

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Дунилов И.М. Три подхода к трактовке концепта «постмодерн» (на примере работ В. Вельша, Х. Фостера и А. Хюссена) // Человек и культура. 2025. № 4. DOI: 10.25136/2409-8744.2025.4.72922 EDN: WDOWGG URL: https://nbppublish.com/library_read_article.php?id=72922

Три подхода к трактовке концепта «постмодерн» (на примере работ В. Вельша, Х. Фостера и А. Хюссена)

Дунилов Иван Михайлович

ORCID: 0009-0007-6726-5088

независимый исследователь

656063, Россия, Алтайский край, г. Барнаул, ул. Монтажников, 5, кв. 38

✉ 2200imd@gmail.com



[Статья из рубрики "Философия культуры"](#)

DOI:

10.25136/2409-8744.2025.4.72922

EDN:

WDOWGG

Дата направления статьи в редакцию:

02-01-2025

Аннотация: В статье рассмотрены три различных подхода или три относительно ранние попытки уточнить содержание понятия «постмодерн», предпринятые философом Вольфгангом Вельшем, арт-критиком Гарольдом Фоссом «Хэлом» Фостером и специалистом по сравнительному литературоведению Андреасом Хюссеном в 1980-х годах, после того, как термин «постмодерн» попал в философский дискурс, благодаря работе Ж.-Ф. Лиотара «Состояние постмодерна», опубликованной в 1979 году. Каждый из приведенных авторов по-своему «разбирается» со столь «спорным», по определению В. Вельша, понятием, используя разную стратегию. В. Вельш пытается охватить различные группы исследователей, чтобы выделить основные черты постмодерна. А. Фостер дает высказаться другими авторам, собрав их под одной обложкой в сборнике эссе «Антиэстетика», снабдив собственным предисловием. Он противопоставляет «постмодернизм сопротивления» и «постмодернизм реакции» или неоконсерватизм. А. Хюссен же пытается выяснить, как соотносятся понятия постмодернизм, авангард, постструктурализм, неоконсерватизм. На рубеже столетий споры начали угасать, стали появляться новые исследования, в которых подводились итоги, предлагались

альтернативы. В данном исследовании используется компаративный анализ в качестве основного метода, служащего для выявления особенностей авторских трактовок концепта «постмодерн»/ «постмодернизм». Сравнение этих трех попыток позволяет лучше понять как характерную для отечественной гуманитарной науки схему восприятия «постмодерна», так и альтернативы, которые могли бы внести значительные корректизы, будь они более влиятельными. Дебаты по поводу наполнения понятия «постмодерн» / «постмодернизм» были пропущены отечественными учеными, в результате чего в российской гуманитарной сфере сложился своеобразный консенсус, который затем был институализирован. В качестве одной из особенностей российского восприятия постмодернизма можно назвать признание французских постструктуралистов в качестве философской базы постмодернизма вне зависимости от того, работали ли они с данным понятием, каково было их личное отношение к постмодернизму и т.д. В качестве еще одного маркера можно выделить деполитизацию споров о постмодернизме.

Ключевые слова:

постмодерн, постмодернизм, современность, модернизм, авангардизм, философия культуры, история понятий, Вольфганг Вельш, Хэл Фостер, Андреас Хюссен

После выхода книги Ж.-Ф. Лиотара «Состояние постмодерна», ставшей уже классикой, термин «постмодернизм» вышел за пределы литературы и архитектуры, попал в философский дискурс. В 1980-ые годы понятия «постмодерн» и «постмодернизм» начали активно использоваться, завязались дебаты об их содержании. Происходило как наполнение самого термина, так и попытки очертить его границы. Но стоило ли вообще связываться с новомодным понятием? Слова американского философа Дугласа Келлнера, процитированные Дж. Ритцером, наиболее ярко иллюстрируют ситуацию, сложившуюся в интеллектуальной и творческой среде, когда «постмодерн» / «постмодернизм» стал набирать популярность: «Момент постмодерна наступил, и сбитые с толку интеллектуалы, художники и культурные деятели задавались вопросом, стоит ли им примкнуть к движению и присоединиться к карнавалу или же лучше сидеть на обочине до тех пор, пока новое веяние не исчезнет в вихре культурной моды» [\[1, с. 537\]](#).

