

ПЕРРИ АНДЕРСОН
ИСТОКИ
ПОСТМОДЕРНА



ТЕРРИТОРИЯ БУДУЩЕГО

Перри Андерсон

Истоки постмодерна

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=2889795

Истоки постмодерна / пер. с англ. А. Анполонова под ред. М.

Маяцкого.: Территория будущего; Москва; 2011

ISBN 978-5-91129-066-5

Аннотация

В этой пронизательной и многогранной книге известного британского марксистского теоретика Перри Андерсона предлагается рассмотрение генезиса, становления и последствий понятия постмодерн. Начиная с захватывающего интеллектуального путешествия в испаноговорящий мир 1930-х, в ней показываются изменения значения и способов употребления этого понятия вплоть до конца 1970-х, когда после обращения к нему Ж.-Ф. Лиотара и Ю. Хабермаса идея постмодернизма стала предметом самого широкого обсуждения. Большое внимание в книге уделено Фредрику Джеймисону, работы которого представляют сегодня наиболее выдающуюся общую теорию постмодерна. Реконструируя интеллектуальный и политический фон джеймисоновской интерпретации настоящего, «Истоки постмодерна» рассматривают ее «последствия» в дебатах 1990-х. Андерсон обогащает его известный анализ модернизма,

помещая постмодернизм в силовое поле деклассированной буржуазии, распространения медиатизированной технологии и исторического поражения левых, которым ознаменовалось окончание холодной войны. Строго следуя своей интерпретации постмодернизма как культурной логики многонационального капитализма, в конце книги Андерсон размышляет об упадке модернизма, изменениях в системе искусства, распространении спектакля, спорах о «конце искусства» и о судьбе политики в мире постмодерна.

Содержание

Предисловие	5
1	7
Лима – Мадрид– Лондон	7
Нью-Йорк – Гарвард – Чикаго	23
2	27
Афины – Каир– Лас Вегас	27
Конец ознакомительного фрагмента.	42

Перри Андерсон

Истоки постмодерна

Предисловие

История этого эссе началась с того, что меня попросили написать введение к «Культурному повороту», новому сборнику работ Фредерика Джеймисона. Однако получившийся в итоге текст оказался слишком объемным для этой цели. Тем не менее при его публикации в виде отдельного издания я не захотел менять его форму, поэтому его лучше читать вместе с тем сборником, благодаря которому он появился на свет. Хотя я никогда не писал о книгах, не вызывавших в той или иной мере моего восхищения, ранее к работе меня неизменно побуждало, помимо прочего, и определенное чувство протеста. В конце концов, интеллектуальное восхищение – это одно, а политические симпатии – совсем другое. Эта небольшая книга пытается решить иную, весьма непростую, на мой взгляд, задачу: в ней я хочу выразить смысл достижений того мыслителя, от которого, если можно так выразиться, меня не отделяет безопасное расстояние. Я не уверен, что справился с этим. Однако более общее обсуждение творчества Джеймисона в целом весьма подзадержалось, и эта моя попытка может по меньшей мере стать стимулом для

его начала.

Название эссе отвечает двум его целям. Основная цель – представить концепцию происхождения идеи постмодерна в более историческом ключе, нежели обычно делается: так, чтобы можно было более точно установить различные ее источники в их пространственном, политическом и интеллектуальном окружении, а также больше, чем обычно, сфокусироваться на временной последовательности и на пространственной привязке. Я считаю, что только на таком фоне значение творчества Джеймисона может быть понято в полном объеме. Вторая цель – попытаться обрисовать часть тех условий, которые могли привести к возникновению постмодерна – не как идеи, но как феномена. Отчасти в задачу этих зарисовок входит пересмотр более ранних попыток описания предпосылок модерна в предыдущем *fin de siecle* (конце столетия), отчасти – обзор актуальной современной литературы, касающейся этих вопросов.

Мне хотелось бы поблагодарить за помощь берлинский Wissenschaftskolleg, где эта работа была завершена, и в первую очередь его прекрасных библиотекарей, а также выразить свою признательность Тому Мертесу и моим лос-анжелесским студентам.

1

Провозвестники

Лима – Мадрид– Лондон

Постмодернизм как термин и идея предполагает наличие и распространенность модернизма. Вопреки тому, что можно было бы ожидать, и тот и другой родились на периферии, а не в центре культурной системы эпохи: они пришли не из Европы или США, а из Латинской Америки. Введением в оборот термина «модернизм» применительно к эстетическому движению мы обязаны никарагуанскому поэту, писавшему в гватемальской газете о перуанских литературных событиях. Движение, получившее название *modernismo*, начало которому положил Рубен Дарио в 1890 г., опираясь на наследие французских школ (романтизма, парнасской школы и символизма), стремилось к достижению «культурной независимости» от Испании¹ (в конечном счете это привело «поколение 1890-х» к отказу от прошлого самой испанской литературы). Если в англоязычном мире термин «модернизм»

¹ Palma R. Obras Completas. Vol. 2. Madrid, 1950. P. 19. «Та новая идея, которая сегодня вдохновляет небольшую, но гордую и победоносную группу писателей и поэтов в Испанской Америке, – это модернизм».

редко употреблялся до середины XX в., то в испанском языке он прочно закрепился уже поколением ранее. Периферия здесь опередила Центр – почти так же, как в XIX в., в эпоху Наполеона, когда испанцами, восставшими против французской оккупации, был изобретен термин «либерализм» – экзотическое выражение из Кадиса, лишь значительно позже ставшее привычным в салонах Лондона и Парижа.

Точно так же и идея постмодернизма сначала появилась в испаноговорящем мире в 30-е г. XX в., поколением раньше, чем в Англии или Америке. Термин *postmodernismo* впервые употребил Федерико де Онис, друг Унамуно и Ортеги-и-Гассета. Он применил его для описания консервативного течения в рамках самого модернизма. Его представители искали убежища от характерного для модернизма пугающего лирического вызова в немом перфекционизме деталей и ироничном юморе; при этом наиболее оригинальной чертой постмодернизма, по мнению де Ониса, было то, что он позволял женщинам обрести свой собственный голос. Де Онис противопоставлял это направление (весьма недолговечное, как он считал) его наследнику, *ultramodernismo*, который должен был вывести радикальные импульсы модернизма на новый уровень благодаря плеяде авангардистов, создававших в тот момент «действительно современную поэзию», доступную всем². Изданная де Онисом знаменитая антология ис-

² Onis F. de. *Antología de la Poesía Española e Hispanoamericana (1882–1932)*. Madrid, 1934. P.XIII–XXIV. О понимании де Онисом специфики испаноязычно-

паноязычных поэтов, организованная именно по этой схеме, появилась в Мадриде в 1934 г., в обстановке приближающейся гражданской войны, незадолго до того, как левые взяли власть в Республике. Посвященная Антонио Мачадо, панорама «сверхмодернизма» завершается Лоркой, Вальехо, Борхесом и Нерудой.

