



ЧТО БУДЕТ ВМЕСТО ПОСТМОДЕРНА? ДИДЖИМОДЕРНИЗМ КАК КУЛЬТУРНАЯ ДОМИНАНТА

Сафронов Эдуард Евгеньевич (а)

(а) Институт философии РАН, 109240 Российская Федерация, г. Москва,
ул. Гончарная, д. 12, стр. 1, E-mail: safronoveduard@gmail.com

Аннотация

Рецензия на книгу: Kirby, A. (2009). *Digimodernism. How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*. New York, London: Continuum.

Ключевые слова

Рецензия, постмодерн, постмодернизм, культурная доминанта, диджимодернизм, диджимодернистское общество, культура XXI века



Это произведение доступно по [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).



В 2015 году культурологи Дэвид Радрам и Николас Ставрис издали книгу «Вместо постмодерна. Антология работ по искусству и культуре начала XXI века». Эта книга имеет очень большое значение для социальной и гуманитарной науки, о чем говорит ее название. Некоторым образом она свидетельствует о важном сдвиге: на место постмодерну как парадигме культуры приходит что-то новое. В первом разделе антологии редакторы представили тексты, в которых такие авторы, как Линда Хатчеон, Ихаб Хассан, Стивен Коннор и др., рассуждали об окончании эпохи постмодернизма, а во втором – восемь концепций, которые претендуют на место «умершей» культурной доминанты. Если первая часть не оставляла поля для жаркой дискуссии, так как ведущие теоретики постмодернизма, например, Линда Хатчеон и Ихаб Хассан разочаровались в предмете своего исследования (Hasan, 2003) и заявили о конце постмодерна (Hutcheon, 2002), то во втором разделе представлено несколько попыток разной степени проработанности описать и объяснить то, что следует за постмодернизмом.

Диджимодернизм, одна из теорий, представленных во второй части антологии, является для нас наиболее интересной, так как она обращается не только к культуре и эстетике (как делают метамодернизм, ремодернизм, перформатизм), но и к технологиям, влияние которых на социальную (и нашу личную) жизнь нельзя недооценивать. Собственно, диджимодерн – то, что пришло на смену постмодерну и отражает технологическую революцию. Тексты автора этой концепции – британского литературоведа и теоретика культуры Алан Кирби – даны в обеих частях антологии. В первой размещена его статья 2006 года «Смерть постмодернизма и то, что после» (Kirby, 2006), в которой Кирби впервые заговорил о новой культурной парадигме. Однако мы не будем на ней останавливаться подробно, так как в русском академическом пространстве ее уже критически анализировали (Павлов, 2018). Тексты Кирби во второй части – это отрывки из его книги «Диджимодернизм. Как новые технологии упраздняют постмодерн и переопределяют нашу культуру» (Kirby, 2009). Именно ей мы посвятим это эссе. Книга Кирби может считаться развитием его идей и интуиций, высказанных тремя годами ранее. В монографии Кирби рассуждает о современности не так, как делал ранее, предлагая провокации в виде бездоказательных утверждений, но предлагает полноценную, структурированную работу, основанную на богатом эмпирическом материале. Автор делит книгу на семь глав:

- 1) аргументы в пользу смерти постмодернизма;
- 2) диджимодернистский текст;



- 3) предыстория диджимодернизма;
- 4) диджимодернизм и Web 2.0;
- 5) эстетика диджимодернизма;
- 6) культура диджимодернизма;
- 7) на пути к диджимодернистскому обществу.

Первая глава посвящена окончанию эпохи постмодернизма. Разбираясь с вопросом «Что же такое постмодернизм?», Кирби делает большой шаг вперед относительно своей статьи 2006, в которой он обозначал постмодернизм как смешение постмодернистской литературы и философии постструктурализма. Признавая, что постмодернизм по-прежнему влиятелен, Кирби утверждает, что этот тренд в культуре все-таки перестал быть парадигмальным. Для доказательства данного тезиса он последовательно разбирает несколько кейсов массовой культуры. Во-первых, это постмодернистская мультипликация. К ней можно отнести анимационную картину «История игрушек» (1995), созданную компанией Pixar и являющуюся вполне постмодернистским по содержанию полнометражным мультфильмом. При этом Кирби обращает внимание на то, что мультфильм также диджимодернистский и по форме, так как полностью создан благодаря компьютерной графике. В этой же главе обсуждается анимационная лента «Побег из курятника» (2000), в котором можно обнаружить несколько смысловых аллюзий – на фильмы о побегах из лагерей для военнопленных, на «Скотный двор» Джорджа Оруэлла, на классические английские романы о частных женских интернатах со злобной и деспотичной хозяйкой и так далее. Разумеется, Кирби обращается и к «Шреку» (2001), в котором деконструируются основные сказочные каноны, описанные когда-то В. Я. Проппом в его труде «Морфология волшебных сказок» (Пропп, 1998). Все эти мультфильмы были по достоинству оценены публикой и встречены восторженной критикой, однако, несмотря на первоначальный кассовый успех подобных экспериментов, волна постмодернистской мультипликации быстро сошла на нет, заставив авторов уделять больше внимания наивности и искренности в пользу маленького зрителя. Обсуждая мультипликацию, Кирби делает не совсем легитимный с точки зрения аргументации, но по-своему любопытный ход. По мнению автора, когда постмодернизм становится вторичным даже в глазах детей, он точно выпадает из актуальной повестки современной культуры.



