279]. Но искусство постмодерна (да и всей *пост*-культуры в целом) утрачивает эту иллюзию, «впадает в симуляцию себя», больше ничего не хочет, не желает, смеется над самим собой. Культура, закончившись, бесконечно цитирует саму себя, ищет идеи и смыслы в обломках старой культуры. Искусство, ничего не способное говорить самостоятельно, выражается посредством искусства классики, но в ироничных, смехотворных формах. Сегодня вполне обычно воспринимаются «Завтрак на траве» Э. Мане и «Игроки в карты» П. Сезанна в одном художественном поле холста или арт-объекта, совмещенные ради коммерциализированных рекламных целей.

Современное искусство, как пишет Ж. Бодрийяр, уже не является проклятой долей, не пытается вторгнуть свое ирреальное в реальное бытие. Это также невозможно по одной причине, о которой пишет Ж. Бодрийяр, – невозможно ввести *сверх*-реальное в реальное, потому что сегодня это реальное замещено гиперреальностью. Ж. Бодрийяр проводит параллели с порнографией: сегодня порнография утратила свою иллюзию желания, так как современный мир более чем порнографичен. С современным искусством похожая ситуация: оно утратило желание иллюзий. Окружающий нас мир заполнен всевозможными объектами, которые через образы и символику как-бы относят нас к сфере искусства, но самим искусством не являются. Такова, например, природа *китча*. Подобное явление «оэстетизации» всего Ж. Бодрийяр называет *трансэстетикой*. Также важно отметить, что Ж. Бодрийяр сравнивает современное искусство с медиа, так как они оба посредством знака (или образа) «заставляют реальность исчезнуть» и в то же время пытаются скрыть факт исчезновения [Бодрийяр, 2020].

Пустота образов, которая присуща современному искусству, сводит это самое искусство к собственной сингулярности. Всевозможные перформансы, акции, инсталляции и т.д. есть всего лишь попытка «гипостазировать симулякр», тем самым вывести искусство из мира иллюзий в мир реальный, сделать его транспарентным, и, значит, его уничтожить.

*Пост*-культура, в отличие от Культуры классической, не верит в иллюзию, замещая ее

симулякрами эстетической формы. Ж. Бодрийяр пишет, что современный человек верит в реальность (что также является одной из иллюзий). Эстетика была призвана сдерживать эту иллюзию посредством формы. Но сегодня человек, отказавшись от иллюзии, по большому счету отказывается от эстетики, единственной, которая была способна на сдерживание. Не зря Ж. Бодрийяр называет эстетику «сублимацией ... радикальной иллюзии мира» [Бодрийяр, 2020, 279].

Современное искусство – это ретроспектива к искусству классическому, или, как называет его тот же Ж. Бодрийяр, «подмигивание» традиционному искусству. Но не является ли это симулирование современного искусства уже не классики, а самого себя? Сегодня мы пришли к такому этапу, когда довольно длительное время культура пребывает в стадии симулирования. Прекрасно подходят слова М. Хайдеггера: *«Когда мы говорим “Смотрите, какой мрак”, мы еще помним о солнце, нам есть еще с чем сравнивать. Но придут те, которым не с чем будет сравнить. Это мы. Мы пришли и даже не понимаем, что мы в ночи и вовсе не знаем света»* [цит. по Дугин, 2021, 15]. Чем дальше мы движемся по времени вперед, тем дальше мы отходим от искусства классического, мы теряем иллюзию, заменяя ее симуляцией, накладывая симуляцию на симуляцию, копию на копию, цитируем то, что само по себе является цитированием, и так далее. Мы все слышали о Ромео и Джульетте, мы запросто сможем узнать, угадать аллюзию на Шекспира в кино, театре, литературе, но тем самым мы отдаляемся от самого Шекспира все дальше и дальше. Возможно, когда-нибудь Шекспира будут изучать не по средствам прочтения оригинала, а через всевозможные нескончаемые копии.

*Пост-культура* – это не просто последняя стадия умирания Культуры классической, это принципиально новое, иное мышление, иная структурность.

