



Дэвид Харви  
Состояние постмодерна  
*Исследование истоков  
культурных изменений*

ПРОЕКТ СЕРИЙНЫХ МОНОГРАФИЙ  
ПО СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКИМ  
И ГУМАНИТАРНЫМ НАУКАМ

**СОЦИАЛЬНАЯ  
ТЕОРИЯ**

**Дэвид Харви**  
**Состояние постмодерна.**  
**Исследование истоков**  
**культурных изменений**  
**Серия «Социальная теория»**

*Текст предоставлен издательством*

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=64465522](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=64465522)*

*Состояние постмодерна. Исследование истоков культурных изменений:*

*Высшая школа экономики; Москва; 2021*

*ISBN 978-5-7598-2257-8, 978-5-7598-2369-8*

### **Аннотация**

Термин «постмодерн» – один из самых сложных и противоречивых в социальной и гуманитарной науках. На протяжении нескольких десятилетий разные мыслители и ученые предлагали собственное толкование этого понятия. Самый известный на сегодняшний день социальный географ Дэвид Харви – один из них. В своей главной книге Харви объясняет, какой смысл подразумевает термин «постмодерн» как состояние актуальной культуры, и показывает, что за ощутимыми и динамичными переменами в культурной жизни стоит логика капитала. Ученый утверждает, что истоки культурных изменений лежат «в конечном счете» именно

в экономике. В ходе своего исследования он прослеживает социально-экономическую и концептуальную историю модерна (от Просвещения до наших дней) и то, как был осуществлен переход от модерна к постмодерну в искусстве, урбанистике, литературе, архитектуре, кинематографе. Харви доказывает, что пространственно-временное сжатие происходило на протяжении нескольких веков и к 1970-м годам стало решением кризиса перенакопления капитала. Так, от модернистского фордизма произошел переход к постмодернистскому постфордизму, определяемому как «гибкое накопление». Хотя Харви написал эту книгу еще в 1989 году, он не отказался от своих идей, а события, произошедшие с тех пор, доказали его правоту.

Книга считается одним из важнейших источников по социально-гуманитарным наукам и будет интересна широкому кругу читателей.

В формате PDF А4 сохранен издательский макет.

# Содержание

«Состояние постмодерна» Дэвида Харви	6
Библиография	46
Основные тезисы	53
Предисловие	54
Часть I. Переход от модерна к постмодерну в современной культуре	58
Глава 1. Введение к части I	58
Глава 2. Модерн и модернизм	70
Глава 3. Постмодернизм	130
Конец ознакомительного фрагмента.	180

**Дэвид Харви**  
**Состояние постмодерна.**  
**Исследование истоков**  
**культурных изменений**

**David Harvey**

**The Condition of Postmodernity**

**An Enquiry into the Origins of Cultural Change**

© David Harvey 1989

© Перевод на русский язык. Издательский дом Высшей  
школы экономики, 2021

# «Состояние постмодерна»

## Дэвида Харви

В подводке к испаноязычному интервью Дэвида Харви 2020 года «Маркс сегодня актуальнее, чем когда-либо» мы читаем: «Дэвид Харви не относится к самым цитируемым фигурам в общественных науках, но при этом он один из виднейших современных марксистов» [Харви, 2020]. Если вторая часть фразы полностью корректна, то первая – неверна в корне. «Марксистский географ» Дэвид Харви весьма часто – и чаще многих социологов – цитируется в социальных и гуманитарных науках. В англоязычной Википедии буквально в основной статье сказано, что в 2007 году Харви занял 18-е место в списке самых цитируемых авторов книг по гуманитарным и социальным наукам (считались цитирования в академических журналах базы данных *Thomson Reuters ISI*), «обогнав» классиков Джона Ролза, Эдварда Саида, Ханну Арендт, Эмиля Дюркгейма и, что более чем иронично, даже Карла Маркса, попавшего на предпоследнее 36-е место (фактически последнее, так как его пришлось разделить с Фридрихом Ницше).

В целом это общеизвестный факт, что «выход каждой новой книги Дэвида Харви – важное событие. <...> Нельзя не упомянуть о том, что Харви – безусловно, самый знамени-

тый из ныне живущих социальных географов» [Филиппов, 2005, с. 220]. Дело в том, что влияние Харви распространяется не столько на географию, сколько на урбанистику, политическую теорию, философию, политическую экономию, исследования культуры, медиатеорию, исследования коммуникаций и т. д. Так как он работает на междисциплинарном академическом поле, сложно определить конкретную область, в которой он состоялся больше всего, и, следовательно, его конкретный вклад в ту или иную науку. Хотя формально и даже не без содержательных оснований Харви считается «географом», его исследовательский подход в целом можно охарактеризовать как «социальная теория» в широком значении этого слова.

Собственно, мы знаем, что Харви – более чем цитируемая фигура в социальной теории и даже в социологии. Другое дело, что мы должны понимать качество этих цитирований. Взглянув хотя бы на источники, переведенные на русский язык, в которых можно ожидать встретить его имя и в которых мы, конечно, его найдем, мы не составим полного и сколько-нибудь адекватного представления о вкладе Харви в социальную науку. К счастью, у нас есть подсказка самого Харви. В интервью британскому историку-марксисту Перри Андерсону 2000 года он сказал: «“Состояние постмодерна” – самая успешная из опубликованных мною работ, она завоевала большую аудиторию, чем все остальные мои кни-

ги, взятые вместе» [Harvey, 2001a, p. 15]<sup>1</sup>. И хотя с 2000 года Харви – весьма плодовитый автор – издал немало работ, можно быть уверенным, что «Состояние постмодерна» все еще остается книгой, превосходящей по популярности все его творчество в совокупности. О том, почему это так, я скажу позднее, а пока давайте посмотрим на те самые несколько социологических работ, вышедших на русском языке, в которых Харви было нельзя не упомянуть.

Обозревая состояние левой социальной теории в начале XXI столетия, шведский социолог Йоран Терборн называет имя Харви в контексте «американского футуризма». Терборн цитирует всего лишь одну книгу географа «Пространство надежды», в которой Харви помимо прочего описал собственную утопию [Терборн, 2021, с. 190–191], за что, кстати, над ним смеялись некоторые критики. Это тем более странно потому, что Терборн много пишет о современности, вернувшейся в социальную теорию после схода «лавины постмодернизма», и регулярно ссылается на классическую книгу другого марксиста Фредрика Джеймисона «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма».

---

<sup>1</sup> Интервью Перри Андерсону, опубликованное в *New Left Review*, было переиздано в качестве пролога к его книге [Harvey, 2001a]). Хотя в заглавии Харви использует термин *postmodernity*, мы решили перевести его как «постмодерн», в соответствии с русским переводом книги Перри Андерсона «Истоки постмодерна» (*Origins of postmodernity*) [Андерсон, 2011]. От русского перевода книги Лиотара «Состояние постмодерна» текст Харви отличает подзаголовок «Исследование истоков культурных изменений».

Социолог Джордж Ритцер в очередном переиздании своего знаменитого произведения «Макдональдизация общества 5» обращается к «Состоянию постмодерна» Харви, чтобы доказать, что «Макдоналдс» – это буквально «фабрика модерна», а динамика капитализма, описанная Харви, отражает не разрыв постмодерна и модерна, но их последовательную связь. Некоторая ирония заключается в том, что на предыдущей странице Ритцер утверждает, что фордизм (соответствующий модерну) – а не постфордизм (соответствующий постмодерну), так подробно проанализированный Харви, – не просто жив, а буквально превратился в «макдональдизм», и даже более того, классический фордизм «по-прежнему играет большую роль в американской промышленности» [Ритцер, 2011, с. 148]. Далее Ритцер подробно обращается к теории Джеймисона, чтобы отдать ей должное как лучшей среди прочих. В другой работе Ритцер посвящает концепции Харви полторы страницы, описывая ее в разделе про неомарксизм, в то время как Джеймисона он обсуждает в разделе социальной теории постмодерна, и куда более подробно [Ритцер, 2002, с. 209–201, 544–549].

Культурсоциолог Джеффри Александер в важной статье, посвященной своеобразным трендам в социальной теории XX века, когда начинает писать про дебаты о постмодерне, упоминает Харви лишь для того, чтобы сравнить его теорию с концепцией постиндустриального общества социолога Дэниела Белла, и заключает: «Консервативные нападки

Белла на модернизм включают в себя ностальгию; радикальные нападки Харви на постмодернизм подразумевают поражение» [Александр, 2013, с. 561]. Опять же Джеймисону и даже Беллу, книга которого посвящена вообще не постмодерну (для Александра важен смысл концепции), он уделяет не в пример больше места.

Как видим, упоминания главной книги Харви у социологов если и встречаются, то скорее случайны, и в целом авторы отдают приоритет теории постмодерна Джеймисона. И даже там, где социологи не упоминают теорию Джеймисона, они не уделяют Харви много внимания. Так, социолог-эмпирик Джуди Вайсман, обсуждая ускорение времени в ситуации цифрового капитализма, понимает, ритуально называет важной идею Харви из «Состояния постмодерна» о пространственно-временном сжатии в условиях динамики капитализма, излагая ее в двух абзацах [Вайсман, 2019, с. 34–35], но в дальнейшем к ней не обращается, отдавая приоритет теориям социологов Мануэля Кастельса, Хартмута Розы и Роберта Хассана. Это же касается других текстов, примеры которых можно приводить еще долго. Но стоит признать, что это – лишь одна сторона медали. Что же на другой стороне?

Не социологи, но социальные философы Антонио Негри и Майкл Хардт пишут в своем бестселлере «Империя» 2000 года следующее: «Мы совершенно согласны с теми нынешними теоретиками, такими как Дэвид Харви и Фредерик Джеймисон, которые рассматривают постмодернизм как но-

вую фазу капиталистического накопления и товаризации, сопутствующую сегодняшнему этапу становления мирового рынка» [Хардт, Негри, 2004, с. 150]. К сравнению концепций Харви и Джеймисона я еще вернусь, а пока скажу, что это высказывание некорректно в двух существенных отношениях. Хотя философы упоминаются на равных, во-первых, как «культурный марксист» Джеймисон не слишком заинтересован в экономическом анализе «новой фазы капиталистического накопления», и, во-вторых, Харви на самом деле не рассматривает постмодернизм как «новую фазу» накопления капитала. Именно поэтому мы не встретим в фундаментальном труде Кагельса «Информационная эпоха: экономика, общество и культура» имени Джеймисона, не уделившего экономике нужного внимания. Более того, Кагельс пишет: «...я не намерен вносить вклад, если это не представляется необходимым ради аргументации, в надомную индустрию (*cottage industry*), сложившуюся в 1980-х годах вокруг постмодернистской теории, будучи полностью удовлетворенным превосходной критикой Дэвида Харви по поводу социальных и идеологических основ “постсовременности”» [Кагельс, 2000, с. 46]. То есть на момент 1996 года, когда вышла работа Кагельса, социологу было нечего добавить к анализу Харви.

В книге «Теории информационного общества» социолог Фрэнк Уэбстер, достаточно строгий ко всем актуальным концепциям (он обязательно предлагает обстоятельную критику

ку фактически любой из анализируемых им теорий), в главе о социологии постмодерна вкратце упоминает Фредрика Джеймисона, а также социологов Скотта Лэша и Джона Урри, отмечая, что они отказываются обсуждать исторические корни постмодерна и что только Дэвид Харви решился указать причинные связи модерна и постмодерна посредством объяснения динамики капитала. Уэбстер, как и Александер, сравнивает строгий подход Харви и Белла к эмпирическому материалу и приходит к неожиданно положительному выводу относительно первого: «Эти взгляды на возникновение культуры постсовременности мне представляются убедительными. Они анализируют исторические события и основываются на большом количестве эмпирической информации. Но, конечно, убежденный сторонник постмодернизма сочтет их еще одной претенциозной попыткой создать “великое сказание”, тем более что Харви объясняет возникновение постсовременности в рамках внутренней логики развития капитализма, а Белл стоит на позициях Нового времени, рассматривая постсовременность как результат деградации предшествующей культуры» [Уэбстер, 2004, с. 358]. Уэбстер обращается к «постмодернистским критикам» (а именно к феминисткам) Харви, чтобы заявить, что даже если анализ Харви и неполный, то это не повод отвергать его. Что крайне важно и к чему мы еще вернемся – Уэбстер выделяет теорию постмодерна Харви как эмпирически обоснованную.

Однако все эти примеры, даже мнение Уэбстера, говорят главным образом о том, что данная работа Харви, в самом деле ставшая весьма влиятельной, уже в течение долгого времени не обсуждается всерьез. Означает ли это, что она более не актуальна и является всего лишь историческим источником, то есть важной для своего времени книгой, но сегодня утратившей значение для понимания современного мира? Ниже я постараюсь доказать, что это не так. Для этого я вкратце обрисую творческое наследие Харви, опишу его отношения с Маркс(изм)ом и назову причины того, что «Состояние постмодерна» все еще имеет значение для актуальной социальной теории. Кроме того, я уделю внимание важному, по моему мнению, сюжету, который может подогреть интерес читателей к этому источнику, – критике Харви со стороны феминисток.

Нужно начать с того, что Дэвид Харви – прежде всего географ. Однако его география – необычная. Автор концепции «воображаемых географий» и редактор книги, посвященной творческому наследию Харви<sup>2</sup>, Дерек Грегори ожидаемо позиционирует Харви как географа, цитируя самого своего героя, утверждающего, что «география слишком важна, чтобы оставлять ее на усмотрение географов» [Gregory, 2006, p. 1]. Почти во всех своих книгах Харви неоднократно повторяет, что география – главная социальная наука, что она

---

<sup>2</sup> Послесловие в этой книге писал сам Харви. Оно переведено на русский язык [Харви, 2011].

первостепенна для критического анализа и что в рамках социальной теории география открывает совершенно новый, отличный от позиции традиционных социологов, взгляд на мир. Начиная с самой первой книги Харви хотел произвести революцию в географической науке и почти в каждой последующей своей работе использует географию скорее как эмпирический материал для социально-теоретических и политических выводов.

Во вторую (по хронологии, но не по значению) очередь Харви – марксист. Именно поэтому то, чем он занимается, называют «критической географией», «радикальной географией» и, что куда почетнее и точнее, «историко-географическим материализмом». Однако Харви не сразу открыл для себя Карла Маркса. В первой книге «Объяснение в географии», написанной на основе диссертации и опубликованной в 1969 году, Харви обратился к тому, чтобы испытать географическую науку философией и методологией науки. Такому неожиданному упражнению есть причина. Не будем забывать о произошедшей в 1960-х «количественной революции» во многих науках, в том числе, конечно, и в географии. За десять лет к 1969 году традиционная региональная география уступила место формализованной науке о пространстве, основанной на количественных данных.

К концу 1960-х годов Харви пришел к выводу, что сила географических знаний не в том, чтобы накапливать данные, составлять реестры и географические справочники, но

в чем-то большем. Однако прежде чем ответить на вопрос, в чем именно состоит эта сила, нужно было ограничить саму географию (чтобы впоследствии освободить место для социальной теории). Не вдаваясь в споры о «природе» географического знания, Харви провел «жизненно важное» различие между философией и методологией, попробовав подобрать критерии «разумным объяснениям». Остановившись на концепте «логики объяснения», он пришел к выводу, что существуют аспекты географического анализа, которые являются предметом логики, и такие аспекты, которые зависят непосредственно от философских предпосылок. Как это формулирует Грегори, «было невозможно так беспроблемно разделить философию и методологию, как это изначально предполагалось. В самом деле, весь проект Харви был основан на центральном философском утверждении» [Gregory, 2006, p. 3].

Грегори пытается быть взвешенным и потому осторожно отмечает, что в книге слишком много методологии («создавалось ощущение, что в конце дороги, выложенной из желтого кирпича, за занавесом волшебника ничего нет») и практически нет реальности. Той реальности, в которой происходила еще одна революция – радикальные волнения в 1968 году в США, Франции, Германии, Италии и т. д. Харви сам признался в том, что упустил реальность из виду, и поэтому обратился в итоге к социальной проблематике. Эссе, написанные после первой книги, составили основное содержание

второй его самостоятельной<sup>3</sup> работы – «Социальная справедливость и город». Пересмотренное издание этой книги не так давно вышло на русском языке [Харви, 2018]. По ней, однако, почти невозможно составить мнение о творчестве Харви.

В целом источник является устаревшим и любопытным только добавленным эпилогом, который и без того существовал на русском языке [Харви, 2008a]. Книга достойна упоминания потому, что в ней наметился переход Харви от поисков философских оснований географии к социально-философским выводам, сделанным на основе географических знаний. Теперь Харви обратился к самой модной теме социально-политической теории начала 1970-х – к теории справедливости Джона Ролза. В высшей степени абстрактную и спекулятивную теорию географ попытался применить к исследованиям города – прием, равно достойный как уважения, так и скепсиса. В то же самое время Харви организовал семинар, повлиявший на его дальнейшую жизнь самым радикальным образом, – как в свое время французские марксисты под началом Луи Альтюссера, он и его младшие коллеги начали «читать» «Капитал» Карла Маркса. Поэтому в «Социальной справедливости и городе» ролзовские либеральные формулировки уживаются с марксистскими радикальными формулировками [Harvey, 2001a, p. 8–9].

---

<sup>3</sup> За год до этого Харви издал книгу «Люди, нищета и здоровье» в соавторстве с Марсией Мерри [Harvey, Merry, 1972]. Сегодня эту работу не вспоминают вообще.

Ретроспективно – но в данном случае у нас нет оснований не доверять Харви – он вспоминает об этом так: «Я изучал урбанизацию города Балтимор, когда мне было тридцать пять лет. Я был вовлечен в исследования качества рынка жилья и причин, побудивших восстания в американских городах в конце 1960-х годов. И в ходе этого исследования я применял традиционные методы социальных наук, которые казались малоэффективными, поэтому я искал какой-то другой способ сформулировать проблему. И как-то я случайно сказал своим ученикам, что, может быть, нам стоит почитать Маркса. Так я стал читать Маркса и обнаружил, что его книга по-настоящему актуальна. В каком-то смысле, это был более интеллектуальный, нежели политический выбор. Но после того, как я несколько раз процитировал Маркса, почти сразу же стали говорить, что я марксист. Я не знал, что это значило, но чуть позже я перестал отрицать это и сказал: “Ладно, если я марксист, то марксист, хотя я и не знаю, что это такое”, – и я по-прежнему не знаю, что это значит. В этом явно есть какое-то политическое послание, а именно критика капитала» [Харви, 2020].

Так или иначе, можно сказать, что в итоге в книге «Социальная справедливость и город» отразился принцип всей дальнейшей работы Харви. В его научном подходе есть две константы: политическая экономия Маркса как методология и географическая наука как эмпирика. Третий элемент формулы практически любой книги Харви всегда вариативен.

Это философские концепции (космополитизм Канта), исторический материал (Париж середины XIX столетия), литература (в которой был отражен Париж XIX столетия), феминизм, искусство и т. д. Но все это осваивается через применение процессуальной географии (то есть через пространство, которое возникает за счет социальной динамики) и марксистской политэкономии. Отсюда и название подхода, который Харви фактически придумал, – историко-географический материализм.

Окончательно к Марксу Харви пришел в своей следующей книге «Пределы капитала», вышедшей в 1982 году [Harvey, 1982]. Здесь Харви отдает должное Марксу в том, что тот смог разглядеть капитализм как тотальность – единое целое, имеющее диалектический и, следовательно, динамический характер. Это помогло сформулировать Харви новый подход к пониманию пространства и его процессуальным преобразованиям. Хотя Маркс уже описал динамику капитализма как способа производства, считается, что в корпусе его работ проблематика пространства оставалась скрытой, и даже такой именитый французский неомарксист, как Анри Лefевр, не интегрировал эти рассуждения в логику накопления капитала. Харви же показал, что неустойчивое производство пространства изначально было и решением развития капитализма, и его же проблемой, так как у капитала существовали те самые «пределы». Левый медиатеоретик Кристиан отмечает, что Харви основывался на теории Лefевра

и расширил ее до особой формы марксистской географии [Fuchs, 2020, p. 260]. Таким образом, как утверждает Грегори, хотя две работы – «Объяснение в географии» и «Пределы капитала» – воспринимаются как противоположные, на самом деле они определили дальнейшее развитие Харви как географа-марксиста, так что вообще все труды, написанные Харви, «представляют собой своего рода путеводитель по бурным ландшафтам современного капитализма» [Gregory, 2006, p. 2].

Настало время прояснить непростой вопрос – отношения Харви и Маркс(изм)а. Я пишу суффикс «изм» в скобках, потому что считается, будто Харви в течение долгого времени намеренно дистанцировался от всего, что можно было бы назвать «западным марксизмом» или неомарксизмом в широком смысле слова. Изначально в своей методологии Харви обращался даже не к классическому марксизму, а к самому Марксу, причем позднему, то есть к его политической экономии, и строил свой анализ, основываясь преимущественно на «Капитале» и «К критике политической экономии». Поэтому Грегори предельно осторожен в терминах и специально отмечает, что пишет именно «Маркс», а не «марксизм» [Ibid., p. 7]. Сильно позже сам Харви характеризовал это так: «...изучение метода Маркса также открыло огромные возможности для интеллектуальной работы и политических комментариев по таким разнообразным вопросам, как политически оспариваемый характер географических зна-

ний, экологические проблемы, местные политико-экономические события и общие отношения между географическими знаниями и социально-политической теорией. Возникло целое направление исследований, чтобы понять, как географические знания (как бы они ни определялись) используются политической властью» [Harvey, 2001*b*, p. ix].

В целом восхищаясь теоретической работой Харви, Грегори находит в ней и «ахиллесову пяту». То, что Харви был привержен именно Марксу и не обращал внимания на актуальные дебаты о марксизме (на самом деле это не так, но об этом ниже), якобы создавало риск того, что «проблемы, которые, в частности, привели к возникновению западного марксизма, будут проигнорированы». Кроме того, подозрительность Харви по отношению к интеллектуальным традициям, выходящим за рамки исторического материализма, постоянно усиливалась и усиливается до сих пор [Gregory, 2006, p. 20]. В итоге сочинения Харви теряют гибкость, если использовать термин, который сам он придумал для режима нового накопления капитала. Наверное, сразу стоит сказать, что это не совсем так. Харви определенно внес существенный вклад в современный марксизм и совершенно точно вышел за пределы исторического материализма. На это, собственно, указывает марксист Алекс Каллиникос. Еще в 1985 году Харви лично отметил, что интегрирует пространственное измерение в классическую политическую экономию марксизма и поэтому: «Исторический материализм дол-

жен быть обновлен... историко-географическим материализмом» [Callinicos, 2006, p. 49; Harvey, 1985a, p. xiv].

Медиатеоретик Роберт Хассан, при том что он считает «Состояние постмодерна» важнейшей и очень актуальной книгой, приходит к схожему выводу, называя марксизм Харви «откровенно доктринерским» [Hassan, 2020, p. 6]. Не желая пренебрегать всеобщим законом капиталистического накопления, Харви якобы впал в противоречия, отказываясь признавать гибкое накопление мутацией капитализма. Хассан формулирует это очень красиво: «Все изменилось, но ничего не поменялось». Иными словами, постмодерн для Харви был лишь поверхностным явлением, отражающим логику остающегося неизменным капитализма. Сказать, что фундаментальные перемены произошли в самом капитализме, означало бы признать, что марксизм Харви – постмодернистский. Хассан упрекает Харви в том, что тот не ссылается на уже громко прозвучавшую книгу «постмарксистов» Эрнесто Лакло и Шанталь Муфф «Гегемония и социалистическая стратегия» [Laclau, Mouffe, 2000], которые смогли отказаться от якобы неадекватной классической теории и приняли постмарксизм, покончив с «тотализирующими» аспектами послевоенного марксизма. В терминах Хассана это и есть «марксистский постмодернизм» [Hassan, 2020, p. 7].

Хассан – в самом деле блестящий социальный теоретик, но знание западного марксизма – не его сильная сторона. Иными словами, политическая теория Лакло и Муфф –

очень плохой пример, чтобы сравнивать ее с концепцией Харви. Постмарксизм Лакло и Муфф состоял в том, что идеологически они осуждали Вторую и Третью Интернационалы (а это означало отказ от классового эссенциализма), интеллектуально – распространяли постструктурализм на марксистскую традицию, теоретически – отдавали предпочтение Грамши и Фуко, а не Марксу (Хассан «журит» Харви за то, что тот не уделяет внимание Грамши и пренебрежительно относится к Фуко, – к слову, общий пункт скепсиса по отношению к методологии Харви; при этом сам Харви в своей книге критикует марксистов, которые больше цитируют Фуко и Деррида, чем Маркса), политически – симпатизировали еврокоммунизму и ставили целью не социализм, а «радикальную демократию» [Андерсон, 2018, с. 143]. Зачем «традиционному» марксисту все это было читать? Каким бы доктринальным и негибким марксизм Харви ни был, он остается образцом верности марксистской политической экономии и ее политическим следствиям. Впрочем, в конце концов, Хассан отдает должное Харви, отмечая, что еще в 1989 году «рабочие классы в англосфере, то есть на переднем крае неолиберализации, все еще были удивительно организованы, если смотреть с сегодняшней точки зрения» [Hassan, 2020, p. 177]. Наверное, здесь уместно упомянуть, что существуют попытки вписать Харви в традицию «критической теории» неомарксизма, и в итоге его идеи «уживаются» вместе с концепциями Лакло и Муфф, Славоя Жижека, Акселя

Все перечисленные нападки на ригидность марксизма Харви часто исходят от левых. Надо признать, что у Харви и современного марксизма в самом деле непростые отношения, и некоторые марксисты очень часто находят «ресурсы для критики» творчества Харви, но не все. Так, суровый и весьма последовательный британский марксист Алекс Каллиникос в кратком, но содержательном очерке «Дэвид Харви и марксизм» проясняет, чем именно нынешние левые могут быть обязаны Харви [Callinicos, 2006]. Каллиникос называет четыре особенные черты теоретического наследия Харви. Во-первых, Харви установил непосредственную связь с ключевой работой всей классической традиции – «Капиталом» Маркса, и книги «Пределы капитала» и «Состояние постмодерна» являются ценным вкладом в марксистскую политическую экономию. Во-вторых, Каллиникос признает, что Харви улучшил исторический материализм географическим измерением. В-третьих, Харви всегда выражал готовность хладнокровно исследовать темы, которые многие марксисты презирали. Такой темой, к слову, был постмодерн, и Каллиникос отмечает, что в «этом существенная разница между Харви и другими марксистскими участниками дискуссии о постмодерне». Таковым был сам Каллиникос, написавший

---

<sup>4</sup> Французский социолог Размиг Кешиян в своей книге «Левое полушарие», вписывая Харви в «критическую теорию», ссылается преимущественно на его поздние работы и вообще не упоминает его имени в контексте постмодерна, традиционно отдавая приоритет Джеймисону [Keucheyan, 2013].

предельно критичную книгу о постмодерне, в которой исследовательская оптика была вытеснена критикой [Callinicos, 1990]. В-четвертых, в отличие от многих иных англоязычных марксистов, Харви является настоящим политическим активистом. Это признает не только Каллиникос, но и Хассан: «Харви всегда был активистом, то есть тем, кто не только пишет о борьбе, но и лично участвует в ней» [Hassan, 2020, p. 2].

Здесь необходимо сделать паузу. Отношения Харви с некоторыми западными марксистами в дальнейшем сложно обсуждать без краткого введения в его теорию постмодерна. Я вернусь к теме марксизма после лаконичного изложения ключевых идей Харви, представленных в «Состоянии постмодерна».

