Проблема отношения к истории в теории архитектуры постмодернизма

А.А.Худин, ННГАСУ, Нижний Новгород

Статья содержит в себе результаты исследования, касающегося изменений в отношении к истории в зарубежной архитектуре XX века, в связи с радикальной трансформацией восприятия категорий времени. Особенность ощущения времени в период модерна сопровождается чувством пребывания в особой точке вечного «сейчас», постоянной современности, за которой постоянно нужно поспевать, чтобы не отстать от актуализированного состояния бытия «в ногу со временем». В этом состоянии значение памяти снижено до минимума. Для «современного человека» обращение в прошлое становится бессмысленным, если в нём есть лишь череда устаревших, отживших и неактуальных форм. На смену ему приходит ощущение нахождения в позиции истощенности, завершенности и невозможности к продуцированию новаций, достижения предела в открытии нового, что приводит к ощущению конца истории, истощенности искусства. Это приводит к упадку модернизма, возникновению усталости и к пресыщению гонкой за технологиями и уходу от ориентаций на новизну, что открывает дорогу новому отношению к истории как источнику для вдохновения и её соответствующее переоткрытие в конце XX века, выразившееся в множественных ретроспективных, консервативных, традиционалистических поисках в искусстве и архитектуре. Исследование затрагивает проблемы постмодернизма как стиля, открывающего новый виток обращений к истории, рассматриваемого как форма неотрадиционализма и ликвидирующего состояние тупика в культуре разорвавшей свои связи с прошлым. В статье представляются различные направления историзирующих поисков постмодернистских архитекторов, различающихся по формам отношения к феномену истории, преемственности и наследования.

Ключевые слова: архитектура, теория архитектуры, постмодернизм, теория стиля, историзм.

The Problem of Attitudes towards History in the Theory of Architecture of Postmodernism

A.A.Khudin, NNGASU, Nizhny Novogord

The article contains a study of changes in the attitude to history in the foreign architecture of the twentieth century, in connection with the radical transformation of the perception of categories of time. The peculiarity of the sensation of time in the period of modernity is accompanied by the feeling of being at a particular point of the eternal "now", constant modernity, for which you need to keep up with the actualized state of being "in step with the times". In this state, the memory value is reduced to a minimum.

For the "modern man", turning to the past becomes meaningless if there is only a series of obsolete, outdated and irrelevant forms in it. It is replaced by the feeling of being in the position of exhaustion, completeness, and impossibility of producing innovations, reaching the limit in the discovery of the new, which leads to the feeling of the end of history, the exhaustion of art. This leads to the decline of modernism, the emergence of fatigue and satiety in the race for technology and a departure from orientations to newness, which opens the way for a new attitude towards history as a source for inspiration, and its corresponding rediscovery in the late twentieth century, expressed in multiple retrospectives, conservative, traditionalist searches in art and architecture. The study touches upon the problems of postmodernism, as a style that opens a new round of references to history, viewed as a form of neo-traditionalism and eliminating a state of stalemate in a culture that has broken its ties with the past. The article presents various areas of the historical search of postmodern architects differing in their attitudes towards the phenomenon of history, continuity, and inheritance.

Keywords: architecture, theory of architecture, postmodernism, theory of style, historicism.

Forgetfulness! The past is past and lost.

Robert Browning. Pippa Passes. 1841

Забывчивость! Прошлое прошло и потеряно.

Роберт Браунинг «Пиппа Проходит». 1841

Изменение отношения к истории в зарубежной архитектуре XX века находит отражение во многих теоретических трудах учёных и архитекторов, пытающихся осмыслить процессы, происходящие в новейшей архитектуре. В орбиту их исследований вошло осознание «ценности культурного и художественного наследия, важности преемственности и последовательности развития цивилизации и искусства. Именно в этом сложном и противоречивом идеологическом и политическом контексте заключены причины зарождения и развития в 70-е годы многообразных тенденций «ретро» в искусстве, модах, стилях поведения. Здесь же, по-видимому, и социально-идеологические истоки архитектуры постмодернизма» [1, с. 6]. Постмодернизм обозначил ряд различных подходов в отношении к традициям. Очередной новый взгляд представителей постмодернизма, обращённый в прошлое, существенно отличается от предшествующих ему.

