

Несколько лет тому назад в обиход вошло новое понятие — «постмодерн». Ни один фельетон, ни одна конференция, ни один эрудированный современник уже не обходятся без него. И все же, произнося это слово — «постмодерн», вряд ли кто-нибудь представляет себе, о чем он в сущности говорит. Этот термин, призванный стать определяющим для нашего настоящего и обозримого будущего и показать, что мы живем уже не в «модерне», а в эпоху после «модерна», — крайне неоднозначен и в целом спорен.

Спорность его касается, во-первых, его легитимности. Одни говорят, что нет вообще новых явлений, оправдывающих введение нового термина. И «постмодерн» потому есть просто новое вино, разлитое по старым мехам, а пересуды, с ним связанные, суть либо шумиха, поднятая модными пророками в рекламных целях, либо легко прочитываемая попытка бегства тех, кто, провозглашая наступление новой эпохи, хотел бы улизнуть от невыполненных обязательств по отношению к настоящему. Другие же толкуют, что даже если и существуют новые явления, то современники никогда не имеют права на фиксацию эпохальных рубежей, ибо это — задача грядущих поколений и будущих историков. Заниматься этим сейчас, мол, просто дерзость.

Выражение «постмодерн» спорно, во-вторых, и в отношении области его применения. Нарастает инфляция в его употреблении. Будучи поначалу литературоведческим понятием, оно последовательно внедрялось и в другие сферы, прежде всего — в архитектуру, как, впрочем, и в живопись, а затем было подхвачено в социологии, достигло значительной конъюнктуры в философии, а сегодня, кажется, уже нет области, куда бы не проник этот вирус. В 1984 г. в США опубликована книга о «постмодерной» теологии, в 1985 г. — о «постмодерных» путешествиях, а в 1986 г. — о «постмодерных» пациентах. Мысленно этот ряд можно продолжить 1987-м и последующими годами: от взаимности в «постмодерне» (о чем, кстати, уже беседовали в одном из радиоинтервью), от «постмодерной» кулинарной книги вплоть до «постмодерной» нежности. И это не считая всевозможных негативных сочетаний типа «шики-мики»-постмодерн, «салонный» постмодерн, вплоть до «хлевного» постмодерна, — которые документально зафиксированы.

Спорным выражением «постмодерн» является, в-третьих, и касательно времени его появления. В США, где и разгорелись дебаты, его первоначально относили к явлениям 50-х годов. Когда в Европе последовали за американцами — примерно с 1975 г. и с учетом явлений семидесятых годов, — в журнале «Нью-Йоркер» уже можно было прочитать, что постмодернизм в ауте, закончился, и сейчас на дворе пост-постмодернизм. С другой стороны, «постмодерн» все больше завоевывал сферу прошлого. Для Рудольфа Паннвица, у которого мы впервые встречаем это выражение, все это было еще музыкой будущего. Однако, согласно Арнольду Тойнби, косвенно способствовавшему распространению термина, «постмодерн» начался уже в 1875 г. А Умберто Эко в «Постскриптуме» к своему весьма постмодерному роману «Имя розы» высказал опасение, что если так пойдет дальше, то категорию постсовременного отыщут даже у Гомера. И это не преувеличение. Ибо когда Жан-Франсуа Льютар, один из отцов философского постмодерна, несколько лет тому назад провел смотр европейских классиков, чтобы уяснить, кто из них ближе всех подходит к его постмодерной позиции, он достоверно установил, что это — Аристотель, у которого постмодерн — и ничего тут не поделать — встречается до появления всякого модерна.

В-четвертых, выражение «постмодерн» является спорным по самому содержанию. Для одних постмодерн — эпоха новых технологий, короче, идеология СОО. Для других, напротив, под знаком постмодерна как раз и происходит прощание с засильем технократии, и для них постмодерн — идеология «зеленых», экологов, альтернативников. И еще одно противостояние: если одна группа под лозунгом «постмодерна» уповает на новую консолидацию расколотого общества (скажем, при помощи нового мифа), то другая, наоборот, надеется на наступление эпохи активной плюрализации и фрагментации. Однако эти противоположности могут вновь прийти к согласию в другом отношении; так, в нашем примере — отрекаясь от разума, причем здесь и мифолюбцы и фрагментисты не уступают друг другу, правда, по разным причинам: если мифолюбцы упрекают разум в том, что он не способен осуществить требуемое единение и торпедирует его, то фрагментисты недовольны диаметрально противоположным — разум, дескать, eo ipso, сам по себе продуцирует единство и террористичен по своей сути.

Перед лицом этих парадоксов становится ясно, почему люди оставляют все надежды понять это явление и стремятся последовать данному не так давно совету: удовольствоваться привычными старинными сложнословиями типа Post-amt, Post-bote, Post-scheck [Почтамт, почтальон, чек почтово-сберегательной кассы (нем.)]. Русскими соответствиями в этой игре слов для «пост-модерна» были бы, например, «пост-ройка», «пост-ГАИ» и т.п. (Прим, перев.)] и больше не ломать голову над пост-модерном.

Вспоминается и другой не слишком удачный каламбур на эту тему, прозвучавший на одной конференции по архитектуре. После констатации факта, что многие постмодерные здания восходят к характерному образчику раннего модерна — большому кассовому залу Венского управления почтовых сберкасс (архитектор Отто Вагнер, 1906 г.), один из участников сострил, что наконец-то найдено путное объяснение корней слова «постмодерн»: «пост-модерн» — это очевидно модерн этой почты [Почта по-немецки Роя. (Прим. перев.)] и идущая отсюда традиция.

Надо сказать, что, хотя у этой поверхностной шутки есть и более глубокий смысл (ведь и в самом деле между современным постмодерном и тогдашним ранним модерном есть известная близость), все же перед тем, как углубляться в такие тонкости, следует предварительно — избегая поспешного наклеивания ярлыков и удерживая себя от расхожих бонмо — набросать генеалогию и проследить судьбу выражения «постмодерн».

Поначалу натыкаешься на поразительные флуктуации этого термина, но довольно скоро начинают прорисовываться четкие контуры настоящего понятия. В дальнейшем мы и будем стараться выработать это понятие постмодерна.

Итак, мы не станем включаться в фельетонную болтовню, из которой можно узнать немного: что в постмодерне речь идет о настроениях, что там царит вседозволенность и свирепствует слезливость. Тот, кто может писать только об этом, являет собой дурнейший пример того, что сам и ругает. Положить конец этим фальшивкам могут лишь серьезные усилия по прояснению понятия постмодерна.

### **Генеалогия понятия «постмодерн»**

Сначала отметим три случая преждевременного появления термина. Первые два оказались без последствий, и лишь с третьей попытки завелся — правда не с полоборота — мотор карьеры этого понятия. Тем не менее это произошло только в 1959 г. Однако впервые такое словечко вынырнуло гораздо раньше. Согласно правилу истории понятий

(его сформулировал Луц Гельдзецер) первое появление какого-либо понятия нужно датировать примерно на пятьдесят лет раньше общепризнанной даты. Как видим, правило подтвердилось и здесь.

Годом рождения этого выражения следует считать 1917 г. Тогда увидела свет книга Рудольфа Паннвица «Кризис европейской культуры», где и дебютировало прилагательное «постмодерный». Паннвиц говорит о «постмодерном человеке», этакой всякой всячине. После заявления Паннвица о том, что «в нашу кризисную эпоху все культурные устремления смехотворны», следует заключительная тирада, в которой он излагает свое «постмодерное» решение проблемы: «спортивного закала националистического настроения военной выправки религиозного беспокойства постмодерный человек это моллюск в панцире золотая середина между декадентом и варваром выплывший из рождающего водоворота великого декаданса радикальной революции европейского нигилизма».