Важно отметить, что негласным «центром» любого шедевра классического искусства была духовность. Реципиент, воспринимающий произведение искусства, общался с ним не посредством чувственности, но посредством *над-чувственного* опыта, мистического озарения. Эстетика, претерпев множественные изменения, не осуществив свою давнюю мечту – ответить на вопрос «что такое прекрасное?», должна была закончиться. И действительно, период классической эстетики, как и философии и искусства, был закончен. Классические эстетические категории, такие как «прекрасное», «возвышенное», «трагическое», потеряли значимость. Духовность сменилась телесностью, а сама эстетика как наука повернула свой взор на изначально неэстетические феномены и явления. Можно сказать, что эстетика занялась тем, чему долгое время сопротивлялась. Эстетика была вывернута наизнанку, ведь предмет ее исследований – прекрасное – был убран из *пост-культурного* дискурса [Бычков, 2019].

Телесное восприятие на уровне базовых чувств определило дальнейшее развитие эстетики и искусства. Хотя само искусство сегодня не любит себя так именовать, оно скрывается под другими терминами – арт-деятельность, арт-практика, да и произведения искусства теперь имеют название «артефакты» или «арт-объекты». Искусство снизошло до уровня потребления, утилитарной среды. Теперь все является объектами, все вертится вокруг коммерции, практик, потребления, тела, желаний, секса, вещей и мн. др.

Нельзя сказать, что подобные мнения – всего лишь субъективные точки зрения отдельно взятых интеллектуалов. О подобных сдвигах в универсуме пытаются говорить нам не одно столетие самые тонко чувствующие души. Просто на стыке веков, XIX и XX, самые отважные интеллектуалы позволили себя окончательно поставить точку в отношениях со всем тем прошлым багажом, который накопил человек. Сегодня уже практически все не имеет ни веса, ни авторитета. Как писал А. Дугин, «[н]икакого Канта, никакого чистого разума, никакого

Сартра уже не существует» [Дугин, 2021, 36].

Но необходимо сказать, что та негативная среда, которую пытались осмыслить многие философы, является негативной исключительно в связи с имеющимися оценками этих же самых философов. Ж. Делез, в отличие от своих коллег современников, единственный, кто видел в постмодерне не ретроградность, а потенциал.

В отличие от того же Ж. Бодрийяра, который оценивал современное общество как «общество потребления», в котором бесконечно происходит штамповка бесконечного количества копий, как на конвейере, Ж. Делез видел не просто «фабрику», а «фабрику как мастерскую», в которой каждодневно происходит создание *нового*, потому как каждый предмет оригинален, ибо имеет *различие*. Культура заставляет нас думать, будто мы желаем конкретный объект, но это желание производит различие. В итоге мы желаем не объект, но объект-сборку, множественность. Мы желаем смотреть на картину, но это желание расщепляет объект и распространяется не только исключительно на единство одного объекта, но на множественность, целый мир. Картина не может присутствовать в нашем сознании в момент восприятия отдельно от множественности, она является частью этой множественности, а значит, в опыте различных субъектов картина будет различна [Хабермас, 2008].

Несмотря на многочисленные негативные оценки *пост*-культуры и постмодерна, в частности, который был заклеен как эпоха цитатности, в этот период появляются разнообразные концепты, которые, с одной стороны, ставят крест на классическом философствовании, а с другой – выводят это философствование на иной уровень, претендуя на истинность (конечно, исключительно в структуралистской позиции). Так, например, концепт «смерти автора», изначально предложенный Р. Бартом в своей одноименной статье, позже продолженный М. Фуко, переосмысливает как место автора, так и читателя.

Как настаивает М. Фуко, авторство – это не порождение субъективности и индивидуализма, ведь субъективность, по Фуко, есть «антропологический сон», ведь никакая субъективность невозможна вследствие того, что всякая субъективность и индивидуальность – порождение доиндивидуальных установок. То есть нам кажется, что это субъект рождает речь, что субъект первичен по отношению к речи, но на деле владение этой речью есть результат освоения доиндивидуального языка. Получается так, что автор – не мифическое существо, подобное богу, чье сознание рождает дискурс, а всего лишь место для этого дискурса. Безусловно, автор – не слепой транслятор множественных дискурсов, он обладает свободой, свободой систематизировать их, но, отметим еще раз, по отношению к дискурсу автор (субъект) не первичен, а соприроден ему [Хабермас, 2008].