Сложно определить точный момент, когда модернизм с его гонкой за технологиями и постоянной ориентацией на

новизну начинает вызывать не только сомнения, но и порицание. В ряду первых таких высказываний (ещё «внутри» эпохи модерна¹–модернизма) – критика у немецкого философа Мартина Хайдеггера (Martin Heidegger) в конце 1930-х годов. Он говорит: «Беготня прекратилась – прогрессом пресытились – надо остановиться» [2]. Эта потребность в остановке, связанная с усталостью от головокружительной скорости сменяющихся инноваций, вызывает у него ощущение утраты истории и потребность в «Великой тишине»: «Если грядущей истории человека ещё суждено быть историей, а не гонкой друг за другом самопожирющих случайностей, которые можно иногда удержать на миг лишь в оглушающем шуме, если история, а значит, стиль существования (Dasein) (“здесь – бытие”), ещё должна быть нам дарована, то это может быть только сокровенной историей великой тишины, в которой господство последнего Бога откроет сущее и придаст ему форму. Таким образом, нужно следующее: сначала над миром для земли должна воцариться великая тишина. Грядёт она только из серьёзности спора между миром и землёй, пока серьёзность отстаивания этого спора будет настроена на сдержанность как базовый настрой Dasein. Кто сейчас не постигает, что благодаря его творчеству и ради него должно возникнуть и шириться одиночество, “жизнь” того <человека> не привязана к какому-то месту на этой земле, но всегда зависит только от перемещений разворачивающегося предпринимательства и связанных с ним обстоятельств и всё больше нуждается в подстёгивании посредством так называемых успехов для прикрытия беспочвенности и защиты от ей вызванного головокружения» [2].

Аналогичное ощущение разрыва, разлома, подрыва естественного течения истории, характерное для эпохи премодерна, в котором неспешная, длительная и постепенная череда смены эпох вызвала ощущение экзистенциального покоя, можно найти примерно в те же годы у другого немецкого философа и теоретика Вальтера Беньямина (Walter Benjamin), который пишет: «Сознание подрыва континуума истории свойственно революционным классам в момент действия... Во времена июльской революции... когда наступил вечер первого дня боёв, выяснилось, что в нескольких местах Парижа независимо друг от друга и в одно время восставшие стреляли по башенным часам. Один из свидетелей...писал:

*Невероятно! Говорят, что раздосадованные временем,
Новые Иисусы Навины у каждой башни с часами
Стреляли по стрелкам, чтобы остановить день.*

Современность представляет собой не переход, а остановку, замораживание времени» [3].

¹ Под термином модерн, как принято за рубежом, подразумевается не стиль ар нуво или сецессион, а название новой современной эпохи, которая соотносится с модернизмом в искусстве и архитектуре аналогично тому, как эпоха постмодерна соотносится с искусством и архитектурой постмодернизма.

И действительно, на стадии позднего модерна, с одной стороны, присутствует восприятие истории как вектора, с другой стороны, это сопровождается ощущением пребывания в особой точке вечного «сейчас», постоянной современности, за которой постоянно нужно поспевать, чтобы не отстать от актуализированного состояния бытия «в ногу со временем». В этом состоянии значение памяти сивелировано до минимума. Какой смысл для «современного человека», в данном случае архитектора, обращаться в прошлое, если в нём есть лишь череда устаревших, отживших и неактуальных форм.

С другой стороны, возникает другое ощущение нахождения в «точке» – позиции исчерпанности, завершённости и невозможности к продуцированию новаций, ощущение, которое пришло ближе к 1960-м годам. Его можно проиллюстрировать словами американской писательницы Сьюзен Зонтаг (Susan Sontag): «Сегодняшнее чувство, что мы стоим на руинах разума, на краю развалин истории и самого человека... Время новых коллективных озарений благополучно осталось в прошлом: на нынешний день все – и самые яркие и самые тупые, глупейшие и мудрейшие – так или иначе высказались» [4]. Это чувство исчезновения вектора и исчерпанности современности (современности), создаёт экзистенцию тупика, присутствия в конце истории и конце времени.

