

---

---

# Архитектоника постмодерна: время

А. В. РУБЦОВ

Рассматривается проблема “исторического размера” постмодерна – его истоков, объектов реакции. Сопоставляются разные понимания постмодерна как ответа на “разные модерны”, от Modern Movement до Нового времени. Обосновывается понимание постмодерна как ответа на апофеоз “искусственности”, тотальной проектности, техногенной цивилизации в целом. Анализируется перспектива стиля: что после?

The article presents the problem “The historical scale of postmodernity”: its sources, objects of reaction. The author compares different understandings of postmodernity as the reply to “different modernities” starting from the Modern Movement to the Modern Times. There are arguments in the text for regarding postmodernity as the reaction to totally artificial, highly projective character of the technogenic civilization in general. The future of the style is being analyzed.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: постмодерн, постсовременность, постмодернизм, модерн, Modern Movement, тотальная архитектура, “after-postmodernism”, неоклассицизм.

KEY WORDS: postmodern, postmodernism, modern, modernism, total architecture, after-postmodernism, neoclassicism

## *Исторический размер события*

В расхожем мнении постмодерн<sup>1</sup> – течение новейшее. Но, оставаясь знаком времени, авангардом и модой, он уже покрывается налетом истории. В своем нетленном отношении к прошлому он и сам превращается в стильное ретро – как английская королева. Его востребованность растет, не скрывая усталости возраста.

Свежесть нового утрачена здесь не вчера: эту идейную контрабанду еще в начале 1970-х осваивали отдельные экземпляры из интеллектуальных стилей. Сейчас эти лейблы носят все, как контрафактный ширпотреб с *двойным кодированием* (Ч. Дженкс): для всеядной массы – отказ от правил ради вкуса плохого или отсутствующего; для “ангажированного меньшинства” – новая философия, изысканный прикол. И тоже как обертка, прикид. Постмодерн сам становится *знаком знака*, отражением себя, пустой модой (например, когда его фиши втыкают “для красоты”, без иронии стиля).

Вместе с тем постмодерн все еще открывают! Разновозрастные неофиты – юные дарования и молодящиеся авторитеты – осваивают его ходы и лексику как откровение. Восстав против *больших нарративов* (метарассказов), постмодерн теперь сам читается

как еще один вселенский нарратив. Он явно застрял в смене парадигм: это место пусто не бывает, а другой “интеллигентской религии”, такой же размашистой по пересмотру ценностей, понятий и форм, нет даже на горизонте<sup>2</sup>.

Слухи о моральном старении постмодерна преувеличены, но объяснимы: сколько можно и, главное, что потом? Ротация философий и стилей буксует. Проблемы с графиком выводят на особую темпоральность: похоже, у постмодерна в истории *свое время, свой размер и ритм* – необычный для смены макроустановок знания и культуры.

У постмодерна уже есть биография, даже периодизация. Но если сменить оптику и посмотреть на предмет издалека, постмодерн можно увидеть и как *событие* – как “историческую точку” (аналог “геометрической точки”), собственный размер которой в пространстве истории не важен. Тогда виднее *внешняя* история предмета: какой глубины и длительности течения выносят его на поверхность, дают ему смысл и силу, в какие временные масштабы, ритмы и волны он вписывается, какие пласты сознания и бессознательного поднимает или прячет. Длинные преамбулы и сильное послевкусие важны для будущего: явления, замыкающие короткие процессы, отживают быстро – порождения длинных трендов приходят всерьез и надолго. Это как “динамический габарит” из теории безопасности движения: пространство, “занимаемое” авто на дороге, зависит от скорости.

В философии и теории цивилизаций постмодерн понимают как ответ на модерн Нового времени, хотя сам этот модерн толкуют по-разному (и прежде всего то в нем, что, собственно, и вызвало постсовременную реакцию). Но начиналось все локальнее и острее. Постмодерн был зачат в другом лоне – в эстетике среды, в философии градостроительства, как реакция на “Современное Движение” в архитектуре и дизайне первой половины XX в. (postmodern как post для “Modern Movement”, “Современного Движения”). А уже оттуда импульс был воспринят другими искусствами и философией с ее “большим Модерном”, от Возрождения. Не-архитекторы об этом первородстве вспоминать не любят, хотя некоторые знают<sup>3</sup>.

В разных толкованиях и срезках есть целая коллекция разных модернов, ответом на которые постмодерн признается, а значит, и самих постмодернов. Это именно разные зеркала, не отражения (рамы не в счет: постмодерн их деконструирует). Это не разночтения в понимании одного и того же, но разные историко-культурные объекты, не совпадающие по размеру, смыслу и локализации. Постмодерн как реакция на “Современное Движение” по историческому размеру и по смыслу вроде бы на порядок локальнее, чем общекультурная реакция на всё Новое Время: одно дело проектный стиль полувека, другое – общий дух пяти веков. А если углубиться в мотивы, архитектурный постмодерн окажется реакцией даже не на весь период “современной архитектуры”, но только на его финал, незавершенную кульминацию. Однако если видеть суть этой кульминации и ее полную предысторию, окажется, что именно она и выводит на максимальный “габарит” постмодерна, возвращая даже не к Новому времени, а к более ранним пластам археологии культуры и цивилизации. Архитектурная предыстория постмодерна шире философской. И это объяснимо.