Следом Кирби рассматривает случаи отказа от постмодернизма в искусстве, среди которых манифест «Догма 95» Ларса фон Триера и Томаса Винтерберга. Последний, будучи проявлением ностальгии по модерну, призвал отказаться от современных технических средств и нарративных аллюзий при производстве кино. Сам проект провалился, и авторы манифеста постепенно отказались снимать фильмы в такой манере, однако это был важный протест представителей культуры против постмодернизма, который опосредованно привел к появлению таких знаковых для диджимодернизма вещей, как фильмы «Ведьма из Блэр: курсовая с того света» (1999), «Борат» (2006), а также расцвету локальной документалистики (vice.com) и видеоблогингу. Следом были манифесты группы писателей «Новые пуритане» и художников-стакистов. Последний, в свою очередь, вылился в одно из первых постпостмодернистских направлений в искусстве – ремодернизм (Childish & Thomson, 2015).

Пересказывая британского философа-марксиста и литературоведа Терри Иглтона, Кирби увязывает смерть постмодерна с кризисом постструктуралистских теорий. Расправившись с постмодернизмом, последнюю часть первой главы Кирби посвящает критике других постпостмодернистских теорий. Здесь он рассматривает две концепции – «перформатизм» германо-американского слависта Рауля Эшельмана (Eshelman, 2008) и «гипермодернизм» французского философа Жилия Липовецкого (Lipovetsky, 2005). Концепция Эшельмана, по мнению Кирби, строится на полярном противопоставлении постмодернизму, но при этом не является историчной, а отражает личные художественные предпочтения автора. Иными словами, перформатизм – скорее симптом увядания постмодернизма, нежели полноценная ему альтернатива. Липовецкого же Кирби критикует как социального и «исторического» автора, не уделяющего должного внимания переменам в культуре. «Самобытное» представление Кирби о постмодернизме и слабый анализ современных ему социальных теорий (так, например, в случае с Эшельманом Кирби использует уникальный исследовательский подход и честно пишет, что не читал книгу Эшельмана «Перформатизм, или конец Постмодернизма», но видел его одноименную статью 2001 года и, основываясь на ней и оглавлении и описании книги на Амазоне, делает свои выводы) превращает эту главу в одну из самых слабых в книге. Однако некоторые интуиции Кирби по поводу его собственной концепции уже появляются в этой части и кажутся достаточно интересными.



Все это нужно Кирби лишь для того, чтобы подвести читателей к главному отличию его теории от других: диджимодернизм не строится на субъективном ощущении окончания постмодернизма, а опирается на объективные изменения, произошедшие в конце XX – начале XXI веков и связанные с невероятным развитием технологий и повсеместной диджитализацией. Как пишет сам автор: «Это культурная доминанта, вызванная развитием технологий и следующая за постмодернизмом» (Kirby, 2006, p. 54). Такое прозрение во многом уравнивает слабые части его работы. Но здесь стоит заметить, что Кирби – не единственный автор, сделавший в своих размышлениях упор на техническую революцию конца 1990-х: еще одна концепция, в которой этому уделяется особое внимание – «автомодернизм» Роберта Сэмюэлса (Samuels, 2008).