В искусстве и архитектуре аналогичный феномен был связан с нахождением «точки нуля», при котором достигался предел нигилизма, в которой все формы были демонтированы, минимизированы и упрощены, с одной стороны, с другой – достигнуто состояние полной свободы, с третьей – обретено чувство утраты возможности к производству новых, альтернативных подходов к искусству. Авангард, как ориентация на тотальное освобождение и денормирование, достигает «нулевой отметки», своеобразного состояния, когда искусство абсолютизировано и интегрирует в себя любой объект мира даже без художественной обработки, как пишет об этом немецкий философ Арнольд Гелен (Arnold Gehlen) – «достигнута нулевая отметка в демонтаже предмета и формы и что настало время задаться вопросом о “зачем” свободы» [5, с. 93–134]. Любая форма, объект или образ, который становится объектом искусства и, в частности, архитектурным объектом, делает актуальным состояние дезориентации в безграничном поле творческих возможностей. Эта дезориентация и «потерянность» излечиваются опорой на прошлое, которое даёт пусть зыбкие, но всё же ощутимые ориентиры.

Именно в этой «точке обнуления» открывается эпоха постмодерна. Обе формы «свободы от» (Д. Милль – John Mill) и «свободы для» (Ф. Ницше – Friedrich Nietzsche) оказываются коррумпированы – первая «беспринципным авангардом», вторая «удушающим тоталитаризмом». По принципу естественного маятникового колебания стилистических предпочтений во второй половине XX века в зарубежной архитектуре вновь происходит возврат к истории архитектуры, к прошлому, табуированному и вытесненному модернизмом.

Исчерпанность ресурсов модернизма, ощущение его как не вневременного и абсолютного, а относительного и

ограниченного своими временными рамками создало потенциал для ревизии его позиций. Культ новизны, передовых технологий, попытки шокировать потребителя прогрессом науки и техники уступают неоромантическим настроениям. Прошлое, воспринимаемое как утраченный «Золотой век», выразилось в ряде консервативных, неотрадиционалистических идеологий, дистанцирующихся от кризисов, коллизий и сложностей послевоенного периода 1950–1960-х годов. Это состояние можно проиллюстрировать словами С. Зонтаг: «Каждое отдельное произведение – в конце концов, лишь часть наследия; подробности жизни – не более чем звенья жизненной истории; жизненная история индивида получает смысл только на фоне истории общества, его экономики и культуры, а жизнь общества сводится к сумме “всего, что было до нас”» [4]. Создаётся новый вектор, направленный не в будущее, а в прошлое.

В архитектуре это проявилось как возвращение интереса к её истории, к образной и декоративной сторонам архитектуры. Как сформулирует это значительно позже один из лидеров постмодернизма испанский архитектор Риккардо

Рис. 1. Идеальный город Ле Корбюзье. Франция (источник: сайт «Asocijacija arhitekata u Bosni i Hercegovini» – aabh.ba)

Рис. 2. Город средиземноморья – Кадис. Андалусия, Испания (источник: сайт «Amira Press» – amirapress.com)

Бофилл (Ricardo Bofill) в своём интервью В. Белоголовскому в 2016 году: «Моя идея состояла в восстановлении некоторых исторических элементов архитектуры, тех традиций, что были “отсечены” в двадцатые-тридцатые годы. Тогда архитектура попыталась начать всё с чистого листа. История была запрещена, а весь мир слепо последовал за Ле Корбюзье (Le Corbusier) и Л. Мис ван дер Роэ (Ludwig Mies van der Rohe) (рис. 1).

В 1960-е годы закладывается фундамент нового исторического образа мышления, в котором преемственность снова обретается как безусловная ценность: «Память... становится “проводником” для целой сложной структуры; в этом архитектура городской среды отличается от искусства как элемент, существующий сам по себе и для себя; даже крупнейшие памятники архитектуры неразрывно связаны с городом» [6]. Этот взгляд назад, призванный к нахождению опор в зыбкой реальности современного мира, нащупывает призрачные контуры ушедших эпох, не полностью стёртых с лица земли безжалостной поступью модернизма.

Итальянский архитектор Альдо Росси (Aldo Rossi) в 1960-е находит точку опоры в общности в связи с формируемой исторической памятью: «Здесь нам стоило бы поговорить об идее этого здания, о памяти, которую несёт это здание как продукт некой общности, и о связи, которую оно устанавливает между нами и этой общностью. Именно в этом смысле наши предки признавали священный характер того или иного места, и это требует анализа гораздо более глубокого, чем тот, что предлагают нам некоторые психологические тесты, оценивающие исключительно ясность, “читаемость” форм» [6].

