

## Философия постмодерна и популярная культура

А.В. Павлов

Автор рассматривает непростые отношения между философией и популярной культурой. Сформулировав три установки работы с популярной культурой (левокритическая, правокритическая и левообъективистская), автор предлагает термин «перекресток», чтобы показать точку соприкосновения популярной культуры и философии на протяжении эволюции философии культуры и социальной теории в XX столетии. Этим «перекрестком» оказывается постмодернизм в том виде, в котором о нем стал рассуждать американский философ-марксист Фредрик Джеймисон, который придумал распространить его на всю культуру, растворившуюся в 1970-х годах в экономике. Именно он впервые высказал тезис, что и высокая и популярная культура представляют собой единое пространство. Анализируя подход Джеймисона, автор показывает, к чему привел синтез философии постмодерна и популярной культуры. Признав популярную культуру легитимной, а ее состояние «постмодернистским», социальные философы стали развивать идею об экспансии культуры на социальную сферу. Автор подчеркивает мысль о том, что начало XXI столетия ознаменовалось всплеском философского интереса к теме популярной культуры.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** постмодернизм, популярная культура, Фредрик Джеймисон, искусство, исследования культуры.

ПАВЛОВ Александр Владимирович – Школа философии Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», Москва, 105066, Старая Басманная ул., 21/4; Институт философии РАН, Москва, 109240, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1

Кандидат юридических наук, доцент Школы философии НИУ ВШЭ; ведущий научный сотрудник ИФ РАН.

apavlov@hse.ru; ale-pavlov@yandex.ru

Статья поступила в редакцию 9 сентября 2018 г.

Цитирование: Павлов А.В. Философия постмодерна и популярная культура // Вопросы философии. 2019. № 3. С. 206–214.

Тема отношений философии и популярной культуры на первый взгляд обманчиво проста. С одной стороны, создается ощущение некоторого консенсуса о легитимности популярной культуры (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. Хотя в настоящее время популярную культуру считают некоей данностью, понятой самой по себе, однако это совершенно не так. В этом тексте мы бы хотели высказать несколько соображений об отношении левых и правых интеллектуалов к массовой культуре, возникновении идеи постмодерна и встречи постмодерна и популярной культурой, позволившей примириться с ней.

Для начала необходимо провести границу 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 оно не слишком актуально в исследовательской среде. Что касается первых двух, то левый радикал и теоретик культуры Дуайт Макдональд, критиковавший антиинтеллектуализм американского общества и ненавидевший массовую культуру, предлагал отличать ее от популярной. В его представлении, например, произведения Чарльза Диккенса могли оказаться востребованными у широких слоев населения, что, по сути, оказывало благотворный эффект на общество и его образование. В этом смысле высокая культура могла стать популярной, а значит, популярная культура имела позитивные коннотации (см. [Macdonald 1953]). Массовую же культуру Макдональд клеймил как потребительскую, бессмысленную и отупляющую. Однако можно предложить иное различие этих понятий. Оба пересекаются в том, что имеют «массовый» характер, то есть ориентируются на развлечение масс с целью извлечения прибыли. Вместе с тем массовая культура более скоротечна, а ее продукты, как правило, очень быстро уходят в прошлое, мгновенно сменяясь новыми продуктами. Популярная же культура — это те феномены и продукты, которые смогли преодолеть время и остаться понятными или привлекательными для последующих поколений (или хотя бы известными большинству). Иными словами, главной чертой феноменов популярной культуры является их узнаваемость.

Поэтому популярная культура возникает позже, чем массовая, но вместе с тем по качеству превосходит последнюю. Такие феномены, как McDonald's, The Beatles, Стивен Кинг и Микки Маус 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. Они составляют сегодня то, что можно назвать каноном популярной, а не массовой культуры, в то время как *масса* продуктов массовой культуры нам попросту неизвестна.