Вторая глава посвящена «диджимодернистскому тексту». Новая форма текстуальности – один из ключевых признаков, свойственных диджимодернизму. Кирби расширяет понятие текста: последний становится цифровым и включает в себя телевизионные шоу, компьютерные игры, фильмы, радиопередачи, подкасты, социальные сети, блоги и другие интернет-сервисы. «Текст» характеризуется следующим образом: направленность в будущее – у него есть начало, но может не быть конца; «текст» постоянно развивается и дополняется; стихийность – направление его развития не предопределено; эфемерность – «текст» важен только в настоящем, он не представляет интереса как воспроизводимый элемент; размытие ролей – у «текста» больше нет деления на производителя и потребителя, эти роли смешиваются, а авторы и реципиенты дополняют друг друга; анонимное и множественное авторство; он электронно-дигитальный и утверждается только в этом статусе. Здесь необходимо уточнить, что «digimodernism» для Кирби означает не только «digital» в значении «цифровой», но также и «digits» в значении «пальцы». На это автор специально указывает, говоря, что диджимодернизм – не столько визуальная, сколько репрезентируемая через технологии, мануально-ориентированная культура (набор и производство текста) (Kirby, 2009, p. 53).

Разбирая некоторые понятия повседневной культуры, Кирби показывает, как они работают в диджимодернизме. Так, например, «автор», смерть которого обозначили постструктуралисты (Барт, 1994), вновь появляется в диджимодернистском «тексте», но уже не как индивидуальная фигура, а как сообщество (каждый отдельный член которого не важен), которое само придумывает, создает, потребляет и модерирует «текст». Слушатель радио или зритель



передачи превращается из потребителя контента в его производителя, голосуя он-лайн, звоня в эфир или оставляя комментарии на странице трансляции в интернете. Даже чтение теряет привычную континуальность – интерактивность и нелинейность становятся ключевыми параметрами «текста». «Написание», как нечто креативное и осмысленное, заменяется на «печатание» – простой механический процесс, лишенный индивидуальности.

Все эти метаморфозы произошли с миром не в один момент, диджимодернизм для Кирби – исторический преемник постмодернизма, который некоторое время существовал в тени последнего и смог проявиться и занять свое место как «культурной доминанты» лишь с резким ростом развития технологий в конце 1990-х годов. Поэтому третью главу Кирби посвящает «предыстории» диджимодернизма – его ранним стихийным проявлениям. Например, автор рассматривает фильм «Шоу ужасов Рокки Хоррора» (1975), который представляет собой абсолютно постмодернистское зрелище: пастиш, ирония, пародия, кэмп, альтернативная сексуальность и так далее (Павлов, 2017, стр. 173-175). При этом протодиджимодернистским его делает именно культовый статус. Коллективный просмотр фильма поклонниками часто сопровождается действием, параллельным происходящему на экране: зрители наряжаются, берут с собой реквизит, поют и танцуют в зале. Таким образом, просмотр фильма разделяется на два потока, один фиксированный – сам фильм, а второй, как то свойственно диджимодернизму, – стихийный. Также в качестве примеров Кирби рассматривает телетекст, который существует параллельно текущей телепрограмме. При этом телетекст не обладает какой-либо историей, никто никогда не обратится к архиву, он существует только здесь и сейчас. Кроме того, Кирби описывает как протодиджимодернизм электронную музыку, студийную порнографию, импровизацию (когда комику на сцене дают указания из зала) и некоторые телепередачи. Кирби утверждает, что все приведенные примеры были маргинальны или непопулярны в свое время, и связывает это с тем, что «престиж», так или иначе, детерминируется либо социальными, либо эстетическими, либо историческими ограничениями. По мнению автора, именно исторические ограничения (невозможность представить в тот момент концепцию диджимодернистского «текста» из-за слабого развития цифровой техники) и обуславливали маргинальность этих примеров.

В четвертой главе Кирби рассматривает феномен WEB 2.0 (таких сервисов, как чаты, вики-проекты, социальные сети, где пользователи



сами производят контент). Это наиболее релевантный и простой пример для концепции диджимодернизма (сам Кирби пишет, что данный феномен – лишь часть, хотя и самая важная, более широкого культурного сдвига), чистый цифровой «текст», который находится в постоянном движении: создается, удаляется, трансформируется. К слову, именно из-за этой текучести и постоянной трансформации «текста» в сети глава про интернет спустя десять лет читается как что-то совершенно устаревшее. Например, Кирби рассматривает чаты (сегодня это функция мессенджеров) как форму диджимодернизма, постепенно теряющую свою популярность. Но при этом они являются одним из наиболее чистых примеров диджимодернистского «текста». «Вы становитесь частью текста; вы становитесь персонажем, вымышленным игроком в рамках вымышленной вселенной, населенной только выдуманными людьми. Вы этот текст. Это заманчивая, захватывающая, рискованная и в конечном счете бесполезная особенность» (Kirby, 2009, p. 107). Далее Кирби рассматривает возможность комментирования под записями и публикациями в интернете, удивляясь, что люди пренебрегают конструктивной дискуссией и оставляют в основном негативные, некомпетентные, а зачастую и просто оскорбительные комментарии (Филлипс, 2016). Пожалуй, это единственная часть главы про WEB 2.0, в которой ничего не изменилось за прошедшие годы.

