



Диджимодернизм

в «культурном ландшафте» пост-постмодернизма
(концепция А.Кирби)

Нечаев Иван

Научные труды Московского гуманитарного университета, вып. 124. М: «Социум», 2010.

2010

Диджимодернизм
в «культурном ландшафте» пост-постмодернизма
(концепция А. Кирби)

Говоря о цифровых технологиях, мы обычно говорим как о чем-то, что мы используем для выполнения своих целей и задач. Мы подчеркиваем их потенциал и способность изменить, облегчить и усовершенствовать процесс выполнения этих задач. Но с течением времени цифровые технологии стали изменять не только то, что мы делаем, и то, как мы это делаем, а даже то как мы живем и, следовательно, нас самих. Таким образом, получается, что, будучи средством использования, цифровые технологии незаметно для нас, стали пользоваться нами самими, сделав нас своим средством. Именно эти изменения британский профессор Оксфордского университета и культурный критик А. Кирби¹ положил в основу своей концепции по определению новой культурной парадигмы, которой он дал название «диджимодернизм».

Термин «диджимодернизм», являющийся английским сокращением понятия «digital modernism» - «цифровой модернизм», представляет собой игру слов: где цифровая (digital) технология взаимодействует с текстуальностью, и текст переформулирован с помощью пальцев и больших пальцев (digits), кликающих, стучащих по клавишам и нажимающих в процессе индивидуального и безлично-авторского усовершенствования текстуальности.

¹ Kirby, Alan. Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture. New-York: Continuum Publishing Corporation, 2009.

Впервые аргументы в пользу диджимодернизма проявились еще в предыдущих работах А. Кирби, где диджимодернизм провозглашался в качестве новой культурной парадигмы, сформированной под влиянием компьютеризации и новейших технологий. Тогда для обозначения происходящих перемен он предложил термин «псевдомодернизм», обозначая культурную эпоху, продолжающую традиции постмодернизма. По его мнению, псевдомодернизм – это не более чем технологически мотивированный переход к культурному центру чего-то, что всегда существовало. Определяющим свойством *псевдомодернизма* он видел индивидуальную деятельность как необходимое условие культурного продукта, отмечая, что культурные продукты псевдомодернизма не могут создаваться и существовать без психологического вмешательства в них человека. В рамках концепции псевдомодернизма, выявляя отличия от предшествующей эпохи постмодернизма, Алан Кирби заявлял, что постмодернизм понимает современную культуру как спектакль, за которым человечество бессильно наблюдает и в котором вопросы реальности составляют основную проблематику. В то время как постмодернизм отдает предпочтение ироничному знанию или намекам на знание, историю и дуализм, типичным интеллектуальным состоянием псевдомодернизма являются невежество, фанатизм и беспокойство. Таким образом, типичным эмоциональным состоянием, радикально заменяющим гиперсознание иронии, является состояние *транса*, в котором человек полностью поглощен своей деятельностью. Вместо невроза модернизма и самовлюбленности постмодернизма, псевдомодернизм отодвигает реальный мир, создавая новое невесомое *нигде* «тихого аутизма». А. Кирби основывал концепцию

псевдомодернизма на тривиальности и отсутствии глубины, являющимися результатом незамедлительного, целенаправленного и поверхностного участия в культуре новейших технологий, таких, как интернет, мобильные телефоны, интерактивное телевидение и т.д. «Вы кликаете, Вы стучите по клавишам, Вы “вовлечены”, охвачены, принимая решения. Вы - текст, больше нет ничего, нигде нет никакого “автора”, никакого другого времени или места. Вы свободны: Вы - текст: текст заменен».²

Именно в процессе разработки концепции псевдомодернизма А. Кирби пришел к более обширному понятию диджимодернизма. Позже Алан отмечал, что псевдомодернизм является лишь отражением одного из аспектов более комплексного понятия «диджимодернизм». Данные перемены вызваны в первую очередь сменой объекта и подхода к исследованию. А. Кирби решил не уделять внимания техническим особенностям процесса оцифровки и не ограничиваться индустриальными последствиями, (ре)организации телевизионных каналов, киностудий, web-страниц и т.п. Отходя от этих понятий, автор фокусируется в первую очередь на культурном климате, формирующемся под воздействием глобального процесса оцифровки. Объект его изучения стал текстуальным: что из себя представляют новые кинофильмы, новые телевизионные программы, видеоигры и Web 2.0 приложения? Что они отображают и как? С точки зрения данного подхода, диджимодернизм, как и любой разрыв текстуальности, привносит новую текстуальную форму,

² Kirby, Alan. The Death of Postmodernism And Beyond. Online journal “Philosophy now”, 2006 [электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.philosophynow.org/issue58/58kirby.htm>

определяет ее содержание и ценность, новые типы культурных значений и особенности её использования.