Сформулированная де Онисом идея «постмодернистского» стиля закрепились в словаре испаноязычной критики, хотя довольно редко употреблялась последующими авторами в своем оригинальном значении³; кроме того, широкого отклика она не получила.

Только через двадцать с лишним лет термин появился в англоязычном мире, причем в совершенно ином контексте – как характеристика эпохи, а не как эстетическая кате-

го модернизма (главными теоретиками которого он считал Марти и Унамуно) см.: *Sobre el Concepto del Modernismo* (La Torre. 1953. April-June. P. 95–103). Прекрасный комплексный портрет самого Дарио дан в *Antologia* (p. 143–152). Во время гражданской войны дружба с Унамуно не давала де Онису развернуться, и его основные взгляды можно обнаружить в тексте, посвященном памяти Антонио Мачадо: *Antonio Machado (1875–1939)* (La Torre. 1964. January-June. P. 16). О его позиции в данный период см.: *Pego A. Onis, el Hombre // La Torre. 1968. January-March. P. 95–96.*

³ Влияние идеи де Ониса о «постмодернистском» стиле не ограничивалось только испаноязычным миром, но распространилось и на Бразилию. В качестве любопытного примера см.: *Freitas B. de. Forma e Expressao no Romance Brasileiro – Do periodo colonial a epoca posmodernista.* Rio de Janeiro, 1947. Здесь бразильский модернизм возводится к «Неделе современного искусства» в Сан-Паулу (1922), прошедшей под знаком футуризма, и ассоциируется в основном с Марио де Андраде, а началом постмодернизма считается индихенистская реакция 30-х (p.319–326, 344–346).

гория. В первом томе «Постижения истории», также опубликованном в 1934 г., Арнольд Тойнби доказывал, что новую историю Запада определило соединение двух могущественных сил: индустриализма и национализма. Однако, начиная с последней четверти XIX в., они вступили в губительное противостояние друг с другом, потому что международный масштаб промышленности разорвал национальные границы, а вирус национализма поразил даже самые небольшие и нежизнеспособные этнические группы. Первая мировая война явилась результатом столкновения этих двух тенденций и со всей очевидностью продемонстрировала, что наступает эпоха, когда национальные государства уже не могут быть самодостаточными. Задача историков – обнаружить новый горизонт, соответствующий этой эпохе, и он может быть найден только на более высоком уровне цивилизации, превышающем устаревший уровень национальных государств⁴. Эту задачу Тойнби предполагал решить в своем «Постижении истории», первые шесть томов которого вышли к 1939 г.

Пятнадцать лет спустя, к тому моменту, когда Тойнби возобновил свою работу, его взгляды изменились. Вторая мировая война оправдала его исходную позицию – глубокую неприязнь к национализму и осторожные сомнения по поводу индустриализма. Деколонизация также подтвердила скептический взгляд Тойнби на западный империализм. Периодизация, предложенная двадцать лет назад, была теперь

⁴ A study of History. Vol. 1. London, 1934. P. 12–15.

сформулирована им более четко. В восьмом томе «Постижения истории», опубликованном в 1954 г., Тойнби определил эпоху, начатую Франко-прусской войной, как «эпоху постмодерна», причем ее характеристика сохраняла преимущественно негативный характер. «Западные общества стали обществами „модерна“ тогда, – писал он, – когда они породили буржуазию, достаточно многочисленную и достаточно компетентную, чтобы стать господствующим общественным элементом»⁵. Напротив, в эпоху постмодерна этот средний класс больше не находится у руля. Касательно последующего Тойнби не столь конкретен.

Но эпоху постмодерна определенно отличали, по его мнению, две тенденции: рост влияния промышленных рабочих на Западе и появление за его пределами образованного класса, пытающегося овладеть секретами модерна и обратить их против Запада. Наиболее продолжительные рассуждения Тойнби о начале эпохи постмодерна касаются именно этой последней тенденции. Среди приводимых им примеров: Япония Мэйдзи, большевистская Россия, кемалистская Турция и только что возникший маоистский Китай⁶.

Тойнби в общем не был почитателем этих режимов, но он весьма язвительно отзывался о надменных иллюзиях позднеимпериалистического Запада. По его словам, в конце XIX в. «беспрецедентно процветающий и наслаждающийся-

⁵ A study of History. Vol. 8. P. 338.

⁶ Ibid. P. 339–346.

ся беспрецедентно комфортной жизнью западный средний класс считал чем-то само собой разумеющимся, что завершение одной эпохи одной цивилизации является концом самой Истории – по крайней мере, постольку, поскольку речь шла о нем самом. Его представители воображали, что здоровая, спокойная и приятная современная жизнь каким-то чудесным образом будет к их вящей пользе длиться вечно»⁷. Вопреки новым тенденциям эпохи «постмодернистская буржуазия Великобритании, Германии и США пребывала в состоянии самодовольства вплоть до того момента, пока его не поколебала вспыхнувшая в 1914 г. первая постмодернистская всеобщая война»⁸. Сорок лет спустя, столкнувшись с угрозой третьей – ядерной – мировой войны, Тойнби пришел к выводу, что сама категория цивилизации, использованная им для описания развития человечества, перестала быть уместной. В каком-то смысле западная цивилизация – как непрерываемое главенство технологии – стала всеобщей; но как таковая она обещала только взаимное уничтожение всего и всех. Единственным безопасным выходом из состояния холодной войны было всемирное правительство, основанное на гегемонии единственной державы. Если же говорить о длительной перспективе, то будущее планеты могла спасти только новая всеобщая религия, необходимо синкретическая по своему характеру.

⁷ A study of History. Vol. 9. London, 1954. P.420.

⁸ Ibid. P. 421.