### **“Контрольная предметность” постмодерна**

Роль архитектуры в явлении постмодерна объясняют ее особым синтетизмом, часто делавшим искусства (и философию) невольными эпигонами<sup>4</sup>. Но этот синтетизм эстетикой не исчерпан. Он соединяет искусство, технику, науки (естественные и гуманитарные), социальную инженерию, функционально-эстетическую организацию пространства и процессов (от пластики движения тела до территориального планирования), затрагивает эргономику и экономику, институты и политику. Девиз “Архитектура или революция” был преувеличением лишь отчасти. Это и особая философия – непрофессиональная, но с идеями. Ученые тоже философствовали – либо не были великими. В истории среды это сильнее: сначала великие архитекторы “интуитивную философию” своего времени физически строили – а уже потом ее “метафизически” писали великие философы. Артикуляция в пространстве предшествует вербальной<sup>5</sup>.

Но это было всегда: сначала вселялись и жили, а потом объясняли, куда и зачем вдруг всех так повело. “Мы создаем наши дома, а затем наши дома создают нас” (У. Черчилль). “Идеальные города” зарождались в интенции, в архитектурных фантазиях и беглых набросках, а уже потом в проектах, философиях и политиках правильного жизнеустройства<sup>6</sup>. Но для понимания пусковой, триггерной роли архитектуры в постмодерне важнее другое: в отличие от прочих искусств архитектура нам безнадежно навязана. Можно не слушать музыку, не читать книг, не смотреть кино, спектакли и выставки. Все можно “выключить”: закрыть, отвернуться, уйти. Архитектуру не выключишь. Отвернувшись, тут же упруешься в архитектуру, не лучше и не гуманнее. Эта usability из триады Витрувия, синтез пользы и красоты (прочность не проблема), делает архитектуру гигантской ловушкой. Поэтому архитектура и колыбель постмодерна, но и шкаф с его скелетами, хранилище его самых интересных “заначек”.

В разных версиях постмодерна видна зависимость от предмета (как в “жанровой избирательности” аппаратуры hi-end, заточенной либо на классику и симфо-рок, либо на акустику и кантри). Если постмодерн в философии понятен сопряжен с литературой, театром и кино, то с архитектурой, музыкой и нефигуративной живописью хуже, а постмодерны в социологии, экономике или географии и вовсе свои. Нити, идущие от одних “отраслевых” версий к другим и к целому, обрываются. Их сборки скорее склад, чем концепт. В списках признаков *постмодерна вообще* их жанровая привязка утрачивается, их несводимость тихо стирается, заодно с рядом важных ответов<sup>7</sup>.

Даже зная об архитектурном первородстве постмодерна, его понимают узко – как интенцию в *искусстве* архитектуры, в идеологии *проектирования*. Однако начинающему постмодернисту 1970-х (например, философствующему студенту с факультета градостроительства МАРХИ) было видно и другое: вторая половина постмодерна с не меньшей энергией проявляла себя в отношении к архитектурному *не-искусству*. Там, где удавалось мыслить категориями города и среды, были важны манифесты Дженкса или Вентури как установки композиции, архитектурной эстетики, философии и морали, но важнее были процессы не в мастерских, а в библиотеках – в исследовательских и теоретических разделах профессиональной периодики (“l’Architecture d’Aujourd’hui”, “Architectural Design” и пр.). Дело не в том, как “словом и рукой” учили *проектировать* мэтры постмодерна, а в том, что интерес сместился с *архитектуры производства* к *архитектуре спонтана*, к “второй архитектуре” (А. Ксан). Исследователей больше не интересовали таинства проектной геометрии, порядка, ритма, симметрии и пропорций, “золотых” и др. красивых сечений. Интересными вдруг стали другие организованности: стиснутые и путаные средиземноморские города, косые экраны Хайдарабада, кривые улочки и дворы Замоскворечья или Сите. Это было концептуально (хотя в основном от семиологии – Кр. Александер, Фр. Шоэ). Это было смещение не только научного интереса, но и самой эстетики – переоценка ценностей, причем кардинальная. Эпохальный текст Вентури назывался “Сложности и противоречия в архитектуре”. Но это было и смещение в “онтологии”: от сделанного к *возникшему*, от спроектированного к *сложившемуся*. Даже в непрофессиональном, туристическом сознании это подхватила мода на Таллинн или Выборг. Авангард архитектуроведения ушел из царства проекта. Хит того времени, в просторечии “альбом Рудофского”, так и назывался: “Архитектура без архитекторов”. По идее альбом был посвящен архитектуре, творимой *не архитекторами*, а людьми, непрофессионалами [Рудофски 1964]<sup>8</sup>. Но тот визуальный ряд эстетизировал и саму *среду*, возникающую независимо от организующих усилий человека. Это были потрясающие красоты не просто строений и других артефактов (например, полос пахоты на полях, снятых с аэроплана), но и того, что складывалось *между* и вообще *без* человека (например, планировки без плана – не дома, но *отношения между* ними). Чтобы чувствовать это кожей, нужна не просто архитектурная, но градостроительная школа<sup>9</sup>. Или географическая. Географы восприняли постмодерн как родной: для них он заменил многовековой культ *времени* цивилизацией *пространства*.