Отметим, что дефиниция «постмодерн» в отечественной научной литературе обычно соотносится с английским «postmodernity», но не всегда. «Постмодерн», как правило, трактуется шире и служит для очерчивания неких хронологических границ, а вот «постмодернизм» чаще употребляется в качестве характеристики культурных явлений, т. е. художественных стилей, философских течений и т. д. Впрочем, все это не мешает различным авторам употреблять данные понятия непоследовательно, использовать в качестве синонимов или наоборот противопоставлять. С подобными сложностями может столкнуться и читатель, поэтому мы будем трактовать эти понятия так, как это делали ученые, чьи работы анализируются в данной статье.

Дополнительную сложность представляет то, что каждая область культуры (литература, архитектура, философия и т.д.) обладает своими традициями употребления этих понятий и устойчивыми ассоциациями с определенным набором авторов и произведений. Если исключить эпизодические / маргинальные случаи словоупотребления, то можно проследить путь «постмодерна» / «постмодернизма» из литературы (от Ихаба Хассана [\[2\]](#) и Лесли Фидлера [\[3\]](#)) в архитектуру (Ч. Дженкс [\[4\]](#)) и, наконец, в философию. В философский обиход «постмодерн» попал благодаря Жану-Франсу Жиотару и его работе

«Состояние постмодерна» [\[5\]](#) только в 1979 году.

Остановимся более подробно на трех попытках придать наполнение и очертить границы «постмодернизма», которые были предприняты Вольфгангом Вельшем, Хэлом Фостером и Андреасом Хюссеном (Хёйссеном). Все рассматриваемые работы были опубликованы в 1980-е годы, когда «Состояние модерна» было уже известно, а сборник эссе Фредрика Джеймисона «Постмодернизм, или культурная логика позднего капитализма» [\[6\]](#), ещё не был опубликован. Это достаточно важное замечание, если учесть, что социально-культурную теорию Джеймисона можно считать вершиной в спорах о постмодернизме, после чего интерес к этому понятию стал угасать.

«Спорное» понятие «постмодерн» в концепции В. Вельша

Исследование немецкого философа было переведено на русский язык ещё в начале 90-х годов XX века и, пожалуй, является наиболее известным и цитируемым в отечественных научных трудах, затрагивающих проблему «постмодерн» / «постмодернизм». Например, его упоминают Н. Маньковская, И. Ильин, В. Дианова, В. Емелин и многие другие авторы. Если трактовка Вельша оказала значительное влияние на восприятие «постмодерна» / «постмодернизма» в отечественной гуманитарной сфере, то версии Фостера и Хюссена едва ли сравнимы по популярности.

Вольфганг Вельш занял вполне доброжелательную позицию по отношению к столь «спорному» определению в статье «" Постмодерн». Генеалогия и значение одного спорного понятия» [\[7\]](#), впервые опубликованной в 1988 году, то есть в разгар споров о постмодернизме. Причем, его позиция была обращена не столько к самому понятию, сколько к культурным явлениям, которые им обозначаются. В. Вельш формулирует 4 основные возражения, которые маркируют спорность дефиниции «постмодерн». Во-первых, спорность этого понятия касается его легитимности: «Одни говорят, что нет вообще новых явлений, оправдывающих введение нового термина... Другие же толкуют, что даже если и существуют новые явления, то современники никогда не имеют права на фиксацию эпохальных рубежей, ибо это — задача грядущих поколений и будущих историков» [\[7, с. 109\]](#). «Выражение "постмодерн" спорно, во-вторых, и в отношении области его применения. Нарастает инфляция в его употреблении. Будучи поначалу литературоведческим понятием, оно последовательно внедрялось и в другие сферы, прежде всего — в архитектуру, как, впрочем, и в живопись, а затем было подхвачено в социологии, достигло значительной конъюнктуры в философии, а сегодня, кажется, уже нет области, куда бы не проник этот вирус» [\[7, с. 109\]](#). Третья проблема связана с хронологией данного явления: в работах американских исследователей с 50-х годов XX века, а у европейских авторов — с 70-х годов, следы постмодерна обнаруживаются во все более ранних произведениях. Четвертая проблема связана, собственно, со смысловым содержанием термина: или это период фрагментации общества, или же его консолидации, время засилья технологий и технократов или же окончание периода их доминирования [\[7, с. 109\]](#).

В. Вельш связывает оформление термина в литературе со знаменитой статьей Лесли Фидлера «Пересекайте границы, засыпайте рвы», которая была опубликована в журнале «Playboy». Постмодернистский писатель Фидлера — «двойной агент», который осуществляет связь элитарной и массовой культуры. [\[7, с. 114-115\]](#). В качестве примеров приводится творчество Бориса Виана, Джона Барта, Леонарда Коэна. Современный читатель вполне может оценить, насколько популярными и «массовыми» сегодня являются тексты, перечисленных Б. Виана и Д. Барта. Архитектор и архитектурный критик

Ч. Дженкс проделывает подобную процедуру уже с архитектурой, призывая отказаться от единого видения и претензий архитектуры на построение идеального пространственного решения. Самым ярким представителем постмодернистской философии В. Вельш называет Ж.-Ф. Лиотара.

