

## Постмодерн как целое: архитектурника и языки

*Рубцов А. В.*,  
руководитель Центра философских исследований идеологических процессов  
Института философии РАН,  
[roubcov@inbox.ru](mailto:roubcov@inbox.ru)

**Аннотация:** Ставится задача понимания постмодерна как целого. Для этого необходимо выявить инварианты в различных трактовках постмодернизма, постмодерна, постсовременности. Такие инварианты по определению могут быть только формальными, не зависящими от особенностей контента. В связи с этим акцент делается на архитектурнике постмодерна и его языках, их универсалиях. Вводится понятие архитектурной метафоры, отвечающей как архитектурному первородству постмодерна, так и формализму архитектуры. Постмодерн рассматривается как реакция на засилье тотальных проектов. Его исторический размер возводится к Новому времени от Ренессанса до Высокого Модерна, реализующего тотальные утопии в архитектуре и политике. Анализируется ограниченность постмодернизма, лишь имитирующего утраченную спонтанность. Рассматриваются перспективы выхода из постмодерна в «сверхновое время».

**Ключевые слова:** постмодерн, постмодернизм, постсовременность, инварианты в трактовке постмодерна, архитектурная метафора, архитектурника постмодерна, языковые инварианты стиля, постмодернизм как имитация спонтанности, выход из постмодерна, «сверхновое время».

Данная статья представляет собой попытку в обозримом, сравнительно компактном объёме изложить концепцию «архитектоники постмодерна» в её относительной целостности. В известном смысле текст можно рассматривать и как заготовку материала для статьи «Постмодерн» для Новой электронной философской энциклопедии. Это сборка ключевых представлений, сформированных долгой работой

над темой<sup>1</sup>. Вместе с тем текст представляет собой обработку устного выступления, что объясняет присутствие в нем формата свободного изложения и почти прямой речи.

Постмодерн — моя давняя привязанность. Когда в 1970-е мы открывали его в МАРХИ, это воспринималось как род интеллектуального стилизма и не совсем здорового эстетства. Потом пришла большая мода, но и в 1980 году признанный в этом деле эксперт Ихаб Хассан писал об «относительной юности» и «нахальном подростковом возрасте» постмодернизма. С тех пор постмодерн уже не раз отпели, но к этому телу по-прежнему тянутся новые дарования и стареющие авторитеты в поисках второй молодости. В известных кругах всё ещё считается, что говорить о постсовременности — лучший способ выглядеть современным.

### **Постмодерн как целое: архитектурная метафора**

Отношение к стилю противоречиво. Есть и полюс неприятия, иногда крайне резкого, вплоть до: «Когда я слышу слово «постмодерн», рука сама тянется...» В первую очередь этим страдают адепты классики и авангарда плюс ококультурная номенклатура, в любом снижении и стёбе подозревающая измену. Кстати, Ганс Йост, автор известного афоризма про культуру и браунинг (а вовсе не Гиммлер), был президентом Имперской палаты литературы и вообще группенфюрером СС.

На этом же полюсе могут комфортно располагаться и те, кого сообщество настойчиво записывает в постмодернизм. Ричард Рорти не считал себя постмодернистом, хотя и числится классиком постсовременной прагматики. Известный провокатор и папа симулякров Жан Бодрийяр в интервью 1993 года говорил: «...Постмодернизм, как мне кажется, в изрядной степени отдаёт унынием, а то и регрессией. Это возможность мыслить все эти формы через своеобразное смешение всего со всем. Я не имею с этим ничего общего»<sup>2</sup>.

Это «ничего общего» можно отнести к тому же разряду бодрийяровских провокаций, что и его классическое «войны в Заливе не было». У постсовременной революции есть начало, но нет конца, зато есть бессознательное привыкание к «смешению всего со всем». Мир живет в принципиально новых сборках систем одежды, питания, предметно-пространственной среды, бытового знания и школы, лечебных практик, верований, гендерных отношений, идеологий и политики. Это

---

<sup>1</sup> См. публикации автора: Архитектоника постмодерна. Время // Вопросы философии. 2011. № 10. С. 37–47; Архитектоника постмодерна. Пространство // Вопросы философии. 2012. № 4. С. 34–44; Архитектоника постмодерна: континуум // Вопросы философии. 2016. № 6. С. 66–76; До и после постмодерна: на пороге сверхнового времени // Политическая концептология. 2018. № 1. С. 143–157; После постмодерна: реабилитация философии // Философ и наука. Александр Павлович Огурцов. М.: Голос, 2016. С. 360–431; Порядок в хаосе: как выйти из политического постмодерна // Forbes, 26.02.2015 (а также цикл статей в этом журнале о политическом нарциссизме в России); Жертвы постмодерна. О некоторых свойствах неоимперской политики Российской Федерации // Синий диван. 2014. № 19. С. 210–227; Спонтанная архитектура до и после постмодерна // Отечественные записки. 2012. № 3 (48). С. 277–287; Национальное государство в эпоху постмодерна // Отечественные записки, 2012. № 1 (46). С. 239–245; Свобода и порядок. Политика и архитектура постмодерна в контексте постсовременной ситуации // Полигнозис. 2011. № 3–4.

<sup>2</sup> Какой смысл философу верить в реальность? Беседа с Джерри Култером / А. В. Дьяков // Хора. 2009. № 2. С. 154–155.

совершенно особая, глубинная эклектика, когда все едят и читают всё, что придётся, одеваются во всё подряд, учатся и верят чему угодно и лечатся чем попало. Это время, когда «всемирная отзывчивость» стала рутиной, причём не только нашей (мы здесь теперь едва ли не отстающие). Всеядные структуры повседневности уже настолько всех перевоспитали, что многое из постмодерна на бытовом уровне сейчас кажется самоочевидным и как бы вечным. Это такая «журденизация», в которой постмодерн стал ещё одной неопознанной прозой: типичными людьми постмодерна сплошь и рядом оказываются личности, которые это слово впервые слышат или вовсе не выговаривают. Но если бы машина времени вдруг вернула нас со всем этим замесом в какую-нибудь из эпох большого стиля, это был бы взаимный шок на почве «стилистических разногласий», как у Синявского с Советами. В наше время трудно не иметь с этим ничего общего.

Но это не отменяет проблем самоопределения. Идея «архитектоники» имеет в виду судьбоносную для постмодерна привязку к архитектуре, но и вопросы к монтажу и устойчивости всей конструкции. В общих рассуждениях о постмодерне то и дело всё рассыпается, будто говорят о разных вещах. В теории плохо состыкованы даже постмодерн и постмодернизм в философии и в искусстве, не говоря об идеологии и политике. Постмодерн в экономике, астрономии или географии и вовсе где-то на периферии, хотя для географов он икона, поскольку сменил «эпоху времени» «эпохой пространства».

Вся эта кажущаяся несовместимость разных постмодернов — не принцип, а недоработка<sup>3</sup>. Взгляд через призму архитектуры — архитектурная метафора — как раз и предоставляет «контрольную предметность» понимания постмодерна как целого<sup>4</sup>. Особенно это продуктивно на градостроительном, средовом уровне: там другая оптика зрения и другие масштабы проекций. Генпланы и градостроительные макеты жертвуют красотами отдельных объектов, но обнажают общую структуру. То же в теории: когда ищешь инвариант в «разных постмодернах», должны уйти нюансы и даже существенные различия, чтобы проступили принципы. Никто же не царапает миниатюры на глобусе.

---

<sup>3</sup> Иногда это обыгрывается как вид самокритики: «Самая очевидная ущербность этой работы обусловлена её темой и её жанром. Предполагается не очень корректная попытка систематизированного говорения о явлении, для которого не характерны дружеские отношения со строгостью структур и чёткостью систематики. Более того, автор работы явно симпатизирует постмодернистской критике "структурности" и собирается, таким образом, критиковать структурирование на структурированном языке» (Курицын В. Н. Русский литературный постмодернизм. М., ОГИ, 2001. 288 с. (<http://old.guelman.ru/slava/postmod/1.html>)). На это может быть два возражения: во-первых, постмодернистская критика структурности не исключает структурированности самого постмодерна как предмета или, как минимум, усилий по его структурированию; во-вторых, мы обсуждаем данный предмет не изнутри самого постмодернизма, а в состоянии поиска выхода из него как из реакции, уже обозначившей свой потолок.

