

И тут его вдруг ослепило и снова вернуло
к жизни откровение по имени Город.

Х.-Л. Борхес

ПОЛИТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО: СОН ОБ АРХИТЕКТУРЕ БУДУЩЕГО

Куда устремлена мировая архитектура последних десятилетий? Заметен ли в ее кипучем становлении, от которого порой рябит в глазах и подташнивает, какой-то общезначимый импульс, объединяющий стратегический мотив? Сегодня архитектуру принято критиковать за то, что она, перестав быть локомотивом борьбы за общественно-политическое благо, полностью переориентировалась на сиюминутные корыстные интересы рынка — точнее, на интересы циничных и (потому) преуспевающих представителей транснациональных капиталистических элит. Этот упрек одинаково громко звучит из разных интеллектуальных лагерей и из уст известных профессионалов, стоящих на диаметрально противоположных позициях по некоторым другим важным вопросам, — таким, например, как Рем Колхас и Пьер Витторио Аурели. Утрата архитектурой политической повестки переживается сегодняшними лидерами цеха как потеря общего курса и головокружительный уход почвы из-под ног. Показательно в этом смысле, что обе последние архитектурные биеннале в Венеции — 2012 и 2014 годов — были так или иначе посвящены поиску и переоткрытию первооснов проектной деятельности.

На фоне этой широко распространившейся растерянности российская архитектура выглядит, увы, не как счастливое исключение, а как вопиюще запущенный случай. Но каковы истоки продолжительного общего упадка? Если, что естественно предположить, в плачевное состояние пришла не только архитектура, но и другие отрасли искусства, то насколько обширна в конечном счете зона поражения? Имеем ли мы дело с некими общекультурными заморозками, временным помрачением

или, как предполагает Аурели, во всем виновата масштабная и, вероятно, необратимая смена цивилизационного паттерна, в результате которой мир *полиса*, мир общественной жизни — по множеству взаимосвязанных причин — оказался вытесненным с исторической сцены эгоцентричным и консервативным миром *ойкоса*, миром приватной жизни, домашнего хозяйства, или миром «харчелогии» (если воспользоваться одним из характерных авторских терминов Малевича)? В таком случае стоит ли сетовать на неумолимую волю мировой истории? Быть может, подлинная причина замешательства и фрустрации архитекторов — это их ностальгия по своему прежнему сравнительно привилегированному положению при традиционных сословно-кастовых системах власти, распавшихся под натиском простого и прагматичного «протестантского» принципа «деньги — мерило всего»? С другой стороны, что мешает архитектуре восстановить свою утраченную общественную миссию самым простым и очевидным в современной ситуации способом, а именно через все более последовательную *демократизацию проектного цикла*, все более глубокое вовлечение локальных сообществ и рядовых пользователей в процесс принятия проектных решений?

Не так давно мне приснился довольно яркий и запоминающийся сон о будущем архитектуры, сквозным мотивом которого была эта самая демократизация. Во сне я прогуливался по светлому футуристическому городу с каким-то еще не владеющим речью симпатичным младенцем — при этом ни географическое местоположение города, ни происхождение младенца, очевидно, не принадлежали к числу существенных обстоятельств, и потому были оставлены «сценаристами сна» без уточнений. Одним из пунктов нашей увеселительно-познавательной программы было посещение «архитектурного