Немецкий ученый задается вопросом о соотношении постмодернизма и «постиндустриального общества», самое известное описание которого представил американский социолог Дэниел Белл [\[8\]](#). В 1976 г. Белл опубликовал критическую работу «The Cultural Contradictions of Capitalism» [\[9\]](#), посвященную современной (на тот момент) культуре. Этот выпад против модернизма не прошел бесследно.

Остановимся чуть подробнее на этой теории. Постиндустриальное общество является не данностью, а лишь потенцией, экстраполяцией технологических и социальных трендов, какими их видел Белл. В новом обществе примат принадлежит фундаментальному теоретическому знанию, что отличает его от предыдущий периодов, когда доминировало практическое изобретательство. Замаскированный технологический детерминизм у Белла превращается в модель общества, которая будет изменена новыми технократическими элитами, чей этос отличен от старых элит. Д. Бэлл придерживается трехчастного деления общественной жизни, выделяя практически автономные области промышленности и экономики, политики, культуры [\[8, р. CXL\]](#). Концепция Белла была подвергнута содержательной критике социологом Фрэнком Уэбстером, который представил попытку Белла выдать технический детерминизм в качестве двигателя социальных преобразований, примером чего должна была стать смена этоса элит. По мнению Ф. Уэбстера, Д. Беллу не удается доказать появление радикального разрыва между «индустриальным» и новым «постиндустриальным» обществом, где важнейшую роль будет играть теоретическое знание [\[10, с. 43-80\]](#). Еще ранее Белл, в качестве неоконсерватора, подвергся критике немецкого философа Ю. Хабермаса [\[11, с. 12-16; 12, с. 55-66\]](#).

Однако для В. Вельша все это не имеет большого значения: ведь и у Белла, и у Хабермаса он находит общие черты: предвидение более разнообразного и плюралистичного общества. Для Вельша не играет большой роли политическая окраска «постмодернизма», важно лишь то, «достаточно ли сил у постмодернистского видения множественности, плюралистичности, чтобы не остаться лишь в сфере культуры, а изменить и социально-экономическую систему» [\[7, с. 125\]](#). Наконец, Вельш дает общую характеристику постмодерна: «постмодерн начинается там, где кончается целое. А потому всюду, где наблюдаются попытки ретотализации, постмодерн — в оппозиции: в архитектуре — против монополии интернационального стиля, в теории науки — против жесткого сциентизма, в политике — против внешних и внутренних проявлений сверхгосподства. А кроме того, он позитивно использует конец Целого и Единого, стремясь укрепить и развить обнаруживающуюся множественность в ее легитимности и своеобразии. И в этом его ядро. Постмодерн радикально плюралистичен, и не из-за поверхностности подхода или безразличия, но благодаря сознанию бесспорной ценности различных концепций и проектов. Видение постмодерна — видение плюралистичное» [\[7, с. 129-130\]](#). Однако две противоположные тенденции угрожают хрупкому балансу: первая — это стремление к большей организованности и цельности многообразия, вторая — это индифферентность, полная произвольность смешивания.

Действительно ли многослойное художественное произведение (по Вельшу) устраниет оппозицию массового и элитарного? На наш взгляд существует минимум несколько

возражений на это утверждение. Одно из них заключается в том, что зритель, читатель или пользователь остается запертым в клетке узнаваемых образов, которые он или она могут воспринимать в силу наличия того или иного социального опыта. «Популярная культура» Вельша или Фидлера оказывается на поверку не такой уж массовой.

В случае архитектуры на первый план выходят амбиции заказчика (и, в меньшей степени, архитектора), которые, конечно, могут намеренно потакать вкусам той или иной целевой аудитории, или же решать имиджевые задачи, используя уже новейший «постмодернистский» инструментарий. И отказ от риторики социальных преобразований, характерных для модернизма, скорее способствует более откровенной коммерциализации, а не оживлению городского пространства, подрывая модернистский архитектурный дискурс. А ссылки на позитивную программу «очеловечивания» урбанистического пейзажа — лишь одна из декларируемых опций, ничего не гарантирующих. За плюрализмом Вельш не видит усиления диктата экономической необходимости, а за требованиями разнообразия — не просматривает скрытый передел соглашений между обществом, бизнесом и правительством, возникшим на Западе в послевоенный период.

