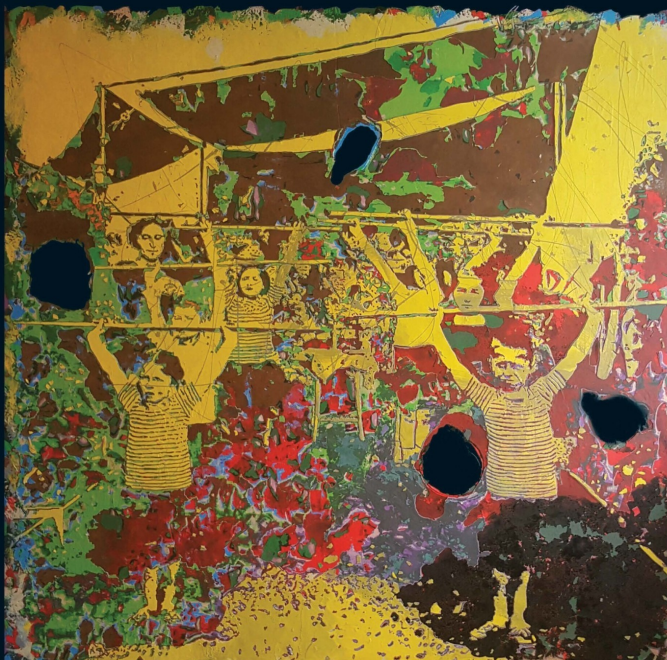


Александр Павлов

Постпостмодернизм

Как социальная
и культурная теории
объясняют наше время



Александр Владимирович Павлов

Постпостмодернизм: как социальная и культурная теории объясняют наше время

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=50401628

*Постпостмодернизм: как социальная и культурная теории объясняют
наше время:
ISBN 978-5-85006-166-1*

Аннотация

На протяжении двух десятилетий в конце XX века социальные теоретики, философы, литературоведы, искусствоведы и т. д. спорили о том, что такое постмодернизм. Однако уже в начале XXI столетия почти все теоретики «постмодернизма» отказались от этого термина. Постмодерн как язык описания эпохи уступил место чему-то другому, и разные авторы стали предлагать собственные концепции новой культурной логики. Этот универсум теорий получил название «постпостмодернизм». После краткого введения в проблему постмодерна автор обращается ко всем этим концепциям разных масштабов и разной популярности – гипермодернизму, постгуманизму, сверхмодернизму, трансмодернизму, неомодернизму, альтермодернизму, перформатизму, реновализму, космодернизму, метамодернизму,

автомодернизму, диджимодернизму, реалистическому капитализму и т. д. Отдельно рассматриваются попытки художников и деятелей искусства упразднить постмодернизм за счет манифестов и арт-движений – стакизма, ремодернизма, интентизма, off-модернизма, группы художников-неомодернистов. Книга адресована философам, культурологам, социологам, искусствоведам, филологам и всем, кому интересна судьба постмодернизма.

Содержание

Введение	6
1	34
1.1. Популярная культура встречает постмодернизм	34
1.2. Vis-à-vis: постмодернизм и социальная теория	67
Конец ознакомительного фрагмента.	73

**Александр
Владимирович Павлов
Постпостмодернизм:
как социальная и
культурная теории
объясняют наше время**

*...уже все закончилось, но все еще
продолжается.*

Ник Ланд

© ФГБОУ ВО «Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации», 2019

Введение

Американский культурсоциолог Джеффри Александер начинает последнюю главу своей книги «Смыслы социальной жизни. Культур-социология» со ссылки на знаменитый тезис Карла Маркса о том, что в течение долгого времени философы объясняли мир, но дело заключается в том, чтобы изменить его. Александер корректирует позицию Маркса, заявляя, что объяснение и изменение мира не всегда можно отделить друг от друга [Александер 2013: с. 505]. Он утверждает, что доминирующая социальная теория или теория культуры оказывает на реальность определенное воздействие, меняя ее. Одной из таких теорий Александер считает постмодернизм, который, однако, по мнению исследователя, перестал быть актуальным к концу XX столетия. В самом деле, если считать постмодернизм языком описания эпохи, можно сказать, что этот язык становится все менее актуальным, а говоря точнее, все более оспариваемым. Начиная с середины 1980-х разные философы, теоретики культуры, художники, социологи и т. д. предлагают альтернативные языки описания «нашего времени». В конце концов в этих дискуссиях стал конвенциональным термин «постпостмодернизм», который следует понимать в первую очередь как дискурсивный универсум теорий, упраздняющих постмодернизм и предполагающих новые языки описания мира

прежде всего через трансформации в культуре. Настоящая книга посвящена анализу этих многочисленных теорий, возникших в разных областях гуманитарного знания, но помещающих в фокус своего внимания прежде всего вопросы культурных изменений.

Поскольку книга посвящена постпостмодернизму, чтобы расставить точки над *i*, дадим общую характеристику постмодернизма. Действительно, с состоянием постмодерна в настоящий момент есть проблемы. В 2017 году на русский язык была переведена книга немецкого историка Алейды Ассман «Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима Модерна» [Ассман 2017]. На немецком текст вышел немногим ранее – в 2013 году. Казалось бы, при обсуждении «темпорального режима Модерна», тем более его взлета и падения, читатель вправе ожидать хотя бы упоминания другого темпорального режима – постмодерна. Но Ассман старательно избегает любого употребления этого слова, вообще не используя в книге термин «постмодерн» (или «постсовременность»), при том что последний, как мы сегодня понимаем, является темпоральной категорией. Например, социологи Энтони Гидденс и Филип Саттон определяют постмодерн как «исторический период, следующий за модерном. Он менее четко определен и более плюралистичен и социально разнообразен, чем предшествующий ему модерн. Считается, что постмодерн начал развиваться в 1970-е» [Гидденс, Саттон 2018: с. 33]. И даже когда Ассман

вскользь обращается к первому философу, помыслившему «состояние постмодерна», Жану-Франсуа Лиотару, чтобы в очередной раз вспомнить его идею об исчезновении метанарративов (великих повествований), слово «постмодерн» не всплывает [Ассман 2017: с. 64–65]. Это свидетельствует об очень важном сдвиге в актуальной философии культуры и социальной теории. То, что некогда было ключевой и даже самой популярной темой в дебатах гуманитарных наук, теперь даже не называется, будто бы авторы стремятся забыть о постыдном прошлом дискуссий 1980–1990-х годов. Проблемой в этом смысле является то, что при таком подходе мы просто-напросто теряем целый пласт социальных и культурных теорий, которые хотя, видимо, принадлежат прошлому, но все же нуждаются в том, чтобы о них помнили.

Подобное намеренное пренебрежение понятием может быть связано с тем, что разговор о постмодерне увел бы Ассман далеко в сторону. Иногда лучше ничего не говорить о постмодерне, чем воспроизводить ложные стереотипы. Так, в отечественной гуманитарной науке – и уж тем более в публичном пространстве – до сих пор доминируют конкретные представления о постмодерне, которые имеют мало общего с реальным положением дел. Создается впечатление, что в России про постмодернизм все еще думают в контексте французской философии второй половины XX века либо в лучшем случае в связи со стилистическим направлением в искусстве. Тем самым социальная и культурная теория, кото-

рая фокусирует внимание на проблеме постмодерна, остается без внимания. Отсюда упрощенное представление о постмодернизме. Посмотрим, например, как определяется постмодернизм в русскоязычной Википедии, которая, не будучи научным ресурсом, все же представляет собой значимый источник: не секрет, что современные студенты, чтобы получить первичное представление о чем-либо, часто обращаются к Википедии. Итак, «Постмодернизм (фр. *Postmodernisme* – после модернизма) – термин, обозначающий структурно сходные явления в мировой общественной жизни и культуре второй половины XX века и XXI века: он употребляется как для характеристики постнеклассического типа философствования, так и для комплекса стилей в художественном искусстве. Постмодерн – состояние современной культуры, включающее в себя своеобразную философскую позицию, допостмодернистское искусство, а также массовую культуру этой эпохи» [wikipedia: Постмодернизм].

В этом определении речь идет о философии и искусстве; отдельно также упоминается состояние «современной культуры». Кроме того, в тексте приводится несколько трактовок постмодернизма – Лиотара, Хабермаса, Эко и др. Главным образом статья, однако, сосредоточена на философии и искусстве, а среди «работ классиков постмодернизма» названы имена Жана Бодрийяра, Жюльена Делёза, Феликса Гваттари, Жана-Франсуа Лиотара и Мишеля Фуко (в этом ряду находится также текст архитектора Чарльза Дженкса). В списке

дополнительной литературы, рекомендуемой авторами Википедии для дальнейшего ознакомления с предметом, мы не найдем Хабермаса, Джеймисона, Гидденса и других важных философов. Для сравнения: в статье, размещенной в англоязычной Википедии, которая имеет ту же структуру, что и русскоязычный аналог, но отличается содержательно, точно так же есть два больших раздела – философия и искусство, среди философов постмодерна упоминаются имена Хайдеггера, Деррида, Фуко, Лиотара, Рорти, Бодрийяра, Джеймисона, Дугласа Келлнера (представитель третьего поколения «критической теории») [wikipedia: Postmodernism]. Список литературы для дальнейшего изучения в англоязычном тексте более репрезентативный. Вместе с тем в самом тексте статьи понятие «постмодернизм» связывается прежде всего с французскими философами.

То, что представления о постмодернизме как философском течении связаны у нас с французскими мыслителями, подтверждается, если обратиться к учебной литературе. В качестве наиболее показательного примера возьмем учебник «История философии», подготовленный сотрудниками философского факультета МГУ им. М. В. Ломоносова. После важных замечаний о том, что термин не имеет четкого определения и является «интердисциплинарным», в главе «Постмодернизм» рассматриваются Фуко, Деррида, Барт «позднего периода», Лакан «позднего периода», Гваттари и Делёз. Также в связи с тематикой деконструкции упоминается ли-

тературная критика Йельской школы. И хотя в тексте можно встретить немало имен, связанные с ними концепции подробно не рассматриваются. В списке первоисточников указаны Лиотар, Фуко, Мерло-Понти, Деррида, Кристева, Делёз, Гваттари, Бодрийяр [Васильев, Кротов, Бугай 2005].

Что касается научной литературы, то можно упомянуть последние работы отечественных исследователей, посвященные данной проблеме. Это книги Александра Маркова и Дмитрия Хаустова¹. В курсе лекций о «культуре постмодернизма» филолог Александр Марков рассматривает постмодерн как состояние культуры, без которого «невозможно представить себе ни одно явление современности»; ученый также настаивает, что постмодерн сегодня все еще служит «школой критического мышления» [Марков 2018]. При этом автор говорит о феномене постмодерна настолько уверенно, будто все ученые и исследователи уже давно определились и согласились с тем, что нынешняя эпоха является постмодернистской и никакой иной. Такой подход к культуре и времени, в котором мы живем, является не просто устаревшим, но более того – он обнажает отсутствие того самого «критического мышления», которое должен был сформировать постмодерн, и нежелание видеть колоссальные перемены в окружающем нас мире. Это отнюдь не означает, что

¹ До этого про постмодернизм в разных аспектах писали: [Кимелев, Полякова 1996; Ильин 1996; Ильин 1998; Курицын 2000; Васильев, Кротов, Бугай 2005; Гобозов 2005; Маньковская 2016].

Марков, говоря о «постмодерне культуры», не прав, но если называть вещи своими именами, то автору для начала было необходимо хотя бы на уровне гипотезы поставить под сомнение тезис, будто культура сегодня является исключительно постмодернистской. В любом случае такой подход, вне всякого сомнения, лучше, чем другой курс лекций, вышедших в той же книжной серии. Мы имеем в виду работу Дмитрия Хаустова, который все еще считает постмодернизм исключительно французской философией [Хаустов 2018].