Этот поток — без прописных букв, без знаков препинания — растекается дальше на целые страницы. Читать — утомительно, и, несмотря на новые словечки, все это хорошо знакомо. Это седьмая вода на киселе, чтобы не сказать ницшеанский кич, ведь излияния Паннвица — из добрых побуждений, даже очень добрых, слишком добрых побуждений, но уж чересчур они навязчивы. Более чем очевидно, во всяком случае, что поставленный Ницше диагноз патологиям модерна и преодоление их в «сверхчеловеке» образуют фон для проекта Паннвица. (Любопытно, что Ницше, который и в позитивном и в негативном отношении выставляется родоначальником постмодерна, и вправду с самого начала стоит за этим термином.) «Постмодерный человек» Паннвица — и его прообраз, «сверхчеловек», — призваны преодолеть декаданс и нигилизм, которые и Паннвицем воспринимаются как язвы модерна. И если судить по этой первой заявке постмодерна, ему предстоит вырасти — после низины модерна — до высот горной вершины.

Совершенно в ином ключе это слово прозвучало в 1934 г., независимо от Паннвица, у испанского литературоведа Федерико де Ониса. У него «постмодерн» — не сигнал того, что культура достигла своей очередной вершины, но знак того, что ушел в прошлое краткий период в сфере литературы, а точнее, в испанской и латиноамериканской словесности. Согласно Онису, «постмодернизм» — промежуточная фаза (1905-1914), которой предшествовал «модернизм» (1896-1905), реализовавшийся далее в обновленной и усиленной форме в «ультрамодернизм» (1914-1932). Здесь, таким образом, постмодерн понимается как краткий эпизод между первым и более изощренным вторым модернизмом.

В третий раз слово «пост-модерн» обнаруживается в англо-саксонской сфере, и опять в совершенно новом смысле. Впервые оно фиксируется в 1947 г., в кратком однотомном изложении Д. Сомервиллом первых шести частей энциклопедического труда Арнольда Тойнби «Исследование истории». «Пост-модерн» означает там теперешнюю фазу западноевропейской культуры. Точкой отсчета этого постмодерна является, как уже говорилось, 1875 г., а признаком — переход от политики, опирающейся на мышление в категориях национальных государств, к политике, учитывающей глобальный характер международных отношений.

Это все, что касается спорадического всплывания слова. При этом встречается оно исключительно случайно: не прослеживается ни причинной взаимосвязи между употреблениями этого термина, ни содержательной. Да и области, где оно появляется, могут быть самыми разными: то сфера общей культуры, то только литература, то политика. Хронология также колеблется: от чисто будущностной перспективы до

отнесения начала постмодерна к рубежу веков или даже к 1875 г. И, наконец, оценки масштабов также расходятся весьма существенно: под постмодерном подразумевают то новую вершину развития культуры, то короткую интермедию, то возрастное явление. И все же, несмотря на такой разноречивой в словоупотреблении, скоро уже начинают проступать вполне определенные очертания понятия.

### **Выработка понятия «постмодерн» в литературной полемике в США**

Характерно формирование этого понятия в североамериканских литературных дебатах. Слово было позаимствовано у Тойнби, однако начинено совершенно иным содержанием. Начало положил Ирвинг Хау в 1959 г., развязав дискуссию о «постмодерне», тянущуюся вплоть до нашего времени. Хау констатировал (а вскоре его поддержал в этом Гарри Левин), что современной литературе, в отличие от великой, литературы модерна — литературы Йитса, Элиота, Паунда и Джойса, — свойственны вялость, истощение новаторских потенций и ударной мощи. В этом смысле она и называется «постмодерной». Следовательно, в начале современного витка дискуссии понятие «постмодерн» не сигнализирует о достижении новой вершины культуры (что подразумевалось Паннвицем при первом употреблении выражения) после выхода из низины модерна, а совсем наоборот, несет в себе диагноз эпохи, скатившейся в мрачные пропасти со сверкающих пиков модерна.

Надо заметить, что негативный диагноз не был окончательным. Уже Хау и Левин не формулировали свои выводы как обвинения, но указывали на естественность того факта, что после прохождения модерна его высшей точки наступила фаза консолидации, что благодаря успехам модерна время, расставшееся со многими табу, предлагает в ситуации постмодерна меньше шансов для индивидуальности и что новое массовое общество находит в нивелированных образах свое адекватное отображение. И вскоре, а именно уже в середине шестидесятых годов эта постмодерная литература получила новую, позитивную оценку. Такие литературные критики, как Лесли Фидлер и Сьюзен Сонтэг, перестали мерить все аршином классического модерна, избавились в результате от культурпессимистских ноток и обрели свободу позволяющую им воспринимать и защищать истинное качество этой новой литературы. Теперь главную заслугу таких авторов, как Борис Вьян, Джон Барт, Леонард Козн и Норман Мейлер, стали усматривать в новом сопряжении элитарной и массовой культуры. Если литература классического модерна отличалась утонченностью художественной ткани, но была вместе с тем элитарной, со своей игрой в бисер доступной лишь верхнему слою интеллектуалов, то новая литература покинула эту башню из слоновой кости.

Так в 1969 г. изобразил ситуацию в литературе Лесли Фидлер в знаменитой статье «Пересекайте границы, засыпайте рвы». Показательно, что статья была впервые напечатана не в каком-либо литературном журнале, а в «Плейбое». Нарушение границ — программа этой литературы — было вместе с тем и методом пропагандирующей ее литературной критики.

Фидлер начинает свою статью весьма категорично: «Практически все сегодняшние читатели и писатели осознали (в полной мере с 1955 г.) тот факт, что мы присутствуем при агонии литературного модерна и родовых схватках постмодерна. Литература, претендовавшая на эпитет «modern», «современная», «новая» (и самоуверенно утверждавшая, что только она — репрезентант прогрессивности по части чувствительности и формы, что за ее пределами «новации» немислимы), победное шествие которой началось незадолго до первой мировой войны и завершилось вскоре после окончания второй, — эта литература мертва, иными словами, она принадлежит

истории, а не реальности. Для жанра романа это означает, что век Пруста, Джойса и Манна миновал, то же относится к лирике Т.С. Элиота и Поля Валери, она — *passee*, в прошлом».

В другом месте говорится: «Представление об искусстве для «образованных» и субискусстве для «необразованных» свидетельствует о последних остатках досадного деления в рамках индустриализованного массового общества, — деления, приличествующего только обществу классовому».

В контексте новой, постмодерной литературы вместо этого декларируется нарушение всех возможных границ: «Постмодернизм являет собой пример для молодой массовой публики и лишает некоторых стареющих и упирающихся критиков принадлежавшего им прежде статуса элиты, предлагая свободу, которая даже в мыслях пугает их больше, чем ободряет. Постмодернизм заполняет разрыв между критиками и публикой, даже если видеть в критиках учителей в вопросах вкуса, а в публике — их учеников. Гораздо важнее, что он ликвидирует зазор между художниками и публикой, во всяком случае, между профессионализмом и дилетантизмом в сфере искусства. Все остальное протекает уже вполне логически».

