

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ НАУКИ
ИНСТИТУТ ФИЛОСОФИИ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

На правах рукописи

Павлов Александр Владимирович

**ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ В ПОСТПОСТМОДЕРНИЗМЕ:
КРИТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ**

Специальность 09.00.13 – философская антропология, философия культуры
Диссертация
на соискание ученой степени
доктора философских наук

Научный консультант:
академик РАН
А.А. Гусейнов

Москва
2019

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
Раздел 1: Постмодернизм: популярная культура, социальная теория и «ощущение конца»	
1.1. Постмодернизм и (популярная) культура.....	28
1.2. Постмодернизм и социальная теория.....	51
1.3. Марксизм и постмодернизм.....	72
1.4. Постмодернизм как культурная логика позднего капитализма.....	86
1.5. Постмодернизм как «ощущение конца».....	98
Раздел 2: Ранние попытки преодоления постмодернизма	
2.1. Три версии гипермодернизма.....	116
2.2. Трансмодернизм как синтез и как постколониализм.....	135
2.3. Антропология сверхмодернизма.....	157
2.4. Преодоление культуры в постгуманизме.....	175
2.5. Фрагментации неомодернизма.....	195
Раздел 3: Новые тенденции в теории литературы и искусства как ответ постмодерну	
3.1. Неомодернистские манифесты.....	216
3.2. Переделать модернизм – альтермодернизм.....	233
3.3. Остенсивизм и двойное фреймирование в перформатизме.....	247
3.4. Хонтология реновализма.....	267
3.5. Эволюция метамодернизма.....	288
3.6. «Переписывание» постмодернизма: космодернизм/планетаризм.....	303
Раздел 4: Цифровое общество и позднейший капитализм	
4.1. Текст и аутизм в эпоху диджимодерна.....	324
4.2. Автомодернизм – автономия и автоматизация.....	345
4.3. Пост-постмодернизм – культурная логика своеговременного капитализма.....	362
4.4. Капиталистический реализм как позитивная версия постпостмодернизма.....	376
4.5. Посткапитализм как негативная версия постпостмодернизма.....	387
Заключение.....	399
Библиография.....	409

ВВЕДЕНИЕ

Американский культурсоциолог Джеффри Александер начинает последнюю главу своей книги «Смыслы социальной жизни. Культурсоциология» со ссылки на знаменитый одиннадцатый тезис о Фейербахе Карла Маркса о том, что ранее философы объясняли мир, но дело заключается в том, чтобы изменить его. Однако Александер не соглашается с позицией Маркса, заявляя, что объяснение и изменение мира не всегда можно отделить друг от друга [Александер 2013: с. 505]. Александер утверждает, что доминирующая социальная теория или теория культуры оказывает на реальность определенное воздействие, меняя ее. Одной из таких теорий Александер считает постмодернизм, который, однако, по мнению исследователя, перестал быть актуальным к концу XX столетия. В самом деле если считать постмодернизм языком описания эпохи, то можно сказать, что этот язык становится все менее актуальным, а говоря точнее – все более оспариваемым. Начиная с середины 1980-х разные философы, теоретики культуры, художники, социологи и т.д. предлагают альтернативные языки описания «нашего времени». В конце концов, стал конвенциональным термин «постпостмодернизм», который следует понимать в первую очередь как дискурсивный универсум теорий, упраздняющих постмодернизм и предполагающих новые языки описания мира прежде всего через трансформации в культуре. Данная диссертационная работа посвящена анализу этих многочисленных теорий, возникших в разных областях гуманитарного знания, но помещающих в фокус своего внимания, прежде всего, на вопросах культурных изменений.

Актуальность темы исследования. В 2017 году на русский язык была переведена книга немецкого историка Алейды Ассман «Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима Модерна» [Ассман 2017]. На немецком текст вышел немногим ранее – в 2013 году. Казалось бы, при

обсуждении «темпорального режима Модерна», тем более его взлета и падения, читатель был вправе ожидать хотя бы упоминания другого темпорального режима – постмодерна? Но Ассман старательно избегает любого употребления этого слова, вообще не используя в своей книге термин «постмодерн» (или «постсовременность»), при том, что последний, как мы сегодня понимаем, является исключительно темпоральной категорией. Например, социологи Энтони Гидденс и Филип Саттон так определяют постмодерн: «Исторический период, следующий за модерном. Он менее четко определен и более плюралистичен и социально разнообразен, чем предшествующий ему модерн. Считается, что постмодерн начал развиваться в 1970-е» [Гидденс, Саттон 2018: с. 33]. И даже тогда, когда Ассман вскользь обращается к первому философу, помыслившему «состояние постмодерна», Жану-Франсуа Лиотару, чтобы в очередной раз вспомнить его идею об исчезновении метанарративов (великих повествований), слово «постмодерн» не всплывает [Ассман 2017: с. 64-65]. Этот эпизод свидетельствует об очень важном сдвиге в актуальной философии культуры и социальной теории. То, что некогда было ключевой и даже самой популярной темой в дебатах гуманитарных наук, теперь даже не называется, будто бы авторы стремятся забыть о постыдном прошлом дискуссий 1980-1990-х годов. Проблемой в этом смысле является то, что при таком подходе мы просто-напросто теряем целый пласт социальных и культурных теорий, которые хотя, видимо, и принадлежат прошлому, но все же нуждаются в том, чтобы о них помнили.

Такое намеренное пренебрежение понятием может быть связано с тем, что разговор о постмодерне увел бы Ассман далеко в сторону. Иногда лучше ничего не говорить о постмодерне, чем повторять ложные стереотипы. Так, в отечественной гуманитарной науке – и уж тем более публичном пространстве – до сих пор доминируют конкретные представления о постмодерне, которые имеют мало общего с тем, как дела обстоят на самом деле. Создается впечатление, что в России про постмодернизм все еще думают в контексте французской философии второй половины XX века, либо

в связи со стилевым направлением в искусстве. Тем самым социальная и культурная теория, которая фокусирует внимание на проблеме постмодерна, остается без внимания. Отсюда усеченное представление о постмодернизме. Давайте посмотрим, как, например, пишут про постмодернизм в русскоязычной Википедии, которая, не будучи научным ресурсом, все же представляет собой показательный «кейс», ведь не секрет, что многие современные студенты, чтобы получить первичное представление о чем-либо, часто обращаются к Википедии. Итак, «Постмодернизм (фр. *Postmodernisme* – после модернизма) – термин, обозначающий структурно сходные явления в мировой общественной жизни и культуре второй половины XX века и XXI века: он употребляется как для характеристики постнеклассического типа философствования, так и для комплекса стилей в художественном искусстве. Постмодерн – состояние современной культуры, включающее в себя своеобразную философскую позицию, допостмодернистское искусство, а также массовую культуру этой эпохи» [wikipedia: Постмодернизм]. В этом определении речь идет о философии и искусстве; отдельно также упоминается состояние «современной культуры». Кроме того, в тексте приводятся несколько трактовок постмодернизма – Лиотара, Хабермаса, Эко и др. Главным образом статья, однако, сосредоточена на философии и искусстве, а среди «работ классиков постмодернизма» названы имена Жана Бодрийяра, Жюльена Делеза, Феликса Гваттари, Жана-Франсуа Лиотара и Мишеля Фуко (в этом ряду находится также текст архитектора Чарльза Дженкса). В списке дополнительной литературы, рекомендуемой авторами Википедии для дальнейшего ознакомления с предметом, мы не найдем Хабермаса, Джеймисона, Гидденса и ряда других важных авторов. Для сравнения: в статье, размещенной в англоязычной Википедии, которая имеет ту же структуру, что и русскоязычный вариант, но отличается содержательно, точно также есть два больших раздела – философия и искусство, среди философов постмодерна упоминаются имена Хайдеггера, Деррида, Фуко, Лиотара, Рорти, Бодрийяра,

Джеймисона, Дугласа Келлнера (представитель третьего поколения «критической теории») [wikipedia: Postmodernism]. Список литературы для дальнейшего изучения в англоязычном тексте более репрезентативный. Вместе с тем, в самом тексте статьи понятие постмодернизм связывается прежде всего с французскими философами.

То, что представления о постмодернизме как философском течении связаны у нас с французскими философами, подтверждается, если обратиться, скажем, к учебной литературе. В качестве наиболее показательного примера возьмем учебник «История философии», подготовленный сотрудниками философского факультета МГУ им. Ломоносова. Помимо важных замечаний, что термин не имеет четкого определения и является «интердисциплинарным», в главе «Постмодернизм» уделено место следующим философам («теоретиками философского постмодернизма считают»): Фуко, Деррида, Барт «позднего периода», Лакан «позднего периода», Гваттари и Делез. Также в тексте упоминается литературная критика Йельской школы в контексте деконструкции. И хотя можно встретить упоминание множество имен, подробно они не рассматриваются, а в списке первоисточников указаны Лиотар, Фуко, Мерло-Понти, Деррида, Кристева, Делез, Гваттари, Бодрийяр [Васильев, Кротов, Бугай 2005].

Что касается научной литературы, то можно упомянуть книгу социального философа Ивана Аршаковича Гобозова «Куда катится философия?!» [Гобозов 2005]¹. Жанр книги заявляется как «философский очерк», и поэтому к нему нельзя предъявлять строгие требования, которые обычно предъявляются к научной монографии. То есть это сознательное полемическое высказывание. Тем более точка зрения Гобозова находит поддержку у многих ученых-философов. Собственно, к постмодернизму автор обращается во второй половине книги и уделяет этой теме наибольшее

¹ Книга выдержала несколько изданий, и в 2011 году на нее было написано несколько рецензий, об этом далее.

внимание. Глава, посвященная актуальной философии, называется «Постмодернизм – смерть философии». Имена, которые олицетворяют постмодернизм в философии, с точки зрения Гобозова, – Лиотар, Делез, Гваттари, Серр, Рорти. Вместе с тем, изложению идей самих «постмодернистов» автор уделяет не так много внимания [Гобозов 2005: с. 108-119], а определения постмодернизма как такового не предлагает, замечая лишь: «Что касается постмодернизма, то, как я уже отмечал выше, трудно определить, какую смысловую и теоретическую нагрузку несет это понятие» [Гобозов 2005: с. 108]. При этом большей частью Гобозов концентрируется на критике постмодернизма, обращаясь к книге Алана Сокала и Жана Брикмона «Интеллектуальные уловки» [Брикмон, Сокол 2002], которые изобличают философию Лакана, Делеза, Бодрийра, Кристевой и других [Гобозов 2005: с. 105]. Обращение автора к тексту «Интеллектуальные уловки» очень показательно. В книге действительно содержатся резкие критические оценки взглядов французских философов, правда, с «научных позиций». Критика ученых строится главным образом на комментировании цитат, вырванных из контекста. Жанр книги «Интеллектуальные уловки» определяется как «документальная проза», то есть сам по себе это не вполне научный текст. Но дело не в том, что анализ или критика «постмодерна» не имеют права на существование или не верны, но в том, что на основании этой критики складывается представление о «философии постмодернизма». Тем более что книга была переведена на русский язык и доступна широким массам, а ссылки на нее можно встретить в той же статье на Википедии, посвященной «постмодернизму». Еще более проблематично то, что, исходя из ограниченности критики Сокала и Брикмона, формируется взгляд, будто постмодернизм – это, прежде всего, совокупность идей французских философов, которые упоминались выше.

Установка на такое понимание постмодерна не критически воспроизводится в отечественной научной литературе. Например, вот отрывок из рецензии на одно из переизданий книги И.А. Гобозова: «Не будет

преувеличением сказать, что в рецензируемой работе впервые в современной отечественной философской литературе на основе глубокого анализа “шедевров” классиков постмодернизма Ж. Бодрияра (sic.), Ж. Ф. Лиотара, Ж. Делёза, Ф. Гваттара (sic.), М. Серра, Р. Рорти, а также работ критиков постмодернизма У. Бека, А. Сокала, Ж. Брикмана (sic.), В. Декомба и др. выявлены основные характерные черты постмодернистской философии» [Махаматов 2011: с. 109]. В другой рецензии на книгу Гобозова авторы еще более категорично заявляют о необходимости понятия истины для современной философии и обрушиваются на постмодернизм, «сторонников которого среди молодежи в России немало» [Губанов, Губанов 2011: с. 198]. Один из немногих отечественных философов, кто признает, что французская философия и американский постмодернизм – разные вещи, Владимир Васильевич Миронов. Кроме того, он отдельно отмечает, что русские философы, критикуют постмодерн, не читая французских авторов [Миронов 2011]. Николай Борисович Афанасов также отмечает, что в России термин «постмодернизм», не имея референта, отсылает к сложившемуся в сообществе конвенциональному представлению об означаемом [Афанасов 2019а: с. 256]. Одним словом, актуальность исследования обусловлена, прежде всего, односторонней оценкой того, что подразумевается под «постмодерном» в России.

Чтобы сравнить ситуацию, взглянем, что говорит про постмодернизм историк философии Дэвид Уэст. В своей книге «Континентальная философия: введение», которая главным образом должна служить подспорьем студентам и университетским преподавателям, Уэст уделяет теме «Постмодернизм» существенное место [Уэст 2015: с. 323-371]. То, что книга рекомендуется работникам сферы высшего образования и тем, кто это образование получает, очень важно. Потому что текст должен сформировать у молодых людей представление о философских проблемах, помочь понять им то, что все еще не понято на должном уровне. Что именно Дэвид Уэст рассказывает читателю о «постмодернизме»? Он выделяет четыре

«разновидности постмодернизма», обращаясь при этом к генеалогии каждого из упоминаемых им типов. Во-первых, это структуралистская и постструктуралистская философия (Фуко и Деррида) как истоки течения. Во-вторых, это критика модерна, приведшего к Холокосту, ГУЛАГу, тоталитаризму и т.д. Этот пункт Уэст связывает с разочарованием ряда интеллектуалов в «западном марксизме», которые впоследствии предложили собственные теоретические новации в социальной теории и философии культуры, что принципиально важно для нашего диссертационного исследования. Связь этих утверждений элементарна: «...марксизм, вероятно, является наиболее частой, хотя и не всегда открыто заявляемой, целью постмодернистской критики модернизма» [Уэст 2015: с. 330]. В-третьих, постмодернизм – это течение в искусстве, которое предлагает ответ на искусство высокого модерна, утвердившего себя в первой половине XX века [Gaggi 1989; Foster 1983]. В-четвертых, это историческое и социологическое применение термина. В качестве примера Уэст приводит имена Арнольда Тойнби и Чарльза Райта Миллза. Но, что наиболее важно, в заключении главы о генеалогии постмодернизма Уэст все же обращает внимание на то, что постмодернизм в философии (критика идеалов Просвещения, недоверие к универсальным идеалам модернизма) и постмодернизм в социальной и культурной теории (связь тенденций в искусстве с развитием современного общества) действуют в двух разных «регионах». То есть это не одно и то же, и, таким образом, мы должны говорить как минимум о двух разных представлениях о постмодернизме в философии. Как минимум о двух потому, что культурная и социальная теория, рассуждающая о постмодерне, относится к философии в не меньшей мере, чем «философский постмодернизм».

Проблема в том, что даже Дэвид Уэст осторожно называет постмодернистами в философии Лиотара (и то отмечает, что тот часто менял свои позиции) и Бодрийера, предлагая в главе, где описывает их позицию, критику Хабермаса. Это осторожное представление о французском

философском постмодернизме плохо коррелирует с процитированными учебными и философско-полемиическими работами отечественных ученых. Однако есть другой, пример в нашей научной литературе. Это очень обстоятельная и качественная монография философа Надежды Борисовны Маньковской «Феномен постмодернизма» [Маньковская 2016]. Автор предупреждает, что в ее оптике оказывается, прежде всего, художественно-эстетический ракурс «феномена», и, таким образом, она не сосредотачивает внимания на вопросах социальной теории, пересекающихся с эстетикой, но максимально подробно и обстоятельно обсуждает всю эстетику постмодернизма, вводя в оборот много новых имен и тем. Но поскольку постмодернизм в данном случае ограничивается эстетическим пониманием, необходимо попытаться помыслить его более полно – в контексте философии культуры как таковой. Ключевой вывод из всего сказанного выше состоит в том, что, познакомившись с важнейшими книгами таких марксистов², как Перри Андерсон и Фредрик Джеймисон, мы поймем, что все, о чем говорят российские ученые, это не постмодерн, каким он стал известен на Западе.

Тем самым в другом аспекте актуальность настоящей работы обусловлена тем, что интеллектуальное пространство России требует адекватного, то есть более полного представления о постмодернизме, чем имеется сейчас. Поняв, что постмодернизм это также и философия культуры, причем преимущественно англоязычная, мы сможем понять, в каком мире живем, и скорректировать наши представления о языке описания эпохи как постмодернистской. Но главное не это. По-настоящему актуальной темой настоящей диссертации делает то, что, познав постмодернизм как явление культуры, мы сможем некоторым образом увидеть горизонты его преодоления, чего, видимо, очень бы хотелось многим авторам, философские концепции культуры которых и стали предметом данного исследования. В таком плане мы сможем перекинуть мост от постмодернизма к

² О марксизме на русском написано очень много. Можно посмотреть любопытный подход В.В. Миронова [Миронов 2018a; Миронов 2018b].

многочисленным версиям постпостмодернизма, как преимущественно культурологическим, а также философским теориям.