Разворот к эстетизации (и этизации) естественно сложившейся среды – ключ для понимания того, куда мы попали. Речь не о смене одного стиля другим, но о взаимоотно-

шении *искусства и не-искусства*. Постмодерн (как концепт, а не как рукоделие) это не просто другая манера, но ответ на *тотальную экспансию архитектуры*, вытеснившую в восприятии и природу, и историческую среду города. Это долгое и этапное вытеснение как раз и вскрывает “максимальное время” предыстории постмодерна.

### *Большой нарратив об архитектуре*

Легенда об архитектуре, городе и природе – это притча, мораль которой для постмодерна поучительна.

Первые поселения погружены прямо в природу и воспринимаются вместе с ней как произведение и фон. Это принцип всех искусств: живопись как упорядоченный колорит живет в контексте хаотичной цветовой среды; музыка как гармонизированный звук – на фоне обыденных шумов, бормотания толпы, шелеста шин; поэзия терпима только как врезка в фон прозаической речи, обычного говорения. Так же и первые поселения вносят порядок в природу, фиксируя человеческое участие в этом мире: они регулярны, ортогональны или центричны, понятны по геометрии – правильны.

Затем город, разрастаясь, замыкает в себе человека, вытесняя природу и исчерпывая полноту эстетических впечатлений (небо не в счет). Но хотя это уже не *поселение в природе*, система “произведение – фон” сохраняется, как и сам эффект двойного восприятия. Проектируется художественный каркас города, его эстетический “хребет” (ансамбли, оси, диаметры, лучевые системы), тогда как “мясо” города, его “тугая плоть”, продолжает формироваться спонтанно, со всеми прелестями, сложностями и противоречиями градообразующей стихии. Это видно в Риме, в Санкт-Петербурге (пространство между “стреляющими” проспектами заполнено сюрреалистическими “дворами Добужинского”), в просеках “плана Османа”, расчленившего вполне органическое тело старого Парижа. “Вторая архитектура” остается аналогом, заместителем и компенсатором вытесненной природы – обязательным фоном архитектуры произведения. Ансамблевые пятна и линии классицизма плавают в этом бульоне и без него не могут.

Но экспансия проекта не останавливается, а реализуется уже внутри города. Архитектура произведения вытесняет спонтанный контекст, как ранее природу. История триумфально завершается “Современным Движением”, над принципами которого парил еще один, поставивший его не в ряд стилей, а над ними. У пионеров Modern Movement были свои пароли тотальности: “от кофейной чашки до планировки города” (Корбю), “от дверной ручки до системы расселения” (Гропиус). Считалось, что среда достигнет идеального состояния, если и когда ее удастся запроектировать “от и до”, во всей иерархии масштабов и по всей “поверхности”.

Неважно, насколько и как этот план был реализован в жизни: в Бразилиа Нимейера или в Тольятти коллектива советских авторов. Уже на подходе к “идеалу” выяснилось, что жить в реализованном в натуральную величину макете плохо, независимо от качества проекта и изделия. Если надеть на человека наушники и вынудить его слушать *только музыку*, более или менее тихое помешательство гарантировано, вопрос времени. Здесь “большой разворот” постмодерна понятен. Не важно ни качество музыки, ни ее стиль, как и в архитектуре: тотальный проект в жизни вызывает спектр эмоций от оскомины до депрессии, будучи выполнен и в сухой линейности Гильберсеймера, и в духе ампира, эклектики или барокко.

Это меняет позицию постмодерна в истории стилей и идей. В нем обычно видят реакцию на прямоту, жесткость и сухость функционализма – столпа “Современного Движения”. В лучшем случае подразумевают, что это еще одна, новая волна в вечном колебании “маятника Вёльфлина” между регулярными и иррегулярными стилями: от упорядоченности, правильности и геометризма к большей органичности, естественности, капризности – и наоборот. Все это очень похоже на упорную синусоидальность чередования эстетик и стилей<sup>10</sup>. В этом циклизме колебаний, менявшем амплитуды, но не правило, естественно было воспринять иррегулярный постмодерн как ожидаемый ответ на гиперрегулярный

функционализм. Но это был не еще один эпизод во взаимоотношении архитектуры с архитектурой (последующей с предыдущей), а *конфликт архитектуры с не-архитектурой*, накрывающий всю историю их непростых взаимоотношений. Жупел “макета в натуральную величину” меняет оценки: тотальный проект ужасен в исполнении даже самого отвязанного эклектика. В этом принципиальное отличие эклектики рубежа XIX–XX вв. от воинствующего эклектизма постмодерна: старая эклектика собирает разностилевые элементы в по-прежнему безупречной целостности произведения, тогда как “пламенеющий постмодерн” ставит под сомнение сам этот вечный диктат целостности, безупречности и завершенности. В артефакт вводятся элементы не-произведения – диссонансы особого рода (как в музыке Штокгаузена, Бютора, Кейджа). Если учесть “журнальную” переоценку ценностей с ее смещением к архитектуре “без архитекторов”, то и в этой новой диссонантности проявится стремление воспроизвести уже не обычные для искусства диссонансы, а некоторые по-своему замечательные качества естественно формирующейся среды, исчезающей под натиском тотальной архитектуры.

Транспонировать это в другие постмодерны легко, но если строго, надо разобрать язык стиля и зоны его применимости.