Еще одна пара понятий, о которой непременно нужно упомянуть, когда речь идет о культуре, — это «высокое» и «низкое» (англ. «highbrows» 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, 123–128] или же их смешении и даже упразднении высокого и низкого в «pobrow». То, что высокое и низкое актуально для нас, очевидно уже потому, что сами сторонники «pobrow» все еще мыслят в рамках этой бинарной оппозиции. Так, журналист Джон Сибрук, предложивший концепт «pobrow», рассуждает о «высоком pobrow» (см. [Сибрук 2012]). Сегодня, по нашему мнению, низкое и высокое не просто не упразднены, но и распространяются на массовую культуру и культуру популярную. Например, некоторые авторы рассуждают «о высокой популярной культуре» [Collins 2002; Clayton 2003].

Наше предположение заключается в том, что популярная культура возникает позже массовой, можно сказать, одновременно с постмодернизмом (в понимании американского марксиста Фредрика Джеймисона). Это связано с социальными, а также с информационно-технологическими тенденциями: рост благосостояния широких слоев населения и формирование «общества потребления»; распространение и эволюция телевидения [Андерсон 2011, 110–113]. Вместе с тем, прежде чем философы признали и описали популярную культуру, должно было пройти какое-то время. Поэтому с середины XX в. формируются три установки интеллектуалов на отношение к массовой культуре — левокритическая, правокритическая и левообъективистская.

Изначально философы были крайне негативно настроены по отношению к массовой культуре. Установка к резкому неприятию, критике и моральному осуждению была сформулирована представителями Франкфуртской школы в американский период работы последней. Макс Хоркхаймер и Теодор Адорно предложили в главе «Культуриндустрия: Просвещение как обман масс» «Диалектики Просвещения» анализ актуальных на тот момент тенденций социального развития. Можно сказать, что этот «анализ» по стилю — обличительный, по тональности — пессимистически-пророческий и по содержанию — довольно заурядный. Однако интересно во всем этом не содержание идей, а отношение авторов к массовой культуре. Любопытен эмпирический материал философов — более всех авторы обличают кино и радио, чуть меньше — телевидение.

Вместо того чтобы обсудить то, как была совмещена классическая музыка и мультипликация в диснеевской «Фантазии» (1940), они предпочитают вспомнить Дональда Дака: «Мультипликационный Дональд Дак, равно как и неудачники в реальности получают свою порцию побоев для того, чтобы зрители смогли свыкнуться с теми, которые ожидают их самих» [Хоркхаймер, Адорно 1997, 173]. Не менее любопытно и их отношение к массам как к чему-то, чем легко манипулировать.

Критики этой концепции [Collins 1989, 10–12] мало обращают внимание на то, что Адорно и Хоркхаймер определенно испытывают пиетет по отношению к высокой культуре. Странники же пытаются оправдать это отношение. Так, специалист по истории Франкфуртской школы Стюарт Джеффрис пишет: «То, за что выступали они [Адорно и Хоркхаймер], 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, 244–245]. И хотя это звучит красиво, сам текст 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 марксист Перри Андерсон, в котором мужчины поголовно ходят в шляпах. Более того, сами Адорно и Хоркхаймер этого не скрывают, вспоминая о «великих произведениях буржуазного искусства». Они противопоставляют искусство (массовой) культуре, а истинный трагизм, знакомый буржуазным формам искусства народному комизму (клоунаде и цирку). И в целом «искусство легких жанров» является «социальной нечистой совестью серьезного искусства» [Хоркхаймер, Адорно 1997, 169].

Важно отметить, что авторы в переиздании книги 1969 г. не посчитали нужным вносить какие-либо правки, тем самым заявляя, что считают этот анализ актуальным, а свою точку зрения истинной. Поразительно, однако, то, что соотечественница франкфуртцев Ханна Арендт в 1963 г. могла написать: «...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, 304]. Мнение Арендт выглядит куда более «снобистским». Арендт не просто испытывала раздражение от среднего класса, «филистеров», желающих использовать культуру в целях самообразования — она разделяла общество на «массовое» и на «нас», интеллектуалов. С ее точки зрения, высокую культуру переписывали, растаскивали, перерабатывали и т.д., чтобы добыть из нее развлечения, то есть разрушали [Арендт 2014, 305]. То, что у Адорно и Хоркхаймера читается между строк, у Арендт написано прямо. Итог вместе с тем был один. Его можно выразить следующими словами: «Массовая культура уничтожит высокое искусство».