Степень научной разработанности. Степень научной разработанности темы в русскоязычном пространстве была намечена выше. Из последних работ отечественных исследователей, посвященных данной проблеме, можно назвать книги Александра Маркова и Дмитрия Хаустова³. Так, в курсе своих лекций, посвященных «культуре постмодернизма» и опубликованных в виде книги, филолог Александр Марков рассматривает постмодерн как состояние культуры, без которого «невозможно представить себе ни одно явление современности»; ученый также настаивает, что постмодерн сегодня все еще служит «школой критического мышления» [Марков 2018]. При этом автор говорит о феномене постмодерна настолько уверенно, будто все ученые и исследователи уже давно определились и согласились с тем, что нынешняя эпоха является постмодернистской и никакой иной. Такой подход к культуре и времени, в котором мы живем, является не просто устаревшим, но более того – он обнажает отсутствие того самого «критического мышления», которое должен был сформировать постмодерн, а кроме прочего – нежелание видеть колоссальные перемены в окружающем нас мире. Это отнюдь не означает, что Александр Марков, повествуя про «постмодерн культуры», не прав, но, если называть вещи своими именами, то автору сперва было необходимо хотя бы на уровне гипотезы поставить под сомнение тезис, что культура сегодня является исключительно постмодернистской. В любом случае такой подход, вне всякого сравнения, лучше, чем, скажем, другой курс лекций, вышедших в той же книжной серии. В данном случае исследователь Дмитрий Хаустов все еще считает постмодернизм исключительно французской философией [Хаустов 2018].

³ До этого про постмодернизм в разных аспектах писали [Васильев, Кротов, Бугай 2005; Гобозов 2005; Курицын 2000; Ильин 1996; Ильин 1998; Кимелев, Полякова 1996].

На Западе, разумеется, существуют исследования, которые изучили тему философии культуры постмодерна, а с ней и социальную теорию, вдоль и поперек. Среди них стоит назвать работы Линды Хатчеон, Фредрика Джеймисона, Дугласа Келлнера, Саймона Сьюзена, Брайна Макхейла, Зигмунта Баумана, Кристофера Норриса [Норрис 2014; Джеймисон 2014; Джеймисон 2019; Hutcheon 1994; Kellner 1995; Bauman 1997; Susen 2015; McNale 2015] и многих других. Дело, однако, в том, что многие авторы, которые связывали свои теоретические поиски с понятием «постмодерна», либо отказались от него [Bauman, Tester 2007: p. 25-26], либо демонстративно провозгласили, что эпоха постмодерна закончилась [Hutcheon 2002: p. 165-166; McNale 2015], либо разочаровались в постмодерне, признав, что он изменился в худшую сторону [Hassan 2003: p. 199-212], либо незаметно прекратили о нем говорить и начали свои социально-философские изыскания в иных областях [Jameson 2007: p. 215]. Одним из наиболее ярких социальных теоретиков, который двигался по подобной траектории, оказался Зигмунт Бауман. На протяжении пятнадцати лет он рассуждал об обществе в категориях постсовременности и ради этого даже пытался создать новую постмодернистскую социологию. Однако в 2000 году он, разочаровавшись в постмодернизме, вернулся к классическому пониманию «современности», более не упоминая постмодерн как таковой [Бауман 2008].

Тем самым оказалось, что постмодернизм выпал из внимания теоретиков культуры, на что редко обращают внимание исследователи. Если же они продолжают оперировать категорией постмодерна, то, при этом не обращают внимания, что теории, на которые они ссылаются, были отвергнуты их авторами. Таким образом, возникла парадоксальная ситуация, в которой место, ранее занимаемой культурной теорией постмодерна, оказалось свободным, и разные ученые и мыслители объявили о наступлении постпостмодернизма. Вместе с тем, осталась одна сфера мысли, в которой постмодерну еще отводят особое место – это социально-философские поиски нового языка описания актуальной для нас культурной эпохи, то есть

буквально того времени, в котором мы находимся здесь и сейчас. Большинство авторов, которые предлагают концепции нынешней социокультурной темпоральности, во-первых, считают своим долгом в очередной раз объявить о смерти постмодерна, во-вторых, они строят свои размышления на фундаменте, заложенном постмодерном, то есть противопоставляют свою позицию той, что, по их мнению, уже отошла в прошлое. Тем самым хотя и на уровне негации, но постмодерн, «странным образом умерев», продолжает жить в большинстве актуальных социально-философских теорий современности. При этом он остается скорее тем, чем его охарактеризовал канадский литературовед Джош Тот (вместе с соавтором Нилом Бруксом) – «призраком» (в понимании позднего Деррида), то есть уже прошедшим или умершим явлением, однако при этом мы все еще устраиваем его поминки [Brooks, Toth 2015].

2000 год – символическая дата для отхода от постмодерна и перехода к постпостмодерну. Это не только официальное начало нового тысячелетия, то есть фактически очередной исторической эпохи, но также и водораздел, иллюстрирующий усталость от старых теорий и отчаянные попытки предложить новые. С 2000 года разные авторы начинают предлагать собственные варианты языков описания эры XXI столетия. В 1999 году не философы, но художники Билли Чайлдиш и Чарльз Томсон начали поход против концептуального искусства, создав движение «стакизм», продвигавшее фигуративную живопись, а в 2000 году они опубликовали манифест «Ремодернизма», в котором призывали отказаться от пустоты и бессмыслицы постмодерна и вернуться к классической модернистской живописи [Childish, Thomson 2015]. Одним из первых ученых, заявивших о конце постмодерна и начале постпостмодерна, стал немецкий специалист по эстетике Рауль Эшельман, назвавший в 2000 году наше время «перформатизмом» – новой искренностью в искусстве и культуре, пришедшей на смену постмодерну [Eshelman 2008]. В 2004 году французский социальный философ Жиль Липовецкий заявил о том, что мы, оставив

постмодерн позади, ныне живем в «гиперсовременное время», ключевыми характеристиками которого являются культ потребления, гипериндивидуализм, а также интенсивность культурных изменений [Lipovetsky 2015]. В 2007 году упоминаемый выше канадский литературовед Джош Тот выступил в защиту постмодерна с концепцией реновализма, предполагающей актуальную «призрачность» постмодерна [Toth 2010]. В 2009 году французский куратор Николя Буррио провозгласил, что настало время альтермодерна – другого, противоположному постмодерну, модерна, в центре которого находится идея культурных кочевников [Bourriaud 2015]. В 2010 году двое культурологов-европейцев Тимотеус Вермюлен и Робин ван ден Аккер объявили о возникновении метамодернизма – сложного состояния чувственности по отношению к новой культуре, пришедшей на смену пустоты постмодернизма [Akker van den, Gibbons, Vermeulen 2017]. В 2012 году американский культуролог Джеффри Нилон выступил с идеей «пост-постмодернизма». В основу этой концепции легла интуиция Фредрика Джеймисона относительно того, что постмодерн является культурной логикой позднего капитализма. Нилон соглашается, что сегодняшний капитализм отличается от того, что был описан Джеймисоном, но основная догадка Джеймисона остается верной, а следовательно культурной парадигмой обновленного капитализма становится обновленный постмодернизм, то есть пост-постмодернизм [Nealon 2012]. Наконец, в 2013 году американский литературовед Кристиан Морару создал свою концепцию постпостмодернизма – «космодернизм». Несмотря на интригующее название, содержательное наполнение термина остается довольно скромным. Морару исследует американскую художественную литературу преимущественно после Холодной войны, пытаясь на основании этого описать новую культурную парадигму, возникшую на фоне ускоренной глобализации и упразднившую постмодерн [Moraru 2011]. Это далеко не все версии постпостмодернизма. Большинство из них еще не были, если выразиться языком Фредрика Джеймисона, «тотализированы», то есть описаны в своей

совокупности. Исключение составляет лишь антология постпостмодернизма в искусстве и культуре [Rudrum, Stavris 2015a], однако в ней лишь даны отрывки из сочинений некоторых из упоминаемых авторов, но анализа практически не предлагается. Таким образом, проблема остается неисследованной, и настоящая диссертация – *первая попытка описать дискурс постпостмодернизма*.

Что касается самого термина «постпостмодернизм», то исследователи используют его уже давно. Одним из первых слово использовал архитектор Том Тернер в 1995 году [Turner 1995]. В это же время в социальной теории термин «постпостмодернизм» употреблял социолог Джордж Ритцер, пытаясь описать новые интеллектуальные тенденции, идущие на смену постмодерну [Ритцер 2002]. Русские авторы обращались к понятию еще в 1999 году. Например, упоминаемая выше в контексте исследований постмодернизма Надежда Борисовна Маньковская, видимо, первой ввела понятие «постпостмодернизма» в отечественное академическое пространство [Маньковская 1999: с. 18-25]. Однако проблема актуализировалась именно в это десятилетие, и ученые так или иначе обращаются либо к термину «постпостмодернизм», либо к альтернативам постмодерну – сверхмодерну, неомодерну, альтермодерну, трансмодерну и т.д. [см.: Стародубцева 2010; Черняховский 2013; Беспалая 2014; Тормахова 2016; Кутырев, Каржина 2017; Спиридонова 2017]. На Западе, как мы показали, тема является более чем актуальной. Теоретик литературы Линда Хатчеон заявила в 2002 году, что именно постпостмодернизм нуждается в новом собственном ярлыке [Hutcheon 2002: p. 181]. Однако многим авторам этот термин показался удобным, и они решили использовать его [McLaughlin 2012: p. 212-223]. Одним словом термин стал конвенциональным и часто используется для зонтичного описания концепций, упраздняющих постмодерн. Однако до сих пор еще не было полноценного анализа всех версий постпостмодернизма.

Цель исследования. Цель данного диссертационного исследования – представив одно из возможных описаний постмодернизма как направления философии культуры, критически проанализировать все существующие варианты концепций внутри дискурса постпостмодернизма, чтобы в итоге определить, могут ли какие-то из них претендовать на упразднение постмодерна как языка описания актуальной культуры.

Задачи исследования. Поставленная цель обуславливает следующие задачи диссертационной работы:

- выбрать наиболее адекватный язык представления постмодерна как описания «нашего времени» вообще и его культуры в частности;
- описать ключевые черты социальной и культурной теории Фредрика Джеймисона и разграничить ее от иных концепций марксистов (Дэвид Харви, Алекс Каллиникос, Терри Иглтон), выбравших «постмодерн» как категорию своего анализа;
- доказать, что в понимании постмодерна как исторического состояния изначально были заложены представления о его конечности;
- критически проанализировать первые попытки дать альтернативные постмодернизму языки описания культуры и состояния западного общества – все версии гипермодернизма, все версии трансмодернизма, все версии сверхмодернизма, все версии неомодернизма;
- найти теоретические связки философии постгуманизма и постмодернизма, чтобы определить соотношения природа/культура в обоих направлениях философской мысли;
- разобрать манифесты неомодернизма в мире искусства (неомодернизма, ремодернизма, интетизма, альтермодернизма и т.д.), чтобы доказать, что среди западных интеллектуалов и деятелей искусства мире наблюдается усталость от постмодернистской эстетики;

- критически проанализировать новейшие концепции постпостмодернизма в искусстве, теории литературы и теории культуры – перформатизм, метамодернизм, космодернизм, реновализм.

- критически проанализировать новейшие концепции постпостмодернизма, которые сосредотачивают свое внимание на технологиях современного общества – диджимодернизм и автомодернизм;

- критически рассмотреть концепции некоторых левых социальных теоретиков, работающих с понятием капитализм, чтобы определить, могут ли они быть описаны как культурно «постпостмодернистские» («своевременный капитализм» Джеффри Нилона, капиталистический реализм Марка Фишера, посткапитализм Ника Срничека).

Объект и предмет исследования. Объект исследования – философские и социально-теоретические языки описания культурного состояния современной эпохи после. Предмет исследования – концепции философии культуры постпостмодернизма.

Методологические и теоретические основания исследования. Под философией культуры мы философское осмысление культуры как специфического феномена, тем самым определяя культуру в широком как сферу производства духовных и материальных благ, а в узком – как ее отдельные направления, как то литература, живопись, кинематограф и т.д. Вместе с тем определение пост/постмодернизма как «философии культуры» может вызвать справедливые сомнения, поскольку понятие культуры принадлежит философии и, шире, мышлению, предшествующему постмодернизму. Не получается ли, что он помещается в чуждую ему концептуальную рамку? Во «французском постмодернизме», например, культура вообще едва ли является предметом анализа, хотя там существует тема проблематизации оппозиции природа-культура. Кроме того, считается, что постмодернизм имел отношение к возникновению culture studies и

вообще расцвету studies как исследовательскому подходу, избегающему тотализаций и разговора о культуре как таковой и концентрирующегося скорее на микроисследованиях. Пытаясь избегать тотализации, мы говорим о культуре лишь в тех значениях, в которых ее понимают рассматриваемые теоретики. Ниже мы коснемся иных обществ, но в целом, имея в виду множественность культур, речь преимущественно идет о западном обществе/культуре, так как в рамках концепций пост/постмодернизма предметом анализа является именно оно.

Так необходимо иметь в виду, что пост/постмодерн – один из языков описания текущего (конец XX столетия – настоящее время) состояния культуры и социума. Разумеется, есть и другие языка описания. Для полноты рассмотрения, возможно, было бы полезно оговорить, какие существуют альтернативы, чтобы не складывалось впечатление, что кроме постмодерна больше ничего нет, тем более мы рассуждаем о его непопулярности. Другие языки это концепции глобализации, трансформации капитализма, постколониализма и т.д. Но, как мы увидим в дальнейшем, они так или иначе пересекаются с дискурсом пост/постмодерна. Мы концентрируемся преимущественно на трех направлениях, по которым различные версии постпостмодернизма критикуют постмодернизм, потому что в фокусе внимания современных теоретиков находятся именно: изобразительное искусство, литература, социальная теория (главным образом капитализм).

Кроме того, определение постмодернизма как «языка описания культурного состояния» накладывает определенные обязательства на анализ и вводит проблематику, связанную с языком. Критерий преодоления или отказа от постмодернизма – его «неадекватность» текущему культурному состоянию, то есть невыполнение референциальной функции. Однако язык обладает перформативным измерением. Поскольку постмодернизм как язык описания не исключен из культурного континуума, а является его частью, постольку он оказывает влияние и, распространяясь по разным доменам культуры, становится языком самоописания культурных проектов и

артефактов. Тем самым он может производить объект своего описания. «Социальное циркулирование» постмодернизма было бы отдельной темой исследования, но этот «языковой аспект» необходимо учитывать при анализе работоспособности конкретных версий постпостмодернизма. Кроме того, это может стать еще одним критерием преодоления постмодернизма: затухание его «фертильной силы». То есть в западном интеллектуальном пространстве он перестал быть перформативным языком, потеряв «социальную силу», и уже плохо производит свой объект описания. При этом парадокс состоит в том, что в определенном отношении постпостмодернизм – продукт постмодернизма, подтверждающий «призрачную» жизнеспособность последнего.

Определив постмодернизм как язык описания, мы не говорим о его эпистемологическом устройстве, так как это опять уводит нас от темы и предмета исследования. Однако мы прекрасно осознаем, что у постмодернизма/постпостмодернизма как языка описания есть, например, теоретическое ядро, а также аппарат, адаптированный к эмпирическим описаниям, отношение к фактам, отношение к культуре, собственные критерии успешности описания. В таком отношении мог бы возникнуть вопрос: является ли сам язык постмодернизма постмодернистским? Иными словами, применим ли он к самому себе? Или это такой язык, который мыслит себя отделенным от своего объекта описания? Является ли он сам продуктом культуры постмодерна? Можно с уверенностью сказать, что ни одна из версий языков описания постмодерна/постпостмодерна не является постмодернистской. Так как это попытка представить анализ эпохи, построив на основе этого концепцию актуальной культуры. Именно поэтому в фокус рассмотрения не попадают те, кого принято считать постмодернистами. Иными словами, речь идет не о постмодернистской философии и не о «продуктах постмодернистской культуры», но об аналитическом инструментарии для работы с ней. Такого инструментария нет, например, ни у Фуко, ни у Делеза. Иными словами характер этой диссертационной работы

не эмпирический и не онтологически (а пост/постмодернизм рассматривается не как объективная данность), а эпистемологический и методологический, так как речь идет об инструментах исследования.

Методологические трудности исследования также связаны с тем, что под постмодернизмом обычно понимаются совершенно разные вещи, а термин как язык описания порою относят к самым разным явлениям, которые часто несовместимы между собою. Поэтому необходимо определиться, что же мы все-таки понимаем под постмодерном/постмодернизмом. Например, социальный теоретик Джордж Ритцер вслед за социологом Барри Смартом предлагает различать следующие категории, имеющие отношение к постмодерну: во-первых, постсовременность (постмодерн) как историческую эпоху, пришедшую на смену модерну, во-вторых, постмодернизм как направление в искусстве и культуре (литература, архитектура, кинематограф и т.д.), в-третьих, «постмодернистская социальная теория» (Жан Бодрийяр, Фредрик Джеймисон и некоторые другие авторы) [Ритцер 2002: с. 538]. Проблема заключается в том, что сегодня «постмодернистской социальной теории» как таковой не существует, если она вообще была когда-либо, потому что мало кто из авторов, писавших о постмодерне, соглашался с тем, чтобы его относили к этому течению мысли, о чем мы речь пойдет в первой главе. Выше мы ознакомились с пониманием постмодернизма Дэвидом Уэстом, что также не во всем помогает разобраться с понятием. Поэтому в качестве рабочего аппарата можно утвердить следующее: постмодерн – историческое и культурное состояние западного общества и язык его описания; а пост/постмодернизм – течение в 1) искусстве, 2) литературе и 3) социальной теории.