Собственно, к концу 1980-х годов Харви оставался относительно безвестным «марксистским географом», перебравшимся из Великобритании в США. К тому моменту у него вышли еще две книги, посвященные все тем же темам – урбанистике и капиталу [Harvey, 1985*a*; 1985*b*]. Вероятно, самой важной вехой для развития теоретической работы Харви о постмодерне стало то, что он обратился к социологическому периоду творчества Маркса, познакомившись с брошюрой «Восемнадцатое брюмера Наполеона Бонапарта». Как отмечают исследователи, в 1980-е это стало методологической рамкой Харви для историко-литературного исследования Парижа Второй империи. В этих обстоятельных эс-

се он обращался к Бальзаку, Золя, Бодлеру (разумеется) и другим писателям, чтобы показать, как литература раскрывает город через пространственную динамику. Харви демонстрировал, как «рационализация» городского пространства под знаком современности зависела от мобилизации финансового капитала (нового положения денег, кредита и спекуляций), который превращал пространство в товары и отражал товары в пространствах. Так, центр Парижа все заметнее коммодифицировал буржуазную социальную жизнь<sup>5</sup>. Одним словом, классический модерн стал еще одним чемоданчиком в теоретико-творческом багаже Харви. Так что ему оставалось сделать последний шаг до исследования постмодерна.

Возможно, сегодня все изложенное Харви в «Состоянии постмодерна» может показаться общим местом или даже устаревшим. Однако давайте вспомним контекст написания и выхода работы. 1989 год. Книга появилась в тот момент, когда политическая, экономическая и культурная напряженность в конечном счете привели к символическому падению Берлинской стены в ноябре 1989 года. «Конец Советского Союза, начало открытия Китая и Индии, провозглашение американского триумфализма и “конец истории” – все это последовало очень скоро» [Hassan, 2020, p. 3]. Плюс к этому, как известно, англоязычная социальная и гуманитарная наука 1980-х годов была поглощена дебатами о модерне – пост-

---

<sup>5</sup> Позже эти эссе были собраны в богато проиллюстрированной книге [Harvey, 2003b].

модерне. Мы также помним, что Харви был очень чувствителен к мейнстримным темам широкого спектра социально-гуманитарных дисциплин (философия науки, теория справедливости, гендерные исследования и т. д.). Поэтому нет ничего удивительного в том, что в итоге он обратился к проблеме постмодерна – на пике академической моды на термин. Именно проблеме, потому что Харви еще только предстояло выяснить, что это – стиль в искусстве, философия, новая историческая эпоха или что-то еще. На момент выбора предмета исследования теоретическая, эмпирическая и, что немаловажно, историческая почва уже была хорошо возделана и ждала, пока ее засеют.

Сам Харви в 2000 году вспоминал об этом так: «Внезапно начались разговоры о постмодернизме как категории понимания мира, вытесняющей или подавляющей капитализм. Итак, я подумал: я написал “Пределы капитала”; я много исследовал Париж Второй империи; я кое-что знаю об истоках модернизма и много об урбанизации, которая ярко проявляется в этом новом устройении мира; так почему бы не сесть и не заняться этим так, как это вижу я? В результате появилась одна из самых легких книг, которые я когда-либо писал. На то, чтобы ее написать, у меня ушло около года, не обремененного какими-либо проблемами и тревогами. И как только я взялся за написание, мой ответ, конечно, стал более взвешенным. У меня не было желания отрицать обоснованность какой-либо идеи постмодерна. Напротив, я

обнаружил, что это понятие указывает на многие события, которым мы должны уделять самое пристальное внимание. Вместе с тем это не значит, что мы были должны поддаться ажиотажу и преувеличениям, которые тогда окружали это понятие» [Harvey, 2001a, p. 13].

В отличие от многих авторов Харви непременно стремился к кристальной ясности своих мыслей – не делать сложное простым, но делать сложное ясным (впрочем, это не означает, что у него всегда или хорошо получалось). По этой причине в самом начале книги Харви предложил ее основные тезисы. Их четыре: 1) начиная с 1972 года в экономике и культуре наступили глобальные изменения; 2) эти изменения обусловлены появлением нового опыта переживания времени и пространства; 3) между очередным этапом «пространственно-временного сжатия», культурой постмодерна и гибким накоплением капитала есть определенные (необходимые) отношения, которые по-новому организуют сам капитализм. Эти три тезиса даже сегодня выглядят интригующими – что говорить о том, как они могли восприниматься в конце 1980-х? Однако Харви на первой же странице книги убивал одну интригу (сильную), хотя и создавал тем самым другую (более слабую). Дело в том, что, согласно четвертому тезису, ощутимые перемены в культуре происходят в соответствии со всеобщим законом капиталистического накопления, так что о каком-либо постиндустриальном обществе и уж тем более о принципиальном изменении капитализма

говорить было нельзя. Иными словами, автор сразу предупредил читателей, желавших узнать новую концепцию капитализма, что этого ожидать не следует. Однако у оставшейся аудитории, еще не окончательно разочарованной, возникал вопрос: каким образом Харви это докажет, учитывая наличие первых трех тезисов?

Фактически указанным четырем тезисам соответствует, хотя и в неполной мере, содержание всей книги, разделенной на четыре неравных по объему части. В первой части, где намечается переход от модерна к постмодерну, Харви описывает радикальные сдвиги в культуре, иллюстрируя их на примерах городского планирования, архитектуры, литературы и т. д. Здесь же автор делает важное отступление в главе про «модернизацию», в которой вкратце излагает социально-экономическую теорию Маркса, ставшую, как видим, ключевым методом анализа. Во второй части речь идет о переходе от ригидного (негибкого) капитализма, олицетворяемого фордизмом, к гибкому накоплению, которому соответствуют принципы постфордизма. Собственно, фордизм был успешной организацией национальной экономики, при которой сложился хрупкий компромисс между профсоюзами, государством и капиталом. В течение нескольких десятилетий эта модель слаженно работала, пока не произошел кризис перепроизводства и, соответственно, перенакопления. Тем самым капитал, пытаясь разрешить кризис, стал распространяться за национальные границы, перенося производства в

другие страны, обращаясь к аутсорсингу и таким образом делая труд все менее защищенным как в стране, так и за ее пределами. Так появилось гибкое накопление, которое стало результатом процессов, описанных в третьей части книги, – пространственно-временного сжатия. Уничтожая пространство за счет времени, капитал начал стремительно распространяться по земному шару. Посредством этого сжатия произошла финансиализация капитала, который стал обеспечиваться деньгами, не подкрепленными реальным производством. Культура в широком смысле, в свою очередь, отвечает на эти перемены посредством либо их символической репрезентации, либо использования новых технологий, либо развлечений нового типа, соответствующих гибкому накоплению.

Казалось бы, все это свидетельствует в пользу того, что постмодерн как отражение гибкого накопления в противовес фордистскому модернизму становится чем-то принципиально новым. Но в четвертой части книги мы узнаем, что это не так. Да, постмодерн – новое состояние культуры, но это состояние не отражает принципиальных изменений в накоплении капитала (то самое «все изменилось, но ничего не поменялось»). С точки зрения Харви, модернизм и постмодернизм – всего лишь два полюса одного феномена – капитализма, причем такого, каким его описал еще Маркс. Пространственно-временное сжатие существует давно, и оно всегда было инструментом распространения капи-

тала. Так что «подобного рода сдвиги никоим образом не новы, а их самая последняя версия определенно укладывается в понимание в рамках историко-материалистического подхода и даже поддается теоретическому осмыслению с помощью предложенного Марксом метанарратива капиталистического развития»<sup>6</sup>. И потому «резкое категориальное разграничение между модернизмом и постмодернизмом исчезает, а на смену ему приходит рассмотрение потока внутренних взаимоотношений внутри капитализма как целого»<sup>7</sup>. Кого-то такой вывод мог разочаровать. Так, Кастельс, внимательно прочитавший книгу Харви и, как помним, высоко ее оценивший, все же отметил: «Хотя я думаю, что он [Харви. – А. П.] возлагает на логику капитализма более высокую ответственность за текущий процесс культурной трансформации, чем она того заслуживает» [Кастельс, 2000, с. 430]. Однако экономика, как ссылается Харви на Фридриха Энгельса и главным образом на Луи Альтюссера, является предопределяющим фактором культурной жизни «в конечном счете»<sup>8</sup>.

Хотя Харви и стремится к строгости мысли и ясности рассуждений, бывает так, что он запутывает читателя, если не сказать, что запутывается сам. Вернее говоря, будучи строгим аналитиком в одних отношениях, он совершенно за-

---

<sup>6</sup> Наст. изд. С. 520.

<sup>7</sup> Наст. изд. С. 537.

<sup>8</sup> Наст. изд. С. 531. Фраза, скорее важная для концепции сверхдетерминации Альтюссера, чем для Энгельса [Альтюссер, 2006, с. 293, 302–303].

бывает о строгости в других случаях. Так, в первой части книги Харви «пришлось выполнить обзор главенствующих идей, но сделать это оказалось совсем непросто, поскольку постмодернизм представляется минным полем конфликтующих концепций»<sup>9</sup>. Проблема в данном случае кроется в том, что Харви не разграничивает понятие «постмодернизм» и «постструктурализм», но наряду с этим регулярно ссылается на германиста Андреаса Хюссина, отстаивавшего разделение концептов еще в 1980-х. В любом случае гигантский по охвату, но сжатый по объему обзор концепций Харви делает для того лишь, чтобы в четвертой части заявить, что постмодерн – это историческое состояние и что оно просто-напросто может быть описано таблицей понятий, взятых им у нескольких исследователей – Ихаба Хассана, Скотта Лэша и Джона Урри, Эрика Свингедо и Уильяма Халала (Харви отмечает, что добавил несколько собственных «для порядка») с целью получить некий «терминологический коллаж»<sup>10</sup>. Выходит, что вся проделанная работа в принципе не имеет значения, потому что важен именно не меняющийся капитализм.

Мы могли бы отмахнуться от последнего тезиса как от несущественного, если бы он не был основным для книги и непосредственно для ее автора. И несмотря на то что исследователи, обращающиеся к этой книге Харви, обычно цити-

---

<sup>9</sup> Наст. изд. С. 43.

<sup>10</sup> Наст. изд. С. 533.

руют части про пространственно-временное сжатие и гибкое накопление, сам Харви в 2000 году подтвердил, что «разных читателей привлекают в ней [книге «Состояние постмодерна». – А. П.] разные вещи. Для меня самой новаторской частью работы является ее заключение – раздел, в котором я исследую, что постмодернистский опыт означает для людей с точки зрения того, как они живут и представляют себе время и пространство. Это тема “пространственно-временного сжатия”, на которую я по-разному смотрю в последних главах; это экспериментальная изюминка книги» [Harvey, 2001a, p. 15]. Возможно, по прошествии лет Харви забыл, чему именно посвящена четвертая часть, так как в ней он пытается связать воедино все линии, намеченные ранее и широко разошедшиеся впоследствии. Однако многие принципиальные вещи в самом деле сказаны именно в этом разделе.

Последующие события хорошо известны: книга сделала Харви одним из самых заметных социальных теоретиков. Он стал по-настоящему известным ученым, которого теперь цитировали все. Обратной стороной этой славы была, разумеется, критика. Самым резким и, видимо, самым болезненным для Харви было нападение со стороны феминисток. Проблемное место исследований Харви состояло в том, что он пытался защитить, казалось, безобидный тезис, будто с помощью Маркса даже сегодня можно объяснять все перемены в культуре и «в конечном счете» в экономике. Важно,

что Харви, в соответствии с традицией, заложенной Марксом, ожидаемо отдавал приоритет (рабочему) классу и считал его первостепенным по отношению к иным социальным группам. Так, пресловутый «средний класс» он, используя термин Дэниела Белла, описывал лишь как «культурную массу», не имеющую классового сознания и выбирающую удобную для себя позицию. Даже в 1989 году рассуждать так было довольно неосмотрительно. К тому моменту феминистки либо уже произвели теоретический синтез марксизма и феминизма [Mitchell, 1984], либо жестко раскритиковали и Маркса, и марксизм [Стефано, 2005] – последний представлялся исследовательницам гендера всего лишь еще одним способом эксплуатации, с которым было необходимо бороться.

Поэтому неудивительно, что самыми агрессивными критиками Харви оказались культурный критик Розалин Дойче и географ Дорин Мэсси, которые в 1991 году осудили Харви за то, что он пренебрегает феминистскими исследованиями и не обращает внимания на *различие* там, где это необходимо [Wright, 2006]. В частности, Дойче обвинила Харви в том, что он, будучи марксистом, маргинализировал все теории, отдающие приоритет социальным категориям перед классовым анализом [Deutsche, 1991; Massey, 1991]. Мэсси использовала концепт гибкого накопления, чтобы заявить, будто анализ Харви представляет то, что она назвала «гибким сексизмом». Но наиболее важным пунктом нападения,

имеющим значение для последующего развития Харви, как видим, были «универсалии» (якобы широко распространенные классовые отношения), которые в действительности являлись лишь «частностями», отражающими марксистские фантазии об универсальном белом гетеросексуальном мужчине в качестве основного агента исторических изменений. Одним словом, то, что предлагал в своей книге Харви, было «сексистским марксизмом». Через год к этим критикам присоединилась культуролог Меган Моррис. Однако, кажется, она не предложила много новых аргументов: с ее точки зрения, Харви не более чем демонстрировал свой доктринальный марксизм, во всем усматривая происки капитализма, и потому его исследование – всего лишь одна из интерпретаций постмодерна среди бесконечного множества других возможных. Отличие нарратива Харви от прочих версий изложения истоков постмодерна было в том, что данная трактовка помимо прочего была еще и вредоносной [Morris, 1992].

Возможно, сегодня эти обвинения похоронили бы карьеру ученого. Но даже тогда это был существенный ущерб репутации по меркам западной академии. Харви пришлось отвечать. Одной из его реакций была обида. В очередном переиздании «Состояния постмодерна» он отреагировал на частные замечания, например на то, что «некоторые представительницы феминизма постмодернистского толка» осудили использование автором иллюстраций обнаженных женщин у Эдуарда Мане, Роберта Раушенберга, Дэвида Салле, в спе-

циальном примечании: «... в этих иллюстрациях используется женское тело для передачи самостоятельного содержания. К этому я пытался лишь добавить, что за счет обращения к постмодернизму не приходится рассчитывать на особое облегчение подчиненного положения женщин – одного из многих “беспокоящих противоречий” в буржуазных практиках Просвещения. Я полагал, что приведенные иллюстрации сообщают об этом настолько явно, что не требуется каких-либо дальнейших пояснений. Однако (по меньшей мере в определенных кругах) эти конкретные картины не удостоились привычных тысяч слов» [Harvey, 1992a, p. 65].

Позже в эссе «Постмодернистские моральные игры», реагируя на критику и защищая приверженность классовому анализу, Харви был вынужден признать, что его отказ учесть феминистскую теорию ограничил его аргументацию [Harvey, 1992b]. Чтобы очиститься перед аудиторией, он начинает цитировать феминисток. Последнее приводит к тому, что свою следующую книгу «Справедливость, природа и география различия» он пишет, активно используя феминистскую теорию (Донна Харауэй, Айрис Мэрион Янг и др.) и в целом обращаясь к оптике гендерных исследований [Harvey, 1997]. Теперь он сочетает «дискурс тела» с «дискурсом глобализации», чтобы проиллюстрировать, как дискурсивное производство субъекта посредством возможных схем различия способствует материальному воспроизводству капитализма на глобальном уровне. Харви теперь стремится пока-

зать, каким образом постструктуралистские и феминистские деконструкции тела «как меры всех вещей» могут быть совместимы с марксистской критикой накопления капитала.

«Теоретические извинения» Харви сработали. Спустя годы критика была сбалансирована защитой. Например, в своей статье географ Мелисса Райт рассказывает, как «Состояние постмодерна» стало водоразделом в творчестве Харви, после чего ученый начал учитывать феминистские подходы в разных дисциплинах: «Фактически на протяжении второй половины своего творчества Харви в значительной степени опирается на постструктуралистскую и феминистскую науку, теоретизируя стратегии создания социальной солидарности, несмотря на социальные различия» [Wright, 2006, p. 82]. Географ Нэнси Хартрок выбирает более изящную стратегию защиты. Она заявляет, что Дойче, Мэсси и Моррис не поняли проекта Харви, а также представляют неполный и односторонний образ феминистских позиций, однако как таковой проект Харви узок, потому что «накопление подразумевает признаки пола, расы и национальности, а также класса» [Hartsock, 2006, p. 171]. Дерек Грегори резюмирует: «Готовность Харви признать значение различий, отличных от тех, которые порождаются сеткой капиталистических классовых отношений, стало громоотводом для критики» [Gregory, 2006, p. 18].

Казалось бы, если феминистки так настойчиво критиковали «традиционный» марксизм Харви, его книга должна

была найти самый позитивный отклик у левых. К сожалению, в данном случае тоже были свои нюансы. Я уже отмечал, что многие социальные теоретики отдают приоритет версии постмодерна Джеймисона перед версией Харви, и обещал вернуться к вопросу<sup>11</sup>. Это обусловлено тем, что Джеймисон в самом деле обратился к постмодерну раньше других. Впервые непосредственно в тексте Джеймисон предложил понимать постмодернизм как культурную логику позднего капитализма в 1984 году. Однако фундаментальная работа Джеймисона с тем же названием появилась лишь спустя два года после выхода книги Харви – в 1991 году [Джеймисон, 2019]. Чуть позже вышли работы Алекса Каллиникоса [Callinicos, 1990], Терри Иглтона [Eagleton, 1996] и Перри Андерсона [Anderson, 1998; Андерсон, 2011]. История распорядилась так, что позиция Джеймисона оказалась самой популярной. Например, Каллиникос, в целом симпатизирующий Харви, отмечает, что Терри Иглтон, Фредрик Джеймисон и Дэвид Харви «создали влиятельные интерпретации постмодернизма, которые по-разному стремились выполнить знаменитый завет Джеймисона всегда историзировать» [Callinicos, 2006, p. 47]. Однако эта фраза куда более нейтральна, чем то, что говорит Андерсон: «Три наиболее ценных вклада [Каллиникоса, Харви, Иглтона. – А. П.] могут рассматриваться как попытки в том или ином виде до-

---

<sup>11</sup> Теорию постмодерна Джеймисона я уже обсуждал ранее, см. подробнее: [Павлов, 2019].

полнить или скорректировать изначальную позицию Джеймсона» [Андерсон, 2011, с. 101].

Харви, с точки зрения Андерсона, дает более полную теорию экономических предпосылок постмодерна, после чего, однако, автор посвящает изложению концепции Харви буквально одну страницу – такое мнение вряд ли бы удовлетворило самого героя анализа. Выше я упоминал, что некоторые исследователи наивно полагают, будто у Харви не было отношений с «западным марксизмом». Теперь следует сказать: это абсолютно не так. Уже в «Состоянии постмодерна» Харви с симпатией цитирует книгу американского марксиста Маршала Бермана «Все твердое растворяется в воздухе» [Berman, 1982; Берман, 2020], приветствуя тезис о том, что Маркс – первый теоретик модерна, а также Иглтона и самого Джеймсона и многих других. Но если о первых двух Харви говорит без скепсиса (хотя для этого у него было много оснований), то за щедрыми ссылками на Джеймсона скрывается довольно жесткая критика. В частности, Харви отмечает «провокационный тезис» философа («Намеченная здесь концепция постмодернизма является больше исторической, а не просто стилистической»: постмодернизм – это поздний капитализм [Джеймсон, 2019]), но в итоге: «... Джеймсон при всех его блестящих достоинствах в своих более протеичных работах теряет контроль и над реальностью, которую он стремится представить, и над языком, который мог бы с точностью использоваться для ее репрезента-

ции»<sup>12</sup>. Несмотря на то что в контексте книги Харви критикует джеймисоновское понимание шизофрении, мы можем трактовать цитату и в более широком контексте: поздний капитализм, не описанный как таковой, но только через культуру постмодернизма, не является *новым капитализмом*, а сама связь между поздним капитализмом и постмодернизмом на самом деле никак не проясняется.

Далее Харви, не называя имен, отмечает, что новым левым труднее всего было найти ответ на вызов постмодерна. Проблемой неомарксистов было то, что они сами способствовали повороту к эстетике (а не этике, поскольку, с точки зрения Харви, в ситуации кризиса моральные суждения отходят на второй план, отдавая приоритет искусству), который характерен для постмодернизма, и в итоге они отвергли веру не только в пролетариат, но и в исторический материализм как таковой<sup>13</sup>. Это был непосредственный выпад против всех «западных марксистов», и сам Харви пытался вдохнуть в классический метод марксистского анализа новую жизнь: «Историко-географический материализм является бесконечным и диалектическим способом исследова-

---

<sup>12</sup> Наст. изд. С. 551.

<sup>13</sup> Знаковым исключением был Реймонд Уильямс, теоретическое наследие которого Харви очень ценил. Хотя в «Состоянии постмодерна» Харви не часто обращается к Уильямсу, позже он использует многие концепты Уильямса, особенно концепт «воинствующего партикуляризма» в статье 1995 года [Harvey, 2001 с]. Особенно важной эта идея окажется для книги «Справедливость, природа и география различия».

ния, а не закрытым и стабильным корпусом интерпретаций. Метатеория является не постулированием всеобщей истины, а попыткой найти общий язык с теми историческими и географическими истинами, которые характеризуют капитализм как в целом, так и в его текущей стадии»<sup>14</sup>. Если оставить в стороне личные симпатии и судить объективно, то Харви определенно прав. То, что его критика культурных марксистов вообще и Джеймисона в частности имела под собой все основания, очевидно.

Джеймисон не мог не читать эту работу. Однако любопытно следующее. В одном из последних текстов о постмодернизме, написанном в 1997 году, он, вообще не цитировавший Харви в своем фундаментальном труде «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма», все же к нему обращается лишь для того, чтобы процитировать... «Пределы капитала» [Jameson, 1998, p. 184–185], раннюю, как мы помним, работу Дэвида Харви. Дальнейшее известно. К 2000 году постмодерн как самую модную тему академического дискурса вытеснила глобализация, и Джеймисон отправился покорять новые исследовательские пространства [Jameson, Miyoshi, 1998; Jameson, 2000]. Правда была в том, что в «Состоянии постмодерна» Харви предсказал и описал глобализацию еще до того, как она не просто стала мейнстримом в социальных и гуманитарных науках, но и вообще появилась как термин. Как точно замечает социолог Саймон

---

<sup>14</sup> Наст. изд. С. 558.

Сьюзен, «к концу столетия “постмодернистский поворот” до некоторой степени смешался с появившейся теорией глобализации, особенно под влиянием книги Дэвида Харви “Состояние постмодерна: исследование истоков культурных изменений”» [Susen, 2015, p. ix].

Многие последующие книги Харви посвящены расширению его теории географического распространения капитала. На протяжении 2000-х автор громил неолиберализм и империализм. Спустя почти 15 лет он не отказался от своего анализа и связал теорию постмодерна и неолиберализма<sup>15</sup> в книге «Новый империализм» [Harvey, 2003*a*], в которой ожидаемо обратил внимание на «Империю» Хардта и Негри, и, хотя и снова двигался в русле научной моды, все же был куда более непримиримым критиком актуального миропорядка, чем многие левые<sup>16</sup>. До сих пор я писал, что Харви часто гнался за академической модой. Но это не было продиктовано исключительно самой модой. Как видно на примере

---

<sup>15</sup> Следующая работа, «Краткая история неолиберализма», еще больше связывала постмодерн и неолиберализм (переведена на русский, но так как переводчик не владел терминологией, читать перевод непросто, см.: [Харви, 2007*a*]), на чем делают особый внимание такие авторы, как Брайан Макхейл [McHale, 2015, p. 63].

<sup>16</sup> На русском см. некоторые его тексты в журнале «Прогнозис» [Харви, 2006; 2007*b*; 2008*b*]. Также см. целый раздел с дискуссией о «Новом империализме», в которой Харви ответил на критику [Харви, 2008*a*]. Кроме того, в номере, посвященном памяти социолога Джованни Арриги, опубликована его беседа с Харви [Арриги, 2009]. В этом интервью Харви показывает себя прекрасным знатоком творчества Арриги. Последний оказал огромное влияние на Харви в 2000-е годы.

феминизма, скорее он старался учесть новейшие и, видимо, важные и влиятельные теории, чтобы сделать аргументацию более полной.

В «Новом империализме» Харви, предвосхищая «Краткую историю неолиберализма», писал не про западный мир, а про глобальный Юг, с которого американская империя «взыскивает дань» путем лишения собственности. Харви не отказывался от термина «постмодерн» даже здесь. Отдавая должное Хардту и Негри, он писал, что «публикация “Империи” ... в 2000 году и возникшие вокруг нее споры бросили вызов традиционным дебатам и предложили переосмыслить левую оппозицию в связи с децентрализованной конфигурацией империи, обладающей многими новыми, постмодернистскими качествами. Критикуя эту аргументацию, многие левые начали осознавать, что силы глобализации (как бы они ни были истолкованы) создают новую ситуацию, требующую новой структуры анализа» [Harvey, 2003a, p. 7]. После чего вопросы об империи и империализме превратились в открытые темы для дискуссий по всему политическому спектру.

Кристиан Фукс отзывается об использовании этой терминологии в высшей степени похвально: «Дэвид Харви и Майкл Хардт/Тони Негри предложили использовать термины “новый империализм” и “империя” вместо глобализации для характеристики глобализации глобального неолиберального и финансового капитализма и универсализации товарной формы и капиталистического правления. “Глобализа-

ция” – безобидно звучащий термин, который не подходит в качестве ключевой категории критической теории общества. В то время как глобализация звучит позитивно, категории “новый империализм” и “империя” звучат тревожно и эксплуататорски» [Fuchs, 2020, p. 273–274]. Культуролог Филипп Угнер подтверждает это: «...хотя благодаря вниманию, уделяемому глобализации, вопросы пространства и культурной географии приобретают ключевое значение, эта концепция также может быть глубоко идеологической» [Wegner, 2009, p. 168]. Впрочем, есть и другое мнение. Так, социолог Александр Филиппов не без оснований заметил, что в книге «можно найти прежние, пусть во многом справедливые, но сильно потускневшие за последний десяток лет аргументы. Добавление слов про империю ничего не меняет» [Филиппов, 2005, с. 225].

В более поздних работах «Загадка капитала и кризис капитализма», «Семнадцать противоречий капитала и конец капитализма», «Антикапиталистические хроники» [Harvey, 2010; 2013; 2014; 2020] Харви, по большому счету, либо реагирует на повестку дня, либо аргументирует тезис, высказанный им опять же еще в «Состоянии постмодерна», о том, что хотя благодаря реакции на кризисы капитализм и стал гибким, в среднесрочной перспективе его ждет неминуемый кризис, потому что пределы планеты ограничены. Хотя многие проблемы капитализм смог успешно разрешить, гибкое накопление, ориентируясь на бесконечный экономический

рост и эксплуатацию природы, ведет к катастрофе.

Но то, что идеи, высказанные в «Состоянии постмодерна», оказываются актуальны для самого автора, это еще не все. На него, например, регулярно ссылаются те левые, которые активно изучают сегодняшний капитализм, – от Ника Срничека и Алекса Уильямса до Джоди Дин, – но для которых, впрочем, важны скорее поздние тексты Харви [Срничек, Уильямс, 2019; Dean, 2009]. К нему обращаются урбанисты и медиатеоретики, и снова преимущественно к поздним книгам [Маккуайер, 2018; Wayne, 2003]. Самое любопытное, что в 2019 году упоминаемый выше австралийский медиатеоретик Роберт Хассан выпустил книгу «Состояние диджитал. Постмодернистский марксизм для практики цифровой жизни», название которой отсылает к работе Харви. Хассан не просто использует аллюзию, но берет теорию Харви о постмодерне как главную в своей концепции. Так, Хассан признает все заслуги Харви и, соглашаясь с первыми тремя тезисами «Состояния постмодерна», вежливо оспаривает четвертый: «Тем не менее кардинальные изменения происходят из-за “мутации” в процессах накопления – мутации, вызванной цифровизацией и ее способностью создавать новый вид накопления из-за существования новой формы пространства – виртуального и сетевого диджитал, которая превратила накопление в процесс, более не ограничиваемый физической географией» [Hassan, 2020, p. 6]. Далее на протяжении книги Хассан с помощью Харви рассказывает нам

о том, как работает цифровой капитализм. Собственно говоря, нужно ли что-то еще, чтобы доказывать, почему книга географа-марксиста, вышедшая в 1989 году, все еще актуальна?