Примерно в то же время в Великобритании новые левые формулировали свою повестку для осмысления массовой культуры. С одной стороны, даже они не сразу признали ее потенциал, в лучшем случае лишь выделяя «хорошие образцы» масскульта, с другой, многие из них рассуждали о культуре вообще, а потому их анализ распространялся на более широкий слой явлений, нежели коммерческое производство развлекательных продуктов. Например, исследователи Стюарт Холл и Ричард Хоггарт. Холл, применивший граммшианский теоретический аппарат для изучения субкультур, пытался найти хорошее массовое искусство, которое выводил из противоположности плохому [Hall 2004]. В свою очередь, Хоггарт в работе «Выгоды грамотности» указал на тесную связь политики и культуры, в которой последняя была реакцией на новый тип послевоенного капитализма, ориентированного преимущественно на консюмеризм и медиа<sup>1</sup>.

В 1970-е гг. формируется консервативный подход по отношению к массовой культуре. Так, социолог Филип Рифф рассуждал о «терапевтических» функциях социальной жизни. Рифф осуждал популярную культуру, полагая, что та имела трансгрессивный характер. Один из его текстов посвящен анализу 39 картин и других произведений искусства. Все эти артефакты навели Риффа на мысль о «третьей культуре» (массовой),

под которой он подразумевал пустую сферу вседозволенности, где не признавались никакие авторитеты, а все запреты, делающие культуру «культурой», 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, 197]. С точки зрения Риффа, вседозволенность современной культуры привела к искажению представлений о нормальном. Норма перестала быть таковой и стала девиацией, в то время как маргиналы стали обыкновенным явлением.

Наряду с Риффом одним из самых ярких критиков современной американской культуры был Кристофер Лэш, перешедший из левого лагеря в стан правых. Лэш выдвигал тезис, что рост потребительской культуры после Второй мировой войны породил новую — нарциссическую — структуру личности, и человеческая психика развилась 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 эры». Но, главное, Лэш связывал гегемонию современного капитализма с посягательством «терапевтического» мышления на социальную сферу — общий пункт критики для правых интеллектуалов в 1970-е. Не оставил Лэш без внимания и критику «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 развлечениям, они считают, цитирует Лэш одного преподавателя, что, если им наскутит предмет, они нажмут на кнопку и переключат канал. «Показательная утрата культурных традиций в таком масштабе делает разговоры о новых Темных веках далекими от легкомыслия. И все же эта утрата совпадает с информационным переизбытком, с восстановлением прошлого специалистами и с беспрецедентным взрывом знаний, которые, однако, не влияют на повседневный опыт и не формируют популярную культуру» [Lasch 1991, 150–151].

Эта критика находит созвучие с более поздними размышлениями Алана Блума, одного из самых последовательных учеников политического философа Лео Штрауса. Блум предложил свой вариант критики американской массовой культуры в книге «Закрывать американского сознания». Это сочинение было опубликовано в 1987 г. и до сих пор считается интеллектуальным бестселлером. Блум описал картину того, что происходило в то время в американских университетах. 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 Гарварда и Принстона, лишь маскируют тяжелые хронические болезни в сфере американского образования. Подобный релятивизм, с точки зрения Блума, лежит в основе беспечной и легкомысленной открытости ко всему — открытости, которая отражает неспособность относиться к чему-либо ответственно. Эта декларируемая открытость в итоге оборачивается равнодушием или презрением по отношению 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.

Необходимо отметить, что авторы, которые рассуждали о современной им массовой культуре, преимущественно жили в Америке, говорили об Америке или, во всяком случае, писали на английском языке. Это стоит признать: популярная культура — изобретение Америки, и сама по своему происхождению она, став глобальной, изначально была американской. Именно сталкиваясь с Америкой и ее особенной культурой, многие европейские интеллектуалы приходили в шок и открывали для себя новый мир.