Необходимо также упомянуть книгу социального философа Ивана Гобозова «Куда катится философия?!» [Гобозов 2005]². Жанр сочинения заявляется как «философский очерк», и потому к нему нельзя предъявлять строгие требования, которые обычно предъявляются к научной монографии. То есть это сознательное полемическое высказывание. Тем более точка зрения Гобозова находит поддержку у многих ученых-философов. Собственно, к постмодернизму автор обращается во второй половине книги и уделяет этой теме особое внимание. Глава, посвященная актуальной философии, называется «Постмодернизм – смерть философии».

Имена, которые олицетворяют постмодернизм в философии, с точки зрения Гобозова, – Лиотар, Делёз, Гваттари, Серр, Рорти. Вместе с тем изложению идей самих «постмодернистов» автор отдает не так много места [Гобозов 2005:

² Книга выдержала ряд изданий, а в 2011 году на нее было написано несколько рецензий.

с. 108–119], а определения постмодернизма как такового не предлагает, замечая лишь: «Что касается постмодернизма, то, как я уже отмечал выше, трудно определить, какую смысловую и теоретическую нагрузку несет это понятие» [Гобозов 2005: с. 108]. При этом большей частью Гобозов концентрируется на критике постмодернизма, используя книгу Алана Сокала и Жана Брикмона «Интеллектуальные уловки» [Брикмон, Сокал 2002], которые изобличают философию Лакана, Делёза, Бодрийяра, Кристевой и других [Гобозов 2005: с. 105]. Обращение автора к тексту «Интеллектуальные уловки» очень показательно. В книге действительно содержатся резкие критические оценки взглядов французских философов, правда, с «научных позиций». Критика ученых строится главным образом на комментировании цитат, вырванных из контекста. Жанр книги «Интеллектуальные уловки» определяется как «документальная проза», то есть сам по себе это не вполне научный текст. Но дело не в том, что анализ или критика постмодерна не имеют права на существование или не верны, а в том, что на основании этой критики складывается представление о «философии постмодернизма». Тем более что книга была переведена на русский язык и доступна широким массам, а ссылки на нее можно встретить в той же русскоязычной статье в Википедии, посвященной постмодернизму.

Установка на такое понимание постмодерна некритически воспроизводится в отечественной научной литературе.

Например, вот отрывок из рецензии на одно из переизданий книги Гобозова: «Не будет преувеличением сказать, что в рецензируемой работе впервые в современной отечественной философской литературе на основе глубокого анализа „шедевров“ классиков постмодернизма Ж. Бодрияра (sic.), Ж. Ф. Лиотара, Ж. Делёза, Ф. Гваттара (sic.), М. Серра, Р. Рорти, а также работ критиков постмодернизма У. Бека, А. Сокала, Ж. Брикмана (sic.), В. Декомба и др. выявлены основные характерные черты постмодернистской философии» [Махаматов 2011: с. 109]. Авторы другой рецензии еще более категорично заявляют о необходимости понятия истины для современной философии и обрушиваются на постмодернизм, «сторонников которого среди молодежи в России немало» [Губанов, Губанов 2011: с. 198].

Один из немногих отечественных философов, кто признает различие между французской философией и американским постмодернизмом, – Владимир Миронов. Кроме того, он отдельно отмечает, что русские философы критикуют постмодерн, не читая французских авторов [Миронов 2011]. Есть другой аналогичный пример в нашей научной литературе – обстоятельная монография Надежды Маньковской «Феномен постмодернизма» [Маньковская 2016]. Автор предупреждает, что предметом ее анализа является главным образом художественно-эстетический ракурс «феномена», и, таким образом, она не останавливается на вопросах социальной теории, пересекающихся с эстетикой, но макси-

мально подробно и обстоятельно обсуждает эстетику постмодернизма, вводя много новых имен и тем. Однако, поскольку постмодернизм в данном случае ограничивается эстетическим пониманием, нужно попытаться осмыслить его более полно – в контексте философии культуры как таковой. Николай Афанасов идет дальше и, называя вещи своими именами, отмечает, что в России термин «постмодернизм», не имея референта, отсылает к сложившемуся в сообществе конвенциональному представлению об означаемом [Афанасов 2019а: с. 256]. Одним словом, то, что подразумевается под «постмодерном» в России, имеет одностороннюю оценку.

Для сравнения посмотрим, что пишет о постмодернизме историк философии Дэвид Уэст. В своей книге «Континентальная философия: введение», которая главным образом адресована студентам и университетским преподавателям, Уэст уделяет проблеме постмодернизма существенное место [Уэст 2015: с. 323–371]. То, что книга рекомендуется работникам сферы высшего образования и тем, кто это образование получает, очень важно. Потому что текст должен сформировать у молодых людей представление о философских проблемах, помочь понять им то, что еще не понято на должном уровне. Что именно Дэвид Уэст рассказывает читателю о постмодернизме? Он выделяет четыре «разновидности постмодернизма», обращаясь к генеалогии каждой из них. Во-первых, это структуралистская и постструктуралистская

философия (Фуко и Деррида) как истоки течения. Во-вторых, это критика модерна, приведшего к Холокосту, ГУЛАГу, тоталитаризму и т. д. Этот пункт Уэст связывает с разочарованием интеллектуалов в западном марксизме, которые впоследствии предложили собственные теоретические новации в социальной теории и философии культуры. Связь этих утверждений элементарна: «...марксизм, вероятно, является наиболее частой, хотя и не всегда открыто заявляемой, целью постмодернистской критики модернизма» [Уэст 2015: с. 330]. В-третьих, постмодернизм – это течение в искусстве, которое предлагает ответ на искусство высокого модерна, утвердившего себя в первой половине XX века [Gaggi 1989; Foster 1983]. В-четвертых, это историческое и социологическое применение термина. В качестве примера Уэст приводит имена Арнольда Тойнби и Чарльза Райта Миллза. Но, что более важно, в заключение главы о генеалогии постмодернизма Уэст все же обращает внимание на то, что постмодернизм в философии (критика идеалов Просвещения, недоверие к универсальным идеалам модернизма) и постмодернизм в социальной и культурной теории (связь тенденций в искусстве с развитием современного общества) действуют в двух разных «регионах». Таким образом, мы должны говорить как минимум о двух разных представлениях о постмодернизме в философии, поскольку культурная и социальная теория, рассуждающая о постмодерне, относится к философии в не меньшей мере, чем «философский постмодер-

НИЗМ».

Проблема в том, что даже Дэвид Уэст осторожно называет постмодернистами в философии Лиотара (отмечая, что он часто менял свои позиции) и Бодрийяра, предлагая в главе, где описывает их теории, критику Хабермаса. Это осторожное представление о французском философском постмодернизме плохо коррелирует с процитированными учебными и философско-полемическими работами отечественных ученых. Ключевой вывод из всего сказанного выше может быть сформулирован так: познакомившись с важнейшими книгами таких авторов-марксистов³, как Перри Андерсон и Фредрик Джеймисон [Андерсон 2011; Джеймисон 2014; Джеймисон 2019], мы поймем, что многое из того, о чем говорят российские ученые как о постмодернизме, не всегда является постмодернизмом в англоязычной академии.

Тем самым интеллектуальное пространство России требует адекватного, то есть более полного, представления о постмодернизме, чем то, которое имеется сейчас. Поняв, что постмодернизм суть также философия культуры, причем преимущественно англоязычная, мы сможем понять, в каком мире живем, и скорректировать наши представления о языке описания эпохи постмодерна. Но самое важное не в этом. Актуальной книгу делает то, что, познав постмодернизм как явление культуры, мы сможем некоторым образом

³ О марксизме на русском языке написано очень много. Можно посмотреть любопытный подход В. В. Миронова [Миронов 2018а; Миронов 2018b].

увидеть горизонты его преодоления, к чему, как представляется, стремились многие авторы, философские концепции которых стали предметом настоящего исследования. Тем самым мы сможем перекинуть мост от постмодернизма к многочисленным версиям постпостмодернизма как преимущественно культурологическим, а также философским теориям.

На Западе, разумеется, существуют исследования, в которых детально рассмотрена философия культуры и социальная теория постмодерна. Среди них стоит назвать работы Линды Хатчеон, Фредрика Джеймисона, Дугласа Келлнера, Саймона Сьюзена, Брайана Макхейла, Зигмунта Баумана, Кристофера Норриса [Норрис 2014; Джеймисон 2014; Джеймисон 2019; Kellner 1995; Bauman 1997; Hutcheon 2002; Susen 2015; McNale 1987; McNale 2015] и многих других. Дело, однако, в том, что авторы, которые связывали свои теоретические поиски с понятием «постмодерн», либо отказались от него [Bauman, Tester 2007: p. 25–26], либо демонстративно провозгласили, что эпоха постмодерна закончилась [Hutcheon 2002: p. 165–166; McNale 2015], либо разочаровались в постмодерне, признав, что он изменился в худшую сторону [Hassan 2003: p. 199–212], либо незаметно прекратили о нем говорить и начали свои социально-философские и культурологические изыскания в иных областях [Jameson 2007: p. 215]. Одним из наиболее ярких социальных теоретиков, который двигался по подобной траектории,

был Зигмунт Бауман. На протяжении пятнадцати лет он писал об обществе в категориях постсовременности и ради этого даже пытался создать новую постмодернистскую социологию. Однако в 2000 году, разочаровавшись в постмодернизме, он вернулся к классическому пониманию «современности» (теперь уже «текучей»), более не упоминая постмодерн [Бауман 2008].

Таким образом, оказалось, что постмодернизм выпал из внимания социологов и теоретиков культуры, на что редко обращают внимание исследователи. Если же они продолжают оперировать категориями постмодерна, то при этом не замечают, что теории, на которые они ссылаются, были отвергнуты их авторами. Таким образом, возникла парадоксальная ситуация, в которой место, ранее занимаемое культурной теорией постмодерна, оказалось свободным, и разные ученые и мыслители объявили о наступлении постпостмодернизма в его самых разных вариантах, будь то off-модернизм, неомодернизм, диджимодернизм, гипермодернизм или что-то еще. Вместе с тем осталась одна сфера мысли, в которой постмодерну по-прежнему отводится особое место – это социально-философские поиски нового языка описания актуальной культурной эпохи, то есть буквально того времени, в котором мы находимся здесь и сейчас. Большинство авторов, предлагающих концепции нынешней социокультурной темпоральности, во-первых, считают своим долгом в очередной раз объявить о смерти постмодерна, а во-вторых, строят

свои размышления на фундаменте, заложенном постмодерном, противопоставляя свою позицию той, что, по их мнению, уже отошла в прошлое. Таким образом, на уровне отрицания постмодерн, «странным образом умерев», продолжает жить в большинстве актуальных социально-философских теорий современности. При этом он остается скорее тем, чем его назвал канадский литературовед Джош Тот (вместе с соавтором Нилом Бруксом), – «призраком» (в понимании позднего Деррида), то есть уже ушедшим в прошлое, «умершим» явлением, по которому, однако, мы все еще устраиваем его поминки [Brooks, Toth 2015].

Концепции постпостмодернизма еще не были, если выражаться языком Фредрика Джеймисона, «тотализированы», то есть описаны в своей совокупности, систематическим образом. Исключение составляет антология постпостмодернизма в искусстве и культуре [Rudrum, Stavris 2015a], однако в ней приведены отрывки из сочинений некоторых упомянутых авторов и практически нет анализа, хотя вступительные статьи редакторов-составителей к фрагментам следует признать очень полезными и содержательными. Таким образом, проблема остается неисследованной, и настоящая книга представляет собой *первую попытку описать дискурс постпостмодернизма*.