# Библиография

- Александр Дж.* 2013. Смыслы социальной жизни: культурсоциология. М.: Праксис.
- Альтюссер Л.* 2006. За Маркса. М.: Праксис.
- Андерсон П.* 2011. Истоки постмодерна. М.: Территория будущего.
- Андерсон П.* 2018. Перипетии гегемонии. М.: Изд-во Ин-та Гайдара.
- Арриги Дж.* 2009. Извилистые пути капитала – беседа Джованни Арриги и Дэвида Харви // Прогнозис. № 1 (17). С. 3–33.
- Берман М.* 2020. Все твердое растворяется в воздухе. Опыт модерности. М.: Горизонталь.
- Вайсман Дж.* 2019. Времени в обрез: ускорение жизни при цифровом капитализме. М.: Изд. дом «Дело» РАН-ХиГС.
- Джеймисон Ф.* 2019. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма. М.: Изд-во Ин-та Гайдара.
- Кастельс М.* 2000. Информационная эпоха: экономика, общество и культура. М.: Изд. дом ГУ ВШЭ.
- Маккуайер С.* 2018. Геомедиа: сетевые города и будущее общественного пространства. М.: Strelka Press.
- Павлов А.В.* 2019. Постпостмодернизм: как социальная и культурная теории объясняют наше время. М.: Изд. дом «Де-

ло» РАНХиГС.

*Ритцер Д.* 2002. Современные социологические теории. СПб.: Питер.

*Ритцер Д.* 2011. Макдональдизация общества 5. М.: Праксис.

*Срничек Н., Уильямс А.* 2019. Изобретая будущее: посткапитализм и мир без труда. М.: Strelka Press.

*Стефано К. ди.* 2005. Маскулинный Маркс // Феминистская критика и ревизия истории политической философии. М.: РОССПЭН, 2005.

*Терборн Й.* 2021. От марксизма к постмарксизму? М.: Изд. дом ГУ ВШЭ.

*Уэбстер Ф.* 2004. Теории информационного общества. М.: Аспект Пресс.

*Филлипов А. Ф.* 2005. Рец. на: Harvey D. The New Imperialism. Oxford: Oxford University Press, 2003 // Космополис. 2004/2005. № 4 (10).

*Харви Д.* 2006. Неолиберализм и реставрация классовой власти // Прогнозис. № 2 (6). С. 8–56.

*Харви Д.* 2007а. Краткая история неолиберализма. М.: Поколение.

*Харви Д.* 2007б. Неолиберализм в большом городе // Прогнозис. № 3 (11). С. 111–124.

*Харви Д.* 2008а. Право на город // Логос. № 3 (66).

*Харви Д.* 2008б. Почему набор мер для стимулирования экономики США обречен на провал? // Прогнозис. № 4 (16).

С. 9–18.

*Харви Д.* 2008в. Комментарий на комментарии // Прогнозис. № 2 (14). С. 237–246.

*Харви Д.* 2011. Пространство как ключевое слово // Топос. № 1.

*Харви Д.* 2018. Социальная справедливость и город. М.: Новое литературное обозрение.

*Харви Д.* 2020. Маркс сегодня актуальнее, чем когда-либо // Commons. [Электронный ресурс]. URL: <<https://commons.com.ua/ru/karl-marks-polezen-dlya-nashego-vremeni/>>.

*Хардт М., Негри А.* 2004. Империя. М.: Праксис.

*Anderson P.* 1998. The Origins of Postmodernity. London: Verso.

*Berman M.* 1982. All that is solid melts into air: The experience of modernity. New York: Simon and Schuster.

*Callinicos A.* 1990. Against Postmodernism: A Marxist Critique. New York: St. Martin's Press.

*Callinicos A.* 2006. David Harvey and Marxism // David Harvey: A Critical Reader / N. Castree, D. Gregory (eds). Malden; Oxford; Carlton: Wiley-Blackwell.

*Dean J.* 2009. Democracy and other neoliberal fantasies. Communicative capitalism and left politics. Durham; London: Duke University Press.

*Deutsche R.* 1991. Boys town // Environment and Planning D:

Society and Space. No. 9.

*Eagleton T.* 1996. *The Illusions of Postmodernism*. Malden; Oxford; Carlton: Blackwell Publishing.

*Fuchs C.* 2020. *Communication and Capitalism: A Critical Theory*. London: University of Westminster Press.

*Gregory D.* 2006. Introduction: Troubling Geographies // David Harvey: A Critical Reader / N. Castree, D. Gregory (eds). Malden; Oxford; Carlton: Wiley-Blackwell.

*Hartsock N.* 2006. Globalization and Primitive Accumulation: The Contributions of David Harvey's Dialectical Marxism // David Harvey: A Critical Reader / N. Castree, D. Gregory (eds). Malden; Oxford; Carlton: Wiley-Blackwell.

*Harvey D.* 1982. *The Limits to Capital*. Oxford and Chicago, IL: Blackwell and University of Chicago Press.

*Harvey D.* 1985a. *Consciousness and the Urban Experience*. Oxford: Blackwell and Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

*Harvey D.* 1985b. *The Urbanization of Capital*. Oxford: Blackwell and Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

*Harvey D.* 1992a. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell.

*Harvey D.* 1992b. Postmodern morality play // *Antipode*. 1992. Vol. 24. No. 3.

*Harvey D.* 1997. *Justice, Nature and the Geography of Difference*. Malden; Oxford; Carlton: Wiley-Blackwell.

*Harvey D.* 2001a. *Reinventing geography: An interview*

with the editors of *New Left Review* // Harvey D. Spaces of Capital: Towards a Critical Geography. Edinburgh; New York: Edinburgh University Press; Routledge.

*Harvey D. 2001b.* Spaces of Capital: Towards a Critical Geography. Edinburgh; New York: Edinburgh University Press; Routledge.

*Harvey D. 2001c.* Militant particularism and global ambition: The conceptual politics of place, space, and environment in the work of Raymond Williams // Harvey D. Spaces of Capital: Towards a Critical Geography. Edinburgh; New York: Edinburgh University Press; Routledge.

*Harvey D. 2003a.* The New Imperialism. Oxford: Oxford University Press.

*Harvey D. 2003b.* Paris, Capital of Modernity. New York: Routledge.

*Harvey D. 2010.* The Enigma of Capital and the Crises of Capitalism. New York: Profile Books.

*Harvey D. 2013.* The Ways of the World. London: Profile Books.

*Harvey D. 2014.* Seventeen Contradictions and the End of Capitalism. New York: Profile Books.

*Harvey D. 2020.* The Anti-Capitalist Chronicles. London; Sterling; Virginia: Pluto Press.

*Harvey D., Merry M. 1972.* People, Poverty and Wealth. Glasgow: Collins Certificate Topics in Geography.

*Hassan R. 2020.* The Condition of Digitality: A Post-Modern

Marxism for the Practice of Digital Life. London: University of Westminster Press.

*Jameson F.* 1998. *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern. 1983–1998.* London; New York: Verso.

*Jameson F.* 2000. *Globalization and Political Strategy // New Left Review.* No. 4.

*Jameson F., Miyoshi M.* (eds). 1998. *The Cultures of Globalization.* Durham; London: Duke University Press.

*Keucheyan R.* 2013. *The Left Hemisphere: Mapping Critical Theory Today.* London: Verso.

*Laclau E., Mouffe C.* 2000. *Hegemony and Socialist Strategy.* London: Verso.

*Massey D.* 1991. *Flexible Sexism // Environment and Planning D: Society and Space.* No. 9.

*McHale B.* 2015. *The Cambridge Introduction to Postmodernism.* Cambridge: Cambridge University Press.

*Mitchell J.* 1984. *Women: The Longest Revolution.* London: Virago.

*Morris M.* 1992. *The Man in the Mirror: David Harvey's "Condition" of Postmodernity // Theory, Culture and Society.* No. 9.

*Susen S.* 2015. *The "Postmodern Turn" in the Social Sciences.* Houndmills; Basingstoke; Hampshire: Palgrave Macmillan UK.

*Wayne M.* 2003. *Marxism and Media Studies. Key Concepts and Contemporary Trends.* London; Sterling; Virginia: Pluto Press.

*Wegner P.E.* 2009. *Life between Two Deaths, 1989–2001: U. S. Culture in the Long Nineties.* Durham: Duke University Press.

*Wright M.* 2006. *Differences that Matter // David Harvey: A Critical Reader / N. Castree, D. Gregory (eds).* Malden; Oxford; Carlton: Wiley-Blackwell.

*Александр Павлов, д. филос. н., доцент Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», ведущий научный сотрудник, руководитель сектора социальной философии Института философии РАН*

# Основные тезисы

Примерно с 1972 года в культурных, а также в политико-экономических практиках произошли глобальные перемены.

Эти перемены неразрывно связаны с возникновением новых главенствующих способов переживания нами пространства и времени.

Хотя одновременность в смещении измерений времени и пространства не является доказательством необходимой или причинно-следственной взаимосвязи между ними, можно представить веские априорные основания в пользу наличия определенного рода необходимых отношений между подъемом постмодернистских культурных форм, появлением более гибких способов накопления капитала и новым циклом «временно-пространственного сжатия» в организации капитализма.

Однако на фоне базовых правил капиталистического накопления эти изменения выглядят в большей степени сдвигами во внешней картине, нежели признаками возникновения некоего совершенно нового посткапиталистического или даже постиндустриального общества.

# Предисловие

Не могу вспомнить, когда именно я впервые встретился с термином «постмодернизм». Вероятно, я реагировал на него практически так же, как и на различные другие «измы», которые появлялись и исчезали на протяжении последних двух десятилетий, надеясь, что и постмодернизм исчезнет под тяжестью собственной непоследовательности или же просто утратит свою привлекательность в качестве модного набора «новых идей».

Но со временем стало казаться, будто шумиха постмодернистских дискуссий усилилась, а не пошла на спад. Некогда связанный с постструктурализмом, постиндустриализмом и целым арсеналом прочих «новых идей», постмодернизм все более и более представлял могущественной конфигурацией новых настроений и мыслей. Казалось, у него есть все, чтобы сыграть ключевую роль в определении траектории социального и политического развития, попросту благодаря тому способу, каким он определял стандарты социальной критики и политической практики. В последние годы он предопределил стандарты полемики, задал манеру «дискурса» и установил параметры культурной, политической и интеллектуальной критики.

Поэтому мне представлялось уместным провести более глубокое исследование природы постмодернизма – не столь-

ко как набора идей, сколько как исторического состояния, которое требовало прояснения. В рамках этого предприятия мне пришлось выполнить обзор главенствующих идей, но сделать это оказалось совсем непросто, поскольку постмодернизм представляется минным полем конфликтующих концепций. Результаты этого исследования, представленные в первой части книги, были, надеюсь обоснованно, сокращены до предельно возможного минимума. В остальном эта часть работы посвящена рассмотрению политико-экономических оснований (опять же, в несколько упрощенном виде) в качестве пролога к гораздо более подробному анализу опыта пространства и времени как важного опосредующего единого звена между динамикой историко-географического развития капитализма и сложными процессами культурного производства и идеологической трансформации. Именно такой подход позволяет понять смысл некоторых совершенно новых дискурсов, которые возникли в западном мире на протяжении нескольких последних десятилетий.

В настоящее время наблюдаются признаки того, что на Западе культурная гегемония постмодернизма ослабевает. Если даже девелоперы говорят такому архитектору, как Моше Сафди<sup>17</sup>, что они устали от постмодернизма, то может ли фи-

---

<sup>17</sup> *Моше Сафди* (Safdie; род. 1938) – израильский и американский архитектор. Стал известен благодаря своему дипломному проекту Habitat 67, реализованному на Всемирной выставке 1967 года в Монреале, который представлял собой жилой комплекс из объемных элементов, напоминавших конструктор Lego. – *Здесь и далее примеч. пер., если не указано иное.*

лософское мышление отстаивать от них? В некотором смысле даже неважно, уходит постмодернизм в прошлое или нет, поскольку благодаря историческому исследованию истоков этой из ряда вон выходящей фазы экономического, политического и культурного развития можно узнать много полезного.

В процессе работы над этой книгой я получил немало помощи и критических стимулов. Множество комментариев либо к рукописи, либо к развиваемым мною идеям предоставили Висент Наварро, Энка Шёнбергер, Нейл Смит и Дик Уокер. Большую площадку для интеллектуальной дискуссии и полемики обеспечила коммуна *Roland Park*<sup>18</sup>. Мне также посчастливилось работать с исключительно талантливейшей группой старшекурсников в Университете Джонса Хопкинса, и я хотел бы поблагодарить Кевина Арчера, Патрика Бонда, Майкла Джонса, Фила Шмандта и Эрика Свингедо за те огромные интеллектуальные стимулы, которые я получил от них за последние годы моего преподавания там. Джен Барк открыла для меня все радости ситуации, когда рядом с вами есть человек, осуществляющий компетентную и приправленную добрым юмором подготовку текста, к тому же взявший на себя большую часть ноши составления предметного указателя. Энджела Ньюман составила диаграммы, а

---

<sup>18</sup> *Roland Park* – исторический малоэтажный район в Балтиморе, построенный в 1890–1920 годах; считается одним из первых образцов организованной пригородной застройки в США.

Элисон Дикенс и Джон Дэйви из издательства *Basil Blackwell* внесли много ценных редакторских комментариев и предложений. Хейди же была чудесным источником вдохновения.

# Часть I. Переход от модерна к постмодерну в современной культуре

*Судьба эпохи, которая вкусила от древа познания, заключается в том, что она должна... признать, что общие взгляды на жизнь и универсум никогда не могут быть продуктами растущего эмпирического знания и что самые высокие идеалы, которые движут нами наиболее могущественным образом, всегда формируются лишь в борьбе с другими идеалами, которые столь же священны для других, как наши для нас.*

**Макс Вебер**

## Глава 1. Введение к части I

Книга Джонатана Рабана<sup>19</sup> «Пластичный город», представляющая собой крайне персонализированное описание лондонской жизни начала 1970-х годов, была опубликована в 1974 году [Raban, 1974]. Тогда она получила изрядное количество благосклонных отзывов. Но в данном случае эта

---

<sup>19</sup> *Джонатан Рабан* (Raban; род. 1942) – британский автор книг о путешествиях, критик и романист. «Пластичный город» представляет собой эссе в распространенном жанре «блужданий одинокой души по городскому лабиринту».

книга интересна мне как некий исторический маркер, поскольку она была написана в тот самый момент, когда как в широких, так и в академических кругах можно было обнаружить определенный сдвиг в обсуждении проблем городской жизни. «Пластичный город» был предвестником дискурса нового типа, который позднее породил такие термины, как «джентрификация» и «яппи» в качестве всеобщих кодовых обозначений городской жизни. К тому же книга была написана как раз в той переломной точке интеллектуальной и культурной истории, когда нечто именуемое «постмодернизмом» выбралось из кокона антимодерна и провозгласило себя самостоятельной культурной эстетикой.

В отличие от большинства критических и оппозиционных работ о городской жизни в 1960-х годах (здесь на ум приходят прежде всего Джейн Джекобс и ее книга 1961 года «Смерть и жизнь больших американских городов» [Jacobs, 1961; Джекобс, 2011], а также Теодор Рошак<sup>20</sup>), Рабан описывает как нечто животрепещущее и настоящее все то, что многие предшествующие авторы ощущали как хронический недостаток. На тезис, что город становится жертвой рационализированной и автоматизированной системы массового производства и массового потребления материальных товаров, Рабан отвечал, что на практике это главным образом

---

<sup>20</sup> Теодор Рошак (Roszak; 1933–2011) – американский культуролог, философ, историк, социолог, писатель и публицист, ввел в научный оборот понятие «контркультура».

касалось производства знаков и образов. Он отвергал тезис о том, что большой город жестко стратифицирован по роду занятий и классовому признаку, вместо этого изображая широкое распространение индивидуализма и предпринимательства, когда наделение признаками социального различия в основном происходит с помощью различных вещей и определенного внешнего вида. Предполагаемому господству рационального планирования Рабан противопоставлял образ города как «энциклопедии» или «универмага стилей», в котором растворялось любое ощущение иерархии или даже гомогенности ценностей. Он также утверждал, что обитатель города – это не обязательно человек, целиком посвятивший себя расчетливой рациональности (как предполагали многие социологи). Город, скорее, напоминал театр, серию сцен, в которых отдельные личности могли реализовать свою неповторимую магию, играя при этом множество ролей. На идеологию большого города в качестве какой-то утраченной, но желанной общности Рабан отвечал описанием города как лабиринта, пронизанного множеством разнообразных сетей социального взаимодействия, ориентированных на столь разные цели, что «энциклопедия превращается в маниакальный коллаж, заполненный цветастыми вырезками, которые никак не соотносятся друг с другом и не имеют детерминирующей, рациональной или экономической модели».

В данном случае я не ставлю перед собой цель крити-

ки этой частной репрезентации (хотя, на мой взгляд, не составит труда показать, что все описанное представляет собой довольно частное восприятие вещей со стороны молодого профессионала, недавно перебравшегося в Лондон). Вместо этого я бы очень хотел остановиться на том, каким образом подобная интерпретация могла быть столь уверенно сформулирована и столь радушно принята. И действительно, многое из описанного в «Пластичном городе» заслуживает пристального внимания.

Начнем с того, что книга оказывает исключительно успокаивающее воздействие на тех, кто опасался, что большой город падет жертвой авторитаризма планировщиков, бюрократов и корпоративных элит. Большой город, настаивает Рабан, слишком сложное место, чтобы его вообще дисциплинировать. Лабиринт, энциклопедия, универмаг, театр – город находится где-то там, где факту и воображению просто *приходится* слиться воедино. Кроме того, Рабан беззастенчиво апеллировал к идеям субъективного идеализма, которые столь часто отодвигались в сторону коллективистской риторики 1960-х годов – ведь город также оказывался местом, где люди были относительно свободны действовать в свое удовольствие и становиться теми, кем они хотели. «Личная идентичность оказывалась мягкой, текучей, бесконечно открытой» к упражнению воли и воображения:

Хорошо это или плохо, но [большой город] приглашает вас переделать его, консолидировать его

в некую форму, в которой вы смогли бы жить. Да, и тебя это тоже касается. Решай, кто ты есть, и город снова приобретет устойчивую форму вокруг тебя. Решай, что такое город, и твоя идентичность откроется, подобно карте, которая фиксируется триангулярной сеткой. Большие города, в отличие от деревень и провинциальных городков, пластичны по своей природе. Мы отливаем их форму в наших образах – они, в свою очередь, оформляют нас ответным сопротивлением, когда мы пытаемся навязать им нашу персональную форму. В этом смысле, как по мне, то жизнь в большом городе – это искусство, и нам необходим словарь искусства, словарь стиля, чтобы описать то особенное отношение между человеком и материей, которое существует в непрерывной творческой игре городской жизни. Город, как мы его себе представляем, пластичный город иллюзий, мифа, честолюбивых амбиций, ночного кошмара, столь же – а может быть, и более – реален, чем тот жесткий город, который можно найти на карте или в статистических бюллетенях, в монографиях по социологии города и демографии, а также в архитектуре [Raban, 1974, p. 9–10].

Утвердительный тон в этом отношении не означает, что Рабан делает вид, будто в городской жизни все хорошо. Слишком уж много людей заблудились в этом лабиринте – и так легко потерять в нем друг друга и самих себя. И если в исполнении многих разнообразных ролей было нечто осво-

бождающее, то в той же мере в этом присутствовало и нечто тревожное и глубоко беспокоящее. За всем этим скрывается рокошущая угроза необъяснимого насилия – неизбежного спутника вездесущей тенденции растворения социальной жизни в тотальном хаосе. Необъяснимые убийства и случайное городское насилие в описании Рабана в действительности формируют открытый гамбит. Город может быть театром, но это же дает деревенщинам и дуракам неплохие возможности расхаживать по нему и превращать социальную жизнь в трагикомедию, а то и наполненную насилием мелодраму, особенно если мы неспособны правильно прочесть неписанные своды его законов. Хотя мы «необходимым образом зависим от поверхностей и внешностей», не всегда ясно, как можно узнать, когда к этим внешним проявлениям следует относиться с должной симпатией и серьезностью. Эта задача стала еще сложнее из-за самого способа, каким креативное предпринимательство впряглось в производство фантастического и отвратительного, тогда как за всеми бурлениями законов и мод скрывается совершенно определенный «империализм вкуса», подкрепляющий новое воссоздание самой иерархии ценностей и смыслов, которую в противном случае подорвала бы изменчивая мода:

Сигналы, стили, системы быстрой, в высокой степени конвенционализированной коммуникации – это источник жизненной силы мегаполиса. Именно когда эти системы ломаются, когда мы перестаем

понимать грамматику городской жизни, тогда [насилие] и вступает в свои права. Большой город, наша великая современная форма, мягок, податлив ослепительному и сладострастному разнообразию жизней, мечтаний, интерпретаций. Но сами пластичные качества, которые делают большой город освободителем человеческих идентичностей, также определяют его особенную уязвимость к психозу и тоталитарному кошмару.

В этом пассаже ощущается нечто большее, чем мимолетное влияние французского литературного критика Ролана Барта, и вполне определено, что его классический текст «Нулевая степень письма» заслуживает в связи с книгой Рабана неоднократного благосклонного упоминания. В той же степени, как модернистский стиль архитектуры Ле Корбюзье оказывается *bête noire*<sup>21</sup> в представлении Рабана о порядке вещей, «Пластичный город» фиксирует момент яростного напряжения между этим одним из главных героев модернистского движения и кем-то вроде Барта, который вскоре станет одной из центральных фигур постмодернизма. Написанный в этот момент, «Пластичный город» оказался пророческим текстом, который сам по себе должен быть прочитан не в качестве антимодернистской аргументации, а как жизнеутверждающее высказывание о наступлении постмодернистского момента.

Недавно я вспоминал об экспрессивных описаниях Раба-

---

<sup>21</sup> Предмет ненависти (*фр.*).

на во время посещения фотовыставки Синди Шерман, на чьих фотографиях изображены, казалось бы, разные женщины, представляющие различные образы жизни. Но немного погодя вы не без шокирующего ощущения осознаете, что это – портреты одной и той же женщины в разных позах. И лишь заглянув в каталог выставки, вы узнаете, что эта женщина и есть сама художница. Параллель с настойчивым акцентом Рабана на пластичности человеческой личности, возникающей посредством текучести явлений и внешности образов, просто поразительна. То же самое верно и в отношении автореферентного позиционирования авторами самих себя в качестве субъектов. Синди Шерман не зря считается значительной фигурой в постмодернистском движении.

Так что же такое этот постмодернизм, о котором сегодня столько говорят? Так ли сильно изменилась социальная жизнь с начала 1970-х годов, что уместно говорить о жизни в постмодернистской культуре, в постмодернистской эпохе? Или же это просто, как обычно и бывает, очередной поворот трендов в высокой культуре, а заодно и смена академических мод, и это едва ли производит какое-то воздействие или же отзывается эхом соответствия в повседневной жизни обычных людей? Рабан предполагает, что все это имеет большее значение, чем новейшая интеллектуальная причуда, привезенная из Парижа, или последнее завихрение нью-йоркского арт-рынка. Речь также не просто о сдвиге в архитектурном стиле, который фиксирует Дженкс [Jencks, 1984; Дженкс,

1985], хотя здесь мы вступаем в ту сферу, которая потенциально сближает вопросы высокой культуры и повседневной жизни посредством производства строительной формы. Значительные изменения в качестве городской жизни начиная с 1970 года или около того действительно совершились. Но заслуживают ли подобные сдвиги того, чтобы называть их «постмодерном», отдельный вопрос. Разумеется, ответ на него практически напрямую зависит от того, что именно мы можем иметь в виду под этим термином. И вот здесь-то нам в самом деле придется взяться за новейшие интеллектуальные причуды, привезенные из Парижа, или последние завихрения нью-йоркского арт-рынка, поскольку именно из этих ферментов и возникло понятие «постмодерна».

Какого-то общего согласия относительно того, что в точности имеется в виду под этим термином, не существует – за исключением, возможно, того, что «постмодернизм» представляет собой своего рода реакцию на «модернизм», или же «модернизм» является для него отправной точкой. Но поскольку значение понятия «модернизм» также весьма туманно, реакция на него, или его последствие, известное как «постмодернизм», оказываются туманными вдвойне. Литературный критик Терри Иглтон [Eagleton, 1987] пытается определить термин «постмодернизм» следующим образом:

Возможно, есть некоторый консенсус относительно того, что типичный постмодернистский артефакт является игривым, самоироничным и даже шизоидным,

а также что он реагирует на строгую автономию высокого модернизма, беззастенчиво прибегая к языку торговли и товара. Его позиция в отношении культурной традиции – это позиция дерзкого пастища, а его заумное отсутствие глубины подрывает всю метафизическую возвышенность, иногда с помощью brutальной эстетики грязи и шока.

В более позитивном ключе редакторы архитектурного журнала PRECIS 6 [1987, р. 7–24] рассматривают постмодернизм как легитимную реакцию на «монотомию»<sup>22</sup> универсальных представлений о мире в модернизме. «Воспринимаемый, как правило, в качестве позитивистского, техноцентристского и рационалистического, универсальный модернизм отождествлялся с верой в линейный прогресс, абсолютные истины, рациональное планирование идеальных социальных порядков и стандартизацию знания и производства». Постмодернизм, напротив, отдает предпочтение «гетерогенности и различию как освободительным силам в переопределении культурного дискурса». Фрагментация, отсутствие predeterminedности и масштабное недоверие ко всем универсальным или «тотализирующим» дискурсам (используя излюбленные выражения) суть признаки постмодернистской мысли. Переоткрытие прагматизма в философии (см., например: [Rorty, 1979; Рорти, 1997]); сдвиг в идей-

---

<sup>22</sup> Монотомия – способ бесполого размножения простейших организмов, при котором после акта деления дочерние особи растут и восстанавливают все органоиды, характерные для материнской клетки.

ных доктринах философии науки, осуществленный Томасом Куном [Kuhn, 1962; Кун, 2003] и Полом Фейерабендом [Feuerabend, 1975; Фейерабенд, 2007]; акцент Фуко на прерывистости и различии в истории и отдаваемое им же предпочтение «полиморфным корреляциям вместо простой или сложной причинности»; новые тенденции в математике, делающие акцент на непреднамеренности (теория катастроф и хаоса, фрактальная геометрия); в очередной раз возникший вопрос о значимости и достоинстве «другого» в этике, политике и антропологии, – все это признаки широко распространившегося и глубокого сдвига в «структуре чувства». Все эти примеры объединяет отказ от «метанарративов» (крупномасштабных теоретических интерпретаций, подразумевающих универсальное применение), что ведет Иглтона к следующему заключению в его описании постмодернизма:

Постмодернизм сигнализирует о смерти таких «метанарративов», скрытые террористические функции которых предполагали обоснование и легитимацию иллюзии «универсальной» человеческой истории. Сейчас мы находимся в процессе пробуждения от ночного кошмара модерна, с его манипулятивным разумом и фетишем тотальности, и перехода к невозмутимому плюрализму постмодерна, этого гетерогенного ряда жизненных стилей и языковых игр, который отверг ностальгическое стремление тотализировать и легитимировать самое себя... Наука и философия должны избавиться от своих грандиозных

метафизических притязаний и посмотреть на себя более скромно – как просто на очередной набор нарративов.

Если эти описания корректны, то представляется, что «Пластичный город» Рабана наполнен постмодернистскими настроениями. Однако их подлинную суть все еще требуется установить. Поскольку единственная общепринятая точка отсчета для понимания постмодерна – это его подразумеваемое отношение к модерну, именно к значению последнего термина я и намерен обратиться прежде всего.

## Глава 2. Модерн и модернизм

Как писал Шарль Бодлер в своем пророческом эссе «Художник современной жизни», опубликованном в 1863 году, модерн (*modernity*) «...неустойчив, мимолетен, непредвиден; такова одна сторона искусства, другая же сторона вечна и неизменна».