К тому моменту, когда схватка с коммунизмом всем стала представляться более чем вероятным исходом, теория Тойнби оказалась в изоляции – из-за недостаточности эмпирической базы для выводов, претендовавших на пророчества. После первичной полемики эту теорию быстро забыли, а вместе с ней забыли и то, что XX столетие уже было описано как эпоха постмодерна. Иначе обстояло дело с практически одновременным (даже несколько более ранним) появлением термина «постмодернизм» в Северной Америке. Чарльз Олсон в письме своему коллеге-поэту Роберту Крили упомянул о «мире постмодерна», пришедшем на смену эпохе географических открытий и индустриальной революции. Несколько позже он писал: «Первая половина XX века стала поворотным пунктом, после которого мы имеем дело с постмодерном, или пост-Западом»⁹. В день, когда Эйзенхауэр был избран президентом, 4 ноября 1959 г., Олсон (если верить информации, якобы предоставленной им самим биографическому отделу «Авторов XX столетия») написал краткий манифест, начинавшийся словами «Моя коррективa состоит в том, что я принимаю как пролог настоящее, а не прошлое», а заканчивался описанием «живого настоящего» как «пост-

⁹ Olson C., Creeley R. The Complete Correspondence. Vol. 7. Santa Rosa, 1987. P. 75, 115, 241. Письма датированы 09.08.51, 20.08.51 и 03.10.51. Последнее – это расширенное заявление, которое Олсон назвал «Законом» и в котором ядерная угроза описана как финал модерна. «Дверь только что захлопнулась, – писал Олсон, – биохимия – это постмодерн. И электроника – это уже наука о коммуникации; „человеческое“ —это уже «образ» счетной машины» (P-234).

модернистского, постгуманистического и постисторического»¹⁰.

Смысл этих терминов становится понятен благодаря другому поэтическому проекту. Прошлое Олсона было тесно связано с «новым курсом» Рузвельта. В ходе четвертой президентской кампании Рузвельта Олсон занимал должность руководителя иностранного отдела при Национальном комитете Демократической партии. В начале 1945 г., после победы демократов на выборах, он отдыхал со своими коллегами в Ки-Уэсте, ожидая назначения в новой администрации. Именно тогда его жизнь внезапно и радикально изменилась: он начал работать над эпосом «Запад», охватывающим по замыслу всю историю западного мира – от Гильгамеша (впоследствии – Одиссея) до современной Америки, написал поэму, изначально называвшуюся «Телеграмма», и ушел из политики (при этом он, правда, продолжал занимать активную политическую позицию, поскольку «важней всего дела людей»). Вернувшись в Вашингтон, Олсон писал о Мелвилле и защищал Паунда; кроме того, он помогал Оскару Ланге (другу с военных времен, ставшему теперь послом Польши при ООН), отстаивая в Администрации интересы нового польского правительства. Потрясенный атомными бомбардировками Хиросимы и Нагасаки, он в качестве делегата съезда демократической партии выступил в 1948 г. против повтор-

¹⁰ Twentieth Century Authors – First Supplement. New York, 1955. P. 741–742.

ного выдвижения Трумэна на президентский пост¹¹.

Когда он вновь обратился к своим эпическим проектам, направление его мысли несколько изменилось. В середине 1948 г. он написал в «Заметке к плану: человек проспективен»: «Пространство маркирует новую историю, и мера труда теперь – глубина восприятия пространства: пространства как формирующего объекты и как содержащего, в противоположность времени, тайны человечества, освобожденные от современных ограничений... Человек как объект (а не как масса или экономическое целое) является брошенным в землю семенем во всех формах коллективных действий, происходящих из наследия Маркса. Это семя (но не его тактика, обеспечивающая лишь победу на выборах или успех переворота) является тайной власти и претензий коллективизма на сознание людей. Оно – песчинка в пирамиде, и если оно будет гнить нераспознанным еще сколь-нибудь долго, то коллективизм погибнет, как он погиб в нацизме и как гибнет капитализм по сходному антиномическому закону (добавьте к этому упорную неспособность учесть Азию с ее коллективизмом; взять одну лишь численность ее населения, достаточную, чтобы вращать Землю, не говоря уже о моральных качествах таких ее лидеров, как Неру, Мао, Шарир)»¹².

¹¹ См.: Clark T., Olson C. The Allegory of a Poet's Life. New York, 1991. P. 84–93, 107–112, 138.

¹² Notes for the Proposition: Man is Prospective // Boundary 2, II, 1–2. Fall 1973 – Winter 1974. P. 2–3.

В том, что касается последнего, один момент был для Олсона особенно важен. В 1944 г., работая на Белый дом в Отделе военной информации, он сталкивался с политикой США в Китае (Штаты поддерживали Гоминьдан и были враждебно настроены к КПК) и критиковал ее. После войны Олсон получал информацию о событиях в Китае от двух своих друзей: Жана Рибо (молодого французского финансиста, участвовавшего в Сопротивлении, а теперь ставшего компаньоном Картье-Брессона в Нью-Йорке) и Роберта Пэйна (английского писателя мальровианского толка, преподавателя в Куньмине во время японо-китайской войны, а впоследствии репортера в Яньане), чьи сообщения давали впечатляющую картину морального краха режима Чан Кайши и растущей силы коммунистов ближе к концу гражданской войны¹³.

В последний день января 1949 г. после бескровной осады войска коммунистов вступили в Пекин, завершив освобождение северо-восточного Китая. Почти одновременно Олсон начал работу над поэмой, задуманной как ответ на шедевр модернизма, «Бесплодную землю» Элиота, – *Anti-Wasteland*, по его собственным словам¹⁴. Первая версия была закончена еще до того, как НОАК пересекла Янцзы. Поэма была завершена летом в Блэк-Маунтине. Шанхай пал, но Гоминь-

¹³ Payne R. *Forever China*. New York, 1945; *China Awake*. New York, 1947.

¹⁴ Заметки в манускрипте Олсона свидетельствуют о том, что его поэма была направлена против поэмы Элиота. См. магистерскую работу Баттервика: Butterwick G. Charles Olson's «The Kingfishers» and the Poetics of Change // *American Poetry*, VI. 1989. № 2. Winter. P. 56–57.

дан все еще контролировал Гуанчжоу и Чонгкинг; народная республика еще не была провозглашена. «Зимородки» с их потрясающим началом

Что не меняется/так это воля к измененью

располагают китайскую Революцию под знаком не нового, но старого. Поэма начинается с легенды о торговле бело-зеленым опереньем зимородков, которую вел храм Ангкор Ват, а также с загадки дельфийского камня Плутарха вперемежку со словами Мао из отчетного доклада ЦК КПК – время и пространство здесь находятся в контрапунктном равновесии:

Я думал о Е на камне, и о том, что Мао сказал:

«La lumiere»,

но зимородок,

«De l'aurore»,

но зимородок на запад летел.

«Est devant nous!»

Цвет груди впитал

Жар закатного солнца!¹⁵

Лирическое слияние кратко: орнитология изгоняет мистику атрибутов «Четырех квартетов».