Такие нарушения границ в социальной и институциональной сферах удаются постмодерной литературе: она сливает в себе самые различные мотивы и повествовательные установки и уже не является более только интеллектуальной и элитарной, она — одновременно — и романтична, и сентиментальна, и популярна.

«Ликвидировать трещину означает также перешагнуть границу между чудесным и вероятным, реальным и мифическим, буржуазным мирком (будуары, конторские книги) и миром королей (который издавна считался атрибутом сказок, но в конечном счете был ославлен как продукт безумной фантазии)».

«Сон, видение, экстазис — иступление — снова обрели ранг подлинных целей литературы; ведь наши самоновейшие поэты постигли в эти времена конца то, что было постигнуто их далекими предшественниками во времена начала: недостаточно поучать и развлекать. Они убеждены: чудеса и фантазия, освобождающие дух от тела, а тело от духа, должны найти свое место в мире машин, пусть и в измененном, трансформированном виде; разрушение или вытеснение их ни в коем случае не допустимо».

Постмодерный писатель, по Фидлеру, есть тем самым «двойной агент», «равно уютно ощущающий себя в реальности технологизированного мира и в сфере чуда», а также готовый на вылазки в поля мифа или в пространства эротики. Не нивелированность присуща царскому пути этой постмодерной литературы, а многоязычие. Ее признак — полиструктурность, по крайней мере, двойственная структура, причем как на семантическом, так и на социологическом уровнях. В этой литературе осуществляется связь как реальности и фикции, так и элитарного и популярного вкусов.

Здесь — в 1969 г., т.е. спустя десять лет после развертывания полемики о литературе постмодерна, — выкристаллизовалась сохранившая и впредь свою значимость (в том числе и в других доменах) основная формула: (с постмодерном мы имеем дело там, где практикуется осознанный плюрализм языков, моделей, методов, причем не только в разных произведениях, но в одном и том же, т.е. интерференциально, чересполосно) «Постмодерн» — на первых порах случайное и крайне неоднозначное выражение — приобрел в литературной полемике очертания подлинного понятия и возвысился притом

(что повторялось далее в типичной для других областей культуры форме протекания этого процесса) от слова с негативной маркировкой, регистрировавшего явления упадка, до лексической единицы, имеющей позитивную окраску, именующей обязательства перед настоящим и будущим и являющейся носительницей — в качестве конкретного содержания — радикального плюрализма.

### **Postmoderne или Posthistoire**

Полезно, пожалуй, указать здесь на различие между понятиями «постмодерн» (Postmoderne) и «постистуар» (Posthistoire). «Постистуар», теорема «послеистории», утверждает, что в дальнейшем нет оснований ожидать каких-либо инноваций. Исторические возможности исчерпаны, а индустриальные общества приобрели такую форму воспроизведения, которая и не нуждается в новых концепциях, в новых ценностях, вообще в новых импульсах, и не смогла бы уделить им должного внимания, если бы таковые появились. Социально-экономический аппарат жизнеобеспечения постоянно растущей человеческой массы — вот что движется и развивается. Все прочее — начиная с великих основополагающих концепций и кончая конкретным протестом — это иллюзия, все это носит эфемерный и вторичный характер. Движущими силами являются силы институционально-технического уровня, силы же духовно-культурного уровня суть театр и не более того. С этой теоремой «послеистории», разрабатываемой, начиная с 50-х годов, главным образом социологом Арнольдом Геленом, у постмодерна нет ничего общего. Тот факт, что оба проекта рассматривают себя после чего-то, еще не дает права делать вывод об их сущностном тождестве (а это, к сожалению, слишком часто случается, свидетельствуя о крайне невежественных стратегиях по дискредитации постмодерна). В таком случае они видели бы в себе нечто, наступившее после одного и того же. Но это явно не так. Ведь очевидно, что куда скромнее полагать себя после модерна, чем после совокупной истории. Кроме того, верить в грядущую стадию развития (что присуще постмодерну) — есть диаметрально противоположность того, что подразумевается «постистуарным» тезисом о конце всяких стадий развития. Да и сам пафос здесь совсем другой. «Послеисторический» диагноз отдает пассивностью, горечью или цинизмом, он слишком серый. Напротив, «постмодерный» прогноз свидетельствует об активности, оптимизме вплоть до эйфории, он пестр. На первых порах, однако, можно было перепутать «постмодерн» и «постистуар», поскольку речь о «постмодерне» имплицировала диагностирование культурной усталости. Но очень скоро «постмодерн» трансформировался в решительное провозглашение новых возможностей, став в результате и совокупным диагнозом и лозунгом будущего. С тех пор он возвещает такое будущее, которое не подразумевает — как в случае «послеистории» — упразднения всех различий и не означает вступления в фазу непреодолимого индифферентизма, а являет собой как раз наступление эпохи усиленного многообразия, интерференции и новых сопряжений.

### **Постмодерн в архитектуре**

Массовое сознание познакомилось с постмодерном прежде всего в архитектуре. Она сектор *par excellence* артикуляции идей постмодерна. И тем не менее термин «постмодерн» проник сюда и утвердился сравнительно поздно, если быть точным — с 1975 г. Этому, однако, предшествовало случайное употребление слова, встречалось оно и в полемических работах. Джозеф Хаднат вынес его в 1949 г. в заголовок статьи о «постмодерном доме», тем не менее в тексте статьи оно ни разу не встречается и не объясняется, так что остается только предположить, что Хаднат собирался просто на пару ночей лишить сна своего коллегу в Гарварде, пионера модерна — Вальтера Гропиуса, Это что касается случайностей, а вот в полемике данное выражение употребил Николаус

Певзнер — предводитель архитектурных критиков в англо-саксонском ареале и ангажированный апологет модерна — в 1966-67 гг., чтобы осудить «анти-пионеров», предавших, на его взгляд, модерн.

В качестве полноправного термина «постмодерн» утвердился в архитектуре лишь благодаря Чарльзу Дженксу, американскому архитектору и архитектурному критику, перебравшемуся в Лондон. В 1975 г. — по времени вместе с Робертом Стерном — он трансплантировал термин из литературной среды в архитектурную, одновременно перенеся спор о постмодерне из США в Европу, где с той поры архитектура стала излюбленной ареной, на которой разворачивались дискуссии о модерне и постмодерне. Название той статьи Дженкса — «Взлет архитектуры постмодерна», Спрашивается, почему он опустил вторую половину сакраментальной формулы, ведь то, что начинается со «взлета», обычно кончается «падением». Весьма соблазнительно, — что впрочем весьма нетрудно, — сделать это добавление сегодня.

Архитектоническое понятие постмодерна у Дженкса вполне согласуется с литературным. Дженкс без обиняков заимствует его у Фидлера. Пером, явно похищенным у Фидлера, он выводит разъяснения во введении к своей книге «Язык архитектуры постмодернизма»: «Новая архитектура» страдала от элитарности. Постмодернизм стремился преодолеть эту элитарность не путем опрощения, а расширяя язык архитектуры во многих различных направлениях — в сторону освоения местных особенностей, традиции, коммерческого слэнга улицы. Отсюда двойное кодирование, архитектура, которая обращается и к элите, и к человеку с улицы».

Вот уж в самом деле: «Пересекайте границы, засыпайте рвы», только здесь — с помощью колонн и стальных перекрытий, а что касается «двойного кодирования», то в нем мы имеем дело с возродившимся в архитектуре литературным «двойным агентом» Фидлера (пусть самому Дженксу это и не очень приятно слышать).