<sup>4</sup> Хрестоматийная для стартового постмодерна книга Роберта Вентури «Сложности и противоречия в архитектуре» выходит в 1966 году практически одновременно с литературоведческой статьей Лесли Фидлера *Cross the ditches, fill the borders*, опубликованной в журнале *Playboy* (Фидлер Л. Пересекайте рвы, засыпайте границы // Современная западная культурология: самоубийство дискурса. М., 1993.). Статья Чарльза Дженкса «Взлет архитектуры постмодернизма» (1975) и его книга *The Language of Post-Modern Architecture* (1977) появляются, соответственно, раньше *La Condition postmoderne* Франсуа Лиотара (1979).

Но что тогда остаётся? Иногда кажется, будто кроме навязчивого «пост-» здесь вообще нет ничего общего (часто о постмодерне именно так и пишут). Всякое «пост-» к чему-то пристроено, но к какому модерну пристроен пост-модерн — ещё большой вопрос. Модернов в истории искусства, культуры и цивилизации тоже не один, причем не только по видам и отраслям, но и по локализации во времени, по историческому размеру события (например, модерн Шехтеля или Гропиуса, Высокий Модерн XX века или весь большой Модерн Нового времени).

Надо заранее смириться с тем, что инвариантной здесь может оказаться только эстетическое — форма, конструкция — архитектоника. Чтобы обнажить общее, которое есть только в форме, приходится сливать содержание. Чтобы понять искусство в себе, лучше разбираться в музыке, чем в литературе с её моралью и дидактикой. В правильной, чистой архитектуре форма тоже лишена литературности и не так плотно связана с изображением. Здесь разброс содержаний не так мешает работать с эстетикой и структурой. Чистой абстракции постмодерна в архитектуре больше, чем в философии.

В правильном понимании архитектура — это вообще не столько материальная форма, сколько членение пространства — композиция пустоты. Здесь масса организует пустоту так же, как звук в музыке членит тишину. Есть две гробовые паузы: сразу после постукивания дирижёрской палочки по пюпитру — и перед финальными аплодисментами с вставанием и криками. Эти две паузы затишья погружают звук в пространство тишины, как картину в раму, вырезающую холст из обычных перцепций. В архитектуре такой рамы нет, но именно поэтому в ней есть прямой и постоянный контакт с внехудожественной реальностью. Это важно для понимания постмодерна как парадигмы жизни, а не только философии или какого-либо из искусств.

Но именно поэтому и в архитектурной метафоре есть своя ловушка — упрощенной реакции на внешнее стиля. Легче всего увидеть в постмодерне реакцию на избыточную правильность и регулярность Современного Движения — Modern Movement начала прошлого века. Обычно на этом и ловятся, упираясь в стилевую реакцию на функционализм, конструктивизм, интернациональный стиль, геометризм, стандарт, простой порядок и всё такое<sup>5</sup>. Но тогда это всего лишь ещё один ход «маятника Вельфлина» в большой истории художественной культуры с его

---

<sup>5</sup> В частности, именно таково мнение Википедии — одного из ресурсов, наиболее стандартных в понимании постмодерна и всего прочего: «Функционализм модернизма, его стереотипность форм и идей исчерпали себя. Чрезмерный рационализм модернистских решений создавал атмосферу уныния. Время требовало внесения струи оригинальности в каждое творение, созрело отрицание машинности массовых жилищ, в которых формирование внешнего облика здания стало так же рационально детерминированным. Назрела идея вернуть образность и оригинальность. Постмодернисты занялись поиском уникальности в создании новых форм» ([https://ru.m.wikipedia.org/wiki/Архитектура\\_постмодернизма](https://ru.m.wikipedia.org/wiki/Архитектура_постмодернизма)). То же наблюдается в архитектурной теории: «Постмодернизм в архитектуре — это идеология или, если хотите, умонастроение, а также соответствующая практика, сумма зданий, принципов и приёмов их решения, которые утвердились в последней трети XX века в качестве *реакции на архитектуру модернизма* (курсив мой. — А. Р.). В основе здесь лежало стремление к преодолению недостатков, свойственных, по мнению идеологов движения, самой природе модернистского зодчества» («Архитектура постмодернизма. Историк архитектуры Вадим Басс о принципе двойного кодирования, утках, сараях и иронических играх с историческими формами (<https://postnauka.ru/faq/69725>)).

ритмичными колебаниями между правильностью и отклонением, гармонией и диссонансом, логикой и естеством, порядком и органичностью. Устали от ортогонального минимализма — и получили симметричный ответ, в котором всё, как по заказу, наоборот: с эклектикой и рюшами, с эстетизацией каприза, мнимой случайности, искусственной сложности и форсированного диссонанса.

### **Внутренний конфликт Большого Модерна**

Такой взгляд скрадывает в постмодерне его подлинный исторический размер, сомасштабный, как минимум, всему Новому времени. Начало противоборства, из которого потом возникнет постмодерн, отыскивается именно в Возрождении с его внутренним конфликтом Свободы и Порядка. Титанически свободный человек, познавая, проектируя и преобразуя мир, создаёт идеальные города, идеальное общество, а заодно и идеального человека. Эта одновременная тяга к суверенности лица и к совершенству всего оказывается той самой взрывоопасной бинарной смесью, которая и порождает кошмары Модерна. Нарушением баланса между проектом и жизнью свободный человек как вид закрепощает человека как свободного индивида. Проект всегда обращен в будущее, но в зоне проектирования в этом будущем ничего нет, кроме самого этого проекта. Человек и общество становятся заложниками собственного плана.

Можно выдвигать какие угодно идеи, но эстетику обмануть нельзя. Даже в графическом стиле чертежа идеальный город мало отличается от идеальной тюрьмы. Эстетически «Город Солнца» — чистый «Паноптикум» Иеремии Бентама с централизованным наблюдением всего, что происходит в обозреваемых камерах. Но этот же принцип централизованного обзора заложен в основу центробежных и центростремительных трёхлучевых планировочных систем<sup>6</sup>. Велик соблазн напомнить, что Кампанелла писал свою утопию в многолетнем заточении, но важнее усвоить, что образы острога и концлагеря генетически заложены в проектах всех возможных совершенств, не только архитектурных.

Эстетика тождества идеала и тюрьмы тут же повторяется в этике, политике и социальных моделях. Уже в «Городе Солнца» все при деле: слепые чешут шерсть, хромые стоят на страже, бесплодные женщины поступают в общее пользование и «подвергаются смертной казни те, которые из желания быть красивой начали бы румянить лицо или стали бы носить обувь на высоких каблуках».

Культ тотального проекта как свершившегося совершенства устоял в веках только потому, что этот идеал никогда и нигде не был реализован со всеми своими красотами и удовольствиями. Всё изменила революция — в XX веке эпоха воплощения

---

<sup>6</sup> В полноценной среде есть художественный каркас города, его архитектурный хребет, на который, как мясо на кости, наращиваются куски исторически сложившейся среды. В жизни чаще бывает наоборот: сначала сама собой вырастает большая туша исторически сложившегося мяса, а уже потом её прорезают скрепляющими организм конструкциями скелета. Тут сложная система различий: трёхлучевая система Санкт-Петербурга в этом смысле прямая противоположность парижскому «плану Османа», прорезанному уже по живому мясу, но она же как центростремительная («...виду Адмиралтейской спицы никакого посягательства быть не признается») противоположна трёхлучевой системе Рима, считающейся центробежной, то есть имеющей точки обзора расходящихся пространственных коридоров и фокусных планов.