На этом соединении эфемерного и мимолетного с вечным и неизменным я и хотел бы подробно остановиться. История модернизма как эстетического движения металась от одной стороны этой двойственной формулировки к другой, часто выставляя модернизм в таком свете, будто он способен, как однажды заметил Лайонел Триллинг [Trilling, 1966], разворачивать свой смысл вплоть до противоположного. Вооружившись бодлеровским ощущением напряжения, мы можем, я полагаю, лучше понять некоторые из конфликтующих смыслов, приписываемых модернизму, и некоторые из чрезвычайно разнообразных течений художественной практики, а заодно эстетические и философские вердикты, выносимые от имени модернизма.

Пока я оставляю в стороне вопрос о том, почему современной жизни могут быть свойственны столь значительные эфемерность и изменение. Однако сам факт, что состояние модерна характеризуется именно этими особенностями, в целом не вызывает сомнений. Вот, к примеру, описание Мар-

шалла Бермана [Verman, 1982, p. 15; Берман, 2020, с. 18]:

Существует определенный тип жизненного опыта – опыта пространства и времени, себя и других, жизненных возможностей и угроз, которые таятся в жизни, – который сегодня разделяют все люди по всему миру. Я буду называть его «модерностью». Быть современным – значит пребывать в среде, которая обещает нам приключения, силу, радость, рост, преобразование нас и мира вокруг, но в то же время угрожает уничтожить все, чем мы обладаем, все, что мы знаем, все, чем мы являемся. Современная среда и современный опыт пересекают любые границы – географические и этнические, классовые и национальные, религиозные и идеологические: можно сказать, что современность объединяет все человечество. Однако это парадоксальное единство, единство раздробленности: оно бросает нас в водоворот нескончаемого распада и возобновления, борьбы и противоречий, неопределенности и страданий. Быть современным – значит быть частью вселенной, в которой, как сказал Маркс, «все твердое растворяется в воздухе».

Затем Берман демонстрирует, каким образом различные авторы, творившие в разных странах и в разное время (в том числе Иоганн Вольфганг Гёте, Маркс, Шарль Бодлер, Федор Достоевский и Андрей Белый) противостояли этому подавляющему ощущению фрагментации, эфемерности и хаотического изменения и пытались совладать с ним. О той же те-

ме напомнил Дэвид Фрисби в своем недавнем исследовании [Frisby, 1985], посвященном трем мыслителям модерна – Герогу Зиммелю, Зигфриду Кракауэру и Вальтеру Беньямину. Фрисби подчеркивает, что «их больше всего беспокоил специфический опыт времени, пространства и причинности как чего-то переходного, мимолетного, случайного и произвольного». Нельзя исключать, что и Берман, и Фрисби привносят в интерпретацию прошлого очень острое современное ощущение эфемерности и фрагментации, а поэтому, возможно, слишком преувеличивают соответствующую сторону двойственной формулировки Бодлера. Тем не менее есть множество оснований полагать, что «современные» авторы признавали единственной надежной характеристикой модерна его ненадежность и даже склонность к «тотализирующему хаосу». Например, историк Карл Шорске [Schorske, 1981, p. xix] отмечает, что в Вене эпохи *fin de siècle*<sup>23</sup>

высокая культура вступила в вихрь бесконечных новшеств, когда каждая отдельная сфера провозглашала свою независимость от целого, а каждая часть, в свою очередь, распадалась на другие части. Сами понятия, посредством которых культурные феномены могут быть зафиксированы сознанием, втягивались в безжалостный круговорот изменения. Жертвами этой фрагментации становились не только деятели культуры, но и ее исследователи и критики.

---

<sup>23</sup> Конца XIX столетия (*фр.*).

Поэт У.Б. Йейтс уловил то же настроение в таких строках:

Что было цельным, рушится на части,  
На мир напало сущее безвластье.

Если современная жизнь действительно настолько проникнута ощущением мимолетности, эфемерности, фрагментарности и случайности, это имеет ряд далеко идущих последствий. Начать хотя бы с того, что у модерна нет уважения даже к собственному прошлому, не говоря уже о каком-либо досовременном социальном порядке. Преходящий характер вещей затрудняет сохранение любого ощущения исторической преемственности. Если у истории и есть хоть какой-то смысл, то этот смысл следует искать в водовороте изменений и определять его изнутри этого водоворота, который влияет на термины дискуссии, а заодно и на любой ее предмет. Таким образом, модерн не только содержит безжалостный разрыв с любыми или вообще всеми предшествующими историческими состояниями, но и сам характеризуется бесконечным процессом внутренних разрывов и фрагментаций внутри себя. Как отмечают Ренато Поджиоли [Poggioli, 1968] и Петер Бюргер [Bürger, 1984], ключевую роль в истории модернизма обычно играл авангардизм, разрывающий любое ощущение длительности радикальными пульсациями, накатами и репрессиями. Возникает серьезная проблема: как интерпретировать это, как открыть пресловутые «вечные и

неизменные элементы» в море подобных радикальных разрывов? Даже если модернизм всегда оставался верным раскрытию того, что художник Пауль Клее назвал «сущностным характером случайного», то теперь ему приходилось делать это в поле постоянно меняющихся смыслов, которые часто казались «противоречащими рациональному опыту вчерашнего дня». Эстетические практики и суждения рассыпались на части, подобно тому самому «маниакальному коллажу, заполненному цветастыми вырезками, которые никак не соотносятся друг с другом и не имеют детерминирующей, рациональной или экономической модели», который описывает Рабан в качестве сущностного аспекта городской жизни.

Где же во всем этом можно отыскать хоть какое-то ощущение связности, не говоря уже о какой-либо убедительности относительно «вечного и неизменного», которые, предположительно, поглотил этот водоворот социального изменения в пространстве и времени? Философский и даже практический ответ на этот вопрос сформулировали мыслители Просвещения. Поскольку этот ответ преобладал в значительной части последующей полемики о смысле модерна, он заслуживает несколько более пристального внимания.

Хотя сам термин «модерн» (*modern*) имеет еще более древнюю историю, то, что Юрген Хабермас [Habermas, 1983, p. 9; Хабермас, 1992] называет *проектом* модерна (*modernity*), оказалось в центре внимания в XVIII веке. Этот проект стал результатом необычайных интеллектуаль-

ных усилий мыслителей Просвещения по «разработке объективной науки, универсальной морали и права, а также автономного искусства в соответствии с их внутренней логикой». Идея заключалась в использовании накопленных знаний, добытых множеством индивидов, работающих свободно и творчески во имя освобождения человека и обогащения повседневной жизни. Научное господство над природой сулило свободу от нужды, бедности и произвола естественных стихий. Развитие рациональных форм социальной организации и рациональных способов мышления обещало освобождение от иррациональностей мифа, религии, суеверия, свободу от силового произвола, а равно и от темной стороны нашего человеческого естества. Лишь благодаря подобному проекту можно было раскрыть универсальные, вечные и неизменные качества всего человечества.

Мысль Просвещения (в данном случае я полагаюсь на изложение Эрнста Кассирера в: [Cassirer, 1951; Кассирер, 2004]) охотно принимала идею прогресса и активно стремилась к тому разрыву с историей и традицией, который исповедует модерн. Это было прежде всего секулярное движение, которое стремилось к демистификации и десакрализации знания и социальной организации с целью освобождения людей от их цепей. Оно со всей серьезностью принимало завет Александра Поупа: «Подлинное изучение человечества – это человек». В той же степени, в какой мыслители Просвещения восхваляли творческие способности чело-

века, научные открытия и стремление к личностному совершенству во имя человеческого прогресса, они приветствовали и водоворот изменений и рассматривали переходность, неустойчивость и фрагментарность в качестве необходимого условия, с помощью которого может быть воплощен модернизирующий проект. Доктрины равенства, свободы, веры в человеческий интеллект (некогда сделавшие возможными преимущества образования) и универсального разума имелись в избытке. «Хороший закон хорош для всех, – провозгласил Николя де Кондорсе накануне Французской революции. – Как правильный вывод для всех обязателен». Подобное представление было невероятно оптимистичным. Мыслители наподобие Кондорсе, отмечает Хабермас [Habermas, 1983, p. 9; Хабермас, 1992, с. 18], «лелеяли еще и чрезмерную надежду на то, что искусства и науки обеспечат не только контроль над силами природы, но и истолкование мира и человека, моральный прогресс, справедливость общественных институтов и даже счастье людей».

XX век с его лагерями уничтожения и эскадронами смерти, его милитаризмом и двумя мировыми войнами, его угрозой ядерного уничтожения и опытом Хиросимы и Нагасаки определенно пошатнул этот оптимизм. Более того, родилось подозрение, что проект Просвещения был обречен обернуться против себя самого и трансформировать запрос на человеческую эмансипацию в систему всеобщего угнетения во имя освобождения человека. Именно таким был дерз-

кий тезис, выдвинутый Максом Хоркхаймером и Теодором Адорно в «Диалектике Просвещения» [Horkheimer, Adorno, 1972; Хоркхаймер, Адорно, 1997]. В этой книге, написанной в мрачную эпоху гитлеровской Германии и сталинской России, они утверждали, что той логикой, которая скрывалась за рациональностью Просвещения, была логика господства и угнетения. Стремление к господству над природой предусматривало и господство над людьми, и это могло в конечном счете привести лишь к «кошмарному состоянию самодоминирования (*self-domination*)» [Bernstein, 1985, p. 9]. Восстание природы, которое Хоркхаймер и Адорно постулировали в качестве единственного выхода из безвыходного положения, в таком случае должно быть осознано как восстание человеческой природы против подавляющей власти чисто инструментального разума над культурой и личностью.

Был ли проект Просвещения с самого начала обречен на то, чтобы погрузить нас в кафкианский мир, вел ли он с неизбежностью к Аушвицу и Хиросиме, осталось ли в нем хоть что-то, способное воодушевить и вдохновить современную мысль и современное действие – вот ключевые вопросы. Есть те, кто, подобно Хабермасу, продолжают поддерживать этот проект, хотя и со значительной долей скепсиса относительно его целей, с большой тревогой по поводу соотношения целей и средств и определенным пессимизмом касательно возможностей реализации подобного проекта в современных экономических и политических условиях. Но

есть и те, кто настаивает, что во имя освобождения человека мы должны полностью отказаться от проекта Просвещения; они-то как мы увидим, и составляют ядро постмодернистской философской мысли. Занимаемая нами позиция зависит от того, каким образом мы объясняем «темную сторону» нашей недавней истории и в какой степени мы приписываем эту темную сторону изъянам просвещенческого разума, а не его ненадлежащему применению.

Конечно, просвещенческая мысль вобрала в себя целый набор сложных проблем и обладала немалыми мучительными противоречиями. Начнем с того, что вопрос соотношения целей и средств присутствовал всегда, в то время как сами цели никогда не могли быть точно определены иначе, как в терминах некоего утопического плана, который для одних зачастую оказывался столь же репрессивным, как для других освободительным. Кроме того, приходилось напрямую сталкиваться с вопросом, кто именно претендовал на наделенность высшим разумом и при каких условиях этот разум должен быть использован в качестве власти. Человечество придется заставить быть свободным, говорил Жан Жак Руссо, и там, где остановилась его философская мысль, за дело политической практики во время Великой французской революции взялись якобинцы. Фрэнсис Бэкон, один из предшественников просвещенческой мысли, в своем утопическом трактате «Новая Атлантида» предвидел появление палаты мудрых мыслителей, которые станут стражами зна-

ния, моральными судиями и подлинными учеными; отрезавшись от повседневной жизни общества, они будут осуществлять чрезвычайную моральную власть над ним. Этому представлению о коллективной элите, которая является ничем иным, как коллективной маскулинностью, мудростью белого человека, другие противопоставляли образ разнузданного индивидуализма великих мыслителей, великих благодетелей человечества, которые своими личными усилиями и борьбой волей-неволей подталкивали разум и цивилизацию к моменту подлинного освобождения. Третьи же заявляли либо о действии некоей скрытой телеологии (возможно, даже вдохновленной свыше), которой должен отвечать человеческий дух, либо о существовании какого-то социального механизма наподобие знаменитой невидимой руки рынка у Адама Смита, который преобразит даже самые сомнительные моральные чувства в результат, выгодный для всех. Карл Маркс, во многих отношениях дитя просвещенческой мысли, намеревался превратить утопическое мышление – борьбу людей за реализацию своего «видового существа», как он выразался в своих ранних работах, – в материалистическую науку, демонстрируя, каким образом всеобщее освобождение человека может возникнуть из классово ограниченной и явно репрессивной, хотя и противоречивой, логики капиталистического развития. Тем самым Маркс сосредоточивался на рабочем классе как действующем субъекте человеческого освобождения и эмансипации – именно по-

тому, что рабочие были угнетаемым классом капиталистического общества модерна. Только когда прямые производители смогут взять под контроль собственную судьбу, утверждал Маркс, мы сможем надеяться на то, что на смену господству и угнетению придет царство социальной свободы. Но если «царство свободы начинается, лишь когда царство необходимости остается позади», то в таком случае должна быть полностью признана прогрессивная сторона буржуазной истории (особенно созданные ею громадные производительные силы), позитивные результаты рациональности Просвещения также должны быть полностью приняты.

У проекта модерна всегда были критики. Эдмунд Бёрк совершенно не утруждался скрывать сомнения и отвращение по поводу эксцессов Французской революции. Томас Мальтус, отвергая оптимизм Кондорсе, заявлял о полной невозможности избежать цепей естественной нужды и бедности. Схожим образом маркиз Донасьен де Сад демонстрировал возможность совершенно иного измерения человеческого освобождения, помимо того, что предрекала конвенциональная мысль Просвещения. А к началу XX века свой вклад в этот спор внесли еще два крупных критика, хотя их взгляды заметно расходились. Во-первых, это Макс Вебер, ключевая фигура в полемике о модерне и его смысле. Ричард Бернстайн резюмирует его аргументы следующим образом:

Вебер утверждал, что надежды и

ожидания мыслителей Просвещения были горькой и ироничной иллюзией. Они сохраняли устойчивую неотъемлемую связь между подъемом науки, рациональностью и универсальной человеческой свободой. Но в неприкрытом и осмысленном виде наследие Просвещения было триумфом... целеинструментальной (*purposive-instrumental*) рациональности. Эта форма рациональности воздействует на весь порядок социальной и культурной жизни, пронизывает их собой, охватывая экономические структуры, право, бюрократическую администрацию и даже искусства. Нарастание [целеинструментальной рациональности] ведет не к практическому осуществлению универсальной свободы, а к созданию «стального панциря» бюрократической рациональности, из которой нет выхода [Bernstein, 1985, p. 5].

Если «отрезвляющее предостережение» Вебера прочитывается как эпитафия разуму Просвещения, то предшествовавшее ему нападение Фридриха Ницше на сами основы этого разума определенно следует рассматривать как его возмездие – как если бы Ницше безвозвратно ринулся в обратную сторону формулировки Бодлера, чтобы показать, что модерн был не более чем витальной энергией, волей к жизни и власти, плаванием в море беспорядка, анархии, разрушения, личного отчуждения и отчаяния. «Под покровами современной жизни, в которой правила знание и нау-

ка, он разглядел витальные энергии – дикие, примитивные и совершенно безжалостные» [Bradbury, McFarlane, 1976, p. 446]. Все представления Просвещения о цивилизации, разуме, универсальных правах и морали обращались в ничто. Вечная и неизменная суть человечества у Ницше находила свое подлинное воплощение в мифической фигуре Диониса: «быть одновременно “разрушительно созидательным” (то есть оформлять временный мир индивидуализации и становления – процесс, разрушающий единство) и “созидательно разрушительным” (то есть уничтожать иллюзорную вселенную индивидуализации – процесс, предполагающий реакцию на единство)» [Ibid.]. Единственный путь утверждения самости – действовать, манифестировать волю в этом водовороте разрушительного созидания и созидательного разрушения, даже если это обречено на трагический результат.

Образ «созидательного разрушения» очень важен для понимания модерна именно потому, что он проистекает из практических дилемм, с которыми столкнулась реализация модернистского проекта. Как в конечном счете может быть создан новый мир, если не разрушить большую часть того, что случилось до него? Как отмечали многие мыслители модерна от Гёте до Мао Цзэдуна, попросту нельзя приготовить омлет, не разбив яйца. Литературным архетипом подобной дилеммы, как отмечали Маршалл Берман [Berman, 1982; Берман, 2020] и Дьёрдь Лукач [Lukacs, 1969], являет-

ся гётевский Фауст. Эпический герой, готовый уничтожить религиозные мифы, традиционные ценности и привычные жизненные уклады, чтобы построить дивный новый мир из руин старого, Фауст, в конце концов, фигура трагическая. Синтезируя мысль и действие, Фауст принуждает себя и всех остальных (даже Мефистофеля) к крайностям организации, боли и истощения, дабы овладеть природой и создать новый ландшафт, возвышенное духовное достижение, содержащее потенциал для человеческого освобождения от бедности и нужды. Готовый устранить всё и вся на пути реализации этого высокого замысла, Фауст, к собственному предельному ужасу, использует Мефистофеля, чтобы убить любящую друг друга пожилую чету, живущую в маленьком домике на берегу моря, по единственной причине: они не вписываются в его генеральный план. «Похоже, – утверждает Берман [Berman, 1982; Берман, 2020], – что сам процесс развития, даже когда он преобразует пустоши в процветающее физическое и социальное пространство, воссоздает пустоту внутри у самого субъекта развития. Так разыгрывается трагедия развития».

Немалое число деятелей модерна – например, барон Жорж Эжен Осман с его планами переустройства Парижа эпохи Второй империи и Роберт Мозес в Нью-Йорке после Второй мировой войны – сделали эту риторическую фигуру созидательного разрушения чем-то большим, нежели мифом. Но и здесь мы наблюдаем действие уже знакомой оп-

позиции преходящего и вечного в несколько ином обличье. Если модернисту приходится разрушать, чтобы созидать, то в таком случае единственным способом презентации вечных истин оказывается именно процесс разрушения, сам по себе склонный в конечном счете и к разрушению этих истин. К тому же, стремясь к вечному и неизменному, мы вынуждены вкусить хаотичного, эфемерного и фрагментарного и внести в него свою лепту. Ницшеанский образ созидательного разрушения и разрушительного созидания по-новому соединяет две стороны бодлеровской формулировки. Примечательно, что экономист Йозеф Шумпетер избрал тот же самый образ для понимания процессов капиталистического развития. Предприниматель – героическая фигура в представлении Шумпетера – выступал *par excellence*<sup>24</sup> созидательным разрушителем, поскольку он готовился продвигать результаты технических и социальных новшеств до роковых пределов, и лишь посредством столь творческого героизма мог быть обеспечен человеческий прогресс. Созидательное разрушение, по Шумпетеру, было прогрессивным лейтмотивом благонамеренного капиталистического развития. Для других же оно было попросту необходимым условием прогресса в XX веке. Вот что писала Гертруда Стайн о Пикассо в 1938 году:

Хотя все в XX веке подлежит самоуничтожению, так что ничего не может уцелеть, но и этот век имеет

---

<sup>24</sup> Преимущественно (*фр.*).

собственное великолепие, и Пикассо – дитя этой эпохи: у него есть то странное свойство Земли, которую никто никогда не видел, и вещей, уничтоженных так, как будто они никогда не уничтожались. Словом, и у Пикассо есть свое великолепие.

Эти слова и эта концепция Стайн и Шумпетера оказались пророческими: они предвосхитили величайшее созидательное разрушение в истории капитализма – Вторую мировую войну.

К началу XX века, а особенно после вмешательства Ницше наделять просвещенческий разум привилегированным положением в определении вечной и неизменной сути человеческой природы более было невозможно. В той мере, в какой Ницше подал пример помещения эстетики выше науки, рациональности и политики, исследование эстетического опыта – «по ту сторону добра и зла» – стало могущественным средством основания новой мифологии того, чем могло бы быть вечное и неизменное посреди всей эфемерности, фрагментации и явного хаоса современной жизни. Это придало новую роль и новый импульс культурному модернизму.

У художников, писателей, архитекторов, композиторов, поэтов, мыслителей и философов было совершенно особое положение в рамках новой концепции модернистского проекта. Если «вечное и неизменное» не могло более задаваться автоматически, то в таком случае современный художник обладал творческой ролью, которую он должен был ис-

полнить ради определения сущности человеческого. Если «созидательное разрушение» было принципиальным условием модерна, то художник как личность, вероятно, должен был играть героическую роль (даже если последствия этого могли быть трагическими). Художник, утверждал Фрэнк Ллойд Райт, один из величайших модернистских архитекторов, должен не только воспринимать дух своей эпохи, но и инициировать процесс его изменения.

Здесь мы встречаемся с одним из наиболее интригующих, а для многих и одним из глубоко волнующих аспектов истории модернизма. Ведь когда Руссо заменял знаменитую максиму Декарта «Я мыслю, следовательно, я существую» своей формулировкой «Я чувствую, следовательно, я существую», он сигнализировал о радикальном сдвиге от рациональной и инструменталистской стратегии к более осознанно эстетической стратегии реализации задач Просвещения. Примерно в то же самое время Иммануил Кант также признавал, что эстетическое суждение следовало интерпретировать в качестве отличного от практического разума (морального суждения) и понимания (научного знания), а также то, что эстетическое суждение оформляет необходимый, хотя и проблематичный переход между ними. Исследование эстетики как отдельного царства познания было весьма характерным для XVIII века занятием. Отчасти оно возникло из необходимости свыкнуться с громадным многообразием произведенных в очень разных социальных условиях культурных артефак-

тов, которые обнаружили в ходе возраставших торговых и культурных контактов. Выражали ли некое общее ощущение красоты вазы эпохи Мин, древнегреческие урны и дрезденский фарфор? Однако эстетические изыскания возникли также и в связи с масштабными затруднениями в переводе просвещенческих принципов рационального и научного понимания в моральные и политические принципы, подходящие для действия. В дальнейшем именно в этот разрыв Ницше со столь разрушительным эффектом поместит свое могущественное послание о том, что у искусства и эстетического чувства есть власть выходить за пределы добра и зла. Разумеется, именно реализация эстетического опыта как цели в самой себе была отличительным признаком романтического движения (в том виде, как его представляли, скажем, Шелли и Байрон). Оно породило ту волну «радикального субъективизма», «неограниченного индивидуализма» и «поиска личностной самореализации», которые, с точки зрения Дэниела Белла [Bell, 1978], уже давно привели к фундаментальной оппозиции модернистского культурного поведения и художественных практик с протестантской этикой. Гедонизм, согласно Беллу, плохо согласуется с накоплением и инвестициями, которые, как полагают, питают капитализм. Какой бы вывод мы ни делали из слов Белла, определенно верно, что романтики проторили путь к активным эстетическим вмешательствам в культурную и политическую жизнь. Подобные вмешательства ожидались такими авторами, как Николая

де Кондорсе и Анри де Сен-Симон. Последний, например, настаивал, что

это мы, художники, будем служить вам в качестве авангарда. Что за прекрасная участь для искусств – осуществлять позитивную власть над обществом, подлинно жреческую функцию и мощно шествовать во главе интеллектуальных способностей в эпоху их величайшего развития! (цит. по: [Bell, 1978, p. 35]; ср.: [Poggioli, 1968, p. 9]).

Проблема подобных настроений заключается в том, что эстетическая связь между наукой и моралью, между знанием и действием в них рассматривается так, как если бы этой связи «никогда не угрожала историческая эволюция» [Raphael, 1981, p. 7]. Эстетическое суждение, как в случае с Мартином Хайдеггером и Эзрой Паундом, может с одинаковой легкостью привести как в правую, так и в левую сторону политического спектра. Как успел заметить уже Бодлер, если основу современной материальной жизни формировали поток и изменение, эфемерность и фрагментация, то определение модернистской эстетики критически зависело от того, какую позицию в отношении подобных процессов занимал художник. Конкретный художник мог оспаривать их, охотно их принимать, пытаться над ними господствовать или же попросту чувствовать себя в них как рыба в воде, но никогда не мог игнорировать их. Результатом занятия любой из этих позиций было, разумеется, преобразование тех спосо-

бов, какими производители культуры осмыслили поток и изменение, а равно и тех политических терминов, в которых они представляли вечное и неизменное. Все хитросплетения модернизма в качестве культурной эстетики могут в целом быть поняты на фоне подобных стратегических альтернатив.

Я не буду в очередной раз рассматривать обширную и извилистую историю культурного модернизма начиная с его зарождения в Париже в 1848 году. Но если мы хотим понять постмодернистскую реакцию, то необходимо отметить некоторые самые общие тезисы. Если, к примеру, вернуться к формулировке Бодлера, то мы обнаружим, что он определяет художника как того (или ту), кто способен сконцентрироваться на привычных аспектах жизни в большом городе, понять ее неустойчивые свойства и в то же время извлечь из преходящего момента все содержащиеся в нем допущения о вечном. Успешным художником эпохи модерна оказывался тот, кто мог обнаружить универсальное и вечное, «извлечь по капле горький или безрассудный аромат вина жизни» из «эфемерных, текучих форм красоты наших дней» [Baudelaire, 1981, p. 435; Бодлер, 1986]. В той степени, в какой модернистскому искусству удавалось это сделать, оно становилось нашим искусством – именно потому, что «это единственное искусство, реагирующее на хаос нашей жизни» [Bradbury, McFarlane, 1976, p. 27].

Но как *репрезентировать* вечное и неизменное посреди всего этого хаоса? Поскольку натурализм и реализм ока-

зались неадекватны этой задаче, художнику, архитектору и писателю пришлось искать для ее решения некий особый путь. Поэтому модернизм с самого начала стал заниматься языком, обнаруживая некоторые особые способы представления вечных истин. Личное достижение художника зависело от новшества в языке и способах репрезентации, и в результате модернистское творение, как отмечает Ланн, «зачастую нарочно обнажает свою собственную реальность как конструкции или искусственного объекта», тем самым трансформируя большую часть искусства в «автореферентный конструктор, а не в зеркало социума» [Lunn, 1985, p. 41]. Писатели вроде Джеймса Джойса и Марселя Пруста, поэты вроде Стефана Малларме и Луи Арагона, художники вроде Эдуарда Мане, Камиля Писсарро, Джексона Поллока – все они демонстрировали недюжинную озабоченность созданием новых кодов, смыслов и метафорических аллюзий в языках, которые конструировали. Но если мир действительно был мимолетным, эфемерным и хаотичным, в таком случае художник именно по этой причине должен был представлять вечное посредством моментального эффекта, используя «внезапные, неожиданные действия и попирая ожидаемую неразрывность» принципиально важные для того, чтобы вдолбить послание, которое он стремился донести.

Модернизм мог говорить о вечности, лишь замораживая время и все его мимолетные качества. Для архитектора, отвечающего за проектирование и возведение сравнительно

постоянной пространственной структуры, эта исходная установка была достаточно простой. Архитектура, писал Людвиг Мис ван дер Роэ в 1920-х годах, есть «воля эпохи, осознанная в пространственных терминах». Для других же «придание времени пространственной формы» (*spatialization of time*) посредством образа, драматического жеста и моментального шока или же просто с помощью монтажа/коллажа была более проблематична. Томас Элиот в своей поэме «Четыре квартета» размышлял об этой проблеме следующим образом:

Быть в сознании – значит быть не во времени,  
Но только во времени миг в розовом саду,  
Миг в беседке, где шумит дождь,  
Может быть вспомнен, связанный с прошлым и будущим.  
Только временем завоевывается время.

Один из способов решения данной проблемы предоставляла техника монтажа/коллажа, поскольку различные эффекты, производные от разных времен (старые газеты) и пространств (использование общих объектов), могли накладываться друг на друга и создавать эффект одновременности. Открывая одновременность подобным образом, «модернисты принимали эфемерное и непостоянное в качестве средоточия своего искусства» и в то же самое время были коллективно вынуждены вновь утверждать могущество тех самых условий, которым они противодействовали. Ле Кор-

бюзые осознал эту проблему в своем трактате 1924 года «Город завтрашнего дня». «Люди с готовностью обвиняют меня в том, что я революционер», жаловался он, но «равновесие, которое они пытаются с таким трудом сохранять, совершенно эфемерно в силу самой жизни: это баланс, который приходится вечно утверждать заново». Кроме того, богатейшая изобретательность всех тех «нетерпеливых умов, что были склонны нарушать» это равновесие, породила эфемерные и неустойчивые качества самого эстетического суждения, ускорила, а не замедляла изменения в эстетических модах: импрессионизм, постимпрессионизм, кубизм, фовизм, дадаизм, сюрреализм, экспрессионизм и т. д. «Авангард, – отмечает Ренато Поджиоли в своем великолепном исследовании его истории, – приговорен к тому, чтобы завоевывать посредством влияния моды ту самую популярность, которую он некогда презирал – и это начало его конца».

