

## ЦИТАЦИЯ В ПОСТМОДЕРНИСТКОМ ИНТЕРТЕКСТЕ

### CITATION IN POSTMODER INTERTEXT

Э. А. УСОВСКАЯ

E. USOVSKAYA

Белорусский государственный университет

Минск, Республика Беларусь

Belarusian State University

Minsk, Republic of Belarus

*e-mail: elina-rain@mail.ru*

---

Статья посвящена категории цитации в постмодернистском тексте, который рассматривается как интертекст. Отмечается, что в ситуации культурных поворотов, визуализации и дигитализации культурно-социальной реальности он приобретает характер гипертекста. В качестве ключевых характеристик интертекста выделяются нелинейность, метафоричность, ирония, игра, которые активно представлены в архитектуре и дизайне постмодерна и постмодернизма. Адресность постмодернизма в сторону индивидуальных запросов, гендерных и национально-этнических контекстов подтверждает его приверженность различиям, уникальности.

*Ключевые слова:* постмодернизм, интертекст, гипертекст, цитация, игра, ирония, архитектура, дизайн, национально-этническое, уникальное.

The article is devoted to the category of citation in a postmodern text, which is considered as an intertext. It is noted that in the situation of cultural turns, visualization and digitalization of cultural and social reality, it acquires the character of hypertext. The key characteristics of intertext are non-linearity, metaphor, irony, and play, which are actively represented in the architecture and design of postmodernism and postmodernism. The targeting of postmodernism towards individual requests, gender and national-ethnic contexts confirms its commitment to differences and uniqueness.

*Keywords:* postmodernism, intertext, hypertext, citation, acting, irony, architecture, design, national-ethnic, unique.

---

Тексты современной архитектуры и дизайна достаточно разнообразны, используют некоторые коды и мотивы собственно постмо-

дернизма. Однако вряд ли они обладают полновесной сущностью и природой постмодернистского текста, которому присущи игра, театральность, свобода, ирония, юмор, метафоричность, цитатность и т. д. Согласимся с высказыванием российской исследовательницы А. В. Панкратовой, что «в наши дни, в конце 2010-х, спор постмодернизма и модернизма перестал быть существенным. Из дизайна достаточно естественным образом постепенно исчезла интертекстуальность, почти исчезли ирония, каламбуры, повышенная постмодернистская декоративность, китч и камп. Сегодня мы незаметно вернулись в модернистскую парадигму, однако, без ее революционного заряда» [1, с. 151]. Данный тезис правомерен и по отношению к другим видам искусства, как и реалиями повседневной культуры. Это вторит и развернувшимся дискуссиям вокруг сущности и признаков «нового» общества XXI в., что демонстрирует не только растерянность в понимании «текучести» новой модерности, но и страха перед будущим. Поэтому целью данной статьи в некотором роде будет возвращение к постмодернистскому тексту и цитации, демонстрирующим многослойность, уникальность, разнообразие, нестандартность мышления и восприятия мира и эстетики.

Интертекст как одно из центральных понятий постмодернизма обладает целым рядом особенностей, отличающих его от классического понимания текста. Широко известным является факт его экспликации Михаилом Бахтиным<sup>1</sup>, следующим из полифоничности творчества, повествования Ф. М. Достоевского («Проблемы творчества Достоевского»). Диалогичность его прозы, как и наблюдения-размышления Михаила Михайловича над сущностью и методологией гуманитарных и точных наук («К методологии гуманитарных наук») привели к формированию общего корпуса осмысления текста как диалога, то есть как понимания. Культурнолингвистический подход (или социолингвистический) стал на протяжении почти всего XX в. одним из центральных в науке. И Бахтин, и структуралистская школа, и, что важнее, постструктурализм, интерпретативная антропология сконцентрировали внимание на знаково-символическом измерении культурных объектов, культуре как ценностно-знаковой системе, социальном как текстовом.

---

<sup>1</sup> Сама категория была предложена Юлией Кристевой на основании бахтинской диалогичности в статье 1967 г. «Бахтин, слово, диалог и роман».

