

# Проблема трансгрессии в дизайне и архитектуре постмодернизма

Родькин Павел Евгеньевич

**Аннотация.** Статья посвящена анализу постмодернистского дизайна и архитектуры в его концептуальном и прикладном контексте. Значение постмодернизма для современного графического, промышленного, средового и других видов дизайна и архитектуры раскрывается через понятие трансгрессии по отношению к историческому стилю, структуре, форме и функции промышленного или архитектурного объекта.

**Ключевые слова:** архитектура, дизайн, модернизм, постмодернизм, постмодернистский дизайн, стиль, трансгрессия.

Современный дизайн и архитектуру отличает плюрализм и демократизм, выраженные в возможности сочетать, цитировать, интерпретировать и модифицировать самые разные исторические и художественные стили, а также объекты из разных физических и функциональных сред. Данная культурная практика получила широкое распространение благодаря такому значимому культурному явлению, как постмодернизм. Постмодернизм, являвшийся реакцией на прогрессистский универсализм модернизма, легитимировал особый вид эстетического и структурного релятивизма. Значение постмодернизма для современного графического, промышленного, средового и других видов дизайна и архитектуры может быть раскрыто через понятие *трансгрессии* по отношению к историческому стилю, структуре, форме и функции промышленного или архитектурного объекта, а также структуре визуальной информации.

Как радикальные, так и конформистские течения и тенденции в дизайне широко используют постмодернистское цитирование, связанное с принципиальным нарушением конвенций модерна. Конечно, исторические стили не воспроизводятся в дизайне в чистом виде, они всегда эстетически и функционально переосмысливаются и «осовремениваются». Стиль является одной из базовых и противоречивых проблем искусства и культуры, что показал Р. Арнхейм [2]. Однако такие противоречия существуют не только на формальном уровне, они в полной мере отражены в повседневной коммуникации. Сам постмодернизм, как отмечает П. Андерсон, имеет нечеткие границы, так как является понятием, задним числом объединившем самые разные движения, ничего об этом не знавшие [1. С. 117]. Стиль образует живую культурную ткань, обладает, пользуясь терминологией В. Беньямина, особенной «аурой» [3. С. 81]. Стиль может вызывать непонимание, фана-

тичную преданность, ностальгию, желание, неприязнь. Ампиризм, историзм, эклектика заложили предпосылки постмодернизма в отношении к прошлому, которое разжигает воображение заказчика, желающего повторения этого «прошлого» или воспроизводства его на новом техническом уровне в интерьерах, частной архитектуре или визуальных коммуникациях. Все эти живые переживания материализуются в предпочтениях реального потребителя и создаваемых для него образах, предметах, зданиях или интерьерах.

Строгая парадигма модернизма порывала с этой практикой, делая такое свободное и вырванное из контекста цитирование концептуально невозможным. Постмодернизм вернул эту возможность, усложнив ситуацию классической дихотомии «старого» и «нового», существовавшей в модернизме. Состояние *постмодерности* [10] в дизайне смещает временную шкалу таким образом, что мы оказываемся «посредине» между двумя значительными художественными, коммуникативными и экзистенциальными парадигмами, между модернизмом, который еще не изжит, и постмодернизмом, который еще не закончен. Диффузия постмодернизма заставляет дрейфовать культурные и художественные дискурсы в стилевом «безвременье». Само понятие «конца истории» [9] возможно только в логике постмодернизма, являющегося ничем иным как поздним капитализмом [4].

Дизайн модернизма оперирует ясными категориями исторического времени и стиля, структуры, формы, функции, материала и вокруг них ведет профессиональную полемику. В постмодернизме временная последовательность в виде, например, классицизма, романтизма, эклектики, авангарда, модернизма и т.д., не имеет завершенных границ. Переосмысление прошлого в постмодернизме носит не временную, а структурную направленность. Происходит рождение *трансгрессии*, т.е. выхода за пределы и перехода непреодолимой границы между возможным и невозможным. Трансгрессия постмодернизма направлена не только на исторические стили как таковые, но прежде всего, произвольным образом смешивает объекты из разных и нормативно дифференцированных сред. В архитектуре символом постмодернизма является небоскреб корпорации AT&T в Нью-Йорке архитектора Филипа Джонсона (1984 г.), выполненного в форме напольных часов и фронтоном в стиле мебели Томаса Чиппендейла, который выражает не только стилевую, но прежде всего, структурную двусмысленность постмодернизма (Д. Харви сравнивает его с модернистским зданием Трамп Тауэр [10. С. 74]). AT&T-билдинг одновременно смешивает стиль и форму: цитируя не только стиль мебели XVIII века, но и перенося форму и конструкцию мебели в архитектурное сооружение. Другим характерным примером постмодернистского деконструктивизма является «Танцующий дом» в Праге архитекторов Влада Милуновича и Френка Гери (1996 г.). Этот проект не обладает масштабностью американской архитектуры, но прекрасно

иллюстрирует постмодернистскую трансгрессию: в нем переосмысливается не архитектурный стиль, технология или материал (дом представляет стандартное для офисного здания сочетание бетона, стекла и алюминия), но прежде всего — семантика объекта. Архитектурная метафора танцующей пары Джинджера Роджерас и Фреды Астер «дословно» воспроизводится с помощью архитектурного языка. Значение имеет не только гротескность архитектурного жеста, но конструктивное переосмысление фасада, каркаса, декора объекта. Постмодернистская «дословность», выраженная в диффузии материала и смысла, знака и объекта, относится не только к реальным объектам, но «материализует» и умозрительные формы. Насколько далеко сделан шаг в этом направлении можно увидеть, сравнив знаменитый Дом Мельникова с окнами сотами в Москве (1929 г.), например, с небоскребом COR Building в Майами (2010 г.).