Здесь же оговоримся, что преимущественно теоретики постмодерна и постпостмодерна говорят о западном обществе. Между тем, есть мнения, что таким языком можно описывать и незападные общества. Так, исследователь Акхбар Ахмед еще в 1992 году предложил выяснить непростые отношения

между исламом и постмодернизмом [Ahmed 1992]. Философ Дарья Дзикевич пишет, что в 1985 году Джеймисон посетил Китай и некоторое время преподавал в Пекинском университете. Впоследствии перевод его лекций на китайский язык был опубликован под названием «Постмодернизм и теория культуры» на территории континентального Китая и в 1989 на Тайване. С тех пор лекции Джеймисона остаются наиболее читаемыми и наиболее часто цитируемыми трудами в китайских дискуссиях о постмодернизме, а сам постмодернизм признается «конструктивным» [Дзикевич 2018: с. 13]. Востоковед Александра Шумилова отмечает, что в 1990-х годах японское общество начинает меняться, пока в 1995 году не произошло знаковое событие – в городе Кобе произошло землетрясение, в токийском метро был осуществлен теракт, вышла японская версия операционной системы Windows 95, благодаря чему распространились персональные компьютеры, а Япония погрузилась в виртуальный мир. Ссылаясь на японского автора, Шумилова пишет, что с 1995 года японское общество перешло в эпоху «постмодернизма второй стадии» [Шумилова 2018: с. 27-28]. Даже если не все исследователи думают так, все равно важно, что и западные общества описываются некоторыми авторами как «постмодернистские», а культуру постмодерна считают популярной. Тем не менее все авторы постпостмодернизма говорят именно о западных обществах. Возможно, западные страны тоже в ближайшем будущем будут описывать как постпостмодернистские.

Методология и теоретические основания исследования в целом довольно просты. С одной стороны, это критический анализ и историко-философские методы, с другой – попытка проследить сложные понятия в различных исторических, культурных и интеллектуальных контекстах, как то предлагали представители Кембриджской школы интеллектуальной истории (контекстуализм). Такой подход позволяет избежать многих ловушек и ошибок в понимании терминов и концепций. Кроме того, мы активно опирались на представления о постмодерне Фредрика Джеймисона

(ключевой референт для критического анализа постпостмодернизма), но особенно на авторский метод Перри Андерсона, который, впрочем, сам исследователь считает «сравнительной исторической филологией». Дело в том, что Андерсон особенным образом работает с термином «постмодернизм». Так, он показал, как слово «постмодернизм» курсировало из страны в страну и из одной области знания в другую. Например, такие исследователи, как Кристофер Норрис и Алан Кирби разграничивают философский (Лиотар) и культурный постмодернизм (Джеймисон) [Норрис 2014; Kirby 2009]. Перри Андерсон же показывает, что изначально постмодернизм был феноменом культуры, а затем перебрался в философию, в которой в свою очередь он мыслился и как категория культуры. В рамках дискурса постпостмодернизма сложно отделить философию и культуру, и потому мы считаем метод работы со сложными понятиями Андерсона наиболее удачным. Сам же Андерсон в другой своей работе характеризует свой метод так: «...мы будем использовать прежде всего методы сравнительной исторической филологии» [Андерсон 2018: с. 8]. Это, конечно, скромность ученого, потому что его виртуозные исследования при всем желании сложно описать как сравнительную и историческую филологию.

Наконец, весь дискурс постпостмодернизма можно считать тем, что Лиотар назвал «распрей» [Lyotard 1998], так как, ссылаясь друг на друга, философы и теоретики культуры, как правило, не соглашаются с иными языками описания актуальной культуры, считая свой язык описания единственно верным. Иными словами, с постпостмодерном дела обстоят еще сложнее, чем даже то было с постмодерном, когда Дэвид Харви предпринял отчаянную попытку помыслить эпоху. Следующие его слова с легкостью могут быть отнесены и к постпостмодерну: «Поэтому мне представлялось уместным провести более глубокое исследование природы постмодернизма – не столько как набора идей, сколько как исторического состояния, которое требовало прояснения. В рамках этого предприятия мне пришлось выполнить

обзор преобладающих идей, но сделать это оказалось совсем непросто, поскольку постмодернизм оказывается минным полем конфликтующих концепций» [Harvey 1989: p. xviii].

Некоторые исследователи, такие как Брайан Макхейл, являются исключениями из правила «распри». Что, однако, объединяет большинство концепций постпостмодерна, кроме того, что так или иначе они вступают в диалог и вежливо оспаривают друг друга? Во-первых, они не отрицают, что такое состояние исторической эпохи, как постмодерн, в самом деле имело место быть, но теперь его больше нет. Во-вторых, авторы настаивают, что постмодерн был неумолимой логикой развития модерна как такового, однако он был лишь одним из этапов эволюции современности, берущей начало в конце XVIII столетия. Тем самым они не столько критикуют современность, что было свойственно социальным философам на протяжении XX века, сколько пытаются проследить логику ее развития и пробуют прогнозировать развитие общества на несколько десятилетий вперед. То есть условный постпостмодернизм не столько возвращается к классическому модерну (исключение не составляют даже ремодернизм, неомодернизм и интентизм), сколько возрождает и возобновляет его – не отказываясь от прошлого, он пытается вновь сделать его материалом для разговоров о будущем. В связи с этим напомним, что постмодерн как раз настаивал на том, что культура потеряла чувство времени и не только не могла устремиться в будущее, но и напрочь забыла прошлое, утратив историческое мышление [Андерсон 2011: с. 94]. Наконец, в-третьих, все эти концепции концентрируются главным образом на культуре – прежде всего на литературе, кинематографе, архитектуре, изобразительном искусстве, иногда на интернет-культуре, а значит авторы различных вариантов «-модерна», делая акцент на традиционных формах культуры, экстраполируют тенденции в развитии искусства на все общество, часто забывая об экономике, политике и религии. Это можно было бы назвать существенным недостатком данных теорий.

Научная новизна результатов исследования. Впервые в отечественной и даже англоязычной гуманитарной науке о постпостмодернизме говорится столь подробно, основательно, масштабно и последовательно. До сих пор еще не было выполнено исследования, которое бы было посвящено дискурсу постпостмодернизма, возникающему на теоретическом и практическом фундаменте постмодернизма (в понимании теории Фредрика Джеймисона). Впервые в мировой литературе предложена общая аналитическая типологизация подходов постпостмодернизма, учитывающая современную специфику развития социогуманитарного знания. В научный оборот отечественной философии культуры и социальной теории вводятся новые понятия, такие как «космодернизм», «реновализм», «неомодернизм» и др. Известные же концепции типа «сверхмодернизма» (термин переведен на русский как «гипермодернизм»), «метамодернизм», «капиталистический реализм» подробно анализируются и получают критическую оценку.

Положения, выносимые на защиту. Исходя из результатов диссертационного исследования, на защиту выносятся следующие научные положения:

- до сих пор в отечественной гуманитарной науке и, особенно, в публичном пространстве термин «постмодернизм», часто имеющий негативные коннотации, понимался некорректно (как «философия постструктурализма»). В диссертации представлена иная версия философии культуры постмодернизма – как аналитический инструментальный анализа актуальной культуры;

- постмодернизм утрачивает свою гегемонию в качестве языка описания современной культуры и общества. Главные теоретики постмодерна отказались от использования данного понятия к описанию феноменов современной культуры (Джеймисон, Хатчеон, Макхейл, Бауман), а критики используют его, чтобы подтвердить «конец постмодерна»;

- в понимании многих авторов современное состояние западного мира не соответствует канонам, установленным культурой постмодерна. Современное общество можно описать зонтичным термином как «постпостмодернистское», учитывая, что внутри него существует множество конкурирующих концепций культуры. Подобное описание стало господствующим в современной философско-культурологической мысли Запада в XXI столетии;

- почти все концепции, подпадающие под зонтичный термин «постпостмодернизм», так или иначе работают с культурой в широком смысле и эстетикой в узком (или отдельными направлениями культуры – например, с литературой), и не часто обращаются к социальным и политическим темам, что было свойственно некоторым теориям постмодерна, в частности в философии Фредрика Джеймисона;

- большинство концепций постпостмодернизма не всегда выдерживают критику, а некоторые являются устаревшими. Лишь некоторые из этих концепций могут быть слабыми альтернативами постмодерна – такие, как реновализм, гипермодернизм или «пост-посткапитализм» (авторская теория Джеффри Нилона);

- сильной альтернативой постмодернизму может быть признан постгуманизм (и уже – «новые материализма») в качестве постпостмодернизма. Однако и он использует язык описания современной «человеческой» эпохи в значительной степени созвучный постмодернизму. При этом новации постгуманизма заключаются в разработке языке описания «не-человеческой» реальности, становящейся альтернативой «человеческой» реальности;

- поскольку почти все варианты постпостмодернизма пока что являются слабыми альтернативами постмодернизму, можно считать, что постмодернизм остается наиболее актуальным и адекватным языком описания современной культуры, и может быть переописан как «поздний постмодернизм», если учесть новые реалии типа сетевой культуры и т.д.

Теоретическая и практическая значимость исследования.

Теоретическая значимость исследования обусловлена введением совершенно новых категорий, концепций и источников, которые еще не получили в российской гуманитарной науке должного освещения. Изредка употребляемые в научных статьях термины типа «трансмодернизм», как правило, понимаются некорректно и используются волюнтаристски. Некоторые из статей, которые работают с понятиями аккуратно, являются в лучшем случае обзорными. Авторы еще не концептуализировали богатый теоретический материал философии культуры постмодерна и постпостмодерна. Практическая значимость заключается в том, что результаты исследования можно использовать в курсах «философия культуры», «социальная философия», «современная социальная теория», «современная западная теория», «современная политическая теория» и др. Можно надеяться, что после публикации работы в учебниках по социальной философии, теории культуры и исследованиях культуры появится раздел «постпостмодернизм».

Апробация результатов исследования. Основные положения и результаты исследования были неоднократно представлены и обсуждены на международных, российских конференциях, конференциях с международным участием, теоретических семинарах, круглых столах и легли в основу разработанных автором диссертации университетских курсов по социальной философии, общему курсу философии и философской антропологии, которые регулярно читаются автором в Национальном исследовательском университете «Высшая школа экономики» с 2008 года. Промежуточные результаты работы на разных ее этапах нашли отражение во множестве научных публикаций, некоторые из которых были опубликованы в российских и зарубежных реферируемых журналах, рекомендованных ВАК или зарегистрированных в базах данных РИНЦ, *Web of Science*, *Scopus* и т.д.

– «Логос», «Государство, религия, церковь в России и за рубежом», «Социологическое обозрение», «Вопросы философии» и т.д. Некоторые результаты исследования были представлены в монографиях автора, каждая из которых выдержала два издания: «Постыдное удовольствие: философские и социально-политические интерпретации массового кинематографа» (М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2014, 2015), «Расскажите вашим детям: Сто одиннадцать опытов о культовом кинематографе» (М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2016, 2017), «Бесславные ублюдки, бешеные псы. Вселенная Квентина Тарантино» (М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2018). Кроме того, результаты исследования были представлены в статьях, которые стали сопроводительными для важнейших работ по философии культуры и социальной теории. В частности, автор писал предисловие к книге Фредрика Джеймисона «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма» (М.: Издательство Института Гайдара, 2019). С полным списком публикаций и учебных курсов можно ознакомиться на личных страницах автора: <https://iphras.ru/page22723367.htm> и <https://www.hse.ru/org/persons/3626718>

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, четырех разделов, заключения и библиографии. Общий объем текста диссертации составляет 447 страниц, список литературы насчитывает 466 позиций.

РАЗДЕЛ 1

ПОСТМОДЕРНИЗМ: ПОПУЛЯРНАЯ КУЛЬТУРА, СОЦИАЛЬНАЯ ТЕОРИЯ И «ОЩУЩЕНИЕ КОНЦА»

Глава 1.1. Постмодернизм и (популярная) культура

При кажущейся в сегодняшних условиях простоте темы отношений философии постмодерна и популярной культуры рассуждать об этом не очень легко. С одной стороны, создается ощущение, что есть некоторый консенсус насчет того, что популярная культура имеет некоторую легитимность в том смысле, что философы смирились с ее наличием или даже признают ее положительные стороны. С другой стороны, сохраняется критическое отношение к некоторым феноменам популярной культуры, а вместе с этим и к ней самой. Казалось бы, здесь можно заканчивать разговор, но именно теперь его и следует начинать. Потому что популярную культуру считают некоей данностью, понятной самой по себе, в то время как это совершенно не так. В настоящем исследовании мы бы хотели высказать несколько соображений касательно отношения левых и правых интеллектуалов к массовой культуре, возникновения идеи постмодерна и встречи постмодерна с популярной культурой, позволившей примириться с нею.

Для начала нам необходимо провести разницу между двумя смежными понятиями, которые часто (и вполне оправданно) употребляются как синонимичные – «популярная культура» и «массовая культура». К ним можно было бы добавить также понятие «народная культура», но сегодня, кажется, оно не слишком актуально в исследовательской оптике, так как сегодня под народной культурой чаще всего понимают фольклор (танцы и песни народов мира). Что касается первых двух, то левый радикал и теоретик культуры Дуайт Макдональд, критиковавший антиинтеллектуализм американского общества и потому ненавидевший массовую культуру,

предлагал отличать ее от популярной. В его представлении, скажем, произведения Чарльза Диккенса могли оказаться востребованными у широких слоев населения, что, по сути, оказывало благотворный эффект на общество и его рост его культурного уровня. В этом смысле высокая культура могла стать популярной, а значит популярная культура имела позитивные коннотации [Macdonald 1953]. Подобного Макдональд не мог сказать о массовой культуре, которую клеймил как потребительскую, бессмысленную и отупляющую. Однако можно предложить иное различие этих понятий. Оба вида культуры похожи в том, что имеют «массовый» характер, то есть ориентируются на развлечение масс с целью извлечения прибыли. Вместе с тем массовая культура более скоротечна, а ее продукты, как правило, очень быстро уходят в прошлое, мгновенно сменяясь новыми продуктами. Популярная же культура – это те феномены и продукты, которые смогли «выжить» и, следовательно, если не быть понятными или привлекательными для последующих поколений, то хотя бы известными большинству людей. Иными словами, главной чертой феноменов популярной культуры является их узнаваемость; их должны знать.

Поэтому популярная культура по времени возникает позже, чем массовая, но вместе с тем по качеству, в силу определенных причин, превосходит последнюю. Такие феномены, как McDonald's, The Beatles, Стивен Кинг и Микки Маус, к слову отметивший в 2018 году девяностолетний юбилей, возникли не вчера. В момент, когда они появились, были другие музыкальные группы, рестораны быстрого питания, читаемые писатели и мультипликационные персонажи. Тем не менее в памяти остались именно они. Поэтому они составляют сегодня то, что можно назвать каноном популярной, а не массовой культуры. *Масса* же продуктов массовой культуры нам попросту неизвестна. Чтобы было лучше понятно, о чем идет речь, достаточно привести простой пример: в 2012 году у американского телевизионного сериала «Вегас» было 13,5 миллионов зрителей, в то время как у сериала «Игра престолов» – всего 1,3, при этом, как замечает

культуролог Инна Кушнарера: «...кто из вас слышал о сериале “Вегас”?» [Кушнарера 2013: с. 18]. Дело не в том, что у «Игры престолов» есть медийный шлейф, но в том, что это качественный и обсуждаемый продукт, узнаваемый сегодня даже теми, кто не интересуется сериалами или фэнтези. Точно также в России могут любить и смотреть знаменитый сегодня сериал «Полицейский с Рублевки», однако же есть ли у нас уверенность в том, что о нем будут вспоминать через десять лет, в то время как Микки Маус, кажется, несмотря на свой почтенный возраст, – не такое уж незнакомое имя.

Существует еще одна пара понятий, о которой необходимо упомянуть, когда речь идет о культуре – это высокое и низкое – в английском языке «*highbrow*» и «*lowbrow*». Эта дихотомия все еще актуальная, даже несмотря на то, что существует провозглашенный мыслителями и исследователями лозунг о взаимном проникновении высокой культуры в низкую (диффузия) [Маньковская 2016: с. 123-128] или же их смешении и даже упразднении высокого и низкого в «*nobrow*». То, что высокое и низкое актуально для нас как никогда, очевидно уже потому, что сами сторонники «*nobrow*» все еще мыслят в рамках этой бинарной оппозиции. Так, журналист Джон Сибрук, предложивший концепт «*nobrow*», рассуждает о «высоком *nobrow*» (см. [Сибрук 2012]). Не следует забывать еще об одной категории – срединной культуре («*middlebrow*»). Обычно под ней подразумевается легко доступные произведения искусства, а также ее потребители – те, кто использует искусство и относительно высокую культуру, чтобы стать более образованными и повысить свой социальный – за счет приобретенного культурного капитала – статус. Политический философ Ханна Арендт, не употребляя термин «*middlebrow*», назвала таких людей «филистерами» и объявила их виновными в «кризисе культуры» – конечно, западной [Арендт 2014: с. 291-333]. Забегая немного вперед, скажем, что сегодня, по нашему мнению, низкое и высокое не просто не упразднены, но и распространяются на массовую культуру и культуру популярную – первая, как правило, тяготеет к низам, в то время как вторая тянется ввысь. Например, некоторые

авторы рассуждают «о высокой популярной культуре» [Collins 2002; Clayton 2003]. Упоминаемые выше сериалы хорошо иллюстрируют этот тезис. Достаточно сопоставить следующие оппозиции по единому критерию высокое/низкое: «Вегас» и «Игра престолов», «Полицейский с Рублевки» и «Игра престолов», «Вегас» и Микки Маус, или, если нужны примеры отечественной массовой культуры, сериалы «Оттепель» и «Полицейский с Рублевки».

Наше предположение заключается в том, что популярная культура возникает позже массовой и, можно сказать, вместе с постмодернизмом, в том понимании последнего, как оно представлено в работах Фредрика Джеймисона. Это связано как с социальными (рост благосостояния широких слоев населения и формирование «общества потребления»), так и с информационно-технологическими тенденциями (распространение и эволюция телевидения) [Андерсон 2011: с. 110-113]. Массовая же культура возникла вместе с массовым обществом (чтобы не было недопонимания, поясним, что тенденции, описанные Андерсоном, относятся ко второй половине XX века, в то время как массовое общество стало формироваться в конце XIX века). Вместе с тем, прежде чем философы признали и концептуализировали популярную культуру, должно было пройти какое-то время. Поэтому с середины XX века формируются три установки интеллектуалов на отношение к массовой культуре – левая критическая, правая критическая и левая объективистская.