театра». К заранее назначенному времени мы вместе с оказавшимися поблизости другими участниками гуляния поднялись на смотровую площадку, с которой открывался панорамный вид на огромную и почти не освоенную территорию. Мгновение, и — о чудо! — среди неказистых пустырей с разрозненными и робкими следами человеческой деятельности прямо на наших глазах вырос переливающийся яркими красками и отражениями новый городской район с обустроенными парками, общественными центрами, просторными открытыми форумами и спортивными сооружениями. Понимание того, что все это — грандиозная трехмерная голограмма, пришло достаточно быстро, хотя и не сразу. Степень проработанности и реалистичности представшей перед нами электронной симуляции была невероятной: на иллюзорные мостовые и фасады падали тени от плывущих по небу и вполне реальных облаков, ветви голографических деревьев слегка покачивались, реагируя на порывы «реального» ветра, холодившего наши тела. То, что в первом приближении выглядело игрой бликов на какой-то отдаленной чешуйчатой поверхности, под более пристальным взглядом оказалось мерцанием микроскопических фотовспышек вокруг какого-то примечательного «внутриголограммного» события: как стало ясно в ходе внимательного и продолжительного осмотра электронной панорамы, все расстилавшиеся перед нами фантастические улицы, площади и амфитеатры были наполнены разного рода забавными происшествиями и голографическими людьми, которые двигались, чем-то интересовались и общались друг с другом совсем как настоящие. Дополнительную живость картине придавало присутствие множества экзотических транспортных средств, включая напоминающие велосипед персональные приспособления,

загадочный принцип действия которых наводил на мысль об антигравитации.

Хотя включенная для нас неведомыми операторами «панорама будущего» в целом весьма впечатляла, сам я, признаюсь, не испытал во время этого прогностического сеанса какого-то особого волнения или восторга. Видимо, «по сценарию» мне полагалось быть достаточно подготовленным к зрелищу и больше интересоваться настроением младенца, которого я «выгуливал» и держал перед собой на руках в ходе электронного представления. Младенец же реагировал на огромную мерцающую картину вполне предсказуемым образом: смотрел на нее сияющими глазами и издавал одобрительные звуки. Это радостное, удовлетворенное состояние младенца было последним, на чем я успел зафиксировать внимание перед пробуждением, — и именно оно определило общую идиллическую тональность, которую этот сон сохранил в моих дневных воспоминаниях.

Вместе с тем возвращение к яви сопровождалось существенным переосмыслением полученного опыта — отчасти рационализирующим, а отчасти критическим. Прежде всего, увиденное встроилось в более обширную и «естественную» смысловую конструкцию: стало ясно, что событие, в котором «нам с младенцем» довелось участвовать, — пример того, как через два-три десятилетия архитекторы и девелоперы будут представлять свои мегапроекты горожанам перед началом процедуры их публичного обсуждения. Площадка, на которую мы попали, была, очевидно, не единственной: в заранее объявленные временные интервалы любой житель будущего сможет рассмотреть и оценить планируемый новый ансамбль с множества различных видовых точек, причем не только со стороны, но и изнутри, то есть оказавшись прямо на одной из еще не

построенных улиц или площадей. Несомненно, будет также предусмотрена возможность ознакомительных прогулок по территории задуманных ансамблей и виртуальных туров по интерьерам некоторых проектируемых зданий, прежде всего общественных. И, как нетрудно предположить, такого рода события вскоре превратятся в повседневную рутину: голографические симуляции новых районов или умопомрачительных многофункциональных комплексов будут предлагаться вниманию публики не реже, чем коллекции очередных технических новинок или премьеры новых стереоскопических фильмов.

Переход моих размышлений в критическую фазу был связан с осознанием простой вещи: каким бы широким, открытым и инклюзивным ни был следующий за такой презентацией процесс общественного обсуждения, он в любом случае бесконечно далек от того, что можно было бы назвать *участием жителей и локальных сообществ в проектировании*. Размах и техническая изощренность визуализации играют в этом смысле самую что ни на есть контрпродуктивную роль — они надежно гарантируют, что «рядовой пользователь» ни при каких обстоятельствах не активирует в ответ собственное пространственное воображение и мышление. Суггестивная сила такого блокбастерного представления выражается не только и не столько в том, что оно с ходу завораживает и бесповоротно располагает к себе зрителя (хотя и это имеет место для части аудитории), но и в том, что оно — за счет недостижимого для «профанов» технического совершенства и масштаба — сжимает возможный диапазон реакций до небольшого ряда элементарных опций: допускается недоумение и даже, возможно, интуитивный протест, однако

исключен малейший шанс на несанкционированный *перехват* зрителем или зрителями проектной инициативы.