Итак, и социальная и семантическая мотивация также лежат в основе архитектурного постмодерна. Вспомним литературу модерна — утонченные изыски для избранной публики, точно так же и современная архитектура в основном была интеллектуально напряженной и элитарной, не доходя до сердец, не затрагивая чаяний большинства населения. Более того, она замкнулась в благородном геометрическом языке стекла и стали, кульминировала в герметических постройках-кристаллах и отвергала всякие пакты с конкретной выразительностью и говорящей формой. Ее абстрактный универсальный язык был под стать просветительски-модерной концепции человека как гражданина мира и как субъекта, носителя универсалистских моральных принципов. «Интеллектуальному характеру» могла соответствовать надындивидуальная архитектура чистых, ясных и прозрачных форм. Это, однако, приводило к тому, что — при показательном извращении догмы функционализма — проект, к примеру, административного здания одной фирмы, производящей ром, был с легкостью переделан в проект музея современного искусства: это случилось в 1965 г. в Берлине, где Национальная галерея (как здание — жемчужина, как музей — просто катастрофа) выросла из залежавшегося в письменном столе Миса ван дер Роэ проекта, разработанного для фирмы «Бакарди» в Сантьяго-де-Куба.

Постмодерная архитектура, в противоположность этому, характеризуется, по Дженксу, тем, что она сознательно апеллирует и к пользователю, и к зрителю и в этом смысле может рассматриваться как язык. «Язык архитектуры постмодернизма» — так и названа главная книга Дженкса, вышедшая в свет в 1977 г. В обществах, подобных нашему, для которых характерно удручающее многообразие горизонтов ожиданий и

вкусовых культур, этой коммуникационной цели архитектура может достичь лишь в том случае, если она способна окликать различные слои пользователей. Успех гарантирован при комбинации всевозможных архитектурных языков. Постмодерная архитектура, чтобы выделиться на фоне монолитов модерна, должна использовать по меньшей мере два архитектурных наречия, т.е. сводить, к примеру, вместе традиционный и современный, элитарный и популярный, интернациональный и региональный коды. Это и подразумевается в формуле «двойного кодирования», основополагающем критерии постмодерной архитектуры. Послушаем еще раз Дженкса: «Постмодернистское здание, если воспользоваться кратким определением, «говорит», обращаясь одновременно по крайней мере к двум уровням: к архитекторам и к заинтересованному меньшинству, которое волнуют специфические архитектурные значения, и к публике вообще или к местным жителям, которых заботят другие вопросы, связанные с комфортом, традициями в строительстве и образом жизни. Таким образом, архитектура постмодернизма выглядит гибридной и, если воспользоваться образным сравнением, скорее всего подобна фасаду классического греческого храма. Последний — это геометрическая архитектура элегантно каннелированных колонн внизу и пышного «рекламного щита» со сражающимися гигантами наверху — фронтона, раскрашенного темно-красным и темно-синим. Архитекторы могут читать скрытые метафоры и тонкие значения барабанов колонн, в то время как публика откликается на явные метафоры и обращения скульпторов. Безусловно, каждый каким-то образом откликается на оба кода значений, так же как и в постмодернистском здании, но, конечно, с различной степенью интенсивности и понимания, и именно этот разрыв во вкусовых культурах и создает как теоретическую базу, так и «двойное кодирование» постмодернизма. Дуалистичный образ классического храма — полезная визуальная формула, которую следует держать в уме в качестве объединяющего фактора при рассмотрении различных отклонений от модернизма, представленных в этой книге. Здания, наиболее характерные для постмодернизма, обнаруживают признаки сознательной дуалистичности».

При этом, разумеется, «двойное кодирование» есть только формула-минимум. Говорит же Дженкс, что постмодерное здание обращается одновременно минимум к двум слоям населения. Во времена фундаментального социологического и эстетического плюрализма речь, собственно, идет о многоязычии, а оно-то и начинается — по ту сторону «универсальности» модерна — с двуязычия.

Типичным примером эксплицитного многоязычия в немецком регионе является новое здание штутгартской Государственной галереи (1984 г., архитектор Стирлинг), Архитектура его кричаще многоязычна; всюду задействованы различные коды — традиционные и современные, конструктивистские и изобразительные, элитарные и популярные. Музейность на своем месте так же инсценирована, как и «хай-тек», «высокая технология». Знаток ждет привет от Миса ван дер Роэ, не обижен и носитель массового вкуса; для него — ядовито-зеленый шишковатый пол и поручни в виде толстых труб, окрашенных в поп-цвета (льдисто-голубой и розовый). Цитаты из репрезентативной архитектуры Шинкеля, деловитой — поселка Вайсенхоф, живая волна застекленной решетки и цветовой переполох попкультуры пронизывают друг друга, сливаясь в комплексный архитектурный ландшафт. Многоязычие это дало повод назвать Джеймса Стирлинга Джеймсом Джойсом от архитектуры. Если последний оперировал языком высокой литературы и жаргоном, газетной скороговоркой и стилем греческого героического эпоса, то Стирлинг работает с архитектурными языками элиты и толпы, с универсальным кодом и диалектом, с патетическими формулами узнавания и возгласами возмущения. Это всецело вписывается в постулированную Дженксом многоязычность архитектуры постмодерна.

Несколько иную формулу для постмодерной архитектуры предлагает Генрих Клоц, директор германского Музея архитектуры (Франкфурт-на-Майне) и один из ведущих немецких теоретиков в области архитектуры постмодерна. Во-первых, Клоц находит неудачным выражение «постмодерн». Оно чересчур общо, слишком отягощено негативными явлениями, излишне ассоциируется с «популистской потребительской сценой» или «ностальгическим историзмом». И вместе с тем: «Несмотря на то, что понятие постмодерна способствовало формированию многих ложных представлений, все же мы не в состоянии сегодня подыскать для него лучшей замены». От этого слова уже не отделаться, можно только заботиться о том, чтобы его употребление не было бы чрезмерно односторонним и неточным, чтобы сохранились его критические потенциалы, чтобы в нем не была узаконена вседозволенность.

Клоц расставляет акценты иначе, чем Дженкс. Он делает упор не столько на коммуникативной, сколько на семантической стороне. Решающим в постмодерной архитектуре является для него тот момент, что она снова дает простор для вымысла, фикции и воображения. Ключевой критерий модерна — функция — дополняется в постмодерне критерием фикции. И формула постмодерна у Клоца гласит: «Не только функция, но и фикция». Вот его разъяснения: «В области архитектуры фиктивное есть только один аспект целого. Архитектурный объект нельзя считать произведением только искусства. ... В большей степени, чем какой бы то ни было иной вид искусства, архитектура непосредственно связана с жизнью и сильнее зависит от утилитарных интересов. Однако при господстве функционализма доля фикции, вымысла была полностью изгнана из архитектуры, так что осталась одна голая строительная техника. Готический собор, о котором его первый строитель аббат Сугер сказал, что это — образ Града Небесного на земле, отблеск божественного света в нашей действительности, никогда не был бы создан в эпоху функционализма. Отображающий и изображающий характер архитектуры, подход к архитектурному сооружению как к выдуманному месту, как к художественной фикции были объявлены детскими сказками, которые уже стыдно рассказывать в кругу взрослых. Сегодня мы готовы освободить архитектуру из мира абстракций чистой целесообразности, вернуть ей возможность творить выдуманные места».

«Результатом же впредь будут уже не только воплощенная функция и чудеса конструкции, но и изображение символических содержаний и образных тем: эстетические фикции, не остающиеся абстрактными «чистыми формами», но являющиеся предметно».