Что касается самого термина «постпостмодернизм», то исследователи используют его уже давно. Одним из первых

слово употребил архитектор⁴Том Тернер в 1995 году [Turner 1995]. В это же время в социальной теории термин «пост-постмодернизм» употреблял социолог Джордж Ритцер, раскрывая новые интеллектуальные тенденции, идущие на смену постмодерну [Ритцер 2002]. Литературовед Линда Хатчеон в 2002 году заявила, что постмодерна больше нет и постпостмодернизм нуждается в новом, собственном ярлыке [Hutcheon 2002: p. 181]. Многим авторам этот термин показался удобным, и вместо поисков других ярлыков они решили использовать именно его [McLaughlin 2012: p. 212–223]. Одним словом, термин стал конвенциональным и часто используется для зонтичного описания концепций, упраздняющих постмодерн. Русские авторы обращались к понятию еще в 1999 году. Например, упоминаемая выше в контексте исследований постмодернизма Надежда Маньковская, возможно, первой ввела понятие «постпостмодернизм» в отечественное академическое пространство, связывая его с «виртуалистикой» [Маньковская 1999: с. 18–25]. Однако в России рассматриваемая проблема актуализировалась именно в нынешнем десятилетии, и ученые так или иначе обращаются либо к термину «постпостмодернизм», либо к альтернативам постмодерну – сверхмодерну, неомодерну, альтермодерну, трансмодерну, метамодерну и т. д. [см.: Стародубцева 2010; Черняховский 2013; Беспалая 2014; Тормахо-

⁴ Аналогичным образом одним из первых теоретиков постмодернизма также был архитектор Чарльз Дженкс [Дженкс 1985].

ва 2016; Кутырев, Каржина 2017; Спиридонова 2017; Сербинская 2017; Турушева 2018; Энгстрём 2018; Гусельцева 2018].

Цель этой книги – представив одно из возможных описаний постмодернизма как направления философии культуры, критически проанализировать все существующие варианты концепций внутри дискурса постпостмодернизма, чтобы в итоге определить, могут ли какие-то из них претендовать на упразднение постмодерна как языка описания актуальной культуры. Как уже отмечалось, до сих пор в отечественной гуманитарной науке и особенно в публичном пространстве термин «постмодернизм», часто имеющий негативные коннотации, понимался некорректно (как «философия постструктурализма»). В книге представлена иная версия философии культуры постмодернизма – как аналитический инструментальный анализа актуальной культуры. В свою очередь, почти все концепции, подпадающие под зонтичный термин «постпостмодернизм», так или иначе работают с культурой в широком смысле и эстетикой в узком (или отдельными направлениями культуры, например с литературой) и не так часто обращаются к социальным и политическим темам, что было свойственно некоторым теориям постмодерна, в частности философии Фредрика Джеймисона. Проблема в том, что большинство концепций постпостмодернизма не всегда выдерживают критику, а другие вовсе устарели. Лишь некоторые из этих концепций могут быть слабыми альтернати-

вами постмодерну, такие как реновализм, гипермодернизм или «постпостмодернизм» (авторская теория Джеффри Нилсона). Сильной альтернативой постмодернизму может быть признан постгуманизм (и уже – «новые материализмы»). Однако и он для описания современной «человеческой» эпохи использует язык, в значительной степени созвучный постмодернизму. При этом новации пост-гуманизма заключаются в разработке подхода к описанию нечеловеческой реальности, становящейся альтернативой «человеческой» реальности. Одним словом, можно сказать, что, поскольку почти все варианты постпостмодернизма на данный момент являются слабыми альтернативами постмодернизму, допустимо считать, что постмодернизм остается актуальным и адекватным языком описания современной культуры и может быть переописан, скажем, как «поздний постмодернизм», если учесть при анализе новые реалии типа сетевой культуры, цифровизации и т. д.

Под философией культуры мы понимаем философское осмысление культуры как специфического феномена, при котором культура понимается в широком смысле как сфера производства духовных и материальных благ, а в узком – как ее отдельные направления, как то: литература, живопись, кинематограф и т. д. Вместе с тем определение (пост)постмодернизма как «философии культуры» может вызвать сомнения, поскольку понятие культуры принадлежит философии и, шире, мышлению, предшествующему постмодер-

низму. Не получается ли в таком случае, что он помещается в чуждую ему концептуальную рамку? Отнюдь нет. Потому что постмодернизм имел отношение к возникновению «Culture Studies» и вообще расцвету «studies» как исследовательскому подходу, избегающему тотализаций и разговора о культуре как таковой и концентрирующегося скорее на микроисследованиях. Пытаясь избежать тотализации, мы говорим о культуре лишь в тех значениях, в которых ее понимают рассматриваемые в основной части книги теории. Также, чтобы снять вопросы, ниже мы коснемся иных обществ, но в целом, имея в виду множественность культур, речь у нас все же идет о преимущественно западном обществе – западной культуре, поскольку в рамках концепций (пост)постмодернизма предметом анализа является именно западный социум. Если мы признаем постпостмодерн одним из языков описания текущего (конец XX столетия – настоящее время) состояния культуры и социума, необходимо иметь в виду, что есть и другие языки. Для полноты рассмотрения, возможно, было бы полезно проанализировать существующие альтернативы, чтобы не складывалось впечатление, что, кроме постмодерна, больше ничего нет, тем более что мы говорим о его непопулярности. Другие языки – это концепции глобализации, цифрового капитализма, постколониализма, космополитизма, постгуманизма, постсекуляризма и т. д. Как мы увидим в дальнейшем, все они так или иначе пересекаются с дискурсом (пост)постмодернизма.

Кроме того, определение постмодернизма как *языка* описания культурного состояния накладывает определенные обязательства на анализ и вводит проблематику, связанную с языком. Критерий преодоления или отказа от постмодернизма – его «неадекватность» текущему культурному состоянию, то есть невыполнение референциальной функции. Однако язык обладает перформативным измерением, что, видимо, имел в виду Джеффри Александер, утверждая, что изменение мира и его описание не могут быть отделены друг от друга. Поскольку постмодернизм как язык описания не исключен из культурного континуума и является его частью, он оказывает влияние и, распространяясь по разным доменам культуры, становится языком самоописания культурных проектов и артефактов. Тем самым он может производить объект своего описания. «Социальное циркулирование» постмодернизма могло бы стать темой отдельного исследования, но этот языковой аспект необходимо учитывать при анализе работоспособности конкретных версий постпостмодернизма. Кроме того, язык может быть еще одним критерием преодоления постмодернизма для критиков термина – затухание его «фертильной силы». То есть в части западного интеллектуального пространства он перестал быть перформативным языком, потеряв «социальную силу», и уже плохо воспроизводит свой объект описания. При этом парадокс состоит в том, что в определенном отношении постпостмодернизм – продукт постмодернизма, под-

тверждающий «призрачную» жизнеспособность последнего.

Определив постмодернизм – постпостмодернизм как язык описания, мы не останавливаемся подробно о его эпистемологическом устройстве, так как это опять же могло бы увести нас от темы и предмета исследования. Однако мы прекрасно сознаем, что у постмодернизма – постпостмодернизма как языка описания есть, например, теоретическое ядро, а также аппарат, адаптированный к эмпирическим описаниям, отношение к фактам, отношение к культуре, собственные критерии успешности описания. В этом смысле может возникнуть вопрос: является ли сам язык постмодернизма постмодернистским? Иными словами, применим ли он к самому себе? Или это такой язык, который мыслит себя отделенным от своего объекта описания? Является ли он сам продуктом культуры постмодерна? Можно сказать, что ни одна из версий языков описания постмодерна – постпостмодерна не является постмодернистской, поскольку всякий раз это попытка представить анализ эпохи, построив на основе этого концепцию актуальной культуры, а многие теоретики постмодерна как эпохи, как правило, не считают себя постмодернистами. Исключение представлял Зигмунт Бауман, но он, как мы увидим, не преуспел в создании нового языка. Именно поэтому в фокус нашего рассмотрения не попадают те, кого принято считать постмодернистами (или, сказать лучше, «постмодернистами»). Таким образом, речь идет не о постмодернистской философии и не о «продуктах постмо-

дернистской культуры» как таковых, но об аналитическом инструментарии для работы с ней. Тем самым характер этой книги не эмпирический и не онтологический (постпостмодернизм рассматривается не как объективная данность), а эпистемологический и методологический в том смысле, что мы анализируем концепции, а не их согласованное эпистемологическое устройство.

Методологические трудности исследования также связаны с тем, что под постмодернизмом обычно понимаются совершенно разные вещи, а термин как обозначение языка описания порой относят к самым разным явлениям, которые зачастую несовместимы друг с другом. Поэтому необходимо определиться, что мы понимаем под постмодерном – постмодернизмом. Выше мы ознакомились с интерпретацией постмодернизма Дэвида Уэста, но его подход, конечно, не охватывает все аспекты этого понятия. Социальный теоретик Джордж Ритцер вслед за социологом Барри Смартом предлагает различать следующие категории, имеющие отношение к постмодерну: во-первых, постсовременность (постмодерн) как историческая эпоха, пришедшая на смену модерну; во-вторых, постмодернизм как направление в искусстве и культуре (литература, архитектура, кинематограф и т. д.); в-третьих, «постмодернистская социальная теория» (Жан Бодрийяр, Фредрик Джеймисон и другие авторы) [Ритцер 2002: с. 538]. Проблема в том, что сегодня «постмодернистской социальной теории» как таковой не существует,

если она вообще была когда-либо, потому что мало кто из авторов, писавших о постмодерне, соглашался с тем, чтобы его относили к этому течению мысли – об этом речь пойдет в первом разделе. Поэтому в качестве рабочего можно использовать следующее определение: постмодерн – это историческое и культурное состояние западного общества и язык его описания, а (пост)постмодернизм – течение в 1) искусстве, 2) литературе и 3) социальной и культурной теории.

Заметим, что теоретики постмодерна и постпостмодерна преимущественно говорят о западном обществе. Между тем есть мнение, что этот язык подходит для описания незападных обществ. Так, исследователь Акхбар Ахмед еще в 1992 году предложил выяснить непростые отношения между исламом и постмодернизмом [Ahmed 1992]. Философ Дарья Дзикевич пишет, что в 1985 году Фредрик Джеймисон посетил Китай и некоторое время преподавал в Пекинском университете. Впоследствии перевод его лекций на китайский язык был опубликован под названием «Постмодернизм и теория культуры» на территории континентального Китая и на Тайване (в 1989 году). С тех пор лекции Джеймисона остаются наиболее читаемыми и наиболее часто цитируемыми трудами в китайских дискуссиях о постмодернизме, а сам постмодернизм признается «конструктивным» [Дзикевич 2018: с. 13]. Отметим, что благодаря адекватному языку описания в Китае сложился позитивный образ постмодерна, в то время как в России дела обстоят обратным об-

разом. Востоковед Александра Шумилова отмечает, что в 1990-х годах японское общество начало культурно меняться, пока в 1995 году не произошли знаковые события: в городе Кобе случилось землетрясение, в токийском метро был осуществлен теракт, вышла японская версия операционной системы «Windows 95», благодаря чему распространились персональные компьютеры, и Япония погрузилась в виртуальный мир. Ссылаясь на одного японского исследователя, Шумилова пишет, что ввиду этих трансформаций с 1995 года японское общество перешло в эпоху «постмодернизма второй стадии» [Шумилова 2018: с. 27–28]. Даже если не все исследователи разделяют это мнение, все же важно, что западные общества описываются некоторыми авторами как «постмодернистские», а культура постмодерна считается в них *популярной*. Тем не менее почти все авторы постпостмодернизма говорят именно о западных обществах. Вместе с тем вполне возможно, что в ближайшем будущем западные страны, включая Россию, также будут описываться как постпостмодернистские.