Нетрудно заметить, что на абсолютно таком же коммуникативном механизме (на принципе «асимметричной коммуникации») зиждется вся современная система политической власти, самым чувствительным образом зависящая от сохранения контроля над массмедиа. Нынешним властям не приходится карать и силой искоренять инакомыслие именно в той мере, в которой с помощью ведущих СМИ и системы образования им удается эффективно управлять состоянием *всего арсенала образно-символических структур*, с помощью которых формулируется и выражается любая возможная реакция «рядового гражданина» на происходящие события; иными словами, власть теперь воспроизводит себя в той мере, в которой ей удастся регулировать общественное мышление, определяя состояние и развитие *палитры ресурсов* этого мышления. Эта параллель между образами действия архитектурной и общественно-политической сфер показывает, что, хотя сценарий повседневного использования полноразмерных голографических визуализаций для представления архитектуры может сегодня показаться чем-то фантастичным, по существу он куда ближе к реальности, чем сценарий подлинно равноправного, то есть *активного* соучастия «рядовых жителей» в формировании городского пространства. Проблема в том, что место прежнего «силового» или «статусного» превосходства властвующих над подвластными прочно занял новый тип неравенства, который можно обозначить как «образно-коммуникационный», «медиаальный» или «технологический». Но что с этим можно поделать?

Следующая серия размышлений и сомнений по поводу увиденной во сне «архитектуры будущего» касалась уже не

столько *формы подачи* этой архитектуры, сколько ее собственных формальных качеств. Как уже говорилось, какого-то заметного воодушевления или изумления в момент демонстрации я не испытал. Впрочем, не было и чувства разочарования: я успел с удовольствием отметить никогда ранее не встречавшиеся изменчивые полихромные фактуры, остроумные решения угловых швов облицовки, изобретательную вертикальную планировку и множество других привлекательных деталей. Кроме того, и это намного существеннее, в представшем передо мной голографическом ансамбле были учтены и выполнены все наиболее принципиальные с точки зрения современного урбанизма функционально-композиционные требования: максимум обустроенных открытых пространств для пеших прогулок и общения, сбалансированная плотность, совмещение друг с другом различных программ, изобилие зелени, полное изгнание с поверхности потоков скоростного транспорта и т.п. Разумеется, на уровне своего смыслового каркаса все «новое» при внимательном анализе оказывается не более чем логической производной чего-то уже известного — вариацией «старого», поверх которой, подобно искристой полупрозрачной мантии, наброшен слой «буйных и бессмысленных» комбинаторных игр воображения, создающих поверхностное ощущение беспрецедентности. Но в данном случае материалом для такой проекции или экстраполяции в будущее послужили не просто какие-то случайные впечатления прошлого, а впечатления, с одной стороны, наиболее общие, наиболее характерные для всего постмодернистского этапа развития архитектуры, а с другой — впечатления, выражающие, по принятым меркам, наиболее прогрессивные, гуманистические и эмансипаторные тенденции. Если отвлечься от деталей, связанных с ожидаемым прогрессом

строительных и других технологий, то получится, что язык этой воображаемой архитектуры был мне хорошо знаком: основу составляли сравнительно простые геометрические формы, без труда прочитывающиеся с большого расстояния, в которые сознательно введены элементы абстрактной, легкой и непритязательной скульптурной импровизации — косые сдвиги, подрезки, изгибы, закругления или спиральные подкручивания объемов. В сочетании с полихромией, пусть и довольно сдержанной, все это складывается в образ то ли жизнерадостного подводного мира, то ли цветущего полевого разнотравья, то ли витрины парфюмерного магазина или набора погремушек для новорожденных. Именно такое впечатление производят в самом общем приближении Московский международный деловой центр (ММДЦ), новый шанхайский бизнес-центр Пудонг и множество других подобных комплексов, выросших по всему миру за последние тридцать лет. На каком-то самом фундаментальном уровне с архитектурой при переходе к постмодернизму произошло примерно то же, что и с коммерческой упаковкой, например с тарой для безалкогольных напитков и жидких моющих средств. Целомудренный модернист полагал: 1) что при определении формы бутылки необходимо стремиться к чисто практически обусловленному, «математически идеальному» решению; 2) что, соответственно, все человечество вполне может обойтись какой-то одной, производимой в массовом порядке (и потому дешевой) моделью и 3) что для внешнего распознавания содержимого достаточно наклеенной на бутылку индивидуально разработанной этикетки. Сегодня же каждый из брендов старается залить свою продукцию в бутылку какого-то особого, подчеркнуто индивидуального дизайна. Правда, дизайн этот даже в самых экстремальных случаях не отличается сколько-нибудь