¹⁵ Здесь и далее стихи Ч. Олсона даются в переводе Арк. Драгомощенко (НЛО, 2010, № 105).

Легенды суть

Лишь только легенды. Безжизненный, прозябающий в
клетке

зимородок

Не отведет ныне молнию, он отнюдь не примет
животворного

ветра.

И, гнездясь, не уймет

На семь дней наступление вод в приход нового года.

Далеко от воды, в глубоких норах, вырытых в берегу, стремящаяся на запад птица создает нечистое гнездо из останков своей добычи. То, что является воздушным и радужным, вскармливается в грязи и темноте.

В этих отбросах

(По мере своего накопления они образуют чашеподобные
формы)

Птенцы пробиваются к свету.

И по мере их роста, кормления

Это гнездо из истлевающей рыбы и экскрементов

Становится зловонной, илистой массой. Мао делает
вывод:

Nous devons,

Nous lever

Et agir!¹⁶

¹⁶ [Последние строки означают: «Мы должны встать и действовать!»] Призыв

Поэма, однако, упорно продолжает:

Свет с востока. Да. И мы должны подняться и действовать.

Однако

На западе, вопреки явным сумеркам (всепокрывающая белизна), если взглянешь,

Если вынести сможешь, если сможешь достаточно долго, Сколько нужно ему,

Моему вожатому глядеть в желтизну неисчерпаемой розы

Так и тебе надлежит.

Ибо американские аборигены, некогда пришедшие из Азии, и их цивилизации, пусть даже и мрачные, были менее жестоки, чем завоевавшие их европейцы, оставившие их потомкам руны жизни, которые еще предстоит обнаружить. Как отзвук стихов «Вершин Мачу-Пикчу» Неруды, переведенных несколькими месяцами ранее:

Не одна смерть, но много,

Не накопление, но изменение, обратная связь доказывает,

Мао составляет последние слова его отчетного доклада съезду ЦК КПК, проходившего 25–28 декабря в Янцзягоу, Шэньси. См: The Present Situation and Our Tasks. Selected Works. Vol. 4. Beijing, 1969. P. 173. Олсон цитирует речь Мао по французскому переводу, который он получил от Жана Рибо.

Обратная связь – закон.

Поэма завершается поиском будущего, сокрытого среди руин и поваленных деревьев:

Тебе же возвращаю твой вопрос:
найдешь ли мед/где черви обитают?
Охочусь я среди камней.

Эстетический манифест Олсона, «Проективные стихи», появился в следующем году. Отстаивание свободы в композиции как развитие объективистской линии Паунда и Уильямса стало наиболее влиятельным его положением. Но последующая реакция на него, как правило, не желала применять к поэзии самого Олсона принцип, воспринятый им у Крили: «Форма есть не более чем расширение содержания»¹⁷. Редко какого поэта толковали впоследствии в более формальном ключе. На самом деле темы Олсона, как ни у кого другого, составляют *complexio oppositorum* (единство противоположностей). Жесткий критик рационалистического гуманизма («этого особого самомнения, на основании которого западный человек расположил себя между тем, что он есть как создание природы, и теми другими созданиями природы, которые мы можем, без всякого их умаления, на-

¹⁷ Projective Verse. Selected Writings of Charles Olson /R. Creeley (ed.). New York, 1966. P. 16.

зывать объектами»¹⁸) Олсон, как кажется, близок к хайдеггерианскому чувству бытия как первичной целостности. Тем не менее в одном из стихотворений он описывал автомобили как членов семьи и был первым поэтом, обратившимся к кибернетике Норберта Винера. Он был увлечен древними культурами (Майя и досократической) и рассматривал рождение археологии как несомненный прогресс в человеческом знании, поскольку она могла помочь узнать об этих культурах нечто новое. Но он видел будущее как коллективный проект человеческого самоопределения – человек как «перспективный». С одной стороны, его вдохновлял Анаксимандр, с другой – Рембо. Демократ и антифашист, Олсон уважал выбор Йетса, защищал Паунда от тюрьмы, а как патриот он написал, вероятно, самую разоблачительную поэму об американской гражданской войне¹⁹. Современная революция приходит с Востока, но Америка соединена с Азией: цвета зари в Китае и полет на Запад отражают свет одной орбиты. Многие из этих смыслов передает фраза Олсона, описывающая его самого: «После рассеяния, археолог утра».

Таким образом, именно здесь были впервые сформулированы элементы положительной концепции постмодерна. У Олсона эстетическая теория была соединена с профети-

¹⁸ Ibid. P. 24.

¹⁹ Поэма «Рассказы последней войны», которая начинается так: «Летаргия против насилия как альтернативы друг другу/для los americanos», заканчивается так: «Грант не спешил/Он уже покончил с большинством/И еще больше погибнет». Ср. благонамеренные разглагольствования из поэмы «За павших юнионистов».

ческой историей, с программой объединения поэтических инноваций с политической революцией в классической традиции авангарда довоенной Европы. Потрясает преемственность с изначальным Stimmung (настроением) модернизма в некоем волнующем ощущении настоящего как чреватого судьбоносным будущим. Однако никакой кристаллизации соответствующей доктрины не произошло. Олсон, считавший себя робким человеком, в начале 50-х допрашивался ФБР по делу о подозрительных ассоциациях военного времени. Колледж Блэк Маунтин, последним ректором которого он был, закрылся в 1954 г. В годы реакции его поэзия стала более беспорядочной и назидательной. Объект, который мог бы обозначаться термином «постмодерн», не состоялся.

Нью-Йорк – Гарвард – Чикаго

К концу 50-х, когда термин «постмодернизм» появился вновь, он более или менее случайно оказался в других руках и стал играть роль негативного маркера того, что меньше, а не больше модерна. В 1959 г. в этом значении его одновременно стали использовать социолог Ч. Райт Миллс и критик Ирвинг Хоуи (это не было совпадением, поскольку оба они принадлежали к одной и той же левой нью-йоркской среде). Социолог в весьма язвительном ключе использовал этот термин для обозначения эпохи, в которой модернистские идеалы либерализма и социализма практически уже разрушены, а разум и свобода сочетаются со слепой пассивностью и пустым конформизмом²⁰. Критик же использовал этот термин в более мягких тонах для описания современной художественной литературы, не способной продолжать характерный для модерна конфликт с окружающим обществом, чье классовое деление становилось все более условным в эпоху послевоенного процветания²¹. Годом позже Гарри Левин, ис-

²⁰ «Мы находимся в конце того, что называют эпохой Модерна. Как за Античностью последовало несколько столетий господства Востока, которые западные люди провинциалистски именовали Темными веками, так и сейчас эпоху Модерна сменяет период Постмодерна»: Wright Mills C. *The Sociological Imagination*. New York, 1959. P. 165–167.