Состояние модернистского «нуля» становится ориентиром и позицией отсчёта в обратную сторону – от состояния смерти искусств и архитектуры, в частности. В интервью 2016 года, данном В. Белоголовскому, Р. Бофилл заявил: «Я всегда говорил, что Корбю – тот самый архитектор, который “убил” город. Ему вообще не было дела до истории. Он ненавидел город. Он хотел разделить город, расщепить его на зоны для жилья, работы, торговли и так далее. Он думал о городах и зданиях, как о машинах. Я же всегда придерживался противоположной точки зрения. Каждый город – это намного более сложное место, конфликтное, противоречивое и порочное место. Города надо чинить и лечить, а не разрушать и строить с нуля. Города появились десять тысяч лет назад, но для Корбюзье истории не существовало. Его манифесты были обращены только в будущее. Но ясно, что люди предпочитают жить в исторических центрах, а не в спальных районах. Я стараюсь найти альтернативу упрощённому модернизму, возвращая дух средиземноморского города» (рис. 2).

Мы видим потребность в формировании связи, видении последовательности, необходимости человеку видеть как прошлое, так и будущее в череде сменяющихся стилей и эпох, самоценных и равнозначных. А. Росси пишет об этом: «Мы попытались раскрыть присутствующее в городе соответствие между знаком и событием; но этого недостаточно, если мы не распространим наш анализ на весь генезис архитектур-

ной формы. Сегодня можно с уверенностью утверждать, что архитектурная форма города проявляется в отдельных памятниках, каждый из которых обладает самостоятельной индивидуальностью. Они играют ту же роль, что и даты: без них, без некоего «до» и «после» мы не смогли бы понять историю» [6] (рис. 3).

Неспособность модернизма пустить прочные корни ввиду слишком резкого разрыва с прошлым и создания слишком большой дистанции от культурной традиции привело к его провалу. Память общества, заполненная образами исторических эпох, слишком тяжело и медленно прощалась с устойчивыми и привычными образами традиционной архитектуры. Как отмечал А. Росси: «Форма города – это всегда форма некой эпохи в истории города, а в форме города присутствует множество эпох. Даже в течение жизни одного человека город вокруг него меняется, ориентиры смещаются; французский поэт Ш. Бодлер писал: “Где старый мой Париж!.. Трудней забыть бывшее, / Чем внешность города пересоздать! Увы!..”» [6].

Одной из вех и ключевых позиций постмодернизма в архитектуре становится «переоткрытие» истории. Повторение «открытий прошлого» многочисленно в истории мировой архитектуры, будь то открытие греческой архитектуры в период Римской империи, римской архитектуры в период Возрождения, египетской архитектуры в период правления Наполеона Бонапарта, готики в XIX веке и т.д. Специфика постмодернизма в архитектуре – в глобальном охвате всей истории и всех форм культуры прошлого без особых предпочтений в адрес одной конкретной страны или исторического периода. И даже авангард оказался точно так же включённым в череду источников для цитирования в результате всеядности постмодерна (рис. 4).

Место традиции в постиндустриальном мире сводится к проблеме использования языка, имеющего в своей основе множество традиционных кодов, глубоко интегрированных в коллективное бессознательное. Эта форма преемственности оказалась не разрушенной введением «арго» модернизма, чей новый словарь, внедряемый полвека, не затронул глубинных основ архитектурного языка, и их возрождение в сфере сознательного было лишь вопросом времени. Новый язык, язык постмодернизма, не утрачивает тех инноваций, которые вошли в него в начале XX века, но воссоздаёт параллельно с ним целый ряд утерянных языковых форм, которые относятся к языку пре-модерна. Как говорил об этом в своём интервью в Барселоне В. Белоголовскому (2016) Р. Бофилл: «Поэтому в восьмидесятые мы в основном занимались тем, что придумывали заново лексикон современного города, где мы пытались пересказать историю языком современных на тот момент технологий. Классическая архитектура стала для меня главным источником вдохновения» (рис. 5).