замысловатой сложностью — он, в частности, еще весьма далек от прихотливых пластических фантазий рококо или югендстиля а-ля Гауди. Будучи лишь отчасти экономически детерминированной, эта *сравнительная* сдержанность современного прикладного конструктивно-оформительского творчества в основном следует некоей негласно распространившейся и интуитивно поддерживаемой *норме пластического разнообразия*, которая стала на порядок более либеральной, чем в аскетичные времена модернизма. Современная культурная ситуация требует от архитектурного/дизайнерского решения, чтобы оно, подобно Улиссу, сумело проскочить между двумя одинаково «опасными» крайностями: одна из них может быть обозначена как «слишком простое», то есть слишком суровое, однозначное, а потому скучное, монотонное и бессодержательное; другая — как «слишком сложное», то есть слишком непонятное, заумное, закрытое, а потому незапоминающееся и, стало быть, опять-таки бессодержательное. Ход рассуждений, таким образом, вновь приводит нас к теме коммуникации и демократизма архитектуры, однако теперь уже не в связи с алгоритмом проектно-строительного процесса, а в связи с формальными свойствами самих проектируемых сооружений. Не являются ли непринужденная общительность, оранжерейное разнообразие и «сексапильность» современной архитектуры своего рода компенсацией или даже прикрытием все еще весьма недемократичных способов ее разработки и внедрения? И если да, то как возник и за счет каких гласных или негласных конвенций устойчиво воспроизводится этот «развлекающе-умиротворяющий» режим формообразования?

Чтобы сколько-нибудь содержательно ответить на эти вопросы, необходимо уделить некоторое время рассмотрению того, как

последовательно менялась идеологическая роль публичного (архитектурного, художественного) образа в европейской, и не только европейской, политической истории.

МАТЕРИАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА И ЯЗЫКОВАЯ СФЕРА: ДВА ДИСПОЗИТИВА МЫШЛЕНИЯ

Все имеющиеся в нашем распоряжении данные свидетельствуют о том, что у самых своих архаических корней архитектура, как и другие виды искусства, неразрывно связана с сакральным, религией, культовыми ритуалами и практиками, так или иначе направленными на трансформацию сознания, метаною, духовное трансцендирование. Однако не менее очевидна и та настойчивость, с которой *энергия религиозного благоговения* — при посредничестве все той же архитектуры и тех же традиционных искусств — перехватывается, заземляется и перенаправляется на поддержку вполне светских, посюсторонних фигур и институтов политической власти. При обсуждении такого рода гибридной, секулярной или *имманентной* сакральности на первый план естественно выходят те случаи, в которых политическая власть оказывается предельно персонифицированной — от культа египетских фараонов и римских императоров до мемориала Линкольна, Мавзолея Ленина, московского Дворца Советов, золотой статуи Туркменбаши и т.п. Если же отвлечься от этих слишком красноречивых примеров и взглянуть на власть несколько шире — в духе Фуко, — как на пронизывающий общество сверху донизу инвариант (модель, структуру, модус, матрицу) межчеловеческих отношений, то становится ясно, что, по сути дела, *любой* известный образец архитектуры прошлого более или менее отчетливо воплощает присущую своему месту и времени политическую модель, стабилизируя ее в виде определенным образом организованного пространства. Даже если *предметом* организации становятся