²¹ Howe I. *Mass Society and Post-Modern Fiction* // *Partisan Review*. 1959. Summer. P. 420–436. Переиздано с приложением в: *Decline of the New*. New York, 1970.

ходя из понимания «постмодерна», характерного для Тойнби, дал идее постмодернистских форм более резкую трактовку, обозначив этим термином неоригинальную литературу, отвергшую высокие интеллектуальные стандарты модерна ради посредственного синтеза, рожденного под знаком некоего нового сговора между художником и буржуа, весьма сомнительно скрестившего культуру с коммерцией²². Именно здесь лежит начало однозначно пейоративной версии постмодерна.

В 60-х значение термина изменилось снова, и опять-таки, в общем и целом, непреднамеренно. В середине десятилетия критик Лесли Фидлер, по темпераменту являвший собой противоположность Левину, выступил на конференции, организованной при поддержке Конгресса культурной свободы, созданного ЦРУ для борьбы на интеллектуальном фронте холодной войны. В таком малопривлекательном окружении он приветствовал появление «новой чувствительности» у представителей молодого поколения американцев, «выпавшего из истории», – поколения культурных мутантов, чьи ценности, такие, как безразличие и разобщенность, галлюциногены и гражданские права, легко и быстро нашли свое

Р. 190–207. Статья Хоуи, хотя в ней нет ссылок на работы Миллса, явно зависит от них, особенно от книги «Белые Воротнички» (1951). См., в частности, его описание массового общества как «наполовину богадельни, наполовину казармы», где «распадаются связи между людьми».

²² What was Modernism? //The Massachusetts Review. 1960. August. P. 609–630; перепечатано в: Refractions. New York, 1966. P. 271–295, с предисловием.

отражение в новой постмодернистской литературе²³.

Она, как Фидлер позже разъяснял «Плейбою», смешивала жанры и стили, отказываясь от иронии и серьезности модерна (не говоря уже о характерном для него различии между низким и высоким), в своем свободном возвращении к сентиментальности и бурлеску. К 1969 г. интерпретация постмодерна, данная Фидлером, могла рассматриваться – в ее претензиях на массовое раскрепощение и освобождение инстинктов – как благопристойно деполитизированный отголосок студенческих волнений того периода, которым едва ли можно было приписать безразличие к истории²⁴. Сходное преломление можно обнаружить в социологии Амитая Этциони (прославившегося впоследствии своей проповедью нравственного сообщества), чья книга «Активное общество» (которую он посвятил своим студентам из Колумбийского университета и Университета Беркли в год, когда кампусы были охвачены волнениями) характеризовала как постмодернистский тот наступивший после войны период, когда власть большого бизнеса и старых элит начала ослабевать и общество впервые смогло стать демократией,

²³ The New Mutants //Partisan Review. 1965. Summer. P. 505–525; перепечатано в: Collected papers. Vol. 2. New York, 1971. P. 379–400. Хоуи, как и можно было ожидать, выразил недовольство по поводу этого текста в своем ворчливом эссе: The New York Intellectuals. Commentary. 1968. October. P.49; перепечатано в: Decline of the New. P. 260–261.

²⁴ Cross the Border, Close the Gap //Playboy. 1969. December. P. 151, 230, 252–258; перепечатано: Collected Papers. Vol. 2. P. 461–485.

«хозяйником самого себя»²⁵. Мы имеем, таким образом, дело с полностью перевернутым аргументом из «Социологического воображения» Ч. Р. Миллса.

Но даже если концепция «постмодерна» Хоуи и Миллса и была обращена Фидлером и Этциони в свою противоположность, тем не менее она оставалась терминологической импровизацией, случайностью. Модерн – эстетический или исторический – всегда по определению есть то, что может быть названо «безусловно настоящим», поэтому возникают определенные сложности с описанием любого следующего за ним периода, отправляющего его, модерн, в относительное прошлое. В этом смысле временное решение проблемы в виде простого добавления префикса, обозначающего то, что наступает после, виртуально включено в само понятие; это то, чего можно было бы в той или иной степени ожидать заранее всякий раз, когда возникает определенная необходимость в маркере для проведения темпорального различия. Такого типа обращение к термину «постмодерн» всегда имело ситуативный характер. Теоретические же разработки – совсем другое дело. Вплоть до 70-х годов понятие постмодерна так и не получило дальнейшего развития.

²⁵ The Active Society. New York, 1968. P. VII, 528.

2

Кристаллизация

Афины – Каир– Лас Вегас

Настоящим поворотным пунктом стало появление осенью 1972 г. в Бингхемптоне обозрения boundary 2, имевшего выразительный подзаголовок: «Журнал по литературе и культуре постмодерна». Наследие Олсона оказалось в центре внимания. Ключевое эссе первого номера, написанное Дэвидом Энтином, называлось «Модернизм и постмодернизм: подходы к настоящему в американской поэзии». Энтин рассматривал весь сложившийся канон – от Элиота и Тэйта до Одена и Лоуэлла (задевая попутно даже Паунда) – как традицию, отмеченную скрытым провинциализмом и ретроградством, чьи метрико-моральные предпочтения не имеют ничего общего с подлинным международным модернистским движением, линией Аполлинера, Маринетти, Хлебникова, Лорки, Аттилы Йожефа (József) и Неруды, линией, принципом которой был драматический коллаж. В послевоенной Америке его энергию воскресили поэты из Блэк Маунтин и, прежде всего, Чарльз Олсон²⁶. Именно из этого источни-

²⁶ «Появление Олсона и поэтов Блэк Маунтин стало началом конца метафи-

ка – после ухода со сцены ослабленной поэтической ортодоксии в 60-е годы – черпает свои жизненные силы современный постмодерн. Год спустя boundary 2 посвятил двойной номер теме «Чарльз Олсон: воспоминания, эссе, рецензии». Это был первое полномасштабное издание, посвященное Олсону после его смерти.