### *Языки и пространства постмодерна*

Лексика постмодерна, как и всякая другая, имеет свои *синтаксис*, *семантику* и *прагматику*: специфический характер взаимоотношений между элементами; тип связи означающего и означаемого; особый характер использования в речевых практиках.

В архитектуре постмодерна наиболее видны и описаны особенности *синтаксиса*. В самом первом и простом понимании постмодерн и есть реабилитация, даже культ диссонансов, нарушений порядка, правил соотношения. Это как аккорд или арпеджио, в котором отдельные ноты обязательно “не на месте”. Делается демонстративно: ортогональная сетка или симметрия строится не ради нее самой, а чтобы ее сбить, и не просто эффектно, но *идеологически*, как пароль, как роспись в постмодернистской лояльности. Это не обычный для искусства диссонанс, подчеркивающий и заостряющий гармонию, а взлом порядка и нормы, изыщная или грубая, но издевка над правилом как таковым. Это клавишник, не просто плохо темперированный, но декларативно опускающий всякого рода правильную темперацию. Это даже не “низкая” речь против литературной – с ошибками, корявостью и ненормативным мусором: это имитация шумов, когда врываются обрывки речи на другом языке, вовсе посторонние звуки, кто-то перебивает, говорит невнятным дуэтом или хором. Это коллаж, но особый, с дырами, наложениями и якобы случайной несовместимостью – имитация утраченного далеко не художественного фона.

Далее, это коллаж *цитат*, определяющий семантику. Это фрагментарные врезки из других архитектурных текстов и языков. Но это цитаты из *руинированных* текстов. Обычная цитата воспроизводит смысл фрагмента так, чтобы этот смысл совпадал с исходным контекстом. Цитата в постмодерне эту связь с треском разрывает. В архитектуре это *проектные обломки*, руины для новой сборки. Полная аналогия – в постмодернистской литературе, особенно в поэзии (Д. Пригов, Т. Кибиров). То же в музыке, но сложнее: музыкальная семантика не так читаема в силу абстрактности языка. Этих руин часто не видят, рассуждая в духе советского интернационализма о том, как замечательно постмодерн возродил сразу все прошлое и сократил большие расстояния между далекими друзьями. У этого “возрождения” свой алгоритм: умертвить, расчленить и имплантировать в свой организм, но уже как протез, костыль, виртуозно сделанный... из чужой кости (аналогия жутковатая, но в искусстве это впечатляет и даже весело).

Здесь два смягчающих обстоятельства. Семантическая отвязанность также является реакцией на модерн, причем сразу на оба. И Новое время, и “Современное Движение” навязывали семантике языков культуры такую же жесткость, как и синтаксису. Правильный порядок букв и слов по интенции то же, что и правильность в отношениях формы и содержания, знака и денотата, экстенционала и интенционала. Здесь архитектура и лите-

ратура близки, как в гениальной главе “Это убьет то” из “Собора Парижской богородицы”. Но книгопечатанье не убило архитектуру – письменность в камне. Произошло другое. Функционализм довел однозначность формы до предела, сделав ее простой функцией функции. В этом, как и в синтаксисе, он лишь испытал на прочность общую тенденцию архитектурного языка. Ранее здесь, как и в “Маятнике Вельфлина”, были циклические колебания между однозначностью и полисемией, между внятностью и размытостью семантики формы (в том числе в плане проявления функции и тектоники). Но тотальная архитектура сделала тотальным и управление смыслом. Дело не в том, что функционализм отменил прелести семантически невнятной формы, свойственные порой и “архитектуре произведения”. Из обращения были изъяты элементы *особой* полисемии исторически формирующейся среды. Классика непроектной семантики: дверь высоко в стене, ведущая в никуда, в воздух, в падение, и только след от когда-то бывшей лестницы говорит об утраченной функции (о правильном смысле). Имитацией таких нелепостей остроты постмодерна пытаются воспроизвести именно эту семантику (например, колонной, база которой, не доставая опоры, висит в воздухе)<sup>11</sup>.

Второе оправдание постмодернистской *расчлененки* – ирония и самоирония как базовый принцип прагматики языка подлинного постмодерна. “Современное Движение” сделало архитектуру экстремально серьезной. В любом декоре есть элемент несерьезности: он всегда чуть фриволен, даже если это обломы<sup>12</sup> самого строгого классического ордера. Смысл этот макияж, функционализм сделал выражение лица архитектуры серьезным до угрюмости. Однако и этот перегиб разрешается в главной интенции “понимающего постмодерна” обращением не столько к другому, менее насупленному стилю в искусстве, сколько к той легкой бесшабашности среды, которая свойственна историческому городу. Прагматика языка постмодерна повторяет перипетии синтаксиса и семантики: сначала видится знакомый маятник в истории стилей, а потом выясняется, что эта амплитуда уже выбрасывает из истории искусства и чисто эстетических предпочтений в историю взаимоотношений искусства и не-искусства, художественной экспансии и не художественной среды, вдруг ставшей ценностью, как воздух, которого не замечали, пока его хватало. Момент тонкий, но решающий. Постмодерн легко вырождается в неироничное декорирование, без меры и правил – как бывает в архитектуре или политическом пиаре, где самоиронии вытесняет “красивая” самовлюбленность.