Далее Кирби рассматривает Википедию, утверждая, что это диджимодернистская форма с постмодернистским содержанием, и иронизируя над тем, что она позиционируется как воплощение идей Мишеля Фуко о знании, свободном от господства и угнетения, но при этом является политически ангажированной площадкой, на которой последнее слово всегда остается за модераторами. Здесь же Кирби акцентирует внимание на одном из социальных последствий диджимодернизма – некомпетентности, и в случае создания текстов на Википедии, и в случае их использования без дополнительной проверки. Его высказывания по поводу YouTube и Facebook сегодня тоже выглядят анахроничными. Так, самый большой видеохостинг прошел за эти годы путь от площадки, которая репрезентировала диджимодернистскую «стихийность», до фабрики по производству контента, на которой представлены уже не только любители, но и медиа-гиганты со всеми своими производственными мощностями. А Facebook из социальной сети для поиска и общения со старыми знакомыми, превращается в параллельный автономный интернет, где можно сделать и найти все, не уходя на другие площадки. Этот феномен был проанализирован экономистом и социальным



теоретиком Ником Срничеком в книге «Капитализм платформ». Срничек изучает стремление «платформ» (Google, Amazon, Facebook) к автономности и утверждению монополии (Срничек, 2019). Хотя Кирби и посвящает интернету целую главу своего исследования, этого явно недостаточно. Он анализирует его исключительно как медиум и, описывая форму, совершенно не занимается содержанием, которое скрывает за собой веб-страница. Это, впрочем, свойственно его методологии, в которой совершенно отсутствует какой бы то ни было экономический анализ, и как следствие – глубокий социальный анализ.

Далее следуют две наиболее интересные для сегодняшнего читателя главы. Пятая, в которой Кирби приступает к описанию диджимодернистской эстетики, и шестая, посвященная диджимодернистской культуре. Возможно, с точки зрения социальной теории, это не самое важное, но Кирби, будучи исследователем культуры, показывает себя в этих отрывках наблюдательным и скрупулёзным исследователем, чего нельзя сказать о главах про постмодернизм и социальное влияние диджимодернизма. Если начать с эстетики диджимодернизма, то для Кирби она характеризуется инфантильностью, искренностью, реалистичностью и бесконечными нарративами (Кирби замечает, что это наиболее спекулятивная характеристика из всех предложенных). Все эти свойства выводятся дедуктивно, исходя из современного (на момент написания книги) состояния популярной культуры. Например, анализируя списки самых кассовых фильмов с 2001 по 2007 годы, Кирби замечает, что количество фильмов, которые можно назвать условно «детскими», занимает от четырех (в 2001) до десяти (в 2007) лидирующих позиций. И если с мультфильмами в этом списке все понятно, то про фильмы следует сказать поподробнее.

Инфантильное кино для Кирби – не столько детские фильмы, сколько снятые по «детским» первоисточникам картины. Так, он разбирает кейсы «Пиратов Карибского моря» (2003) – фильм, сделанный по мотивам аттракциона из Диснейленда, но популярный в первую очередь среди взрослых. «Властелин колец: братство кольца» (2001), «Люди икс» (2000), «Бэтмен: Начало» (2006), «Гарри Поттер и философский камень» (2001). Все эти франшизы, снятые по «детским» источникам, представляют собой нарративно и технически сложное, аллюзивное кино, которое в полной мере раскрывается лишь для взрослых, однако при этом любимо и детьми. Инфантильность репрезентируется и в самой массовой культуре: например, это



сериалы «Друзья» или «Секс в большом городе», в которых взрослые люди показаны как подростки с подростковыми интересами.