утопий реализовала максимы всеобщего порядка в двух тоталитаризмах, в нашем и немецком. Ответом на немецкое издание этого идеала стали Нюрнберг и ревизия всей идеологии Модерна. После Освенцима уже нельзя было делать вид, будто Новым временем мир понят правильно, и дело только в дефектах реализации, а не в самой философии счастья как идеала во плоти. Немцы все это скрупулезно прорабатывали и в философии, и в этапном «споре историков», совсем недавно, в 1980-е — 1990-е, добравшемся и до вины Вермахта. Россия со своим ГУЛАГом эту работу толком не проделала, поэтому так и живёт.

Когда-то выход «из тьмы Средневековья» выглядел ослепительно: образы «рассвета» (Руссо), «великолепный восход солнца» (Гегель), «вспышка молнии» (Шеллинг). Но оказалось, что ослепительные явления истории могут лишать нормального зрения целые народы и эпохи. Трагедии и риски Модерна — не чуждые отклонения, а законные порождения его же тёмной стороны, ужасной, но неотчуждаемой. Это чувствуют даже в идейной попсе, от дуализма доктора Джекила и мистера Хайда до проблем с контролем светлой стороны Силы — Ашлы в Ордене джедаев.

Тотальности проекта в Модерне соразмерен прорыв в эсхатологии прогресса. Начиная с идеальных городов, слово «идеал» делается ключевым в проектах «открывающей завершенности»: идеализация прусского государства Гегелем, начало «подлинно человеческой истории» у Маркса — и так напрямик до русского политического и художественного авангарда («до основанья, а затем», «переход через ноль» в «Чёрном квадрате» и т. п.). Идеальное завершение как абсолютное начало.

Захват времени соразмерен захват пространства. У Малевича его сопредседательство в Космосе, конечно же, для эпатажа, но его «единая система мировой архитектуры Земли» и «утилитарное совершенство» уже напрягают близостью утопии. В тотальной архитектуре Modern Movement это пароль реальной, совершенно практической, рабочей установки: проект «от дверной ручки до системы расселения», «от кофейной чашки до планировки города». «Машина для жилья», «Прекрасный максимализм и полуфантастические результаты» — и всё это в конкретных, живых реализациях. Не случайно одна из толковых книг обо всём этом преобразовании от немецких лесопосадок до громадьи ленинских планов называется «Благими намерениями государства»<sup>7</sup>.

Универсалистская мания естественно близка мистике. Вспышка молнии тут же порождает мрак. Рассвет разума Реформации и Просвещения сопровождается расцветом демонологии и «охоты на ведьм». Кампанелла — убеждёнейший астролог; архитекторы разгонной фазы Нового времени почти сплошь масоны. Тот же пафос в науках и разного рода техниках, в том числе в социальной инженерии и в «инженерии человеческих душ». Родовая травма Модерна — фиксация на regularity, измерении и исчислении всего. Культ порядка порождает изоцированные формы надзора и контроля. Прямая дорога в ад по пути в рай. Эти inferнальные образы лежат на поверхности: «Всякий раз государство превращается в подлинный ад именно потому, что человек пытается сделать его земным раем» (Фридрих Гельдерлин); «Государство существует не для того, чтобы превращать земную жизнь в рай, а для того, чтобы помешать ей окончательно превратиться в ад» (Николай Бердяев). В общем виде это инверсия и парафраз Мефистофеля (а вовсе не Фауста) как героя Модерна: часть той силы, что *хочет блага — и вечно совершает зло*.

---

<sup>7</sup> Скотт Д. Благими намерениями государства. — М.: Университетская книга, 2011. — 568 с.

Удар этими *исчадиями рая* был настолько сильным, что постмодерн набросился на всё системообразующее или просто подозрительное в Модерне: на идею прогресса и саму *стрелу времени*, на всякого рода бинарные оппозиции, прежде всего оценочные. Плюс переоценка ценностей в парах упорядоченное/хаотичное, регулярное/органичное, простое/сложное, логичное/противоречивое, правильное/отклоняющееся... Но дальше всё упёрлось в вопрос о том, что теперь со всем этим делать. Как дальше строить: города, отношения, саму жизнь? Кстати, типичная максима постмодерна: «...Бойтесь единственно только того, / Кто скажет: "Я знаю, как надо!"» Ну, боимся. И что?

Сложную перспективу этой ревизии наглядно вскрывает всё та же архитектурная метафора. Архитектура первой задумала и реализовала утопию тотальной проектности, но она же на собственном примере, в материале показывает несостоятельность многих альтернатив Модерну, нащупываемых постмодернизмом в философии и политике, в теории идеологии и цивилизации.

Прежде всего это относится к иллюзиям по поводу возможности решить вопрос другим проектом, когда проблема не в качестве проекта, а в кризисе самой проектности. Проблема Модерна не решается контр-Модерном. Укоренённость архитектуры в повседневной жизни с убийственной наглядностью показывает, что коллизия, породившая постмодерн, это не коллизия между искусством и другим искусством, более правильным с любых позиций. Это коллизия между искусством и неискусством, между искусственным порядком и естественным хаотизмом, между проектом и самой жизнью. Если вернуться в базовую метафору, это не коллизия между архитектурой и другой архитектурой, более живой и «тёплой»; это коллизия между архитектурой и не-архитектурой.

### **Краткий курс всемирной истории живописи, ваяния, музыки и зодчества**

Здесь понадобится целый метанарратив, хотя они и запрещены постмодерном. Но, как мы увидим далее, и постмодернизм вынужден регулярно пользоваться всем тем, что сам же запрещает.

Начинать приходится с «зари человечества», что, кстати, указывает на ещё одну размерность постмодерна, превышающую даже масштаб Нового времени. Первые поселения погружены в природные пространства и противопоставлены им как нечто регулярное, геометрически упорядоченное. Эстетический эффект создаётся контрастом артефакта и природы. Это одновременно и конфликт, и симбиоз изделия и среды: искусственный порядок на фоне природного естества.

Со временем город разрастается, отрезая человека от прямого восприятия ландшафта, однако среда обитания ещё сохраняет бинарную схему «изделие — фон». Архитектор проектирует художественный хребет (оси, ансамбли, диаметры), но тело города, его живое мясо, формируется спонтанно, без жёсткого планировочного проекта. Ансамблевая композиция Санкт-Петербурга неотделима от разноголосицы уличных фасадов и мрачной прозы «дворов Добужинского». Архитектура произведения погружена в эту среду незапроектированного как во вторую природу. Замкнув в себе человека, город компенсирует утраченный контакт с естественной средой всем тем, что с некоторых пор почтительно именуется «исторически сложившимся». До нашествия тотальной архитектуры город всё ещё сохраняет многое, что неподвластно нашим архитекторам.

Однако смысл симбиоза искусства и неискусства долгое время скрыт. Чтобы разглядеть вторую архитектуру в её особенных качествах, её надо было утратить. До этого идея тотального проекта продолжает упорно давить на психику. Охрана среды, в том числе городской, эстетической, исторической и культурной — явление сравнительно новое. Но постепенно архитектура произведения вытесняет спонтанную архитектуру из тела города точно так же, как до этого город вытеснил природу в восприятиях человека. Только теперь и выясняется, что спонтанная архитектура была для архитектуры произведения её необходимым естественным фоном. И только когда этот фон исчезает, выясняется, что жить в реализованном в натуральную величину макете сложно, независимо от качества проекта, будь то Бразилиа Нимейера и Коста, новые районы Москвы и Ленинграда или целый Тольятти. Во всех городах, построенных по единому плану, видно, что в жизни их эстетическая директивность и планировочный дирижизм отчасти компенсируются тем, что время вносит в тотальный проект... милые нарушения. Это видно в Канберре и Пальманова, Эль-Сальвадоре и Ла Плата, в Джайпуре и Аделаиде, в Нью-Хейвене и Белу-Оризонти. С тотальным проектом в реализации смиряет лишь то, что со временем он становится не так навязчив. Кто-то однажды (кажется, Андрей Боков) обозначил решение этой проблемы с редкой прямоотой: как заставить деревья расти быстрее?