Итак, в языке постмодерна (в его синтаксисе, семантике и прагматике) выделяются укрупненные признаки: эстетика неупорядоченности и нарушения правил, коллажирование цитат из руинированных текстов, ирония и самоирония. Прочие признаки из сводных списков легко укладываются сюда как частные проявления (по принципу матрешки). Но и сама эта триада (в ее причастности к взаимоотношениям искусства и не-искусства, художественной экспансии и внехудожественной среды) окрашена общим колоритом – глубинным *антипроектным* пафосом постмодерна. Строго говоря, постмодерн и есть реактивный ответ на великую *историю проектности*, в которой рост экспансии вылился в цивилизацию тотального проекта, занявшую самоопровержением еще в недострое.

Этот антипроектный пафос разоблачает в постмодерне формалистические подделки (декор без философии) и объединяет постмодерн архитектуры и искусств с другими постмодернами: в экологии и научной этике, в экономическом регулировании, в социальном проектировании и политике. Экспансия инженеризма в постсовременной ситуации везде обнаруживает сходные издержки и риски. Они примерно одни в инженерии генной и социальной, в управленческом дирижизме и градостроительстве. Пик модерна гипертрофирует и надрывает пафос *борьбы* – за физическое могущество и биологическое здоровье, против болезней социальных и “врожденных”, против любой “ущербности” – генетической, психологической или этнической, расовой, гендерной или сексуальной. Это культ тотальной власти: над себе подобными, в городе и мире, над природными процессами, над болезнями человека и экономики. Прошлый век не все победил из намеченного, но уже увидел страшноватые контуры тотальной победы – и заранее ударился в постсовременную рефлексию и критику. В апогее этой установки на тотальную правильность и победу сформировались и сошлись в войне два тоталитарных колосса. Рубежом модерна и

постмодерна можно считать Вторую мировую, но не само ее окончание, а более позднее изживание того, что ее вызвало и что отличало ее главных участников накануне прямого столкновения. В Германии и в России это изживают очень по-разному – и с разными результатами.

Зона постмодерна делится и по уровням: *postmodernity* (как *постсовременное состояние* или *состояние постсовременности*) и *postmodern* или *postmodernism* (как тренд в творчестве и рефлексии). В русском слово *постмодерн* чаще употребляют как сленговое сглатывание от *постмодернизм*, а *постсовременность* остается уделом особо интересующихся. Но в тонких различиях полезны все три термина. *Постсовременность* – это состояние мира независимо от осознания данного факта и вне его художественного освоения. *Постмодерн* – это рефлексия и творчество в постсовременности, но без постмодернистских изысков и специальных знаков. Собственно *постмодернизм* отличают самоидентификация и партийная обязательность в применении особого языка.

Постсовременность реализуется в структурах повседневности. Процесс идет и пока необратим<sup>13</sup>. Слово “глобализация” здесь не выговаривается из-за стертости и желания подчеркнуть изменение вообще всех обстановок: глобализацию взаимного впитывания (а не экспансии и навязывания) сделали возможной *внутренние* переоценки в сообщающихся культурах.

Постмодерн, в отличие от постсовременности, – это не пассивное перемещение в постсовременное состояние, а интеллектуальная и творческая *работа* в данном контексте. Этот нюанс позволяет не записывать так просто в словарные статьи о “постмодернизме” фигуры Ф. Броделя, М. Фуко или И. Пригожина, даже Ж.-Ф. Лиотара. Это, несомненно, философы постсовременности и даже постмодерна, но не постмодернисты. “Структуры повседневности”, “микрoфизика власти”, “порядок из хаоса” и “нарратология” в своих сферах сделали то же, что и переоценка ценностей в архитектуре. Они все сдвинулись к обыденному, “низкому”, естественно формирующемуся, спонтанному и не-проектному, но их тексты не являются постмодернистскими по конструкции, языку или самоидентификации. В отличие от Ж. Деррида, Р. Рорти постмодернистом предпочитал не называться. Иначе надо писать особым образом (если в апогее деконструкции письмо вообще возможно). И если состояние постсовременности неотвратимо, “как смерть и налоги”, а постмодерн его оформляет, собственно постмодернизм оказывается здесь наиболее проблемным звеном.

### *Постмодернизм как имитация: симулякры спонтана*

Если это реакция на тотальность, то как постмодернизм восстанавливает или хотя бы компенсирует то, что эта тотальность вытеснила? Архитектура и здесь – поле для “контрольного эксперимента”, но в рамках градостроительного, средового подхода, не сводимого к объемной архитектуре (когда и проектируют и рассматривают как постмодерн *отдельные объекты*). “Объектный” подход в аналитике не лучше точечной застройки в строительстве.

Сразу виден ряд ограничений. Проект вообще не в силах воспроизвести утраченный “градус” спонтанности, будь он трижды постмодернистским: *такой* беспорядок в принципе не проектируется. Даже при очень нездоровой фантазии, на грани шизофрении, нельзя спроектировать Замоскворечье как генплан и среду. И это разные онтологии. В историческом городе за всякой случайностью и несурзницей, за каждым изгибом и царапиной на камне стоят реальные жизненные события, а не прихоть старящегося зодчего. “Спонтанность” же постмодерна – декор, ложная семантика, дополняющая слабый синтаксис. Это “историческая среда” без истории; вся ее “история” – авторская прихоть и ностальгия.