Теперь, когда мы определили границы исследования, остается добавить, что его теоретические основания в целом довольно просты. С одной стороны, это критический анализ и использование историко-философских методов, с другой – попытка проследить сложные понятия в различных исторических, культурных и интеллектуальных контекстах, как это предлагали представители Кембриджской школы интеллек-

туальной истории (контекстуализм). Такой подход позволяет избежать многих ловушек и ошибок в понимании терминов и концепций. Кроме того, мы активно опирались на представления о постмодерне Фредрика Джеймисона (ключевой референт для критического анализа постпостмодернизма⁵) и особенно на авторский метод Перри Андерсона. Дело в том, что Андерсон особенным образом работает с термином «постмодернизм». Так, он показал, как слово «постмодернизм» исторически переходило из страны в страну и из одной области знания в другую. В то время как Кристофер Норрис и Алан Кирби разграничивают философский (Лиотар) и культурный постмодернизм (Джеймисон) [Норрис 2014; Kirby 2009], Перри Андерсон показывает, что изначально постмодернизм был феноменом культуры, а затем перебрался в философию, в которой, в свою очередь, он мыслится и как категория культуры. В рамках дискурса постпостмодернизма сложно разделить философию и культуру, и потому мы считаем метод работы Андерсона со сложными понятиями наиболее удачным. Сам мыслитель в другой своей работе характеризует свой метод так: «...мы будем ис-

⁵ Поскольку книга посвящена не постмодерну, а постпостмодерну, мы не могли уделить достаточно внимания некоторым авторам, например Лиотару. Впрочем, его идеи в русскоязычном академическом пространстве хорошо известны; к тому же их анализ можно найти в работе Андерсона [Андерсон 2011]. При этом в книге Андерсона нет анализа концепции Линды Хатчеон, не слишком известной у нас исследовательницы. Поэтому ее теория вкратце описывается, но в контексте дискуссии о Джеймисоне.

пользовать прежде всего методы сравнительной исторической филологии» [Андерсон 2018: с. 8]. Здесь, конечно, скажется скромность ученого, потому что его виртуозные исследования при всем желании сложно описать как всего лишь сравнительную и историческую филологию.

Наконец, весь дискурс постпостмодернизма можно считать тем, что Лиотар назвал «распрей» [Lyotard 1998], так как, ссылаясь друг на друга, философы и теоретики культуры, как правило, не соглашаются с иными языками описания актуальной культуры, считая свой язык описания единственно верным. Однако они парадоксальным образом создают единое дискурсивное пространство постпостмодернизма. Иными словами, с постпостмодерном дела обстоят еще сложнее, чем даже с постмодерном в момент его популярности. В частности, следующие слова Дэвида Харви, предпринявшего отчаянную попытку помыслить эпоху, с легкостью могут быть отнесены и к постпостмодерну: «Поэтому мне представлялось уместным провести более глубокое исследование природы постмодернизма – не столько как набора идей, сколько как исторического состояния, которое требовало прояснения. В рамках этого предприятия мне пришлось выполнить обзор преобладающих идей, но сделать это оказалось совсем не просто, поскольку постмодернизм оказывается минным полем конфликтующих концепций» [Harvey 1989: p. xviii]. Некоторые исследователи являются исключениями из правила «распри». К их числу отно-

сится, например, Брайан Макхейл, который призывает не торопиться с окончательным определением эпохи.

Что же объединяет большинство концепций постпостмодерна, кроме того что они так или иначе вступают в диалог и вежливо оспаривают друг друга? Во-первых, они не отрицают, что такое состояние исторической эпохи, как постмодерн, в самом деле имело место, но теперь его больше нет. Во-вторых, авторы настаивают, что постмодерн был неизбежным следствием логики развития модерна как такового и вместе с тем одним из этапов эволюции современности, берущей начало в конце XVIII столетия. Тем самым они не столько критикуют современность, как это было свойственно социальным философам на протяжении XX века, сколько пытаются проследить логику ее развития и пробуют прогнозировать социальные и культурные изменения на несколько десятилетий вперед. То есть условный постпостмодернизм не просто возвращается к классическому модерну (исключение не составляют даже ремодернизм, неомодернизм и интенцизм), а возрождает и возобновляет его: не отказываясь от прошлого, он пытается вновь сделать его материалом для разговоров о будущем. В связи с этим напомним, что постмодерн как раз настаивал на том, что культура потеряла чувство времени и не только не могла стремиться в будущее, но совершенно забыла прошлое, утратив историческое мышление [Андерсон 2011: с. 94]. Наконец, в-третьих, напомним, что все эти концепции концентрируются главным об-

разом на культуре – прежде всего на литературе, кинематографе, архитектуре, изобразительном искусстве, иногда на интернет-культуре, а значит, авторы различных вариантов «-модерна», делая акцент на традиционных формах культуры, экстраполируют тенденции в развитии искусства на общество как таковое, часто забывая об экономике, политике и религии. Все это можно было бы назвать существенным недостатком данных теорий, но об этом будет сказано подробнее в основном тексте исследования.

В заключение укажем, что некоторые части книги ранее были опубликованы в разных философских журналах («Логос», «Философский журнал», «Вопросы философии», «Философские науки», «Знание. Понимание. Умение» и др.), но подавляющее большинство ранее публиковавшихся отрывков были переписаны и существенно расширены. Теперь все эти, казалось бы, странные и незнакомые концепции пост-постмодернизма собраны вместе и систематизированы.

1

Постмодернизм: популярная культура, социальная теория и «ощущение конца»

1.1. Популярная культура встречается постмодернизм

При кажущейся в сегодняшних условиях простоте темы отношений философии постмодерна и популярной культуры рассуждать об этом не очень легко. С одной стороны, создается ощущение, что есть некоторый консенсус насчет того, что популярная культура имеет некоторую легитимность в том смысле, что философы смирились с ее наличием или даже признают ее положительные стороны. С другой стороны, сохраняется критическое отношение к некоторым феноменам популярной культуры, а вместе с этим и к ней самой. Казалось бы, здесь можно заканчивать разговор, но именно с этого его следует начинать. Потому что популярную культуру считают некоей данностью, понятной самой по себе, в то время как это совершенно не так. В дальнейшем я бы хотел высказать несколько соображений касательно отношения ле-

вых и правых интеллектуалов к массовой культуре, возникновения идеи постмодерна и встречи постмодерна с популярной культурой, позволившей в итоге примириться с ней.

Для начала нам необходимо провести разницу между двумя смежными понятиями, которые часто и вполне оправданно употребляются как синонимичные, – «популярная культура» и «массовая культура». К ним можно было бы добавить также понятие «народная культура», но сегодня, кажется, оно не слишком актуально в исследовательской оптике, так как под народной культурой чаще всего понимают фольклор (танцы и песни народов мира и т. д.). Что касается первых двух терминов, то левый радикал и теоретик культуры Дуайт Макдональд, в середине XX века критиковавший антиинтеллектуализм американского общества и потому отрицавший массовую культуру, предлагал отличать ее от популярной. По его мнению, скажем, произведения Чарльза Диккенса были востребованы широкими слоями населения, что, по сути, оказало благотворный эффект на общество и рост его культурного уровня. В этом смысле высокая культура могла стать популярной, а значит, популярная культура имела позитивные коннотации [Macdonald 1953]. Макдональд не мог сказать этого о массовой культуре, которую клеймил как потребительскую, бессмысленную и отупляющую. В свою очередь, теоретик новейшей культуры Генри Дженкинс считает, что массовая культура становится популярной тогда, когда ее начинают потреблять пользователи

[Jenkins 2006a]. Однако можно предложить иное различие этих понятий. Оба вида культуры сходны в том, что имеют «массовый» характер, то есть ориентируются на развлечение масс с целью извлечения прибыли. Вместе с тем массовая культура недолговечна, а ее создания, как правило, очень быстро уходят в прошлое, мгновенно сменяясь новыми. Напротив, популярная культура – это те феномены и произведения, которые смогли «выжить», а следовательно, если не были понятными или привлекательными для последующих поколений, то хотя бы стали известны большому числу людей. Иными словами, главной чертой феноменов популярной культуры является их узнаваемость: их должны знать и помнить.

Поэтому популярная культура по времени возникает позже, чем массовая, но вместе с тем по качеству в силу определенных причин превосходит последнюю. Такие феномены, как «McDonald's», «The Beatles», Стивен Кинг и Микки Маус, к слову, отметивший в 2018 году девяностолетний юбилей, возникли не вчера. В момент, когда они появились, были другие музыкальные группы, рестораны быстрого питания, читаемые писатели и мультипликационные персонажи. Тем не менее в памяти остались именно они. Поэтому сегодня они составляют то, что можно назвать канонem популярной, а не массовой культуры. Наоборот, множество произведений массовой культуры нам попросту не известны. Чтобы было понятно, о чем идет речь, достаточно привести

простой пример: в 2012 году у американского телевизионного сериала «Вегас» было 13,5 миллиона зрителей, в то время как у сериала «Игра престолов» – всего 1,3; при этом, как замечает культуролог Инна Кушнарева: «...кто из вас слышал о сериале „Вегас“?» [Кушнарева 2013: с. 18]. Дело не в том, что у «Игры престолов» есть большой медийный шлейф, а в том, что это качественный и обсуждаемый продукт, хорошо известный сегодня даже тем, кто не интересуется сериалами или фэнтези. Точно так же в России могут любить и смотреть популярный сериал «Полицейский с Рублевки», однако есть ли у нас уверенность, что о нем будут вспоминать через десять лет, в то время как Микки Маус, несмотря на свой почтенный возраст, – не такое уж незнакомое имя.

Существует еще одна пара понятий, о которой необходимо упомянуть, когда речь идет о культуре, – это высокое и низкое, в английском языке – «highbrow» и «lowbrow». Эта дихотомия все еще актуальна, даже несмотря на провозглашенный мыслителями и исследователями лозунг о взаимном проникновении высокой культуры в низкую (диффузия) [Маньковская 2016: с. 123–128] или их смешении и даже упразднении высокого и низкого в «nobrow». То, что высокое и низкое актуально для нас как никогда, очевидно уже потому, что сами сторонники «nobrow» по-прежнему мыслят в рамках этой бинарной оппозиции. Так, журналист Джон Сибрук, предложивший концепт «nobrow», рассуждает о «высоком nobrow» (см. [Сибрук 2012]). Не сле-

дует забывать еще об одной категории – срединной культуре, «middlebrow». Обычно под ней понимаются доступные произведения искусства, а также ее потребители – те, кто использует искусство и относительно высокую культуру, чтобы стать более образованными и за счет приобретенного культурного капитала повысить свой социальный статус. Политический философ Ханна Арендт, не употребляя термин «middlebrow», назвала таких людей «филистерами» и объявила их виновными в «кризисе культуры» – конечно, западной [Арендт 2014: с. 291–333]. Забегая немного вперед, скажу, что сегодня, по моему мнению, низкое и высокое не только не упразднены, но и распространяются на массовую культуру и культуру популярную – первая, как правило, тяготеет к низшим слоям, в то время как вторая тянется вверх. Например, некоторые авторы рассуждают «о высокой популярной культуре» [Collins 2002; Clayton 2003]. Упоминаемые выше сериалы типа «Игра престолов» хорошо иллюстрируют этот тезис. Достаточно сопоставить следующие оппозиции по единому критерию высокое/низкое: «Вегас» и «Игра престолов», «Полицейский с Рублевки» и «Игра престолов», «Вегас» и Микки Маус или, если нужны примеры отечественной массовой культуры, сериалы «Оттепель» и «Полицейский с Рублевки».