Эти примеры из лучших лишней раз показывают, что в архитектуре убийственный эффект гезамткунстверка не зависит от его качества и стиля, будь он трижды барокко или ар-деко. И это не только эстетика. Невозможно без последствий для психики и морали жить в чертеже, подобно жителям Догвилля у фон Триера. Есть какая-то связь между тем, что там все расчерчено, и столь лёгким превращением добрых обывателей в жестоких подонков.

Эстетически и психологически эта травма объяснима: всякое искусство нормально воспринимается только на фоне внехудожественной реальности. Живопись как организованность формы и цвета существует только на фоне визуального хаоса обычных восприятий. Рама «вырезает», но и всё вне рамы, воспринимаемое до и после, тоже включено в процесс. Музыкальный шум необходим как объемлющий фон, без которого она «не так звучит», а потом и вовсе становится пыткой. Если в закрытых наушниках днями слушать музыку, проблемы с психикой гарантированы. Если «перечитать стихов», все в голове само собой начинает рифмоваться, втискиваться в ритм и размер. Но с концерта и с выставки можно уйти, музыку можно выключить, книгу — закрыть. В архитектуре как в искусстве «двойного назначения» (в том числе утилитарного) это невозможно. Архитектуру нельзя выключить. В городе, отворачиваясь от архитектуры, тут же упираешься взглядом... в другую архитектуру. Поэтому только здесь возможна настоящая тотальность — и только здесь так видно, во что именно упирается Модерн накануне постмодерна.

В постмодерне важны его первые проявления. Только кажется, что эта революция сразу состоялась в проектах и манифестах, «в зданиях и книгах». Не менее, а то и более существенной была тихая революция журналов и увражей, вдруг развернувшихся от анализа шедевров к исследованию трущоб, к изучению «порядка в хаосе» и т. п. Вдруг оказалось, что господствовавшая до этого тема — как проектировать гениальные вещи на основе опыта гениев — оказалась потеснённой архитектурным спонтаном. Это была резкая переоценка ценностей в самих основах визуальной культуры. «Архитектура без архитектора» — название культового издания, также известного под именем Альбом Рудофского. Оказалось, что фотографии и генеральные планы спонтанно формировавшихся поселений с их неподражаемой естественностью и умопомрачительным хаотизмом можно часами рассматривать как



ничуть не менее ценные визуализации, чем работы мастеров. В этой переоценке зримых ценностей бидонвили оказались не меньшими эстетическими откровениями, чем классические ансамбли — если только научиться видеть в них не грязь и руины, а композицию пространств — «форму воздуха». «Тесное и кривое», на смену которому начиная с конца Средневековья с таким энтузиазмом выдвигали прямое и просторное, стало восприниматься как живое и человеческое, а главное, эстетически необходимое.

В этом плане не случайно попадание раннего архитектурного постмодерна почти прямо в развилку, в «шарнир» между структурализмом и постструктурализмом. Здесь обнаруживается параллельный интерес: к примитивным культурам в этнологии и структурной антропологии — и к «примитивным архитектурам» в рефлексии архитектурного постмодерна. Иногда это вовсе одна фактура. Не случайно лидеры архитектурной периодики — журналы *L'architecture aujourd'hui* и *Architectural design* — в то время регулярно публикуют тексты Леви-Стросса, Барта, Франсуазы Шоэ и др.

Но к постмодернистской переоценке ценностей примыкает и постструктуралистский интерес ко всему спонтанному, случайному, децентрированному, фрагментарному. Это в том числе смещение интереса от грандиозного к малому<sup>8</sup>. Если продолжить эту линию, в культуре спонтанной архитектуры можно увидеть и нечто, этически предвосхищающее постколониальную методологию и этику. В цивилизации вообще — и в архитектурной цивилизации в частности — в определённый момент вдруг резко поубавилось спеси. В Ситэ и Замоскворечье вдруг увидели совершенно особенные архитектурные цивилизации «своих аборигенов». В итоге всё это вылилось в отказ от иерархий и оценочных оппозиций в духе современное/архаичное, продвинутое/примитивное, высокое/низкое и т. п. В этом плане вторая архитектура одновременно и попала в общий тренд, но и сама же этот тренд спровоцировала. «Цивилизация архитекторов и градостроителей» поставила себя на место точно так же, как это сделала в целом «цивилизация больших белых людей в пробковых шлемах».

Точнее, попыталась поставить. Мы ещё увидим, насколько всё здесь до сих пор непросто.

### **Модальность и язык: две триады**

Ещё раз: вся эта переоценка ценностей и смыслов состоялась только потому и тогда, когда вторая архитектура была радостно побеждена архитектурой тотального проекта. Это как с воздухом, о котором вспоминают, только когда его не хватает. Схематизмы такой переоценки без проблем переносятся в философию, в теорию идеологии, политики и управления сознанием, в анализ актуальных проблем права и институтов, регуляторов и надзоров в экономике, в экологию и т. п., вплоть до глобальных проблем техногенной цивилизации. Однако такой перенос требует различения понятий, обычно употребляемых как неточные синонимы. Речь идёт о постсовременности (*postmodernity*), постмодерне (*postmodern*) и постмодернизме

---

<sup>8</sup> Сыродеева А. А. Мир малого. Опыт описания локальности. — М.: ИФ РАН, 1998 — 125 с.; Сыродеева А. А. Малое и большое: открывая другую сторону // Этическая мысль. 2014. № 14. С. 35–42.

(postmodernism). Слушая наши разговоры, Ленин и здесь сказал бы: «Не надо трёх слов» — и был бы очень неправ<sup>9</sup>.

В данной системе категорий *постсовременность* понимается как «объективная» конфигурация условий, сложившихся после Модерна. Эта особенная конфигурация обстоятельств мыслится и анализируется «без людей» — как после вакуумной бомбы. Если воспользоваться физической аналогией, то это *поле*, в котором ещё нет объекта, но потенциальное влияние которого уже определено и которое тут же начинает воздействовать на любой объект, как только таковой в данное поле помещается. Иначе говоря, постсовременность — это абстрагированная и инвестированная *потенция* постмодерна и постмодернизма.

Соответственно, *постмодерн* определяется как естественная, предопределённая реакция человека и культуры на вышеописанные «объективные» условия. Эта реакция проявляется в смене установок, в коррекции вкусов и переоценке ценностей. Такое различие важно уже потому, что в *postmodern conditions* далеко не все *homo sapiens* являются *людьми постмодерна*. Более того, из сферы решающего влияния постмодерна могут выпадать целые институты и практики, движения и проекты, на которые практически не действует поле *postmodernity*. Даже когда ситуация после Модерна уже состоялась, многое всё ещё остаётся частью упрямого и малочувствительного Модерна, не сдающего позиции правильного порядка. Есть люди, не охваченные «цивилизацией джинсов», но продолжающие носить брюки со стрелками и душить себя галстуками даже там, где это не обязательно.

В этой триаде постмодернизм выступает как активная фракция постмодерна, реализующая себя в свободных искусствах и в философии, в политике и в жизни. Это агрессивный экстракт постмодерна, его фан-клуб и передовой отряд, сектанты и проповедники, прозелиты веры. Если постсовременность — это ситуация, а постмодерн — реакция, то постмодернизм — это сфера *творчества*, креативной возгонки реакции на ситуацию.

Данное различие важно по тем же причинам: целые категории людей постмодерна собственно постмодернизм на дух не выносят (хотя есть и яростные постмодернисты формы, мало что понимающие в сути постмодерна). Классический пример такого раздвоения — выдающийся советский и российский монументалист Игорь Пчельников, ненавистник постмодернизма — и при этом принципиальный противник всякой прямизны и аккуратности. Это бывает очень органично: не любить правильность, порядок, глянец и зализанный гламур, ценить все натуральное и пожившее, даже потрёпанное — и при этом ненавидеть постмодернизм, например, в изобразительном и монументальном искусстве. Иначе это различие иллюстрируется теми же джинсами: благородный постмодерн культивирует честные, «исторически сложившиеся» потёртости на выпуклых местах, тогда как джинсовый постмодернизм симулирует поношенность специальными технологиями кипячения и оттопыренным дизайном с рукотворными дырами и бахромой.