Далее, в городе совершенно особый резонанс дает *контраст* между регулярностью архитектуры произведения и естеством рядовой среды. Постмодернизм же более или менее ровно распределяет на проектируемое поле нечто среднее между порядком и беспo-

рядком. В городе эти отношения и вовсе выворачиваются. Отчаянное творческое усилие расставляет симулякры спонтанности там, где есть заказ и ресурс, прежде всего *в общественных пространствах*, в которых раньше, наоборот, царила эстетика плана и регулярности, зримо воплощавшая иерархию и закон, интеграцию и власть. Но на всю среду не хватает даже энергии имитации: в рядовой среде, там, где частная жизнь отливалась в естественные формы, в постсовременную эпоху царит дух стандарта и ортогонального модерна. Имитация выворачивает логику: места социализации и власти утомляют натужной “интересностью”, тогда как частные пространства города продолжают пугать регулярностью, приватной жизни не свойственной.

Эта схема – прямой слепок знакомых политических конструкций, когда частные пространства (в социальной сфере, экономике и пр.) зарегулированы до отвращения, как типовой многоквартирный дом, а верхние этажи управления и власти, наоборот, наращивают *дефицит* формальной регламентации, регулярности и элементарного порядка. Новой бюрократии не хватает бюрократизма; пространства власти прихотливы, запутанны и капризны, нормативная база непримично кудрява. Пиар власти имитирует душевную приватность постмодернистскими фантазиями политтехнологов – в остальном командные высоты СМИ исключают незапроектированные сюрпризы. В этом информационное пространство и пространство города закомпонованы одинаково. Схема такой *имитационной инверсии*, увы, почти универсальна.

### *Коррекция зрения*

Понимание модерна как *проектной цивилизации*, а постмодерна – как реакции на апофеоз *тотальной проектности* устраняет ряд мифов и разночтений. Прежде всего отменяется идея считать постмодерн продолжением модерна, его авангардом и кульминацией, *гипермодерном* (что по накалу формы можно заподозрить: сначала постмодерн прямо связывали с ультрамодернизмом). Всякая сильная реакция носит родимые пятна источника реакции: старательные постмодернисты, действительно, сродни старательным модернистам, из всех своих творческих сил изобретающим новое и шокирующее. Но в самом постмодерне важнее другое – *ответ, пересмотр, вызов, разворот*. Эта зеркальность многое оправдывает, но и делает постмодерн ущербным, отраженной патологией.

Иначе выглядит и почтенная версия постмодерна как реакции на *провал* модерна, на его тотальную *неудачу* – от “мифа о прогрессе” до структуралистской философии языка (Ж. Деррида). В архитектуре постмодерн возник в предчувствии тотальной, а потому ужасной *победы* модерна. То же и в политических ипостасях далеко зашедшего модерна: радикальный коммунизм, фашизм. Постмодерн породила реакция не столько на провал светлых идей, сколько на издержки их тотального (тоталитарного) воплощения<sup>14</sup>.

Здесь видна сложная диффузия модерна и постмодерна. “Состояния постмодерна” нет – есть немирное сосуществование. Модерн продолжается – и даже не отказывается от радикальных притязаний. Постмодерн живет параллельно как долгая, уже хроническая реакция на не вполне снятую угрозу этих притязаний. Он бдительно подстерегает каждый из новых таких проектов. Это борьба эпох и микроситуаций, в идеологии и в обыденности. Интеллектуальное эстетство постмодернизма на этой не всегда яркой работе паразитирует, хотя и эффективно.

Постмодерн и модерн особо хитро сплетены в России. Страна попала в историческую ловушку: инерция прямо ведет к коллапсу сырьевой экономики, но вырваться из колеи нельзя без нового *мегапроекта* – без того, что эпоха постмодерна, казалось, уже отнесла к опасным анахронизмам. Чтобы не обернуться новым срывом, этот мегапроект должен быть неклассическим – типичный *модерн в эпоху постсовременности*. Стране еще предстоит разобраться с многими неизжитыми перехлестами модерна, не позволяющими сделать ее даже не пост-, а просто современной.

Иначе выглядят и суждения о том, что Россия впала в безвременье, не пройдя модерн<sup>15</sup>. “Первый модерн” в России был из лучших в мире, “русский авангард” – лиде-

ром 1920-х, конструктивизм и функционализм просто экстремальны. Пафос и издержки тотальной архитектуры советское градостроительство реализовало на пределе и без смягчающих обстоятельств. Принадлежность советского тоталитаризма к крайним воплощениям модерна, с его прогрессизмом, профетизмом, идеологическим сциентизмом и безудержным проектно-преобразовательным пафосом, тоже подмечена. Россия и сейчас в прошлом – именно из-за неизжитости этого духа централизованного проекта, недоверия ко всему неконтролируемому. Страна все еще мучительно ставит модерн на место, с успехом скорее переменным, нежели устойчивым.