Конечно, формула постмодерна, данная Клоцем, — «не только функция, но и фикция», — не оспаривает формулы Дженкса, она лишь предлагает несколько иное сращение, чем требуемое Дженксом удвоение. И если Клоц упрекает Дженкса в том, что он слишком поддался влиянию литературного дискурса, то он при этом внушает нам, что существует некое различие, которого на самом деле нет, ибо формула постмодерна у Клоца очевидным образом предвосхищена, прообразована — в той же мере, что и формула Дженкса, — литературным дискурсом, причем крестный отец здесь один и тот же — Лесли Фидлер. Ведь уже Фидлер выдвинул на первый план визионарный момент, и уже у него понятие «фикция» стало ключевым словом поворота. Это, кстати, еще раз показывает, насколько совпадают понятия постмодерна в литературе и архитектуре. Да и соответствия здесь более близкие, чем это хотят признать теоретики. Понятие «постмодерн» подразумевает единую структуру, не привязанную к тем или иным видовым рамкам.

Понятно, что реализовать многоязычную, полиглотную артикуляцию архитектуры на практике неизмеримо сложнее, чем любую одноязычную. Плюрализм легко совращает,

подбивает на эклектику и вседозволенность. Попурри и Диснейлэнд — вот напрашивающиеся примеры ложной реализации искомого многообразия. Простое наращивание многообразности не усиливает ее, а грозит угасить прогрессирующим безразличием. Однако подход постмодернизма по своей сути не равнозначен призыву к эклектическому цитированию и использованию легко заменяемых декораций. Напротив, требуется, чтобы отдельные архитектурные единицы-слова не звучали подобно словесным обрывкам, но наглядно представляли логику и специфические возможности того или иного используемого языка. Только тогда выполняется постмодерный критерий многоязычия, в противном же случае мы получим неорганизованный хаос.

На практике, однако, слишком часто встречается именно внешняя имитация, которая совершенно заслуженно порождает антипатию к постмодерному творчеству. В особенности такое положение характерно для тех стран — в том числе ФРГ, — где сильно запоздало широкое критическое обсуждение модерна и где архитектура, горя желанием наверстать упущенное, с опозданием подключается к международной стилевой тенденции, поспешно копируя внешне эффектные кулисы вместо того, чтобы работать над подлинными решениями. Многие ведущие архитекторы постмодерна не хотят, чтобы их произведения валили в одну кучу с распространенными теперь фасадами псевдомодернистских построек, и нередко отказываются от применения к себе эпитета «постмодерный». Что же касается противников направления как такового (среди них — Хабермас), то они ничтоже сумняшеся отождествляют постмодерн с подобными имитациями и историзмом, огулом относя постмодерн к неоконсерватизму. В отношении упадочных форм и всяческой дешевки такой приговор справедлив. Однако он не затрагивает сути удачных форм и мотивов всего направления. Главное в постмодерне — расширение возможностей, учитывающее реально существующий плюрализм, а что касается обращения к истории, то это лишь прием, цель которого — вернуть потенциалы, утраченные в ходе беспощадной вырубки, проведенной модерном. Кстати, ссылка на модерн уже давно превратилась в наши дни в ссылку на традицию, так что, избавляясь от идеологии модернизма, запрещающей подобную ссылку на традицию, можно стать еще более современным модернистом. Такой подход и относят чуть ли не к самому важному опыту постмодернизма.

### **Постмодерн в живописи и скульптуре**

В сфере живописи и скульптуры, начиная с 70-х годов, также можно зафиксировать некоторый сдвиг акцентов в сторону большего выявления поэтической, эмоциональной и амбивалентной природы произведений, однако выражение «постмодерн» здесь употребляется значительно реже. Это связано с тем, что спектр современных произведений в живописи был несравненно шире, чем в архитектуре. Если в архитектуре (говоря упрощенно) доминировал функционалистский «ящик», то в живописи — после Кандинского — задавала тон не только великая тенденция абстракционизма, но и великая реалистическая тенденция. В связи с этим понятно мнение такого ангажированного представителя модерна, как базельский историк искусства Готфрид Бем, в отношении живописи; можно спокойно обойтись без понятия «постмодерн», ибо то новое, что создается в его рамках, не выходит за пределы возможностей модерна.

С другой стороны, и в этой области существует ярко выраженный постмодернизм, только здесь он известен под именем «транс-авангарда». Это название, предложенное в 1980 г. итальянским историком искусства и организатором выставок Акилле Боинга Олива, практически равнозначно термину «постмодерн», поскольку «авангард» — девиз эстетического модернизма, а значит, транс-авангард в точности маркирует позицию за пределами этого модернизма, после этого модернизма, пост-модерную позицию.

Характерным для концепции транс-авангарда является прежде всего отказ от краеугольного камня авангардистской теоремы модерна, прощание с социальным заказом искусства. Художник уже не хочет быть эстетическим подручным или пропагандистом той или иной общественной утопии.

«Искусство не может быть практикой примирения, поскольку оно постоянно продуцирует дифференции». «Упадок идеологии, утрата универсальной теоретической точки зрения вынуждают человека лавировать, чего все общество не может себе позволить в рамках здорового экспериментирования, но что осуществимо <...> разве что в ходе опасного опыта <...> Искусство по определению есть асоциальная практика, возникающая и развивающаяся в уединении, потаенно и не отдающая себе отчета в том, при каких условиях она возникает, поскольку искусство не нуждается во внешних импульсах, помимо внутренних побуждений, руководящих им».

И все же искусству в связи с его радикальным индивидуализмом отводится социальная функция в квадрате: перед лицом всеобщего кризиса общества только искусство, полагает Олива, создает оазисы, где еще жива человечность, и модели для выхода из этого кризиса: «В ходе развития человека искусство постоянно оказывалось системой аварийной сигнализации, антропологическим средством отпугивания, чтобы противостоять общественным и общеисторическим трансформациям».

Так «искусство позволяет находить выход из блокады, которую, как кажется, порождают сиюминутные обстоятельства, дает возможность преодолеть ее. В этом смысле искусство есть перманентное инициирование кризиса, запланированное и осуществляемое потрясение общественного организма и выталкивание его из достигнутых состояний равновесия... Искусство представляет собой символический пункт генетической селекции, пространство выживания — если уж на то пошло, — в условиях, отрицающих жизнь».

Как в литературе и архитектуре, в практике искусства также господствует принципиальный плюрализм. Порукой этому — форсированный индивидуализм искусства. Отказ от единственной утопической модели и переход ко множеству самых различных проб свойственны новейшей ситуации в искусстве. Именно в актуальных формах очевидными становятся типично постмодерные слияние и взаимопроникновение разнородных начал. Это можно наблюдать на примере творчества Миммо Паладино и Марио Мерца, Гари Стефана и Альберта Йена. Их образная система определяется склонностью к созданию гибридов, эпатирующими комбинациями, интересом к неожиданному. Все это присуще и современному развитию в других сферах искусства — от музыки до танца, от танца до фильма.

### **Социология: постиндустриальное и постмодерное общество**

В области социологического анализа предпочитают говорить не о постмодерном, а о постиндустриальном обществе. Правда, была сделана попытка внедрить первое выражение (начало положено в 1968 г. в книге Амитай Этциони «Активное общество»), но утвердилось все-таки сочетание «постиндустриальное общество». Эту тему подняли американский социолог Дэвид Райсмен и французский — Ален Гурен, а затем обсуждение ее велось в основном в работах американского социолога Дэниела Белла. Постиндустриальное общество — это информационное общество, для которого характерен примат теоретического знания, это означает, что приоритетными являются научные, а не промышленные мощности.