Осталось лишь оговорить, что само слово «постмодерн» часто употребляется и как общее для всех трёх этих ипостасей (ранее мы в этом тексте так и поступали).

---

<sup>9</sup> Ср. попытку разобраться с этими тремя терминами в: Курицын В. Н. Русский литературный постмодернизм. — М.: ОГИ, 2001. — 288 с. (<http://old.guelman.ru/slava/postmod/1.html>). Кажется, эта попытка больше фиксирует путаницу, чем её разбирает, хотя терять эти понятийные различия просто жаль.

Или это сглатывание надоевшего «-изма» и цеховой пижонаж, вроде компаса моряков и жителей у планировщиков.

Такие дефиниции помогают различению философов постмодерна и философов-постмодернистов. Одно дело — писать о постмодерне или даже пропагандировать его теорию и концепции, а совсем другое — создавать собственно постмодернистские тексты философического содержания. Грубо говоря, не надо путать Лиотара с Делёзом. Кстати, Бодрийяр, высказывавшийся о постмодерне с уничижительными оценками, обожал Лиотара и называл его «одним из немногих поистине очаровательных писателей своей эпохи». И наконец: «Есть мнение, что именно Деррида смог приблизиться к созданию более-менее адекватного языка саморепрезентации постмодернизма. Представления о "деконструкции" легче вычитываются не из теоретических построений Деррида, а скорее, из его стилистики, из конкретных примеров "деконструкторской" деятельности»<sup>10</sup>.

Достаточно того, что это совершенно разные языки: язык Модерна, на котором говорят о постмодерне и постмодернизме, — и язык собственно постмодернизма, отличающийся от языка Модерна типологически и «цивилизационно». И хотя язык постмодернизма в чистом виде и в рабочем состоянии сам по себе невозможен, тем не менее его основные свойства можно пытаться описать, в том числе опираясь на уже достаточно устоявшиеся представления.

Здесь всплывает ещё одна триада, связанная с языком постмодернизма. Как и всякий другой из ведения семиотики, он характеризуется *синтаксисом*, *семантикой* и *прагматикой*. Синтаксис определяет отношения между высказываниями и их элементами; семантика — отношения между высказыванием и тем, на что указывается (десигнатом); прагматика характеризует особенности позиции и интенции говорящего.

*Синтаксис* постмодернизма отличают более или менее резкие, но именно самоценные нарушения модусов порядка: правил речи, а также симметрии, масштаба, пропорции, ритма, логики, гармонии. Здесь вопрос не в «количестве диссонансности», но в самой установке. В музыкальном жаргоне постмодернистский диссонанс значит много больше, чем диссонанс в правильно темперированной гармонии, лишь оттеняющий строй. Если в классике мы воспринимаем аккорд, в котором есть диссонанс, то в постмодерне мы слышим диссонанс, подчиняющий гармонию. Это есть в джазе, но джаз и есть аналог второй архитектуры как «примитивной цивилизации»<sup>11</sup>, только впитанный Западом раньше в силу уникальных политэкономических, этнологических, антропологических и демографических обстоятельств.

Точно так же это не *эkleктика как стиль*, сведённый в завершенности произведения, а *эkleктика стилей*, настаивающая на самостоятельной дискретности каждого из элементов. То же с другими модусами порядка. Асимметрия здесь может

---

<sup>10</sup> Курицын В. Н. Русский литературный постмодернизм. — М.: ОГИ, 2001. — 288 с. (<http://old.guelman.ru/slava/postmod/1.html>).

<sup>11</sup> В данном случае понятие «примитивные» используется с учётом всех необходимых для нашего времени условностей и с пониманием рисков ложного эволюционизма. «Как не сопоставить туземные племена, без письменности и без обработки металлов, но вычерчивающие на скалах изображения и изготавливающие каменные орудия, с архаическими формами опять же западной цивилизации [...]? Здесь ложный эволюционизм особенно свободно следует своим курсом» (Леви-Стросс Клод. Раса и история (<http://race-history.narod.ru/04.htm>)).

быть очень локальной, но сильной: симметрия в таких композициях иногда выглядит просто как жертва на заклании. Точно так же ритм может выстраиваться именно для того, чтобы его сбить, система пропорций — чтобы внести в неё нелепость несоразмерностью, например, явно немасштабным подобием ордерного облома или капители.

Это, конечно, крайняя, максималистская позиция, однако она важна как индикатор более тонких различий. Эти различия улавливаются в главной установке, часто бессознательной — в той или иной мере *имитировать свойства второй архитектуры*, создать композиционное *подобие исторически сложившегося*. Постсовременные проектировщики часто совсем не отдают себе отчёт в том, что они именно это и делают. Но при достаточной насмотренности это всегда так иначе видно. Одно дело — просто свободная и непредсказуемая, алогичная композиция, но совсем другое, когда просматривается движение будто не руки, а самого времени наслоений, деформация не от фантазии, а якобы от жизни.

Часто создаётся иллюзия, будто мы видим не авторскую сборку, а соединение соседствующих, толкающихся и наползающих друг на друга «архитектурных домохозяйств» при отсутствии единого художественного арбитража. Но в последнее время интереснее не явные стилизации под хаотизм спонтанной среды, а более тонкие в этом плане объекты. В обсуждении моей лекции об архитектонике постмодерна в архитектурной школе МАРИШ её руководитель Евгений Асс смягчил тезис о воинствующей диссонансности тем, что в проектах Притцкеровской премии («Нобелевка в архитектуре») с некоторых пор уже нет экзотики, какая была на заре постмодернизма. Стоило потом специально пересмотреть все эти проекты. При достаточной насмотренности среди них немало отличающихся именно неосознанным приближением к разупорядоченной спонтанности и прочим неспроектированным формам. Это хорошо видно, если такой проект поместить между чем-нибудь классическим, с одной стороны, и фрагментом исторически сложившегося — с другой. Сразу понятно, что к чему тянется. Иногда это вещи, будто прямо вдохновлённые образами вышеупомянутого альбома «Архитектура без архитектора». Конечно, это не постмодернистский экстремизм, но зато ближе к более спокойному постмодерну, создаваемому не ради манифеста и выкрика, а ради среды и жизни. Возвращаясь к метафоре штанов, это ближе к естественным потёртостям, чем к дизайнерской рванине, но в любом случае это не костюм на выход.

*Семантика* постмодерна также противостоит тотальной правильности, на этот раз — логике обозначения. Правила соотношения между означающим и означаемым минимизируются здесь вплоть до разрыва. Знак в постмодернизме вообще лишён означаемого, оторван от денотата или экстенционала, зато надстроен ещё одним этажом: симулякр — это, собственно, и есть знак знака, означающее означающего, символика символики.

Иногда к семантике постмодерна не совсем точно привязывают виртуальное: раз есть одновременность, есть и связь (риторическая ошибка *post hoc, ergo propter hoc*, но в синхронии). Виртуальное — это всего лишь существующее только в потенции либо в особых игровых контекстах, когда субъект перестаёт различать собственно реальность и реальность ирреального, например, компьютерную. Для философского постмодерна это заужено, поскольку для него различие между «подлинной» и «виртуальной» реальностью вообще снято как несущественное и неуловимое, нерегистрируемое. Более того, само понятие виртуального возникает на заре Средневековья, идёт ещё от схоластики, и если бы мы подтягивали сюда все виды неразличения подлинной и мнимой реальности, такой «постмодернизм»

обнаруживался бы на каждом шагу. Но в настоящем постмодернизме различие между реальным и мнимым одновременно и сохраняется в потенции, и активно используется. Можно потерять связь с реальностью (такого всегда хватало), а можно играть на этом. История философии изобилует отказами от натурализации сущностей и обыгрываниями всякого рода иллюзорности, но настоящий постмодернизм к этому не сводится; он подразумевает дуализм знака, чтобы было над чем издеваться — или он ненастоящий.