Представления о тексте, прежде всего литературном, строившемся на определенных законах, принципах бинарности, уступили место другому видению. В культурно-историческом плане оно обуславливалось культурными поворотами в широком смысле этого слова. Прежде всего они были связаны с своего рода переоткрытием культуры, которая стала рассматриваться в качестве целостного комплекса аксиологических, знаковых, информационных, социальных, адаптационных, онтологических и других институтов, феноменов и артефактов. Культурные повороты позволили изменить подходы, методологию изучения человека и культуры, обнаружить те области, которые не просто расширили сферы исследования, направлений и задач, а коренным образом изменили сам взгляд на культуру и культуры: «Речь идет о новаторских направлениях – таких, как интерпретативный поворот (*interpretive turn*), перформативный поворот (*performative turn*) и рефлексивный поворот (*reflexive turn*), – которые сначала сложились в сфере культурной антропологии, а затем в контексте смены ведущих дисциплин сформировали постколониальный поворот (*postcolonial turn*) наряду с пространственным (*spatial turn*) и иконическим / пикториальным поворотом (*iconic / pictorial turn*); с недавних пор к ним примыкает и переводческий поворот (*translational turn*)» [2, с. 7].

Интерпретативный поворот инициировал определение культуры как текста с дальнейшей перспективой и реалией насыщения последнего контекстами, включающими отсылки, следы, аллюзии, сети смыслов, что можно обнаружить у позднего К. Гирца и Ж. Деррида. Это далеко не значит, что культура как таковая и конкретных общностей представляет собой замкнутое пространство, строящееся на законах лингвистики. Культурный текст, с одной стороны, включает в себя комплекс этологических, мыслительных, поведенческих репрезентаций и институций, с другой – подвижен и диффузен. По своей сути создание текста выглядит как диалог, поскольку «всякое слово (текст) есть <...> пересечение других слов (текстов), <...> диалог различных видов письма – письма самого писателя, письма получателя (или персонажа) и, наконец, письма, образованного нынешним или предшествующим культурным контекстом» [3, с. 428].

Можно считать уже классическим определение интертекста/интертекстуальности, данное Роланом Бартом: «Всякий текст есть между-текст по отношению к какому-то другому тексту, но эту интертекстуальность не следует понимать так, что у текста есть какое-то

происхождение; всякие поиски «источников» и «влияний» соответствуют мифу о филиации произведений, текст же образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем уже читанных цитат — из цитат без кавычек» [4, с. 245]. Поэтому «текст подлежит наблюдению не как законченный, замкнутый продукт, а как идущее на наших глазах производство, «подключенное» к другим текстам, другим кодам (сфера интертекстуальности), связанное тем самым с обществом, с Историей, но связанное не отношениями детерминации, а отношениями цитации» [4, с. 423].

Для нас здесь будет важна акцентуация на феномене цитатности, понимаемой, как и текст, в аспекте открытости, незаконченности. Однако постмодернистская трактовка текста в условиях визуализации и дигитализации пошла дальше тезисов о встрече сознаний, диалога, прямого цитирования, аллюзийности, предшествующих и последующих добавлений. Она дополнилась категорией гипертекста, в основе которого лежит многомерность, нелинейность интертекстуальности и, что важно, ризоматичность. Поэтому введенное еще в 1965 г. американским социологом и философом Теодором Нельсоном понятие гипертекста было неотъемлемо от этого явления-принципа. Ученый, в частности, писал, что гипертекст служит «для обозначения набора письменных или графических изображений, материала, связанного между собой таким сложным образом, что его нельзя удобно представить или изобразить на бумаге <...> Он может содержать диаграммы или карты, взаимосвязи, аннотации, дополнения и сноски от ученых, которые его изучали» [5, р. 96]. Уже тогда предполагалась файловая структура гипертекста, позволяющая осуществлять постоянный рост объема информации и знаний.

Ризома, как отмечают Делёз и Гваттари, «обладает крайне разнообразными формами, начиная с внешней протяженности, разветвленной во всех направлениях, кончая конкретизацией в луковичах и клубнях» [6, с. 12]. На наш взгляд, ее ключевой особенностью является способность самосмыслопорождения, создания новых текстов в тексте без центральной фигуры автора-творца, то есть такая способность, которая приводит к созданию новых текстов, информации, культурных конфигураций, которые могут и не иметь первоисточника. Гипертекст, как указывал Эко, «это многомерная сеть, в которой любая точка здесь увязана с любой точкой где угодно» [7]. Вследствие этого он подобен глобальной, неограниченной сети, каждая из сингулярно-

стей которой движется по сценариям, не всегда поддающимся рациональному объяснению, создает новые формы ценностных, языковых, социальных, политических паттернов. Поэтому гипертекст обладает качествами процессуальности, трансгрессии: предугадать движение его структур и коннотаций достаточно проблематично.