Очевидно, не все, что началось *в эпоху модерна*, является собственно модерном. Полагая, что Россия не прошла модерна, не усвоив идей свободы и индивидуализма, неявно опираются на трактовку модерна от Ю. Хабермаса. Но если акцентировать “пост-” (момент отдачи), окажется, что именно эти ценности постмодерн как раз и *не* отрицает – более того, утрирует. Как эстетика и дух постмодерн даже еще более свободен и индивидуалистичен. Либеральный тренд, вошедший в мейнстрим Нового времени, с модерном не заканчивается, но продолжается, накрывая и постмодерн (возможно, потом, из еще более нового времени этот тренд получит расширенное обозначение). Но тогда обнаружится большой исторический сдвиг, нахлест: предыстория постмодерна подтверждает его причастность к переоценке техногенной цивилизации вообще<sup>16</sup>; вместе с тем в Новое время начинается либеральный тренд, который в постмодернистскую ревизию не упирается, но, перекрывая ее, уходит в будущее. Это занятно теоретически и актуально тем, что подрывает попытки использовать постмодерн как идеологический и политический ресурс подавления свободы.

И наконец, о постмодернизме как *отпечатке духа времени* (“мир стал таким”, что и “нашло отражение”). Это и “восприятие мира как хаоса”, и поиск пластичных форм для упаковки сверхбыстрых изменений, когда не просто “дети не узнают родителей”, а люди не узнают себя десятилетней давности (С. Богословский). Однако здесь есть непродуктивная тавтология: получается, что postmodernism утрирует то, что postmodern отражает в postmodernity. Более того, эта “теория отражения” если и применима к миметическим искусствам, то плохо вяжется с архитектурой, которая не отражает мир, а творит его на опережение. Здесь постмодерн активен, даже в качестве реакции. Если мимесис в искусстве и философии постмодерна и “отражает хаос мира”, архитектура постмодерна, наоборот, преодолевает избыточный порядок – и именно это понимание дает шанс на выход из имитации.

Можно ли в новых условиях воспроизвести естественную среду в ее живой, не симулируемой естественности? Можно ли исторически сложившуюся среду заставить вновь “исторически складываться” (а не возникать в одночасье, проектной подделкой)? Это уже отдельная тема.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бодрийяр 2004 – *Бодрийяр Ж.* К критике политической экономии знака. М., 2004.
- Брайнин-Пассек – *Брайнин-Пассек В.* О постмодернизме, кризисе восприятия и новой классике // Новый мир искусства. СПб., ноябрь 2002.
- Давыдов 2001 – *Давыдов Ю.* Патологичность “состояния постмодерна” // Социологические исследования. 2001. № 11.
- Деррида 1986 – Архитектура и философия. Интервью с Жаком Дерридой. Ленинград-Париж, 1986.
- Маньковская 1994 – *Маньковская Н.* Париж со змеями. М., 1994.
- Рудофски – *Rudofsky B.* Architecture Without Architects: A short introduction to non-pedigreed architecture. N.Y., 1964.
- Садлер 2005 – *Sadler S.* Archigram. Architecture without Architecture. MIT Press, 2005.
- Социальная теория 2008 – Социальная теория современности. М., 2008.
- Хасан 1971 – *Hassan I.* The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature. N.Y., 1971.

## Примечания

<sup>1</sup> Пока этот термин используется как обобщение тренда: различения с “постсовременностью” и “постмодернизмом” имеются в виду, но будут введены позже.

<sup>2</sup> Вот трогательное посвящение целой книги: “...О современности (и постмодернизме) – с любовью” [Социальная теория 2008, 9]. Отсутствие альтернатив отмечали давно [Маньковская 1994, 16]. За полтора десятка лет ситуация не изменилась – даже с учетом такой экзотики, как “after-postmodernism”, “неоклассицизм” (М. Готдингер), “реанимация значения” (Дж. Уард) и т.п.

<sup>3</sup> О “после модерна” заговорили еще на выходе из глобального стиля самого начала XX в.: *moderne*, *art nouveau*, *fin de siècle* (Франция), *Jugendstil* (Германия), *modern style* (Англия), *tiffany* (США), *Secessionstil* (Австрия), *liberty* (Италия), *modernismo* (Испания), *Nieuwe Kunst* (Голландия), *Style sapin* (Швейцария). “Биологический отец” термина Р. Панниц был нищенщик и писал о кризисе еврокультуры (что уже шире). Были эпизоды у Ф. де Ониса (в 1934 г.) и А. Тойнби (в 1947 г.). Но всерьез слово пригодилось позже и опять в архитектуре – для реакции на “второй модерн”, отличающийся от “первого”, как Нимейер от Шехтеля. Но к тому времени о первоурожденном постмодерне, убитом “преждевременным словоупотреблением” (В. Вельш), почти не вспоминали.

<sup>4</sup> “Возникнув на Западе как понятие, характеризующее некоторые особенности новейшего архитектурного стиля <...> понятие “постмодерн” вначале имело хождение среди людей, близких к архитектуре <...>. Как свидетельствует история эстетики, специфически художественные определения архитектуры – этого едва ли не наиболее синтетического из искусств – легче всего поддаются ассимиляции в рамках всех других искусств, задавая им некий общий стилообразующий принцип <...>. А там, где та или иная стилистическая тенденция раскрывается как общая для многих, если не всех видов искусства, она уже приобретает значимость <...> категории эстетики, которая резонно считается частью философии, наряду с этикой, логикой и онтологией. Тем же путем <...> архитектуроведческий термин “постмодернизм” постепенно превращался в культурологическую категорию <...>. Механику этого превращения еще 15 лет назад неплохо проиллюстрировал Жак Деррида – один из философских столпов постмодернизма” [Давыдов 2001, 3]. См. тж: [Деррида 1986].