В процессе возвращения к языку традиции в архитектуре постмодернизма можно выделить несколько параллельных подходов. Первый подход воспринимает традицию как музей

прошедших лет, символы и формы из которого допустимы к воспроизведению исходя из ситуативных нужд. Второй

Рис. 3. Эйфелева башня в исторической застройке центра Парижа. Франция (источник: сайт «FonWall» – fonwall.ru)

Рис. 4. Городская библиотека. Денвер, США Архитектор М. Грейвз. 1990 год (источник: сайт «Architect» – architect.com)

Рис. 5. Порт Ювеналь. Антигон, Монпелье, Франция. Архитектор Р. Бофилл (источник: сайт «Pinterest» – www.pinterest.ru)

подход понимает её как сумму вневременных принципов, изучение которых актуально и в текущий период развития архитектуры. Третий – как ностальгическое воспоминание о безвозвратно утраченном «золотом веке», четвёртый – как воспроизведение известных, популярных, востребованных форм. Первый подход – радикально эклектический, второй – неотрадиционный – полуисторический, третий ретроспективный – романтический, четвёртый – коммерциализированный – популистский (рис. 6.)

Использование языка традиции с адаптацией его к нуждам современности происходило нелегко и в течение длительного времени. Сомнение в допустимости «имитаций» является комплексом, произрастающим из модернистского императива (предписания) об обязательности новизны и неповторимости, при которой обращение к чему-то, локализованному в прошлом, интерпретируется как реакция. Но постепенно историзирование становится ключевым методом

Рис. 6. Подходы к традиции в архитектуре постмодернизма. Схема А.А. Худина

Рис. 7. Церковь св. Папы Римского Джованни XIII в Сериате близ Бергамо. Италия. Архитектор М. Ботта. 2004 год (источник: сайт «Mimoo – Mi Modern Architecture» – www.mimoo.eu)

второй половины XX века в зарубежной архитектуре Америки и европейских стран.

С одной стороны, взглянув на этот феномен, мы наблюдаем определённое дистанцирование, отстранённость от истории. Это состояние порождает вопрос, а возможно ли понимание произведений архитектуры, удалённых по времени от современности в достаточной мере? Разрыв между сознанием человека XX века и человека средневековья, скорее всего, может допускать лишь интерпретации. Причём, верность этих толкований сомнительна до тех пор, пока сохраняется претензия на точность и аутентичность. Степень и величина этого разрыва делает большую часть истории абсолютно энигматичной (загадочной) и обскуриальной. С другой стороны, отсутствует и актуальность в воспроизведении исторического опыта, так как большая часть реалий, его фундирующих, давно не является актуальными. Этот феномен на примере проблематики архитектуры культовых сооружений в актуальный момент времени, к примеру, излагает швейцарский архитектор М. Ботта (Mario Botta); в интервью в Мендризio А. Вяземцевой (2015): «Известная проблема нового языка для культовой архитектуры... Как строить церковь сегодня, после авангарда, после Пикассо, после Дюшана... после тех, кто перевернул наше ощущение сакрального... До Рудольфа Шварца ещё можно было говорить о какой-то исторической преемственности, затем произошёл разрыв... Как оформить сегодняшнее мировоззрение? Совершенно не верно продолжать строить церкви так же, как и в прошлом... Кто хочет заказать традиционалистскую постройку, легко найдёт исполнителя. Но, на мой взгляд, "традиционалистская" церковь – это карикатура на старую типологию, а вовсе не новая церковь. И здесь, конечно, есть конфликт, я не говорю, что его нет. Моя задача – не воспроизвести древние образцы, а построить церковь, которая говорила бы о новом мировосприятии... Не понимаю, почему мы должны современно одеваться, но притом видеть вокруг реакционные исторические подделки. Я считаю, что архитектура должна быть всегда аутентичной. Нельзя делать карикатуры на прошлое» (рис. 7).