Кроме того, коммодификация и коммерциализация рынка культурной продукции в XIX веке (и сопутствующий этому упадок государственного, аристократического или институционального патронажа) принуждали производителей культуры к рыночной форме конкуренции, которая определенно усиливала процессы «созидательного разрушения» внутри самого эстетического поля. Это отражалось в событиях, происходивших на политико-экономической сцене, а в некоторых случаях и опережало их. Все без исключения художники стремились изменить основы эстетического суж-

дения, пусть даже только ради того, чтобы продать свою продукцию. Кроме того, эстетическое суждение зависело от формирования характерного класса «потребителей культуры». Художники, при всей их предрасположенности к анти-элитной и антибуржуазной риторике, тратили гораздо больше сил на борьбу друг с другом и против собственных традиций, чтобы продать свою продукцию, чем на реальное политическое действие.

Борьбе за создание *произведения искусства*, творения, которое раз и навсегда смогло бы найти уникальное место на рынке, пришлось стать индивидуальным усилием в условиях конкуренции. Поэтому модернистское искусство всегда было, по выражению Вальтера Беньямина, «ауратическим искусством», в том смысле, что художнику приходилось напускать на себя ауру креативности, преданности искусству ради искусства, чтобы произвести некий культурный объект, который окажется оригинальным, уникальным и, следовательно, идеально реализуемым на рынке по монопольной цене. Результатом этого становилась зачастую высокоиндивидуализированная, аристократическая, надменная (особенно в отношении популярной культуры) и даже бесцеремонная позиция, которую занимали производители культуры, но эта же позиция свидетельствовала о том, каким образом наша реальность может конструироваться и реконструироваться с помощью деятельности, направляемой эстетикой. В лучшем случае эта деятельность для многих из тех, кто находится

под ее воздействием, может быть глубоко волнующей, бросающей вызов, беспокоящей и поучающей. Осознавая эту особенность, определенные разновидности авангарда (дадаисты, ранние сюрреалисты) пытались мобилизовать свои эстетические возможности в революционных целях, сплавливая свое искусство с популярной культурой. Другие, подобно Вальтеру Гропиусу и Ле Корбюзье, пытались навязывать ее сверху из схожих революционных целей. При этом Гропиус не был одинок, полагая важным «вернуть искусство народу путем производства прекрасных вещей». Модернизм усваивал собственный водоворот двусмысленностей, противоречий и пульсирующих эстетических изменений одновременно со стремлением влиять на эстетику повседневной жизни.

Однако воздействие фактов этой повседневной жизни на эстетическую чувствительность оказалось не просто мимолетным, вне зависимости от того, в какой степени сами художники проповедовали ауру «искусства для искусства». Начнем с того, что, как указывает Беньямин в своем знаменитом эссе «Произведение искусства в эпоху его механической воспроизводимости», изменяющиеся технические возможности воспроизводства, распространения и продажи книг и образов массовым аудиториям, наряду с изобретением сначала фотографии, а затем кино (а теперь к ним добавляются радио и телевидение), радикально изменили материальные условия существования художников и, следовательно, их социальную и политическую роль. К тому же, помимо

общего осознания текучести и изменчивости, пронизывающего все работы модернистов, увлеченность техникой с ее скоростью и движением, с ее машинной и фабричной системой, а также с ее потоком новых товаров, входящих в повседневную жизнь, вызвала широкий ряд эстетических реакций – от отрицания через подражание до умозрений о ее утопических возможностях. Например, как показывает Рейнер Бэнэм [Banham, 1984], первые архитекторы-модернисты, такие как Мис ван дер Роэ, в значительной мере черпали свое вдохновение из сугубо функциональных зерновых элеваторов, которые в то время появлялись по всему американскому Среднему Западу. Ле Корбюзье в своих планах и текстах брал те возможности, которые, по его мнению, были имманентны машине, фабрике и автомобильной эпохе, и простирали их в некое утопическое будущее [Fishman, 1982]. Сесилия Тичи приводит документальные свидетельства того, что массовые американские журналы наподобие «Искусства домоводства» изображали дом как «не более чем фабрику по производству счастья» уже в 1910 году, за несколько лет до того, как Ле Корбюзье осмелился произнести свое знаменитое (а теперь сильно поносимое) утверждение, что дом – это «машина для современной жизни» [Tichi, 1987, p. 19].

Поэтому важно помнить о том, что модернизм, возникший перед Первой мировой войной, был в большей степени реакцией на условия производства (машина, фабрика, урбанизация), обращения (новые системы транспорта и ком-

муникаций) и потребления (подъем новых рынков, реклама, массовая мода), нежели первопроходцем в производстве подобных изменений. Однако затем существенную значимость суждено было получить самой форме, которую принимала эта реакция. Она была не только способом поглотить, осмыслить и кодифицировать эти быстрые изменения, но также предлагала те направления действия, которые могли модифицировать или поддержать их. Например, Уильям Моррис<sup>25</sup>, выступая против утраты трудовых навыков ремесленными рабочими под воздействием управляемого капиталистами машинного и фабричного производства, стремился популяризировать новую ремесленную культуру, которая сочетала силу ремесленной традиции с могущественным призывом к «простоте дизайна, очищению от всего хлама, грязи и самолюбования» [Relph, 1987, p. 99–107]. Как далее указывает Эдуард Релф, Баухаус, чрезвычайно влиятельная немецкая дизайнерская школа, основанная в 1919 году, изначально черпала львиную долю своего вдохновения из основанного Моррисом Движения искусств и ремесел и лишь затем (в 1923 году) обратилась к идее, что «машина – наше современное средство дизайна». Баухаусу удалось повлиять на производство и дизайн именно благодаря тому, что он дал

---

<sup>25</sup> Уильям Моррис (Morris; 1834–1896) – английский поэт, прозаик, художник, издатель, крупнейший представитель второго поколения прерафаэлитов и неофициальный лидер Движения искусств и ремесел, возникшего в качестве реакции на массовое распространение индустриального производства предметов повседневного быта.

новое определение «ремесла» как навыка массового производства эстетически приятных товаров, но при этом с машинной эффективностью.

Именно такого рода различные реакции сделали модернизм столь сложным и зачастую противоречивым явлением. Как отмечают Малькольм Брэдбери и Джеймс Макфарлейн [Bradbury, McFarlane, 1976, p. 46], модернизм был

экстраординарным сочетанием футуристического и нигилистического, революционного и консервативного, натуралистического и символистического, романтического и классического. Он был торжеством технологической эпохи и приговором ей, восхищенным принятием веры в конец старых культурных порядков и глубоким отчаянием перед лицом страха по этому поводу, сочетанием убежденности в том, что новые формы были бегством от историзма и оков своей эпохи, с убежденностью в том, что именно их живым выражением и были эти новые формы.

Столь разноплановые элементы и оппозиции в разное время и в разных уголках мира складывались в довольно отличавшиеся друг от друга комбинации модернистских настроений и модернистской чувственности:

Можно составить карты, на которых будут изображены художественные центры и провинции, международный баланс культурной власти, который никогда не совпадает с балансом политической и экономической власти, хотя и, несомненно,

сложным образом с ним соотносится. Изменение карт по мере эстетического изменения: Париж для модернизма, безусловно, является абсолютно доминирующим центром – вместилищем богемы, толерантности и *émigré*<sup>26</sup>, но можно ощутить и упадок Рима и Флоренции, взлет и дальнейшее падение Лондона, стадию господства Берлина и Мюнхена, энергетические выплески из Норвегии и Финляндии, радиационное поле Вены – все это существенные этапы подвижной географии модернизма, нанесенные на карту перемещениями писателей и художников, течением мыслительных волн, выплесками масштабного художественного производства [Bradbury, McFarlane, 1976, p. 102].

Эта сложная историческая география модернизма (сюжет, который еще предстоит полностью описать и объяснить) делает вдвойне сложной точную интерпретацию его содержания. Напряженные отношения между интернационализмом и национализмом, между глобализмом и местечковым этноцентризмом, между универсализмом и классовыми привилегиями никогда не сходили со сцены. В своих лучших проявлениях модернизм пытался противостоять этим трениям, а в худших либо замалчивал их, либо эксплуатировал их (как это произошло, когда США после 1945 года присвоили модернистское искусство) ради циничных политических выгод [Guilbaut, 1983]. Модернизм принимает разные лики в зави-

---

<sup>26</sup> Эмиграция (*фр.*).

симости от конкретики времени и места. Если в целом это движение и носило определенно интернациональный и универсалистский характер, к которому оно часто намеренно стремилось и осознавало его, оно также яростно цеплялось за идею «элиты международного авангардного искусства, обладавшей сильным ощущением атмосферы места» [Ibid., p. 157]. Поэтому частные свойства того или иного места – и здесь я имею в виду не только сообщества сельского типа, в которые обычно собирались художники, но и довольно различные социальные, экономические, политические и экологические условия, преобладавшие, скажем, в Чикаго, Нью-Йорке, Париже, Вене, Копенгагене или Берлине, – налагают заметный отпечаток на разнообразие модернистского творчества (см. часть III).

Представляется также, что после 1848 года модернизм в значительной степени был городским феноменом, что он находился в беспокойных и запутанных отношениях с процессом взрывного роста городов (население нескольких городов к концу XIX века превысило отметку в миллион человек), значительной миграцией из деревни в город, индустриализацией, механизацией, масштабной перепланировкой застроенных окраин и имевшими политическую основу городскими движениями, очевидными, но зловещими силами которых были революционные восстания в Париже в 1848 и 1871 годах. Растущая необходимость противостоять психологическим, социологическим, техническим, организационным

и политическим проблемам масштабной урбанизации была одним из тех «парников», в которых расцветали модернистские движения. Модернизм был «искусством больших городов» и явно находил «свою естественную среду обитания в больших городах» – в подтверждение этого тезиса Брэдбери и Макфарлейн сводят воедино различные исследования отдельных городов. Другие исследования, такие как грандиозная работа Т.Дж. Кларка об искусстве Мане и его последователей в Париже эпохи Второй империи или столь же блестящий синтез культурных движений в Вене периода *fin de siècle* у Карла Шорске, подтверждают, насколько значимым был городской опыт в формировании культурной динамики различных модернистских движений. В конечном счете в качестве прямого ответа на глубокий кризис урбанистической организации, обнищание и перенаселенность городов сформировалось и целое направление модернистской практики и мысли (см.: [Timms, Kelley, 1985]). Существует прочная связующая нить, ведущая от реконструкции Парижа бароном Османом в 1860-х годах к Эбенезеру Говарду с его идеями «города-сада» (1898), Дэниелу Бёрнему («белый город», построенный к Всемирной выставке 1893 года, и региональный план Чикаго 1907 года), Тони Гарнье (линейный индустриальный город 1903 года), Камилло Зитте и Отто Вагнеру (представившим совершенно разные планы трансформации Вены периода *fin de siècle*), Ле Корбюзье («Город завтрашнего дня» и предложение Плана Вуазен 1924 года для Пари-

жа), Фрэнку Ллойд Райту (проект Броадакра 1935 года<sup>27</sup>) и крупномасштабным попыткам обновления городов, принятым в 1950–1960-х годах в духе высокого модернизма. Большой город, отмечает Мишель де Серто [de Certeau, 1984, p. 95], «представляет собой и механизм, и героя модерна».

Довольно специфический блеск на эту связь навел Георг Зиммель в своем выдающемся эссе «Большие города и духовная жизнь», опубликованном в 1911 году. В этой работе он рассуждал о том, каким образом мы можем реагировать на невероятное разнообразие опытов и стимулов, которым нас подвергает современная городская жизнь, и усваивать их психологически и интеллектуально. С одной стороны, мы освободились от цепей личной зависимости, тем самым получив доступ к гораздо большей мере индивидуальной свободы. С другой – это было достигнуто ценой такого обращения с другими, при котором они оказываются объектами и инструментами. У нас не было иного выбора, помимо того, чтобы относиться к безликим «другим» посредством холодного и бессердечного расчета необходимых денежных сделок, которые могли бы координировать стремительно растущее социальное разделение труда. Наше ощущение про-

---

<sup>27</sup> Идея проекта идеального города заключалась в том, что каждый житель выращивал продукты питания на собственной земле (аналогичные идеи в период Великой депрессии пытался реализовать на практике Генри Форд), отсутствовало разделение районов по принципу социального статуса, индустрия ограничивалась предприятиями легкой промышленности и т. д.

странства и времени также подчиняется жесткой дисциплине; в свою очередь, сами мы отдаемся гегемонии расчетливой экономической рациональности. Кроме того, быстрая урбанизация породила то, что Зиммель называл «попустительством», поскольку мы способны терпеть ее крайности лишь путем безразличного отношения к сложным стимулам, проистекавшим из суеты современной жизни. Наш единственный выход, хочет сказать Зиммель, состоит в том, чтобы культивировать лицемерный индивидуализм в погоне за знаками статусной моды или признаками индивидуальной эксцентричности. Мода, к примеру, сочетает «привлекательность отличия и изменения с привлекательностью простоты и приспособления»; «чем более нервозна эпоха, тем стремительнее будет меняться ее мода, поскольку потребность в привлекательности дифференциации, одна из принципиальных движущих сил моды, идет рука об руку с истощением нервных энергий» (цит. по: [Frisby, 1985, p. 98]).

Здесь я не ставлю перед собой цели оценить точку зрения Зиммеля (хотя сходства и различия с более поздним постмодернистским эссе Рабана поразительны), а рассматриваю ее в качестве одного из воплощений связи между городским опытом и модернистской мыслью и практикой. Представляется, что характеристики модернизма варьировались (хотя и интерактивным образом) на протяжении целого ряда больших многоязычных городов, которые возникли во второй половине XIX века. Действительно, в мировых столицах, каж-

дая из которых процветала как отдельная культурная сцена, определенные разновидности модернизма пришли к собственной траектории. Географическую же траекторию от Парижа к Берлину, Вене, Лондону, Москве, Чикаго и Нью-Йорку можно как обратить вспять, так и сократить в зависимости от того, какая разновидность модернистской практики имеется в виду.

Если, к примеру, взглянуть всего лишь на распространение тех материальных практик, из которых интеллектуальный и эстетический модернизм черпал львиную долю вдохновения – машины, новые системы транспорта и коммуникации, небоскребы, мосты и всевозможные инженерные чудеса, а также те невероятные нестабильность и ненадежность, которыми сопровождались быстрые инновации и изменения общества, – то в таком случае катализатором модернизма после 1870 года и около этого момента, возможно, следует рассматривать Соединенные Штаты (и в особенности Чикаго). Но в таком случае само отсутствие «традиционалистского» (феодалного и аристократического) сопротивления [в США] при одновременном массовом приятии явных модернистских настроений (наподобие тех, что документирует Тичи) делали работу художников и интеллектуалов еще менее значимой в качестве переднего края авангардного социального изменения. «Взгляд назад», популистский роман Эдуарда Беллами в жанре модернистской утопии, в 1890-х годах получил быстрое признание и даже породил определен-

ное политическое движение<sup>28</sup>. Вместе с тем произведения Эдгара Аллана По изначально получили очень незначительное признание на его родине, даже несмотря на то что Бодлер (чьи популярные и сегодня переводы произведений По уже в 1860-х годах иллюстрировал Мане) считал его одним из величайших модернистских авторов. Аналогичным образом архитектурный гений Луиса Салливана был, по большому счету, растворен в исключительно питательной среде модернизации Чикаго<sup>29</sup>. Концепция рационального городского планирования Дэниела Бёрнема<sup>30</sup>, выдержанная в духе высокого модернизма, терялась на фоне его склонности к украшательству зданий и классицизму в проектах индивиду-

---

<sup>28</sup> Полное название романа Беллами – «Взгляд назад, 2000–1887». В первый год после публикации в США (1888) было продано 200 тысяч экземпляров этой книги, еще 100 тысяч копий – в Великобритании. В романе описано общество массового производства и потребления, организованного в «промышленную армию».

<sup>29</sup> *Луис Генри Салливан* (Sullivan; 1856–1924) считается основателем американского архитектурного модернизма, первым разработавшим концепцию высотного здания. Его первая крупная работа, Аудиториум в Чикаго, объединявшая офисный комплекс, театр и отель, в момент постройки (1889) была самым большим зданием в США.

<sup>30</sup> *Дэниел Харви Бёрнем* (Burnham; 1846–1912) – американский архитектор и градостроитель. Выступал директором работ при подготовке знаменитой Всемирной выставки 1893 года в Чикаго, был ключевой фигурой при разработке генеральных планов таких городов, как Чикаго и Вашингтон. В начале следующей главы Харви приводит отрывок из известного высказывания Бёрнема: «Не задумывайте незначительных проектов. В них недостаточно магии, чтобы разгорячить кровь, поэтому они, скорее всего, не будут реализованы», которое цитировал его оппонент в сфере градостроительства Луис Салливан.

ального строительства. Однако в Европе различные формы яростного классового и традиционного сопротивления капиталистической модернизации придали интеллектуальным и эстетическим движениям модернизма еще большую значимость в качестве передового фронта социального изменения, что позволяло авангарду выполнять некую политическую и социальную роль, которая в целом отрицалась за нами в США вплоть до периода после 1945 года. Неудивительно, что история интеллектуального и эстетического модернизма гораздо более европоцентрична, при этом ряд его величайших катализирующих элементов был порожден некоторыми из менее прогрессивных и классово разделенных городских центров (таких как Париж и Вена).

Навязывать этому сложному сюжету ту или иную сравнительно несложную периодизацию не вполне корректно, но все же целесообразно хотя бы потому, что это помогает понять, против какого рода модернизма реагируют постмодернисты. Например, для проекта Просвещения аксиомой было то, что на любой вопрос возможен только один ответ. Из этого следовало, что мир может быть контролируем и рационально управляем лишь в том случае, если он будет правильно описан и представлен. Однако это предполагало единственно верный способ репрезентации, который, если мы сможем его открыть (чему и были посвящены все научные и математические устремления), предоставит средства для целей Просвещения. Такой способ мышления объеди-

нял столь различных авторов, как Вольтер, Жан Лерон д'Аламбер, Дени Дидро, Николя де Кондорсе, Дэвид Юм, Адам Смит, Анри де Сен-Симон, Огюст Конт, Мэтью Арнольд, Иеремия Бентам и Джон Стюарт Милль.

Однако после 1848 года идея существования только одного возможного способа репрезентации стала рушиться. Категориальная устойчивость просвещенческой мысли вызвала все больше сомнений, и в конечном счете на смену ей пришел акцент на разнонаправленных системах репрезентации. В Париже такие авторы, как Шарль Бодлер и Гюстав Флобер, и художники типа Эдуарда Мане стали использовать возможность различных способов репрезентации таким образом, что это напоминало открытие неевклидовых геометрий, которые в XIX веке потрясли предполагаемое единство математического языка. Поначалу гипотетическая, начиная с 1890 года эта идея вызвала настоящий взрыв разнообразных направлений мысли и экспериментов в столь отличающихся друг от друга центрах, как Берлин, Вена, Париж, Мюнхен, Лондон, Нью-Йорк, Чикаго, Копенгаген и Москва, достигнув апогея незадолго до начала Первой мировой войны. Большинство исследователей этого процесса сходятся во мнении, что результатом этого фурора экспериментов стала качественная трансформация, к которой модернизм приблизился примерно между 1910 и 1915 годами (Вирджиния Вулф предпочитала более ранние даты, а Дэвид Герберт Лоуренс – более поздние). В ретроспективе, как убедитель-

но доказывают Брэдбери и Макфарлейн, несложно заметить, что в эти годы действительно произошла некая радикальная трансформация. «По направлению к Свану» Марселя Пруста (1913), «Дублинцы» Джеймса Джойса (1914), «Сыновья и любовники» Лоуренса (1913), «Смерть в Венеции» Томаса Манна (1914), «Вортицистский манифест» Эзры Паунда 1914 года (в котором он уподобил чистый язык эффективной машинной технологии) – вот некоторые знаковые тексты, опубликованные в то время, которое также стало свидетелем чрезвычайного расцвета изящных искусств (Анри Матисс, Пабло Пикассо, Константин Бранкузи, Марсель Дюшан, Жорж Брак, Пауль Клее, Джорджо де Кирико, Василий Кандинский, многие работы которого, показанные во время знаменитой Арсенальной выставки<sup>31</sup> в Нью-Йорке в 1913 году, за день посмотрели более чем 10 тысяч посетителей), музыки (нарушителем спокойствия в 1913 году стала «Весна священная» Игоря Стравинского, а одновременно появилась атональная музыка Арнольда Шёнберга, Альбана Берга, Бела Бартока и других композиторов), не говоря уже о показательном сдвиге в лингвистике (структуралистская теория языка Фердинанда де Соссюра, в которой значение слов определяется их отношением к другим словам, а не референцией объекта, была задумана в 1911 году) и физике вслед

---

<sup>31</sup> Выставка, от которой ведется отсчет истории современного искусства в США, проходила в феврале-марте 1913 года в здании Арсенала 69-го Нью-Йоркского полка Национальной гвардии.

за обобщением Альбертом Эйнштейном теории относительности с ее апелляцией к неевклидовым геометриям и их материальным обоснованием. Столь же значимой, как мы увидим позже, оказалась публикация в 1911 году «Принципов научного управления» Фредерика Уинслоу Тейлора, за два года до того, как Генри Форд запустил первый образец конвейерного производства в Дирборне (Мичиган).

Напрашивается вывод, что в течение этого непродолжительного промежутка времени весь мир репрезентации и знания претерпел фундаментальную трансформацию. Как и почему это произошло – вот вопрос, имеющий отношение к самой сути дела. В части III этой книги будет рассмотрен тезис, что причиной этой одновременности было радикальное изменение опыта пространства и времени в западном капитализме, но есть и другие заслуживающие внимания аспекты рассматриваемой ситуации.

Описанные изменения, разумеется, были вызваны утратой веры в неизбежность прогресса и нарастающим беспокойством относительно незыблемости категорий просвещенческой мысли. Это беспокойство отчасти проистекало из турбулентного пути классовой борьбы, в особенности после революций 1848 года и публикации «Манифеста Коммунистической партии». Прежде такие принадлежавшие к традиции Просвещения мыслители, как Адам Смит или Сен-Симон, могли резонно утверждать, что, как только оковы феодальных классовых отношений падут, добродетельный ка-

питализм (организованный либо с помощью невидимой руки рынка, либо за счет силы ассоциаций, о которых много рассуждал Сен-Симон) может предоставить выгоды капиталистического модерна для всех. Именно этот тезис, который решительно отвергали Маркс и Энгельс, становился все менее прочным по ходу XIX столетия, когда классовое неравенство, порождаемое внутри капиталистической системы, становилось все более и более явным. Социалистическое движение бросало все больший вызов единству просвещенческого разума и привносило в модернизм классовое измерение. Кому следовало наполнять модернистский проект и направлять его – буржуазии или рабочим? И на чьей стороне находились производители культуры?

На эти вопросы не могло быть простого ответа. Начнем с того, что пропагандистское и в прямом смысле политическое искусство, интегрированное в революционное политическое движение, было сложно согласовать с модернистским канонам для индивидуалистического и преимущественно «ауратического» искусства. Конечно, идея художественного авангарда при определенных обстоятельствах могла быть интегрирована с идеей авангардной политической партии. Время от времени коммунистические партии стремились мобилизовать «силы культуры» в качестве составной части своей политической программы, а некоторые авангардные художественные движения и конкретные художники (Фернан Леже, Пабло Пикассо, Луи Арагон и т. д.) активно поддерживали

дело коммунистов. Но даже в отсутствии явно выраженной политической повестки культурному производству приходилось производить политические эффекты. Художники в конечном счете имеют отношение к окружающим их событиям и проблемам и конструируют способы видения и репрезентации, обладающие социальными смыслами. Например, тот род искусства, что являлся на свет в счастливые дни модернистского обновления перед Первой мировой, прославлял универсалии даже в окружении множественных перспектив. Это искусство выражало отчуждение, антагонистичное любому ощущению иерархии (даже ощущению субъекта, что продемонстрировал кубизм), и часто было критически настроено к буржуазному консюмеризму и образу жизни. На этой стадии модернизм в значительной степени находился на стороне духа демократизации и прогрессивного универсализма, даже в тех случаях, когда его концепция была совершенно «ауратической». Вместе с тем в период между двумя мировыми войнами события все больше и больше заставляли художников открыто демонстрировать свои политические предпочтения.

Этот сдвиг в тональности модернистской атмосферы также проистекал из необходимости открыто противостоять ощущению анархии, беспорядка и отчаяния, вскрытому Ницше во времена поразительного смятения, беспокойства и нестабильности политико-экономической жизни – нестабильности, которую пытались преодолеть анархистское дви-

жение конца XIX века и в которую оно внесло свою значимую лепту. Дополнительное измерение в эту неразбериху вносило открытое выражение эротических, психологических и иррациональных потребностей (того рода, которые были выявлены Зигмундом Фрейдом и представлены Густавом Климтом в его ничем не стесненном искусстве). Так что этой специфической волне модернизма приходилось признать невозможность репрезентации мира с помощью одного отдельно взятого языка. Понимание должно было конструироваться посредством исследования множественных перспектив. Одним словом, модернизм занял позицию множественной перспективы и релятивизма в качестве собственной эпистемологии для раскрытия того, что он по-прежнему принимал за подлинную природу единой, хотя и сложной, потаенной реальности.

Но что именно могло составлять эту единую лежащую в основе реальность и ее «вечное присутствие», оставалось неясным. Например, Владимир Ленин, исходящий из подобного соображения, яростно нападал на ошибки релятивизма и множественной перспективы в своей критике «идеалистической» физики Эрнста Маха, стремясь подчеркнуть политические, а заодно и интеллектуальные опасности, на которые определенно указывал бесформенный релятивизм. В некотором смысле аргументацию Ленина подтвердило начало Первой мировой войны, этой масштабной схватки между империями. Безусловно, можно с уверенностью утвер-

ждать, что «модернистская субъективность... попросту оказалась не в состоянии совладать с кризисом, в который Европа погружалась в 1914 году» [Taylor, 1987, p. 127].

Травма мировой войны вместе с политическими и интеллектуальными реакциями на нее (некоторые из них мы рассмотрим более пристально в части III) открыли путь к осознанию того, что именно могло составлять сущностные и вечные характеристики модерна, не относившиеся ни к одной из крайностей формулировки Бодлера. В отсутствии просвещенческой уверенности в совершенстве человека первостепенной задачей стал поиск подходящего для модерна мифа. Например, писатель-сюрреалист Луи Арагон предполагал, что определенная цель его написанной в 1920-х годах книги «Парижский крестьянин» заключалась в том, чтобы тщательно выписать роман, «который явится в качестве мифологии», при этом Арагон добавлял: «фактически – мифологии модерна». Но в то же время представлялось возможным и наведение метафорических мостов между древними и современными мифами. Джойс выбрал фигуру Улисса, тогда как Ле Корбюзье, как утверждает Кеннет Фрэмpton [Frampton, 1980], всегда стремился «снять противопоставление инженерной эстетики и архитектуры, наделять практическую полезность иерархией мифа» (эту практику он все больше акцентировал в своих творениях в Чандигархе и Роншане в 1960-х годах). Но кто или что было тем предметом, который мифологизировался? Именно так зву-

чал центральный вопрос, характеризовавший так называемый «героический» период модернизма.