Здесь опять помогает архитектурная метафора. С точки зрения архитектурной (конструктивной, тектонической и т. п.) семантики колонна имеет смысл: она передаёт нагрузку с антаблемента на базу. Это — архитектурная *реальность* колонны и всей ордерной конструкции. Однако для постмодернизма эта реальность безразлична. Когда колонну подвешивают в воздухе над базой (хрестоматийный постмодернистский прикол), смысл не отрицается как таковой, но извращается: нагрузку не передаёт *именно та деталь, которая призвана эту нагрузку передавать*. Здесь в семантике происходит то же, что и в постмодернистском синтаксисе с форсированной функцией диссонанса, аритмии, асимметрии и диспропорции. Здесь связь с реальностью не потеряна, а вывернута. Мы не путаемся в реальном и нереальном, но видим ироничную, саркастическую изнанку реальности. Это не обман: вам предлагают то, во что и так невозможно верить. Но вас вовлекают в эту игру как соучастника. Типичная позиция политического постмодернизма и массовой реакции на него: по поводу военных действий и зверств врага на сопредельных и иных территориях наши, конечно же, врут, причём бесстыдно, но и правильно делают! На войне как на войне, а мы всегда за наших, что бы они ни делали.

Нечто подобное происходит и в интертекстуальной семантике — в отношениях между текстами. Типовая форма — коллаж цитат из руинированных текстов. Здесь смысл исходного фрагмента не сохраняется, как в обычном цитировании. Текст-донор используется как набор пустых, перезаряжаемых форм, поэтому цитаты употребляются в раскавыченном виде и с допустимыми искажениями. Только для примера:

Когда б мы знали  
Быть или не быть  
Мы бы жили в Сочи

Это ли не цель?

Здесь рифмуются, вводятся в размер и ритм сами источники: Ахматова / Шекспир / блатной фольклор / Шекспир. Последняя строка, дописанная Дмитрием Смолевым, придаёт хокку в стиле Басё четырёхстрочный размер, тем самым придавая восточной недосказанности европейскую завершённость смысла.

Этот пример обеспечивает плавный переход к постмодернистской *прагматике*, ядро которой — *ирония*. Это самое трудное, поскольку занимающиеся постмодерном и постмодернизмом сплошь и рядом так и хранят на лицах мину унылой серьёзности. Это вообще вопрос: может ли текст, исповедующий философию иронии, не быть ироничным? Имеются в виду не просто элементы стёба и стилистического снижения (хотя и это важно как знак отличия). Сам методологический приём «метафоры» (в данном случае архитектурной) отчасти снимает напряжённость логической

дисциплины. Но ирония в постмодерне завязана на гораздо большее — вплоть до метафизики.

В частности, это и вопрос к величайшему авторитету в деле воспитания «ироников» и «иронистов» — к Ричарду Рорти, к его книге «Случайность, ирония и солидарность» и в особенности ко второй её части «Иронизм и теория». Рорти пишет: «Противоположность иронии — здравый смысл. Ибо это пароль тех, кто бессознательно описывает всё важное в терминах конечного словаря, к которому они и их окружающие привыкли. Быть здравомыслящим — значит считать само собой разумеющимся, что объяснений, сформулированных в таком конечном словаре, достаточно для описания и суждения...»<sup>12</sup>. Цитату можно оборвать, потому что здесь важнее ключевые слова: «здравый смысл», «быть здравомыслящим», «само собой разумеющееся», «привычка окружающих». Если развернуть архитектурную метафору в обратную сторону, это ясное описание иронической альтернативы для той самодовольной и самоцентрированной позиции, которую занимает архитектура произведения. Архитектура проекта — это всегда шедевр «здравого смысла», даже когда в проекте много художества и фривольности. Великая архитектура — это архитектура всеобщего и вечного. «Ироник же, наоборот, является номиналистом и историцистом»<sup>13</sup>. Если сюда добавить ещё и трепетное отношение к случайности и солидарности, это выльется в философское, эстетическое и моральное кредо спонтанной архитектуры, собирающей Исторически Сложившееся «из ничего», из незапланированной совместной жизни современников и наследников.

Согласно Рорти «метафизики верят, что там, вовне этого мира существуют реальные сущности, раскрывать которые — наш долг, да и сами сущности расположены к тому, чтобы их открывали»<sup>14</sup>. Архитектура произведения и есть такая метафизика, открывающая и воплощающая эти сущности — мировоззренческие, политические и социальные сущности веры, власти, социальной связи и иерархии, наконец, сущности порядка и красоты. Вторая архитектура в этом плане — классический «ироник». «Людей подобного рода я называю «ирониками», потому что они [...] никогда не способны принимать себя всерьёз [...] они всегда сознают случайность и хрупкость своих конечных словарей, а значит и самих себя»<sup>15</sup>.

В отличие от фундаментальной иронии постмодерна, ирония постмодернизма гораздо ближе к стилизации. Принцип иронического обыгрывания стилей прошлого связывает иронию с эклектикой. Сюда же относится и приснопамятное *двойное кодирование* (придуманное, кстати, ещё до Дженкса), когда многоуровневое письмо разделяет и одновременно соединяет слои текста для элиты и для массы: один слой может быть бульварным детективом, другой — философским трактатом. В качестве хрестоматийного примера затаскано «Имя Розы», в котором и сам элитарный слой многослоен. Лесли Фидлер приводит Бориса Виана с его «практической шизофренией». Сильные образцы представляют гений нуара Стивен Кинг и Эллери Куин с его поистине наполеоновской многосложностью, как в торте: Писатель пишет роман про Героя, который пишет роман про Писателя, который, внутри романа Героя, убивает Героя, который, в свою очередь, убивает Писателя внутри романа Писателя.

---

<sup>12</sup> Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность. — М.: Русское феноменологическое общество, 1996. — С. 104.

<sup>13</sup> Там же. С. 105.

<sup>14</sup> Там же. С. 106.

<sup>15</sup> Там же. С. 104.

Архитектурная метафора подводит черту под темой постмодернистской иронии выдающимися примерами её... отсутствия. Особую линию представляют случаи использования постмодернистских деталей и приемов совершенно всерьёз — для красоты. В России есть влиятельные зодчие, считающие, что тем самым они открыли новое направление, синтезирующее достоинства «современной» советской архитектуры с облагороженным постмодернизмом, привнесшим в язык архитектуры «много интересного».

### Тупик имитации и координаты выхода

Реакция постмодерна на утрату второй архитектуры разнообразна. Максимальный хаотизм и невысказанные наслоения часто прямо отсылают к «броуновской» эстетике бидонвилей. К безумной эклектике Пьяцца д'Италия близка архитектура разрушения в духе Центра Здоровья Мозга Лу Руво, на который нельзя смотреть без успокоительного. Но постмодернизм может имитировать и классику порядка. По общему виду даже эксперт может принять чистейшей воды, голым постмодернизмом за образец ар-деко и фашистского монументализма (у меня был такой опыт с самим Александром Луфером по поводу Caesars Palace в Лас-Вегасе). Более того, постмодернизм может и вовсе уходить в такую убийственную простоту, что только её гипертрофия на уровне «нуля сложности» выдаёт присутствие иронии и даже сарказма. Однако и это тоже есть не что иное, как вызов архитектуре произведения.

Тот факт, что постмодернизм не просто «зеркалит» Модерн, но делает это именно от лица утраченной спонтанности, иллюстрируется ещё одним стилистическим опытом. Эстетика постмодернизма в целом гораздо ближе к спонтанной архитектуре, чем к любому из более или менее живописных стилей, существовавших до Модерна: достаточно выложить и сопоставить соответствующие визуальные ряды. Но если проблема не снимается возвратом к псевдо-этническим стилям, к эклектике, барокко или рококо, тем более к классицизму или ампиру, то очевидно, вопрос в другом: насколько постмодернизм в принципе в состоянии компенсировать утраченные качества второй архитектуры?

Прежде всего приходится констатировать, что в постмодернизме вообще нет какого-либо проекта города и среды как целого. Здесь мыслят отдельными объектами, в крайнем случае — большими комплексами. Градостроительная классика если не знала, то чувствовала, в какое «мясо» она врезается и как будет взаимодействовать со спонтанной средой. Постмодернизм до такого вопроса не дорос, поэтому к нему может быть обращена детская воспитательная формула: «А если все будут поступать как ты?» Что, собственно, и происходит. В итоге от вездесущего лужковского постмодерна уже воротит не меньше, чем от геометризма спальных районов.