Итак, интертекст и его дигитальная, сетевая репрезентация – гипертекст – обладают атрибутами нелинейности и многомерности; отсутствием темпоральной и пространственной локализации; самосмыслопорождением, продуцированием текстов на основе (или без нее) других текстов; растворением автора в нарративе. Последнее не значит изымание категории автора из созданного им произведения, арт-объекта, но инициирует, подчеркивает другие стороны и аспекты, прежде всего, коммуникативные и ценностные коннотации с ориентацией на аудиторию и ее способность к прочтыванию, интерпретации нарратива.

Применительно к сфере художественного это может означать, как минимум, трансгрессивный характер текстуальности, дальнейшую виртуализацию творчества, самих арт-объектов, появление инновационных художественных практик, версий творчества, в том числе в интернет-пространстве в целом и социальных сетях в частности, что более чем активно наблюдается в настоящее время.

Искусство постмодерна выстраивает многослойный текст, дистанцированный от привычных оппозиций «реальное – воображаемое, оригинальное – вторичное, старое – новое, естественное – искусственное, внешнее – внутреннее, поверхностное – глубинное, мужское – женское, индивидуальное – коллективное, часть – целое, Восток – Запад, присутствие – отсутствие, субъект – объект» [8, с. 208], осваивающий хаотичность и неопределенность в форме хаосмоса, содержательно отсылающий к постоянным трансформациям, добавления и прочтениям.

Цитатность в интертексте, тем более, гипертексте вряд ли будет выглядеть явно и рельефно, скорее, она потребует процедуры узнавания и декодирования. Это и создает сложный нарратив, не сводимый к грубому заимствованию или безвкусной эклектике. Интертекстуальность, гипертекстуальность формируют целостность, которая основана на сосуществовании или синкретизме разных арт-языков, фактически не опирающихся на вертикальные иерархические связи, предпочитая горизонтальное взаимодействие между самими текстами

внутри арт-объекта, художником и зрителем, пространством, реципиентом, автором и т. д.

Феномен цитатности, как и художественный постмодернизм, был всесторонне изучен Чарльзом Дженксом применительно к архитектуре, где язык цитатности виден наиболее отчетливо. Под цитатностью он понимал, скорее, контекстуализм, умение разрозненное соединять в целостность (*бриколлаж*), отвечающую к тому же эстетическо-ценностным принципам в целом, развитию городского ландшафта, сохраняющего исторические объекты с вписываемыми в него новыми зданиями, в частности. Он отмечал, что еще в 1960-гг. теория и практика Роберта Вентури тяготела к так называемому трудному целому, к интегрированности в здание элементов гибридности, двойственности и символичности.

Постмодернизм пошел дальше, конструируя архитектурный текст на принципе радикальной инклюзивности, включающей множественность кодирования, плюрализм, открытость выбора, в результате чего создавалась «занимательная и гуманная среда», обладающая ценностными аспектами [9, с. 87; 94; 103–107]. Для него «постмодернистский архитектор, подобно художнику-сюрреалисту, кристаллизует свой собственный духовный мир вокруг возможных находящихся под рукой метафор», а капелла Роншан, Сиднеевский оперный театр «варьируются в своем кодировании от скрытого к явному, от смешанной метафоры к соответствующему сходству» [9, с. 112].

Постмодернистские приемы и принципы являлись ответом на однотипность, унылость городской застройки, где на первый план выдвигалась функциональность модернизма. Возвращение утраченной образности, разнообразия пластического языка, адресности стало одной из задач постмодернистской архитектуры и дизайна. В связи с этим постмодернистская архитектура нередко прибегала к игровым контекстам, используя различные ходы и возможности интертекстуальности. Так, «веселый» постмодернизм японского архитектора Кэнго Кума представил зрителю спроектированное в 1990 г. в Токио здание шоурума и лаборатории для компании *Mazda* в виде гигантской древнеримской руины.

Особое место в эстетике игрового цитирования занимал цвет. С одной стороны, его задача состояла в акцентуации природности, экологичности применяемых материалов. С другой – в иронично-смеховом, игровом подчеркивании собственно эстетических канонов,

модернистской функциональности, жизненной нормативности. Возвращение яркого живого цвета в дизайн интерьера (и не только) предложила группа «*Memphis*». Объединение дизайнеров и архитекторов сам по себе есть своеобразный интертекст, нескудный и многонациональный, творчество авторов которого изобилует плюрализмом идей и жестов. Уже название группы отсылает нас к «древней столице египетских фараонов и месту рождения Ареты Франклин и Элвиса Пресли в штате Теннесси», «случайности» собравшихся людей, их любви к оригинальности и свободе индивидуальности и творчества [10].