<sup>5</sup> Речь об Архитектуре, а не о черчении в Autocad, привязке к месту и авторском надзоре за халтурой строителей, во что превращают профессию власть и девелопмент, помутившиеся от избытка силы и средств.

<sup>6</sup> Здесь, как в индивидуальном творчестве, так и в “творчестве” цивилизации и самой истории, интуитивное и образное предшествует рациональному, угадывание – пониманию.

<sup>7</sup> Казалось бы, это вполне “по-нашему, по-постмодернистски”: без иерархий и центризмов. Однако такие модели все же задумываются скорее как правильные систематизации, нежели как этюды в стиле *postmodern*. См. классификационные таблицы сравнительных признаков модерна и постмодерна: [Хасан 1971; Брайнин-Пассек 2002].

<sup>8</sup> У нас это перевели как “народная архитектура”, хотя точнее – “беспородная”, “безродная”, ничья. Кстати, с 1960-х в духе пред-постмодерна вновь отмечалась группа Аркигрэм. Книга о ней названа демонстративно: “Архитектура без архитектуры” [Садлер 2005].

<sup>9</sup> Градостроителей от “объемщиков” отличает обостренное понимание архитектуры как организации пространства, пустоты (а не только формы и массы). Функционалисты это утрировали, отменив декор и сделав план главнее фасада. В библиотеке Аалто понимаешь, почему “чисто” поставленная лестница не уступает ордеру. Это не вагие очень большой тектонической и геометризированной скульптуры, но членение пространства материей, воздуха объемом. Точно так же музыка как “звучащая архитектура” – не только звук, но и членение тишины звучанием. Постукивание палочкой по попугаю в начале и пауза перед аплодисментами в финале как раз и погружают музыку в пространство тишины – как архитектурную форму в воздух.

<sup>10</sup> Сначала античный ордер и планировочные ортогоналы в духе Милета – потом лабиринты средневековых городов и самодетельность под крышами Нотр Дам – затем новый порядок Возрождения, сменяемый барокко и рококо – потом классицизм, ампири и т.д. А далее эклектика, псевдорегионализм, фривольный и капризный модерн начала века – и вдруг все это перескакивает в страшно регулярный модерн функционализма, разбавленный разве что авторской неудержимостью его изобретателей.

<sup>11</sup> Ср. мнение о том, что бетон в архитектуре и пластмасса в дизайне опустошили форму, сделали ее “знаком знака”, как мода оторвалась от социальной семантики, а деньги от стоимости [Бодрийяр 2004]. Наоборот, бетон вполне проявил и функцию, и тектонику, работу конструкции. А вот мода (в строгом смысле) всегда не была функцией статусов. Социальные слои по-разному одевались, но циклы смены моды – другое. У аристократов и мещан была не разная мода, но разные системы одежды. То, что один и тот же слой носил то одни шляпки и галстуки, то другие, – не функция стра-

тификации. Мода семантически пустовата всегда. Рассуждения философов об архитектуре и моде не всегда получаются; хуже только, когда архитекторы рассуждают о философии.

<sup>12</sup> В архитектуре “обломы” – это не руины, а всего лишь профили, например, ордерных карнизов.

<sup>13</sup> Системы питания радикально коллажируются. Русская кухня перестает быть едой русских, японская – едой японцев. Все едят всё. И пьют. То же в одежде; в моде перемешиваются и размываются национальные и даже половые различия. Гендерные различия стираются в социальных ролях и, например, в сексе. Размываются системы национальной медицины, впитывающей самые разнообразные, порой летально несовместимые лечебные практики. Переплетаются ветви образовательных систем, как в технологиях обучения, так и в содержании (не говоря об обмене курсами, педагогами и студентами). Информационное пространство становится всеядным, а Интернет делает его открытым без ограничений. Вселенский коллаж архитектуры и дизайна, предметно-пространственной среды, более не собираемой “большими стилями”, – материальный отпечаток всей этой postmodernity. Здесь три объекта: город, магазин, дом. И где он, этот Большой Стиль, способный, как когда-то, объединить кожаный диван, пиджак с плечами, ЗиМ, Военторг, настольный письменный прибор из мрамора и метро из оникса? Его нет, но его нельзя и представить.

<sup>14</sup> Возможно, для традиционно левых французских интеллектуалов тут и был момент разочарования в неудаче социализма, но в целом в постмодерне это скорее испуг от возможной “удачи” всякого тотального проекта. Именно этот своевременный испуг позволил социализму в Европе остаться, но в человеческих дозах и на своем месте, как умеренный модерн в рамках прогресса.

<sup>15</sup> Это уже штамп: у нас, чего нехватишься, ничего нет – ни полезного опыта Средних веков, ни Возрождения, ни Просвещения, ни состоявшегося Нового времени в целом.

<sup>16</sup> Это действительно одна развилка. Еще перед самым зарождением постмодерна можно было, подобно Уитмену, восхищаться образом Земли, опутанной сетью проводов и сплошь заасфальтированной, – как и образом сплошь запроектированной среды в архитектурных идеологиях того времени.