Именно в этом толковании идея постмодерна впервые установилась как общепонятный знак. Тем не менее по ходу она подверглась изменению. Призыв Олсона к проективной литературе за пределами гуманизма помнили и почитали. Но его политическая преданность непрошеному будущему по ту сторону капитализма – другая сторона «мужества» Рембо, которую Олсон приветствовал в «Зимородках», – осталась без внимания. Не то чтобы boundary 2 был лишен радикального импульса. Его создатель Уильям Спанос решил издавать журнал после того, как, работая в качестве приглашенного лектора в Афинском университете, был шокирован фактами тайного сотрудничества США с греческой хунтой. Как он пояснял впоследствии, «в то время „модерн“ подразумевал буквально модернистскую литературу, вызвавшую к

зической модернистской традиции, которая была вовсе не „модернистской“, а аномальной чертой американской и английской поэзии. Она возникла в результате соединения резко антимодернистской и провинциальной чувственности с гибридным модернизмом Паунда и более чистым модернизмом Гертруды Стейн и Уильяма Карлоса Уильямса»: boundary 2. I. № 1. P. 120. Знаменитое произведение Олсона «Когда мертвые молятся о нас» Энтин (Antin) рассматривает как символ новой поэтики.

жизни „новую критику“ (new criticism), а та определила модернизм так, чтобы самой стать его конечной целью». В Афинах Спанос ощутил «нечто вроде единодушия» между устоявшейся ортодоксией, в которой был воспитан, и черствым официозом, который наблюдал. По возвращении в Америку он задумал boundary 2 как разрыв с тем и с другим. В разгар Вьетнамской войны его целью было «вернуть литературу к реальности» «в наиболее драматичный момент американской гегемонии и ее коллапса», а также показать, что «постмодернизм есть своего рода отрицание, атака, подкоп под эстетический формализм и консервативную политику нового критицизма»²⁷.

Однако реальная политика журнала никогда полностью не совпадала с его программой. Соппротивление самого Спаноса режиму Никсона несомненно: он был арестован за участие в антиправительственной демонстрации. Тем не менее двадцать лет холодной войны сформировали климат, отнюдь не благоприятный для синтеза культурных и политических взглядов: олсоновское единство было утрачено. Boundary 2, по свидетельству самого его издателя, оставался преимуще-

²⁷ A Conversation with William Spanos//boundary 2. 1990. Summer. P. 1–3, 16–17. Это интервью, взятое Полем Бове (Paul Bove), который стал следующим после Спаноса издателем журнала, является важнейшим документом для истории идеи постмодерна. После рассказа о своем аресте, причиной которого был протест против бомбардировок Камбоджи, Спанос дает понять: «Я никогда полностью не ассоциировал то, что делал как гражданин, со своей литературной, критической перспективой. Я вовсе не хочу сказать, что эти вещи абсолютно различались, но я тогда не осознавал их связи между собой».

ственно литературным журналом, находившимся под влиянием экзистенциализма: изначально преобладали симпатии к Сартру, а затем, чем дальше, тем больше, журнал стал склоняться к Хайдеггеру. Результатом стало смещение объективизма Олсона к хайдеггерианской метафизике бытия, занявшей с течением времени господствующее положение в *boundary 2*. Таким образом, внутреннее пространство постмодерна осталось, так сказать, вакантным. Впрочем, оно вскоре было занято сторонним кандидатом. Среди первых авторов журнала был Ихаб Хассан, критик, опубликовавший свое первое эссе о постмодернизме незадолго до начала проекта. Египтянин по происхождению (сын аристократа, занимавшего в межвоенный период должность губернатора и снискавшего печальную известность жестоким подавлением националистических выступлений против британской опеки²⁸) и инженер по образованию, Хассан изначально интере-

²⁸ В 1930 г. Исмаил Сидки, поддерживаемый королевским двором и англичанами, распустил египетский парламент. По всей стране начались беспорядки, для подавления которых власти прибегли к силе. Особенно много жертв было в Эль-Мансуре. «К концу дня на улицах лежало шесть трупов, из них четверо – молодые студенты. Раненых никто не считал... Я чувствовал, что мои симпатии разделились между отцом и его противниками. Три года спустя премьером Египта стал Мустафа эль Нахас. Моего отца вынудили подать в отставку»: Hassan I. *Out of Egypt. Scenes and Arguments of an Autobiography*. Carbondale, 1986. P. 46–48. Это во многих отношениях поучительные воспоминания. Тягостные свидетельства очевидца резни, как она была увидена с балкона одиннадцатилетним мальчиком, приведены в совершенно иных по характеру воспоминаниях египетской феминистки Латифы Заййат (*Zayyat* L. *The Search*. London, 1996. P. 41–43). Подоплека этих событий исследуется в: Berque J. *L’Egypte – Imperialisme et*

совался высоким модерном, урезанным до выразительного минимума, тем, что он сам называл «литературой молчания» от Кафки до Беккета. Впрочем, предложенное им в 1971 г. понятие постмодерна включало куда более широкий спектр тенденций, либо радикализировавших основные черты модернизма, либо отрицавших их: эта конфигурация распространялась на изобразительное искусство, музыку, технологию и эстетику в самом широком смысле²⁹.

Был представлен внушительный перечень направлений и деятелей искусства: от Мейлера до «Тель Кель», от хиппи до концептуализма. В этом разнородном списке, впрочем, четко выделялась основная группа. Особенно часто упоминались три имени: Джон Кейдж, Роберт Раушенберг и Бакминстер Фуллер. Все они были связаны с Блэк Маунтин Колледж. С другой стороны, Олсон отсутствовал. Его место в некотором смысле занимал Маршалл Маклюэн. В этой комбинации стержневой фигурой был, безусловно, Кейдж – близкий друг Раушенберга и Фуллера и большой почитатель Маклюэна. Кроме того, Кейдж, конечно же, являлся представителем эстетики молчания: его композиция 4' 33", безусловно, превосходит мимику любой немой сцены. Когда Хассан завершил свой пестрый каталог постмодернизма (от «Космического корабля Земля» до «Глобальной дерев-

Revolution. Paris, 1967. P. 452–460.

²⁹ POSTmodernISM: a Paracritical Bibliography // New Literary History. 1971. Autumn. P. 5–30; перепечатано с небольшими изменениями в: The Postmodern Turn. Ithaca, 1987. P. 25–45.

ни», литературы факта и хеппенинга, случайной редукции и пародийной буффонады, непостоянства и интермедийности) и попытался осуществить синтез этих многочисленных «анархий духа», игриво ниспровергающих холодные истины модернизма, то композитор оказался одним из немногих представителей искусства, кто мог быть легко ассоциирован с большей частью списка.