Антиэстетика Х. Фостера

Американский художественный критик Хэл Фостер, составивший сборник эссе «Антиэстетика», опубликованный в 1987 году, по-своему решил объяснить изменения в культуре, собрав под одной обложкой статьи авторов, представляющие различные взгляды на проблему: Юргена Хабермаса, Кеннета Фрэмптона, Розалинды Краусс, Дугласа Кримпа, Крэйга Оуэнса, Грегори Улмера, Фредрика Джеймисона, Жана Бодрийяра и Эдварда Саида. В предисловии Фостер пытается выделить общие основания для столь различных текстов [\[13\]](#).

Фостер не берется судить: является ли постмодернизм «концепцией или практикой, локальным стилем, или совершенно новым периодом, экономической фазой? Каковы его формы, эффекты, место? Как нам узнать о его пришествии? Действительно ли мы вышли за пределы современности, действительно ли мы находимся в (скажем) постиндустриальной эпохе?» [\[13, р. IX\]](#). Вместо собственного определения Фостер предлагает определения авторов текстов, вошедших в сборник. Например, для Р. Краус и Д. Кримпа постмодернизм — это разрыв с эстетикой модернизма, для Ф. Джеймисона и Ж. Бодрийяра — это новый «шизофренический» режим пространства-времени, для К. Оуэнса и К. Фрэмптона постмодернизм ознаменован падением мифа о прогрессе, для Э. Саида и Г. Улмера постмодернизм связан с политикой интерпретации [\[13, р. IX\]](#).

В любом случае, модернизм не проиграл, его подрывной потенциал иссяк, он был институализирован и стал частью культурной нормы. По мнению Фостера, можно предпочесть постмодернизм как более демократичную и популистскую атаку на элитарную культуру модернизма, или же поддерживать модернизм, осуждая постмодернизм как китч. Но и в том, и в другом случае постмодернизм рассматривается в качестве поворота к традиции, эстетические предпочтения вытесняют политические интенции [\[13, pp. XI-XII\]](#). Хэл Фостер не хочет ограничиваться стандартными предпочтениями модернизма постмодернизму и наоборот. Культура все ещё важна, иначе бы не было попыток неоконсерваторов свалить пороки модернизации на культуру или попыток создать «утвердительную» версию модернизма и постмодернизма, сведенную к стилю и служащую нуждам социального контроля. Арт-критик хочет разыскать основания, которые вернут критический настрой в культуру. Поэтому он

противопоставляет «постмодернизм сопротивления» («оппозиционный постмодернизм») «постмодернизму реакции» (неоконсерватизму).

Трактовка последнего основывается на критике Ю. Хабермаса, который обвинял неоконсерваторов в разделении социальной сферы и культуры. Культура для неоконсерваторов — это средство социального контроля. Для восстановления роли культуры как механизма сдерживания и нормализации требуется возврат к (псевдо)традиции, к утвердительным (аффирмативным) формам культуры, культуре как украшению жизни [\[13, с. XI–XII\]](#). Оппозиционный постмодернизм напротив деконструирует культуру, вскрывает связи между социально-политической системой и культурой.

Если понятия «постмодернизм» и «антиэстетика» отмечают изменение культурной ситуации, то насколько вообще актуальна категория эстетического? Фостер ставит под сомнение автономию и идею привилегированности эстетического. Он отмечает, что понимание искусства как критического локуса, характерное для Теодора Адорно, утратило свою силу. Подрывная роль эстетического была во многом иллюзорна. Поэтому должна быть переосмысlena скорее в категориях культурной гегемонии Антонио Грамши и приближена к практике, хотя и с осознанием пределов возможностей. По мнению Фостера, все представленные в сборнике «Антиэстетика» авторы согласны с утверждением, что мы не можем выйти за пределы репрезентации, то есть упразднить условия существования опыта (подобное отрицание характерно как раз для модернизма). В результате исследователь приходит к выводу о том, что постмодернизм лучше всего понимать «как конфликт новых и старых режимов — культурного и экономического, один не полностью автономен, другой не полностью определяющий — и интересов, заложенных в них» [\[13, р. XII\]](#).

Следует отметить, что речь все-таки идет о неких политизированных дискурсивных практиках (преодоления европоцентризма, возвращения политики, учета множественности опыта, преодоления автономии и специализации), а не о старомодном политическом активизме.