В полноценной среде работает *контраст* между порядком архитектуры произведения и хаотизмом исторически сложившегося. Постмодернизм этот контраст уничтожает, равномерно размывая по городу среднее арифметическое между порядком и беспорядком. В итоге получается нечто не правильное, но и не вполне спонтанное. И это фатально: запроектировать генплан Замоскворечья нельзя ни под какими грибами. Чтобы это понять, надо уйти от натурализма восприятия чертежа, сделав *выворотку*, в которой пространства (улицы, дворы и площади) заливаются чёрным, а объекты (здания) остаются белыми. Если отнестись к результату как к эстетически самоценной форме, легко понять, что такие произведения архитектурной

графики, во-первых, в принципе не возникают из головы, а во-вторых, в принципе не уступают абстрактной графике мастеров.

Аргументу от эстетики сопутствует аргумент от онтологии. В спонтанной архитектуре за каждой странной нелепостью, за каждой царапиной на камне стоят реальные жизненные события, а не каприз проектировщика. Но постмодернизм — это эстетика постправды. Ведущая в никуда дверь высоко в стене в старом городе не приколы, а эпизод, правдивость которого подтверждается следом от когда-то бывшей лестницы. Постмодернизм этого не умеет, в нём этой правды нет, что придаёт постмодернистской фантазии вторичность и легковесность.

Сюда же примыкает аргумент от политики. Порядок центрирующей город архитектуры произведения олицетворяет власть триумфом композиционной и политической воли. Эта власть над социальной «природой» повторяет власть над обычной природой, запечатлённую в первых же архитектурных артефактах. Вторая архитектура, наоборот, спонтанностью и своеволием малого обслуживает жизнь частных пространств. Её эстетическая неупорядоченность воплощает индивидуальную свободу на микроуровне, сохраняющуюся в сколь угодно организованных социумах вплоть до прихода тоталитаризма и даже посттоталитаризма.

Постмодернизм выворачивает эту политическую эстетику наизнанку. Пространства общественного центра — консолидации власти и общества — перестают воплощать красоту порядка, позволяя себе постмодернистскую фривольность в разной степени, иногда в предельной. Частные пространства города, в которых люди в максимальной степени живут сами по себе, наоборот, начинают воплощать казарменный порядок в худших своих проявлениях.

Это превращение с пугающей точностью воспроизводится в постмодернистской политике. На высших уровнях политической организации государственная власть всё чаще выходит из-под власти конституционного закона, позволяя себе поистине постмодернистские чудеса в отрыве от реальности — как в информационной политике, так и в самой жизни. Низовые уровни социума, наоборот, подвергаются тотальной, всё более мелочной регламентации. Политический постмодернизм точно так же, как и архитектурный, имитирует живую спонтанность, заменяя её симуляцией массовых эмоций и движений — запроектированным, административно стимулируемым и технично организованным «самовыражением». Эта заорганизованная массовость с неестественными восторгами, по сути, мало отличается от постмодернистских попыток запроектировать мнимое «исторически сложившееся».

Схематизм этого извращения воспроизводится в институциональной среде, в сфере регулирования всех возможных видов деятельности, прежде всего в экономике. В худшем виде это воплощено в системе обязательного нормирования (ГОСТы, СНИПы, СанПиНы, правила безопасности), допуска на рынок (лицензирование, аккредитация, сертификация), государственного контроля и надзора (санитарного, пожарного, атомного, транспортного, госгортехнадзора, охраны труда, распределения частот, электромагнитной совместимости ЭМС и пр.). Во всём этом наблюдается всё та же абсурдно мелочная регламентация на низовых уровнях, сопровождаемая отсутствием системы и регулятивным произволом на высших уровнях. Этот удивительный изоморфизм, пронизывающий архитектуру, политику, экономику, систему образования и производства знания и пр., конечно же, впечатляет, но было бы странно, если бы было иначе.

Выход из тупика возможен только движением в обратную сторону. В регулировании экономики и других видов деятельности именно это и происходит. В европейском подходе на высших уровнях (на уровне «генплана») регулирование так



называемыми директивами становится максимально жёстким, но и компактным, тогда как на низовых уровнях достигается очевидная либерализация (в частности, все стандарты становятся добровольными). В мире это уже распространённая схема; в России — концепция действующего федерального закона 134-ФЗ, но бледно и с диким сопротивлением реализуемая на практике.

В политической модели такой реверс предполагает максимально жёсткое ограничение власти неукоснительно соблюдаемым законом при снятии массы отягчающих, порой просто абсурдных или злонамеренных ограничений повседневной, низовой политической жизни.

Если вернуть этот схематизм назад в архитектурную метафору, мы получим модель, в которой архитектуре произведения на градостроительном уровне возвращается ценность правильности и порядка, тогда как приватные пространства освобождаются от стандартизированной регламентации и прочих свойств благоустроенной казармы.

Это уже явно присутствует на уровне эстетических ожиданий: на фоне расплывающегося постмодернизма опять хочется классики площади Вогезов и улицы Зодчего Росси. Вернуть приватной среде её былую буквальную спонтанность сейчас представляется утопией, хотя в скрытом виде такие тенденции также есть. Ещё один мыслительный эксперимент: представим себе, что некто вскрыл этажи современных жилых домов, подобно тому, как это сделал чёрт из «Хромого беса» Алена-Рене Лесажа, снявшего крыши мадридских домов, чтобы показать студенту интимную сторону жизни города. Сейчас такие дома всё чаще сдают с незаконченной планировкой квартирных блоков. После доработки или перепланировки мы получаем типичную спонтанную архитектуру, но устроенную таким образом, чтобы она никак не проявлялась на фасаде. Это, кстати, прямая архитектурная материализация сути постмодернистской политики власти в отношении граждан: между собой вы можете думать и говорить всё что угодно, но это никак не должно мешать видимой благопристойности политического фасада.

В такого рода уроках важно главное: отсутствие искусственности и буквализм коллективного взаимодействия в том, что называется спонтанностью, будь то архитектура, социальная жизнь, гражданская инициатива или какое-либо иное политическое самовыражение. Даже в философии Делёз и Гваттари, имитируя эстетику и логику «исторически сложившегося» текста, не просто выстраивают «Тысячу плато» как среду множества не приведённых к единому плану объектов. Они настаивают на том, что этот ризоматический текст можно читать с любого места, пофрагментно и без постоянной оглядки на общую (к тому же отсутствующую) схему — точно так, как это происходит в восприятии среды старого города. Но при этом они интуитивно используют коллективистскую метафору: «Нас было много». Здесь хорошо видны фундаментальные ограничения постмодернизма: «Тысяча плато» — это всё же текст не исторически сложившийся, а именно написанный; за этим «много» спрятались всего двое. Однако само это желание выставить перед собой мнимое множество соавторов говорит о многом.

Самый тяжёлый случай — гибрид недоделанного Модерна с экстремальным политическим постмодернизмом. С одной стороны, это Модерн с остаточными претензиями на тотальную регулятивность и явно недоделанный по линии свободы и права. С другой стороны, это крайне циничный политический постмодернизм, насквозь симулятивный, эклектичный и отличающийся грубо ампутированной «онтологией настоящего».

Как выходить из этого замеса — тема отдельного разговора. Выход из постмодерна в целом — тем более отдельная тема. Здесь же нам достаточно того, что такая интенция уже есть даже на уровне профессионального языка: пост-постмодернизм, неоклассицизм, after-postmodernism... Постмодернизм все чаще воспринимается как недостойное порождение постмодерна — родное, но не совсем удавшееся. Применительно к архитектурной метафоре это может звучать весьма категорично: «Провозглашение конца постмодернизма в архитектуре» и т. п.<sup>16</sup> Или даже совсем технологично: «Эволюционирующая архитектура и спонтанное проектирование» — но только с учётом того, что в данном случае речь идёт об архитектуре, проектировании и дизайне... в системном программировании<sup>17</sup>.