Каково же отношение постиндустриального общества к тому, что мы уже знаем о постмодерне? В первом приближении — негативное. Дело в том, что ценности постмодерной культуры и ценности постиндустриального общества расходятся в принципе. Если сфера промышленности и экономики ориентируется на критерии функциональной рациональности и эффективности, то культура — напротив — утверждает самореализацию и наслаждение. И этим постмодерная культура занимается не только не в меньших, но и в гораздо больших масштабах. Разрыв между обеими сферами в постиндустриальную эпоху все увеличивается. Таким образом, согласно Беллу, общественные сферы определяются различными ключевыми представлениями и привести их к общему знаменателю невозможно. Политика, к примеру, представляет собой третью сферу и руководствуется в связи с этим третьим критерием — равенства.

И все же некое принципиальное соответствие между постмодерном и общей постиндустриальной ситуацией существует. Диверсивность, разнообразность, присущая постмодернизму, свойственна одновременно и всему обществу в целом. Правда, постмодернизм, как считает Белл, относится лишь к одной, а именно культурной сфере, однако радикальный плюрализм и неизбежная гетерогенность, разнородность различных парадигм — то, что исповедует культурный постмодернизм, — есть принцип постмодерного общества в целом, поскольку оно характеризуется множественностью конфликтующих и несоединимых критериев. И Белл указал на тот факт, что подобная гетерогенность в постмодерном обществе существует не только между сферами экономики, культуры и политики, но охватывает и отдельных субъектов: у каждого из нас, говорит он, разнообразные склонности и идентичности, каждый из нас преследует различные интересы и ориентируется на различные ценности; конфликты между ними неизбежны, а примирение невозможно. А потому постмодерное общество необратимо плюралистично. Преступающий этот плюрализм был бы: в социологии — невеждой, в политике — диктатором.

Интересно, что эта постмодерная этика совпадает с другими типами социологического анализа, которые подчеркивают свою непринадлежность к постмодерну. Так обстоит дело с концепцией Хабермаса, также исходящей из признания коренного несовпадения критериев и притязаний, из радикальной разобщенности в общественной сфере. «Раздифференциация аспектов рациональности», «система против жизненного мира» — вот девизы Хабермаса. Структура действительности, характеризуемая расхождением, диверсивностью и с таким шумом заявляющая о себе под именем «постмодерна», есть — как бы ее ни называли — просто и очевидно структура действительности настоящего. В связи с этим вряд ли имеет смысл спорить в общем плане о прогрессивном или реакционном характере постмодерной теоремы и по-стмодерных тенденций. «Постмодерн» во всяком случае не является стабилизирующей теоремой, как «постистуар», «послеистория», и не следует в порыве мнимой критики выдавать его за такую теорему. Открытым является вопрос, достаточно ли сил у постмодерного видения множественности, плюральности, чтобы не остаться лишь в сфере культуры, а изменить и социально-экономическую систему. Социологи набрасывают контуры постиндустриального общества, преимущественно исходя из воздействий новых информационных и коммуникационных технологий. Это может породить ожидания того, что постиндустриальное общество станет более эффективным вариантом индустриального общества. Любопытно, что Этциони, вводя в свое время в обиход понятие «постмодерного общества», хотя и отметил, что оно определяется приматом новых технологий, но взвешивал при этом две весьма несхожие возможности развития. Во-первых, так сказать, постиндустриальную возможность продолжения и совершенствования модерна, а во-вторых, собственно постмодерный шанс коренной

ломки при переходе к активному обществу; «После второй мировой войны закончилась эпоха модерна с присущей ей радикальной трансформацией технологий в области коммуникации, науки и энергетики. Главным признаком этого был непрерывный рост эффективности технологии производства, что ставило под сомнение примат тех ценностей, которым должны были бы служить эти средства. Постмодерная эпоха, начало которой можно отнести к 1945 г., станет свидетелем либо дальнейшего нарастания угрозы статусу этих ценностей под натиском технологического прогресса, либо восстановления нормативного приоритета этих ценностей. Какая из этих альтернатив реализуется, зависит от того, станет ли общество слугой или хозяином порожденных им орудий. Активное общество, которое само себе — господин, представляет собой выбор, открывающийся с наступлением постмодерной эпохи».

### **Постмодерн в философии. Жан-Франсуа Льютар**

Подобную амбивалентность подметил и самый яркий представитель постмодернизма в философии Жан-Франсуа Льютар, когда впервые подступился к этой теме. И все же, амбивалентен для него технический прогресс, не постмодерн. Концепция Льютара никоим образом не связана с развитием новых технологий; будучи независимой от последних, она выступает как критерий их оценки. Это нужно учитывать, когда сталкиваешься с мнением, будто льютарова концепция постмодерна совпадает с тезисом о наступлении постиндустриального века и, вообще говоря, есть просто позднемодерная аналогия технического прогресса и не более того. Это утверждалось в «инфайте», в сшибке теоретиков Чарльзом Дженксом, который явно защищал здесь свою монополию от новой восходящей звезды, для чего и отгеснял Льютара на позднемодерную периферию, не желая подпускать того к своему постмодерну. Разногласия между Дженксом и Льютаром интересны в другой связи, и к этому мы еще вернемся; здесь же отметим: уверяя всех, что Льютар — апологет технического прогресса, Дженкс абсолютно неправ.

Это ясно всякому, кто прочитал книгу Льютара «Ситуация постмодерна». В ней автор впервые обнародовал свою философскую концепцию постмодерна. Никто до него не брался за разработку философского понятия постмодерна, никто и не осуществил ее с такой четкостью и с таким неослабевающим упорством. В этой первой работе «постмодерная установка» формулировалась именно с позиции, критически дистанцированной по отношению к современному технологическому прогрессу. О чем здесь речь?

Выявленные выше оба момента, являющиеся общими характеристиками постмодерна, систематически раскрываются в этой книге. Вспомним их: диагноз распада единства (как исходная ситуация постмодерна) и поощрение множественности (как задача постмодерна на будущее). Существовавшее до сих пор знание было по форме едино, а это единство обеспечивалось обращением к великим мета-наррациям, мета-повествованиям. Такое обращение к легитимирующей все и вся базовой идее исследователи фиксировали уже очень давно. Новое время или, что то же, модерн породило три таких мета-наррации: это эмансипация человечества (в эпоху Просвещения), телеология духа (в идеализме) и герменевтика смысла (в историзме). Тогда современная ситуация характеризуется обветшанием этих уз единства, причем не только в отношении названных содержаний, но и вообще, в принципе. «Предельно упрощая, можно сказать: «Постмодерн» означает, что мета-наррациям уже не верят». Тотальность как таковая устарела, настал черед раскрепощения частей. Надо сказать, что в одном только диагнозе распада мало оригинального. Уже довольно часто утверждалось нечто подобное. А постмодерн хотя и трогается с места там, где — первое условие — кончается время целого, но распускает все

паруса лишь в том случае — условие второе, — если позитивная оборотная сторона этого раскрепощения распознается и схватывается как счастливый случай.

Таких условий, полагает Льотар, еще не было, к примеру, в Вене на рубеже веков. Раскрепощение привело там лишь к пессимизму и к грусти по утраченной целостности.