Картография постмодерна А. Хюссена

Одна из самых амбициозных и оригинальных попыток прояснить понятие «постмодерн» принадлежит литературоведу Андреасу Хюссену (Хёйссену). На написание эссе «Mapping the Postmodern» [\[14\]](#), вышедшее в 1984 году, А. Хюссена сподвигло посещение выставки современного искусства Documenta (1982 г.) [\[15\]](#). По его мнению, выставка была модернистской по форме, но антимодернистской, самоуверенной и эклектичной по содержанию, лишенной рефлексивности и иронии, слишком близкой к традиционному пониманию искусства. Знаменательно, что для канадского литературоведа (и, по совместительству, одной знаковых фигур североамериканского постмодернизма) Линды Хатчеон — пародия, ирония и саморефлексия — это отличительные черты как раз постмодернизма [\[16, pp. X; 22–27\]](#).

Модернизм был приручен и институализирован, авангард отказался от амбиций за пределами сферы эстетического, а исчезающая аура художественного произведения, о которой писал Вальтер Беньямин, была вполне восстановлена [\[17\]](#). Специалист по сравнительному литературоведению, А. Хюссен, постарался непредвзято подойти к вопросу и создать некое подобие карты или путеводителя по постмодерну.

А. Хюссен отмечает сдвиг в чувственности, дискурсивных практиках, оценках опыта и т.д., для которых вполне подходит термин «постмодернизм», однако старается оставаться

в рамках рассуждения о культуре, не выходя на уровень широких обобщений о сдвигах в общественной системе и экономике. Неизвестно, породила ли эта трансформация новые эстетические формы или же является попыткой вписать методы модернизма в новый контекст. Осуждение постмодернизма как отказа от критической рефлексии в искусстве, характерной когда-то для модернизма, требует дальнейшего изучения возможностей критического искусства уже в рамках постмодернизма [\[14, pp. 8-9\]](#). Литературовед уклоняется от попыток дать определение понятию «постмодернизм» (ведь это понятие относительное и отмечает лишь позиционирование по отношению к модернизму), свою же задачу видит в том, чтобы выявить соотношение постмодернизма с модернизмом, авангардом, неоконсерватизмом и постструктурализмом, а также выявить некоторые исторические обстоятельства, которые обычно игнорировались.

Попробуем очертить траекторию постмодернизма по А. Хюссену. Если в 1950-х годах литературные критики Ирвинг Хоу и Гарольд Левин использовали это понятие, чтобы описать упадок модернизма, то в 1960-х годах Ихаб Хассан и Лесли Фидлер использовали его в положительном ключе, причем вкусы их были различны, как и понимание того, что же является «постмодернистской» литературой. В 1970-х годах понятие распространяется на другие области культуры, начиная с архитектуры, затем на изобразительное искусство, театр, кино, танец, музыку и т.д. В конце 1970-х, не без влияния американских интеллектуалов, термин «постмодернизм» пересек океан и попал в Европу. Ю. Кристева и Ж.-Ф. Лиотар подхватили его во Франции, а Ю. Хабермас в Германии. В США тем временем начались дискуссии о том, что философский постструктурализм в его специфической американской трактовке может быть гомологичен наблюдаемым культурным явлениям. Это замечание особенно полезно для понимания той версии постмодернизма, которая закрепилась в отечественной гуманитарной сфере.

Сам модернизм не был единым течением: он содержал как промодернистские элементы конструктивизма и футуризма, так и романтическую ностальгию. Однако исследователь считает, что большую роль сыграло ретроспективное восприятие модернизма, в частности, наиболее ярко проявившееся в модернистской утопии переустройства общества средствами архитектуры, как её понимал Ле Корбюзье, Людвиг Мис ван дер Рёэ, движение Баухаус и т.д. В результате проект переустройства общества с помощью рационализации и стандартизации, когда машина и фабрика служила универсальной моделью, выродился в проект дегуманизации и прославления власти [\[14, pp. 11-14\]](#).

По мнению А. Хюссена, постмодернизм был иным каждое десятилетие. Согласно Хюссену, именно М. Дюшан и сюрреалисты, а не представители более позднего модернизма, являются предтечами американского авангарда 1960-х (от М. Дюшана к Д. Кейджу в музыке и Э. Уорхолу в изобразительном искусстве). Тогда как к 1970-м авангардный постмодернизм исчерпал себя. В 70-е годы появляются эклектичная позитивная версия постмодернизма, лишенная критических коннотаций, и альтернативная версия, в которой критические настроения получали обличие уже не в модернистских формах.

Ученый подчеркивает, что бунт против модернизма как раз связан с победой модернизма в качестве выразителя либерального-консервативного консенсуса. То есть признанного искусства, институализированного искусства культурных элит. Авантгард изначально пытался не просто отвоевать свое место в музее, но и преодолеть разрыв между искусством и жизнью. Это напряжение между затвердеванием в виде гегемонии формы и разрушением сопровождало весь период модернизма.