Одним из таких авторов оказался писатель и теоретик культуры Умберто Эко. Приехав в Соединенные Штаты Америки, он обнаружил там культуру, совершенно не похожую на европейскую. Причем речь шла не о том, что американская культура была

массовой — она, с его точки зрения, была иной, отражая (или даже создавая) совершенно иную реальность. Эту новую реальность сам Эко назвал «гиперреальностью», а свой опыт американской жизни — «путешествием в гиперреальность». Эссе, посвященное данной теме, легло в основу одного из первых публицистических сборников Эко. Текст был написан в 1975 г. Жан Бодрийяр использовал термин «гиперреальное» лишь через год в работе «Символический обмен и смерть», но в главе о «гиперреализме» он вел речь скорее о симулякрах. Непосредственно о «гиперреальном» он высказался позднее — в 1981 г. в работе «Симулякры и симуляции» (см. [Бодрийяр 2000; Бодрийяр 2015]). Для того чтобы проиллюстрировать тезис о гиперреальности, он использовал пример Диснейленда. На что, кажется, мало кто обращает внимание, так это на то, что Эко использовал термин до Бодрийяра. Создается ощущение, что Бодрийяр позаимствовал слово — разумеется, без ссылки — именно у Эко. Что самое важное: Эко, употребил слово в контексте американского Диснейленда.

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 посетители и особенно американские интеллектуалы. Вместе с тем эта Америка определенным образом создает целую сеть референций и влияний, которые в конечном итоге распространяются и на продукты высокой культуры и индустрию развлечений. Это, с точки зрения писателя, и есть гиперреальность, которую необходимо открыть. «Есть причина для этого путешествия в гиперреальность: в поисках случаев, когда американское воображение нуждается в реальных вещах, чтобы добиться их, оно вынуждено фабриковать абсолютную фальшивку» [Еко 1986, 8]. Эта гиперреальность материальна и обладает пространственной протяженностью; к ней относятся 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, подрывается. Все несводимые друг другу фигуры оказываются на одном онтологическом уровне [Еко 1986, 14]. Причем тональность Эко особая: 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 это новый пространственно-материальный мир. Диснейленд, с точки зрения Эко, не просто создает иллюзию, но 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 предоставить куда больше реальности, нежели то может сделать природа» [Еко 1986, 44]. Более того, Диснейленд производит не одну лишь технологическую «утопию», так как в нем находятся не только лучшие воображаемые миры, где уже существует прогнозируемое будущее (роботы и проч.), но также присутствует и зло — как метафизическое (дома с приведениями), так и историческое (пираты). «Таким образом, вступая в соборы иконических увещаний, посетитель останется неуверенным, является ли его окончательная судьба адом или раем, и поэтому будет поглощать новые обещания» [Еко 1986, 58]. Ситуация такова, что существует не ложная репрезентация реального (идеология), но скрывается то, что как таковое перестало быть реальным — вот ключевой принцип гиперреальности. Как видим, Бодрийяр делает куда более радикальные и пессимистические заявления, нежели Умберто Эко, воспринявший популярную культуру как аналитик.

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 этого 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, 181]. Однако прежде чем постмодерн окончательно стал символизировать всю

популярную (или коммерческую в понимании Иглтона) культуру, сам термин должен был проделать определенный теоретический путь.

Так, Эко, выражая более чем «либеральное» отношение к популярной культуре, пока еще не обращает внимания на термин постмодернизм. Дело в том, что изначально постмодерн не был связан с массовой культурой, хотя его и рассматривали как новое течение в искусстве. Перри Андерсон прослеживает историю термина от самых истоков и замечает, что первым, кто «схватил» и представил адекватную теорию постмодерна из философов, оказался Джеймисон.

На перекрестке теоретической работы Джеймисона сошлись две линии: будучи философом, он первым высказал идею о том, что популярная культура и есть постмодернизм. К тому моменту, когда Джеймисон сформулировал свои главные тезисы, популярная культура выкристаллизовалась из массовой. Стали известны такие феномены, как «блокбастер», начал свою работу канал MTV, появились новые поп-идолы, а повседневность была окончательно колонизирована экономикой. Этот подход оставался марксистским — куда более марксистским, чем концепция Адорно и Хоркхаймера, хотя их прозрениям философ воздавал должное: Джеймисон не раз упомянет, что термин «поздний капитализм», который он позаимствовал у канадского троцкиста Эрнеста Манделя, встречается в «Диалектике Просвещения». Но, так или иначе, Джеймисон продолжает настаивать, что теперь все есть культура, а культура в свою очередь растворена в экономике.