«Это тот пессимизм, который вращивался поколением, жившим в Вене на границе столетий: деятелями искусства — Музилем, Краусом, Лоосом, Шенбергом, Брехом, но и философами тоже — Махом, Витгенштейном. Не зная сомнений, они до предела расширили как сознание, так теоретическую и художественную ответственность делегитимации. Сегодня можно сказать, что невеселый труд этот завершен. Он не должен больше возобновляться. Сила Витгенштейна в том, что он не уклонился в сторону позитивизма от того, что разрабатывал Венский кружок, и в том, что он, исследуя языковые игры, наметил... перспективу иного рода легитимации. Она-то и имеет отношение к постмодерну. Тоска по утраченной наррации изжита уже большинством людей. Но отсюда вовсе не следует, что они впали в варварство. От этого их оберегает знание того, что легитимация может быть обретена только в их языковой практике и коммуникативном взаимодействии».

Конец каждой из великих нарраций делает возможной множественность ограниченных и гетерогенных языковых игр, т.е. форм активности и форм жизни. Согласие на эту множественность, усвоение ее как шанса и приобретения и составляют «постмодерность» постмодерного сознания. В связи с этим Льотар решительно выступает за многообразие и несоизмеримость языковых игр (причем понятие языковой игры включает в себя формы активности и формы жизни). Главное для него состоит в образовании диверсивности, различности, к которой уже невозможно прийти на путях генерализующих стратегий единства, но которая возникает как исконная множественность и в таком качестве должна быть признана. Понимание и консенсус существуют лишь в рамках, внутри языковых игр, а не за их пределами. Нет метаязыка, объемлющего их всех, нет носителя языка, овладевшего всеми ими. Языковые игры — полноформно-диверсивны, в этом их сила, ее-то и стоит наращивать.

Этот — неустранимый и позитивно оцениваемый — плюрализм и составляет сердцевину постмодерности. Однако есть у него и последствия; к ним относится трудность объединения гетерогенного, разнородного. Постмодерный интерес ориентирован на границы и конфликтные зоны, на столкновения, откуда и выходит неизвестное и противостоящее привычной разумности, «паралогичное».

«Эти и некоторые другие исследования наводят на мысль, что господству постоянной, выводимой функции как парадигмы познания и прогнозирования приходит конец. Сосредоточивая свой интерес на нерешаемом, на пределах контролируемой точности, на конфликтах при неполной информации, на «разломах», на катастрофах, на прагматических катастрофах, постмодерная наука набрасывает теорию своего собственного развития как прерывного, катастрофного, неупорядочиваемого, парадоксального развития. Она меняет смысл слова «знание», и она сообщает, как может осуществляться это изменение. Она порождает не известное, но неизвестное. И она настоятельно рекомендует в качестве новой модели легитимации модель дифференции, понимаемой как... паралогичность».

Следствия для научной практики и жизненного мира вытекают отсюда серьезные: «Если исходить из описания научной прагматики, то акцент впредь следует перенести на

диссенсус, на разногласие... Консенсус являет собой только одно из состояний дискуссий, а не их цель. Последняя же заключается в паралогичности».

Эта принципиально плюралистичная и скорее соревновательная («агональная»), чем единообразная концепция постмодерна дает масштаб, которым мерится технический прогресс. До тех пор, пока новые технологии действуют как ферменты плюрализации (скажем, обеспечивая общественности свободный доступ к банкам данных), они заслуживают одобрения. Но если они, как опасаются, вносят единообразие и функционируют в качестве орудий контроля, то постмодерная позиция требует оказывать им сопротивление.

Заметим, что сам Льюис вполне отдает себе отчет в опасностях, связанных с неограниченным и чересчур примитивным плюрализмом, как то: вседозволенность, индифферентность, откровенная эклектичность (попурри, мешанина). Поэтому в книге «Спор» (1983) он резко высказался против вялости, беспринципности свирепствующей эпидемии пост-измов, выдвинув концепцию «постмодерна, достойного уважения». Сам Льюис назвал «Спор» «своей философской книгой», и в самом деле, она совершенно иного калибра по сравнению с «Ситуацией постмодерна». Лишь здесь тема постмодерна разрабатывается на адекватном философском уровне, с завидной четкостью и последовательностью. Именно эта книга, а не случайная, заказная работа 1979 г., должна стать впредь мерилом философской разработки проблемы постмодерна.

В конце «Ситуации постмодерна» Льюис, имея в виду дискурсивную этику Хабермаса, разъясняет; «Суть хороша, но не аргументы. Консенсус как ценность устарел и вызывает подозрения, чего не скажешь о справедливости. Следовательно, нужно прийти к идее и практике справедливости, не связанной с идеей консенсуса».

Книгу «Спор» можно вообще рассматривать как изложение этой постмодерной концепции справедливости. Каким образом при всей гетерогенности форм мышления и жизни можно избежать (привычного) подавления одной парадигмы другой? Каким путем при постоянной и неизбежной несправедливости можно отдать должное побежденным, услышать их голос? Истоки и моральный пафос этого постмодерного мышления в принципе антитоталитарны. Оно направлено против абсолютизации чего бы то ни было. Заслуга Льюиса в том, что он с помощью философии языка вскрыл механизм такой абсолютизации, сделал его объектом критики. По-стмодерный плюрализм переводит на иной, более высокий уровень не только проблемы справедливости, но и ее требования, а также повышает чувствительность ко всякой несправедливости.

## **Итоги**

Если вывести из этого обзора постмодерных тенденций в литературе, архитектуре, живописи и скульптуре, социологии и философии общую характеристику постмодерна, то ее можно сформулировать так: постмодерн начинается там, где кончается целое. А потому всюду, где наблюдаются попытки ретотализации, постмодерн — в оппозиции: в архитектуре — против монополии интернационального стиля, в теории науки — против жесткого сциентизма, в политике — против как внешних, так и внутренних проявлений сверхгосподства. А кроме того, он позитивно использует конец Целого и Единого, стремясь укрепить и развить обнаруживающуюся множественность в ее легитимности и своеобразии. И в этом его ядро. Постмодерн радикально плюралистичен, и не из-за поверхностности подхода или безразличия, но благодаря сознанию бесспорной ценности различных концепций и проектов. Видение постмодерна — видение плюралистичное. Вот почему литература — от Вьяна до Эко — хочет удовлетворить всевозможные ожидания

одновременно; вот почему архитекторы — Унгерс, Стирлинг или Холлени — работают с различными языками то а ярко индивидуальной, то в агональной, соревновательной, то в стертой, безликой манере; вот почему художники — Мерц, Кунеллис или Паладино — инсценируют пространства для свободы воображения, где взаимопересекаются гетерогенные миры; вот почему социологи — Белл и Хабермас — подчеркивают, что сегодняшнему обществу присущи разрывы и дифференциации и что простое сглаживание, простая нивелировка были бы проявлением тоталитаризма; вот почему философы — Марквард или Льотар — выступают за разделение властей и за политеизм, как и за неограниченное признание и поощрение многообразия современных проектов жизни, научных концепций, социальных взаимоотношений.

Это значит, что если отвлечься от неглубокой полемики и поверхностных выводов и обратить внимание на несущие структуры, то поле постмодерна оказывается на удивление гомогенным, однородным. Форсированный плюрализм, воспринимаемый не как обременительная уступка, а рассматриваемый и активно реализуемый как положительная задача, составляет сущность постмодерных явлений и устремлений.