В межвоенные годы модернизм, возможно, и был «героическим», но в то же время он был сопряжен с бедствиями. Совершенно определенно требовались действия по перестройке израненных войной экономик Европы, а также для разрешения всех проблем, связанных с политическими разногласиями, которые ассоциировались с капиталистическими формами быстро разворачивавшегося роста городов и промышленности. Упадок единых просвещенческих верований и возникновение множественных перспектив (*perspectivism*) оставляли открытой возможность придания социальному действию некоего эстетического видения, так что борьба между различными течениями модернизма становилась чем-то большим, чем просто преходящим интересом. Более того, производители культурной продукции знали об этом. Эстетический модернизм обладал большим значением, а ставки в игре были высоки. Призыв к «вечному» мифу становился все более императивным. Однако его поиск оказался столь же сумбурным, сколь и опасным. «Разум, приходящий к согласию с собственными мифическими истоками, вступает в ошеломительную схватку с мифом... Мифом оказывается уже Просвещение, а Просвещение впадает в мифологию» [Huysen, 1984].

Этот миф должен был либо избавить нас от «бесформенного универсума случайности», либо, что более запрограм-

мировано, обеспечить нас стимулом к новому проекту для человеческого устремления. Одно из направлений модернизма апеллировало к тому образу рациональности, который воплощался в машине, фабрике, в мощи современной технологии или же в городе как «живой машине». Уже Эзра Паунд выдвинул тезис, что язык должен подчиняться эффективности машины, и, как показала Сесилия Тичи [Tichi, 1987], столь разноплановые модернистские авторы, как Джон Дос Пассос, Эрнест Хемингуэй и Уильям Карлос Уильямс, моделировали свой стиль в точности в соответствии с этой установкой. Уильямс, например, сильнее прочих держался мнения, что стихотворение есть не более или не менее чем «машина, составленная из слов». Именно эту тему столь энергично превозносил Диего Ривера в своей необычайной настенной росписи в Детройте, она же стала лейтмотивом и у многих прогрессивных настенных художников в США времен Великой депрессии.

«Истина – это значимость факта», говорил Мис ван дер Роэ, и многие деятели культуры, особенно те, кто работал в рамках и в орбите влиятельного в 1920-х годах движения Баухаус, начинали внедрять рациональный порядок («рациональное» в данном случае определялось технологической эффективностью и машинным производством) для социально полезных целей (освобождение человека, освобождение пролетариата и т. п.). «Путем порядка приносить свободу», – так звучал один из лозунгов Ле Корбюзье, который подчер-

кивал, что в современном метрополисе свобода и вольность (*freedom and liberty*) принципиально зависят от внедрения рационального порядка. В межвоенный период модернизм принял отчетливо позитивистский уклон и посредством напряженных усилий Венского логического кружка основал новый стиль философствования, который станет ключевым для социальной мысли после Первой мировой войны. Логический позитивизм был столь же сопоставим с практиками модернистской архитектуры, сколь и с прогрессом всех форм науки как воплощений технического контроля. Это было время, когда дома и большие города неприкрыто воспринимались в качестве «машин для жизни». Именно в эти годы собрался могущественный Международный конгресс современной архитектуры (CIAM) для принятия своей знаменитой Афинской хартии 1933 года, которая на протяжении следующих примерно тридцати лет во многом будет определять, что такое модернистская архитектурная практика.

Столь ограниченное представление о сущностных характеристиках модернизма было широко открыто для неверных интерпретаций и злоупотреблений. Даже внутри самого модернизма имеются существенные возражения (вспомним «Новые времена» Чаплина) по поводу идеи, что машина, фабрика и рациональность дают достаточно состоятельное исходное основание для определения вечных качеств современной (*modern*) жизни. Проблема «героического» мо-

дернизма заключалась, попросту говоря, в том, что, как только машинный миф отвергался, вместо него центральную позицию «вечной истины», предусмотренную модернистским проектом, мог занять вообще любой миф. Сам Бодлер, например, свое эссе «Салон 1846 года» посвятил буржуа, который стремился «осознать идею будущего во всех его разнообразных формах, политических, индустриальных и художественных». Экономисты наподобие Шумпетера определенно заплодировали бы этому высказыванию.

Итальянские футуристы были столь очарованы скоростью и мощностью, что увлеклись созидательным разрушением и воинственным милитаризмом настолько, что их героем смог стать Муссолини. Джорджо де Кирико после Первой мировой войны утратил интерес к модернистским экспериментам и стремился к коммерциализированному искусству, укорененному в классической красоте, которая смешивалась с могучими конями и нарциссическими изображениями самого художника, вырядившегося в исторические костюмы (все это позволило де Кирико заслужить одобрение Муссолини). Эзра Паунд с его страстью к машинной эффективности языка и восхищением перед авангардистским поэтом-воином, способным господствовать над «бездумным меньшинством», также был глубоко привержен политическому режиму (а именно режиму Муссолини), который смог добиться того, чтобы поезда ходили по расписанию. Альберт Шпеер, архитектор Гитлера, мог активно нападать на модернистские

эстетические принципы, воскрешая классицистические темы, но ему пришлось воспринять многие модернистские техники и поставить их на службу нацистским целям с той же безжалостностью, которую гитлеровские инженеры демонстрировали в применении дизайнерских практик Баухауса при сооружении концентрационных лагерей [Lane, 1985]. Оказалось, что самые последние практики научной инженерии в том виде, как они воплощались в наиболее крайних формах современной бюрократической и машинной рациональности, вполне сочетаемы с мифом об арийском превосходстве и о крови и почве Отечества. Именно таким способом заразная форма «реакционного модернизма» получила точку опоры в нацистской Германии – можно допустить, что весь этот сюжет, хотя и в определенном смысле модернистский, в большей степени был обязан слабости просвещенческой мысли, нежели какому-то диалектическому развороту или поступательному движению к некоему «естественному» результату [Herf, 1984, p. 233].

Это был период, когда всегда латентно присутствовавшие трения между интернационализмом и национализмом, между универсализмом и классовой политикой были возведены в абсолютное и нестабильное противоречие. Оставаться безразличным к революции в России, нарастающей мощи социалистических и коммунистических движений, коллапсу экономик и правительств и к подъему фашизма было сложно. На одном из полюсов модернистского движения возобладало

политически ангажированное искусство. Сюрреализм, конструктивизм и социалистический реализм каждый по-своему стремились мифологизировать пролетариат, а русские (как и множество социалистических правительств в Европе) предприняли попытку запечатлеть это в пространстве путем создания таких сооружений, как знаменитый квартал *Karl-Marx-Hof* в Вене (спроектированный не только для того, чтобы быть домом для рабочих, но и чтобы выступать бастионом вооруженной защиты от любого нападения сельского консерватизма на социалистический город<sup>32</sup>). Однако конкретные конфигурации были нестабильны. Доктрины социалистического реализма в качестве ответа на «декадентский» буржуазный модернизм и фашистский национализм провозглашались не быстрее, чем представлявшие многие коммунистические партии политики народных фронтов начинали возвращаться обратно к националистическому искусству и культуре в качестве способа объединения пролетариата с колеблющимися силами среднего класса в едином фронте против фашизма.

Многие художники авангарда пытались противостоять столь прямому социальному посланию и в поисках более универсальных мифологических высказываний забрасыва-

---

<sup>32</sup> Жилой комплекс *Karl-Marx-Hof* архитектора Карла Эна, считающийся самым длинным жилым домом в мире (его протяженность составляет 1100 метров), действительно стал ареной классово-борьбы во время Февральского восстания 1934 года, когда он оказался важнейшим опорным пунктом левых сил и был взят правительственными войсками штурмом с применением артиллерии.

ли свою сеть дальше и глубже. Томас Элиот в «Бесплодной земле» создал визуальный плавильный котел образности и языков, почерпнутых из каждого уголка планеты, а Пикассо (среди прочих) в некоторые из своих более творчески продуктивных периодов заимствовал мотивы из мира примитивного (особенно африканского) искусства. В межвоенный период было нечто отчаянное в этом поиске мифологии, которая могла бы хоть как-то укрепить общество в столь беспокойные времена. Макс Рафаэль [Raphael, 1981, p. xii] ухватывает эти дилеммы в своей резкой, но не лишенной симпатии критике «Герники» Пикассо:

Теперь причины, по которым Пикассо был вынужден прибегать к знакам и аллегориям, должны стать достаточно ясными: это его совершенная политическая беспомощность перед лицом исторической ситуации, которую он взялся запечатлеть; его титаническая попытка противостоять конкретному историческому событию с помощью, предположительно, вечных истин; его желание дать надежду и комфорт и обеспечить счастливый конец, компенсировать ужас, разрушение и бесчеловечность этого события. Пикассо не видел то, что видел уже Гойя, а именно, что ход истории можно изменить только историческими средствами и только в том случае, если человек формирует собственную историю вместо того, чтобы действовать в качестве автоматического инструмента земной власти или некой гипотетической вечной идеи.

К сожалению, как предположил Жорж Сорель в своей блестящей работе «Размышления о насилии» [Sorel, 1974; Сорель, 2013], впервые опубликованной в 1908 году, невозможно было изобрести мифы, которые могли бы возыметь всепоглощающую власть над классовой политикой. Та разновидность синдикализма, которую продвигал Сорель, исходно была массовым движением левых, глубоко противной всем формам государственной власти, однако она эволюционировала в корпоративистское движение (в 1930-х годах привлекательное для личностей типа Ле Корбюзье), ставшее мощным организационным инструментом фашистского правого фланга. Тем самым этот фланг мог апеллировать к определенным мифам иерархически устроенного, но все же основанного на массовом участии и эксклюзивного сообщества с четкой идентичностью и тесными социальными связями, наполненного собственными мифами о происхождении и всемогуществе. Полезно напомнить, насколько сильно фашизм полагался на отсылки к классике (в архитектурном, политическом, историческом отношении) и соответствующим образом выстраивал мифологические концепции. Рафаэль предполагает интересную причину этого: греки «всегда осознавали национальный характер своей мифологии, тогда как христиане всегда приписывали своей мифологии ценности, независимые от пространства и времени» [Raphael, 1981, p. 95]. Аналогичным образом немецкий философ Хайдеггер отчасти основывал свою приверженность принципам (хотя и

не практикам) нацизма на собственном отрицании универсализирующей машинной рациональности в качестве мифологии, подходящей для современной жизни. Вместо этого он предлагал противоположный миф укорененности в месте и привязанные к среде обитания традиции в качестве единственного твердого основания для политического и социального действия в заведомо нестабильном мире (см. часть III). Эстетизация политики путем производства подобных всепоглощающих мифов (нацизм был не единственным из них) была трагической стороной модернистского проекта, которая все более и более выходила на передний план по мере приближения окончательного краха «героической» эпохи в ходе Второй мировой войны.

Если модернизм межвоенного периода был «героическим», но сопряженным с бедствиями, то «универсальный», или «высокий» модернизм, добившийся гегемонии после 1945 года, демонстрировал куда более комфортное отношение к господствующим центрам власти в обществе. Борьба за поиск приемлемого мифа явно ослабевала – как представляется, отчасти потому, что международная система власти (организованная, как мы увидим во второй части, вдоль фордистско-кейнсианских векторов под неусыпным приглядом гегемонии США) сама становилась сравнительно стабильной. Искусство, архитектура, литература и т. д. высокого модернизма сами становились искусством и практиками истеблишмента в обществе, в котором корпоративная капитали-

стическая версия просвещенческого проекта развития ради прогресса и освобождения человека задавала тон в качестве политико-экономической доминанты.

Особенно сильна была вера «в линейный прогресс, абсолютные истины и рациональное планирование идеальных социальных порядков» при стандартизированных условиях знания и производства. Появившаяся в результате разновидность модернизма была «позитивистским, техноцентрическим и рационалистическим» продуктом этой веры, одновременно происходило его внедрение в качестве работы элитного авангарда планировщиков, художников, архитекторов, критиков и других стражей высокого вкуса. В ногу с этим процессом шла «модернизация» европейских экономик, в то время как общее направление международной политики и торговли оправдывались тем, что несли благонамеренный и прогрессивный «модернизационный процесс» в отсталый третий мир.

В архитектуре, например, идеи CIAM, Ле Корбюзье и Миса ван дер Роэ не теряли актуальности в борьбе за возрождение израненных войной или дряхлеющих городов (их реконструкцию и обновление), в реорганизации транспортных систем, в строительстве фабрик, больниц, школ, во всевозможных государственных работах и – не в последнюю очередь – в строительстве качественного жилья для потенциально мятежного рабочего класса. Задним числом легко утверждать, что получившаяся в результате архитектура просто проду-

цировала безупречные образы власти и престижа для социально ответственных корпораций и правительств, одновременно реализуя проекты модернистского жилья для рабочего класса, которые вместе с тем становились «символами отчуждения и дегуманизации» [Huysen, 1984, p. 14; Frampton, 1980]. Однако можно утверждать и то, что некоторые разновидности крупномасштабного планирования и индустриализации строительной отрасли в сочетании с освоением технологий быстрой транспортировки и высокоплотного развития территорий были необходимостью, если для проблем послевоенного развития и политико-экономической стабилизации предполагалось найти капиталистические решения. Во многих из перечисленных аспектов высокий модернизм чрезвычайно преуспел.

Подлинно темной стороной высокого модернизма, по моему предположению, было то, что он скрыто прославлял корпоративную бюрократическую власть и рациональность под прикрытием возвращения к внешнему поклонению эффективной машине в качестве масштабного мифа, воплощающего все человеческие притязания. В архитектуре и планировании это означало отказ от украшения и индивидуальных проектов (вплоть до того, что арендаторам социального жилья не позволялось изменять окружающую среду в соответствии с их личными потребностями, а студентам, проживавшим в Швейцарском павильоне Ле Корбюзье, каждое лето приходилось жариться на солнце, поскольку ар-

хитектор из эстетических соображений отказывался разрешить использование в здании штор). Кроме того, это предполагало преобладание массивных пространств и перспектив, единообразия и силы прямой линии (всегда превосходящей кривую, как настаивал Ле Корбюзье). Эстетической библией для этого движения стала книга Зигфрида Гидиона «Пространство, время и архитектура», впервые опубликованная в 1941 году. Великая модернистская литература Джойса, Пруста, Элиота, Паунда, Лоуренса, Фолкнера, некогда считавшаяся пагубной, непонятной или шокирующей, была теперь подхвачена и канонизирована истеблишментом (в университетах и ключевых литературно-критических изданиях).

Здесь нам приходит на помощь описание того, «Как Нью-Йорк похитил идею искусства модерна», в одноименной книге Сержа Гильбо [Guilbaut, 1983] – не в последнюю очередь потому, что эта история вскрывает многоплановую иронию. Травмы Второй мировой войны и опыт Хиросимы и Нагасаки, как и травмы Первой мировой, было сложно пережить и представить каким-либо реалистическим способом, и поворот к абстрактному экспрессионизму со стороны таких художников, как Марк Ротко, Адольф Готтлиб и Джексон Поллок, сознательно отражал эту необходимость. Но их работы приобрели ключевое значение в силу несколько иных причин. Начнем с того, что борьба против фашизма изображалась как борьба в защиту западной культуры и цивилизации от варварства. Открыто отвергнутый фашизмом, междуна-

родный модернизм в Соединенных Штатах оказался «перемешан с культурой, определяемой в более широком и абстрактном смысле». Однако смущало то, что в 1930-х годах международный модернизм демонстрировал сильные социалистические и даже пропагандистские тенденции (в лице сюрреализма, конструктивизма и социалистического реализма). Произошедшая деполитизация модернизма, которая состоялась одновременно с возникновением абстрактного экспрессионизма, иронически предзнаменовала его усвоение политическим и культурным истеблишментом в качестве идеологического оружия в схватках холодной войны. Это искусство было в достаточной мере наполнено отчуждением и тревогой и вполне выражало насильственную фрагментацию и созидательное разрушение (все это, конечно же, соответствовало ядерной эпохе), чтобы его можно было использовать в качестве изумительного примера приверженности США свободе выражения, брутальному индивидуализму и творческой свободе. Вне зависимости от засилья маккартистских репрессий бросающие вызов полотна Джексона Поллока доказывали, что Соединенные Штаты были бастионом либеральных идеалов в мире, которому угрожал коммунистический тоталитаризм. Внутри этого ответвления существовал и еще один, даже более отклоняющийся от прямого пути. «Теперь, когда Америка признана тем центром, где должны встретиться искусство и художники всего мира, – писали в 1943 году Готтлиб и Ротко, – настало время при-

нять культурные ценности в подлинно глобальном масштабе». Тем самым они стремились к мифу, который был «трагическим и лишенным временности». На практике же эта апелляция к мифу позволила совершить быстрый переход от «национализма к интернационализму, а затем и от интернационализма к универсализму» (цит. по: [Guilbout, 1983, p. 174]). Но для того чтобы отличаться от модернизма, который сохранялся в других местах (прежде всего в Париже), «жизнеспособную новую эстетику» требовалось выковать из исключительно американского сырья. А то, что было явно американским, следовало превозносить в качестве сути западной культуры. Так и произошло с абстрактным абстракционизмом, наряду с либерализмом, *Coca-Cola* и *Chevrolet*, а также с пригородными коттеджами, наполненными потребительскими благами. Авангардные художники, делает вывод Серж Гильбо [Ibid., p. 200], «ныне ставшие политически “нейтральными” индивидуалистами, в своих работах артикулировали ценности, которые были последовательно приспособлены, использованы и реквизированы политиками, и в результате художественный мятеж был трансформирован в агрессивную либеральную идеологию».

Полагаю, значимость этого поглощения определенного рода модернистской эстетики официальной и элитной (*establishment*) идеологией и ее использование в соотношении с корпоративной властью и культурным империализмом очень важно осознать вслед за настаивающими на этом

Фредриком Джеймисоном [Jameson, 1984a] и Андреасом Хюссеном [Huysen, 1984]. Это означало, что впервые в истории модернизма художественный и культурный, а заодно и «прогрессивный» политический мятеж необходимо было нацелить на могущественную версию самого модернизма. Модернизм утратил свою привлекательность в качестве революционного противоядия от какой-либо реакционной и «традиционалистской» идеологии. Искусство и высокая культура истеблишмента оказались столь исключительной компетенцией господствующей элиты, что эксперименты в их границах (например, с новыми формами перспективизма) становились все более сложными, за исключением сравнительно новых сфер эстетического, таких как кино (где классическими стали модернистские работы типа «Гражданина Кейна» Орсона Уэллса). Хуже того, похоже, что искусство и высокая культура истеблишмента не смогли сделать ничего большего, нежели возвести монумент корпоративной и государственной власти или «американской мечты» в качестве автореференциальных мифов, простирающих явную пустоту чувственности над той частью формулы Бодлера, которая подчеркивала человеческие притязания и вечные истины.

Именно этот контекст вызвал к жизни различные контркультурные и антимодернистские движения 1960-х годов. Направленные против репрессивных черт укорененной в науке технико-бюрократической рациональности, распространявшейся через монолитные корпоративные, государ-

ственные и иные формы институционализированной власти (включая власть бюрократизированных политических партий и профсоюзов), контркультуры осваивали сферы индивидуализированной самореализации с помощью специфической «новой левой» политики, овладевая антиавторитарными действиями, навыками святотатства (в музыке, одежде, языке и образе жизни) и критикой повседневной жизни. Сосредоточившись в университетах, художественных институтах и на периферии культурной жизни больших городов, это движение выплеснулось на улицы – кульминацией его стала масштабная протестная волна глобальной турбулентности 1968 года, особенно затронувшая Чикаго, Париж, Прагу, Мехико, Мадрид, Токио и Берлин. Это почти напоминало ситуацию, будто универсальные притязания модерна в сочетании с либеральным капитализмом и империализмом оказались настолько успешны, что обеспечили материальное и политическое основание для космополитического, транснационального и, следовательно, глобального сопротивления гегемонии высокой модернистской культуры. И хотя движение 1968 года обернулось провалом (по крайней мере по словам самих его деятелей), его следует рассматривать в качестве культурного и политического предвестника последующего поворота к постмодернизму. Поэтому где-то между 1968 и 1972 годами мы наблюдаем возникновение постмодернизма в качестве полностью сформированного, хотя и пока бессвязного движения, вылупившегося из кокона антимо-

дернистского движения 1960-х годов.

## Глава 3. Постмодернизм

За последние двадцать лет «постмодернизм» превратился в концепт, с которым идет борьба, причем масштабы борьбы сталкивающихся мнений и политических сил таковы, что ее уже нельзя игнорировать. «Культура развитых капиталистических обществ, – объявили редакторы PRECIS 6 [1987], – претерпела глубокий сдвиг в *структуре чувства*». Думаю, большинство теперь согласится со следующим более осторожным суждением Андреаса Хюссена [Huysen, 1984]:

То, что на одном из уровней понимания выглядит как новейшая причуда, рекламная «фишка» и показуха, является частью медленно возникающей культурной трансформации западных обществ, изменением чувствительности, для которого термин «постмодерн» действительно совершенно адекватен, по крайней мере сейчас. Природу и глубину этой трансформации можно обсуждать, однако сам факт трансформации неоспорим. Во избежание неверного понимания: я не утверждаю, что происходит полномасштабный сдвиг парадигмы культурного, социального и экономического порядков – любое подобное утверждение определенно было бы преувеличением. Однако в некоем важном сегменте нашей культуры присутствует примечательный сдвиг в чувствительности, практиках и дискурсивных формациях, для которых характерен

постмодернистский набор допущений, переживаний и установок от аналогичного набора предшествующего периода.

Например, в области архитектуры Чарльз Дженкс датирует символическое окончание модернизма и переход к постмодернизму 3:32 пополудни 15 июля 1972 года, когда квартал массового жилья *Pruitt-Igoe* в Сент-Луисе («машина для современной жизни» в духе Ле Корбюзье, ставшая лауреатом различных конкурсов) был взорван после того, как превратился в непригодную жизненную среду для населявших его людей с низкими доходами. После этого идеи CIAM, Ле Корбюзье и других апостолов «высокого модернизма» уступили под натиском разнообразных возможностей, в числе которых были и выдвинутые во известной книге «Уроки Лас-Вегаса» Роберта Вентури, Дениз-Скотт Браун и Стивена Айзенура (также опубликованной в 1972 году [Venturi, Scott-Brown, Izenour, 1972; Вентури, Браун, Айзенур, 2015]), и которые, как оказалось, были далеко не единственным мощным передовым фронтом [новой архитектуры]. Суть этой работы, как подразумевает ее заголовок, заключалась в настоящем утверждении, что архитекторам следует больше учиться на материале общедоступных и повседневных ландшафтов (например, пригородов и торговых зон), нежели преследовать некие абстрактные, теоретические и доктринерские идеалы. Наступило время, утверждали авторы, строить для людей, а не для Человека. Стеклянные башни, бетонные

блоки и стальные конструкции, имевшие, казалось, все перспективы для того, чтобы нависнуть над любым городским пейзажем, от Парижа до Токио и от Рио до Монреаля, отрицавшие любое украшение как преступление, любой индивидуализм как сентиментальность, любой романтизм как китч, последовательно уступили место фигурным домам-башням, имитациям средневековых площадей и рыбацких деревень, сконструированному по заказу или традиционному жилью, реновации фабрик и складов, а также всевозможным восстановленным ландшафтам – и все это ради обеспечения некоей более «удовлетворительной» городской среды. Это стало настолько популярным, что свое веское мнение высказал даже сам принц Чарльз, решительно осудивший ошибки послевоенного городского редевелопмента и разрушительные действия застройщиков, которые, по его словам, сделали для уничтожения Лондона больше, чем налеты Люфтваффе во время Второй мировой войны.

Аналогичную эволюцию можно проследить среди городских планировщиков. В 1973 году в *Journal American Institute of Certified Planners* появилась получившая широкое распространение статья Дугласа Ли «Реквием крупномасштабным планировочным моделям», где автор верно предсказывал крах признанных им тщетными попыток 1960-х годов разработать крупномасштабные, всеохватные и интегрирующие планировочные модели для крупных агломераций (многие из этих моделей были детализированы со всей безжалост-

ностью, какую на тот момент только могло обеспечить компьютеризированное математическое моделирование). Вскоре после этого (13 июня 1976 года) в статье *New York Times* радикальные планировщики (вдохновленные идеями Джейн Джекобс), возглавившие столь яростное наступление на бездушные грехи модернистской городской планировки 1960-х годов, уже признавались «мейнстримом». Сегодня нормой стал поиск «плюралистических» и «органических» стратегий городского развития, понимаемого как «коллаж» высокодифференцированных пространств и комплексов, вместо реализации грандиозных планов, основанных на функциональном зонировании по принципу различных видов деятельности. Главная тема сегодня – «город-коллаж», а «городская ревитализация» – главное модное словечко в лексиконе планировщиков – пришла на смену скомпрометировавшей себя «городской реновации». «Не делать малых планов», – писал Дэниел Бёрнем в период первой волны модернистской планировочной эйфории в конце XIX века. Теперь же постмодернисты, такие как Альдо Росси, могут скромно ответить на это: «К чему в таком случае я могу стремиться в моем ремесле? Конечно же, к малым делам, видя, что возможность для великих исключена самой историей».

Сдвиги подобного рода находят документальное отражение во множестве различных сфер. Постмодернистский роман, утверждает Брайан Макхейл [McHale, 1987], характеризуется сдвигом от «эпистемологического» к «онтологиче-

скому». Под этим имеется в виду смещение от той разновидности перспективизма, которая позволяла модернисту добиться более устойчивого донесения смысла сложной, но все же единой реальности, к выходу на первый план вопросов о том, каким образом могут сосуществовать, сталкиваться и проникать друг в друга разные реальности. В результате была фактически стерта граница между вымыслом и научной фантастикой, хотя персонажи постмодернистской литературы, похоже, часто оказывались в замешательстве по поводу того, в каком мире они находятся и как они должны действовать по отношению к нему. Даже свести проблему перспективы к автобиографии, говорит один из героев Хорхе Луиса Борхеса, означает оказаться в лабиринте: «Кто я? Эфемерный человек сегодняшнего дня, или вчерашнего, уже забытый, или завтрашнего, непредсказуемый?»<sup>33</sup>. Знаки вопроса говорят сами за себя.

В философии переплетение возродившегося американского прагматизма с постмарксистской и постструктуралистской волной, которая потрясла Париж после 1968 года, вызвало то, что Ричард Бернстайн [Bernstein, 1985, p. 25] называет «гневом против гуманизма и наследия Просвещения». Это вылилось в энергичное отрицание абстрактного разума и глубокое отвращение к любым проектам, которые стре-

---

<sup>33</sup> Цитата из «Хроник Бустоса Домека» – приписанной вымышленному автору книги Хорхе Луиса Борхеса и Альфредо Биой Касареса (пер. с исп. Евгении Лысенко).

мились ко всеобщему человеческому освобождению через мобилизацию возможностей технологий, науки и разума. И здесь в борьбу на стороне постмодернизма вступил не кто иной, как папа Римский Иоанн Павел II. «Папа не нападет на марксизм или либеральный секуляризм не потому, что это – знак наступления будущего», – утверждает близкий к папе теолог Рокко Буттильоне, – а потому, что «философские концепции XX века утратили свою побудительную способность, их время уже прошло». Моральный кризис нашего времени – это кризис просвещенческой мысли. Ведь если последняя действительно могла позволить человеку самоосвободиться «от общинности и традиций Средневековья, в которых тонула его индивидуальная свобода», то утверждение Просвещением «самости без Бога» в конечном счете отрицало само себя, поскольку разум как средство без Божьей истины остался и без какой-либо духовной или моральной цели. Если порок и власть являются «единственными ценностями, для обнаружения которых не требуется свет разума», в таком случае разуму придется стать просто инструментом подчинения других [*Baltimore Sun*. 9 сентября 1987]. Таким образом, теологический проект постмодерна состоит в новом утверждении истины Бога без отрицания сил разума.

Если к постмодернистской риторике и аргументации прибегают даже такие известные (и при этом центристски-ориентированные) фигуры, как принц Уэльский и папа Иоанн

Павел П<sup>34</sup>, то сомнений в широте тех изменений, которые произошли в «структуре чувства» в 1980-х годах, практически не остается. Однако по-прежнему совершенно неясно, что может включать эта новая «структура чувства». Модернистские настроения, возможно, были подорваны, деконструированы, оставлены позади или без внимания, однако невелика и уверенность относительно связности или значения систем мышления, которые пришли им на смену. Подобная неопределенность делает особенно сложными оценку, интерпретацию и объяснение того сдвига, который, по общему мнению, уже произошел.