В последующих своих эссе Хассан использовал предложенное Фуко понятие эпистемологического разрыва, чтобы допустить сходные сдвиги в науке и философии, произошедшие благодаря Гейзенбергу и Ницше. В этом ключе он доказывал, что фундаментальное единство постмодерна лежит в «игре неопределенности и имманентности», зачинателем которой в искусстве был Марсель Дюшан. Список его последователей включал Эшбери, Барта, Бартелми и Пинчона в литературе и Раушенберга, Уорхола и Тэнгли в изобразительном искусстве. К 1980 г. Хассан превратил практически полный каталог постструктуралистских идей в детально разработанную классификацию различий между парадигмами модерна и постмодерна и расширил свой список практикующих постмодернистов³⁰. Однако одна очень важная проблема оставалась нерешенной. «Является ли постмодернизм, –

³⁰ Соответственно: Culture, Indeterminacy and Immanence: Margins of the (Postmodern) Age // Humanities in Society. № 1. 1978. Winter. P. 51–85; The Question of Postmodernism//Bucknell Review. 1980. P. 117–126, перепечатано в «The Postmodern Turn». P. 46–83, и обновленная версия под заголовком «The Concept of Postmodernism». P. 84–96.

спрашивал Хассан, – исключительно тенденцией в искусстве или еще и социальным феноменом?» И если верно последнее, то «как различные аспекты этого феномена – психологические, философские, экономические, политические – пересекаются или расходятся?». На эти вопросы Хассан не дал внятного ответа, хотя сделал одно важное наблюдение. «Постмодернизм как тип изменения в литературе следует отличать от старого авангарда (кубизм, футуризм, дадаизм, сюрреализм и т. д.), равно как и от модернизма», – писал он. «Не будучи ни олимпийцем, спокойным, как модернизм, ни выходцем из богемы, капризным, как авангард, постмодерн предлагает совершенно иной тип соглашения между обществом и искусством»³¹.

Какой же это тип? Исследуя названное отличие, весьма сложно избежать политики. Но здесь Хассан сдает назад: «Признаюсь в некотором отвращении к идеологическим перепалкам (наихудшие из них сегодня сочетают страстную энергию и отсутствие твердых убеждений), равно как и к оскорблению религиозных и секулярных догматиков. Признаюсь в некоторой неопределенности в отношении политики, способной заполнить собой наши реакции как на искусство, так и на жизнь»³². Вскоре Хассан конкретизировал свою неприязнь, атаковав марксистских критиков за

³¹ The Question of Postmodernism. P. 122–124; последняя фраза отсутствует в обновленной версии, опубликованной в «The Postmodern Turn», P. 89–91.

³² Pluralism in Postmodern Perspective (1986) in: The Postmodern Turn, P. 178.

их приверженность «железным оковам идеологии», выражающуюся в «скрытом социальном детерминизме, перекосе в коллективизм и недоверии к эстетическим удовольствиям». Куда предпочтительней в качестве философии для эпохи постмодерна «грубовато-добродушная толерантность и мягко-рекомендательный дух американского прагматизма», прежде всего в открытой, праздничной форме прагматизма Уильяма Джеймса, чей плюрализм служит этическим бальзамом от современных страхов³³. Что же касается политики, то старые различия практически полностью утратили смысл. Термины вроде «левый и правый, базис и надстройка, производство и воспроизводство, материализм и идеализм» стали «почти бесполезными и могут использоваться разве что для сохранения предрассудков»³⁴.

Таким образом, конструкция постмодерна, предложенная Хассаном (хотя предшественники облегчили ему работу, она была все же новаторской: он первым распространил постмодернизм на все искусство и отметил его характерные черты, впоследствии получившие широкое признание), имела встроенное ограничение: движение в область социального запрещалось. Это, безусловно, одна из причин, почему Хассан покинул поле в конце 80-х. Но была и еще одна, внутреннее присущая его пониманию искусства как такового. Хассан изначально был приверженцем «отчаянного» варианта

³³ The Postmodern Turn, P. 203–205, 232.

³⁴ Ibid. P. 227.

классического модернизма – Дюшана и Беккета – того, что де Онис в 30-е годы пророчески определил как «ультрамо-дернизм». Начав исследовать культурное поле 70-х, Хассан рассматривал его через эту призму. Стратегическая роль отводилась головному отряду, восходившему к матрице Блэк Маунтин. Такая оценка говорит о многом. Однако всегда имелся и еще один аспект позиции, которую Хассан пытался описать, – более близкий к вялой и декоративной деградации модернистского *elan* (порыва), противопоставлявшейся де Онисом модерну как «постмодернизм». Символом этого направления вполне может считаться Уорхол.

Исходный обзор Хассана включал этот аспект, хотя и не настаивал на нем. Однако со временем Хассан начал осознавать, что, вероятно, в этом направлении и движется постмодернизм в целом. В середине десятилетия на выставке дизайна *Styles 85* в Гран-Пале было представлено широкое разнообразие постмодернистских объектов – «от чертежных кнопок до яхт». Выставка вызвала у Хассана определенную антипатию: «Прогуливаясь среди яркой мешанины, гектаров *esprit* (остроумия), пародий, легких шуток, я чувствовал улыбку на своих застывших губах»³⁵. Когда он собрался писать введение к «Постмодернистскому повороту», собранию своих текстов по данной теме, он ясно дал понять, что название является также чем-то вроде прощания: «Сам постмодернизм изменился, свернув, на мой взгляд, не в ту сторо-

³⁵ Ibid. P. 229.

ну. Зажатый между идеологической агрессией и разоблачительным вздором, задавленный собственным китчем, постмодернизм стал чем-то вроде эклектичной шутки, рафинированной похотью наших одолженных удовольствий и тривиального неверия»³⁶.

Однако именно то, что лишило Хассана иллюзий относительно постмодернизма, стало источником вдохновения для наиболее известной концепции постмодерна, ставшей наследницей его теории. По иронии судьбы, термин «постмодерн» получил широкое распространение именно благодаря искусству, заслужившему меньше всего внимания Хассана. В 1972 г. Роберт Вентури и его коллеги Дениз Скотт Браун и Стивен Айзенаур опубликовали архитектурный манифест десятилетия «Учась у Лас-Вегаса». Вентури уже сделал себе имя элегантной критикой пуристской ортодоксии интернационального стиля эпохи Миса, ссылаясь на шедевры маньеризма, барокко, рококо и эдвардианства в качестве альтернативных ценностей для современной практики³⁷. В новой книге он и его коллеги начали куда более дерзкую атаку на модернизм, от имени актуальных и популярных художественных приемов города-казино. Они доказывали, что именно здесь обнаруживается эффектное возрождение ис-

³⁶ Ibid. P.XVII.

³⁷ Complexity and Contradiction in Architecture. New York, 1996: «Нельзя допустить, чтобы архитекторов и дальше запугивал пуритански нравственный язык ортодоксальной модернистской архитектуры... Больше – это не меньше». P. 16.