Итак, мое предположение заключается в том, что популярная культура возникает позже массовой и, можно сказать, вместе с постмодернизмом в том его понимании, ко-

торое представлено в работах Фредрика Джеймисона. Это связано как с социальными (рост благосостояния широких слоев населения и формирование «общества потребления»), так и с информационно-технологическими (распространение и эволюция телевидения) тенденциями [Андерсон 2011, с. 110–113]. Массовая же культура возникла вместе с массовым обществом: тенденции, описанные Андерсоном, относятся ко второй половине XX века, в то время как массовое общество стало формироваться в конце XIX века. Вместе с тем, прежде чем философы признали и концептуализировали популярную культуру, должно было пройти какое-то время. Поэтому с середины XX столетия формируются три условные установки интеллектуалов на отношение к массовой культуре – левая критическая, правая критическая и левая объективистская.

Как и следовало ожидать, изначально философы (интеллектуалы, предпочитающие «высокое») были крайне негативно настроены по отношению к массовой культуре. Можно сказать, что установка на ее резкое неприятие, критику и моральное осуждение, в чем-то актуальная до сих пор, была сформулирована представителями Франкфуртской школы в рамках так называемого американского периода ее деятельности. Анализ актуальных на тот момент тенденций социального развития основатели Франкфуртской школы Макс Хоркхаймер и Теодор Адорно предложили в главе «Культуриндустрия: Просвещение как обман масс» работы «Диалек-

тика Просвещения».

Можно эксплицировать следующие ключевые выводы их концепции. Во-первых, культуриндустрия – это бизнес, а ее главная задача – извлечение прибыли из массового производства культурных товаров, призванных развлекать массы, которые образуют мелкая буржуазия, фермеры и, конечно, рабочие. Во-вторых, культуриндустрия тотальна. Она тотальна в том смысле, что кино, радио, журналы образуют систему: обратим внимание, что фактически речь идет обо всех новейших на тот момент средствах массовой коммуникации. Эта система характеризуется отсутствием внутренних связей, поскольку «так называемая всеобъемлющая идея подобна канцелярской папке, учреждающей порядок, но никак не связность» [Хоркхаймер, Адорно 1997, с. 156]. В-третьих, культуриндустрия исключает новизну, то есть не создаст ничего нового, а лишь предлагает усредненные стандарты. И поэтому, в-четвертых, удовольствие от потребления ее продуктов уступает место скуке, а развлечение становится пролонгацией труда. В-пятых, культуриндустрия отупляет: «Зритель не должен иметь никакой потребности в собственной мысли», а «мораль массовой культуры является упрощенной моралью детских книжек вчерашнего дня» [Хоркхаймер, Адорно 1997: с. 171, 190].

Можно сказать, что этот «анализ» по стилю – обличительный, по тональности – пессимистически-пророческий, а по содержанию – довольно заурядный, по крайней мере с сего-

дняшной точки зрения. Впрочем, на тот момент это могло казаться откровением. Однако интерес в проведенном анализе вызывает не содержание высказанных идей, а отношение авторов к массовой культуре. В эпоху модерна, то есть в конце XIX – начале XX века, высокая культура была прерогативой одного класса; в дальнейшем капитал распространил ее на массы, с чем авторы смириться не могли. Любопытен эмпирический материал философов: более всех авторы обличают кино и радио, чуть меньше – только становящееся *массовым* телевидение. Но, вместо того чтобы осудить то, как были соединены классическая музыка и мультипликация в диснеевской «Фантазии» (1940), Адорно и Хоркхаймер предпочитают вспомнить Дональда Дака: «Мультипликационный Дональд Дак, равно как и неудачники в реальности, получает свою порцию побоев для того, чтобы зрители смогли свыкнуться с теми, которые ожидают их самих» [Хоркхаймер, Адорно 1997, с. 173]. Не менее любопытно и отношение философов к массам как к тому, чем легко манипулировать.

Критики этой концепции [Collins 1989: p. 10–12] обращают мало внимания на то, что Адорно и Хоркхаймер определенно испытывают пиетет по отношению к высокой культуре. Их сторонники пытаются оправдать подобное отношение. Так, биограф Франкфуртской школы Стюарт Джеффрис пишет: «То, за что выступали они (Адорно и Хоркхаймер. – А. П.), не относилось ни к высокому искусству, ни

к низкой культуре. Это было искусство, которое вскрывало противоречия капиталистического общества, а не сглаживало их, — одним словом искусство модернизма». Они защищали якобы идею искусства «как единственно оставшегося средства, выражающего истину страдания „в эпоху непостижимого ужаса“» [Джеффрис 2018: с. 244–245]. И хотя это звучит красиво, сам текст Хоркхаймера – Адорно говорит об обратном. Во-первых, модернистское искусство – это высокое искусство, во-вторых, оно элитарно и призвано отгородиться в первую очередь от «масс», а не от капитала, потому что, в-третьих, оно буржуазно *par excellence*. Модернистское искусство – искусство периода расцвета буржуазии – мира, как заметил Перри Андерсон, в котором мужчины поголовно ходят в шляпах. Более того, сами Адорно и Хоркхаймер этого не скрывают, ностальгически вспоминая о «великих произведениях буржуазного искусства». Они противопоставляют искусство (массовой) культуре, а истинный трагизм, знакомый буржуазным формам искусства – народному комизму (клоунаде и цирку). Одним словом, их приговор мог бы звучать следующим образом: «искусство легких жанров» является «социальной нечистой совестью серьезного искусства» [Хоркхаймер, Адорно 1997: с. 169].

Важно отметить, что при переиздании «Диалектики Просвещения» в 1969 году авторы не посчитали нужным вносить какие-либо правки, тем самым как бы заявляя, что считают представленный анализ актуальным, а свою точку зрения

– истинной. Поразительно, однако, то, что соотечественница франкфуртцев Ханна Арендт в 1963 году могла написать в эссе «Кризис в культуре»: «...все мы в той или иной мере нуждаемся в развлечениях и забавах, и чистой воды лицемерие или социальный снобизм – отрицать, что ровно то же, что развлекает и забавляет массы, может развлекать и забавлять и нас» [Арендт 2014: с. 304]. И хотя Арендт начала свое эссе бодро, признавая, что интеллектуалы интересуются массовой культурой, ее выводы звучат даже более пессимистично, нежели у Адорно и Хоркхаймера. С одной стороны, позиция Арендт более честная. Кто-то испытывал потребность в просмотре мультфильмов и «слабоумных дамских сериалов», чтобы поведать об обмане масс, другим было незачем признаться в том, что мультфильмы могут забавлять. С другой стороны, мнение Арендт выглядит намного более «снобистским». Она не просто испытывала раздражение от среднего класса, «филистеров», желающих использовать культуру в целях самообразования, – она разделяла общество на «массы» и «нас», интеллектуалов. С ее точки зрения, высокую культуру переписывали, растаскивали, перерабатывали и т. д., чтобы добыть из нее развлечения, то есть разрушали [Арендт 2014: с. 305]. То, что у Адорно и Хоркхаймера читается между строк, у Арендт написано прямо. Итог был один. Его можно выразить следующими словами: массовая культура уничтожит высокое искусство, а массы должны убрать свои руки от высокой культуры.

Примерно в то же время в Великобритании новые левые сформулировали свою повестку для осмысления массовой культуры. Важно заметить, что, с одной стороны, они сами не сразу признали ее потенциал, в лучшем случае лишь выделяя «хорошие образцы» масскульта, с другой – многие из них рассуждали о культуре вообще, а не о массовой культуре, а потому их анализ распространялся на более широкий слой явлений, нежели коммерческое производство развлекательных продуктов. Это были Стюарт Холл, применивший грамшианский теоретический аппарат к изучению субкультур, а также Ричард Хоггарт и Реймонд Уильямс. Так, Стюарт Холл пытался найти хорошее массовое искусство, которое выводил из противоположности плохому. В свою очередь, Хоггарт в работе «Выгоды грамотности» указывал на тесную связь политики и культуры, где последняя была реакцией на новый тип послевоенного капитализма, ориентированного преимущественно на консюмеризм и медиа⁶ (см. [Хобсбаум 2017: с. 322]). Литературовед Реймонд Уильямс занимает среди этих авторов особенную позицию, поскольку некоторые его идеи до сих пор активно используются различными авторами, далекими от марксизма и материалисти-

⁶ «Старый левый» Эрик Хобсбаум, поклонник высокой культуры, критикует Холла и Хоггарта за некритичное отношение к массовой культуре, то есть за попытку обнаружить «человеческие ценности» в массовом производстве [Хобсбаум 2017: с. 322]. Также Хобсбауму было не по нраву, что авторы не отвечают на вопрос, можно ли применять к массовой культуре традиционные «стандарты».

ческого понимания культуры⁷. Как бы то ни было, эти авторы, во всяком случае пытавшиеся быть объективными, внесли существенный вклад в то, что в итоге трансформировалось в дисциплину «Cultural Studies».

В 1970-е годы формируется консервативный подход по отношению к массовой культуре. Так, социальный теоретик Филип Рифф рассуждал о «терапевтических» функциях культуры по отношению к социальной и семейной жизни. Пророчество Риффа заключалось в том, что он говорил о тех вещах, которые по прошествии некоторого времени воплощались в жизнь. Например, он писал: «Из двух революций западная является более фундаментальной по своему характеру. Коммунистическая культура находится в беде не меньше чем христианская; она бессильна против тех революционных влияний, которые исходят с Запада. Все повторяется, только на этот раз отрицается тот связанный с отречением момент, который есть в коммунизме. В русской культурной революции уже сейчас заметны признаки освобождения, пусть и неохотного, интеллектуалов от доктринальных ограничений» [Рифф 2007: с. 273].

Рифф осуждал популярную культуру, полагая, что та имела трансгрессивный характер. Но свой вердикт культуре он

⁷ Представители британской школы исследований культуры сперва рассуждали не столько о популярной культуре, сколько о тотальности культуры как таковой. Про «структуру чувства» у Уильямса см.: [Williams 1977: p. 128–135]. Востребованность его концепции, например, см.: [Akker van den, Gibbons, Vermeulen 2017: p. 6–8], [Урри 2018: с. 58–64].

высказал в других терминах. Один из его текстов посвящен анализу тридцати девяти картин и других произведений искусства. Изучение указанных культурных артефактов навело Риффа на мысль о «третьей культуре» (массовой), под которой он подразумевал пустую сферу вседозволенности, где не признавались никакие авторитеты, а все запреты, составлявшие фундамент культуры, нарушались. Рифф оплакивал те времена, когда основанием культуры был авторитет, и, наблюдая за новым «искусством», делал вывод: «Подлинного варварства в прошлом не существовало. Мы являемся современниками и свидетелями первых настоящих варваров» [Rieff 2006: p. 197]. Анализируя одну из фотографий художника Роберта Мэпплторпа, Рифф пришел к выводу: «Прочие его образы, связанные с гомосексуализмом в кожаной одежде, указывают на ту ненависть, которая является частью жизни гомосексуальных партнёров. (Конечно, ненависть является в том числе и частью мира гетеросексуалов, – к примеру, это может быть гетеросексуальный садомазохизм, – однако именно гомосексуалы являются главной политической опорой мира ненависти). Гомосексуальность как общественное движение – это движение не любви, но ненависти и безразличия» [Rieff 2006: p. 198–199]. С точки зрения Риффа, вседозволенность современной культуры привела к искажению представления о нормальном. Норма перестала быть таковой и стала девиацией, в то время как маргиналы стали обыкновенным явлением этой культуры. Такая

современность не устраивала Риффа.