Свои прозрения Джеймисон выразил в статье 1984 г. «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма», а затем развил их в последующих публикациях, в итоге составивших книгу «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма». Фундаментальная черта постмодернизма — это стирание во всех видах искусства (архитектура Вентури, поп-арт Энди Уорхола, музыка Джона Кейджа и т.д.) «границы между высокой и так называемой массовой или коммерческой культурой» [Джеймисон 2019, 86]. И потому постмодернизм нужно понимать не как стиль, но как доминанту, отражающую развитие западного общества. В отличие от высокого модернизма вызовы постмодерна ныне не шокируют и не просто принимаются, но «институализируются, становясь единым целым с официальной или публичной культурой западного общества» [Джеймисон 2019, 90].

Ключевые черты постмодерна по Джеймисону — отсутствие глубины и ослабление историчности. Старая глубина заменяется «поверхностью» или интертекстуальностью. Отсутствие глубины же не просто метафора, ее исчезновение ощущается физически. С такими аффективными состояниями, как страх и отчуждение, изображенные в «Крике» Мунка, постмодерн прощается, а на смену им приходят безэмоциональные образы Мэрилин Монро и Элвиса Пресли, представляющие собой эпизоды выгорания, зафиксированные Уорхолом. Исчезновение аффекта — это исчезновение централизованного буржуазного субъекта, сменяющегося децентрализованным шизофреником. Рассуждая о шизофреническом письме, Джеймисон размежевывается с критикой упоминаемого Кристофера Лэша, тональность которой называет «морализаторской» [Джеймисон 2019, 127]. Шизофрения для Джеймисона — не диагноз, но симптом восприятия культуры, при котором связи означающих цепочек рвутся, оказываясь мусором «отличных друг от друга означающих» [Джеймисон 2019, 128]. Наконец, Джеймисон обращается к идее «третьей стадии капитализма» Манделя, связанной с машинным производством. Для философа, однако, в ситуации постмодерна речь идет уже не о производстве, но о воспроизводстве, как в случае с «телевизором, который ничего не артикулирует, но скорее обрушивается в себя, унося с собой свою уплощенную поверхность с изображением» [Джеймисон 2019, 142]. Постоянно подчеркивая, что морализаторство — это категориальная ошибка, в итоге Джеймисон приходит к позитивным выводам — «момент истины» постмодернизма заключается в формулировании новой «политики культуры», именуемой им «когнитивным картографированием». Последнее может быть описано в терминах идеологии, которая должна попытаться провести нить между экзистенциальным опытом (люди осознают, что живут в обществе, утратившем производство и деление на классы) и наукой (абстрактной концептуализацией пока еще незнакомого мира).

Вслед за Джеймисоном британский культуролог Джон Фиск обратится к изучению популярной культуры и капитала: «В наших обществах популярная культура, какой бы оппозиционной или уклончивой она ни была, всегда является популярной культурой капитализма, и как бы много капитализм ни подчинял и ни угнетал людей, он также предлагает им реальные выгоды и вознаграждения, какими бы несправедливо распределенными они ни были» [Fiske 1989, 214]. Однако теоретическая слабость Фиска состоит в том, что он не увязал культуру с постмодерном, хотя время от времени обращался к термину.

Вместе с тем Фиска 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 реципиенты популярной культуры – активные субъекты, которые могут различать предлагаемые ими продукты и потреблять их рефлексивно, – озарение, которое не нашло отражения даже в философии Джеймисона. От Джеймисона его также отличает то, что он считал капитализм «даже в его поздней потребительской форме по-прежнему прежде всего системой производства, которая основывает свой контроль над социальным порядком, контролируя производство и распределение ресурсов» [Fiske 1989, 213]. И потому Фиск определял популярную культуру как точку, в которой люди выбирают товары, предлагаемые им промышленным капитализмом, и направляют их на творческое и даже подрывное использование. Наконец, Фиск отнесся к телевидению всерьез, одним из первых предложив анализ этого феномена популярной культуры [Fiske 1987]. Иными словами исследователь опровергал теорию о том, что массовая аудитория бездумно потребляет всякий продукт, который ей предлагают.