торических ассоциаций архитектуры с живописью, графикой и скульптурой – пышного превосходства символа над пространством, от которых на свою голову отказался модернизм. Настало время вернуться к принципу Рёскина, согласно которому архитектура есть украшение конструкции.

Наполненное духом свободного обучения, послание, лежащее в основе книги «Учась у Лас-Вегаса», исходит из посылок, которые тем не менее потрясли бы Рёскина. «Коммерческий район требует от архитектора позитивного подхода, а не уныния», – пишут Вентури и его коллеги. «Ценности Лас-Вегаса не ставятся нами под вопрос. Мы не рассматриваем нравственность или безнравственность коммерческой рекламы, игорного бизнеса и соревновательного инстинкта»³⁸. Формальный анализ радостного буйства знаков в небе пустыни не обязательно запрещает социальные выводы, но он исключает одну позицию. «Ортодоксальная модернистская архитектура прогрессивна (если не революционна), утопична и пуристична; она не удовлетворена существующими условиями». Однако главной задачей архитектора является «не забота о том, что должно быть, но забота о том, что есть», и «о том, как помочь улучшить таковое»³⁹. За благопристойной нейтральностью этой повестки дня («в данный момент не наше дело, право общество или не право») лежит обезоруживающая оппозиция. Противопоставляя спланиро-

³⁸ Learning from Las Vegas. Cambridge, Mass. 1972. P. o (sic!).

³⁹ Ibid. P. o, 85.

ванную монотонность модернистских мегаструктур энергии и гетерогенности спонтанной и беспорядочной городской застройки, «учась у Лас-Вегаса» эта дихотомия суммируется в следующей фразе: «„Строить для Человека“ против „строить для людей (рынков)“»⁴⁰. Сама простота этого положения выражает все. Здесь мы имеем дело с разъясненным в привлекательном ключе новым отношением между искусством и обществом, которое Хассан предчувствовал, но так и не смог определить.

Программе Вентури, явно ориентированной на вытеснение модерна, все еще недоставало названия. Но вскоре оно появилось. В 1984 г. термин «постмодерн» (десятилетием ранее предвосхищенный Певзнером для обозначения бесильного историцизма) вошел в нью-йоркский мир искусства, причем первым из архитекторов, кто стал его употреблять, был ученик Вентури Роберт Стерн. Однако широко известным этот термин сделал критик Чарльз Джейкс. Первое издание его «Языка архитектуры постмодерна» увидело свет в 1997 г. Куда более острый полемист, он объявил о смерти модерна, ушедшего в небытие, по его мнению, в 1972 г., когда были разрушены многоэтажки на Среднем Западе. Джейкс сперва был также более критически, сравнительно с Вентури, настроен по отношению к американскому капитализму и к сговору между ним и модерном в том, что касалось послевоенных градостроительных планов.

⁴⁰ Ibid. P. 84.

Дженкс стремился обосновать необходимость более широкого, нежели у Вентури, семиотического пространства, способного включить не только символические, но и иконические формы. И все же он основывал свои принципы преимущественно на идеях «учась у Лас-Вегаса»: инклюзивное многообразие, доходчивая удобочитаемость, контекстуальная симпатия. Несмотря на название своей книги, Дженкс изначально не спешил называть эти ценности «постмодернистскими», поскольку термин, как он сам признавал, был «скользким, новомодным и, что хуже всего, негативным»⁴¹. Предпочитаемый им архитектурный стиль лучше всего было бы описать как «радикально эклектичный» или как «традиционный» (traditionalesque), а единственный завершённый пример этого стиля на тот момент был представлен Антонио Гауди.

В течение года Дженкс поменял свою точку зрения, полностью приняв идею постмодерна, и теперь теоретически описывал его эклектизм как стиль «двойного кодирования»:

⁴¹ The Language of Post-Modern Architecture. New York, 1977. P. 7. Отчасти под влиянием марксистского критика Малькольма МакИваиа (MacEwan), коллеги Эдварда Томпсона по The New Reasoner, Дженкс в данный период предлагал периодизацию «способов архитектурного производства»: мелко-капиталистический, государственно-капиталистический (при «государстве всеобщего благосостояния»), монопольно-капиталистический, или новый, предполагающий всепобеждающее господство коммерческого девелопера. «Некоторые современные архитекторы в отчаянных попытках хоть как-то ободрить себя решают, что это неизбежная ситуация и у нее имеются неплохие стороны... Согласно Роберту Вентури, „Мэйн Стрит – это почти хорошо“» (p. 11–12, 35).

иначе говоря, как архитектуру, использующую гибридную форму модернистского и историчистского синтаксиса и обращающуюся как ко вкусу образованных, так и к чувственности простых людей. Это была освобождающая смесь нового и старого, высокого и низкого, определявшая постмодернизм как движение и гарантировавшая его будущее⁴². В 1980 г. Дженкс помог организовать архитектурную секцию Венецианской биеннале, возглавляемую ярким первопроходцем постмодернистской практики Паоло Протогези; секция носила название «Присутствие прошлого» и имела серьезный международный резонанс. К этому времени Дженкс уже был неумолимым энтузиастом постмодерна и плодотворным классификатором его развития⁴³. Наиболее интересным его ходом, предпринятым в дальнейшем, было проведение различия между «поздним модерном» и «постмодерном» в архитектуре. Отбросив утверждение о том, что модернизм прекратил свое существование в 70-х годах, Дженкс при-

⁴² The Language of Post-Modern Architecture, revised and enlarged Edition. New York, 1978. P. 6–8: «Модернизм страдает от элитизма. Постмодернизм пытается преодолеть элитизм» за счет связи «с простонародным, с традицией, с коммерческим сленгом улицы»... «Архитектура, которая до лет сидела на навязанной ей диете, может в результате просто наслаждаться собой, стать более мощной и глубокой». Рассуждение о до-модернизме Гауди было исключено из этой новой версии ради большей ее связности.

⁴³ Впоследствии он утверждал, что «реакция на мои лекции и статьи была столь мощной и столь широкой, что создала постмодернизм как социальное и архитектурное движение»: Post-Modernism: the New Classicism in Art and Architecture. New York, 1987. P. 29.

знал, что его динамика все еще сохраняется, пусть даже в форме пароксизма, как эстетика технологического мастерства, все более отделяющаяся от функциональных поводов, но все еще достаточно непроницаемая для игры ретроспекции и аллюзий, характерных для постмодернизма: Фостер и Роджерс против Мура и Грэйвса⁴⁴

⁴⁴ Late modern Architecture. New York, 1980. P. 10–30.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.