В этой позиции проявляется «идеологический» отказ от «подделки», «карикуризации» вопреки расхожему мнению о причастности деятелей постмодернизма именно к такому виду взаимоотношений с историей. В действительности же это лишь сочетание консервативного и модернистского дискурсов в едином, пусть и противоречивом конструкте. Он создаётся, в основном, в режиме интеллектуальной игры, энциклопедической комбинаторики, что явно предвидел в 1960-е годы австрийский историк искусства Ханс Зельдмайр (Hans Sedlmayr): «Вероятно, при этом явится «историзм возможностей» – остроумная игра с формами прошлого и настоящего в произвольных комбинациях и деформациях: историческое пространство игры... может уходить назад вплоть до построек примитивных народов. У такой архитектуры не может быть «положения в жизни», места в «действи-

тельности”, никакой цели и никакого порядка – она вполне способна удовлетворяться сама собой» [7] (рис. 8).

Второй причиной дистанции от истории можно назвать сомнение в повествовании о её возможности к «исцелению всех ран», оставленных модернизацией, и ясное видение массы сложностей и проблем, присущих премодерну, к которому невозможно вернуться, восприятию прошлого как реки, в которую нельзя войти дважды, а также истории как далёкой от континуальности и неразрывности, о чем писал, например, французский историк и теоретик М. Фуко (Paul-Michel Foucault): «Действительно, традиционная история видела свою задачу в определении отношений (простой причинности, цикличности, антагонизма и проч.) между фактами и адаптированными событиями: речь шла о том, чтобы уточнить место элемента в уже установленных рядах. Сегодня проблема состоит в установлении и переустановлении рядов, в определении элементов ряда, в строгом разграничении отношений, характерных для каждого данного случая, в выведении закона и, помимо всего прочего, в описании связей между различными рядами и последовательностями с целью создания их «матрицы». ... Таким образом, вместо непрерывной хронологии разума, неизменно направленного к своим основаниям и направляющего нас на поиски недостижимого истока, порой возникают весьма краткие очерёдности, встающие против единого закона, обладающие каждая своим особым типом истории и несводимые при этом к общей модели открытого, развивающегося и памятуемого о себе сознания» [8, с. 43] Таким образом, восстанавливаемая связь не обладает полнотой целостности и сохраняет в себе сложности и противоречия ввиду критики как модерна, так и пре-модерна, утраты веры в прогресс и свободы истории от политических и идеологических корректур.

Эту экзистенцию бытия на руинах истории можно проиллюстрировать знаменитой интерпретацией картины немецкого и швейцарского художника – представителя европейского авангарда Пауля Клее (Paul Klee) – немцем теоретиком В. Беньямином. Критика прогресса Вальтером Беньямином укладывается в основное культурное течение послевоенного времени. Она состоит не только из сомнений в единстве технического и исторического прогресса, как связанного и единого, но и большего сомнения в неизбежности триумфа Разума в результате этого прогресса, но и критики этой концепции, как базовой для марксистской и национал-социалистической идеологии, склонной к переписыванию истории, взятии её под контроль с политическими целями, монополизации истины. Его труды, проникнутые переживанием шока и трагичности мира модерна, ложатся в основу критики уходящей парадигмы. Одним из самых ярких образов, порождённых его творчеством, – это образ «Ангела современности», стоящего над руинами конца истории, символизирующий провал проекта «Прогресса и Разума»: «У Клее есть картина под названием “Angelas Novus”. На ней изображён ангел, выглядящий так, словно он готовится расстаться с чем-то, на что пристально

смотрит. Глаза его широко раскрыты, рот округлён, а крылья расправлены. Так должен выглядеть ангел истории. Его лик обращён к прошлому. Там, где для нас – цепочка предстоящих событий, там он видит сплошную катастрофу, непрестанно громоздящую руины над руинами и сваливающую все это к его ногам. Он бы и остался, чтобы поднять мёртвых и слепить

Рис. 8. Публичная библиотека им. Питера Льюиса в Кливленде. США. Архитектор Ф. Гэри. 2002 год (источник: сайт: «Architect» – thearchitect.pro)

Рис. 9. Новый ангел. Пауль Клее. 1920 год (источник: сайт «Пленэр» – plener-gallery.ru)

обломки. Но шквальный ветер, несущийся из рая, наполняет его крылья с такой силой, что он уже не может их сложить. Ветер неудержимо несёт его в будущее, к которому он обращён спиной, в то время как гора обломков перед ним поднимается к небу. То, что мы называем прогрессом, и есть этот шквал» [9, с. 81–90] (рис. 9.).