Наряду с Риффом одним из самых ярких критиков современной американской культуры был Кристофер Лэш, перешедший из левого лагеря в стан правых. В своей самой знаменитой работе «Культура нарциссизма» Лэш выдвинул тезис, что рост потребительской культуры после Второй мировой войны породил новую – нарциссическую – структуру личности и с тех пор человеческая психика развивалась регрессивно, а не эволюционно [Lasch 1991]. Такие личности опасаются длительных отношений (отсюда кризис семьи), старения (культ молодости контркультуры 1960-х), а также поклоняются звездам (влияние киноиндустрии, закрепленное телевидением). Кроме того, такой тип личности соответствовал структурным социально-экономическим изменениям – упадку сельского хозяйства и производства и возникновению «информационной эпохи». Но главное: Лэш связывал гегемонию современного капитализма с посягательством «терапевтического» мышления на социальную и семейную жизнь – общий пункт критики для правых интеллектуалов в 1970-е. Так возникала определенная терапевтическая чувствительность, подрывавшая старые представления о взаимопомощи и индивидуальной инициативе. Не оставил Лэш без внимания и проблему «культурного элитизма». Уже в конце 1970-х он отмечал, что студенты в университетах скорее записываются на курсы, посвященные научной фантастике, нежели античной культуре. Привыкшие к развлечению

ям, молодые люди считают, цитирует Лэш одного преподавателя, что, если им наскучит предмет, они нажмут на кнопку и переключат канал. «Показательная утрата культурных традиций в таком масштабе лишает разговоры о новых Темных веках всякого легкомыслия. И все же эта утрата совпадает с информационным пресыщением, с восстановлением прошлого специалистами и с беспрецедентным взрывом знаний, которые, однако, не влияют на повседневный опыт и не формируют популярную культуру» [Lasch 1991: p. 150–151].

Эта критика студентов, ориентированных на развлечения, поразительно созвучна более поздним размышлениям философа Алана Блума, одного из самых последовательных учеников политического философа Лео Штрауса. Блум предложил свой вариант критики американской массовой культуры 1980-х в книге «Затмение американского разума», которая сделала автора знаменитым. Это сочинение было опубликовано в 1987 году и до сих пор считается интеллектуальным бестселлером. В нем Блум описал, что происходило в 1980-е в американских университетах. Возможно, именно по этой причине «Затмение американского разума» стало откровением для многих американцев. Как пишет Блум, американские университеты – это рассадники всепроникающего релятивизма, стирающего любые границы между добром и злом, это инфекция, которая заразила весь западный мир вирусом безграничной свободы и равнодушия. Аристократичность и снобизм, присущие престижным университетам вроде Гар-

вардского и Принстонского, лишь маскируют тяжелые хронические болезни в сфере американского образования.

Релятивизм современного американского студенчества, с точки зрения Блума, является наглядной иллюстрацией свободы в том смысле, как ее понимал Гоббс. Это значит жить, отрицая внутренний смысл жизни. Жизнь – это всего лишь жизнь. Именно в этом кроется источник идеи о том, что свобода – это самовыражение и самореализация без каких-либо моральных ограничений. Феминистские призывы освободить женщину от домашнего рабства – призывы, стремящиеся устранить различия между мужчинами и женщинами во имя мнимого равенства, – разрушают принципы, на которых строится семья. А ведь, по мнению Блума, именно эта «нуклеарная семья», в которой женщина растит трех детей и занимается домом, а отец зарабатывает на хлеб, всегда была основным кирпичиком американского общества. Ничего хорошего не сулило уравнение в других сферах жизни: социальное, имущественное, культурное. Блум утверждает, что именно подобный бессмысленный релятивизм породил радикальные политические установки, доминирующие ныне в университетской среде (причем не только среди учащихся, но и среди преподавателей), и левые движения, которые стремятся создать «нового человека свободы и равенства». Кроме того, реализация в США принципа свободы в соответствии с трактовкой Гоббса и Локка привела к тому, что научные технологии, вместо того чтобы служить обще-

ству и природе, служат инструментом порабощения окружающей среды. Предпочтение комфорта в повседневной жизни в ущерб экологическому балансу говорит об утрате понимания людьми естественных ограничений не только в отдельно взятой области, но и во всех сферах жизни.

Резкая критика Блума в первую очередь была адресована студентам американских высших учебных заведений. По его мнению, все они были пустышками. У них отсутствовало всякое представление о нравственности, они не читали серьезные книги, были лишены вкуса к хорошей музыке и, самое печальное, не умели любить. В их душах не было жажды чего-то высокого и великого. Они предпочитали плыть по течению, не задумываясь о смысле происходящего. Они изнежены и слабовольны. Рок-н-ролл и легкий секс – главные увлечения студентов – превратили их в «духовных инвалидов». Для них очень удобны ничем не ограниченная свобода и полное отсутствие обязательств. Ярче всего это проявляется в отношениях с противоположным полом: «Они не беспорядочны в половых отношениях, не предаются оргиям и не имеют случайного секса. Как правило, в настоящее время у каждого из них есть один партнер, но большинство уже сменило нескольких. Многие живут вместе, не рассчитывая на брак. Это просто удобное соглашение. Они называют сами себя соседями по комнате, включая секс и удобства оплаты жилья» [Bloom 1988: p. 132–137].

Подобный релятивизм, с точки зрения Блума, лежит в ос-

нове беспечной и легкомысленной открытости ко всему – открытости, которая отражает неспособность относиться к чему-либо ответственно и серьезно. Декларируемая открытость в итоге оборачивается равнодушием или презрением к вопросам морали, мешает настоящей вдумчивости, провоцирует глубокие сомнения, страхи и неуверенность в себе. Беззаботная жизнь, заполненная развлечениями, не приносит расслабления, а ведет к отчаянию. Как говорит Блум, самореализация в итоге оказывается «самоиспращением». Очевидно, что консерваторы критиковали массовую культуру не менее активно, чем левые.

Следует обратить внимание на то, что авторы, которые рассуждали о современной им массовой культуре, преимущественно проживали в Соединенных Штатах Америки, описывали протекающие в США процессы, а если и обращали внимание на другие страны, то, во всяком случае, использовали английский язык. Нужно признать: популярная культура – изобретение Америки и, даже став глобальной, по своему происхождению она остается американской. Дональд Дак, Элвис Пресли и Coca-Cola – что из этого не является американским изобретением? И можем ли мы вспомнить что-то французское или итальянское (кроме (американской) пиццы), что сегодня было бы столь же известным и популярным? Именно сталкиваясь с Америкой и ее особенной культурой, многие европейские интеллектуалы приходили в шок и открывали для себя новый мир. Одним из таких авторов

был писатель и теоретик культуры Умберто Эко. Приехав в Соединенные Штаты Америки, он обнаружил там культуру, совершенно непохожую на европейскую. Причем речь шла не о том, что американская культура была массовой, – она, с его точки зрения, была иной, отражавшей (или даже создававшей) совершенно иную реальность. Эту новую реальность Эко назвал «гиперреальностью», а свой опыт американской жизни – «путешествием в гиперреальность». Эссе, посвященное данной теме, легло в основу одного из первых сборников публицистических работ Эко. Текст Эко «Путешествия в гиперреальность» написан в 1975 году. Социальный философ Жан Бодрийяр использовал термин «гиперреальное» лишь в 1976 году в работе «Символический обмен и смерть», но в главе о «гиперреализме» вел речь скорее о симулякрах. Непосредственно про «гиперреальное» он высказался позднее – в 1981 году – в работе «Симулякры и симуляции» [Бодрийяр 2000; Бодрийяр 2015], но к нему мы обратимся позднее. Для того чтобы проиллюстрировать тезис о гиперреальности, Эко использовал пример Диснейленда – надо сказать, один из любимых предметов для размышлений о новой природе социальной реальности тех лет. Про Диснейленд писали многие, начиная от архитекторов и заканчивая литературоведами-семиотиками [Marin 1984: p. 239–257]. При этом, кажется, редко обращают внимание на то, что термин «гиперреальное» Эко использовал до Бодрийяра. Создается ощущение, что Бодрийяр позаимствовал сло-

во, разумеется без ссылки, именно у Эко. Что самое важное – во-первых, Эко употребил слово в контексте американского Диснейленда и, во-вторых, сослался на уже существующую работу о Диснейленде как о «дегенеративной утопии» (то есть «идеологии, реализованной в форме мифа») французского литературоведа и философа Луи Марена. Бодрийяр делает ровно то же самое (говорит о Диснейленде и упоминает Марена), но, как того и следовало ожидать, наполняет уже существующий термин иным содержанием, а точнее – придает ему новое звучание.

Интуиция Эко заключалась в следующем. Существует Америка, о которой мало известно. Это не Америка поп-арта, Микки Мауса или голливудского кино (то есть не массовая культура как таковая), но куда «более потаенная Америка». И хотя она такая же публичная, ее не видят, потому что ее игнорируют европейские туристы и особенно американские интеллектуалы. Вместе с тем эта Америка определенным образом создает целую сеть референций и влияний, которые в конечном счете распространяются на продукты высокой культуры и индустрию развлечений. Это, с точки зрения писателя, и есть гиперреальность, которую необходимо открыть [Есо 1986: р. 7]. «Мы предпринимаем это путешествие в гиперреальность в поиске случаев, когда американское воображение, нуждающееся в реальных вещах, чтобы достичь их, вынуждено фабриковать абсолютную подделку» [Есо 1986: р. 8]. Эта гиперреальность материальна и име-

ет протяженность в пространстве. То есть это конкретные места – зоопарки, причудливые отели, музеи восковых фигур и парки развлечений. Как замечает Эко, когда в музее восковых фигур ты видишь Тома Сойера, Моцарта и Иисуса, логическое различие между реальным миром и возможными мирами определенно подрывается. Все эти несравнимые друг с другом фигуры оказываются на одном онтологическом уровне [Есо 1986: р. 14]. Обратим внимание на то-нальность Эко. Он не обличает, не осуждает и не оплакивает поруганную честь высокой культуры, вместо этого он, не имея возможности увидеть такое в Италии, описывает и концептуализирует.

Для Умберто Эко гиперреальность – прежде всего американская реальность – воображение и создание нового пространственно-материального мира. Лучшим и главным доказательством гиперреальности, с точки зрения Эко, является Диснейленд. Диснейленд не просто создает иллюзию, но по самому своему призванию стимулирует желание этой иллюзии: настоящего крокодила можно найти в зоопарке и, как правило, он спит или прячется, но Диснейленд показывает, что сфабрикованная природа гораздо больше соответствует нашей мечте: «Диснейленд говорит нам, что технология может представить намного больше реальности, нежели природа» [Есо 1986: р. 44]. Более того, Диснейленд производит не одну лишь технологическую «утопию», так как в нем не только находятся лучшие воображаемые миры, где

уже существует прогнозируемое будущее (роботы и т. п.), но и присутствует зло – как метафизическое (дома с приведениями), так и историческое (пираты). «Таким образом, вступая в соборы иконических увещаний, посетитель остается неуверенным, будет ли его конечной участью ад или рай, и поэтому будет поглощать новые обещания» [Есо 1986: р. 58]. Несмотря на эти замечания Эко, мыслителя скорее приятно поражало то, что он видел, и он не считал гиперреальность однозначно злом.