Если традиционная архитектура остро переживала время (большая архитектура — образует хронотопию), то постмодерн, преодолевший линейную схему стиля, переходит к деконструкции структуры и «места», и «времени». Постмодернизм взялся за проблемы, которых раньше ни архитектура, ни дизайн не касалась напрямую. Постмодернистская трансгрессия выходит за рамки собственно архитектурного стиля и его временной шкалы, проникая в мир вещей и объектов различного происхождения и назначения. Нарастающие структурные трансгрессии в полной мере отражаются в современной архитектуре. Параметрическая архитектура Патрика Шумахера из архитектурного бюро Захи Хадид идет гораздо дальше постмодернизма, оперируя уже не реальными, пусть и освобожденными от стилистических и смысловых рамок, а бионическими и молекулярными, не видимыми глазу структурами.

Постмодернизм переносит проблему хронологии, «ауры» стиля на уровень художественной и коммуникативной структуры в их чисто рыночной неразделимости. В этом отношении дизайн здания, элитной супер-яхты, ювелирных украшений и обуви от Захи Хадид масштабируем и более не разделим. Технологии, материалы, унаследованные от модернизма, форма — переосмысливаются с точки зрения культурных, логических и функциональных «точек опоры», образующих устойчивые паттерны восприятия и потребительские сценарии. Ошибочно было бы оценивать постмодерн с точки зрения собственно содержания или отказа от метанарративов [6], к которым могут быть применены те же принципы, что и к художественной форме, что, впрочем, постмодернизм до конца не осуществляет.

Постмодернизм, непосредственно оперируя структурой, использует трансгрессию, как безотказный способ дизайна любой искусственной среды и технотехники. В не меньшей степени трансгрессивность проявляется в дизайне. Графический дизайн постмодернизма пытался, аналогично футуризму начала XX века, «перенести» текст в изображение, создав

новый визуальный язык [8, 10]. В бытовом и средовом дизайне символом постмодернизма принято считать группу «Мемфис» и самый культовый ее объект – книжную полку Carlton, Этторе Соттсасса (1981 г.). Дизайн «Мемфиса» деконструирует не прошлое (даже если речь идет о модернизме), а переосмысливает структуру предмета. Речь, таким образом, больше не идет ни о простом нарушении функциональности, за что критикуется постмодернистский, коммерческий и поп-дизайн, противопоставленный В. Папанеком «дизайну для реального мира» [7], ни о пастеше и шизофрении, которые Ф. Джеймисон называет важнейшими характерными чертами и спецификой постмодернизма [5. С. 291]. Примеры постмодернистской трансгрессии можно увидеть и в современном российском промышленном дизайне «Студии Артемия Лебедева», в котором происходит «материализация» знаковых форм цифровой среды и элементов компьютерных интерфейсов в промышленном объекте (например, «канцелярские кнопки «Орбикулус», аудиосистема «Соникум», пепельница «Сентенция»). Трансгрессия не только смещает полюса и размывает границы между «реальным» и «виртуальным», но и трансформирует сложившиеся статусы и значения материальной культуры. Перенос виртуального в реальное, реализованный в материале, осуществляется не в сфере возвышенного (арт-объекты), а в повседневности (вещи, среда обитания). Размытие грани между низким и высоким, реальным и виртуальным, абстрактным и предметным происходит во всех сферах дизайна.

Трансгрессия, родившаяся из постмодернистского релятивизма и пастеша, предоставляет сегодня методологическую возможность выхода дизайна за пределы парадигм монетаризма, либерализма и постмодерна на идеологическом, духовном, интеллектуальном, структурном и системном уровнях. Плодотворность дизайна и архитектуры заключается в том, что они способны переводить любые культурные, политические, игровые концепции и стратегии в реальные формы, стирая грань между реальным, репрезентуемым и невозможным.

### *Список литературы*

1. Андерсон П. Истоки постмодерна. – М.: Территория будущего, 2011. 168 с.
2. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. – М.: Прометей, 1994. 232 с.
3. Беньямин В. Краткая история фотографии. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 168 с.
4. Джеймисон Ф. Марксизм и интерпретация культуры. – М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2014. 414 с.
5. Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма. – М.: Изд-во Института Гайдара, 2019. 808 с.
6. Лиотар Ж.–Ф. Состояние постмодерна. – СПб.: Алетейя, 2016. 160 с.
7. Папанек В. Дизайн для реального мира. – М.: Издатель Д. Аронов, 2004. 416 с.
8. Родькин П. Футуризм и современное визуальное искусство. М.: Совпадение, 2006. 256 с.
9. Фукуяма Ф. Конец истории и последний человек. – М.: АСТ; Ермак, 2004. 588 с.
10. Harvey D. The Condition of Postmodernity. Wiley-Blackwell, 1991. 388 p.
11. Poynor R., Booth-Clibborn E. Typography Now: The Text Wave. London: Internos Books, 1991. 224 p.