Очевидно, что такой постмодерн стоит в центре между двумя уклонами. Первый уклон наблюдается там, где опять мечтают о непрерывной цельности этого многообразия. В наши дни у него обширная конъюнктура: от манифестов движения «Нью Эйдж», от мнимо холистских концепций знания до программы нового заколдовывания мира. Он лежит в основе подспудных желаний иных постмодернистов. Так, Чарлз Дженкс не раз говорил о новых синтезах, мечтал о новом барокко или, на техническом жаргоне, выступал за «совместную символическую систему» постмодерна. В этом его реальное отличие от Льотара. Последний с помощью философии языка как раз и показал невозможность такого суперкода. А это — в противовес всем стремлениям к единству — и есть действительная основа и долг постмодерна. Постмодерн не должен предоставлять возможности ретроградам, тоскующим о прошлом, избежать опыта модерна.

Другой уклон характеризуется уходом в индифферентность. Он имеет место в тех случаях, когда используют только легко заменяемые декорации в произвольных комбинациях. Многим кажется, что главное в постмодерне — отход от стандарта жесткой рациональности, что нужно только как следует вымешать коктейль и сдобрить его солидной дозой экзотики. Стоит, мол, не мудрствуя лукаво, скрестить либидо и экономику, цифровой метод и кинизм, подбавить толику Водолея и Апокалипсиса, как постмодерный хит готов. Но эта мешанина из всякой всячины порождает только безразличие, а этот псевдо-постмодерн не имеет с постмодерном ничего общего и куда ближе, хотя этого не хотят замечать, к унифицирующим тенденциям модерна. Подлинный постмодерн абсолютно не похож на этот суррогат. И эта несхожесть достигается в постмодерне разрушением целого, но не с выдачей лицензии на хаотизацию, а в предоставлении широкого выбора дифференций.

### **Постмодерн и модерн**

Мы снова возвратились к вопросу о соотношении постмодерна и модерна. Кажется, что термин «постмодерн» навязывает нам представление о постмодерне как об анти-модерне, транс-модерне, но так ли это? А если так, то на фоне какого модерна он проступает, после какого модерна он, существует? Ведь понятие «модерн» по крайней мере столь же многозначно, что и понятие «постмодерн». Пожалуй, самым ценным результатом всей дискуссии является то, что мы снова размышляем о смысле и многообразии модерна, приходим в этом к согласию и уясняем себе реальную ситуацию.

То, что постмодерн ошибочно принимают за анти-модерн и транс-модерн, практически неизбежно. Сам термин способствует этому. Волей-неволей начинаешь задумываться о магии ложного имени, которая, как известно, состоит в том, что для дискредитации того или иного явления ему дают ложное название. И уж конечно мы имеем дело с заблуждением и превратным пониманием, когда содержания постмодерна определяются как транс- или анти-модерные. Если бы постмодерн действительно стремился стать транс-модерном, то для этого следовало бы просто продолжить инновационную схему модернизма и сделаться модерным. Это ярко показано в книге Джанни Ваттимо «Конец модерна». Если бы в постмодерне речь шла просто об отрицании модерна и его преодолении, то ничего не изменилось бы; только традиция, которую выбрасывали бы за борт, звалась бы «модерн». Но постмодерн-то как раз и не охвачен этим типично модернистским «транс»- и «анти»-пафосом. Вместо этого он переходит к принципиальному плюрализму. А последний, в свою очередь, содержит в себе как прошедшее, так и настоящее, он — в отличие от всякого анти-модернизма — включает в себя именно модерн, помещая его на почетное, но не исключительное место.

Можно еще раз выслушать это из уст обоих авторов, этих, в конечном счете, антиподов в дискуссии о постмодерне. Чарльз Дженкс называет удивительным и существенным признаком постмодерна следующий: постмодерн сочетает в себе архитектуру модерна и элементы формализма как возможные решения. И далее, если модерн столь же эксклюзивен, исключителен (как архитектура Миса ван дер Роэ), то постмодерн, считает Дженкс, тотально инклюзивен, всеобъемлющ настолько, что даже оставляет место для диаметральной противоположности — пуризма.

А Жан-Франсуа Лютар формулирует соотношение постмодерна и модерна (избегая всяческих стереотипных представлений о транс- и анти-модерне) так: «Постмодерн помещается не после модерна и не против него; он уже содержался в модерне, только скрыто».

И здесь Хабермас, который просто противопоставил постмодерн «проекту модерна», только сбивает с толку. Философ Альбрехт Велльмер и специалист по истории искусства Генрих Клоц быстро внесли необходимые коррективы. Велльмер писал: «Неприятие постмодерной архитектурой односторонне в технократическом духе трактуемого модернизма очевидно не должно пониматься как отказ от модерна, от традиции Просвещения. Это отвержение можно толковать и как имманентную критику того модерна, который не дотягивает до своего собственного понятия».

Клоц же видел в постмодерне «предвосхищающую коррекцию проекта модерна»: «Когда Юрген Хабермас настаивает на том, чтобы «без колебаний провозглашать традицию модерна и критически продолжать ее, не обращаясь в бегство, по примеру доминирующих ныне тенденций», то у нас возникает вопрос, не осуществляется ли критика модерна именно в тот момент, когда она становится постмодерной; ибо разве критика модерна не есть постмодерн, а последний не является ли продолжением модерна с помощью новых, однако не полностью иных средств?».

Самое время теперь отказаться от примитивного противопоставления модерна и постмодерна. Эта оппозиция исходила из ложного по содержанию понимания постмодерна как анти-модерна и из ложного, в отношении формы, понимания его как транс-модерна. Ни то, ни другое несовместимо с подлинной идеей и содержательным ядром постмодерна, с принципиальным плюрализмом.

Против чего ополчается постмодерн, так это только против тех тенденций, тех позиций, которые в принципе оспаривают подобный плюрализм. (Постмодерн бежит всех форм монизма, унификации и тоталитаризации, не приемлет единой общеобязательной утопии и многих скрытых видов деспотизма, а вместо этого переходит к провозглашению множественности и диверсивности, многообразия и конкуренции парадигм и сосуществования гетерогенных элементов

Однако к какому конкретно модерну относятся подобные призывы к единству, раздающиеся в настоящий момент? Явно не к модерну XX столетия, а к модерну в смысле Нового времени. Ведь модерн XX века со своей стороны — как в ключевых секторах науки и искусства, так и своих важнейших теориях культуры и социальных диагнозах — как раз критиковал характерные для Нового времени универсальный детерминизм, упования на прогресс, выработку общеобязательных стандартов и унификацию общества, отвергал их и, как результат, прокладывал путь мотивам, пронизывающим ныне в постмодерне все, вплоть до повседневной жизни. Непосредственное представление об этом дают революции и программы, связанные с именами Эйнштейна, Гейзенберга и Гёделя, Дюшана и Пикассо, Вебера и Валери. Как этот форсированный модерн XX века, так и постмодерн резко контрастируют с модерном в смысле Нового времени. А потому постмодерн хотя и появляется «после Нового времени», но по сути дела никак не «после модерна». Более того, он совпадает с модерном XX столетия, отличаясь от него лишь интенсивностью: то, что впервые было выработано этим модерном в высших эзотерических формах, постмодерн осуществляет на широком фронте обыденной реальности. Это дает право назвать постмодерн экзотерической повседневной формой эзотерического в свое время модерна. И после-модерным его можно было бы назвать лишь в том смысле, что только после великих инноваций этого модерна и после преодоления болезненных возвратов к старому и всяческих сужений стало теперь возможным приступить к широкомасштабному развертыванию подобного плюралистического модерна.

1985