В частности, представляет ли собой постмодернизм радикальный разрыв с модернизмом, или же это просто некое восстание внутри модернизма против определенной формы «высокого модернизма», явленной, скажем, в архитектуре Миса ван дер Роэ и пустых поверхностях минималистской живописи абстрактного экспрессионизма? Является ли постмодернизм стилем (и в этом случае можно с определенным основанием проследить его предшественников вплоть до дадаистов, Ницше или даже, как предполагают Артур Крокер и Дэвид Кук [Kroker, Cook, 1986], «Исповеди» Блаженного Августина), или же его следует рассматривать строго как концепт для периодизации (и здесь мы начинаем спорить, зародился ли он в 1950-х, 1960-х или 1970-х годах)? Есть

---

<sup>34</sup> Книга вышла в 1990 году. Папа Римский Иоанн Павел II скончался в 2005 году.

ли у постмодернизма революционный потенциал в силу того, что он противостоит всем формам метанарративов (включая марксизм, фрейдизм и все формы просвещенческого разума) и обращает пристальное внимание на «другие миры» и «другие голоса», которых так долго не было слышно (женщины, геи, чернокожие, колонизированные народы с их собственными историями)? Или же это попросту коммерциализация и одомашнивание модернизма, редукция его уже потускневших притязаний на *laissez-faire*, рыночная эклектика в духе лозунга «все сгодится» (*anything goes*)<sup>35</sup>? Подрывает ли в связи с этим постмодернизм неоконсервативную политику, или же он интегрирован в нее? И связан ли его подъем с какой-то радикальной реструктуризацией капитализма, возникновением некоего «постиндустриального» общества, вплоть до рассмотрения его в качестве «искусства инфляционной эпохи» или «культурной логики позднего капитализма» (как полагали соответственно Ньюмен и Джеймисон)?

Думаю, мы можем начать работу над этими непростыми вопросами со схематических различий между модернизмом и постмодернизмом в том виде, как их представил Ихаб Хассан [Hassan, 1975; 1985, см. табл. 3.1]. Чтобы ухватить те способы, с помощью которых можно было бы изобразить постмодернизм в качестве реакции на модерн, он вво-

---

<sup>35</sup> *Anything goes* – основной принцип «анархической эпистемологии» американского философа-постпозитивиста Пола Фейерабенда, автора нашумевшей во второй половине 1970-х годов книги «Против метода», появление которой также ознаменовало начало постмодернистского периода.

дит ряд стилистических оппозиций. Я говорю «можно было бы», поскольку (как и Хассан) считаю рискованным изображение сложных отношений в виде простых дихотомий, ведь подлинное состояние чувствительности, реальная «структура чувства» и в модернистский, и в постмодернистский периоды почти наверняка заключаются в того или иного рода синтезе этих стилистических оппозиций. Тем не менее я полагаю, что табличная схема Хассана – это полезная точка отсчета.

Эта схема, фактически опирающаяся на такие разноплановые сферы, как лингвистика, антропология, философия, риторика, политическая наука и теология, дает богатую пищу для размышлений. Сам Хассан сразу же указывает, насколько эти оппозиции сами по себе неустойчивы, двусмысленны. Но несмотря на это, они позволяют уловить некий смысл того, в чем именно могут заключаться эти различия. Например, «модернистские» градостроители действительно, как правило, стремятся к «господству» над крупной городской агломерацией в качестве «тотальности», намеренно проектируя «закрытую форму», в то время как постмодернисты склонны рассматривать урбанистический процесс как неконтролируемый и «хаотический», в котором «анархия» и «изменение» могут «играть» в совершенно «открытых» ситуациях. Модернистская литературная критика в самом деле стремится рассматривать произведения в качестве примеров «жанра» и судить о них по «основному коду», ко-

торый преобладает в жанровой «границе», в то время как «постмодернистский» стиль критики просто рассматривает произведение в качестве «текста» со специфической «риторикой» и «идиолектом»<sup>37</sup>, который при этом в принципе может быть сопоставлен с любым другим текстом, неважно, какого рода. Дихотомии Хассана могут показаться карикатурными, но едва ли существует какая-либо сфера нынешних интеллектуальных практик, где нельзя отследить действие некоторых из них. Ниже я постараюсь рассмотреть некоторые из них более детально, как они того и заслуживают.

Таблица 3.1. Схематические различия между модернизмом и постмодернизмом

---

<sup>37</sup> Идиолект – совокупность особенностей речи, присущей конкретному индивиду в определенный момент времени. В современном литературоведении также активно используется термин «идиостиль» – система содержательных и формальных лингвистических характеристик, присущих произведениям определенного автора. Отмечается, что понятие стиля в постмодернизме утрачивает былую значимость, поскольку постмодернизм развенчивает представление о культуре как организованном целом.

Модернизм	Постмодернизм
Романтизм/символизм	Патафизика/дадаизм
Форма (конъюнктивная, закрытая)	Антиформа (дизъюнктивная, открытая)
Цель	Игра
Проект ( <i>design</i> )	Случайность
Иерархия	Анархия
Власть ( <i>mastery</i> )/Логос	Истощение/молчание
Художественный объект/ завершенное произведение	Процесс перформанс/хэппенинг
Дистанция	Участие
Творение/тотализация/синтез	Разрушение ( <i>decreation</i> )/ деконструкция/антитезис
Присутствие	Отсутствие
Центрирование	Рассеяние
Жанр/граница	Текст/интертекст
Семантика	Риторика
Парадигма	Синтагма
Подчинение (гипотаксис)	Сочинение (паратаксис)
Метафора	Метонимия
Селекция	Комбинация
Источник/глубина	Ризома/поверхность
Интерпретация/прочтение	Против интерпретации/ неверное прочтение
Означаемое	Означающее
Считываемое	То, что может быть записано
Нарратив/ <i>grande histoire</i> <sup>4</sup>	Антинарратив/ <i>petit histoire</i> <sup>5</sup>
Основной код	Идиолект
Симптом	Желание
Тип	Мутант

Модернизм	Постмодернизм
Генитальное/фаллическое	Полиморфное/андрогинное
Паранойя	Шизофрения
Происхождение/причина	Различие-различение <sup>6</sup> /след
Бог Отец	Святой Дух
Метафизика	Ирония
Определенность	Неопределенность
Трансцендентность	Иманентность

4 Большая история (*фр.*).

5 Малая история (*фр.*).

6 В книге Харви в таблице Хассана допущена ошибка.

В оригинале «Difference – Differance», где *difference* – собственно, различие, а *differance* (*La Differance*) – различение, «слово или понятие» Жака Деррида, которое на деле, как утверждает сам Деррида, «не есть ни слово, ни понятие». О том, что Хассан использует словарь именно Деррида, свидетельствует слово в таблице – «след». – *Примеч. науч. ред.*

Источник: [Hassan, 1985, p. 123–124]<sup>36</sup>.

Начну с того, что представляется самым поразительным

<sup>36</sup> Харви ссылается на текст Хассана «Культура постмодернизма», который позже вошел в сборник эссе «Постмодернистский поворот» (1987) под названием «К концепции постмодернизма». В статье сборника есть незначительные изменения, но таблица представлена в неизменном виде. См.: Хассан И.К. концепции постмодернизма // Культуролог. [Электронный ресурс]. URL: <<http://culturolog.ru/content/view/2765/>> (дата обращения 16.11.2020). – *Примеч. науч. ред.*

фактом относительно постмодернизма – полного принятия им эфемерности, фрагментации, прерывистости и хаотичности, которые формировали одну из двух половин бодлеровской концепции модерна. Однако постмодернизм отвечает на это очень специфическим образом. Он не пытается выйти за пределы эфемерности, противостоять ей или хотя бы отыскать «вечные и неизменные элементы», которые могли бы в ней присутствовать. Постмодернизм плавает, даже плещется в фрагментарных и хаотичных течениях изменения так, как будто кроме них ничего не существует. Фуко, например, призывает развивать «мысль, действие и желания посредством пролиферации, взаимоналожения и разъединения» и отдавать предпочтение «позитивному и множественному», предпочитать «различие – однообразному, поток – единствам, подвижные сборки – системам. Не забывайте: продуктивное – это не оседлое, а кочевое» [Deleuze, Guattari, 1984, p. xiii; Фуко, 2007, с. 9–10]. Поэтому в той степени, в какой постмодернизм пытается легитимировать себя при помощи отсылки к прошлому, он, как правило, восходит к тому направлению мысли (особенно у Ницше), которое подчеркивает глубокий хаос современной жизни и ее непостижимость для рационального мышления. Однако это не подразумевает, что постмодернизм является попросту некой версией модернизма; настоящие революции в области чувствительности могут происходить, когда скрытые и подчиненные идеи одного периода становятся явными и господ-

ствующими в другом. Тем не менее длительность состояния фрагментации, эфемерности, прерывистости и хаотического изменения является важным моментом и в модернистском, и в постмодернистском мышлении. Ниже я остановлюсь на этом подробнее.

Утвердительное принятие фрагментации и эфемерности предполагает целый ряд последствий, которые имеют прямое отношение к дихотомиям Хассана. Прежде всего перед нами предстают авторы наподобие Мишеля Фуко и Жана Франсуа Лиотара, открыто атакующие любую концепцию, способную выступать в качестве метаязыка, метанарратива или метатеории, посредством которых можно связывать или репрезентировать все что угодно. Универсальные и вечные истины, если они вообще существуют, невозможно точно установить. Предъявляя метанарративам (широким интерпретационным схемам типа тех, что использовали Маркс или Фрейд) обвинение в том, что они являются «тотализирующими», эти авторы настаивают на множественности формаций «власти-дискурса» (Фуко) или «языковых игр» (Лиотар). Последний фактически определяет постмодернизм просто как «недоверие метанарративам».

Идеи Фуко, в особенности в том виде, как они представлены в его ранних работах, заслуживают внимания, поскольку они стали плодотворным источником для постмодернистской аргументации. Их центральной темой являются отношения между властью и знанием. Однако Фуко порывает с

представлением о том, что власть в конечном счете локализована внутри государства, и анализирует происхождение власти, «исходя из бесконечно малых организмов, которые имеют свою историю, свой путь, свои собственные технику и тактику, увидеть затем, как эти механизмы власти, имеющие свою прочность и, в некотором роде, свою собственную технологию, при помощи все более общих механизмов и форм глобального господства» [Foucault, 1980, p. 99; Фуко, 2005, с. 50]. Более пристальный анализ микрополитик властных отношений в различных локациях, контекстах и социальных ситуациях приводит Фуко к выводу о существовании тесных отношений между системами знания («дискурсами»), которые кодифицируют техники и практики для осуществления социального контроля, и господством внутри отдельных локализованных контекстов. Тюрьма, сумасшедший дом, больница, университет, школа, кабинет психиатра – все это примеры мест, где дисперсная и фрагментарная организация власти выстраивается независимо от какой-либо систематической стратегии классового господства. Происходящее в каждом из этих мест невозможно понять, обратившись к некоей возвышающейся над ними общей теории. Фактически единственным неустраняемым элементом в выстраиваемой Фуко схеме вещей оказывается человеческое тело, поскольку оно является тем «местом», в котором в конечном счете накапливаются все формы репрессий. Так что, хотя, согласно знаменитому высказыванию Фуко, «не суще-

ствуует властных отношений без сопротивления», он в равной степени настаивает, что никакая утопическая схема вообще не может рассчитывать на то, чтобы нерепрессивным путем избежать отношений власти и знания. Здесь у Фуко слышится отголосок пессимизма Макса Вебера по поводу нашей способности избежать «стального панциря» репрессивной бюрократическо-технической рациональности. В качестве более частного случая Фуко интерпретирует советские репрессии как неизбежный результат утопической революционной теории (марксизма), обращавшейся к тем же техникам и системам знания, что были укоренены в капиталистической системе, которую эта теория стремилась сменить. Единственный доступный способ «устранения фашизма в наших головах» – исследовать открытые качества человеческого дискурса и полагаться на них, тем самым вмешиваясь в тот способ, которым знание производится и конституируется в определенных местах, где преобладает локализованная власть-дискурс. Работа Фуко с гомосексуалами и заключенными не преследовала цель осуществления реформ государственных практик, но была посвящена культивации и поддержанию локализованного сопротивления институтам, техникам и дискурсам организованного подавления.

Фуко явно верил, что лишь посредством подобного многостороннего и плюралистичного нападения на локализованные практики подавления может быть выдвинут некий

глобальный вызов капитализму без воспроизводства всех множественных репрессий капитализма в новой форме. Идеи Фуко апеллируют к различным социальным движениям, которые внезапно возникли в 1960-х годах (феминистки, ЛГБТ, этнические и религиозные группы, региональные автономисты и т. д.), а равно и к тем, кто был разочарован практиками коммунизма и политикой коммунистических партий. Однако Фуко оставляет открытым (особенно в силу намеренного отказа от какой-либо целостной теории капитализма) вопрос о том, каким путем подобные локализованные сражения могут сложиться в прогрессивную, а не регрессивную атаку на основные формы капиталистической эксплуатации и подавления. Локализованные сражения того типа, который, как представляется, стимулировал Фуко, в целом не имели эффекта в виде вызова капитализму, хотя Фуко мог бы резонно ответить на это, что подобный результат способна дать лишь борьба, ведущаяся таким образом, чтобы бросить вызов всем формам власти-дискурса.

Лиотар, со своей стороны, выдвигает похожий аргумент, хотя и из совершенно иных посылок. Он рассматривает модернистскую озабоченность языком, доводя ее до крайнего рассеяния. Хотя, утверждает Лиотар, «социальные скрепы имеют языковой характер», «они сотканы не единой нитью», а «непредопределенным числом» «языковых игр». Каждый из нас живет «в пересечении многих из них», и мы не обязательно устанавливаем «стабильные языковые сочетания, а

характеристики тех сочетаний, которые мы устанавливаем, не обязательно поддаются передаче». Как следствие, «социальный субъект сам, похоже, растворяется в этом рассеивании языковых игр». Интересно, что здесь Лиотар использует развернутую метафору Людвига Витгенштейна (первопроходца теории языковых игр), чтобы высветить состояние постмодернистского знания: «Наш язык напоминает древний город: множество мелких улиц и переулков, старых и новых домов и домов с пристройками разных периодов, окруженных множеством новых проспектов, прямых улиц, стандартных домов».

«Атомизация социального на подвижные сети языковых игр» предполагает, что каждый из нас может прибегать к совершенно разным наборам кодов в зависимости от ситуаций, в которых мы оказываемся (дома, на работе, в церкви, на улице или в пабе, на поминальной службе и т. д.). Поскольку Лиотар (как и Фуко) признает, что сегодня «знание является главной производительной силой», проблема заключается в том, чтобы обнаружить пункт средоточия этой власти, которая явным образом «распылена в облаках нарративных элементов» внутри гетерогенности языковых игр. Лиотар (вновь подобно Фуко) признает потенциал открытых характеристик повседневных речевых взаимодействий, в которых правила могут искривляться и сдвигаться таким образом, чтобы «стимулировать наивысшую гибкость высказывания». Лиотар высоко ценит кажущееся противоречие

между этой открытостью и жесткостью, с которой институты («недискурсивные поля» у Фуко) описывают то, что позволено или не позволено внутри их границ. Сферы права, академии, науки и бюрократического правительства, военного и политического контроля, электоральной политики и корпоративной власти – все они важным образом описывают то, что может быть сказано и как может быть сказано. Однако «пределы, которые конкретный институт накладывает на потенциальные языковые “акты”, никогда не устанавливаются сразу и для всех», они «сами по себе являются ставками в лингвистических стратегиях и предварительными их результатами, внутри этого института и вне его». Поэтому следует притормозить с овеществлением институтов и осознать, каким образом дифференцированный спектакль языковых игр первым делом создает институциональные языки и силы. Если «имеет место множество различных языковых игр – гетерогенность элементов», то мы также вынуждены признать, что они могут «лишь привести к появлению разрозненных институтов – локальному детерминизму».

Другие авторы, например, Стэнли Фиш [Fish, 1980], понимали под подобными «локальными детерминизмами» «интерпретативные сообщества», состоявшие как из производителей, так и из потребителей отдельных разновидностей знания, текстов, которые зачастую действовали внутри специфических институциональных контекстов (таких как университет, правовая система, религиозные группы), специфич-

ческих разделений культурного труда (таких как архитектура, изобразительное искусство, театр, танец) или определенных мест (локальные сообщества, нации и т. д.). Отдельные лица и группы внутри этих областей соблюдают совместный контроль над тем, что они считают полноценным знанием.

Поскольку множественные источники угнетения в обществе и множественные фокусы сопротивления господству можно выявить, подобная разновидность мышления была подхвачена радикальными политическими течениями и даже импортирована в самое сердце марксизма. Например, в «Кризисе исторического материализма» Стэнли Ароновица находим утверждение, что «множественные, локальные, автономные схватки за освобождение, происходящие по всему миру постмодерна, делают любые воплощения господствующих дискурсов абсолютно нелегитимными» [Vove, 1986, p. 18]. Подозреваю, что здесь Ароновиц поддался соблазну самого освободительного и, следовательно, самого побудительного аспекта постмодернистского мышления – его озабоченности «инаковостью» другого. Хюссен [Huysen, 1984] особенно осуждает империализм просвещенного модерна, который по умолчанию предполагал однотипный разговор с другими (колонизированными народами, чернокожими и прочими меньшинствами, религиозными группами, женщинами, рабочим классом). Само заглавие книги Кэрол Гиллиган «Иным голосом» [Gilligan, 1982] – феминистской работы, которая бросает вызов маскулинному уклону в выде-

лении фиксированных этапов морального развития личности, – иллюстрирует процесс контрнаступления на подобные универсализирующие допущения. Принципиальной для плюралистической позиции постмодернизма является идея, что все группы имеют право говорить за себя, своим собственным голосом, и этот голос должен признаваться в качестве аутентичного и легитимного. Работа Фуко с маргинальными и промежуточными группами повлияла на множество исследователей в таких разноплановых сферах, как криминология и антропология, задав новые пути реконструкции и репрезентации высказываний и опыта их субъектов. Хюссен, со своей стороны, подчеркивает данную в постмодернизме открытость к пониманию различия и инаковости другого, а заодно и предлагаемый им освободительный потенциал для ряда новых социальных движений (женщин, геев, чернокожих, экологов, региональных автономистов и т. д.). Любопытно, что большинство движений такого рода, хотя они определенно способствовали изменению «структуры чувства», уделяют мало внимания постмодернистским аргументам, а некоторые представители феминизма (например, [Hartsock, 1987]) враждебно относятся к ним по причинам, которые будут рассмотрены ниже.

Интересно, что ту же самую увлеченность «инаковостью другого» и «другими мирами» можно обнаружить в постмодернистской художественной литературе. Макхейл, подчеркивая плюрализм миров, сосуществующих внутри нее, обна-

руживает, что понятие *гетеротопии* Фуко служит прекрасно подходящим образом для понимания того, что стремится изобразить эта литература. Под гетеротопией Фуко понимает сосуществование в «невозможном пространстве» «большого количества фрагментарных возможных миров», или, если проще, несоразмерных пространств, которые соположены или наложены друг на друга. Персонажи больше не размышляют о том, каким образом они могут раскрыть или изобличить главную тайну, но вместо этого вынуждены задаваться вопросами: «Что это за мир? Что в нем нужно делать? Какое из моих “я” должно делать это?». Аналогичный сдвиг может быть выявлен в кинематографе. В модернистской классике – фильме «Гражданин Кейн» – репортер стремится раскрыть загадку жизни и характера Кейна, собирая многочисленные воспоминания и мнения тех, кто его знал. В более постмодернистском формате современного кино, в таком фильме, как «Синий бархат», мы обнаруживаем, что главный герой вращается между двумя совершенно несоместимыми мирами – миром условного небольшого города Америки 1950-х годов, с его университетом и культурой аптек-закусочных, и причудливым, насильственным, сексуально озабоченным подпольным миром наркотиков, безумия и сексуальных извращений. Существование этих двух миров в одном и том же пространстве представляется невозможным, и главный герой перемещается между ними, не будучи уверенным, где находится подлинная реальность, пока два ми-

ра не сталкиваются в ужасающем финале. Такой постмодернистский художник, как Дэвид Салле, аналогичным образом стремился «коллажировать несопоставимые исходные материалы в качестве альтернативы выбору между ними» [Taylor, 1987, p. 8]. Фред Пфейль [Pfeil, 1988] даже приходит к изображению общего поля постмодернизма в качестве «химически чистой репрезентации целого антагонистического и прожорливого мира инаковости [другого]».

Однако принятие фрагментации, плюрализма и аутентичности других голосов и других миров ставит острую проблему коммуникации и способов осуществления власти посредством командования этими феноменами. Большинство постмодернистских мыслителей очарованы новыми возможностями производства, анализа и передачи информации и знаний. Лиотар [Lyotard, 1984; Лиотар, 1998], например, тесно увязывает свои аргументы с контекстом новых технологий коммуникации. Заимствуя тезисы Дэниела Белла и Алена Турена о переходе к «постиндустриальному», основанному на информации обществу, Лиотар располагает подъем постмодернистской мысли в центре того, что считает выраженным социальным и политическим переходом в сфере языков коммуникации в передовых капиталистических обществах. Лиотар пристально рассматривает новые технологии производства, распространения и использования этого знания в качестве «главной производительной силы». Однако проблема заключается в том, что знание теперь может кодировать-

ся любым способом, и некоторые из этих способов являются более доступными, нежели остальные. Поэтому в работе Литотара «Состояние постмодерна» содержится недвусмысленный намек на то, что модернизм изменился, поскольку изменились технические и социальные условия коммуникации.

Кроме того, постмодернисты склонны принимать совершенно иную теорию того, что вообще представляют собой язык и коммуникация. Если модернисты в качестве исходной предпосылки допускали существование прочных и фиксируемых взаимоотношений между содержанием сказанного (означаемым, или «месседжем») и тем, как оно было передано (означающим, или «медиумом»), то постструктуралистское мышление рассматривает эти категории как «постоянно распадающиеся на части и воссоединяемые в новых комбинациях». Так в качестве могущественного стимула для постмодернистского способа мышления выходит на сцену «деконструктивизм» (движение, начавшееся с прочтения Жаком Деррида Мартина Хайдеггера в конце 1960-х годов). Деконструктивизм является в большей степени способом размышления о «прочтении» текстов, нежели философской позицией. Авторы, создающие тексты или использующие некоторые слова, делают это на базе всех остальных текстов и слов, с которыми они встречались прежде, и точно таким же образом с ними имеют дело читатели. В таком случае культурная жизнь рассматривается в качестве серии текстов, пересекающихся с другими текстами, которые произ-

водят новые тексты (включая тексты литературной критики, нацеленной на производство новых произведений литературы, где рассматриваемые тексты свободно пересекаются с другими текстами, которым случилось повлиять на чье-либо мышление). Эта интертекстуальная вязь обладает собственной жизнью. Все, что мы пишем, передает смыслы, которые мы сами не задаем или не можем задавать преднамеренно, а наши слова не могут высказать то, что мы имеем в виду. Тщетно судить о некоем тексте и пытаться им управлять, поскольку вечное переплетение текстов и смыслов находится за пределами нашего контроля. Язык работает через нас. Деконструктивистский импульс заключается в том, чтобы с осознанием этого обстоятельства заглянуть внутрь одного текста и увидеть в нем другой, растворить один текст в другом или встроить один текст в другой.

Поэтому Деррида в качестве основной формы постмодернистского дискурса рассматривает коллаж/монтаж. Внутренне присущая этой форме гетерогенность (будь то в живописи, литературе, архитектуре) стимулирует нас, получателей текста или образа, «производить сигнификацию, которая не может быть ни однозначной, ни стабильной». И производители, и потребители «текстов» (культурных артефактов) участвуют в производстве значений и смыслов (отсюда и акцент Хассана на «процессе», «осуществлении», «событии» и «участии» в постмодернистском стиле). Минимизация власти производителя культуры создает благоприят-

ную возможность для массового участия и демократического определения культурных ценностей, однако происходит это ценой определенной бессвязности и, что еще более проблематично, уязвимости к манипуляциям со стороны массового рынка. Как бы то ни было, деятель культуры попросту создает сырьевые материалы (фрагменты и элементы), оставляя открытой возможность для перекомбинации этих элементов потребителем любым угодным ему способом. Результатом этого становится распад (деконструкция) власти автора навязывать смыслы или представлять последовательное повествование. Каждый цитируемый элемент, утверждает Деррида, «ломает непрерывность или линейность дискурса и неизбежно ведет к двойному прочтению: прочтению фрагмента, воспринимаемого в соотношении с его исходным текстом, и прочтению фрагмента в качестве включенного в новое целое, иную тотальность». Непрерывность дана лишь в «следе» фрагмента в процессе его движения от производства к потреблению. Этот эффект ставит под сомнение все иллюзии устойчивых систем репрезентации [Foster, 1983, p. 142].

Внутри модернистской традиции (например, это прямо присутствует в сюрреализме) имеется нечто большее, чем просто намек на данный тип мышления, и здесь возникает опасность мыслить метанарративы в традиции Просвещения как более устойчивые и стабильные, чем они на самом деле были. Маркс, как указывает Бертел Оллмен [Ollman, 1971],

использовал свои понятия контекстуально, в связи с чем такие термины, как «стоимость», «труд», «капитал», «постоянно распадаются на части и воссоединяются в новых комбинациях» в бесконечной борьбе, чтобы адаптироваться к тотализирующим процессам капитализма. Беньямин, неординарный мыслитель в рамках марксистской традиции, проработал идею коллажа/монтажа до совершенства, чтобы оценить и понять многоуровневые и фрагментарные отношения между экономикой, политикой и культурой, вовсе не отвергая установку на тотальность практик, которые составляют капитализм. Аналогичным образом Брэндон Тейлор [Taylor, 1987, p. 53–65], проделав обзор исторических примеров использования коллажа (особенно у Пикассо), приходит к выводу, что коллаж – это далеко не точный индикатор демаркации между модернистской и постмодернистской живописью.

Но если, как настаивают постмодернисты, мы не можем притязать на сколько-нибудь унифицированное воспроизведение мира или на изображение его в качестве целостности, полной связей и различий, а не постоянно сменяющих друг друга фрагментов, то о каких притязаниях на последовательное действие по отношению к этому миру может идти речь? Простой постмодернистский ответ таков: поскольку последовательная репрезентация и последовательное действие являются либо репрессивными, либо иллюзорными (и поэтому обреченными на саморастворение и самоустранение), нам не следует даже пробовать ввязываться в какой-либо глобаль-

ный проект. В таком случае единственно возможной философией действия становится прагматизм в духе Джона Дьюи. Именно здесь возникает Ричард Рорти [Rorty, 1985, p. 173; Рорти, 1994, с. 130]), один из ведущих американских философов постмодернистского направления, который устраняет «каноническую череду философов от Декарта до Ницше как последовательность, отвлекающую от истории конкретной социальной инженерии, создавшей нынешнюю современную североамериканскую культуру, со всеми ее победами и всеми ее рисками». Действие может быть осознано и целенаправленно только в рамках некоего локального детерминизма, некоего интерпретативного сообщества, а его заявляемые смыслы и ожидаемые эффекты обречены на крах при изъятии их из этих изолированных сфер, даже если внутри них они являются непротиворечивыми. Аналогичным образом у Лиотара [Lyotard, 1984, p. 66; Лиотар, 1998, с. 157] находим утверждение, что «консенсус стал устарелой ценностью, он подозрителен». Однако тут же, и довольно неожиданно, Лиотар добавляет, что, поскольку «справедливость к таковым не относится» (каким образом она смогла остаться подобной универсалией, нетронутой разнообразием языковых игр, Лиотар не сообщает), «нужно идти к идее и практике справедливости, которая не была бы привязана к идее консенсуса».

Именно этот тип релятивизма и пораженчества стремится побороть Хабермас в своей защите проекта Просвещения.