Если континентальная Европа была занята восстановлением и переоткрытием модернизма, то именно США стали зоной, где смог зародиться постмодернизм. Ведь в США модернизм занимал пьедестал признанного искусства, а «абстрактный экспрессионизм» [\[18, с. 188-191\]](#) Джексона Поллока и других художников использовался властями и для повышения престижа США в сфере высокого искусства, и как средство в борьбе за культурную гегемонию во времена холодной войны. Немалую роль в этом сыграло влияние художественного критика Клемента Гринберга, занимавшегося продвижением американского модернизма [\[19, с. 462, 477-482\]](#).

В своем знаменитом эссе «Авангард и китч» [\[20\]](#), опубликованном впервые в 1939 году, К. Гринберг противопоставляет авангард китчу. Авангард — это аполитичное в своем ядре искусство ради искусства, которое продолжает, а не противостоит традиции высокого искусства. Сохранение культурных иерархий К. Гринберг связывает с сохранением властных иерархий, ибо художникам требуется поддержка публики, публики «богатых и образованных». Гринберг, скорее, сторонник музейного, статусного модернизма, и не отстаивал критическую роль искусства.

А. Хюссен считает американский авангард 1960-х годов финалом международного авангарда [\[14, р. 24\]](#). В качестве противника высокого искусства выступила популярная (контр)культура: рок-н-ролл, фолк музыка, новые писатели, феминизм, культура меньшинств. «Если искусство 1960-х ещё можно было обсуждать в виде последовательности стилей (поп, оп, кинетическое искусство, минимализм, концептуализм) или же в столь же модернистских терминах сравнения искусства с антиискусством и неискусством, то в 1970-х такие различия все больше теряют почву под ногами» [\[14, р. 25\]](#). Коммерциализация и использование технологий в капитализме поставили крест на протестном потенциале популярной культуры/ Модернизм потерял свои амбиции и продолжает жить в дизайне, рекламе, иллюстрациях и т.д. Ученый выделяет три типичные позиции в американских дебатах по поводу постмодернизма. Модернизм либо превозносится как некая универсальная ценность, а постмодернизм осуждается и отвергается, что было характерно для 1950-х.; либо модернизм осуждается в качестве элитарного искусства, а постмодернизм одобряется как популистский, что характерно для 1960-х; а в 1970-х старые дилеммы отвергаются потому, что больше не работают.

Сравнение и сопоставление, а то и отождествление «постиндустриализма» и «постмодернизма» сопровождает существование этих концепций до сих пор. По мнению известного критика постмодернизма, Ю. Хабермаса, незавершенный проект модернизма был расщеплен на отдельные автономные области науки, морали и культуры, что сначала послужило углублению и развитию каждой из автономных областей, но в результате привело к невозможности воплощения общего проекта изменения общества. Сторонников такого расщепленного проекта модерна немецкий философ называет консерваторами. Поэтому для А. Хюссена имеет значение следующий факт: является ли один из главных глашатаев «постиндустриального общества» и виднейший американский «неоконсерватор» Д. Белл постмодернистом? Согласно Хюссену, если и является, то именно как сторонник постсовременности, в которой культурный модернизм не колонизирует повседневность, подтачивая ценности и социальную стабильность. При этом консерваторы пропустили процессы деполитизации, которые произошли в 1970-х, так что проект изменения общества силами культурного модернизма был заброшен и не представлял опасности для социальных иерархий. Таким образом, культурная критика неоконсерваторов стала уже неактуальной.

Значительно сложнее отношения французского постструктурализма с постмодернизмом. Андреас Хюссен последовательно отстаивает позицию, что французский постструктурализм куда ближе к модернизму и является дискурсом о модерне. Хотя это и не отменяет того факта, что теории, которые весьма условно можно объединить в качестве постструктураллистских оказали большое влияние на художников в США и Европы. Само понятие «постструктурализм» лишено внутреннего единства и представляет собой набор авторских теоретических подходов. По мнению А. Хюссена, наибольшее влияние на дебаты о постмодернизме в США оказали деполитизированные версии постструктурализма: деконструкции Ж. Деррида и поздних произведений Р. Барта, а не более политизированных версий М. Фуко, Ю. Кристевой, Ж. Бодрийяра и Ж.-Ф. Лиотара. В свою очередь, нападки Юргена Хабермаса на различного рода «консерваторов» сыграли немаловажную роль в том, чтобы связать французскую теорию с художественными практиками, к которым она имела весьма опосредованное отношение.