Как того и следовало ожидать, изначально философы (как интеллектуалы, предпочитающие «высокое») были крайне негативно настроены по отношению к массовой культуре. Можно сказать, установка к ее резкому неприятию, критике и моральному осуждению была сформулирована – и некоторым образом актуальна до сих пор – представителями Франкфуртской школы в так называемый американский период деятельности последней. Анализ актуальных на тот момент тенденций социального развития основатели Франкфуртской школы Макс

Хоркхаймер и Теодор Адорно предложили в главе «Культуриндустрия: Просвещение как обман масс» работы «Диалектика Просвещения».

Можно эксплицировать следующие ключевые выводы их концепции. Во-первых, культуриндустрия – это бизнес, а ее главная задача – извлечение прибыли из массового производства культурных товаров, призванных развлекать массы, которые формируют мелкая буржуазия, фермеры и, конечно, рабочие. Во-вторых, культуриндустрия – тотальна. Она – тотальна том смысле, что кино, радио, журналы образуют собой систему (обратим внимание, что фактически речь идет обо всех новейших средствах массовой коммуникации). Но эта система характеризуется отсутствием внутренних связей, поскольку: «Так называемая всеобъемлющая идея подобна канцелярской папке, учреждающей порядок, но никак не связность» [Хоркхаймер, Адорно 1997, с. 156]. В-третьих, культуриндустрия исключает новизну, то есть не создает ничего нового, а лишь предлагает усредненные стандарты. И, поэтому, в-четвертых, удовольствие от потребления ее продуктов уступает место скуке, а развлечение становится пролонгацией труда. В-пятых, культуриндустрия «отупляет»: «Зритель не должен иметь никакой потребности в собственной мысли», а «Мораль массовой культуры является упрощенной моралью детских книжек вчерашнего дня» [Хоркхаймер, Адорно 1997: с. 171, 190].

Можно сказать, что этот «анализ» по стилю – обличительный, по тональности – пессимистически-пророческий, а по содержанию – довольно заурядный, по крайней мере, с сегодняшней точки зрения. Впрочем, на тот момент это могло казаться откровением. Однако интерес в проведенном анализе вызывает не содержание высказанных идей, а отношение авторов к массовой культуре. В период модерна, то есть в конце XIX – начале XX веков, высокая культура была прерогативой одного класса, в дальнейшем капитал распространил ее на массы, с чем авторы смириться не могли. Любопытен эмпирический материал философов – более всех авторы обличают кино и радио, чуть меньше – телевидение. Вместо того, чтобы

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

Критики этой концепции [Collins 1989: p. 10-12] мало обращают внимание на то, что Адорно и Хоркхаймер определенно испытывают пиетет по отношению к высокой культуре. Их сторонники же пытаются оправдать подобное отношение. Так, биограф Франкфуртской школы Стюарт Джеффрис пишет: «То, за что выступали они [Адорно и Хоркхаймер. – А.П.], не относилось ни к высокому искусству, ни к низкой культуре. Это было искусство, которое вскрывало противоречия капиталистического общества, а не сглаживало их, – одним словом искусство модернизма». Они защищали якобы идею искусства «как единственно оставшегося средства, выражающего истину страдания “в эпоху непостижимого ужаса”» [Джеффрис 2018: с. 244-245]. И хотя это звучит красиво, сам текст Хоркхаймера-Адорно говорит об обратном. Во-первых, модернистское искусство – это высокое искусство, во-вторых, оно – элитарно и призвано отгородиться, в первую очередь, от «масс», а не от капитала, потому что, в-третьих, оно буржуазно *par excellence*. Модернистское искусство – искусство периода расцвета буржуазии, мира, как заметил марксист Перри Андерсон, в котором мужчины поголовно ходят в шляпах. Более того, сами Адорно и Хоркхаймер этого не скрывают, вспоминая о «великих произведениях буржуазного искусства». Они противопоставляют искусство – (массовой) культуре, а истинный трагизм, знакомый буржуазным формам искусства, – народному комизму (клоунаде и цирку). И в целом: «искусство легких жанров» является «социальной нечистой совестью серьезного искусства» [Хоркхаймер, Адорно 1997: с. 169].

Важно отметить, что авторы при переиздании «Диалектики Просвещения» в 1969 году не посчитали нужным вносить какие-либо правки, тем самым заявляя, что считают представленный анализ актуальным, а свою точку зрения – истинной. Поразительно, однако, то, что соотечественница франкфуртцев Ханна Арендт в 1963 году могла написать в эссе «Кризис в культуре»: «...все мы в той или иной мере нуждаемся в развлечениях и забавах, и чистой воды лицемерие или социальный снобизм – отрицать, что ровно то же, что развлекает и забавляет массы, может развлекать и забавлять и нас» [Арендт 2014: с. 304]. И хотя Арендт начинала свое эссе за здравие, признавая, что интеллектуалы интересуются массовой культурой, ее выводу звучат более пессимистично, нежели у Адорно и Хоркхаймера. С одной стороны, позиция Арендт – куда более честная. Некоторые испытывали потребность в просмотре мультфильмов и «слабоумных дамских сериалов», чтобы поведать об обмане масс, другим – было незачем признаться в том, что, скажем, мультфильмы могут забавлять. С другой стороны, мнение Арендт выглядит куда более «снобистским». Она не просто испытывала раздражение от среднего класса, «филистеров», желающих использовать культуру в целях самообразования – она разделяла общество на «массовое» и на «нас», интеллектуалов. С ее точки зрения, высокую культуру переписывали, растаскивали, перерабатывали и т.д., чтобы добыть из нее развлечения, – то есть разрушали [Арендт 2014: с. 305]. То, что у Адорно и Хоркхаймера читается между строк, у Арендт написано прямо. Итог, вместе с тем, был один. Его можно выразить следующими словами: «Массовая культура уничтожит высокое искусство. Массы, руки прочь от высокой культуры».

Примерно в то же время в Великобритании новые левые формулировали свою повестку для осмысления массовой культуры. Важно заметить, что, с одной стороны, даже они не сразу признали ее потенциал, в лучшем случае лишь выделяя «хорошие образцы» масскульта, с другой – многие из них рассуждали о культуре вообще, а не о массовой культуре, а

потому их анализ распространялся на более широкий слой явлений, нежели коммерческое производство развлекательных продуктов. Это были Стюарт Холл, применивший грамшианский теоретический аппарат к изучению субкультур, а также Ричард Хоггарт и Реймонд Уильямс. Так, Стюарт Холл пытался найти хорошее массовое искусство, которое выводил из противоположности плохому. В свою очередь, Хоггарт в работе «Выгоды грамотности» указал на тесную связь политики и культуры, в которой последняя была реакцией на новый тип послевоенного капитализма, ориентированного преимущественно на консюмеризм и медиа⁴ (см. [Хобсбаум 2017: с. 322]). Литературовед Реймонд Уильямс занимает среди этих авторов особенную позицию, потому что некоторые его идеи до сих пор активно используются различными авторами, далекими от марксизма и материалистического понимания культуры⁵ (см. [Williams 1977: p. 128-135; Van der Akker, Gibbons, Vermeulen 2017; Урри 2018: с. 58-64]). Как бы то ни было, эти авторы, во всяком случае пытавшиеся быть объективными, внесли существенный вклад в то, что в итоге трансформировалось в дисциплину Cultural Studies.

В 1970-е годы формируется консервативный подход по отношению к массовой культуре. Так, консервативный социолог Филип Рифф рассуждал о «терапевтических» функциях культуры по отношению к социальной и семейной жизни. Пророчество Риффа заключалось в том, что он говорил о тех вещах, которые по прошествии некоторого времени воплощались в жизнь. Например, он писал: «Из двух революций западная является более фундаментальной по своему характеру. Коммунистическая культура

⁴ «Старый левый» Эрик Хобсбаум, поклонник высокой культуры, критикует Холла и Хоггарта за не критичное отношение к массовой культуре, то есть за их попытку обнаружить «человеческие ценности» в массовом производстве [Хобсбаум 2017: с. 322]. Также Хобсбауму было не по нраву, что авторы не отвечают на вопрос, можно ли применять к массовой культуре традиционные «стандарты».

⁵ Представители британской школы исследований культуры сперва рассуждали не столько о популярной культуре, сколько о тотальности культуры как таковой. Про «структуру чувства» у Уильямса см.: [Williams 1977: p. 128-135]. Востребованность его концепции, например, см.: [Akker van den, Gibbons, Vermeulen 2017: p. 6-8], [Урри 2018: с. 58-64].

находится в беде не меньше чем христианская; она бессильна против тех революционных влияний, которые исходят с Запада. Все повторяется, только на этот раз отрицается тот связанный с отречением момент, который есть в коммунизме. В русской культурной революции уже сейчас заметны признаки освобождения, пусть и неохотного, интеллектуалов от доктринальных ограничений» [Рифф 2007: с. 273].

Рифф осуждал популярную культуру, полагая, что та имела трансгрессивный характер. Но свой вердикт культуре он высказал в других терминах. Один из его текстов посвящен анализу 39 картин и ряда других произведений искусства. Изучение указанных культурных артефактов навели Риффа на мысль о «третьей культуре» (массовой), под которой он подразумевал пустую сферу вседозволенности, где не признавались никакие авторитеты, а все запреты, делающие культуру «культурой», нарушались. Рифф оплакивал те времена, когда основанием культуры был авторитет и, наблюдая за новым «искусством», делал вывод: «Подлинного варварства в прошлом не существовало. Мы являемся современниками и свидетелями первых настоящих варваров» [Rieff 2006: p. 197]. Анализируя одну из фотографий художника Роберта Мэпплторпа, Рифф приходил к выводу: «Его прочие образы, связанные с гомосексуализмом в кожаной одежде, указывают на ту ненависть, которая является частью жизни гомосексуальных партнёров. (Конечно, ненависть является в том числе и частью мира гетеросексуалов, – к примеру, это может быть гетеросексуальный садо-мазохизм, – однако именно гомосексуалы являются главной политической опорой мира ненависти). Гомосексуальность как общественное движение – это движение не любви, но ненависти и безразличия» [Rieff 2006: p. 198-199]. С точки зрения Риффа, вседозволенность современной культуры привела к искажению представления о нормальном. Норма перестала быть таковой и стала девиацией, в то время как маргиналы стали обыкновенным явлением этой самой культуры. Такая современность не устраивала Риффа.

Наряду с Риффом одним из самых ярких критиков современной американской культуры был Кристофер Лэш, перешедший из левого лагеря в стан правых. В своей самой знаменитой работе «Культура нарциссизма» Лэш выдвигал тезис, что рост потребительской культуры после Второй мировой войны породил новую – нарциссическую – структуру личности, и человеческая психика развивалась регрессивно, а не эволюционно [Lasch 1991]. Такие личности опасаются длительных отношений (отсюда кризис семьи), старения (культ молодости контркультуры 1960-х), а также поклоняются звездам (влияние киноиндустрии, закрепленное телевидением). Кроме того, такой тип личности соответствовал структурным социально-экономическим изменениям – упадку сельского хозяйства и производства и возникновению «информационной эры». Но главное – Лэш связывал гегемонию современного капитализма с посягательством «терапевтического» мышления на социальную и семейную жизнь – общий пункт критики для правых интеллектуалов в 1970-е. Так возникала определенная терапевтическая чувствительность, подрывавшая старые представления о взаимопомощи и индивидуальной инициативе. Не оставил Лэш без внимания и критику «культурного элитизма». Уже в конце 1970-х он отмечал, что студенты в университетах скорее записываются на курсы, посвященные научной фантастике, нежели античной культуре. Привыкшие к развлечениям, они считают, цитирует Лэш одного преподавателя, что, если им наскучит предмет, они нажмут на кнопку и переключат канал. «Показательная утрата культурных традиций в таком масштабе делает разговоры о новых Темных веках далекими от легкомыслия. И все же эта утрата совпадает с информационным переизбытком, с восстановлением прошлого специалистами и с беспрецедентным взрывом знаний, которые, однако, не влияют на повседневный опыт и не формируют популярную культуру» [Lasch 1991: p. 150-151].

Эта критика студентов, ориентированных на развлечение, находит поразительное созвучие с более поздними размышлениями Алана Блума,

одного из самых последовательных учеников политического философа Лео Штрауса. Блум предложил свой вариант критики американской массовой культуры 1980-х в книге «Закрытость американского сознания», которая сделала автора знаменитым. Это сочинение было опубликовано в 1987 году и до сих пор считается интеллектуальным бестселлером. В нем Блум описал картину того, что происходило в то время в американских университетах. Возможно, именно по этой причине «Закрытость американского сознания» стала откровением для миллионов американцев. Как пишет Блум, американские университеты – это рассадники всепроникающего релятивизма, стирающего любые границы между добром и злом; это инфекция, которая заразила весь западный мир вирусом безграничной свободы и равнодушия. Аристократичность и снобизм, присущие престижным университетам вроде Гарвардского и Принстонского, лишь маскируют тяжелые хронические болезни в сфере американского образования.

Релятивизм современного американского студенчества, с точки зрения Блума, является наглядной иллюстрацией свободы в том духе, как ее понимал Гоббс. Это жизнь в соответствии с принципом: жизнь не имеет внутреннего смысла. Жизнь – это всего лишь жизнь. Именно в этом и кроется источник идеи о том, что свобода – это лишь самовыражение и самореализация без каких-либо моральных ограничений. Феминистские призывы освободить женщину от домашнего рабства – призывы, стремящиеся устранить различия между мужчинами и женщинами во имя мнимого равенства, разрушают принципы, на которых строится семья. А ведь именно эта «нуклеарная семья», в которой женщина растит трех детей и занимается домом, а отец зарабатывает на хлеб, всегда была основным кирпичиком американского общества. Ничего хорошего не сулит уравнение в других сферах жизни: социальное, имущественное, культурное. Блум утверждает, что именно подобный бессмысленный релятивизм породил радикальные политические установки, доминирующие ныне в

университетской среде (причем не только среди учащихся, но и среди преподавателей), и левые движения, которые стремятся создать «нового человека свободы и равенства». Кроме того, реализация в США принципа свободы в соответствии с трактовкой Гоббса и Локка привела к тому, что научные технологии, вместо того чтобы служить обществу и природе, служат инструментом порабощения окружающей среды. Предпочтение комфорта в повседневной жизни в ущерб экологическому балансу говорит об утрате понимания людьми естественных ограничений не только в одной отдельно взятой области, но и во всех сферах жизни.

Резкая критика Блума, в первую очередь, была адресована студентам американских высших учебных заведений. По его мнению, все они были пустышками. У них отсутствовало всякое представление о нравственности, они не читали серьезные книги, были лишены вкуса к хорошей музыке и самое печальное – не умели любить. В их душах не было жажды чего-то высокого и великого. Они предпочитали плыть по течению, не задумываясь о смысле происходящего. Они изнежены и слабовольны. Рок-н-ролл и легкий секс – главные увлечения студентов – превратили их в «духовных инвалидов». Для них очень удобна ничем не ограниченная свобода и полное отсутствие обязательств. Ярче всего это проявляется в отношениях с противоположным полом: «Они не беспорядочны в половых отношениях, не предаются оргиям и не имеют случайного секса. Как правило, в данное время они имеют одну связь, но большинство уже имело несколько последовательных. Многие живут совместно, почти никогда не рассчитывая на брак. Это попросту удобное соглашение. Как они сами себя называют, они соседи по комнате, включающие секс и удобства в квартирную плату» [Bloom 1988: p. 132-137].

Подобный релятивизм, с точки зрения Блума, лежит в основе их беспечной и легкомысленной открытости ко всему – открытости, которая отражает их неспособность относиться к чему-либо ответственно и серьезно. Эта декларируемая открытость в итоге оборачивается равнодушием или

презрением по отношению к вопросам морали, мешает настоящей вдумчивости, провоцирует глубокие сомнения, страхи и неуверенность в себе. Беззаботная жизнь, заполненная развлечениями, не приносит расслабления, а ведет к отчаянию. Как говорит сам Блум, самореализация в итоге оказывается «самоиспращением». Как становится очевидным, консерваторы критиковали массовую культуру не менее активно, чем левые.

На что следует обратить внимание, так это на то, что авторы, которые рассуждали о современной им массовой культуре, преимущественно проживали в Соединенных Штатах Америки, описывали протекающие в США процессы, а если и обращали внимание на другие страны, то использовали, во всяком случае, английский язык. Это стоит признать: популярная культура – изобретение Америки и сама по своему происхождению она, став глобальной, изначально была американской. Дональд Дак, Элвис Пресли и Соса-Сола – что из этого не является американским продуктом? И можем ли мы припомнить что-то французское или итальянское (кроме (американской) пиццы), что сегодня было бы столь же известным и популярным? Именно сталкиваясь с Америкой и ее особенной культурой, многие европейские интеллектуалы приходили в шок и открывали для себя новый мир.