Хотя Хабермас вынужден признавать и даже охотно признает то, что он называет «деформированной реализацией разума в истории», и риски, связанные с упрощенным внедрением какого-либо метанарратива в сложные отношения и события, он также настаивает, что «теория может содержать в себе мягкий, но настойчивый, никогда не умолкающий, хотя и редко практически используемый призыв к разуму, призыв, который должен де-факто приветствоваться всякий раз и везде, где существует консенсусное действие». Хабермас также обращается к вопросу языка и в «Теории коммуникативного действия» настаивает на диалогических качествах человеческой коммуникации, в которой говорящий и слушающий неизбежно ориентированы на задачу взаимопонимания. Из этого действительно вырастают консенсусные и нормативные высказывания, утверждает Хабермас, тем самым обосновывая роль универсализирующего разума в повседневной жизни. Именно это позволяет «коммуникативному разуму» действовать «в истории в качестве карающей силы». Однако критиков у Хабермаса больше, чем сторонников.

Представляется, что обоснованность набросанного мною портрета постмодернизма зависит от специфического способа ощущения мира, его интерпретации и бытия в нем. Это приводит нас, возможно, к наиболее проблематичной грани постмодернизма, а именно к его психологическим установкам в отношении личности, мотивации и поведения. Напри-

мер, его озабоченность фрагментацией и нестабильностью языка и дискурсов имеет прямое продолжение в виде совершенно определенной концепции личности. Если коротко, то эта концепция фокусируется на шизофрении (причем, следует подчеркнуть, не в узкоклиническом смысле этого термина), а не на отчуждении и паранойе (см. схему Хассана). Фредрик Джеймисон [Jameson, 1984*b*; Джеймисон, 2019, с. 83–172] в разработке этой темы приходит к очень показательному результату. Он использует описание шизофрении у Лакана как языкового беспорядка, разрыва значения в цепочке означающих, которая создает простое высказывание. Когда связи цепочки означающих рвутся, «шизофрения предстает в виде мусора отличных друг от друга и не связанных означающих». Если идентичность личности пробивается сквозь определенное темпоральное объединение «прошлого и будущего с настоящим субъекта» и если высказывания движутся по той же траектории, то невозможность объединить прошлое, настоящее и будущее в рамках высказывания означает аналогичную неспособность «объединить прошлое, настоящее и будущее нашего собственного биографического опыта или психической жизни». Это, конечно же, соответствует озабоченности постмодернизма означающим, а не означаемым, участием, перформансом и хэппенингом, а не непререкаемым и завершенным художественным объектом, поверхностными явлениями, а не истоками (вновь обращаемся к схеме Хассана). Результатом подобного разры-

ва в цепочке означающих становится сведение опыта к «серии чистых и не связанных друг с другом моментов настоящего времени». Концепция языка Деррида, не предлагая какого-либо противовеса, скрытым образом начинает участвовать в производстве определенного шизофренического эффекта, тем самым, вероятно, объясняя приводимые у Иглтона и Хассана характеристики типичного постмодернистского артефакта как шизоидного. Жиль Делёз и Феликс Гваттари [Deleuze, Guattari, 1984, p. 245; Делёз, Гваттари, 2007, с. 388] в их, казалось бы, игривом опусе «Анти-Эдип» выдвигают гипотезу о взаимосвязи между шизофренией и капитализмом, которая преобладает «на самом глубоком уровне одной и той же экономики, одного и того же процесса производства». Они приходят к выводу, что «наше общество производит шизофреников так же, как шампунь *Dop* или автомобили *Renault*, с тем единственным различием, что шизофреников нельзя продать».

Из преобладания этого мотива в постмодернистском мышлении следует множество выводов. Мы не можем больше воспринимать индивида в качестве отчужденного в классическом марксистском смысле, поскольку бытие отчужденным предполагает наличие связного, а не фрагментированного чувства самости, от которого и происходит отчуждение. Только в рамках подобного сконцентрированного ощущения персональной идентичности отдельные индивиды могут воплощать во времени свои начинания или убедительно

мыслить о производстве такого будущего, которое окажется существенно лучше, чем настоящее время и время прошедшее. Модернизм в значительной степени и был посвящен реализации этих сценариев лучшего будущего, даже если постоянное разочарование в данной цели было подвержено паранойе. Однако постмодернизм, как правило, обнуляет эту возможность, сосредоточиваясь на шизофренических обстоятельствах, вынуждаемых фрагментацией и всеми теми нестабильностями (включая языковые), которые препятствуют даже связному изображению некоего радикально иного будущего, не говоря уже о придумывании стратегий по его производству. Модернизм, конечно же, не был лишен собственных шизоидных моментов (особенно когда он стремился сочетать миф с героическим модерном), и наличие внушительной истории «деформации разума» и «реакционных модернизмов» предполагает, что шизофреническая составляющая всегда была латентной в рамках модернистского движения, хотя и не господствовала в нем по большей части. Тем не менее есть все основания верить, что в постмодернистской эстетике «на смену отчуждению субъекта приходит фрагментация субъекта» [Jameson, 1984a, p. 63]. Если отчуждение, как настаивал Маркс, заставляет отчужденную личность реализовывать проект Просвещения с упорством и последовательностью, достаточными, чтобы привести к некоему лучшему будущему, то утрата отчужденного субъекта предрекает заодно и устранение сознательного кон-

струирования альтернативных сценариев социального будущего.

Далее, сведение опыта к «серии чистых и не связанных друг с другом моментов настоящего времени» предполагает, что «настоящее мира или материального означающего предстает перед субъектом в своей усиленной интенсивности, неся в себе таинственный заряд аффекта, в данном случае описанный в негативных категориях тревоги и потери реальности» [Jameson, 1984*b*, p. 120; Джеймисон, 2019, с. 129]. Образ, явление, зрелище могут быть пережиты с интенсивностью (с удовольствием или ужасом), которую делает возможной лишь их оценка как чистых и не соотнесенных друг с другом настоящих моментов во времени. Какое же значение имеет то, что мир утрачивает «свою глубину и грозит превратиться в гляцевую кожу стереоскопической иллюзии, в наплыв кинематографических изображений, лишенных всякой глубины» [Jameson, 1984*b*; Джеймисон, 2019, с. 137]? Непосредственность событий, сенсационность зрелища (политического, научного, военного наравне с развлекательным) становится тем материалом, из которого выковывается сознание.

Подобный разрыв темпорального порядка вещей также порождает своеобразное обращение с прошлым. Отказываясь от идеи прогресса, постмодернизм отвергает любое ощущение исторической преемственности и памяти, одновременно развивая невероятную способность «грабить» исто-

рию и втягивать в себя все, что он обнаруживает в ней, в качестве некоего аспекта настоящего. Например, постмодернистская архитектура совершенно эклектично берет отдельные куски и фрагменты из прошлого и произвольно смешивает их вместе (см. главу 4). Еще один пример, уже из сферы живописи, приводится в работе Дугласа Кримпа [Crimp, 1983, p. 44–45]. Моделью для «Олимпии» Эдуарда Мане, одной из судьбоносных картин раннего модернистского движения, была «Венера» Тициана. Однако манера этого моделирования сигнализировала об осознанном разрыве между модерном (*modernity*) и традицией и об активном вмешательстве художника в этот переход [Clark, 1985]. Роберт Раушенберг, один из пионеров постмодернистского движения, использовал образы «Венеры с зеркалом» Веласкеса и «Венеры перед зеркалом» Рубенса в серии своих картин 1960-х годов. Однако он использует эти образы совершенно иным способом, просто накладывая с помощью шелкографии фотографический оригинал на поверхность, содержащую всевозможные иные элементы (грузовики, вертолеты, автомобильные ключи). Раушенберг просто *воспроизводит*, тогда как Мане *производит*, и именно этот ход, утверждает Кримп, «заставляет нас рассматривать Раушенберга как постмодерниста». Здесь уже можно обойтись без модернистской «ауры» художника как производителя. «Фикция создающего субъекта уступает откровенному изъятию, цитированию, отрывку, накоплению и повторению уже существующих

образов».

Этот тип смещения с мощными последствиями переносится и в другие сферы. В условиях исчезновения любого ощущения исторической преемственности и памяти и отказа от метанарративов единственная роль, остающаяся, например, для историка, заключается в том, чтобы, как настаивал Фуко, стать археологом прошлого, подбирающим его остатки, как это делает в своей прозе Борхес, и выставляющим их один за другим в музее современного знания. Рорти, атакуя идею, согласно которой философия вообще может рассчитывать на установление некоей постоянной эпистемологической рамки для своего вопрошания, аналогичным образом приходит к следующему утверждению: единственная роль философа посреди какофонии накладывающихся друг на друга дискурсов, составляющих собой культуру, – «открыто порицать само понятие обладания взглядом, в то же время избегая иметь взгляд относительно обладания взглядом» [Rorty, 1979, p. 371; Рорти, 1997, с. 274]. «Принципиальной метафорой художественной литературы», сообщают нам ее постмодернистские авторы, является «техника, требующая подозрения к вере в той же степени, что и к неверию» [McNale, 1987, p. 27–33]. Постмодернизм предпринимает мало явных попыток поддерживать непрерывность ценностей, верований или даже безверий.

Эта утрата исторической преемственности в ценностях и верованиях, наряду со сведением произведения искусства к

тексту, акцентирующим прерывистость и аллегорию, ставит перед эстетическим и критическим суждением самые разнообразные проблемы. Отвергая (и активно «деконструируя») авторитарные или, предположительно, неизменные стандарты эстетического суждения, постмодернизм способен судить о зрелище лишь с той точки зрения, насколько оно зрелищно. Особо утонченную версию этой стратегии предлагает Ролан Барт. Он проводит различие между *удовольствием* (*pleasure*) и *наслаждением* (*jouissance*) (возможно, этот термин лучше всего переводить как «возвышенное физическое и ментальное блаженство» – *bliss*), предполагая, что мы стремимся реализовать второе из них, представляющее собой более оргазмический эффект (отметим связь с описанием шизофрении у Джеймисона), посредством особого способа встречи с культурными артефактами, которые в ином случае останутся безжизненными и засоряющими наш социальный ландшафт. Поскольку большинство из нас не являются шизоидами в клиническом смысле, Барт разрабатывает нечто вроде «техники мандарина»<sup>38</sup>, позволяющей достигать *jouissance* и использовать этот опыт в качестве основы для эстетических и критических суждений. Это означает отождествление с актом письма (создания), а не чтения (восприятия). Хюссен [Huysen, 1984, p. 38–45] приберегает для

---

<sup>38</sup> Техника мандарина – один из мнемонических приемов ускоренного чтения, предполагающий, что читатель представляет себе мандарин, который лежит у него голове во время чтения.

Барта свою самую острую иронию, отмечая, впрочем, что он вновь институционализирует одно из самых набивших оскомину модернистских и буржуазных различий – утверждение о «существовании низких удовольствий для толпы, то есть массовой культуры, и, стало быть, *nouvelle cuisine*<sup>39</sup> *удовольствия от текста, jouissance*». Это новое введение разделения интеллектуального и низкопробного полностью избегает проблемы потенциальной девальвации современных культурных форм из-за их приспособления к популярной культуре посредством поп-арта. «Эйфорическое приятие в Америке бартовской концепции *jouissance* основано на игнорировании подобных проблем и на получении удовольствий (вполне в духе яппи 1984 года) от ценности письма и текстуальной джентрификации». Это мнение Хюссена, как допускают процитированные выше описания Рабана в «Гибком городе», может оказаться более чем просто уместным.

Другой стороной этой утраты темпоральности и стремления к немедленному воздействию оказывается одновременная утрата глубины. Джеймисон особенно подчеркивал «отсутствие глубины» в большей части современной культурной продукции, ее фиксацию на явлениях, поверхностях и непосредственных эффектах, не имеющих устойчивого воздействия во времени [Jameson, 1984a; 1984b; Джеймисон, 2019]. Именно этим качеством обладают образные ряды фотографий Синди Шерман, причем, как отмечал Чарльз Нью-

---

<sup>39</sup> Новой кухни (фр.).

мен в своем обзоре, посвященном состоянию американского романа в *New York Times* от 17 июля 1987 года,

суть в том, что ощущение тающего контроля, утраты индивидуальной автономии и общей беспомощности никогда настолько открыто не признавалось в нашей литературе – минимально возможные персонажи в минимально возможной обстановке, воспроизводящие минимально возможную манеру выражения. Похоже, можно предположить, что американец является бескрайней голой пустыней, в которой несколькими немногословным сорнякам все же удается пускать ростки конфликтов.

«Отсутствие глубины» – так Джеймисон описывает постмодернистскую архитектуру, и сложно не принять на веру это ощущение в качестве *того самого* преобладающего мотива в постмодернизме, единственным противовесом которому выступают лишь попытки Барта помочь нам дойти до момента *jouissance*. Конечно, внимание к поверхностям всегда было важно и для модернистского мышления и практики (особенно начиная с кубистов). Но одновременно с этим всегда ставились и вопросы того же толка, что Рабан задавал по поводу городской жизни: каким образом мы можем строить эти поверхности, представлять их и обращать на них внимание с необходимой симпатией и серьезностью, чтобы проникнуть по ту их сторону и выявить принципиальные смыслы? Постмодернизм, с его пассивным отношением к беско-

вечной фрагментации и эфемерности, в целом отказывается размышлять над этим вопросом.

Коллапс временных горизонтов и поглощенность сиюминутностью отчасти проросли из характерного для сегодняшней культурной продукции акцента на событиях, зрелищах, хэппенингах и медиаобразах. Деятели культуры научились исследовать и использовать возможности новых технологий, медиа и, наконец, мультимедиа. Однако результатом этого был новый акцент на мимолетных качествах современной жизни и даже их превознесение. Но этот же процесс допустил, вопреки вмешательствам Барта, и *rapprochement*<sup>40</sup> между популярной культурой и тем, что некогда оставалось изолированным в качестве «высокой культуры». Поиск подобного сближения происходил и прежде (хотя и почти всегда в более революционной манере), поскольку движения наподобие дадаизма и раннего сюрреализма, конструктивизма и экспрессионизма пытались донести свое искусство до народа в качестве неотъемлемой части модернистского проекта трансформации общества. Подобные авангардистские движения обладали мощной верой в собственные силы, а заодно и огромной верой в новые технологии. Преодоление разрыва между популярной культурой и культурным производством на современном этапе, хотя этот процесс значительно зависит от новых технологий коммуникации, похоже, лишен какого-либо авангардистского или революционного импульса,

---

<sup>40</sup> Сближение (фр.).

и это приводит многих к обвинению постмодернистов в том, что они легко и напрямую сдались коммодификации, коммерциализации и рынку [Foster, 1985]. Как бы то ни было, большинство постмодернистов сознательно занимают антиауратическую и антиавангардную позицию и стремятся осваивать медиа и культурные сферы, открытые для всех. Неслучайно та же Шерман использует фотографию и создает популярные образы так, как будто принимаемые ею позы – это кадры из фильма.

Отсюда возникает самый сложный из всех вопросов – вопрос о постмодернистском движении, а именно о его отношениях с культурой повседневной жизни и интеграции в нее. Хотя большая часть дискуссии об этом движении ведется в абстрактных, а потому и не слишком доступных терминах, которые мне приходится здесь употреблять, существуют бесчисленные точки соприкосновения между производителями культурных артефактов и широкой публикой: архитектура, реклама, мода, фильмы, постановка мультимедийных событий, крупные спектакли, политические кампании, а также вездесущее телевидение. И не всегда понятно, кто на кого влияет в этом процессе.

Роберт Вентури и его соавторы предполагают, что мы постигаем архитектурную эстетику по району Лас-Вегас-Стрип<sup>41</sup> или многократно подвергнутому поношению

---

<sup>41</sup> Лас-Вегас-Стрип – семикилометровый участок бульвара Лас-Вегас в округе Ларк в штате Невада, на котором находится большинство крупнейших гостиниц

пригородам наподобие Левиттауна<sup>42</sup>, просто потому, что людям, очевидно, нравится подобная среда. «Поддерживать право “среднего-среднего-класса” на собственные архитектурно-эстетические взгляды, – продолжают Вентури и соавторы, – вовсе не значит соглашаться с политическими реакционерами: ведь, как мы выяснили, эстетика левиттаунского типа близка большинству представителей “среднего-среднего-класса”, как чернокожим, так и белым, как либералам, так и консерваторам» [Venturi, Scott-Brown, Izenour, 1972, p. 155; Вентури, Браун, Айзенур, 2015, с. 189]. Авторы настаивают, что нет ничего совершенно неправильного в том, чтобы дать людям то, что они хотят, в связи с чем самого Вентури цитировала *New York Times* от 22 октября 1972 года в статье, уместно озаглавленной «Микки Маус обучает архитекторов»: «Диснейленд ближе к тому, что хотят люди, чем то, что архитекторы когда-либо им давали». Диснейленд, утверждает Вентури, это «символическая американская утопия».

Однако есть и те, кто рассматривает уступку высокой культуры эстетике Диснейленда в качестве необходимости, а не предмета выбора. Например, Дэниел Белл [Bell, 1978, p. 20] изображает постмодернизм в качестве исчерпания модернизма путем институционализации творческих и бунтар-

---

и казино агломерации Лас-Вегаса.

<sup>42</sup> Левиттаун – нарицательное название пригородных поселков в США, состоящих из типовых малоэтажных домов. Первый такой поселок был построен на окраине Нью-Йорка сразу после Второй мировой войны для ее ветеранов компанией Билла Левитта.

ских импульсов при помощи того явления, которое он называет «культурной массой» (миллионы людей, занятых в медиа-вещании, кино, театре, университетах, издательствах, рекламе и коммуникационных индустриях и т. д., которые пропускают через себя серьезные культурные продукты и влияют на их восприятие, а также производят популярные материалы для широкой масскультурной аудитории). Вырождение высоколобного господства над культурным вкусом в 1960-х годах и вытеснение его поп-артом, поп-культурой, эфемерной модой и массовым вкусом рассматривается в данном случае как бессмысленный гедонизм капиталистического консюмеризма.

Иэйн Чемберс интерпретирует аналогичный процесс совершенно иначе [Chambers, 1986; 1987]. В период послевоенного экономического бума молодежь из рабочего класса Великобритании имела достаточно карманных денег, чтобы участвовать в капиталистической потребительской культуре, активно использовала моду, чтобы сконструировать ощущение собственных публичных идентичностей, и даже определила собственные формы поп-арта наперекор индустрии моды, которая стремилась навязать определенные вкусы через давление рекламы и медиа. Последовавшая демократизация вкуса, охватившая различные субкультуры (от мачизма в городских гетто до кампусов в колледжах), интерпретируется в качестве борьбы за жизнь, которая утвердила даже за сравнительно непривилегированными группами права на то,

чтобы формировать собственные идентичности вопреки могущественному организованному коммерциализму. С точки зрения Чемберса, в основе постмодернистского поворота лежат именно базирующиеся в городах культурные ферменты, возникшие в начале 1960-х годов и существующие до самого сегодняшнего дня:

Постмодернизм, какую бы форму ни принимала его интеллектуализация, был в принципе ожидаем в культурах больших городов последних двадцати лет – среди электронных означающих кино, телевидения и радио, в звукозаписывающих студиях и воспроизводящих устройствах, в моде и молодежных стилях, во всех этих звуках, образах и различных сюжетах, которые ежедневно смешиваются, запускаются в повторное использование и создают «скрэтчи» на том гигантском экране, каким является современный большой город.

Кроме того, сложно не признать определенной оформляющей роли стремительного распространения телевидения. В конечном счете средний американец, как считается, сейчас смотрит ТВ более семи часов в день, а собственные телевизоры и видеомэгафоны (последние сейчас<sup>43</sup> есть по меньшей мере у половины всех американских домохозяйств) теперь столь широко распространены в капиталистическом мире, что некоторые последствия этого определенно долж-

---

<sup>43</sup> Данные относятся к выходу 1-го издания книги в 1990 году. В 2001 году видеомэгафонами владели 93 % домохозяйств США.

ны фиксироваться. Например, постмодернистский интерес к поверхностности можно возвести к необходимому для телевизионных образов формату. Кроме того, телевидение, как указывает Тейлор, является «первым за всю историю культурным механизмом для представления художественных достижений прошлого в сшитом воедино коллаже равнозначных и одновременно существующих феноменов, в значительной степени отлученных от географии и материальной истории и доставленных в гостиные и студии западного мира в виде более или менее непрерывного потока» [Taylor, 1987, p. 1035]. Более того, это превращает зрителя, «разделяющего преподносимое ему со стороны медиа восприятие истории, в бесконечный резервуар равнозначных событий». Едва ли удивительно то, что отношение художника к истории (тот самый своеобразный историзм, который мы уже отмечали) изменилось, что в эпоху массового телевидения возникла связь с видимостями, а не с истоками, с коллажем, а не с углубленной работой, с наложенными друг на друга образами-цитатами, а не с проработанными поверхностями, с коллапсом ощущения времени и пространства, а не с основательно завершенным культурным артефактом. Все это и есть принципиальные аспекты художественной практики в условиях постмодерна.

Чтобы указать на потенциал подобной силы в формировании культуры в качестве тотального образа жизни, нет никакой необходимости соскальзывать в упрощенный техно-

логический детерминизм в духе тезиса «постмодернизм вызван телевидением». Ведь телевидение само по себе является продуктом позднего капитализма и как таковое должно рассматриваться в контексте продвижения культуры консюмеризма. Это обращает наше внимание на производство потребностей и нужд, на мобилизацию желания и фантазии, политики отвлечения внимания в качестве неотъемлемой части продвижения достаточной жизнеспособности спроса на потребительских рынках ради сохранения прибыльности капиталистического производства. Чарльз Ньюмен считает большую часть постмодернистской эстетики ответом на инфляционную волну позднего капитализма. «Инфляция, – утверждает Ньюмен, – влияет на обмен идеями практически столь же заметно, сколь и на коммерческие рынки». Таким образом, «мы являемся свидетелями постоянной междоусобной войны и спазматических изменений в моде, одновременной демонстрации всех прошлых стилей в их бесконечной мутации и непрерывной циркуляции разнообразных и противоречивых интеллектуальных элит, которые сигнализируют о культе креативности во всех сферах поведения, беспрецедентной безоценочной восприимчивости к искусству, толерантности, которая в конечном счете превращается в безразличие». Исходя из этого, Ньюмен делает вывод, что «превозносимая фрагментация искусства более не является эстетическим выбором: это просто некий культурный аспект экономического и социального механизма» [Newman,

1984, p. 9].

Все это определенно даст нам некоторое объяснение постмодернистского стремления интегрироваться в популярную культуру посредством откровенной, даже полной коммерциализации, которую модернисты, как правило, тщательно избегали, на глубинном уровне сопротивляясь идее (хотя это не всегда вполне соответствовало действительности) коммодификации своей продукции. Однако есть и те, кто связывает исчерпание высокого модернизма именно с его поглощением в качестве формальной эстетики корпоративным капитализмом и бюрократическим государством. В таком случае постмодернизм сигнализирует лишь о логичном расширении власти рынка над всей линейкой культурного производства. Кримп [Crimp, 1987, p. 85] высказывается по этому поводу достаточно едко:

То, что мы видели в последние несколько лет, фактически было захватом искусства крупными корпоративными интересами. Ведь какую бы роль капитал ни играл в искусстве модернизма, нынешний феномен обладает новизной именно из-за своего масштаба. Корпорации стали главными патронами искусства во всех отношениях. Они формируют огромные коллекции. Они финансируют любую крупную музейную выставку... Аукционные дома стали кредитными институтами, придающими искусству совершенно новую ценность – ценность рекламного материала. И все это воздействует не только на

инфляцию стоимости работ старых мастеров, но и на само художественное производство... [Корпорации] покупают задешево и в больших количествах, рассчитывая на резкое повышение ценности молодых художников... Возвращение к живописи и скульптуре традиционного толка является возвращением к товарному производству, и я бы сказал, что там, где традиционно искусство имело неоднозначный товарный статус, теперь этот статус совершенно однозначен.

Рост музейной культуры (в Великобритании один музей открывается каждые три недели, а в Японии за последние 15 лет открылось более 500 музеев) и бум «индустрии наследия», начавшийся в начале 1970-х годов, добавляют еще один популистский (хотя на сей раз весьма ориентированный на средний класс) вираж в процессе коммерциализации истории и культурных форм. «Постмодернизм и индустрия наследия взаимосвязаны», утверждает Роберт Хьюисон, поскольку «и то и другое замышляет создать плоский экран, который помещают между нашей текущей жизнью и нашей историей» [Hewison, 1987, p. 135]. История становится «современным творением, в большей степени костюмированной драмой и реконструкцией событий прошлого, чем критическим дискурсом». Мы, заключает Хьюисон, цитируя Джеймисона, «обречены искать Историю при помощи наших поп-образов и симулякров этой истории, которая сама останется для нас навеки недостижимой». Дом теперь больше не

рассматривается как машина – он становится «антикварным предметом для обитания».

Обращение к Джеймисону в конечном счете приводит нас к его смелому тезису, что постмодернизм есть не более чем культурная логика позднего капитализма. Вслед за Эрнестом Манделем [Mandel, 1975] Джеймисон утверждает, что мы вошли в новую эпоху с начала 1960-х годов, когда производство культуры «было интегрировано в товарное производство как таковое: безумная экономическая настоятельность производить потоки товаров, которые выглядят все более новыми (любые товары, начиная с одежды и заканчивая самолетами) и циркулируют с постоянно растущей скоростью, наделяет сегодня эстетическую инновацию и экспериментирование все более важной структурной функцией и особым положением» [Jameson, 1984*b*; Джеймисон, 2019, с. 90]. Борьба, которая некогда велась исключительно в сфере производства, теперь, как следствие, выплеснулась наружу, сделав производство культуры полем яростного социального конфликта. Подобный сдвиг подразумевает определенное изменение потребительских навыков и настроений, а также новую роль эстетических дефиниций и вмешательств. Хотя многие будут утверждать, что контркультурные движения 1960-х годов сформировали среду нереализованных потребностей и подавленных желаний, которые попросту стала удовлетворять постмодернистская культурная продукция в наилучшем возможном виде товарной формы, другие выска-

жут предположение, что капитализм ради поддержания своих рынков был вынужден производить желания и столь пикантные индивидуальные ощущения, чтобы создать новую эстетику, расположенную поверх традиционных форм высокой культуры и направленную против них. В обоих случаях, полагаю, важно принять установку, что культурная эволюция, происходившая с первых лет 1960-х годов и утвердившая себя в качестве гегемона в начале 1970-х, не протекала в социальном, экономическом или политическом вакууме. Использование рекламы в качестве «официального искусства капитализма» вносит рекламные стратегии в искусство и наоборот (что иллюстрирует сравнение картин Дэвида Салле и рекламы часов *Citizen*). Поэтому интересно было бы задуматься над тем стилистическим сдвигом, который выводит на первый план Хассан, в соотношении с теми силами, которые проистекают из культуры массового потребления: мобилизация моды, поп-арта, телевидения и других форм медийных образов, а также разнообразие стилей городской жизни стали неотъемлемой частью повседневной жизни при капитализме. Что бы мы еще ни делали с понятием постмодернизма, мы не должны интерпретировать его как некое автономное художественное течение. Укорененность в повседневной жизни является одной из его наиболее явных и прозрачных особенностей.

Сконструированный в этой главе при помощи схемы Хассана портрет постмодернизма, разумеется, не является пол-

ным. В равной степени он оказывается определенно фрагментарным и эфемерным из-за бесконечного многообразия и ускользающего характера культурных форм, облаченных в мистерии быстрого течения и изменения. Однако, полагаю, я достаточно сказал о том, что именно составляет общую структурную рамку того «глубокого сдвига в структуре чувства», который отделяет модерн от постмодерна, чтобы приступить к задаче открытия истоков постмодерна и интеллектуального конструирования интерпретации того, что постмодерн может предвещать для нашего будущего. Тем не менее я полагаю целесообразным дополнить этот портрет более детальным рассмотрением того, как постмодернизм манифестирован в облике современных городов, поскольку более пристальный взгляд на этот предмет позволяет выявить не крупные мазки, а мелкозернистые текстуры, из которых строится постмодернистское состояние в повседневной жизни. Именно эта задача будет решена в следующей главе.

# 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.