

А. М. Сидоров³

**ФРЕДРИК ДЖЕЙМИСОН:
МАРКСИСТСКИЙ АНАЛИЗ КУЛЬТУРЫ ПОСТМОДЕРНА**

Культурное производство находится в центре интересов западных неомарксистов от Г. Лукача и Франкфуртской школы до Т. Иглтона и Ф. Джеймисона. На первый взгляд это кажется неожиданным, потому что Маркс и Энгельс не изучали специально культурные феномены, ограничиваясь отдельными замечаниями, а само понятие «культура» основоположники марксизма практически не употребляли. В марксистской теории явления культуры относятся к надстрой-

ке, которая вырастает на экономическом базисе и служит его воспроизводству. Культурные формы всегда возникают в определенных исторических ситуациях и идеологически легитимизируют классовое господство. Но свои интеллектуальные и политические силы основатели марксизма направили на анализ базиса — капиталистического способа производства — и на политическую борьбу.

Тем не менее, как отметил английский марксист П. Андерсон, уже с 1920-х годов «усилия и талант западных марксистов были направлены на искусство»⁴. Андерсон связал эти перемены с разочарованием в политике после крушения европейских революционных движений и возникновения фашизма. Но такой поворот к культуре в марксистской теории был бы невозможен, если бы в марксизме изначально не была заложена

³ Доцент кафедры онтологии и теории познания Санкт-Петербургского государственного университета, кандидат философских наук. Автор более 40 научных публикаций, в т. ч.: «Дискурс тела в философии Шопенгауэра», «Фрагментарный императив романтизма», «Искусство и истина (об эстетической теории Т. Адорно)», «Онтология кинематографического опыта и становление самосознания в философии кино Стэнли Кэвелла», «Секуляризация и онтология» и др.

⁴ Андерсон П. Размышления о западном марксизме. М., 1991. С. 87.

плодотворная идея культурного анализа, позволяющего не только взглянуть на общество в целом за счет соотношения культурных форм со способами воспроизводства материальной жизни, но и предпринять герменевтическое исследование этих форм, скрывающих свою связь с экономическими и социальными основаниями.

Американский марксист Ф. Джеймисон впервые проанализировал культуру постмодерна в марксистском ключе в ряде своих работ, главной из которых является «Постмодернизм, или Логика культуры позднего капитализма». В то время как предшествующие теоретики говорили о постмодернистской архитектуре или поэзии как о только эстетических явлениях, Джеймисон связал постмодернистскую культуру в целом с новой стадией господствующего способа производства. Если, например, Ж.-Ф. Лиотар — другой знаменитый теоретик постмодерна — отверг «метанарративы» об истории, то Джеймисон полагал, что культурные феномены могут обрести смысл, будучи помещенными в контекст марксистского «большого повествования». «Только марксизм может дать нам адекватное чувство сущностной тайны культурного прошлого <...> Эти явления могут восстановить свою актуальность для нас, только если будут пересказаны в единстве одной великой коллективной истории»¹. Для Джеймисона постмодернизм — периодизирующий концепт, обозначающий нынешний этап этой истории и устанавливающий связь между новым типом социальной жизни и новым экономическим порядком (постиндустриального или потребительского общества, общества массмедиа или спектакля, транснационального капитализма и т. д.) с новыми формальными особенностями культуры.

Постмодерн, согласно Джеймисону, является выражением на эстетическом и текстуальном уровне динамики «позднего капитализма», современной стадии развития капитализма, начавшейся после Второй мировой войны. Поздний капитализм имеет собственную экономическую логику, во многом отличную от логики старого капитализма XIX века. Это транснациональный капитализм с международным разделением труда и международными финансовыми спекуляциями, с медиакорпорациями, компьютеризацией, технологическими инновациями, преобладанием символического обмена над производством и т. п. Эти процессы изменяют все аспекты жизни общества, но решающее изменение происходит с культурой. Экономической логике позднего капитализма соответствует логика культуры, которую называют постмодернизмом — в эту эпоху культура не просто становится «надстройкой», как в классической марксистской теории, а обретает такой же завершенный характер, как экономика, сливаясь с экономикой, так что каждый товар или услуга являются знаками, а сама культура становится в полном смысле слова второй природой, впервые окончательно заслоняя собой Реальное, то есть саму историю, и создавая симулятивную реальность.