Одним из таких авторов оказался писатель и теоретик культуры Умберто Эко. Приехав в Соединенные Штаты Америки, он обнаружил там культуру, совершенно непохожую на европейскую. Причем речь шла не о том, что американская культура была массовой – она, с его точки зрения, была иной, отражавшей (или даже создававшей) совершенно иную реальность. Эту новую реальность сам Эко назвал «гиперреальностью», а свой опыт американской жизни – «путешествием в гиперреальность». Эссе, посвященное данной теме, легло в основу одного из первых сборников публицистических работ Эко. Эссе Эко «Путешествия в гиперреальность» написано в 1975 году. Социальный философ Жан Бодрийяр использовал термин «гиперреальное» лишь в 1976 году в работе «Символический обмен и

смерть», но в главе о «гиперреализме» он вел речь скорее о симулякрах. Непосредственно про «гиперреальное» он высказался позднее – в 1981 году – в работе «Симулякры и симуляции» (см. [Бодрийяр 2000; Бодрийяр 2015]). Для того, чтобы проиллюстрировать тезис о гиперреальности, он использовал пример Диснейленда – надо сказать, один из любимых предметов для размышлений о новой природе социальной реальности тех лет. Про Диснейленд писали многие, начиная от архитекторов и заканчивая литературоведами-семиотиками [Marin 1984: p. 239-257]. На что, кажется, мало кто обращает внимание, так это на то, что Эко использовал термин «гиперреальное» до Бодрийяра. Создается ощущение, что Бодрийяр позаимствовал слово – разумеется, без ссылки – именно у Эко. Что самое важное – во-первых, Эко, употребил слово в контексте американского Диснейленда и, во-вторых, сослался на уже существующую работу о Диснейленде как о «дегенеративной утопии» (то есть «идеологии, реализованной в форме мифа») французского литературоведа и философа Луи Марина. Бодрийяр делает ровно то же самое (говорит о Диснейленде и упоминает Луи Марина), но, как того и следовало ожидать, наполняет уже существующий термин новым содержанием.

Интуиция Эко заключалась в следующем. Существует Америка, о которой мало известно. Это не Америка поп-арта, Микки Мауса или голливудского кино (то есть не массовая культура как таковая), но куда «более потаенная Америка». И хотя она такая же публичная, ее не видят, потому что ее игнорируют европейские туристы и особенно американские интеллектуалы. Вместе с тем эта Америка определенным образом создает целую сеть референций и влияний, которые в конечном итоге, что предельно важно, распространяются и на продукты высокой культуры и индустрию развлечений. Это, с точки зрения писателя, и есть гиперреальность, которую необходимо открыть [Есо 1986: p. 7]. «Есть причина для этого путешествия в гиперреальность: в поисках случаев, когда американское воображение нуждается в реальных вещах, чтобы добиться их, оно вынуждено

фабриковать абсолютную фальшивку» [Есо 1986: р. 8]. Эта гиперреальность – материальна и имеет протяженность в пространстве. То есть это конкретные места – зоопарки, причудливые отели, музеи восковых фигур и парки развлечений. Как замечает Эко, когда в музее восковых фигур ты видишь Тома Сойера, Моцарта и Иисуса, логическое различие между реальным миром и возможными мирами, определенно подрывается. Все несводимые друг к другу фигуры оказываются на одном онтологическом уровне [Есо 1986: р. 14]. Лучшим и главным доказательством гиперреальности, с точки зрения Эко, является Диснейленд. Обратим внимание на тональность Эко. Он не обличает, не осуждает и не оплакивает поруганную честь высокой культуры; вместо этого он, не имея возможности увидеть такое в Италии, описывает и концептуализирует.

Для Умберто Эко гиперреальность – прежде всего американская реальность – воображение и создание нового пространственно-материального мира. Диснейленд, с точки зрения Эко, не просто создает иллюзию, но по самому своему признанию стимулирует желание этой иллюзии: настоящего крокодила можно найти в зоопарке, и, как правило, он спит или прячется, но Диснейленд показывает, что сфабрикованная природа гораздо больше соответствует нашей мечте: «Диснейленд говорит нам, что технология может предоставить куда больше реальности, нежели то может сделать природа» [Есо 1986: р. 44]. Более того, Диснейленд производит не одну лишь технологическую «утопию», так как в нем находятся не только лучшие воображаемые миры, где уже существует прогнозируемое будущее (роботы и проч.), но также присутствует и зло – как метафизическое (дома с приведениями), так и историческое (пираты). «Таким образом, вступая в соборы иконических увещаний, посетитель останется неуверенным, является ли его окончательная судьба адом или раем, и поэтому будет поглощать новые обещания» [Есо 1986: р. 58]. Несмотря на эти замечания Эко, мыслителя скорее приятно поражило то, что он видел, нежели он считал гиперреальность однозначным злом.

Жан Бодрийяр на примере Диснейленда предлагает новое прочтение термина «гиперреальность»: «...повсюду в Диснейленде проступает профиль Америки – вплоть до морфологии индивидуальности и толпы». Но в данном случае Бодрийяр полемизирует не с Эко, а с Луи Марином, проанализировавшем парк развлечений на предмет отражения идеологии американского образа жизни, «идеализированной транспозиции противоречивой реальности». С точки зрения Бодрийяра, за Диснейлендом кроется симуляция третьего порядка⁶ (см. [Бодрийяр 2000]): «Диснейленд существует для того, чтобы скрыть, что Диснейлендом на самом деле является “реальная” страна – вся “реальная” Америка» [Бодрийяр 2015: с. 22]. Ситуация такова, что ныне существует не ложная репрезентация реального (идеология), но скрывается то, что как таковое реальное перестало быть реальным – вот ключевой принцип гиперреальности. Диснейленд же действует по принципу фабрики переработки отходов, но перерабатывает уже не мусор, а «воображаемое», мечты и фантазмы – «первые ужасно токсичные испражнения гиперреальной цивилизации». Как видим, Бодрийяр делает куда более радикальные и куда более пессимистические заявления, нежели Умберто Эко, который воспринял популярную культуру как аналитик. Пророчества упадка, конца и беды оказались для последующих исследователей привлекательнее, нежели спокойный аналитический тон Эко. Термин «гипер» последующие поколения философов вычитывали скорее у Бодрийяра⁷ [Cook, Kroker 1986], либо же отдавали предпочтение интерпретации Бодрийяра, нежели Эко. Вместе с тем, культуролог Джеймс

⁶ Симулякр первого порядка – возникает тогда, когда подделка работает с субстанцией и формой, а не с отношениями и структурой, это чучела и копии, подделки. Симулякр второго порядка – функциональные аналоги, серии. Симулякр третьего порядка – гиперреальность (например, деньги, мода) [Бодрийяр 2000].

⁷ Впрочем, этому есть некоторое объяснение: книга Эко была переведена на английский намного позже 1975 года – в 1986 году [Cook, Kroker 1986].

Коллинз связывает с именем Эко изменение отношения интеллектуалов к массовой культуре⁸ [Collins 1989: p. 16-17].

Очень скоро популярная культура стала ассоциироваться с постмодерном. Так, британский марксист Терри Иглтон в книге «Идея культуры» пишет: «...культурная индустрия стала разрастаться, и ее рост длился все 1970-1980-е, так что в итоге для этого феномена понадобился новый термин: постмодернизм. В действительности он указывал на то, что Kulturkampf (война культур) в старом стиле – между цивилизацией меньшинства и массовым варварством – теперь официально закончилась» [Иглтон 2012: с. 181]. Однако прежде, чем постмодерн окончательно стал символизировать всю популярную (или коммерческую в понимании Иглтона) культуру, сам термин должен был проделать определенный теоретический путь.

Так, Эко, выражая более чем «либеральное» отношение к популярной культуре, пока еще не обращает внимание на термин постмодернизм и высказался на тему сильно позже и не очень содержательно [Эко 2007]. Дело в том, что изначально постмодерн не был связан с массовой культурой, хотя его и рассматривали как новое течение в искусстве. Как отмечает исследователь Саймон Сьюзен: «Интересно, что первые примеры использования слова “постмодерн” можно найти не в социологии или социальной теории, а в искусстве и литературе» [Susen 2015: p. 20]. Перри Андерсон прослеживает историю термина от самых истоков и до того момента, когда на него ни обратил внимание Джеймисон. Так, Андерсон рассказывает, что в широкий оборот слово ввел культурный критик Ихаб Хассан, распространивший понятие «постмодерн» на все искусство и составивший «пестрый каталог постмодернизма» – от Марселя Дюшана до Томаса Пинчона. Однако для Хассана «постмодернизм» все еще оставался феноменом искусства – литературы, критики, живописи, музыки и т.д. – и

⁸ Джим Коллинз даже взял цитату из работ Эко в качестве эпиграфа для книги [Collins 1989: p. 16-17].

был лишен социальных импликаций. Кроме того, очевидно, что Хассан исследовал скорее искусство, нежели культуру, а многих модернистов относил к постмодернистам [Hassan 1982: p. 259-271]. Как и другие авторы, теоретики постмодерна сколь угодно могли говорить об эгалитаризме и эклектизме, но не обращались к популярной культуре. Даже известный немецкий философ Юрген Хабермас, как известно, не пошел дальше критики и точно также обратился к анализу «постмодернистского искусства», в то время как Лиотар в «Состоянии постмодерна» уже писал, прежде всего, о науке и философии, а не искусстве. До них про постмодерн говорили архитекторы Роберт Вентури и Чарльз Дженкс [Андерсон 2011: с. 27-62]. Однако, первый, превознося архитектуру Лас-Вегаса и призывая вытеснить модерн, вообще не использовал термин «постмодерн», в то время как второй описывал «постмодерн» как стиль «двойного кодирования», обращаясь как к образованным людям, так и к тем, кто характеризовался непритязательным вкусом. Нетрудно заметить, что постмодерн все еще оставался ближе к «искусству», нежели к культуре. Иными словами, признание популярной культуры, с одной стороны, и идеи постмодерна – с другой, шло двумя параллельными линиями. Андерсон замечает, что первым из философов, кто «схватил» и представил адекватную теорию постмодерна, оказался Фредрик Джеймисон.

В итоге две линии сошлись на перекрестке теоретической работы Джеймисона: будучи философом, он фактически первым высказал идею о том, что популярная культура и есть постмодернизм. К тому моменту, когда Джеймисон сформулировал свои главные тезисы [Джеймисон 2019], популярная культура, выкристаллизовавшись из массовой культуры, сложилась. Получили известность такие феномены, как «блокбастер», начал свою работу канал MTV, появились новые поп-идолы типа Майкла Джексона, а повседневность была окончательно колонизирована экономикой. Как философ Джеймисон более не нападал на популярную культуру и не оправдывал ее. Как исследователь постмодерна, он, наконец, обратился к

таким вещам, на которые до него не обращали внимания. Наконец, это его подход оставался марксистским – куда более марксистским, чем концепция Адорно и Хоркхаймера, хотя их прозрениям философ воздавал должное: Джеймисон не раз упомянет, что термин «поздний капитализм», который он позаимствовал у канадского троцкиста Эрнеста Манделя, встречается в «Диалектике Просвещения». Но, так или иначе, Джеймисон продолжает настаивать, что теперь все есть культура, а культура в свою очередь растворена в экономике.

Вслед за Джеймисоном к изучению популярной культуры и капитала обратится британский культуролог Джон Фиск: «В наших обществах популярная культура, какой бы оппозиционной или уклончивой она ни была, всегда является популярной культурой капитализма, и как бы капитализм не подчинял и не угнетал людей, он также предлагает им реальные выгоды и вознаграждения, какими бы несправедливо распределенными они ни были. Во многих исторических периодах существует лишь меньшинство народных формирований, которые желают радикально революционизировать капитализм или отказаться от него и жить в ином социальном строе. Народное сопротивление избирательно, а не массово – прогрессивно, а не радикально» [Fiske 1989: p. 214]. Однако теоретическая слабость Фиска в том, что он не увязал культуру с постмодерном, хотя время от времени и использовал термин.

Вместе с тем, Фиска выгодно отличает от Адорно и Хоркхаймера то, что он, например, не видел в потребителях популярной культуры, производимой капитализмом, всего лишь объект манипуляций. Его позиция состояла в том, что реципиенты популярной культуры – активные субъекты, которые могут различать предлагаемые ими продукты и потреблять их рефлексивно – озарение, которое не нашло отражения даже в философии Джеймисона. От Джеймисона его также выгодно отличает то, что он считал капитализм «даже в его поздней потребительской форме по-прежнему прежде всего системой производства, которая контролирует социальный

порядок, через контроль над производством и распределением ресурсов» [Fiske 1989: p. 213]. И потому Фиск определял популярную культуру как точку, в которой люди выбирают товары, предлагаемые им промышленным капитализмом, творчески их перерабатывают, в том числе с целью подрыва основ самого промышленного капитализма. Наконец, Фиск отнесся всерьез к телевидению, одним из первых предложив анализ этого феномена популярной культуры [Fiske 1987]. Иными словами исследователь опровергал теорию о том, что массовая аудитория бездумно потребляет всякий продукт, который ей предлагают.

В духе Фиска упоминаемый выше Джим Коллинз критиковал Франкфуртскую школу, солидаризируясь с Эко и Джеймисоном. Так, он отмечал, что популярная культура децентрирована (в его терминах «неидентична»), потому что если бы «массовая культура действительно была идентична, можно было бы ожидать определенного единообразия в формируемых ею представлениях о жизни», особенно с учетом того, что общество с идентичной массовой культурой обязательно создало бы чрезвычайно похожие версии того, как оно хотело бы себя видеть [Collins 1989: p. 10]. В этом смысле он спрашивал, какое именно телевизионное шоу отражало тенденции всемогущего капитала в 1980-е – «Сент-Элсвер», «Эквалайзер» или «Макс Хедрум»?

В 1990-е этот марксистский крен в сторону исследований популярной культуры, связанных с постмодерном, продолжался и даже усилился. Исследования культуры получили жизнь как радикальный политический проект, установивший приоритет, как считала феминистка Анжелла Макробби, повседневной жизни и массовой культуры. Вместе с тем, в постмодернистском мире, где старые ценности подорваны, а идентичности – фрагментированы, для ученых, которые работают с популярной культурой, было все труднее исследовать предмет. В отличие от более пессимистического прочтения возможностей постсовременности, постмодернизм и популярная культура взаимодействовали с

постсовременностью как в пространстве социальных изменений и политических преобразований. МакРобби, опираясь на теорию культуры и популярную культуру, рассматривала повседневную жизнь как эклектичное взаимодействие различных культур и идентичностей, обсуждая новые способы мышления, появившиеся с рождением постмодернизма. В фокус ее внимания попал широкий ландшафт молодежной и популярной культуры – от моды second-hand до рейва, от моральной паники до подростковых журналов. Главное, что предложила МакРобби, это понимание исследований культуры как научной дисциплины, которая реформирует и переизобретает сама себя, когда того требуют обстоятельства, а обстоятельствами, требовавшими внутренних реформ, был постмодерн [McRobbie 1994].

Марксист Дуглас Келлнер тоже заявил, что многие в 1990-х заговорили о «постмодернистских исследованиях культуры» [Kellner 1995: p. 43]. Он предположил, что мы живем между старой современной эпохой и новой постмодернистской эпохой, которую еще предстоит адекватно осмыслить. Исторические эпохи не укладываются в аккуратные модели или в точные хронологические рамки. Изменения между одной эпохой и другой всегда длительны, противоречивы и обычно болезненны. «Жизнь на границе между старым и новым создает напряженность, отсутствие безопасности и даже панику, формируя тем самым беспокойную и неопределенную культурную и социальную среду». Но самое главное, считал он, «нельзя заниматься культурологией без социальной теории, и что одним из ценных результатов культурологических исследований является, способность помогать развитию критической социальной теории и политики для нынешней эпохи. Это, конечно, параллельно заявлению Франкфуртской школы о том, что теория общества необходима для освещения социальных, политических и культурных явлений и развития, в то время как интенсивные исследования последних областей могут со своей стороны внести вклад в развитие критической социальной теории. Следовательно, я интерпретирую медиа-культуру в контексте критической социальной теории и, следовательно,

использую медиа-культуру для освещения социальных явлений и условий. Таким образом, я, в конечном счете, намерен изучать медиа-культуру как попытку найти культурные артефакты в более широком экономическом, социальном и политическом контекстах, из которых они возникают и на которые они оказывают свое влияние» [Kellner 1995: p. 49].

Начиная с 2000-х, наступила эра тотального обращения философов к популярной культуре. Одна за другой стали выходить книги типа «“Симпсоны” и философия». Так, популярная культура стала легитимным полем для научных исследований, пусть и не всегда прослеживалась ее связь с постмодерном. Остается добавить, что в 1987 году вышла книга культуролога Эрика Хирша-младшего «Культурная грамотность: Что должен знать каждый американец» [Hirsch 1987]. Долгое время она числилась второй в списке национальных бестселлеров (первой была уже упомянутая книга Блума). Работа Эрика Хирша содержала много разных терминов, имен, дат, географических названий и т.д. С его точки зрения, чтобы современному американцу для нормального существования в обществе, требовалось знать, как минимум пять тысяч различных понятий и имен, иначе человека можно было считать культурно неграмотным. И поскольку Хирш соглашается, что «культурная грамотность» имеет описательный, а не обязательный характер, то объем необходимых знаний, как и сами эти знания, должны меняться. Несмотря на то, что философы Уильям Ирвин и Джей Р. Ломбардо утверждают, что сегодня Хирш в лучшем случае включил бы в свой список Apple, но не шоу «Фонзи» [Ирвин, Ломбардо 2005: с. 121], все же теперь от современного человека – и, что важно, не только американца – требуется что-то другое. Сегодняшняя ситуация с популярной культурой заставляет нас предположить, что мы должны вести речь о том, что можно было бы назвать «поп-культурной грамотностью». В самом деле, никто не осудит нас, если мы плохо разбираемся в творчестве Анри Руссо, но современный человек не может не знать что такое Facebook, кто такой Квентин Тарантино и что такое

«Секс в большом городе» (прежде всего сериал, а не два полнометражных фильма).