Формой разрешения данного кризиса в архитектуре постмодерна становится новый радикальный эклектизм. На культуру прошлого возлагаются надежды на обновление, как это сформулировал в 2000-х годах британский философ Терри Иглтон (Terry Eagleton): «Достигнув точки системного упадка, цивилизация может освежиться только в источнике культуры – посмотреть назад, чтобы двинуться вперёд» [10]. Эта надежда на нахождение источника в истории для обновления сформировала процесс асимптотического сближения с историей, но без полного погружения в воды прошлого. Извлечение того или иного артефакта из «сундука истории» не претендует на создание ажиотажа вокруг «хорошо забытого старого», и не желает представления его как явно «нового». Консенсусным становится биполярный скептицизм как в отношении «модерна», так и «ретро», абсолютно равный и одинаково сильный.

Постмодерн не воскрешает традицию и не полагает возможность реальной передачи эстафеты от стиля к стилю, видя лишь дискретные множества. Если традиционное искусство опирается на связанность, соотносимость по признакам с другими предшествующими произведениями, что формирует особую замкнутую идентичность, то постмодернизм позволил развиваться искусству по направлению эклектическому, то есть возможности связанности с множеством, а также по направлению дезидентификационному, когда формируется хаос, не обладающий опорой или связью с чем-либо определённым.

Постмодернизм в архитектуре если и сохраняет остатки тождественности, то лишь как «руины», «остатки», «артефакты», но не как прямую преемственность. Это скорее синтез разобщённого, разъятого, рассыпанного, фрагментарного. Синтез, экстраполируемый из широкой множественности, априори не может быть гармоничным в понятиях премодерна, ввиду наличия большого количества антагонизмов. Результат деконструкции традиционной культуры приводит к отказу от согласованности, непротиворечивости в пользу двусмысленности. Эта двусмысленность проистекает из процессуальности новой архитектуры, отказа её от артефактной статичности. Каждый из её элементов одновременно пребывает в процессе становления «себя как другого» в синтезе, так и «самого себя» в анализе, как говорит об этом немецкий философ Теодор Адорно (Theodor Adorno): «Хруст и потрескивание, раздающееся в произведениях искусства, – это звук, вызываемый трением антагонистических моментов, которые произведение стремится соединить, привести к согласию» [11]. Низкий уровень интеграции частей в единую совокупность перестаёт быть точкой, уязвимой для критики, по причине дисперсно-

сти всей культуры XX века, как реализующей трудный синтез «всего со всё». Смягчение антагонистических напряжений снимается за счёт устранения обязательности «смысла», отмены «времени», отказа от соответствия внеэстетической объективности. Тем не менее инструментом, посредством которого воплощается дисперсия культуры, становится «случайность» как отражение множественных конфликтов, создающих формы, не сводимые к общему знаменателю, кроме плюралистического. Целостность, единство и гармония, безусловно, возможны лишь при наличии единого вектора определяемого авторитарными формами власти, которые по чаяниям постмодернистов более не вернутся на мировую арену, уступив место демократиям и космополитизму.

Итак, в теории западного постмодернизма достаточно чётко прослеживается осознание нового витка историзма в процессе развития новейшей архитектуры второй половины XX века. При этом теоретиками, философами и архитекторами постмодернизма отмечается отсутствие полноценной исторической преемственности с традициями в архитектуре прошлого, но подчёркивается, что необходимая тонкая связь с историей полна двойственности и противоречий, и скорее нужна для «пересказа истории языком новых форм современности», нужна в качестве опоры для современности, в качестве запасника для разнообразия морфологии современной архитектуры, уставшей от предельного упрощенчества модернизма и стремящейся к возврату к творческим возможностям искусства архитектуры. Их взгляды позволяют исследователям глубже разобраться в противоречивом и сложном явлении постмодернизма.