В 1990-е исследования культуры получили жизнь как радикальный политический проект, установивший приоритет повседневной жизни и массовой культуры. В постмодернистском мире, где старые уверенности подорваны, а идентичности фрагментированы, для ученых, которые работают с популярной культурой, было все труднее исследовать предмет. Однако постмодернизм и популярная культура взаимодействовали в пространстве социальных изменений и политических преобразований. Так, феминистка Анджела МакРобби рассматривала повседневную жизнь как эклектичное взаимодействие различных культур и идентичностей, обсуждая новые способы мышления, появившиеся с появлением постмодернизма. В фокус ее внимания попал широкий пласт молодежной культуры – от моды *second-hand* до рейва, от моральной паники до подростковых журналов. Главное предположение МакРобби заключалось в том, что исследования культуры – научная дисциплина, которая реформирует и переизобретает сама себя, когда того требуют обстоятельства, а обстоятельствами, требовавшими внутренних реформ, был постмодерн [McRobbie 1994].

Начиная с 2000-х наступила эра тотального обращения философов к популярной культуре. Она стала легитимным полем для научных исследований, пусть и не всегда связывалась с постмодерном.

## Примечания

<sup>1</sup> «Старый левый» Эрик Хобсбаум, поклонник высокой культуры, критикует Холла и Хоггарта за некритичное отношение к массовой культуре, то есть за то, что они пытаются обнаружить «человеческие ценности» в массовом производстве [Хобсбаум 2017, 322]. Также Хобсбауму было не по нраву, что авторы не отвечают на вопрос, можно ли применять к массовой культуре традиционные «стандарты».

### *Источники – Primary Sources in Russian, Russian Translation and in English*

Арендт 2014 – *Арендт Х.* Кризис в культуре // Арендт Х. Между прошлым и будущим. М.: Издательство Института Гайдара, 2014 [Arendt, Hannah *Between Past and Future. Eight exercises in political thought*, Russian Translation].

Бодрийяр 2000 – *Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000 [Baudrillard, Jean *L'échange symbolique et la mort*, Russian Translation].

Бодрийяр 2015 – *Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляции. М.: Постум, 2015 [Baudrillard, Jean *Simulacra et simulation*, Russian Translation].

Джеймисон 2019 – *Джеймисон Ф.* Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма. М.: Издательство Института Гайдара, 2019 [Jameson, Fredric *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Russian Translation].

Хоркхаймер, Адорно 1997 – *Хоркхаймер М., Адорно Т.* Диалектика Просвещения. Философские фрагменты. М.; СПб.: Медиум: Ювента, 1997 [Horkheimer, Max, Adorno, Theodor W. *Dialektik der Aufklärung Philosophische Fragmente*, Russian Translation].

Eco, Umberto (1986) *Travels in Hyperreality. Essays*, Harcourt Brace Jovanovich, San Diego, London, New York.

Lasch, Christopher (1991) *The Culture of Narcissism. American Life in an Age of Diminishing Expectations*, W.W. Norton&Company, New York, London.

Rieff, Philip (2006) *Sacred Order/Social Order: My Life Among the Deathworks*, University of Virginia Press.

### **Ссылки – References in Russian**

Андерсон 2011 – *Андерсон П.* Истоки постмодерна. М.: Территория будущего, 2011.

Джеффрис 2018 – *Джеффрис С.* Гранд-отель «Бездна». Биография Франкфуртской школы. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018.

Иглтон 2012 – *Иглтон Т.* Идея культуры. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2012.

Маньковская 2016 – *Маньковская Н.Б.* Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016.

Сибрук 2012 – *Сибрук Дж.* Nowbrow. Культура маркетинга. Маркетинг культуры. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012.

Хобсбаум 2017 – *Хобсбаум Э.* Разломленное время. Культура и общество в XX веке. М.: Издательство АСТ: Corpus, 2017.