Глава 1.2. Постмодернизм и социальная теория

В одной из своих первых книг, посвященных теме постсовременности, Зигмунт Бауман заметил: «Вести нарратив о постсовременности не просто» [Bauman 1992: p. xxiv]. Он использовал глагол «to narrate», тем самым, хотя это не провозглашалось прямо, подразумевая, что «постсовременность», а вместе с ней и постмодернизм, имеют нарративную природу. Таким образом, Бауман подтвердил, что если мы и вошли или входили в состояние постмодерна, то метанарративы, смерть которых увязал с состоянием постмодерна Лиотар, все еще остаются с нами, а сам постмодернизм является таким метанарративом. То, что постмодерн представлялся Бауману именно *метанарративом*, доказывает пристальное внимание, которое социолог уделял теме, написав о данном предмете не одну книгу. Почему же Бауману было сложно говорить о постмодерне? Потому что, как считал социолог, наводить логический порядок в семантически загруженном и чрезвычайно запутанном пространстве, не всегда уместно. Придавать большую согласованность и последовательность дискурсивного поля постсовременности, чем то было на самом деле, означает сильно рисковать и, следовательно, не прояснить смысл дискуссии, но еще больше запутать читателя, умножив хаос.

На сегодняшний день к словам Баумана можно добавить следующее: вести разговор о постмодерне не только не просто, но фактически невозможно. Во-первых, хаос дискурсивного пространства постмодерна, кажется, достиг критической точки, даже большей, чем было в 1992 году – в момент выхода цитируемых «Признаков постмодерна» Баумана. С того времени вышло множество книг, повествующих о состоянии постмодерна. Стоит ли говорить, что каждый автор подразумевает под термином что-то свое, а проблему раскрывает в том ключе, в котором считает нужным. Во-вторых, речь будет идти про то, от чего сам Бауман отказался – о попытке придать какую-то упорядоченность терминологической и смысловой

запутанности дискурса о постмодерне, но в строго ограниченной области знания.

Мы неслучайно начинаем с цитаты из книги Баумана: дело в том, что постмодерн был невероятно популярной темой не только в литературоведении, эстетики и философии, но также и в социальной теории – причем в социальной теории в прямом смысле, то есть в текстах ведущих социологов, занимающих институциональные позиции в социологической области знания. Стоит сразу оговориться, что мы не будем излагать социальные теории постмодерна, но попытаемся представить краткую историографию проблемы. Впрочем, это не столько историография, сколько картографирование постмодернизма в области социальной теории. Дело в том, что исследователи уже предпринимали усилия по созданию истории идеи постмодерна. Это книги Ганса Бертенса «Идея постмодерна. История» [Bertens 1994] и Перри Андерсона «Истоки постмодерна» [Андерсон 2011]. Оба этих исследования лучше, чем что-либо другое, помогают понять, что же такое постмодерн, когда он появился, как развивался и чем стал в середине 1990-х годов. Однако Бертенс, обсуждая эстетику и философию, освещает тему «социологии постмодерна» и «постмодернистской социологии» в самом конце книги, то есть уделяет теме не так много внимания. Кроме того, текст Бертенса опубликован в 1995 году, а с тех пор многое изменилось. Перри Андерсон по понятным причинам вообще не обращается к «социологии постмодерна»: его задачей было показать, почему философ-марксист Фредрик Джеймисон понял и объяснил постмодерн лучше всех. Поэтому мы постараемся, насколько это возможно, дорисовать карты истории постмодерна, начатые Андерсоном и Бертенсом.

Вероятно, такой подход к теме может удивить, потому что в отечественном академическом пространстве, как правило, говорят о философском постмодерне (причем связывая это течение мысли главным образом с французским постструктурализмом) [Васильев, Кротов, Бугай 2005; Гобозов 2005; Курицын 2000; Ильин 1996; Ильин 1998] или о

постмодерне как феномене эстетики [Маньковская 2016; Курицын 2000]. Если забежать вперед, то есть сказать о результатах, к которым мы в итоге пришли, то они таковы. Так или иначе, все социальные теоретики, которые обращались к теме постмодерна, в конце концов от него отвернулись. Несмотря на то, что о причинах такого поворота трудно судить наверняка, можно предположить, почему так произошло, и найти аргументы в пользу этого тезиса. Но даже если эти догадки не выглядят убедительными, в любом случае можно подтвердить очевидное: постмодернизм в социальной теории странным образом умер. Это именно «странная смерть» – потому, что хотя термин все еще используют, он более не занимает того положения в социальной теории, которое имел со второй половины 1980-х и до середины 1990-х годов.

Несмотря на то, что в России постмодерн главным образом связывают с французским постструктурализмом или с феноменом эстетики, мы пошли бы против истины, если бы не сказали, что отечественные ученые вообще не рассматривали постмодернизм в рамках социальной теории. С «постмодернистскими социологическими теориями» мы можем познакомиться в книге Натальи Поляковой «XX век в социологических теориях общества». Исследователь рассматривает постмодернизм в «пяти тезисах», однако, в первом обсуждает Лиотара, во втором и третьем – Бодрийера, а в четвертом и пятом, наконец, приходит к альтернативам – Зигмунту Бауману и Джонатану Фридману. Однако Полякова воспроизводит «концепции» социологов Баумана и Фридмана, обращаясь буквально к одной статье каждого мыслителя, тем самым данные социологические теории постмодерна приобретают очень усеченный вид. В конечном счете, Полякова приходит к такому неутешительному для социологии постмодерна выводу: «Постмодернистские теории во всех своих вариантах существуют как новый вариант социально-исторической или шире – философской рефлексии современности. Едва ли можно сказать, что они преуспели в социологических описаниях современности и попытках вскрыть “природу

постмодерна”: ведь даже в наиболее удачных, ярких, броских постмодернистских вариантах социального теоретизирования или эссеистики вариации на тему алармизма и критики превышают аналитическую составляющую» [Полякова 2004: с. 356].

Однако Наталья Полякова предупреждает: «О теориях постмодерна в современной социологии более подробно» смотри в книге Юрия Кимелева и Натальи Поляковой «Социологические теории модерна, радикализованного модерна и постмодерна». Обратимся к этому источнику. В главе «Постмодернистская социология» авторы рассматривают концепции Лиотара и Бодрийера, а затем обращаются к концепциям Баумана и Фридмана, основываясь на тех же самых журнальных публикациях. В конце концов, выводы авторов относительно социологии постмодерна все те же: «Именно анализ массовой культуры в качестве определяющего фактора современности оказывается в центре внимания таких общепризнанных “классиков” постмодернистской социологии, как Ж.Лиотар и Ж.Бодрийер. Однако назвать их концепции социологическими можно только со значительными оговорками». Возможно, дело просто в том, что концепции Лиотара и Бодрийера не являются социологическими. Но концепции Баумана и Фридмана оцениваются следующим образом: «Анализ предлагаемых концептуализаций свидетельствует о том, что практически никаких новаций ни в рамках ценностно-нормативной и идеологической подсистем, ни в рамках социального порядка постмодернистскими социологами не выявлено» [Кимелев, Полякова 1996: с. 58, 63]. Кимелев и Полякова, несмотря на то, что критически подходят к социологии постмодерна, хотя бы упоминают, что в рамках этой темы есть кто-то еще, кроме французских постструктуралистов. Давайте же посмотрим, как обстояли дела с постмодерном в западной социальной теории.

Если согласиться, что мода – это «совокупность привычек, ценностей и вкусов, принятых в определенной среде в определенное время», то, вне всякого сомнения, постмодерн был очень *модной* темой для социальной

теории. Разумеется, разные социальные теоретики по-разному относились к явлению. Мы можем выделить четыре позиции социальной теории относительно постмодерна. Во-первых, это те социальные теоретики, которые, хотя и принимали во внимание «теорию постмодерна», в целом не соглашались с тем, что на рубеже 1980-1990-х годов западное общество вступило в эру постсовременности. Вместо этого они предлагали собственные проекты современности. Во-вторых, другие социальные теоретики приняли идею постмодерна, стараясь ее развивать в разных направлениях. Главным образом, это те, кто соглашался с концепцией постсовременности, вытеснившей или все еще вытеснявшей современность. В-третьих, были и те авторы, которые рассматривали возможность применения постмодернистских идей к социальной теории, провозглашая себя «постмодернистами». Некоторые из второй группы мыслителей входили и в третью группу, однако, это две разные позиции. В-четвертых, надо упомянуть еще одну группу социологов – тех, кто рассматривали постмодернизм в строго социологическом смысле, то есть не провозглашали себя постмодернистами, но исследовали то, что можно назвать «дискурсом постмодерна в социологии». То есть, если представители третьей группы развивали постмодернистскую социологию, то представители четвертой группы изучали социологию постмодерна. Однако, как мы покажем ниже, к 2000 году сторонники современности, сторонники постсовременности и адепты постмодернизма в социальной теории отказались от идеи постсовременности/постмодернизма.

К первой группе социологов относятся Ульрих Бек, Энтони Гидденс и Алан Турен. Конечно, это не все имена: мы выбрали этих авторов, чтобы рассмотреть общую позицию социальной теории относительно постмодерна. Еще в 1986 году немецкий социолог Ульрих Бек описывал грядущее общество, приходящее на смену индустриальному миру, даже не как постиндустриальное (он заявил, что мы уже освоили этот термин, а относительно постмодернизма отпустил единственную колкость: с ним «все

уже начинает расплываться»), а как *другой* модерн, направлявшийся на пути к новой модели *современного* мира [Бек 2000]. Четыре года спустя британский социальный теоретик Энтони Гидденс оказался более внимательным к новейшим тенденциям социальной мысли, заявив, что не согласен с тем, что мир вступил в эпоху постсовременности, и предложив взамен концепцию «радикализованной современности». В целом Гидденса не удовлетворило то, что постмодернизм противоречил сам себе. В частности, согласно социологу, утверждение о том, что современность вытесняется постсовременностью, означает, что история получает некоторую связность и понимание нашего места в ней. В целом же Гидденс повторял на тот момент самую распространенную точку зрения в отношении социальных трансформаций: современность не исчезает, а начинает понимать сама себя, обретая рефлексивность. И хотя Гидденс допускал, что в будущем мир может вступить в эпоху постсовременности, никто не может гарантировать, что вторая версия этого проекта не вытеснит первую [Гидденс 2011: с. 164-173, 321].

Теория «постиндустриального общества», как известно, довольно быстро не столько вышла из моды, сколько потеряла свой эвристический потенциал. Тот же Гидденс в 1990 году прокомментировал, что теория Дэниела Белла «является не вполне четкой». Можно заметить, что темы постиндустриализма и постмодернизма некоторым образом связаны и не только приставкой «пост». Так, именно идея постмодерна вытеснила из социальной теории идею постиндустриального общества (некоторые даже утверждают, что теория Белла по своему духу и смыслу была постмодернистской). И когда мода на постиндустриальное общество прошла, авторам нужно было предлагать новые идеи относительно понимания социального и культурного состояния западного социума. Французский социолог Ален Турен даже раньше Белла написал «социальную историю завтрашнего дня», пытаясь описать возникновение нового социального класса и объяснить студенческие радикальные движения [Touraine 1971]. По

прошествии времени Турен, конечно, пересмотрел свои взгляды, но не стал ввязываться в авантюру с постмодерном. В 1984 году он заявил, что нынешняя социальная формация не является постсовременной, а идея постмодерна всего лишь отражает кризис индустриальной культуры, и потому «постиндустриальная культура является и сверхсовременной, и представляет в то же самое время разрыв с теорией современности, господствовавшей над исторической и социологической мыслью в XIX веке» [Турен 1998: с. 47].

В 2005 году Турен предложил уже «новую парадигму для объяснения сегодняшнего мира». На этот раз он обратился к понятию «современности», чтобы показать ее связь с феноменом «конца социального» (по его мнению, нынешний мир характеризуется высшей степенью индивидуализма со всеми вытекающими отсюда последствиями для общества). Теперь, используя слово «современность», Турен был более благосклонен к «постмодерну», сказав: «Многие аналитики склонны утверждать, что современность покоится в руинах, и объявляют о нашем вступлении в постмодерн. Говорить так означает, в частности, утверждать исчезновение любого центрального исторического принципа для определения социального как такового». Такая интеллектуальная позиция предполагает для ее сторонников бесконечные возможности концептуализации, но вместе с тем и серьезные теоретические и практические риски. «Я всегда дистанцировался от этого интеллектуального подхода, каким бы важным и плодотворным он ни был» [Touraine 2007: р. 71]. В итоге Бек, Гидденс и Турен, сторонившиеся постмодерна, выиграли больше, чем те, кто стал обсуждать постсовременность. Оказалось, что на постмодерн выгоднее не ставить, чем ставить. В пользу этого говорит, например, одна из лекций о социальной теории Ханса Йюаса и Вольфганга Кнебля. Авторы подробно расписывают концепции современности Бека, Гидденса Зигмунта Баумана, фактически просто не упоминая социальные теории постсовременности. Впрочем, кратко и в высшей степени не точно рассмотрев некоторые идеи Баумана о

постмодерне, Йоас и Кнебль даже не скрыли своего пренебрежительного отношения к постмодерну, охарактеризовав его словосочетанием «так называемый»⁹.

Ко второй группе авторов относится американский социолог Джордж Ритцер. На волне всеобщего увлечения постмодерном он выпустил книгу «Постмодернистская социальная теория» [Ritzer 1996]. Это может удивить и даже шокировать, но в его книге наряду с именем Зигмунта Баумана присутствуют имена Гидденса и Бека. Как можно ожидать, Ритцер обращается именно к тем моментам их концепций, которые касаются рассуждений о современности. Иными словами, под общий бренд «постмодерна» попадали даже те авторы, которые либо отрицали то, что 1980-е и 1990-е годы можно описывать как «постсовременность», либо вообще не использовали этой терминологии. Точно также можно удивиться, увидев в книге имена неомарксистов Дэвида Харви и Фредрика Джеймисона, которые в самом деле предлагали всесторонний анализ эпохи, в том числе социально-экономический, но все же, надо признать, мыслили не-социологически. Но самое большое удивление ожидает читателей, когда они увидят имя Жана Бодрийяра. Взгляды последнего, вне всякого сомнения, были оригинальными, но ставить его в один ряд с институциональными социологами – по меньшей мере спорно, о чем, кстати, говорят Юрий Кимелев и Наталья Полякова. В то время как Гидденс, Бек и даже Бауман хотя предлагали собственные концепции, все же старались соблюдать ключевые академические принципы работы, Бодрийяр с его своеобразным стилем письма и даже не ценностными, но оценочными суждениями может быть охарактеризован как социальный философ, но никак не социолог.

Однако еще раньше, в 1993 году, Ритцер выпустил свою самую известную книгу, в которой являл себя как оригинального социального

⁹ Одной строчкой зачеркнув двадцать лет дискуссий в социологии о постмодерне, авторы заявили: «При этом Бауману удалось в рамках дебатов о так называемом постмодерне поставить более серьезные этические вопросы, чем те, которые поднимались до него» [Йоас, Кнебль 2013: с. 678]

теоретика, впрочем, оставаясь на плечах гигантов, в данном случае Макса Вебера [Ритцер 2011]. Социолог предположил и постарался подробнейшим образом аргументировать концепцию «макдональдизации» как тенденции, характеризующей состояние нынешнего общества. С его точки зрения, мир, в котором мы живем сегодня, строится по принципу работы сети быстрого питания. Самое главное в том, что макдональдизация представляет собой развитие принципов современности, сформулированных еще Максом Вебером – прежде всего рационализации, но также и инструментализации, коммодификации и эффективности. Парадокс, согласно которому рационализация макдональдизации может быть иррациональной, Ритцер объяснил через «иррациональность современности», описанную еще Зигмунтом Бауманом. Однако эта параллель между макдональдизацией и Холокостом появилась только во втором издании книги в 1996 году, когда Ритцер, видимо, решил усилить связь своей концепции с «современностью» и ее последствиями¹⁰. Напомним, что первое издание «Постмодернистской социальной теории» вышло в том же 1996 году. Каким же образом идея Ритцера, что мы живем в макдональдизированной современности, уживалась с тем, что автор рассматривал как «постсовременную социальную теорию», в представители которой он включал и «противников постсовременности»?

Разумеется, социологу следовало объясниться перед читателями, почему и откуда возникло подобное несоответствие. Очень важно, что, по всей видимости, Ритцер постарался как-то совместить идею уживаемости модерна и постмодерна. Но сделал он это сильно позже. Так в пятом издании «Макдональдизации общества» он скромно ссылается на свою работу «Постмодернистская социальная теория» 1997 года. Несмотря на то, что у Ритцера было время как следует подумать, его объяснение даже *post factum* вряд ли может быть названо не то, что исчерпывающим, но даже убедительным. Хотя следует признать, что некоторых своих критиков он убедил. В частности социолог Барри Сمارт заявил: «Разумеется, Ритцер прав

¹⁰ О том, почему эта связь не работает, а «МакФашизм» невозможен, см.: [Beilharz 1999].

относительно того, что МакДональдс – больше не постмодернистский дом веселья, но пост-фордистская организация» (цит. по: [O'Neill 1999: p. 41]). Чтобы разрешить противоречия, Ритцер заявил, что модерн и постмодерн могут быть не эпохами, а некоторым набором определенных отношений, в рамках которых постмодерн постоянно атакует модерн. Но это не все. Чтобы его тезис выглядел более аргументированным, социолог обратился за помощью к марксистским социальным философам. Так, он сослался на отрицание некоторыми авторами (Алекс Каллиникос) факта жизни «в постмодерный век», а затем «проинтерпретировал» позиции Дэвида Харви и Фредрика Джеймисона так, будто «по Харви, постмодерн не является разрывом с модерном; они оба отражают одну и ту же глубинную динамику», а также «макдональдизации соответствует пять характеристик постмодерного общества по Джеймисону, но, *возможно* (курсив мой. – А.П.), потому, что он сам видит в постмодерне позднюю стадию модерна» [Ритцер 2011: с. 149, 154]. В наши задачи не входит расшатывать основы социальной теории Ритцера – достаточно указать на то, что он, во-первых, очень быстро забыл о «социальной теории постмодерна» и, во-вторых, в своих оригинальных построениях обратился к концепции современности, заявив, что постмодерн вчера – это поздняя стадия модерна сегодня.