Литература

1. *Рябушин, А.В.* Постмодернизм в архитектуре Запада и «Язык архитектуры постмодернизма» / А.В. Рябушин, В.Л.Хайт; предисловие к русскому изданию Ч. Дженкс // Язык архитектуры постмодернизма. – М. : Стройиздат, 1985.
2. *Хайдеггер, М.* Размышления II–IV (Чёрные тетради 1931–1938) / М. Хайдеггер (пер. с нем. А.Б. Григорьева; науч. ред. перевода М. Маяцкий). – М. : Изд-во Института Гайдара, 2016. – 584 с.
3. *Беньямин, В.* О понятии истории / В. Беньямин // Учение о подоби / В. Беньямин. – М. : РГТУ, 2012. – 288 с.
4. *Зонтаг, С.* Думать наперекор себе / С. Зонтаг // Мысль как страсть : Избранные эссе 1960–70-х годов. – М. : Русское феноменологическое общество, 1997. – 208 с.
5. *Гелен, А.* Между Вчера и завтра / А. Гелен; пер. Т. Баскаковой // Логос. – 2015. – Т. 25. – № 4.
6. *Росси, А.* Архитектура города / А. Росси. – М. : Стрелка, 2015. – 290 с.
7. *Зельдмайер, Х.* Утрата Середины. Смерть Света / Х. Зельдмайер; пер. С.С. Ванеяна. – М., 2008. – 640 с.
8. *Фуко, М.* Археология знания / М. Фуко; пер. М.В. Раковой, А.Ю. Серебрянниковой. – М. : Гуманитарная академия, 2004.

9. Беньямин, В. О понятии истории / В. Беньямин // Новое литературное обозрение. – 2000. – № 46.

10. Иглтон, Т. Идея культуры / Т. Иглтон; пер.с англ. И. Кушанревой. – М. : Изд. Дом ВШЭ, 2012. – 192 с.

11. Адорно, Т. Эстетическая теория / Т. Адорно. – М. : Республика, 2001. – 374 с.

Literatura

1. Ryabushin A.V. Postmodernizm v arhitekture Zapada i «Yazyk arhitektury postmodernizma» / A.V. Ryabushin, V.L. Hajt; predislovie k russkomu izdaniyu Ch. Dzenks // Yazyk arhitektury postmodernizma. – М. : Strojizdat, 1985.

2. Hajdegger M. Razmyshleniya II–IV (Chyornye tetradi 1931–1938) / M. Hajdegger (per. s nem. A.B. Grigor'eva; nauch. red. perevoda M. Mayatskij). – М. : Izd-vo Instituta Gajdara, 2016. – 584 s.

3. Ben'yamin, V. O ponyatii istorii / V. Ben'yamin // Uchenie o podobii / V. Ben'yamin. – М. : RGTU, 2012. – 288 s.

4. Zontag S. Dumat' naperekor sebe / S. Zontag // Mysl' kak strast': Izbrannye esse 1960–70-h godov. – М. : Russkoe fenomenologicheskoe obshchestvo, 1997. – 208 s.

5. Gelen A. Mezhdue Vchera i zavtra / A. Gelen; per. T. Baskakovej // Logos. – 2015. – Т. 25. – № 4.

6. Rossi A. Arhitektura goroda / A. Rossi. – М. : Strelka, 2015. – 290 s.

7. Zel'dmajer, H. Utrata Serediny. Smert' Sveta / H. Zel'dmajer; per. S.S. Vaneyana. – М., 2008. – 640 s.

8. Fuko M. Arheologiya znaniya / M. Fuko; per. M.V. Rakovoj, A.Yu. Serebryannikovoj. – М. : Gumanitarnaya akademiya, 2004.

9. Ben'yamin V. O ponyatii istorii / V. Ben'yamin // Novoe literaturnoe obozrenie. – 2000. – № 46.

10. Iglton T. Ideya kul'tury / T. Iglton; per.s angl. I. Kushanrevoj. – М. : Izd. Dom VSHE, 2012. – 192s.

11. Adorno T. Esteticheskaya teoriya / T. Adorno. – М. : Respublika, 2001. – 374 s.

Худин Алексей Александрович (Нижний Новгород). Кандидат архитектуры, доцент. Доцент кафедры архитектурного проектирования ФГБОУ ВПО «Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет» (603950, Нижний Новгород, ул. Ильинская, 65. ННГАСУ). E-mail: hoodin-alex@rambler.ru.

Khudin Alexey Alexandrovich (Nizhny Novgorod). Candidate of architecture, associate professor. Associate Professor of the Department of Architectural Design of the Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering (603950, Nizhny Novgorod, Ilinskaya st, 65. NNGASU). E-mail: hoodin-alex@rambler.ru.