Особое внимание Джеймисон уделяет тому, как механизмы культуры и идеологии создают новый тип субъекта. Именно поэтому Джеймисон может совме-

щать марксистский анализ с постструктуралистским и психоаналитическим дискурсом — ведь символические и лингвистические процессы являются по отношению к субъекту такими же бессознательными, как экономические, и определяют конфигурацию субъективности. Общий результат этой логики, характеризующий культуру постмодерна в целом, Джеймисон называет *отсутствием глубины*, соответствующим ее герметичности, и невозможностью выхода вовне (к внешней или внутренней реальности), который мог бы создать впечатление глубины, второго плана («культура плоскости», как он ее еще называет), а отдельными ее проявлениями выступают *исчезновение индивидуального субъекта, пастиш, кризис историчности, шизофрения и истерическое возвышенное*.

Постмодернистское искусство не способно инициировать герменевтический акт соотношения образа с живым контекстом реальности и внутреннего мира. Без такого контекста художественный опыт становится анонимным, не обращенным к индивидуальному значению или суждению. Вследствие этого возникает новая модель художественной практики — *пастиш*. Это понятие, возникшее в эпоху барокко и означавшее тогда оперу, составленную из отрывков других опер, в современной теории обрело новую жизнь в качестве обозначения постмодернистской эклектичности. Можно рассматривать пастиш, нейтральную мимикрию как один из аспектов исчезновения индивидуального субъекта. В культуре постмодерна опыт и идеология уникальной самости, сформировавшие художественную практику классического модернизма, теряют свою значимость. «Старые модели (П. Пикассо, М. Пруст, Т. С. Элиот) больше не работают, поскольку никто уже не обладает уникальным внутренним миром и стилем, который нуждается в выражении»². Эклектично используя формы разных эпох, пастиш создает поп-образы и симулякры прошлого, но живой опыт истории становится отныне невозможным.

Отсюда следует *кризис историчности* — вытеснение живой связи модусов времени симулятивными ретро-образами, образующими эклектичные и фрагментарные сочетания. Новый субъект утрачивает активное чувство истории, довольствуясь суррогатами темпорального. Джеймисон интерпретирует понятие симулякра преимущественно в терминах визуальных образов вслед за Г. Дебором, который описал «общество спектакля» как высшую стадию товарного овеществления. Визуальная культура постмодерна, располагая все перед взглядом зрителя-потребителя на экране кинотеатра, телевизора или компьютера, следует логике пространства, вытесняющей логику темпоральности, историчности.

Множественность, фрагментарность и децентрированность субъективного опыта как характеристики культуры постмодернизма названы Джеймисоном *шизофренией* с отсылкой к концепции французского психоаналитика Ж. Лакана. По Лакану, опыт времени, памяти, идентичности является результатом взаимодей-

¹ Jameson F. The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act. L. ; N. Y., 1981.

² Джеймисон Ф. Постмодернизм и общество потребления ; Он же. Марксизм и интерпретация культуры. М. ; Екатеринбург, 2014. С. 294.

ствия означающих языка. Поскольку у шизофреника нарушается языковая артикуляция, у него нет опыта временной непрерывности, что ведет к отсутствию устойчивой идентичности и к распаду опыта на множество изолированных дискретных материальных означающих. Так и постмодернистский субъект, согласно Джеймисону, утрачивает способность связывать прошлое и будущее в единый контекст живого опыта, что приводит к замене непрерывного процесса времени разрозненными точечными моментами настоящего. «Конец буржуазного эго», представлявшего собой единую конструкцию, приводит к «угасанию аффекта», связанного с распадом «я». Трагически-напряженная чувственность модерна с его поисками «глубинного» смысла сменяется истерической симуляцией интенсивности с целью скрыть внутреннюю бесчувственность. *Истерическое возвышенное* — опыт постмодернистского субъекта, связанный уже не с природой, как у Канта, а с техникой. Глобальная технологическая матрица превосходит человеческие познавательные способности и категории, и именно этот искусственный мировой «спектакль» вызывает вялотекущую и бесвязную эйфорию постмодернистского зрителя и потребителя.

Отличие ситуации постмодерна от культуры модерна заключается не в радикальном изменении содержания, а в изменении взаимоотношений между культурной продукцией и общественной жизнью. Если культура модерна, как указывает Джеймисон, была только «анклавом», и это выражалось в ее элитарности и антагонизме по отношению к экономическому порядку, то постмодерн обладает гегемонией, охватывает все пространство культурного производства и сливается с рынком. Эта культура уже не может быть понята как идеология, скрывающая экономические механизмы, поскольку она сама становится успешной экономической деятельностью. За таким часто называемым признаком постмодерна, как стирание границы между высокой и массовой культурой, стоит стирание границы между культурой и экономикой. Но, несмотря на критический анализ культуры постмодерна, Джеймисон отвергал ее моралистическое или идеологическое отрицание. Поспешному занятию позиции «за» или «против» следует предпочесть проект марксистского системного анализа современной стадии неограниченного капитализма, и достигнутое понимание может создать условия для коллективного действия.