В связи с этим пониманием автор становится «элементом грамматики», а значит, его прежнее место сдвигается. Он более не романтический творец, а часть грамматики. Хоть Р. Барт и предполагал, что вслед за смертью автора рождается читатель, но, как пишет Д. Хаустов, Барт тем самым создает новый миф по имени «читатель». «Смерть автора» не уничтожает автора как элемента вообще, а, наоборот, разводит автора и читателя по сторонам, и в этом различии и определяется дискурс [Хабермас, 2008; Хаустов, 2021].

Как мы уже писали, искусство призвано создавать иллюзии, оно собственно и существует как иллюзия, как некая альтернатива «реальности», и почти все классическое искусство строится на принципе иллюзорности. Так, например, смотря на скульптурную группу Лоренцо Бернини «Похищение Прозерпины», мы в своем внутреннем опыте одновременно осознаем, что произведение «нереально», и в то же время восхищаемся тем, насколько оно напоминает нам «реальность». Эта диалектичность нашего восприятия порождает парадокс, который ловко



использовало классическое искусство. Эпоха *пост*-культуры отказалась от иллюзии, а, значит, отказалась от данного парадокса. Лео Стайнберг в своей работе «Другие критерии. Лицом к лицу с искусством XX века» приводит забавный, но очень показательный пример: «13 августа 1971 года на обложке журнала *Life* обнаженная Ева Альбрехта Дюрера соседствовала с фотографией современной молодой девушки в джинсовом костюме. За последующую неделю около трех тысяч простых американских читателей отменили свою подписку на журнал, протестуя против бесстыдства обнаженной. Многие из них приняли ее за настоящую модель, раздевшуюся для фотографа» [Стайнберг, 2021, 106].

Хотя современные художники полагают, будто только сегодня, с приходом новой парадигмы, искусство стало восприниматься как искусство, только сегодня впервые было обращено внимание на его внутренние процессы. Так пишет об этом К. Гринберг: «... иллюзионистское искусство маскировало свой медиум, скрывая искусство посредством искусства», а современные творцы используют «искусство, чтобы привлечь внимание к искусству» [цит. по Стайнберг, 2021, 100].

### Заключение

На основании мнения большинства ученых-эстетиков современности возможным представляется сделать вывод, что в эпоху *пост*-культуры, постмодерна не существует никакой художественности, вместо нее – антихудожественность, вместо эстетики – транс- и антиэстетика. Да и вместо самого искусства – антиискусство. Но что делать, если и философия, и искусство, и эстетика закончились? Продолжать существовать в «инаковости неискусства», что, безусловно, влечет за собой нестабильность внутреннего опыта. Сегодня художник современного искусства должен «отстаивать изобретение и творчество антихудожественным отношением» [Стайнберг, 2021, 99].

Однако пространство эстетического опыта в образовании и культуре сегодняшнего дня заставляет нас не замыкаться исключительно на современных феноменах, а дает возможность выбора в области эстетической, духовно-созерцательной деятельности нашего сознания, грамотно и активно соединяя традицию и современность в процессе эстетического воспитания, являющуюся необходимой частью жизни человека любого возраста.

### Библиография

1. Аристотель. Никомахова этика. М.: Азбука, 2022. 448 с.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994.
3. Бодрийяр Ж. Заговор искусства // Совершенное преступление. Заговор искусства. М.: Группа компаний «РИПОЛ классик»/«Панглос», 2020. 348 с.
4. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. М.: Рипол-Классик, 2018. 320 с.
5. Бычков В. Эстетика. М.: КНОРУС, 2019. 528 с.
6. Делез Ж., Гваттари Ф. Ризома // Эстетика и теория искусства XX века. М.: Прогресс-Традиция, 2008. 696 с.
7. Достоевский Ф. Об искусстве. М.: Искусство, 1973. 631 с.
8. Дугин А. Постфилософия. Три парадигмы в истории мысли. М.: Академический проект, 2021. 503 с.
9. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М.: Gallicinium, 2016. 160 с.
10. Скрутон Р. Катакомбы закрываются // Вопросы философии: научно-теоретический журнал. 1991. № 10. С. 29-33.
11. Стайнберг Л. Другие критерии. Лицом к лицу с искусством XX века. М.: Ад Маргинем Пресс: Музей современного искусства «Гараж», 2021. 424 с.
12. Фуко М. Что такое автор? // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Касталь, 1996. 448 с.

13. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. М.: Весь мир, 2008. 416 с.
14. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. М.: Весь мир, 2008. 416 с.
15. Хаустов Д. Лекции по философии постмодерна. М.: РИПОЛ классик, 2021. 288 с.