Возможно, самым главным глашатаем и апологетом постмодерна в социологии и социальной теории, а главное – сторонником теории постсовременности является Зигмунд Бауман. Дело в том, что постмодерн позволял социологии освободиться от философского диктата и, более того, – сделать философские концепции и методы инструментальной базой социальной теории. То есть теперь уже философия буквально становилась служанкой социологии. И хотя в целом позиция и намерения Баумана относительно привнесения в социальную теорию постмодерна во всем его многообразии ясны, он, кажется, так и не предложил стройной теории постсовременности и постмодерна как такового. Большинство его книг на тему – это сборники эссе, объединенные одной темой постмодерна.

Разумеется, сразу понятно, про что каждая из книг автора, но очень часто Бауман так и не пояснял однозначно, что такое постмодерн, каждый раз обсуждая вопрос в разных аспектах. Грубо говоря, взяв все его «постмодернистские книги», мы найдем в них некоторые несоответствия и, возможно, даже противоречия. Отстраивать «теорию постмодерна» за Баумана пришлось его последователям.

В частности, Дэннис Смит считает, что на деле Бауман обсуждает три аспекта постсовременности (перспективу постмодерна, окружающую среду постмодерна и процессы постсовременности), и добавляет: «Эти различия в его работе остаются скрытыми, и потому будет полезно их прояснить» [Smith 1999: p. 153-154]. На самом деле мы могли бы насчитать куда больше таких «аспектов», потому что из эссе Баумана, посвященных самым разным вещам, можно извлечь какие угодно смыслы. И потому лучше объяснять «теорию постмодерна» Баумана как постмодернистскую в том значении, в котором ее понимает Стивен Сейдман – как попытку освободиться от наследия «научной социологии» (об этом см. ниже). Более того, ожидаемо Бауман нашел способ объяснить, почему он рассуждает и пишет в таком стиле. Обращаясь к одной и той же тематике, исследуя ее в многочисленных эссе под разным углом зрения, Бауман создавал «герменевтический круг» постмодернистской социологии [Bauman 1992: p. xxiv], что в конечном счете должно было позволить понять и объяснить постмодерн.

Вместе с тем, Бауман оставался более чем последовательным в своем обращении к теме постмодерна, то есть не бросал тему на протяжении десятилетия. Во-первых, в 1989 году он уже осудил современность, указав, что Холокост стал ее логическим следствием, а не отклонением [Бауман 2010]. В виду неудач эпохи современности постсовременность возникала едва ли не одновременно с ней. Во-вторых, раз современность привела к таким последствиям, нужно было обращаться к тому, что было необходимо после нее, то есть к постсовременности. Поначалу постмодерн сулил, что будет лучше модерна. Идея постмодерна у Баумана объединяет собой и

постмодернизм как эпистемологическую категорию, и как эпоху, и как состояние общества, и как стиль мысли. Важно, однако, другое – настроения и оценки Баумана относительно постмодерна имели определенную эволюцию. От некоторой очарованности постмодерном он пришел к недовольству им. Этот процесс занял практически десять лет.

В 1987 году Бауман восхищался «интерпретаторами», вытеснившими «законодателей» из социальной теории [Bauman 1989]¹¹ (о них речь будет ниже). В книге «Современность и амбивалентность», вышедшей в 1991 году, Бауман осудил модерн на новых основаниях. Он, заручившись критическими установками по отношению к модерну Хоркхаймера и Адорно, провозглашал, что проект современности потерпел крах [Bauman 1993a]. Однако уже в конце книги Бауман приветствовал пришествие новой исторической эпохи, осторожно замечая, что не занимается прогнозированием, но лишь намечает повестку для обсуждения политической и моральной проблематики эры постсовременности. В 1993 году Бауман приступил к анализу этического измерения постсовременности. Определенно это было тяжело, так как любая этическая программа, не предполагавшая ценностного абсолютизма, мгновенно обвинялась в релятивизме. Однако социолог нашел выход из положения. Он попытался описать «этику постмодерна» через философию Левинаса и провозгласил, что «Я» (ego), к которому предъявляются высокие моральные стандарты, должно быть всегда готово взять ответственность за «Другого» (alter). Таким образом, Бауман делал акцент на небезразличии к другим индивидуальности, что позволяло при этом отринуть все возможные претензии на универсальность [Bauman 1993b].

До этого, в 1992 году, Бауман обратился к анализу новой эры как таковой. В книге «Признаки постмодерна» он уверенно утверждал, что, по крайней мере, западные страны живут в совершенно новую эпоху: «Термин *постсовременность* очень точно указывает на определяющие черты

¹¹ Русский перевод одной из глав см.: [Бауман 2003]

социальных условий, возникших во всех богатых странах Европы и европейского континента в течение XX века, и приобрел свои нынешние очертания во второй половине этого столетия. Термин является точным, поскольку он указывает на непрерывность и разрыв как на две грани неясной связи между нынешним социальным состоянием и формацией, которая предшествовала ему и его же оформила. Он помогает понять тесную генетическую связь нового, постсовременного, социального состояния с современностью – социальной формацией, возникшей в той же самой части света в течение XVII века» [Bauman 1992: p. 187]. Бауман утверждал, что ортодоксальная (современная) социальная теория не может помочь понять новое состояние. Более того, теория постсовременности не может быть модифицированной теорией современности, то есть теорией современности с набором отрицательных значений. Адекватная теория постмодерна должна была быть построена только в когнитивном пространстве с совершенно иным набором теоретических допущений; ей был нужен собственный словарь, и освобождение от концепций и проблем, порожденных дискурсом современности, должно служить мерой адекватности такой теории.

Дэннис Смит слишком поторопился написать интеллектуальную биографию Баумана, описав творческий путь этого социального теоретика от аналитика и критика современности к певцу и аналитику постсовременности, даже ее «пророку». Более того, Ханс Йоас и Вольфганг Кнебль, описывая социальную теорию Баумана, совершенно не учитывают эволюции взглядов социолога. Поразительно, но они даже не замечают, что пересказы из написанных в разные периоды книг Баумана, которые они предлагают через запятую, буквально противоречат друг другу [Йоас, Кнебль 2013: с. 683-689]. Книга Смита вышла в 1999 году, но уже в 2000 году Бауман позабыл о постмодерне и вновь связал свои теоретические поиски с понятием «современности», на этот раз «текучей». Таким образом, Бауман перешел на совершенно новые позиции. Позабыв о том, что буквально пять лет назад он собирался строить новую теорию общества, социолог решил выразить свое

недовольство постмодерном. На этот раз он обращался к культуре, искусству, рынку, потреблению и т.д., но выбрал новую теоретическую рамку для сборника эссе – связь свободы и безопасности. Теперь он осуждал непрочность мира, в котором мы жили, а самое главное начал клеймить то, что буквально шесть лет назад превозносил – этику постмодерна. Теперь тон Баумана напоминал риторику моральных консерваторов, переживающих за то, что «сегодняшние ценности завтра гарантированно обесцениваются», а потому для человека не остается никаких ориентиров. Кроме того, с его точки зрения, в свободных стремлениях к наслаждениям люди перестали уделять внимание личной безопасности. В конце концов, Бауман заявил, что «переоценка всех ценностей – счастливый, волнующий момент, но переоцененные ценности необязательно должны гарантировать состояние блаженства» [Bauman 1997: p. 4]. Вместо того, чтобы увеличить степень своей свободы, граждане превратились в потребителей рынка. Можно сказать, что Бауман на протяжении десяти лет строил нарратив постмодерна, но итог этой игры с новым понятием оказался плачевным. Социолог разорвал *порочный* «герменевтический круг», предложив в 2000 году совершенно новую концепцию «текущей современности» [Бауман 2008]. В этой книге Бауман ни разу не упомянет постмодерн: эвристический потенциал темы себя исчерпал. Современности, даже в своей обновленной версии, оказалась более жизнеспособной, нежели постсовременность. Однако в другой его работе, изданной позже, есть несколько мест, посвященных постмодернизму, но в данном случае речь идет о статьях Баумана, написанных раньше 2000 года и вошедших в сборник лишь по факту [Бауман 2005: с. 155-175, 276-299].

Как видим, Бауман оказался автором, который не только принял идею постмодерна, но также и собирался перестроить социологию на постмодернистских основаниях. Другим главным адептом постмодернизма в социальной теории стал Стивен Сейдман. Очень важно, что он продвигал постмодернистский проект в социологии не как автор-одиночка, но пытался

заручиться поддержкой любых единомышленников, которым было с ним по пути: особенно это касалось феминизма в самых разных формах. Сейдман и остальные социологи, работавшие в новой парадигме, кажется, не столько хотели быть «постмодернистами», сколько намеревались произвести революцию в социологии – буквально освободиться от доминирующих тенденций в этой науке. С целью показать, что в социологии возникло новое движение, Сейдман опубликовал несколько больших работ, общий замысел которых состоял в том, чтобы представить «постмодернизм как социальную теорию». В одном сборнике, составленном Сейдманом и Дэвидом Джей Уэгнером, большинство авторов с самых разных позиций нападали на «научную социологию» и «общую теорию» в социологии, однако также была предоставлена трибуна и защитникам позитивизма [Seidman, Wagner 1992: p. 137-220]. В другой антологии Сейдманом были собраны статьи, принадлежащие уже исключительно сторонникам постмодерна [Seidman 1994a]. В нее вошли даже тексты Лиотара и Фуко. Не то, чтобы социальная теория нуждалась в этих философах, скорее Сейдман действовал в стратегии, выбранной Бауманом, а следовательно намерения «постмодернистских социологов» были очень серьезными.

Проясняя смысл вовлечения философии в социальную теорию, Бауман заявил о том, что давно сложившиеся отношения между философией и (постмодернистской) социологией должны быть пересмотрены, но не потому что этого кто-то хочет, а потому, что обстоятельства, сложившиеся в современной философии, того требовали. На протяжении нескольких столетий философия модерна отработывала «законодательный проект», в соответствии с которым философия определяла и задавала правила работы человеческого разума как такового. Тем самым философы настаивали на всеобщей истинности своих суждений и их объективности. В таком раскладе социологии оставалось либо быть служанкой философии, либо вообще не претендовать на статус науки по причине своей «релятивистской» природы. Но вот Бауман увидел, что после Гуссерля философия стала

«интерпретирующей», то есть отказалась от своих универсалистских требований к человеку и обществу. Теперь, «освобожденная от шантажа со стороны законодательного разума, социология» могла заняться тем, чем и должна заниматься в идеале – комментированием повседневной жизни [Бауман, 1993: с. 60].

Сейдман хотел примерно того же. В статье «Конец социологической теории» теоретик констатировал, что социологическая теория больше не работает так, как должна, и вообще никому неинтересна, кроме самих социологов. Ее замкнутость на самой себе объяснялась кризисом, причиной которого были поиски основ и тотализующая (читай: общая) теория общества. Если же мы взглянем на более ранние попытки социологов рассуждать о постмодерне, то увидим, что некоторые авторы, обращая свой взор на постмодернизм и постсовременность, уже делали примерно то же, что провозглашал Сейдман. Мы также увидим, что многие из этих авторов оставались в плену классической социологической теории, отчаянно пытались совместить «модерн» и «постмодерн», то есть буквально Вебера и Лиотара [Turner 1990]. Таким образом, Сейдман оказался тем, кто назвал вещи своими именами. Социолог утверждал: «Чтобы вдохнуть жизнь в социологическую теорию, мы должны отказаться от сциентизма, то есть от становящейся все более абсурдной претензии провозглашать истину быть эпистемологически привилегированным дискурсом. Мы должны отринуть наши исследования оснований или поиска одного правильного или фундаментального набора предпосылок, концептуальной стратегии и объяснения. Социологическая теория будет реанимирована в том случае, если и когда она станет “социальной теорией”. Моя критика социологической теории и защита социальной теории как социального нарратива, имеющего моральные интенции, будет осуществлена с позиции постмодернизма» [Seidman 1994: p. 119]. Иными словами, мы видим, что постмодернизм был всего лишь инструментом для освобождения социальной теории от социологической «научности». Нетрудно заметить, что в таком свете постмодерн понимался

именно в том вульгарном ключе, в котором его понимают большинство нынешних критиков. Однако с той лишь разницей, что этот подход подразумевал исключительно позитивные, а не негативные коннотации.

Нельзя сказать, что вся социальная теория, обращавшаяся к теме постмодерна, отражала установки Сейдмана или Баумана. Были и другие авторы, которые скорее изучали постмодерн, нежели вставляли на его позиции. Например, социолог Барри Сمارт рассуждал о постмодерне не столько как о стиле искусства, художественном направлении или феномене литературы, но и как об эпохе и состоянии западного общества, пытаясь понять причины и следствия колоссальных социальных трансформаций, происходивших на Западе в последней четверти XX века. В отличие от тех, кто принимал идею постсовременности, Смарт в том числе обращался к тем, кто рассуждал о постмодернизме. И потому еще более важным были его пронизательные рассуждения о том, что постмодернизм тесно и почти генетически увязан с неомарксизмом. Впрочем, те выводы, которые он делает из этого наблюдения, сегодня не так актуальны, но то, что эту спайку следовало объяснить, более чем важно. Другим автором, работавшим в том же ключе, был Скотт Лэш, который развивал тему на протяжении 1980-х. Хотя Лэш рассматривал постмодернизм с точки зрения социальной теории, социологического исследования культуры и социально-стратификационных основ. Однако поскольку он обратился к теме достаточно рано, его, прежде всего, интересовали исследования дискурсивных практик Фуко, Делеза и других философов. Вследствие этого Лэш понимал предметное поле слишком узко и в некотором роде некорректно. В 1990 году он выпустил сборник своих статей, во «Введении» к которому заявил: «Постмодернизм, очевидно, уже не в моде» [Lash 1990: p. ix].

В русле рассуждений Лэша работал еще один автор – Джон Урри, отношения которого с постмодерном крайне любопытны. Его случай помогает пролить дополнительный свет на такую сложную тему, как «постмодернизм и социальная теория». Социолог Саймон Сьюзен в своей

очень обстоятельной книге «“Постмодернистский поворот” в социальных науках» называет Урри «постмодернистским социологом» [Susen 2015: p. 23]. Мы могли бы удивиться такой характеристике, но Сьюзен объясняет, что имеет в виду. Так, он считает «постмодернистами» тех ученых, чьи основные работы возникли в историческом контексте, который часто характеризуется как поздний модерн или постмодерн (около 1970 года – настоящее время) [Гидденс, Саттон 2018: с. 33-34], и которые стремятся радикализировать историческое состояние, связанное с постмодерном. При этом Сьюзен разделяет социологов на критиков постмодерна, симпатизирующих постмодерну, тех, кто вынужденно попал в эту группу и не обращал других в свою веру и т.д. [Susen 2015: p. 26-27]. К последним Сьюзен относит британского социального теоретика Джона Урри. Действительно, Урри использовал в своих работах термин «постмодерн». Однако он, во-первых, часто вступал в коллаборацию с такими авторами, как Скотт Лэш и Майк Физерстоун [Featherstone, Thrift, Urry 2005], [Lash, Urry 1987], [Lash, Urry 1994], которые занимались «социологией постмодерна» [Lash 1990]. Во-вторых, Урри, стремясь заявить о новой социальной науке, невольно становился участником движения социологов, которые делали то же самое, но под знаменем постмодерна [Seidman 1994: p. 119-139]. В-третьих, Урри предложил критику потребительского капитализма, что Саймон Сьюзен, имея на то все основания, связывает с постмодернистским трендом. Последний пункт самый важный.

Дело в том, что при чтении последней книги Джона Урри «Как выглядит будущее?» [Урри 2018] читатель отчетливо понимает, что в ней есть существенный изъян. Несмотря на то, что социолог не раз упоминает капитализм, этой теме он не посвящает отдельной главы. И именно это странно. В свое время Урри написал влиятельную книгу «Конец организованного капитализма». Урри и его соавтор Скотт Лэш заявили, что, хотя Маркс и Вебер считали, что капиталистические общества становились все более упорядоченными (а социолог Джордж Ритцер так думает до сих

пор [Ритцер 2011]), в 1980-е годы Западный мир (прежде всего Великобритания, США, Франция, Германия и Швеция) вступил в эпоху «дезорганизованного капитализма». Анализируя пространство, классовые отношения и культуру, Лэш и Урри пытались объяснить перестройку капиталистических процессов взаимодействия, возникшую в результате дезорганизации. Они утверждали, что в каждой из упоминаемых стран наблюдалось движение к деконцентрации капитала, и показывали, что национальные различия в современном дезорганизованном капитализме могут быть поняты посредством тщательного изучения способа организации капитализма [Lash, Urry 1987]¹². Некоторым образом такие размышления вписывались в общие тенденции развития социальной философии и теории культуры, связанных с постмодерном, которые Джеймисон описывает как «ощущение конца» – конец идеологии, конец социального, конец искусства, конец истории. И хотя в сравнении с озвученными теориями концепция «конца организованного капитализма» Урри была достаточно скромной (он не прогнозировал конец капитализма как такового), в целом это было настоящее открытие и вместе с тем – вызов социальным наукам. К слову, в других текстах Урри провозглашает «конец туризма» [Урри 2005: с. 148], что некоторые авторы также связывают с традицией постмодернизма [Munt 1994]. Остается лишь сожалеть, что Урри не обращал внимания на постмодерн и практически не учитывает его в своей социальной теории.

Одним из тех, кто обратился к исследованию самой теории постмодерна в социальной мысли, был Джеффри Александер. В 1994 году в статье «Модерн, анти-, пост- и нео-: Как интеллектуалы объясняют “наше время”» он попытался вычленить саму дискурсивную практику тех авторов, кто рассуждал о постмодерне. Александер не просто провозгласил, что уход

¹² Спустя несколько лет Лэш и Урри выпустили вторую часть диалогии «Экономика знаков и пространства», имеющую еще более постмодернистский характер [Lash, Urry, 1994]. Отметим также, что Макнотен и Урри используют термин «постмодерн» в своей статье «Социология природы», называя современные общества постмодернистскими: [Макнотен, Урри 1999].