какие-то чисто практические потребности, хотя такую «чистую практичность» можно допустить лишь в качестве условной теоретической абстракции, — логический *принцип* организации неизбежно отвечает общей символической логике, доминирующей в том или ином пространственно-временном локусе, и потому поразительное созвучие архитектурных и художественных композиций современным им формам политического устройства оказывается вполне закономерным. Систематизируя ряд таких соответствий, можно выстроить достаточно показательное эволюционное древо *архитектурно-политических* систем в европейском ареале: аттический «горизонтально-равномерный» периптер и античная полисная демократия; римско-византийский «космический» купол и имперская теократия; готическая базилика и нарождающееся гражданское общество под патронатом клерикально-схоластической бюрократии; «купол на колоннаде» или высокий центральный портик с горизонтально раскинутыми крыльями и сословная «полития» или квазиэгалитарная система политического представительства. Получается, что в архитектуре, порождаемой теми или иными локальными историческими сообществами, следует выделять по меньшей мере два взаимосвязанных, но различных модуса *самосознания* и *саморепрезентации* этих сообществ: осуществляемых, во-первых, через пространственную фиксацию конкретных хозяйственно-практических, жизнедеятельностных циклов (прикладной уровень), а во-вторых — через манифестацию определенного *типа образно-композиционного мышления*, применяемого в том числе и для решения практических задач (символический уровень). В новоевропейской традиции это второе измерение архитектурного произведения устойчиво идентифицируется как «эстетическое», как измерение «красоты»

— хотя, возможно, справедливее было бы определить его как «идеологическое» или «воспитательное»: о красоте здесь следует говорить скорее в том смысле, в каком мы говорим о красоте математических доказательств или красоте высоконравственных поступков. И возникает это второе измерение потому, что в каждом своем произведении архитектура, помимо решения какой-то локальной задачи, стремится установить некую высокую нормативную планку и предложить наглядный образец, с помощью которого сообщество сможет удерживать и транслировать из поколения в поколение определенный эффективный *строй мышления*, воспринимаемый одновременно как «свой» (основа самоидентичности) и как универсально истинный. По пронизательному наблюдению Канта, признавая нечто «прекрасным», мы ожидаем, что это явление будет с необходимостью признаваться таковым всеми, всегда и везде.

Превосходную иллюстрацию того, как работает этот культурный механизм, можно обнаружить в классическом сочинении блаженного Августина «О порядке»: «Итак, в удовольствиях, доставляемых этими чувствами, мы признаем относящимся к разуму то, в чем проявляется некоторая стройность и соразмерность. Так, в этом самом здании, рассматривая внимательно частности, мы не можем не быть неприятно пораженными тем, что видим одну из дверей поставленной сбоку, а другую почти посредине, и, однако же, не в самой середине. Это потому, что во всяких сооружениях неправильная отмеренность частей, если только она не вызвана никакой особой необходимостью, кажется как бы наносящей некоторое оскорбление самому зрению. А какими привлекательными кажутся нам эти три наружных окна, одно посредине и двое по бокам! Это очевидно само собой. Поэтому и

сами архитекторы называют это на своем техническом языке рациональным (*ratio*), а когда части бывают расположены нестройно, говорят, что это — нерационально. Это же положение распространяется почти на все виды искусства и дела человеческие»^[1].

Отсюда видно, что центрально-осевая симметрия фасада во времена Августина (IV–V вв.) воспринимается как *наглядное воплощение принципа разумности в самом всеобъемлющем, универсальном смысле*.