## Post-culture as a modern socio-cultural phenomenon

**Larisa N. Ul'yanova**

PhD in Philosophy, Professor,  
Vladimir State University named after. A.G. and N.G. Stoletovs,  
600026, 87 Gor'kogo str., Vladimir, Russian Federation;  
e-mail: Shuralev@mail.ru

**Ruslan I. Shuralev**

Postgraduate Student, Assistant at the Department of music education,  
Vladimir State University named after. A.G. and N.G. Stoletovs,  
600026, 87 Gor'kogo str., Vladimir, Russian Federation;  
e-mail: Shuralev@mail.ru

### Abstract

The authors of this article address the ambiguity of understanding the modern stage of aesthetic practice. The analysis of modern aesthetic views of domestic and foreign scientists is comprehended through a paradigmatic model of aesthetic experience. The article focuses on the categories of premodern, modern, postmodern, antiaesthetics, transaesthetics, etc. This work is relevant as a result of the need to include aesthetic phenomena of modernity in the process of aesthetic education of students

### For citation

Ul'yanova L.N., Shuralev R.I. (2023) Post-kultura kak sovremennyi sotsiokulturnyi fenomen [Post-culture as a modern socio-cultural phenomenon]. *Kontekst i refleksiya: filosofiya o mire i cheloveke* [Context and Reflection: Philosophy of the World and Human Being], 12 (10A), pp. 70-80. DOI: 10.34670/AR.2024.18.19.007

### Keywords

Post-culture, contemporary art, paradigm, premodern, modern, postmodern, rhizome, simulation, hyperreality.

### References

1. Aristotel' (2022) *Nikomakhova etika* [Nicomachean Ethics]. Moscow: Azbuka Publ.
2. Bart R. (1994) *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected works: Semiotics. Poetics]. Moscow.
3. Bodriyar Zh. (2018) *Simulyakryi simulyatsii* [Simulacra and simulations]. Moscow: Ripol-Klassik Publ.
4. Bodriyar Zh. (2020) *Zagovor iskusstva* [Conspiracy of Art]. In: *Sovershennoe prestuplenie. Zagovor iskusstva* [Committed Crime. Conspiracy of art]. Moscow: Gruppy kompanii «RIPOL klassik»/«Panglos» Publ.
5. Bychkov V. (2019) *Estetika* [Aesthetics]. Moscow: KNORUS Publ.
6. Delez Zh., Gvattari F. (2008) *Rizoma* [Rizoma]. In: *Estetika i teoriya iskusstva XX veka* [Aesthetics and theory of art of the 20th century]. Moscow: Progress-Traditsiya Publ.

7. Dostoevskii F. (1973) *Ob iskusstve* [About art]. Moscow: Iskusstvo Publ.
8. Dugin A. (2021) *Postfilosofiya. Tri paradigmy v istorii mysli* [Postphilosophy. Three paradigms in the history of thought]. Moscow: Akademicheskii proekt Publ.
9. Foucault M. (1996) Chto takoe avtor? [What is an author?]. In: *Volya k istine: po tu storonu znaniya, vlasti i seksual'nosti* [The will to truth: beyond knowledge, power and sexuality]. Moscow: Kastal' Publ.
10. Habermas Yu. (2008) *Filosofskii diskurs o modern* [Philosophical discourse about modernity]. Moscow: Ves' mir Publ.
11. Habermas Yu. (2008) *Filosofskii diskurs o modern* [Philosophical discourse about modernity]. Moscow: Ves' mir Publ.
12. Khaustov D. (2021) *Leksii po filosofii postmoderna* [Lectures on postmodern philosophy]. Moscow: RIPOL klassik Publ.
13. Lyotard J.-F. (2016) *Sostoyanie postmoderna* [The state of postmodernity]. Moscow: Gallicinium Publ.
14. Scruton R. (1991) Katakomby zakryvayutsya [The Catacombs are Closing]. *Voprosy filosofii: nauchno-teoreticheskii zhurnal* [Questions of Philosophy: Scientific and Theoretical Journal], 10, pp. 29-33.
15. Steinberg L. (2021) *Drugie kriterii. Litsom k litsu s iskusstvom XX veka* [Other criteria. Face to face with the art of the 20th century]. Moscow: Ad Marginem Press: Muzei sovremennogo iskusstva «Garazh» Publ.