«Реалистичность», как эстетическое свойство диджимодернизма, хорошо видна в «псевдодокументальных» кинопроектах, таких как «Ведьма из Блэр: курсовая с того света» (1999), «Борат» (2006), сериалах «Офис», «Пип Шоу», документальных сериалах на телеканале Discovery Channel, телевизионных шоу «Чудаки» и «Большой Брат». Искренность, третья характеристика нового искусства, у Кирби определяет не только диджимодернистскую эстетику, но и является оппозицией постмодернистской иронии, четко разграничивая две социальные концепции. Если теракт 9/11 в свое время привел к появлению «новой искренности», то в диджимодернистском искусстве это проявилось еще раньше, например, в виде так называемой мифополитики. В таких франшизах, как «Звездные войны», «Матрица», «Властелин колец» все политические и социальные тезисы обязательно проговариваются максимально серьезно и без доли иронии. А Гендальф, Йода или Дамблдор всегда серьезны, когда речь заходит об этических вопросах.

Последней и, возможно, самой важной характеристикой эстетики диджимодерна является «бесконечный нарратив». Кирби не подразумевает под этим формальной бесконечности того или иного продукта культуры, а обозначает данным термином бесконечный потенциал для продолжений, свойственный современным произведениям. В качестве примера Кирби рассматривает «Властелин колец», даже не представляя, что за десять лет с момента написания книги мир Средиземья разрастется за счет еще одного трехсерийного фильма, десятка компьютерных и настольных игр, игрушек, легио и так далее, превратившись во вселенную, для полного изучения которой уйдут тысячи часов. В наши дни на данное свойство уже невозможно не обратить внимание, потому что язык также реагирует на эти изменения: сегодня все понимают, что такое «киновселенная» и какие масштабы она может принимать. Дополнительными примерами здесь служат многосезонные сериалы, мыльные оперы, реалити-шоу, в которых истории, по словам автора, «могут начинаться и заканчиваться на разных уровнях и с разной скоростью» (Kirby, 2009, p. 165).

В главе «Культура диджимодернизма» Кирби подробно рассматривает индустрию компьютерных игр, кино, телевидения, радио, музыку и литературу, применяя для анализа все категории, которые смог накопить на протяжении предыдущих пяти частей книги. Компьютерные игры – флагман современной культуры, как



кино для модернизма или телевидение – для постмодернизма. Компьютерные игры – «чистое» воплощение диджимодернизма. Создание уникальных визуальных вселенных, новых форм повествования – то, к чему кино только стремится (надо признать, очень успешно) при помощи новых технологий, уже давно было опробовано в играх. Сегодня любая компьютерная игра (конечно, если она не стилизована под ретро) может похвастаться полным набором диджимодернистских свойств и качеств. Видеоигры соответствуют диджимодернистскому «тексту»: они создаются большим количеством профессионалов, каждый из которых является автором, многие из создателей используют псевдонимы, сохраняя свою анонимность. Игры могут сохранять стихийность даже при линейном сюжете, тем не менее, большинство современных игр предоставляют игроку полную свободу действий в рамках этой «вселенной», лишь направляя их сюжетной линией, которая также может быть нелинейна.

Более того, многие игры отказываются от сюжета, предоставляя игрокам полную свободу действий. Лучше всего видеоигры характеризует их супер-субъективность. Игрок выходит на первый план и перестает быть статичным наблюдателем, он уже не столько участвует в создании «текста», сколько сам становится этим «текстом». Играм свойственно деятельное участие в создании и расширении «бесконечных нарративов», они дополняют существующие (вселенная Marvel, Гарри Поттера и другие) и создают новые (такие, как франшиза GTA или S.T.A.L.K.E.R., по которой написан не один десяток книг и снято несколько фанатских короткометражек). Также очевидна и инфантильная природа генезиса видеоигр, однако, сегодня это уже не является «постыдным удовольствием» и для взрослых людей. Игры конкурируют по сборам с блокбастерами, а культурологи, пусть и запоздало, размышляют, можно ли считать их новой формой искусства.

Что же касается кинематографа, то Кирби делает акцент на технологиях компьютерной графики. Именно они позволяют современному кино преодолеть постмодернистские установки и начать создавать нечто радикально новое: другие миры, персонажей и монстров, которых невозможно представить в реальности. При помощи CGI создаются и разрушаются целые города, реконструируются эпохи и визуализируются мифы и легенды. Однако не все согласны с подобными утверждениями. Так, киновед Филипп Марион и его соавтор Андре Гадро в своей книге «Конец кинематографа? Кризис в эпоху цифровых технологий» пишут, что



современное высокотехнологичное кино не привнесло в сферу ничего нового и лишь имитирует результаты, полученные еще в эру пленочного кино, и потому новые технологии никак не обозначают радикальный разрыв с предшествующей традицией (Gaudreault & Marion, 2015, pp. 4-6). Здесь, однако, скорее прав Кирби, так как 2018 год показал нам, что кино еще способно развиваться и учиться у более молодых представителей культуры. Переняв практику, давно свойственную видеоиграм, американская компания Netflix выпустила в интерактивный эпизод сериала «Черное зеркало» «Брандашмыг» (2018), где зритель мог принимать решения за персонажей, тем самым формируя собственный нарратив, правда, и ограниченный некоторыми рамками. До этого подобную попытку предприняли НВО и режиссер Стивен Содерберг, сделав сериал «Мозаика» (2018).