Диджимодернизм производит революцию традиционного искусства, создает новые культурные взаимоотношения и постепенно охватывает текстуальный мир, в котором мы живем. Таким образом, данное понятие основывается на результатах влияния компьютеризации на все формы культуры. По мнению А. Кирби, диджимодернизм решительно смещает постмодернизм и проявляет себя как новая культурная парадигма XXI века.³

Затрагивая вопрос взаимоотношений между диджимодернизмом и постмодернизмом, следует отметить, что на протяжении времени они были весьма неоднозначны. Во-первых, диджимодернизм является преемником постмодернизма: возникнув во второй половине 1990-х годов, новое течение постепенно смещает постмодернизм с позиций доминирующего культурного, технологического, социального и политического отображения современного времени. Во-вторых, в начале своего развития расцветающий диджимодернизм сосуществовал с ослабевающим, отступающим постмодернизмом: этот период автор концепции называет «эрой гибридного или пограничного текста», относя к этому периоду такие произведения, как кинофильм «Ведьмы из Блэр», сериал «Офис» и романы о Гарри Поттере и т.п. В-третьих, как с уверенностью утверждают сторонники новой теории, большинство недостатков раннего диджимодернизма

³ Kirby, Alan. Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture. New-York: Continuum Publishing Corporation, 2009. С. 7.

определяются влиянием на него худших особенностей «разлагающегося» постмодернизма. Отсюда одной из задач новой диджемодернистской критики они видят освобождение нового направления от наследия постмодернизма. В-четвертых, диджемодернизм рассматривается как реакция на постмодернизм: такие его черты, как вдумчивость, серьезность, кажущаяся реальность, напоминают отказ от типичных характеристик постмодернизма. В-пятых, исторически смежный и выраженный частично через те же самые культурные формы диджемодернизм предстает в социальном и политическом контексте как логичный результат постмодернизма, предлагая смодулированную непрерывность сменяющихся эпох, а не разрыв между ними. Предложенные варианты взаимоотношений между двумя данными культурными парадигмами являются вполне совместимыми, но каждая из них отражает свой комплекс сложных и множественных особенностей.

В доказательство такой избирательной преемственности из всех определений, данных постмодернизму, форма диджемодернизма, по мнению А. Кирби, подходит лишь под одно, данное Фредериком Джемесоном, и может определяться как «доминирующая культурная логичная или руководящая норма»; не общее описание всех современных форм культурного производства, а «силовое поле, в котором различные формы культурных импульсов... [включая] «остаточные» и «возникающие» формы культурного производства... должны создавать свой собственный путь».⁴ Соглашаясь с Ф. Джемесоном, А. Кирби полагает, что если «мы, хотя бы приблизительно, в общих чертах, не достигнем смысла

⁴ Jameson, Frederic. *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern*, 1983-1998. London & New York: Verso, 2009. С 26.

культурной доминанты, то погрязнем в представлении настоящей истории как абсолютной неоднородности и случайном различии... [Цель заключается в том, чтобы] спроектировать некоторую концепцию новой систематической культурной нормы».⁵ Однако культурные горизонты поменялись; стали проявляться последствия влияния силового поля доминирующей культурной парадигмы: то, что было постмодернистским, стало диджимодернистским. Тем не менее, автор данной концепции не утверждает, что человечество вступило в абсолютно новую фазу истории, просто постмодернизм в условиях разрыва всего человеческого опыта между исчезающим прошлым и зарождающимся настоящим окончательно потерял правдоподобие.

Исходя из положения о том, что культурный ландшафт все время искажается под воздействием гравитационного притяжения определенных идей, тем, тенденций и персоналий, А. Кирби считает, что преобладающим культурным фактором нашего времени, который постепенно затягивает все в свою орбиту и выдает уже отредактированным по своему образу, является процесс оцифровывания. Именно данный процесс реструктурирует каждую известную нам форму текстуальности, не ограничиваясь онлайн-сетевой культурой.

В самом чистом виде явление диджимодернизма представляет собой революцию в природе текста как такового, что ярко отражено в интернет-приложениях платформы Web 2.0 (блоги, чаты, форумы, доски объявлений, Wikipedia, Facebook, Twitter и т.д.). Такая текстуальность прогрессивна, случайна,

⁵ Jameson, Frederic. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London & New York: Verso, 2005. С.34.

недолговечна и имеет размытые границы: она существует в своем собственном текущем развитии; ее содержание полностью открыто для потребления, хоть и контролируется тайно; она не устаревает и не восстанавливается в своей оригинальной форме; ее временные и пространственные границы хоть и заметны, но все же с большим трудом могут быть установлены.⁶ Если дневники и энциклопедии пока только вытесняются приложениями Web 2.0, то письма и карты уже уступили дорогу электронной почте, текстовым сообщениям, Google- или Yandex-картам и т.п.

Очевидным является воздействие диджимодернизма на телевидение, все больше и больше охватывающее бесчисленные формы «реалити» или «интерактивного» телевидения, что, возможно, не зависит от цифровых технологий, но, тем не менее, пародирует все основные особенности диджимодернистского текста в чистом виде. Эти особенности проявляются, например, в чрезвычайно диджимодернистском виде авторства, которое может быть определено как анонимное, социальное и множественное. Таким образом, диджимодернистский текст позволяет читателю или наблюдателю текстуально вторгаться, физически создавать текст, добавлять зрительное содержание или вещественно придавать форму развитию повествования.