Жан Бодрийяр на примере Диснейленда придает термину «гиперреальность» иное звучание: «...повсюду в Диснейленде проступает профиль Америки – вплоть до морфологии индивидуальности и толпы». В данном случае Бодрийяр вступает в диалог не с Эко, а с Луи Мареном, проанализировавшим парк развлечений на предмет отражения идеологии американского образа жизни, «идеализированной транспозиции противоречивой реальности». С точки зрения Бодрийяра, за Диснейлендом кроется симуляция третьего порядка⁸ [Бодрийяр 2000]: «Диснейленд существует для того, чтобы скрыть, что Диснейлендом на самом деле является „реальная“ страна – вся „реальная“ Америка» [Бодрийяр 2015: с. 22]. Ситуация такова, что ныне существует не ложная репрезентация реального (идеология), но скрывает-

⁸ Симулякр первого порядка возникает тогда, когда подделка работает с субстанцией и формой, а не с отношениями и структурой, это чучела и копии. Симулякр второго порядка – функциональные аналоги, серии. Симулякр третьего порядка – гиперреальность (например, деньги, мода) [Бодрийяр 2000].

ся, что как таковое реальное перестало быть реальным – вот ключевой принцип гиперреальности. Диснейленд действует по принципу фабрики переработки отходов, но перерабатывает уже не мусор, а «воображаемое», мечты и фантазмы – «первые ужасно токсичные испражнения гиперреальной цивилизации». Как видим, Бодрийяр делает более радикальные и более пессимистические заявления по сравнению с Умберто Эко, который воспринял популярную культуру как аналитик. Пророчества упадка, конца и беды оказались для последующих исследователей привлекательнее, нежели спокойный аналитический тон Эко. Термин «гипер» последующие поколения философов вычитывали у Бодрийяра⁹[Cook, Kroker 1986] либо же отдавали предпочтение его интерпретации в сравнении с Эко. Вместе с тем культуролог Джеймс Коллинз именно с именем Эко связывает изменение отношения интеллектуалов к массовой культуре¹⁰[Collins 1989: p. 16–17].

В 1980-е годы, когда Коллинз цитировал Эко, популярная культура стала ассоциироваться с постмодерном. Так, британский марксист Терри Иглтон в книге «Идея культуры» пишет: «...культурная индустрия стала разрастаться, и ее рост длился все 1970–1980-е, так что в итоге для это-

⁹ Впрочем, этому есть некоторое объяснение: книга Эко была переведена на английский намного позже, в 1986 году [Cook, Kroker 1986].

¹⁰ Джим Коллинз даже взял цитату из работ Эко в качестве эпиграфа для книги [Collins 1989: p. 16–17].

го феномена понадобился новый термин: постмодернизм. В действительности он указывал на то, что Kulturkampf (война культур) в старом стиле – между цивилизацией меньшинства и массовым варварством – теперь официально закончилась» [Иглтон 2012: с. 181]. Однако, прежде чем постмодерн окончательно стал символизировать всю популярную (или коммерческую в понимании Иглтона) культуру, сам термин должен был проделать определенный теоретический путь.

Эко, выражая более чем «либеральное» отношение к популярной культуре, пока еще не обратил внимание на термин «постмодернизм» и высказался на тему значительно позже и не очень содержательно [Эко 2007]. Дело в том, что изначально постмодерн не был связан с массовой культурой, хотя его и рассматривали как новое течение в искусстве. Как отмечает исследователь Саймон Сюзен: «Интересно, что первые примеры использования слова „постмодерн“ можно найти не в социологии или социальной теории, а в искусстве и литературе» [Susen 2015: p. 20]. Перри Андерсон прослеживает историю термина от самых истоков и до того момента, когда к нему обратился Джеймисон. Так, Андерсон поясняет, что в широкий оборот слово ввел культурный критик Ихаб Хассан, распространивший понятие «постмодерн» на все искусство и составивший «пестрый каталог постмодернизма» – от Марселя Дюшана до Томаса Пинчона. Однако для Хассана «постмодернизм» все еще оставался феноменом искусства – литературы, критики, живописи, музыки

и т. д. – и был лишен социальных импликаций. Кроме того, очевидно, что Хассан исследовал скорее искусство, нежели культуру, а многих модернистов относил к постмодернистам [Hassan 1982: p. 259–271]¹¹. Как и другие авторы, теоретики постмодерна могли сколько угодно говорить об эгалитаризме и эклектизме, но не обращались к популярной культуре. Даже Юрген Хабермас, как известно, не пошел дальше критики и точно так же обратился к анализу «постмодернистской архитектуры», в то время как Лиотар в «Состоянии постмодерна» уже писал прежде всего о науке и философии, а не об искусстве. До них о постмодерне говорили архитекторы Роберт Вентури¹² и Чарльз Дженкс [Андерсон 2011: с. 27–62]. Однако первый, превознося архитектуру Лас-Вегаса и призывая вытеснить модерн, вообще не использовал термин

¹¹ Уже в 2003 году Хассан, теперь учитывая сферу популярной культуры (от Уорхола до Мадонны), характеризовал постмодернизм так: «...фрагменты; гибридность; релятивизм; игра; пародия; стилизация; ироничная, софистическая позиция; этос, граничащий с китчем и кэмпом. Итак, волей-неволей мы начали собирать семейство слов, относящихся к постмодернизму; мы начали описывать его контекст, раз уже не его определение» [Hassan 2003: p. 304].

¹² Вентури, воспевавшего не только Лас-Вегас, на что чаще всего обращают внимание, но и Диснейленд, – принципиально важный для понимания популярной культуры постмодернизма факт. «Из сравнения Лас-Вегаса с другими „зонами наслаждения“ – Мариенбадом, Альгамброй, Занаду и Диснейлендом – архитектору или градостроителю становится ясно, что наиболее существенными чертами, характерными для образа таких зон, является легкость, их сходство с оазисами в так или иначе враждебной среде, а также повышенный символизм и предлагаемая ими посетителю возможность побыть в новой для себя роли» [Вентури, Браун, Айзенур 2015: с. 92].

«постмодерн», в то время как второй описывал постмодерн как стиль «двойного кодирования», обращающийся как к образованным людям, так и к тем, у кого был непритязательный вкус. Нетрудно заметить, что постмодерн все еще оставался ближе к «искусству», нежели к (популярной) культуре. Иными словами, признание популярной культуры, с одной стороны, и идеи постмодерна – с другой, шло по двум параллельным путям, но в какой-то точке эти процессы должны были сойтись. Андерсон замечает, что первым из философов, кто «схватил» и представил адекватную теорию постмодерна, оказался Фредрик Джеймисон.

В итоге две линии встретились в теоретической работе Джеймисона: будучи философом, он фактически первым высказал идею о том, что популярная культура и есть постмодернизм. К тому моменту, когда Джеймисон сформулировал свои главные тезисы [Джеймисон 2019], популярная культура, выкристаллизовавшаяся из массовой культуры, уже сложилась. Получили известность такие феномены, как «блокбастер», начал свою работу канал MTV, появились новые поп-идолы типа Майкла Джексона, а повседневность была окончательно колонизирована экономикой. Как философ Джеймисон более не нападал на популярную культуру и не оправдывал ее. Как исследователь постмодерна он, наконец, обратился к таким вещам, на которые до него мало обращали внимания. Наконец, его подход оставался марксистским – куда более марксистским, чем концепция Адорно и

Хоркхаймера, хотя их прозрениям философ воздавал должное: Джеймисон не раз отмечал, что термин «поздний капитализм», который он позаимствовал у канадского троцкиста Эрнеста Манделя, встречается также и в «Диалектике Просвещения». Но так или иначе, Джеймисон продолжает настаивать, что теперь всё есть культура, а культура, в свою очередь, растворена в экономике.

Вслед за Джеймисоном к изучению популярной культуры и капитала обратился британский культуролог Джон Фiske: «В наших обществах популярная культура, какой бы оппозиционной или уклончивой она ни была, всегда является популярной культурой капитализма, и как бы капитализм не подчинял и не угнетал людей, он также предлагает им реальные выгоды и вознаграждения, пусть даже весьма несправедливо распределенные. В различные исторические эпохи существовали малые группы населения, которые желали радикально революционизировать капитализм или отказаться от него и жить в ином социальном строе. Народное сопротивление избирательно, а не массово – прогрессивно, а не радикально» [Fiske 1989: p. 214]. Однако теоретическая слабость Фiske состояла в том, что он не связал культуру с постмодерном, хотя время от времени и использовал термин.

Вместе с тем Фiske выгодно отличает от Адорно и Хоркхаймера то, что он, например, не видел в потребителях популярной культуры, производимой капитализмом, всего лишь объект манипуляций. Его позиция состояла в том, что реци-

пиенты популярной культуры – активные субъекты, которые могут различать предлагаемые им продукты и потреблять их осознанно – идея, которая не нашла отражения даже в философии Джеймисона. От Джеймисона его выгодно отличает то, что он считал капитализм «даже в его поздней потребительской форме по-прежнему прежде всего системой производства, которая следит за социальным порядком через контроль над производством и распределением ресурсов» [Fiske 1989: p. 213]. И потому Фiske определял популярную культуру как точку, в которой люди выбирают товары, предлагаемые им промышленным капитализмом, творчески их перерабатывают, в том числе с целью подрыва основ самого промышленного капитализма. Наконец, Фiske отнесся всерьез к телевидению, одним из первых предложив анализ этого феномена популярной культуры [Fiske 1987]. Две эти идеи (подрыв капитализма и исследование телевидения) оказали сильнейшее влияние на ученика Фiske – Генри Дженкиса, ныне знаменитого теоретика культуры [Jenkins 1992].

Точно так же в духе Фiske упомянутый выше Джим Коллинз критиковал Франкфуртскую школу, солидаризируясь с Эко и Джеймисоном. Так, он отмечал, что популярная культура децентрирована (в его терминах «неидентична»), потому что, если бы «массовая культура действительно была идентична, можно было бы ожидать определенного единообразия в формируемых ею представлениях о жизни», особенно с учетом того, что общество с идентичной массовой

культурой обязательно создало бы очень похожие версии того, каким оно хотело бы себя видеть [Collins 1989: p. 10]. В этом смысле он спрашивал: если бы это было так, то какое именно телевизионное шоу отражало бы тенденции всемогущего капитала в 1980-е – «Сент-Элсвер», «Эквалайзер» или «Макс Хедрум»? Иными словами, в 1980-е исследователи активно стали опровергать общий взгляд на то, что массовая аудитория бездумно потребляет всякий продукт, который ей предлагают. Но, возможно, самое важное влияние постмодерна на академию состояло в том, что во многом благодаря ему сформировалась дисциплина исследования культуры («Cultural Studies»).

В 1990-е этот марксистский крен в сторону исследований популярной культуры, связанных с постмодерном, продолжился и даже усилился. Исследования культуры получили жизнь как радикальный политический проект, по мнению феминистки Анджелы Макробби, установивший приоритет повседневной жизни и массовой культуры. Вместе с тем в постмодернистском мире, где старые ценности были подорваны, а идентичности – фрагментированы, для ученых, которые работают с популярной культурой, было все труднее исследовать предмет. В отличие от более пессимистического прочтения левыми постмодерна как эпохи, по мнению Макробби, постмодернизм и популярная культура взаимодействовали в пространстве социальных изменений и политических преобразований. Опираясь на теорию культуры и

исследования популярной культуры, Макробби рассматривала повседневную жизнь как эклектичное взаимодействие различных культур и идентичностей и обсуждала новые способы мышления, появившиеся с рождением постмодернизма. В фокусе ее внимания был широкий ландшафт молодежной и популярной культуры – от «second-hand» моды до рейва, от моральной паники до подростковых журналов. Главное, что предложила Макробби, – это понимание исследований культуры как научной дисциплины, которая реформирует и переизобретает сама себя, когда того требуют обстоятельства; а главным обстоятельством, требовавшим внутренних изменений, был постмодерн [McRobbie 1994].