Надо заметить, что в самом конце отрывка, посвященного кино, Кирби выступает в качестве визионера и предсказывает саму компанию Netflix и он-лайн кинотеатры, предполагая, что развитие интернета и усиление возможностей для взаимодействия с контентом он-лайн, скорее всего, переизобретёт кинематограф в качестве домашнего культурного режима. Телевидение как диджимодернистскую культуру Кирби рассматривает через реалити- и ток-шоу, в которых зритель принимает непосредственное участие в создании «текста» путем голосования. Так же формируется и радиоэфир, когда каждый слушатель может написать электронное письмо или позвонить ведущему в режиме реального времени и тем самым повлиять на контент и стать его частью. Кусок, посвящённый музыке, наиболее слабый в этой главе и, скорее всего, представляет собой стороннее исследование Кирби про рок-музыку как слишком концептуальную и откровенную для эпохи постмодернизма, а также обрывистые замечания о том, что эпоха диджимодернизма обозначила новый формат потребления музыки, который в большей степени направлен на синглы и индивидуальные плейлисты, чем на полноценные и концептуальные альбомы.

Последняя глава книги Алана Кирби наиболее интересна с точки зрения социальной философии. Первая ее часть посвящена «псевдоаутизму» – диджимодернистскому приемнику постмодернистской шизофрении и модернистского невроза. Надо заметить, что для подробного описания этого феномена (в большей мере даже для критики современного общества) Кирби создает очень драматичную атмосферу. В начале он обращается к цифрам и пишет, что с 1976 года по 2008 год число диагнозов «аутизм» выросло в двадцать пять раз, а после этого говорит, что его «псевдоаутизм – это



неклинический аналог аутизма, но нечто, напоминающее синдром Аспергера, которому свойственны отстранённость и замкнутость. Далее Кирби называет наиболее очевидные причины роста аутизма и «псевдоаутизма» – техническую революцию (интернет, мобильные телефоны, видеоигры, плееры и так далее), позволившую людям существовать в «коконе», избегая личной коммуникации и довольствуясь текстом, и популяризацию социопатии в массовой культуре. Описав эти тенденции, Кирби сам же от них отказывается, считая их неудовлетворительными и неспособными объяснить рост диагностируемого аутизма на 2500 процентов (звучит в сто раз внушительнее, чем «в 25 раз»), и далее через модель Фуко утверждения болезни как несоответствия социальной норме переходит к критике современного общества. Аутизм противопоставляется текущей социальной гегемонии: тяга к одиночеству, тишине, свободе от вмешательства противостоит глобализации, перенаселению и урбанизации, память и осмысленность – потребительской забывчивости и инстинктивности, и так далее. Именно это противопоставление и «порождает» аутизм – как исключенность из общества. При этом нельзя рассматривать аутистов как «мучеников» или «бунтовщиков», потому что это не их осознанный выбор. Все это приводит Кирби к неутешительному выводу: «Общество, которое так успешно производит аутизм и тут же исключает его из общественной жизни – недостойно выживания; и не выживет» (Kirby, 2009, p. 233).

Следующие умозаключения Кирби не добавляют оптимизма в эту и без того печальную картину. По ходу воскрешая метанарративы, которые многие похоронили из-за неточного перевода Лиотара на английский язык, Кирби переходит к их критике. Так, по его мнению, сегодня наиболее влиятельны и актуальны «ядовитые метанарративы», к которым он относит религию и консюмеризм. Религия, представленная в общественном пространстве (к ней Кирби не относит личные религиозные убеждения), несет лишь деструктивный, токсичный посыл: прямое или опосредованное уничтожение науки, искусства, инакомыслия, ограничение прав и свобод. Даже передовые технологии используются в псевдомодернистской манере: видео и YouTube для публикации записей казней, кино и телевидение для демонстрации «Страстей Христовых» (2004) Мела Гибсона. Но все же главным «ядовитым метанарративом» является консюмеризм как система ценностей и мировоззрение, выходящее далеко за рамки простого потребления. Консюмеризм, естественно, включает в себя все плохое.