Компьютеризация также повлияла и на киноиндустрию посредством распространения интерфейса компьютерной графики, который преобразовал саму основу кинограмматики. С точки зрения классической схемы, любой фильм представляет

⁶ Jenkins, Henry. *Vonvergence Culture: When Old and New Media Collide*. New-York: Routledge, 2006. С. 65.

собой обмен между внешним миром, механически зафиксированным камерой и звукозаписью, и идеями и решениями режиссеров, кинематографистов, редакторов и т.д., которые нанизывают на эту организованную объективность собственные субъективные концепции. Применение интерфейса компьютерной графики добавляет третью ось, конструируя несубъектную реальность, которая фактически никогда не существовала.⁷ Берущий свое начало от ограниченного набора специальных эффектов, как, например, в фильмах типа «Годзилла» 1998 года выпуска, и движущийся к техническому усовершенствованию традиционных жанров, интерфейс компьютерной графики привел к обновлению фильмов с применением абсолютно новых методов. Такие кинофильмы, как «Беовульф», «Небесный Капитан и Мир Будущего» и «300 спартанцев» не включают интерфейс компьютерной графики в список общепринятых методов кинопроизводства, но начинаются с полностью цифрового отражения среды. Это, в свою очередь, отражает диджимодернистскую важность видеоигр, которые стали основой нового, «другого» кино, его ближайшими конкурентами и вдохновителями, сместив со своих позиций театр, который раньше по обыкновению выполнял эти функции. Мы живем в эпоху кино 2.0, которое является результатом революции, произведенной цифровыми технологиями, хотя оно и не имеет прямого отношения к прогрессивной, случайной текстуальной формулировке продуктов Web 2.0. А. Кирби подчеркивает, что, поскольку диджимодернизм – силовое поле, а не идеология, то никакой

⁷ Kinder, Marsha. *Playing with Power in Movies, Television, and Video Games: From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*. Berkeley: University of California Press, 1991, С. 136

текст не станет более ценным и интересным, будучи просто «более диджимодернистским». По его мнению, большая часть того, что создается под воздействием диджимодернистской текстуальности в настоящее время, – банально, глупо и даже отвратительно.

Диджимодернизм прослеживает и интерпретирует изменения и события в культуре; он не обязывает творческих людей ориентироваться на заданные векторы или преследовать определенные цели. Как подчеркивает сам автор, это – неоднозначное явление, столь же разрушительное, как само того допускает. С одной стороны, например, цифровые технологии привели ко второму Золотому веку радио: его передачи транслируются во всем мире с кристальной четкостью, доступны к прослушиванию во мно́же длительное время после эфира во множестве форматов, и число станций и слушателей резко возрастает. Однако, с другой стороны, цифровые технологии нанесли ощутимый ущерб музыкальной индустрии (будь то поп-, рок- или другие направления): ее первоначальный художественный формат – альбом и коммерческая жизнеспособность были опустошены появлением возможностей скачивания и загрузки.⁸ При этом в то время как обзорные страницы интернет-сервиса Youtube стали пестрящими псевдонимами списками нарушения авторского права, устроенная по схожему принципу интернет-энциклопедия Wikipedia, в целом, утвердилась не только как столь же надежный источник, как и любая типографская энциклопедия, но даже более обширный, удобный к пользованию и обновляемый. Несмотря на то, что цифровые технологии

⁸ Benkler, Yochai. The Wealth of Networks: How Social Production Transforms Markets and Freedom. New Haven, CT: Yale University Press, 2006. С. 24.

вывернули мир публикаций наизнанку посредством таких ресурсов, как Amazon, Google-books, Kindle, позволяющих распечатывать литературу по необходимости и обрабатывать текст по вкусу, несмотря на то, что возродили «более низкие» формы письменного текста (газета, бульварная пресса и т.п.), они еще не дали нам строго диджимодернистской литературы. Как подмечает уроженец Лондона, а ныне американский писатель и переводчик Эндрю Кин, формы социальных сетей типа YouTube, My Space и т.п. «являются по сути опасными для жизнестойкости культуры и искусства»⁹.

Таким образом, можно определить диджимодернизм как культурный ландшафт, эстетическое силовое поле, новый вид текстуальности; это - воздействие компьютеризации; это - новое художественное авторство, производство и потребление; новый вид истории и новый способ выразиться. Это - новая текстуальная вселенная, как пугающая, так и восхищающая, которая только зарождается и приобретает выразительные характерные особенности, чтобы окончательно охватить все культурные формы, выплеснув весь свой потенциал, или и, наоборот, уступить роль доминирующей культурной парадигмы начала XXI века более прогрессивным концепциям.

⁹ Keen, Andrew. Web 2.0: The second generation of the internet has arrived. It's worse than you think. Internet journal «The Weekly Standard», February 2, 2006 [электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.weeklystandard.com/Content/Public/Articles/000/000/006/714fjczq.asp>.