Насыщенность цвета только усиливала «детскую» игру с формой, материалами, пространством человеческой жизни, важными не функциональным удобством, а человечностью, социально-культурной, демографической или гендерной адресностью. Дизайнерские пассажи *Джорджа Соудена, Этторе Соттсасса, Микеле де Лукки* как будто призывали не относиться серьезно к миру вещей и потреблению, в то же время иллюстрируя важность аксессуаров, мебели, интерьера в целом вокруг человека. Мир вещей должен был отвечать духу жизни. Работы дизайнеров коррелировали и с общей установкой постмодернизма – нивелирование границ между массовым и элитарным, низким и высоким. Поэтому их эстетика наполнялась смелыми решениями, экспериментами, применением различных материалов, конструированием мебели для хранения, которое меняло повседневное представление о том, как должен выглядеть комод или буфет.

Архитектура постмодернизма эксплицировала еще один аспект художественного языка – активную коммуникацию со стилистикой прошлого и настоящего в формах все той же цитатности и аллюзийности. Поэтому зритель мог и может наблюдать намеки, прямые и косвенные отсылки в сторону разных стилистических языков – от Античности и Средневековья до модернизма. Уже классической иллюстрацией этого тезиса стала Пьяцца д'Италия в Новом Орлеане Чарльза Мура. Сочетание античного и ренессансного с ироничностью контекстов (гротескность цитат из классических форм, отдельные детали стилизованного архитектурного ордера из покрытия стальными листами) создает оригинальный интертекст, интегрированный в пространство современных «хай-тековских» небоскребов.

Насыщенной сюрреалистической аллюзийностью обладает жилой комплекс, расположенный в городке Сант-Пере де Рибес под Барселоной, выполненный по проекту *Рикардо Боффила*. «*El Castillo Kafka*»

(«Замок Кафки») представляет собой дань уважения Францу Кафке и отсылает к его роману «Замок». Подобных примеров намеков-цитат постмодернистское арт-пространство знает немало. Они проявляются в виде миметического дискурса – подражания (возможно, и мимикрии) окружающему природно-экологическому ландшафту, историческому, литературному, социальному, идеологическому и иным текстам с их одновременной трансформацией. В этом отношении «говорящим» является здание оперного театра в Сиднее как метафора морских волн, лепестков лотоса и т.д.

Цитатность в форме бриколажа нередко избирает принцип ассоциативной связи, общения между отдельными архитектурно-ландшафтными объектами, результатом чего становится общий, совместный нарратив. Так, в архитектуре *Мануэля Нуньеса-Яновского*, в частности, в проекте реконструкции исторической локации Одессы (дома Руссова, Либмана) с застройкой территории и созданием городского общественно-культурного центра с международным конгресс-холлом ошутима эта потребность – задействовать классические коды города, вписав в него новые контексты.

Являясь метисной, эстетика постмодернизма включает элементы, приемы, этно-национальную специфику разных регионов, стран и культур, что далеко неслучайно вследствие постколониального поворота и экспликации культурных различий как таковых. Поэтому уже начиная с контркультурных движений второй половины XX в., можно было наблюдать внимание общества, дизайнеров, архитекторов, художников в целом к разным национально-этническим общностям, особенностям национального мышления и миропонимания. На протяжении всей второй половины столетия в культуре постмодерна ошутим интерес к иному, культурному обмену и диффузии.

Отличающееся, другое/иное, выраженное в категориях диссеминации или дифферанса, раскрывалось в самых разных формах и направлениях, относящихся к социальному, историческому, гендерному, экологическому, этническому и другим многочисленным дискурсам. Поэтому в постмодернистской цитации интертекстуальности они активно присутствуют.

Дизайн интерьеров, одежды, архитектура, вся креативная индустрия обращались к этническому, национальному дискурсу, цитируя его конструкты и концепты наряду с использованием вполне инновационных материалов и технологий. Так называемый этностиль



стал визитной карточкой многих направлений и приемов в искусстве. В постмодернистской архитектуре он нередко маркируется в качестве использования так называемых традиционных стилей и их элементов, выражающих особенности той или иной культуры, например, японской, китайской, испанской и т. д. Однако интертекст такого рода не является прямой копией сложившейся национальной архитектуры или дизайна, а синтезирует, «коллажирует» их формы и приемы, создавая собственное пространство, органичное духу так называемой современности. Отметим, что не всегда это выглядит оправданно, вызывает ощущение перегруженности цитатами.