Рассуждая чуть более осмотрительно, необходимо отметить, что для поддержания и развития собственной *разумности* любая культура использует минимум два важнейших регистра деятельности: образно-предметно-материальное творчество и творчество языковое, или вербально-знаковое. Как и регистр архитектуры, сфера языка, включая устно транслируемую «житейскую мудрость», специальные языки и формулы научных дисциплин, а также весь постоянно пополняемый архив письменных источников, работает на два фронта: она обслуживает повседневные житейские взаимодействия между людьми и, с другой стороны, постоянно выдвигает, поддерживает и уточняет наборы высказываний и текстов, которые в рамках данной культуры рассматриваются как находящиеся в привилегированном отношении к истине и, стало быть, обладающие особой ценностью. Таким образом культура — через свои сооружения и свои тексты — непрерывно «нормирует» и «перенормирует» сама себя. В европейском философском контексте XX века была сильна тенденция, утверждавшая фундаментальное онтологическое превосходство знаково-текстовой сферы над сферой предметно-материальной: достаточно вспомнить известный афоризм Лакана «мир слов порождает мир вещей». К концу прошлого и началу

нынешнего века благодаря работам таких теоретиков, как, например, Брюно Латур стала набирать силу противоположная тенденция, восстанавливающая пошатнувшийся паритет между «языковым» и «вещественным» мышлением. Не задерживаясь подробно на этой проблеме, можно привести один-два элементарных аргумента в защиту паритетности: как гласит народная пословица, «лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать», и, что бы там ни говорил Хайдеггер о «языке как доме бытия», с помощью одних лишь слов все еще трудно защититься от непогоды.

Предметное творчество и производство репрезентативных высказываний действуют и поддерживают друг друга на сцене культуры, пребывая в состоянии своего рода «симфонии властей», — но это происходит лишь до тех пор, пока общим знаменателем для них остается исправно действующий «канал сообщения с трансцендентным» (вера в бессмертие души и посмертное воздаяние, в действенность молитвы, возможность откровения, реальность богоявления и т.д.), и пока, соответственно, красота построек и словесно выраженных смыслов продолжает трактоваться преимущественно как отблеск божественной эпифании. Ситуация резко меняется, когда сверхъестественное происхождение красоты и истины начинает последовательно ставиться под вопрос. По отношению к архитектуре глашатаем приближения этого эпохального сдвига выступил в последней трети XVII века прогрессивно настроенный французский академик Клод Перро, который в своем вызвавшем бурную полемику предисловии к переводу Витрувия определил красоту (в постройках) как «продукт фантазии» и проекцию исторически изменчивого общественного консенсуса, то есть как что-то устанавливаемое и почитаемое исключительно по временному

человеческому произволу. Показательно, что к той же категории искусственных и условных исторических конструкторов Перро, кроме того, отнес национальные языки и формы письменности, обозначив тем самым новый виток эскалации средневекового номинализма. Эта радикальная точка зрения прижилась в Европе не сразу, но само ее появление на культурном горизонте привело к необратимой структурной трансформации этого горизонта. До этого переворота вербальное и архитектурно-техническое мышления относились к своим пришедшим из «доистории» идеально-нормативным основам (числам, словам, элементарным понятиям, сакральным ограничительным заповедям и ордерным канонам) как к независимой от человеческой воли данности, «дару свыше», — и предназначение свое они видели в том, чтобы наилучшим образом распорядиться этим унаследованным богатством. В терминах гуссерлевской феноменологии такую когнитивную ориентацию можно определить как «естественную установку» — она предполагает, что есть вещи настолько ценные, что в них невозможно сомневаться. Отныне же архитектурный и вербальный регистры мышления становятся — или систематически стараются стать — *предметами для самих себя*, то есть стремятся отрефлексировать себя на всю глубину, не избегая попыток ответить на вопрос о происхождении и легитимности своих первичных оснований. Происходит, если можно так выразиться, денатурализация творческого мышления, сравнимая с потерей невинности и библейским «изгнанием из Рая». Основания не просто подвергаются критическому рассмотрению, возникает устойчивое ощущение их недостаточности или даже отсутствия, множатся попытки установить все заново на новом фундаменте, образцом для которых служит картезианское переобоснование философии и

Конец ознакомительного фрагмента.
Приобрести книгу можно
в интернет-магазине
«Электронный универс»
e-Univers.ru