Постструктуралсты в своих теориях обращаются к материалу модернизма, поэтому А. Хюссен считает, что французская теория была «археологией модерна, теорией модернизма на стадии его истощения». Если рассматривать постструктурализм как некую форму постмодернизма, то в качестве «ретроспективного прочтения» модерна с осознанием его пределов и ограничений [\[14, р. 39\]](#). Провал политических амбиций авангарда, неспособность создать эффективную критику буржуазной модернизации и дальнейший возврат в безопасную сферу искусства лишь подчёркивают эту неудачу. Напротив, арт-критик Артур Данто считает, что постмодернистские произведения, начиная с работ М. Дюшана, практически лишены эстетического измерения: «По большей части современное искусство почти совсем не эстетично, но зато оно обладает силой значения и обещанием правды, будучи сопряжено с интерпретацией, которая их порождает» [\[21, с. 163\]](#).

Расщепление модернизма принесло и новые возможности. Например, появление проблематик другого: инаковости, субъективности, внимание к экологии, которые блокировал «культурный империализм» модернизма. Подытоживая, Андреас Хюссен пишет о том, что мы в любом случае оказались в новой ситуации, какова она бы ни была.

Выводы.

Если Вольганг Вельш описывает постмодернизм как всплеск фонтанирующей энергии, протест против старого, отказ от единообразия и набивших оскомину авторитетов. Этакий хеппенинг — бунт в пользу многообразия и плюрализма. Версии Х. Фостера и А. Хюссена более идеологизированные. Хэл Фостер чувствителен к политическому содержанию постмодернизма, поэтому не готов без разбора поддерживать все его направления, а только оппозиционные, деконструирующие властные структуры. Версия Андреаса Хюссена, на наш взгляд, является самой любопытной, хотя бы потому, что он один из немногих интеллектуалов задумывался о соотношении понятий «постмодернизм» и «авангард», «постструктурализм» и «неоконсерватизм» (впрочем, в менее разработанном виде подобный же подход заметен и у Фостера). Хюссен не считал французский постструктурализм философской базой постмодернизма. Для него постструктурализм — это своеобразная рефлексия по поводу модернизма в момент его затухания, «истощения». Что же касается постмодернизма, то для А. Хюссена он в значительной степени совпадает с американским авангардизмом, который боролся с институализованным модернизмом в США, представлявшим на тот момент витрину

американской высокой культуры внутри страны и в мире. Как и модернизм, американский постмодернистский авангард был обречен на поражение, институализацию и «бронзовение», хотя и навсегда изменил (и продолжает менять) мир.

Усвоение определенных версий постмодернизма сыграло значительную роль в судьбе этого понятия в отечественной гуманитарной литературе, задав определенный шаблон восприятия, на основе которого появился целый корпус текстов. Дискуссионная природа постмодернизма была упущена, поэтому альтернативные версии, если и проникали в отечественную литературу, то не оказывали значительного влияния, вливаясь в своеобразный хор. Тотальный плюрализм постмодернизма позволял не обращать внимания на явные противоречия между авторскими позициями. Относительно недавно положение стало меняться, но даже при сравнительном анализе всего лишь трех авторов, можно увидеть, какие альтернативы были приняты, а какие упущены. В качестве особенностей российского восприятия постмодернизма можно назвать признание французских постструктураллистов в качестве философской базы постмодернизма. Другой особенностью является деполитизация понятия «постмодернизм», желание представить это понятие качестве нейтрального описания.

Библиография

1. Ритцер Дж. Современные социологические теории. 5-е издание. СПб.: Питер, 2002. 688 с.
2. Hassan I. The Dismemberment of Orpheus // boundary 2. 1972. № 1. P. 216–224.
3. Fiedler L. Cross the Border, Close the Gap // The collected essays of Leslie Fiedler. Vol. 2. New York: Stein & Day Publishers. 1971. P. 461–485.
4. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. М.: Стройиздат, 1985. 136 с.
5. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М.: Институт экспериментальной социологии; Спб.: Алетейя, 1998. 160 с.
6. Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма. М.: Издательство Института Гайдара, 2019. 808 с.
7. Вельш В. «Постмодерн». Генеалогия и значение одного спорного понятия // Путь. 1992. № 1. С. 109–136.
8. Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество: опыт социального прогнозирования. М.: Академия, 2004. 578 с.
9. Bell. D. The cultural contradictions of capitalism. New York: Basic Books, 1976. XXXIV, 301 р.
10. Уэбстер Ф. Теории информационного общества. М.: Аспект Пресс, 2004. 400 с.
11. Хабермас Ю. Модерн – незавершенный проект // Политические работы. М.: Практис, 2005. С. 7–31.
12. Хабермас Ю. Критика неоконсервативных взглядов в США и ФРГ // Политические работы. М.: Практис, 2005. С. 55–86.
13. Foster H. Postmodernism: A Preface // The Anti-aesthetic / Ed. by Foster H. Port Townsend: Bay Press, 1987. P. IX–XVI.
14. Huyssen A. Mapping the Postmodern // New German Critique, 1984. № 33. P. 5–52.
15. Documenta 7. URL: https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_7 (дата обращения: 29.11.2023).
16. Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism. London; New York: Routledge, 1988. XIII, 268 р.
17. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2012. С. 190–234.
18. Демпси Э. Стили, школы, направления. Путеводитель по современному искусству. М.:

Искусство – XXI век, 2008. 304 с.

19. Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б. Х. Д., Джослит Д. Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 816 с.
20. Гринберг К. Авангард и китч // Художественный журнал. 2005. № 60. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/35/article/672> (дата обращения: 12.07.2024).
21. Данто А. Что такое искусство? М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 168 с.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Рецензируемая статья «Три подхода к трактовке концепта «постмодерн» (на примере работ В. Вельша, Х. Фостера и А. Хюссена)» рассматривает понятие «постмодерн» и его границы в трактовках трех упомянутых американских и немецкого авторов. Сложность и вместе с тем актуальность затронутой темы состоит, как отмечает автор данной работы, в том что «каждая область культуры (литература, архитектура, философия и т.д.) обладает своими традициями употребления этих понятий и устойчивыми ассоциациями с определенным набором авторов и произведений». Собственно активный дискурс по данной проблематике велся в 1980-ые гг., таким образом рассматриваемое исследование относится к истории культурологии, хотя и это определение довольно условно, т.к. , как справедливо отмечает автор, термин «постмодернизм» вышел за пределы литературы и архитектуры, попал в философский дискурс. Структура текста исходит из поставленной задачи, текст начинается с формулировки проблемы и пояснения историко-культурологического контекста рассматриваемых вопросов. Затем следуют три раздела «Спорное» понятие «постмодерн» в концепции В. Вельша, Антиэстетика Х. Фостера, Картография постмодерна А. Хюссена, каждый из которых посвящен специфической трактовке постмодерна тем или иным автором. Возможно, в вводном разделе автору следовало пояснить выбор именно этих трех авторов для анализа трактовок постмодерна, в любом случае, раздел «Спорное» понятие «постмодерн» в концепции В. Вельша этот пробел все же закрывает: автор указывает, что Вельш «является наиболее известным и цитируемым в отечественных научных трудах, затрагивающих проблему «постмодерн» / «постмодернизм»» В то же время «... Если трактовка Вельша оказала значительное влияние на восприятие «постмодерна» / «постмодернизма» в отечественной гуманитарной сфере, то версии Фостера и Хюссена едва ли сравнимы по популярности». Таким образом, необходимость пояснения выбора работ Фостера и Хюссена становится еще более очевидной. Рассмотрение концепций Вельша, Фостера и Хюссена не сводится к простому перечислению тезисов, автор указывает на философско-культурологический контекст в каждом из трех случаев, упоминая как на предтечи данных концепций, так и на оппонентов, разворачивая таким образом каждый из трех подходов как в прошлое, так и в будущее (относительно 1980-ых гг.). Наиболее удачно на наш взгляд автору удалось это проделать в разделе посвященном анализу статьи *Mapping the Postmodern* и других текстов американского германиста Хюссена. В заключительной части автор суммирует результаты исследования: «Усвоение определенных версий постмодернизма сыграло значительную роль в судьбе этого понятия в отечественной гуманитарной литературе, задав определенный шаблон восприятия, на основе которого появился целый корпус текстов. Дискуссионная природа постмодернизма была упущена, поэтому альтернативные версии, если и проникали в отечественную литературу, то не оказывали значительного влияния, вливаясь в своеобразный хор.... даже при сравнительном анализе всего лишь трех

авторов, можно увидеть, какие альтернативы были приняты, а какие упущены». Возможно, достижение этой цели – нарушение шаблона восприятия постмодерна в отечественной литературе опять-таки стоило указать в вводном разделе, но в целом это не является существенным недочетом. В целом работа выполнена на высоком научно-методическом уровне, является компетентным и актуальным исследованием, текст рекомендуется к публикации.