Постепенно в дизайне сложилось культурное проектное направление, учитывающее взаимосвязи между предметной средой и образом жизни, с одной стороны, предметной средой и культурой – с другой. Феномен этнического, чаще всего репрезентированный в форме традиции, стал важным источником стилеобразования. Обращение к элементам этно-национального было особенно важным в разрезе мощных рефлексивных тенденций самоидентификации, особенно в 1970–90-х гг. Экспликация особенностей этнической/национальной культуры через дизайн являлась способом демонстрации уникальности культуры, ее ценностей, этоса в целом. Архитектурный, как и любые другие интертексты, интегрировали так называемый культурный фактор, а национальные проекты цитировали, можно сказать, паттерны, подчеркивающие этно-национальную идентичность.

Цитация в интертексте региональных, национальных или локальных школ обладала собственной спецификой. Так, в Беларуси к концу XX в. сложилась достаточно оригинальная конфигурация архитектурных постмодернистских приемов, в том числе в форме исторических цитат-отсылки, зданий с аллюзиями на природные объекты. Как отмечает А. С. Шамрук, «постмодернизм в Беларуси представлен эклектичным традиционализмом в русле концепции контекстуальности, в котором акцент сделан на создание симультанного образа историчности. Объекты с отсылками к историческим стилям продолжают возводиться в Беларуси и после завершения в начале XXI века периода постмодернизма (торгово-развлекательный комплекс «Замок» в Минске) [11, с. 5]. Действительно, не отказываясь от классических принципов модернизма, постмодернистский нарратив в большей степени задействовал метафоричность и образную контекстуальность, что нашло выражение в проектах, в частности, Б. Школьников и О. А. Воробьева.

Этнонациональные белорусские акценты в качестве цитации более рельефно представлены в дизайне интерьера, упаковки и одежды. Можно сказать, что на протяжении последних двух десятилетий тенденция обращения к национальным традиционным символам, как и к образам-личностям, не угасла. Это хорошо видно на примерах линеек *Mark Formelle* или *LSTR Adzieńnie*. Однако существует (как и существовала) проблема перенасыщенности так называемыми историческими или орнаментально-символическими образами, их неуместности в пространстве одного художественного текста. Очевидно, это связано с отсутствием связи, между образом, его значением и аксиологией, которыми они обладают. Поэтому подобная цитатность напоминает эклектический набор приемов и элементов, образов и конструкторов, а не коммуницирующую целостность.

Итак, постмодернистский интертекст представляет собой открытое художественное пространство, наполненное различиями смыслов, гетерогенностью, аллюзиями, в котором цитация занимает существенное место. Она соответствует постмодернистской парадигме в целом и проявляется в установках на демократичность, упразднение жестких границ между элитарным и массовым, различие и множественность, свободную иммагинацию, активное зрительское соучастие.

### БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. *Панкратова А. В.* Кризис дизайна модернизма на примере цветовой организации среды // *Урбанистика*. 2018. № 3. С. 150–161.
2. *Бахманн-Медик Д.* Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре. М. : Новое литературное обозрение, 2017.
3. *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // *Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму*. М.: Прогресс, 2000. С. 427–457.
4. *Барт Р.* Избранные. Семиотика, Поэтика. М.: Прогресс 1989.
5. *Nelson Th. H.* A file structure for the complex, the changing and the indeterminate // *Association for Computing Machinery'65: Proceedings of the 20th National Conference / Ed. Lewis Winner: Cleveland. Canada. 1965. P. 84–100.*
6. *Делёз Ж.* Капитализм и шизофрения: Тысяча плато. Екатеринбург: У-Фактория; М. : Астрель, 2010.

7. *Эко У.* От Интернета к Гутенбергу : текст и гипертекст. Отрывки из публичной лекции Умберто Эко на экономическом факультете МГУ 20 мая 1998 [Электронный ресурс]. URL: [https://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Eko/Int\\_Gutten.php](https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eko/Int_Gutten.php) (дата обращения: 04.04.2023).
8. *Маньковская Н.* Постмодернизм в эстетике // *Философская антропология* 2018. Т. 4. № 1. С. 192–230.
9. *Дженкс Ч.* Язык архитектуры постмодернизма. М. : Стройиздат, 1985.
10. Официальный сайт компании Memphis [Электронный ресурс]. URL: <https://www.memphis-milano.com/history/> (дата обращения: 04.04.2023).
11. *Шамрук А. С.* Тенденции в архитектуре Беларуси конца XX – начала XXI в. // *Архитектура и строительство*. 2021. № 3. С. 5–9.