Следствием/причиной консюмеризма является потеря компетенции во всем. Это и компетенции в сфере культуры, искусства, образования, и личные, от финансов до гигиены, и, конечно, рабочие компетенции для всех профессий от «медсестры до инженера». Все это свойственно раннему диджимодернизму и является следствием влияния постмодернизма, который в свою очередь способствовал триумфу консюмеризма.

За три года в промежутке между своей статьей «Смерть постмодернизма и то, что после» и книгой, которой посвящено это эссе, Алан Кирби проделал огромную работу с эмпирическим материалом. Однако, как показало время, этого оказалось недостаточно. Основная проблема этой концепции, как и большинства других постпостмодернистских исследований – работа с формой, а не анализ содержания. Уловив цифровой тренд как важную особенность, свойственную современности, Кирби представил безусловно серьезное и последовательное исследование проявлений диджитализации в культуре. Но за бортом исследований автора остались экономика и социальное влияние (морализаторские заявления Кирби о конъюмеризме нельзя считать серьезной социальной концептуализацией настоящего момента). Во многом эти проблемы обусловлены тем, что у автора нет адекватного понимания «предыдущей» эпохи. Рассмотрев и изучив постмодернизм исключительно через призму культуры, Кирби переносит этот изначально неправильный паттерн на анализ современности. Бегло ознакомившись с трудами Джеймисона, Лиотара, Хабермаса и Иглтона, он, не проведя должной критической рефлексии, в итоге получил собственную нежизнеспособную методологию для работы с современностью.

Концепция Алана Кирби не нашла широкого отклика среди гуманитарных ученых. Его книгу периодически цитируют, в основном искусствоведы и культурологи, также его статья 2010 года была опубликована в книге «Планетарный поворот. Реляционность и геоэстетика в двадцатом веке» (Kirby, 2015) под редакцией Кристиана Морару, автора концепции космодернизма. Сам же Кирби перестал разрабатывать свою идею и забросил социальные сети. Конечно, концепция Кирби далеко не идеальна и предлагает большой простор для критики. Так, можно критиковать его понимание постмодернизма, политизированность и слабо разработанную социальную проблематику, которая никак не опирается на современную экономику, хотя влияние новых технологий в этом направлении едва ли меньше, чем в культуре. Однако, как уже



упоминалось, Кирби один из двух авторов, вместе с Робертом Сэмюэлсом и его «автомодернизмом», кто видит переломный момент для смены социальных парадигм именно в революционном техническом прогрессе. Это позволяет Кирби выгодно выделиться из группы современных социальных теоретиков и привнести что-то новое в дискуссию о смене эпохи. Наконец, у книги много достоинств: довольно тонкий анализ Кирби массовой культуры может быть интересен как широкому кругу читателей, интересующихся современными тенденциями, так и специалистам в культурологии и философии. Сам Кирби в конце книги замечает, что все описанное им относится скорее к раннему диджимодернизму, которому свойственны многие пороки, приобретенные в период продолжающегося влияния постмодернизма, и нам еще предстоит увидеть рассвет диджимодерна, а какой он будет, зависит от нас.

Список литературы

- Gaudreault, A., Marion, P. (2015). *The End of Cinema. A Medium in Crisis in the Digital Age*. New York: Columbia University Press.
- Childish, B., Thomson, Ch. (2015). Remodernism (2000). In *Supplanting the Postmodern. An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century*. New York: Bloomsbury Academic.
- Eshelman, R. (2008). *Performatism, or the End of Postmodernism*. Aurora: Davies Group.
- Hasan, I. (2003). Beyond Postmodernism: Toward an Aesthetic of Trust. In *Beyond Postmodernism: Reassessments in Literature, Theory, and Culture*. New York: ed. by K. Stierstorfer.
- Hutcheon, L. (2002). *The Politics of Postmodernism*. New York, London: Routledge.
- Jameson, F. (2007). Postscript. In *Postmodernism: What Moment?* Manchester: Manchester University Press.
- Kirby, A. (2006). The Death of Postmodernism and Beyond. *Philosophy Now*. Retrieved from https://philosophynow.org/issues/58/The_Death_of_Postmodernism_And_Beyond
- Kirby, A. (2009). *Digimodernism. How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*. New York, London: Continuum.
- Kirby, A. (2015). The Possibility of Cyber-Placelessness: Digimodernism on a Planetary Platform. In *The Planetary Turn. Relationality and*