В то же время марксист Дуглас Келлнер указывал, что в 1990-х многие заговорили о «постмодернистских исследованиях культуры» [Kellner 1995: p. 43]. Он предположил, что мы живем между старой эпохой модерна и новой эпохой постмодерна, которую еще предстоит адекватно осмыслить. Келлнер писал, что исторические эпохи не укладываются в аккуратные модели или в точные хронологические рамки. Смена одного периода другим всегда длительна, противоречива и обычно болезненна. «Жизнь на границе между старым и новым создает напряженность, отсутствие безопасности и даже панику, формируя тем самым беспокойную и неопределенную культурную и социальную среду». Но самое главное, считал он, «нельзя заниматься исследованиями культуры без социальной теории, и одним из ценных ре-

зультатов исследований культуры является способность помогать развитию критической социальной теории и политики для нынешней эпохи. В действительности это созвучно заявлению Франкфуртской школы о том, что теория общества необходима для освещения социальных, политических и культурных явлений и их развития, в то время как интенсивные исследования последних могут со своей стороны внести вклад в критическую социальную теорию. Следовательно, я интерпретирую медиакультуру в контексте критической социальной теории и тем самым использую медиакультуру для освещения социальных явлений и факторов. Таким образом, я в конечном счете намерен изучать медиакультуру как попытку найти культурные артефакты в более широком экономическом, социальном и политическом контекстах, из которых они возникают и на которые они оказывают влияние» [Kellner 1995: p. 49].

Начиная с 2000-х годов наступила эра тотального обращения к популярной культуре исследователей, в частности философов. Одна за другой стали выходить книги типа «“Симпсоны” и философия». Так, популярная культура стала легитимным полем для научных исследований, пусть и не всегда прослеживалась ее связь с постмодерном. На этот сдвиг еще в 2000 году обратил внимание Терри Иглтон, не сильно довольный ситуацией постмодерна. Заострив высказывание, он описал этот сдвиг так: «Некоторые литературоведы, прилежно отражая этот сейсмический сдвиг в значе-

нии (поворот к культуре повседневности. — А. П.), начали писать о драме эпохи Тюдоров в журналы для подростков или поменяли Паскаля как предмет исследований на порнографию. Неловко смотреть на то, как те, кого учили определять неполные рифмы и дактиль, хватаются за постколониального субъекта, вторичный нарциссизм или азиатский способ производства — проблемы, которые хотелось бы видеть в менее ухоженных руках» [Иглтон 2012: с. 63].

Однако можно добавить, что в 1987 году вышла книга культуролога Эрика Хирша-младшего «Культурная грамотность: что должен знать каждый американец» [Hirsch 1987]. Долгое время она числилась второй в списке национальных бестселлеров (первой была уже упомянутая книга Блума). Работа Хирша-младшего содержала много разных терминов, имен, дат, географических названий и т. д. С его точки зрения, современному американцу для нормального существования в обществе требовалось знать как минимум пять тысяч различных понятий и имен, иначе человека можно было считать культурно неграмотным. Поскольку Хирш соглашается, что «культурная грамотность» имеет описательный, а не обязательный характер, объем необходимых знаний, как и сами эти знания, должны меняться. И хотя философы Уильям Ирвин и Джей Р. Ломбардо утверждают, что сегодня Хирш-младший в лучшем случае включил бы в свой список «Apple», но не телевизионное шоу «Фонзи» [Ирвин, Ломбардо 2005: с. 121], все же теперь от современного человека

– и, что важно, не только американца – требуется нечто другое. Сегодняшнее положение популярной культуры заставляет нас предположить, что нужно говорить о том, что можно было бы назвать «поп-культурной грамотностью». В самом деле, никто не осудит нас, если мы плохо разбираемся в творчестве Анри Руссо, но современный человек не может не знать, что такое «Facebook», кто такой Квентин Тарантино и что такое «Секс в большом городе» (прежде всего сериал, а не два полнометражных фильма).

1.2. Vis-à-vis: постмодернизм и социальная теория

В одной из своих первых книг, посвященных теме постмодерна как исторической категории, Зигмунт Бауман заметил: «Вести повествование о постмодерне не просто» [Bauman 1992: p. xxiv]. «Повествуя», он использовал глагол «to narrate», тем самым, хотя это не провозглашалось прямо, подразумевая, что «постмодерн» как эпоха, а вместе с ней и постмодернизм как интеллектуальное течение, имеют нарративную природу. Таким образом, Бауман подтвердил, что если мы вошли или входили в тот момент в состояние постмодерна, то метанарративы, смерть которых увязал с состоянием постмодерна Лиотар, все еще остаются с нами, а сам постмодернизм является таким метанарративом. То, что постмодерн представлялся Бауману именно *метанарративом*, доказывает пристальное внимание, которое уделял теме постмодерна социолог, посвятивший этому предмету не одну книгу. Но почему Бауману было сложно повествовать о постмодерне? Потому что, как он считал, навести логический порядок в семантически перегруженном и чрезвычайно запутанном пространстве не всегда возможно. Придавать большую согласованность и последовательность дискурсивному полю постмодерна, чем есть на самом деле, означает сильно рисковать и, следовательно, не прояснять смысл дискуссии, а еще

больше вводить в заблуждение читателя, умножая хаос.

На сегодняшний день к словам Баумана можно добавить следующее: повествовать о постмодерне не только не просто, но фактически невозможно. Во-первых, хаос дискурсивного пространства постмодерна, кажется, достиг критической точки, большей, чем в 1992 году – в момент выхода цитируемых «Признаков постмодерна» Баумана. С того времени появилось множество книг, повествующих о состоянии постмодерна. Стоит ли говорить, что каждый автор подразумевает под термином что-то свое, а проблему раскрывает в том ключе, в котором считает нужным. Во-вторых, речь будет идти о том, от чего сам Бауман отказался, – о попытке внести некоторый порядок в терминологическую и смысловую путаницу дискурса о постмодерне, но в строго ограниченной области знания.

Я неслучайно начал с цитаты из книги Баумана: дело в том, что постмодерн был невероятно популярной темой не только в литературоведении, эстетике и философии, но и в социальной теории, причем в социальной теории в прямом смысле, то есть в текстах ведущих социологов, занимающих институциональные позиции в своей области знания. Стоит сразу оговориться, что я не буду излагать социальные теории постмодерна, но попытаюсь представить краткую историографию проблемы. Впрочем, это не просто историография, а скорее выявление места постмодернизма в социальной теории. Тем более что исследователи уже предпринима-

ли усилия по воссозданию истории идеи постмодерна. Среди прочих можно отметить книги Ганса Бертенса «Идея постмодерна. История» [Bertens 1994] и Перри Андерсона «Истоки постмодерна» [Андерсон 2011]. Оба этих исследования лучше, чем что-либо другое, помогают понять, что такое постмодерн, когда он появился, как развивался и чем стал в середине 1990-х годов. При этом Бертенс, обсуждая эстетику и философию, освещает тему «социологии постмодерна» и «постмодернистской социологии» в самом конце книги, уделяя ей не так много внимания. К тому же текст Бертенса опубликован в 1995 году, а с тех пор многое изменилось. Перри Андерсон вообще не обращается к «социологии постмодерна»: его задачей было показать, почему Фредрик Джеймисон понял и объяснил постмодерн лучше всех. Поэтому я постараюсь, насколько это возможно, дорисовать карту истории постмодерна, начатую Андерсоном и Бертенсом. Тема «постмодернизм и социальная теория» важна в нашем случае для того, чтобы показать, как постмодерн в виде языка описания эпохи утратил силу.

Вероятно, такой подход к теме может удивить, поскольку в отечественном академическом пространстве, как правило, говорят о философском постмодерне (связывая это течение мысли главным образом с французским постструктурализмом) [Васильев, Кротов, Бугай 2005; Гобозов 2005; Курицын 2000; Ильин 1996; Ильин 1998] или о постмодерне как феномене эстетики [Маньковская 2016; Курицын 2000]. За-

бегая вперед, здесь я сформулирую выводы, к которым пришел в итоге исследования этой узкой темы. Так или иначе, все социальные теоретики, которые обращались к теме постмодерна, в конце концов от него отвернулись. Несмотря на то что о причинах такого поворота трудно судить наверняка, можно предположить, почему так произошло, и найти аргументы в пользу этого тезиса. Но даже если эти догадки не выглядят убедительными, в любом случае можно констатировать: постмодернизм в социальной теории странным образом умер. Это именно «странная смерть», потому что, хотя термин все еще используют, он более не занимает того положения в социальной теории, которое имел со второй половины 1980-х и до середины 1990-х годов.

Но, несмотря на то что в России постмодерн главным образом связывают с французским постструктурализмом или с проблемами эстетики, было бы неправильным утверждение, что отечественные ученые вообще не рассматривали постмодернизм в рамках социальной теории. С «постмодернистскими социологическими теориями» можно познакомиться, например, в книге Натальи Поляковой «XX век в социологических теориях общества» [Полякова 2004]. Исследовательница рассматривает постмодернизм в «пяти тезисах», причем в первом обсуждает Лиотара, во втором и третьем – Бодрийяра, а в четвертом и пятом, наконец, переходит к альтернативам – Зигмунту Бауману и Джонатану Фридману. Однако Полякова воспроизводит «концепции» социологов

Баумана и Фридмана, обращаясь буквально к одной статье каждого из мыслителей, вследствие чего данные социологические теории постмодерна приобретают очень усеченный вид. В конечном счете Полякова приходит к неутешительному для социологии постмодерна выводу: «Постмодернистские теории во всех своих вариантах существуют как новый вариант социально-исторической или шире – философской рефлексии современности. Едва ли можно сказать, что они преуспели в социологических описаниях современности и попытках вскрыть „природу постмодерна“: ведь даже в наиболее удачных, ярких, броских постмодернистских вариантах социального теоретизирования или эссеистики вариации на тему алармизма и критики превышают аналитическую составляющую» [Полякова 2004: с. 356].

При этом Полякова замечает: «О теориях постмодерна в современной социологии более подробно смотри в книге Юрия Кимелева и Натальи Поляковой „Социологические теории модерна, радикализованного модерна и постмодерна“». Обратимся же к этому источнику по совету автора, в котором на самом деле говорится то же самое [Кимелев, Поляко, ва 1996]. В главе «Постмодернистская социология» авторы рассматривают концепции Лиотара и Бодрийяра, а затем обращаются к концепциям Баумана и Фридмана, основываясь на все тех же журнальных публикациях. В итоге относительно социологии постмодерна авторы приходят к сходным выводам: «Именно анализ массовой культу-

ры в качестве определяющего фактора современности оказывается в центре внимания таких общепризнанных „классиков“ постмодернистской социологии, как Ж. Лиотар и Ж. Бодрийяр. Однако назвать их концепции социологическими можно только со значительными оговорками». Возможно, дело в том, что концепции Лиотара и Бодрийяра не являются социологическими в строгом смысле слова. Концепции Баумана и Фридмана оцениваются следующим образом: «Анализ предлагаемых концептуализаций свидетельствует о том, что практически никаких новаций ни в рамках ценностно-нормативной и идеологической подсистем, ни в рамках социального порядка постмодернистскими социологами не выявлено» [Кимелев, Полякова 1996: с. 58, 63]. Однако Кимелев, и Полякова, несмотря на их критическое отношение к социологии постмодерна, хотя бы упоминают, что кроме французских постструктуралистов этой темой занимается кто-то еще. Но поскольку в отечественной науке эта тема освещена не лучшим образом, перейдем к тому, как обстояли дела с постмодерном в западной социальной теории.

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.