*VoprosyFilosofii. 2019. Vol. 3. P. 206–214*

## **Philosophy of Postmodernism and Popular Culture**

**Alexander VI. Pavlov**

The author examines the delicate relationship between such phenomena as philosophy and popular culture. After formulating three attitudes of philosophers working with popular culture (left-critical, right-critical and left-objectivistic), the author proposes the term «crossroad» to show at what point of evolution of philosophy of culture and social theory during the XXth century converged popular culture and philosophy. This «crossroad» turned out to be postmodernism in such representation in which the American Marxist philosopher Fredric Jameson began to talk about. Postmodernism before Jameson was understood as a trend in art, and only Jameson came up with the idea to extend it to the entire culture that dissolved in during the 1970s in the economy. It was Jameson who first stated the thesis that nowadays high and popular culture represent a single space. Briefly describing Jameson's approach, the author shows what this synthesis of postmodern philosophy and popular culture has led to. Recognizing popular culture as legitimate, and its then state as «postmodern», social philosophers began to develop the idea of expansion of culture into the social sphere, however, not in everything agreeing with Jameson. The author emphasizes the idea that the beginning of the XXI century was marked by a surge of philosophical interest in popular culture.

KEY WORDS: postmodernism, popular culture, social philosophy, Marxism, Fredric Jameson, art, conservative criticism, cultural studies.

PAVLOV Alexander VI. – School of Philosophy, National Research University Higher School of Economics, 21/4, Staraya Basmannaya str., Moscow, 105066, Russian Federation; Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, 12/1 Goncharnaya St., Moscow, 109240, Russian Federation.

CSc of Law, Associate professor at the NRU HSE, Leading Researcher, Institute of Philosophy RAS.



Received at September 9, 2018.

Citation: Pavlov, Alexander Vl. (2019) 'Philosophy of Postmodernism and Popular Culture', *Voprosy Filosofii*, Vol. 3 (2019), pp. 206–214.

DOI: 10.31857/S004287440004433-1

### *References*

- Anderson, Perry (1998) *Origins of Postmodernity*, Verso, London, New York (Russian translation 2011).
- Clayton, Jay (2003) *Charles Dickens in Cyberspace. The After life of the Nineteenth Century in Post-modern Culture*, Oxford University Press, Oxford.
- Collins, Jim (1989) *Uncommon Cultures. Popular Culture and Postmodernism*, Routledge, New York, London.
- Collins, Jim (ed.) (2002) *High-Pop: Making Culture into Popular Entertainment*, Hoboken, Wiley-Blackwell, New Jersey.
- Eagleton, Terry (2000) *The Idea of Culture*, Wiley, Virginia (Russian translation 2012).
- Fiske, John (1987) *Television Culture. Popular Pleasures and Politics*, Routledge, London, New York.
- Fiske, John (1989) *Reading the Popular*, Routledge, London, New York.
- Hall, Stuart (2004) *Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4*, Argument Verlag, Hamburg.
- Hobsbawm, Eric (2012) *Fractured Times: Culture and Society in the Twentieth Century*, Brown Book Group, Little (Russian translation 2017).
- Jeffries, Stuart (2016) *Grand Hotel Abyss: The Lives of the Frankfurt School*, Verso, London, New York (Russian translation 2018).
- Macdonald, Dwight (1953) 'A Theory of Mass Culture', *Diogenes*, Vol. 3 (Summer), pp.1–10.
- Man'kovskaya, Nadezhda B. (2016) *The Phenomenon of Postmodernism. Art-aesthetical Point of View*, The Center for Humanitarian Initiatives, Saint-Petersburg (in Russian).
- McRobbie, Angela (1994) *Postmodernism and Popular Culture*, Routledge, London, New York.
- Seabrook, John (2000) *Nobrow: The Culture of Marketing, The Marketing of Culture*, Methuen Publishing Ltd. (Russian translation 2012).
- Susen, Simon (2015) *The 'Postmodern Turn' in the Social Sciences*, Palgrave Macmillan UK, Houndmills, Basingstoke, Hampshire.