- Geoaesthetics in the Twenty-First Century*. Evanston: Northwestern University Press.
- Lipovetsky, G. (2005). *Hypermodern Times*. Cambridge: Polity Press.
- Samuels, R. (2008). Auto-Modernity after Postmodernism: Autonomy and Automation in Culture, Technology, and Education. In *Digital Youth, Innovation, and the Unexpected*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Барт, Р. (1994). Смерть автора. В *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. Москва: Рипол Классик.
- Павлов, А. В. (2018). Образы современности в XXI веке: диджимодернизм: рецензия на книгу Алана Кирби. *Философия. Журнал Высшей школы экономики*, (2), стр. 197-212.
- Павлов, А. В. (2017). *Расскажите вашим детям: Сто одиннадцать опытов о культовом кинематографе*. 2-е изд. Москва: Издательский дом Высшей школы экономики.
- Пропп, В. Я. (1998). *Морфология "волшебной" сказки*. Москва: Лабиринт.
- Срничек, Н. (2019). *Капитализм платформ*. Москва: Издательский дом Высшей школы экономики.
- Филлипс, У. (2016). *Трололо: Нельзя просто так взять и выпустить книгу про троллинг*. Москва: Альпина Паблишер.



WHAT WILL HAPPEN INSTEAD OF POSTMODERN? DIGIMODERNISM AS A CULTURAL DOMINANT

Eduard Evgenievich Safronov (a)

(a) Institute of Philosophy Russian Academy of Sciences, 12 Goncharnaya str., 1, Moscow, Russia,
109240. E-mail: safronoveduard@gmail.com

Abstract

Book Review: Kirby, A. (2009). *Digimodernism. How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*. New York, London: Continuum.

Keywords

Review, postmodern, postmodernism, cultural dominant, digimodernism, digimodernist society, culture of the XXI century



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



References

- Gaudreault, A., Marion, P. (2015). *The End of Cinema. A Medium in Crisis in the Digital Age*. New York: Columbia University Press.
- Childish, B., Thomson, Ch. (2015). Remodernism (2000). In *Supplanting the Postmodern. An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century*. New York: Bloomsbury Academic.
- Eshelman, R. (2008). *Performatism, or the End of Postmodernism*. Aurora: Davies Group.
- Hasan, I. (2003). Beyond Postmodernism: Toward an Aesthetic of Trust. In *Beyond Postmodernism: Reassessments in Literature, Theory, and Culture*. New York: ed. by K. Stierstorfer.
- Hutcheon, L. (2002). *The Politics of Postmodernism*. New York, London: Routledge.
- Jameson, F. (2007). Postscript. In *Postmodernism: What Moment?* Manchester: Manchester University Press.
- Kirby, A. (2006). The Death of Postmodernism and Beyond. In *Philosophy Now*. Retrieved from https://philosophynow.org/issues/58/The_Death_of_Postmodernism_And_Beyond
- Kirby, A. (2009). *Digimodernism. How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*. New York, London: Continuum.
- Kirby, A. (2015). The Possibility of Cyber-Placelessness: Digimodernism on a Planetary Platform. *The Planetary Turn. Relationality and Geoaesthetics in the Twenty-First Century*. Evanston: Northwestern University Press.
- Lipovetsky, G. (2005). *Hypermodern Times*. Cambridge: Polity Press.
- Samuels, R. (2008). Auto-Modernity after Postmodernism: Autonomy and Automation in Culture, Technology, and Education. In *Digital Youth, Innovation, and the Unexpected*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Bart, R. (1994). Death of the author. In *Selected papers: Semiotics. Poetics*. Moscow: Ripol Classic.
- Pavlov, A.V. (2017). *Tell your children: One hundred and eleven experiments on cult cinematography. 2nd edition*. Moscow: The Higher School of Economics Publishing House.
- Pavlov, A.V. (2018). Images of modernity in the twenty-first century: Digimodernism. A review of Alan Kirby's book. *Philosophy. Journal of Higher School of Economics*, (2), pp. 197-212.
- Phillips, W. (2016). *This Is Why We Can't Have Nice Things: Mapping the Relationship between Online Trolling and Mainstream Culture*. Moscow: Alpina Publisher.



Propp, V.J. (1998). *Morphology of the folktale*. Moscow: Labirint.

Srnichek, N. (2019). *Platform capitalism*. Moscow: The Higher School of Economics Publishing House.