В теории и концепциях международных отношений также говорят о необходимости создания «новой глобальной архитектуры». Наконец, проблема поднимается до цивилизационного уровня, где также намечается интерес к новым цивилизационным проектам, которые, с одной стороны, задавали бы рамку и общую конструкцию, а с другой — позволяли бы на макрокультурном, региональном, страновом, национальном, этническом и др. уровнях взаимодействовать совместно, но при этом солидарно, равноправно и вне каких-либо односторонних расстановок и иерархий<sup>18</sup>.

Как ни странно, точный образ искомого здесь схематизма принадлежит Александру Бурову — архитектору сугубо советскому и в этом смысле правильному. Плоха та архитектура, которую портят сохнувшие на фасаде пелёнки. Настоящая архитектура должна быть настолько сильной и крепкой, чтобы такие проявления жизни были бы для неё необходимым украшением.

## Литература

Курицын В. Н. Русский литературный постмодернизм — М.: ОГИ, 2001. — 286 с.

Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность / Пер. с англ. И. Хестановой и Р. Хестанова. — М.: Русское феноменологическое общество, 1996. — 282 с.

Рубцов А. В. Архитектоника постмодерна. Время // Вопросы философии. — 2011. № 10. — С. 37–47.

Рубцов А. В. До и после постмодерна: на пороге сверхнового времени // Политическая концептология. — 2018, № 1. — С. 143–157.

Рубцов А. В. Национальное государство в эпоху постмодерна // Отечественные записки. — 2012. № 1 (46) — С. 239–245.

Рубцов А. В. Порядок в хаосе: как выйти из политического постмодерна // Forbes. — 26.02.2015.

---

<sup>16</sup> Didelon V. Proclaiming the End of Postmodernism in Architecture ([https://www.researchgate.net/profile/Valery\\_Didelon/publication/](https://www.researchgate.net/profile/Valery_Didelon/publication/)).

<sup>17</sup> Форд Н. Эволюционирующая архитектура и спонтанное проектирование. Составной метод и SLAP (<https://www.ibm.com/developerworks/ru/library/j-aeed4/index.html>).

<sup>18</sup> Смирнов А. В. Всечеловеческое vs общечеловеческое. — М.: ООО «Сандра», Издательский Дом ЯСК, 2019. — 216 с.

Рубцов А. В. После постмодерна: реабилитация философии // Философ и наука. Александр Павлович Огурцов / Отв. ред. С. С. Неретина. — М.: Голос, 2016. — С. 360–431.

Скотт Джеймс. Благими намерениями государства / Пер. с англ. Э. Н. Гусинского, Ю. И. Турчаниновой. — М.: Университетская книга, 2011. — 568 с.

Смирнов А. В. Всечеловеческое vs общечеловеческое. — М.: ООО «Сандра», Издательский Дом ЯСК, 2019. — С. 216.

Сыродеева А. А. Мир малого. Опыт описания локальности. — М.: ИФ РАН, 1998. — 125 с.

Сыродеева А. А. Малое и большое: открывая другую сторону // Этическая мысль. — 2014. № 14. — С. 35–42.

Фидлер Л. Пересекайте рвы, засыпайте границы // Современная западная культурология: самоубийство дискурса. — М.: Ad Marginem, 1993. — С. 462–518.

Форд Н. Эволюционирующая архитектура и спонтанное проектирование. Составной метод и SLAP (<https://www.ibm.com/developerworks/ru/library/j-eaed4/index.html>).

## References

Didelon V. Proclaiming the End of Postmodernism in Architecture ([https://www.researchgate.net/profile/Valery\\_Didelon/publication/](https://www.researchgate.net/profile/Valery_Didelon/publication/)).

Fidler L. *Peresekayite rvi, zasypaite granitsy* [Cross Ditches, Cover Borders]. *Sovremennaya zapadnaya kulturologiya: samoubiystvo diskursa* Contemporary Western Cultural Studies: suicide discourse], Moscow: Ad Marginem, 1993, pp. 462–518. (In Russian.)

Ford N. *Evolutsioniruyushchaya arkhitektura i spontannoe proektirovanie. Sostavnoy metod i SLAP* [Evolving Architecture and Spontaneous Design. Composite method and SLAP] (<https://www.ibm.com/developerworks/ru/library/j-eaed4/index.html>). (In Russian.)

Kuritsin V. *Russkiy literaturniy postmodernism* [Russian Literary Postmodernism]. Moscow: OGI, 2001. 286 p. (In Russian.)

Rorty R. *Sluchainost', ironiya i solidarnost'*. [Contingency, Irony and Solidarity]. Moscow: Russkoe fenomenologicheskoe obshchestvo, 1996. 282 p. (In Russian.)

Rubtsov A. *Arkhitektonika postmoderna. Vremya* [Architectonics of Postmodernity. Time]. *Voprosy Filosofii*, 2011, № 10, pp. 37–47. (In Russian.)

Rubtsov A. *Do i posle postmoderna: na poroge sverkhnovogo vremeni* [Before and after Postmodernity: on the cusp of supermodern time]. *Politicheskaya Conceptologiya*, 2018, № 1, pp. 143–157. (In Russian.)

Rubtsov A. *Posle postmoderna: reabilitatsiya filosofii* [After Postmodernity: Rehabilitation of Philosophy]. *Filosof i nauka. Alexander Pavlovich Ogurtsov* [Philosopher and Science. Alexander Pavlovich Ogurtsov]. Moscow, Golos, 2016. Pp. 360–431. (In Russian.)

Rubtsov A. *Poryadok v khaose: kak vyiti is politicheskogo postmoderna* [Order in Chaos: how to get out of the political postmodernity]. *Forbes*, 26.02.2015. (In Russian.)

Rubtsov A. *Natsional'noe gosudarstvo v epohu postmoderna* [The Nation-state in the Postmodern Era]. *Otechestvennye zapiski*, 2012, № 1 (46), pp. 239–245. (In Russian.)

Scott J. *Blagimi amereniyami gosudarstva* [Seeing Like a State]. Moscow: Universitetskaya kniga, 2011. 568 p. (In Russian.)

Smirnov A. Vsechelovecheskoye vs obshechelovecheskoe. [All-human vs. Universal] Moscow: Sandra, LSC Publishing house, 2019. 216 p. (In Russian.)

Syrodeeva A. Mir malogo. Opyt opisaniya lokal'nosti [World of the Small. Locality description experience]. Moscow: IF RAN, 1998. 125 p. (In Russian.)

Syrodeeva A. *Maloe I bol'shoe: otkryvaya druguyu storonu* [The Small and the Big: opening the other side]. Ethical Thought, 2014, № 14, pp. 35–42. (In Russian.)

## Postmodern as a Whole: architectonics and languages

**Rubtsov A. V.,**

Head, Department of Philosophical Studies of Ideological Processes, Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences,

[roubcov@inbox.ru](mailto:roubcov@inbox.ru)

**Abstract:** The task is to understand postmodernity as a whole. To do this, it is necessary to identify invariants in various interpretations of postmodernism, postmodern, postmodernity. Such invariants can — by definition — be only formal, independent of the specifics of the content. In this regard, the emphasis is made on the architectonics of postmodernity and its languages, their universalities. The concept of architectural metaphor, corresponding to both the architectural origins of postmodernity and the formalism of architecture, is introduced. Postmodernity is regarded as a reaction to the dominance of totality projects. Its historical dimensions are elevated to the Modern Age from the Renaissance to the High Modernity, when total utopias in architecture and politics have been realized. The limitations of postmodernism, which only imitates the lost spontaneity, are analyzed. Prospects of leaving postmodernity and moving towards «postpostmodernity» are considered.

**Keywords:** postmodern, postmodernism, postmodernity, invariants in the interpretation of postmodernity, architectural metaphor, architectonics of postmodernity, language invariants of style, postmodernism as imitation of spontaneity, exit from postmodernity, «postpostmodernity».