от постмодернизма уже начался, но и в целом вскрыл его культурный смысл. Оговорившись, что постмодернизм можно рассматривать как теории среднего уровня, внесшие вклад в изучение культуры, социолог заявил, что данный феномен необходимо рассматривать и как идеологию, вытеснившую радикальную социальную теорию. С точки зрения Александера, в таком свете «хотя, постмодернизм, как кажется, имеет дело с настоящим и будущим, его горизонт задается прошлым. По крайней мере, изначально он был идеологией интеллектуального разочарования; интеллектуалы-марксисты и постмарксисты создали постмодернизм в ответ на тот факт, что период героического и коллективного героизма, по-видимому, сходил на нет» [Александер 2013: с. 550]. Не может не броситься в глаза тот факт, что Александер связывает постмодернизм в таком изводе преимущественно с неомарксистами – Джеймисоном, Харви и даже Беллом, чьи разработки относятся к 1980-м годам и даже – в случае Белла – к началу 1970-х. В итоге, расправившись с мифом о постмодернизме, Александер вернулся к корням – классической социологии и теме современности.

Если мы всего лишь заглянем в книгу Джеффри Александера «Темная сторона современности», вышедшей в 2013 году [Alexander 2013]. Когда социолог – и тем более если это «культурный социолог» – заводит разговор о современности, сложно предположить, что он избежит хотя бы упоминаний даже не столько о постмодернизме, сколько о постсовременности: в конце концов, можно сказать, что ее не было или что «постмодерн мертв». Вместе с тем в именном и предметном указателе издания нет слова «постмодерн». Александер ссылается на Вебера, Зиммеля и Парсонса (им посвящены отдельные главы), но теперь даже не упоминает о Джеймисоне или Белле. Разумеется, он цитирует Баумана, но, как и следовало ожидать, книгу «Актуальность Холокоста». Можно ли придумать более убедительное доказательство, что постмодерна для социальной теории больше не существует?

В целом можно ли признать объяснение смерти постмодерна в социальной теории Александра удовлетворительным? С одной стороны, да, но только со сделанными им оговорками, то есть при очень узком понимании постмодернизма. С другой стороны – нет, потому что его изящная схема, скольких бы авторов он не перечислил, исключает хотя бы теорию Зигмунта Баумана, которую, между прочим, нельзя назвать теорией среднего уровня. Между тем, Бауман обратился к постмодерну примерно по тем же причинам, что марксисты – вследствие крушения идеалов коммунизма. Вот почему интерпретацию Александра следует дополнить как минимум уже озвученной идеей о том, что социальная теория пыталась освободиться от научности и перейти от «тотализующих теорий» к иным принципам работы. Александр не проговаривает этого и, более того, отмечает, что полемизировал с Сейдманом, когда тот перешел на позиции постмодернизма. И все же Александр сам был участником этого «движения», пытаясь продвигать свой проект, проект культурсоциологии, то есть освободиться от диктата сциентизма. В 2003 году, когда вышла его книга «Культурсоциология», и тем самым был провозглашен новый проект внутри социальной теории, Александр отмечал, что в конце 1980-х не мог и мечтать о том, что такое может случиться. Понимаемая как «постмодернистская» в значении Сейдмана, обновленная социальная теория добилась того, чего хотела, и теперь ей можно было не прикрываться этим ярлыком. Оказалось, ни постсовременность, ни постмодернизм социальной теории больше не нужны, и она развернулась назад – к современности. Но уже потому, что культурная социология смогла завоевать какие-то позиции в академии и интеллектуальной жизни западного мира, постмодернизму в социальной теории следовало появиться.

Глава 1.3. Марксизм и постмодернизм

Ранее мы отметили, что философ Дэвид Уэст в своей книге «Континентальная философия: введение» [Уэст 2015: с. 323-371] пытается представить взвешенный и аккуратный подход к постмодернизму. Однако мы не затронули вопроса о том, как автор соотносит французскую философию постструктурализма и постмодернизм. В главе «Философская критика Просвещения и модерна» он рассматривает позицию Лиотара, Хабермаса (при том, что Хабермас предлагает весьма специфическую критику постмодерна, как мы увидим в третьем разделе, а не его детальный анализ) и Бодрийяра; в главе «Постмодерн как стадия развития западного общества» Уэст излагает позицию Шанталь Муфф и Эрнесто Лаклау, вкратце касаясь идей Фредрика Джеймисона и Энтони Гидденса; наконец, в последней главе «Политика различия и этика другого» Уэст пишет про феминизм и то, как работает с постмодернизмом политическая теория. Таким образом, Уэст большей частью обсуждает второй из заявленных им в начале главы истоков постмодернизма (критика модерна), вскользь обращается к четвертому пункту (социологическое понимание) и контрабандой продвигает феминизм, о котором до тех пор не было и речи. Философию Фуко и Деррида Уэст вообще излагает в другом разделе. Автор осторожно называет постмодернистами в философии Лиотара (отмечая, что тот часто менял свои позиции) и Жана Бодрийяра. Даже это осторожное представление о «французском философском постмодернизме» плохо коррелирует с общим и некорректным представлением о том, что постмодернизм – это французская философская мысль третьей четверти XX века.

Чтобы определить дальнейшее направление исследования в последующих разделах, скажем следующее. Культурсоциолог Джеффри Александер прямо проговаривает, что «оценка важности теории (постмодернизма. – *А.П.*) в целом зависит от того, попадает ли под крыло теории постмодерна постструктурализм», и при этом сам в своем анализе

опускает эти теории [Александр 2013: с. 461]. Мы настаиваем, что «теория» постмодерна особенно важна, если мы не станем учитывать «постструктуралистский вклад». Тем более что с этим пунктом есть серьезные затруднения. Относительно постструктурализма заметим следующее. Жан-Франсуа Лиотар исследовал изменившееся знание, то есть выступал как аналитик ситуации, но не провозглашал себя постмодернистом, кроме того, он часто уточнял свою точку зрения на предмет, в поздних текстах обращаясь к тому, что не обсуждал в ранних – к политике, – и закончил свое повествование о состоянии постмодерна на меланхолической ноте¹³. Тем не менее все исследователи как один цитируют только «Состояние постмодерна», но не другие тексты Лиотара, посвященные постмодерну [Лиотар 2008]. Мишель Фуко в 1980 году заявил: «Постмодернист – это просто мифическая фигура; я не только никогда не встречал постмодерниста, я не читал книгу, таковой написанную» [цит. по: Бьюз 2016: с. 32]. Жан Бодрийяр начал сомневаться в ценности термина для философии в 1989 году: «...Сам постмодерн постмодернен: это всего лишь модель поверхностной симуляции, которая сама по себе ничего не значит. Сегодня он имеет много приверженцев», и уже в 1993 году окончательно от него отрекся: «...Постмодернизм, как мне кажется, в изрядной степени отдает унынием, а то и регрессией. Это возможность мыслить все эти формы через своеобразное смешение всего со всем. Я не имею с этим ничего общего. Это ваше дело. Оттого, что я говорю об этом, ничего не изменится» [цит. по: Бодрийяр 2009: с. 154-155]. Философ Кристофер Норрис, ярый противник постмодернизма, сделавший на критике «теории карьеру», всегда оставался поклонником Деррида, объясняя, «Почему Деррида – не постмодернист» [Norris 2003]. Более того, в 1986 году критик Андреас Хайссен утверждал, что французские постструктуралисты считаются в Соединенных Штатах «постмодернистами» исключительно благодаря их

¹³ Ушло «ликование» по поводу начального слома постмодернизмом «представления»: теперь неодолимая болезнь определяла дух времени. Постмодерн был «меланхолией» [Андерсон 2011: с. 50-51].

«американским друзьям» [Huysse 1986: p. 214] – та позиция, с которой мы выражаем солидарность. Но если все эти авторы имеют к постмодерну опосредованное отношение (их влияние на англоязычный дискурс, конечно, нельзя недооценивать), то что в итоге остается? Помимо критиков и аналитиков среди культурологов и философов, эту тему активно развивали в социальной теории именно марксисты. И, когда кто-то мыслит постмодернизм как французскую философию¹⁴, он упускает из внимания важнейшее положение дел.

Существует мнение, которое разделяют многие исследователи и мыслители, что постмодерн стал некоторым спасательным кругом для современных марксистов и как следствие результатом разочарования в радикальной политике. Как утверждает тот же Джеффри Александер, все ключевые социальные теории постмодернизма (прежде всего теория Джеймисона, но сюда же Александер относит и теорию Дэниела Белла), декларативно отказываются как от героизма прошлых побед левых сил, так и от современного либерализма [Александер 2013]. Почему это стало возможно? Причины тому: во-первых, крушение Советского Союза и вместе с тем триумф западного капитализма [Джеймисон 2005], во-вторых, становление «монотонной» политики в конце XX века [Андерсон 2011], в-третьих, «культурализация» левых [Готфрид 2009], – все это заставило марксистов обратиться к постмодерну, чтобы либо, как делали некоторые, заявить о том, что его нет, либо, как делали другие, описать его главные черты и изобличить его «капиталистическую сущность». Ключевым вопросом для исследователей теперь является следующий: если постмодерн – больше не одна из главных категорий описания нашей эпохи, следует ли признать всю предшествующую марксистскую критику неактуальной?

На самом деле все, что нам следует знать о постмодернизме и его связях с марксизмом, можно узнать из книги британского историка-

¹⁴ В новейшей книге о постмодернизме отечественный автор говорит исключительно о французской философии. См.: [Хаустов 2018].

марксиста Перри Андерсона. На сегодняшний день Андерсон – один из самых глубоких левых интеллектуалов. В своей книге «Истоки постмодерна» [Андерсон 2011] автор предпринял попытку картографировать идею постмодерна. Андерсон проследил историю термина от его появления в искусстве и литературе, до использования в социологии и философии, показав, что первенство в разработке зрелой теории постмодерна принадлежит Фредрику Джеймисону. Иными словами, именно Джеймисон, с точки зрения Андерсона, предложил наиболее убедительный язык описания эпохи, получившей название «постмодернистской». «Истоки постмодерна» – это не только лучшая книга Андерсона, но лучшая книга по предмету в принципе – именно благодаря ей философия постмодерна Джеймисона приобретает понятные любому читателю очертания и становится привлекательной. Любой, кто прочитает ее, поймет, наконец, значение термина «постмодерн». Однако, следует признать, у Андерсона были свои цели – в частности, доказать, что марксистский анализ постмодерна не просто адекватен, но еще и единственно возможный, а следовательно именно ему следует отдать предпочтение. Так, восхищаясь теориями Джеймисона, Андерсон даже не упоминает о социологе Зигмунте Баумане или теоретике литературы Линде Хатчеон. Но, как бы то ни было, сама «историческая» книга Андерсона свидетельствовала о том, что эпоха подошла к концу. Сегодня же мы видим, что даже самый глубокий и тщательный анализ постмодерна остается без внимания. Это заставляет нас предположить, что постмодерн находится в каком-то новом состоянии.

Например, такой именитый левый социальный теоретик, как Йоран Терборн, для своей объяснительной модели современного мира выбирает термин модерн, определяя его «как мир, смотрящий вперед, ориентированный на новое создаваемое будущее и поворачивающийся спиной, – не без уважения, однако, – к своему прошлому» [Терборн 2015: с. 149]. Похоже, что термин «постмодерн» (и сам феномен) не устраивает Терборна. Выбирая концептуальную модель «модерна», он решает проблему

того, что ему при этом нужно учитывать все теории, которые обсуждают постмодерн, следующим образом. Он заявляет, что «значительная часть этого дискурса лежала в эстетической сфере», хотя и признает, что «он включал в себя также проблематизацию фундаментальных оснований модерна и модернизма». Далее он признается: «Лично мне неизвестно о попытках систематического анализа всех проблем и вопросов, связанных с постмодернистским вызовом. Блестящая работа 1998 г. Перри Андерсона “Истоки постмодернизма” (The Origins of Postmodernity) ограничивается его эстетической составляющей и первоначально задумывалась как предисловие к сборнику трудов Фредрика Джеймисона» [Терборн 2015: с. 150]. Далее Терборн переходит к изложению своей позиции в отношении модерна как общей социокультурной ориентации во второй половине XX века, более не обращаясь к постмодерну. Терборн имеет более чем веские основания не прибегать в своей теории к описательной схеме постмодернизма, однако, заявлять, что книга Андерсона посвящена эстетике – очень грубая ошибка. Тем более он упоминает имя Джеймисона, который именно что ставит «все проблемы и вопросы, которые связаны с постмодернистским вызовом» в социально-экономическом и политическом отношениях.

В свою очередь выше описанные затруднения Дэвида Уэста касательно того, чтобы описать «постмодернизм» единым «метанарративом», легко объяснить тем, что он вообще не упоминает книгу Андерсона. Однако это куда меньшая оплошность, чем знать про нее и считать, будто в ней говорится про эстетическую теорию. Дело в том, что Перри Андерсон делает с постмодернизмом то, что никто не удосужился сделать ранее¹⁵ – он отправляется к самым истокам термина, чтобы увидеть, как он возник, кем и в каком контексте использовался, и как стал наиболее востребованным в социальной философии марксизма. В этом ключе Андерсон снимает проблему относительно понимания термина, вставшую перед Терборном,

¹⁵ Единственное исключение здесь составляет попытка описать историю идеи постмодерна Гансом Бертенсом [Bertens 1994].

убедительно показывая, что, например, «социологические и исторические теории» Чарльза Райта Миллза и Арнольда Тойнби имеет смысл включать в рассказ о постмодерне, однако сегодня обсуждение этих «теорий» вне понимания ключевой теории постмодерна – разумеется, речь о Джеймисоне – практически не имеет смысла. Андерсон рассказывает, что Миллз и Тойнби, как и многие другие социологи, употребляют термин «постмодерн» случайно, и каждый вкладывает в него очень своеобразный, собственный смысл. Сюда же относятся и другие авторы, которые обсуждали проблемы постмодерна в «эстетическом регионе» – литературе, искусстве, архитектуре, критике и так далее (например, Лесли Фидлер). С этой точки зрения, даже такие авторы, как Ихаб Хассан – кстати, Андерсон упоминает, что тот тоже разочаровался в своих былых взглядах – становятся не такими уж и важными для адекватного понимания постмодернизма как состояния социума. Это, однако, не означает, что теоретические усилия всех рассматриваемых авторов были бессмысленными и сегодня утратили свою значимость. Просто все они вплетаются Андерсоном в единое «великое повествование» о постмодерне. В конце концов, даже Юрген Хабермас, обсуждая постмодерн, как считает Андерсон, обратил внимание на термин (и, следовательно, проблему) лишь тогда, когда заметил изменения в архитектуре и искусстве. То есть прежде, чем стать философской категорией, постмодерн проделал долгий путь в культуре, обрастая множеством смыслов, наконец, обретя свое единство в теории Джеймисона.

Кроме того, заслуга Андерсона заключается в том, что он не навешивает философам ярлыки «постмодернистов», и рассматривает только тех авторов, которые рассуждали о проблеме, то есть делали постмодерн предметом своего анализа – Хассан, Лиотар, Хабермас и далее Джеймисон. В таком свете Лиотар становится не философом-постмодернистом, но философом, делающим постмодернизм теоретической оптикой, необходимой для описания современного интеллектуального состояния эпохи. Кроме того, не стоит забывать, что тексты Лиотара «Состояние постмодерна» и

«Постмодернизм в изложении для детей» – принципиально разные работы, на что Андерсон также обращает внимание, в то время как прочие исследователи довольствуются лишь рассмотрением «Состояния постмодерна». Андерсон рассматривает и вопрос о Бодрийяре, который являет собой уникальный случай для любой генеалогии постмодерна, потому что «...сам он никогда не теоретизировал постмодерн»: «Это мыслитель, чей темперамент, к лучшему ли это или к худшему, не позволяет ему вписаться ни в одну категорию коллективного характера» [Андерсон 2011: с. 71]. В конце концов, Андерсон заявляет, что Джеймисон, на идеи о постмодерне которого, кстати, оказал влияние Бодрийяр, предложил наиболее адекватную теоретическую конструкцию, чтобы детально объяснить постмодернизм, увязав воедино и искусство/культуру, и социальную теорию, и даже экономику. То есть в борьбе за термин и его окончательное наполнение Джеймисон одержал победу. Такова позиция Андерсона.

То есть главное, что делает Перри Андерсон, так это не учитывает в обсуждении французских постструктуралистов, и таким образом то, что может казаться различными вариантами постмодернизма, на поверку оказывается единой генеалогией постмодернизмом. В него включены ранние социологические и исторические теории, как бы они ни понимали постмодерн, конкретные течения в искусстве и его осмысление от критика Ихаба Хасана и до архитектора Чарльза Дженкса, философия (Лиотар и Хабермас – последний в плане критического взгляда на проблемы) и, наконец, культурная и социальная теория. Более того, Андерсон в своем ключе решает ту проблему, которую так и не смог разрешить Уэст, хотя практически ее сформулировал, назвав «марксизм» «темной материей постмодернистского универсума» [Уэст 2015: с. 348]. Несмотря на то что Дэвид Уэст действительно проделал серьезные усилия, чтобы объяснить читателям, что же такое постмодернизм, в своем изложении он допускает несколько вещей, которые, если даже и не являются ошибками, нуждаются в том, чтобы их прокомментировали.

Хотя Уэст и заявляет, что марксизм чаще всего становится мишенью постмодернизма, объясняя это тем, что Лиотар и некоторые другие постмодернисты были марксистами в прошлом и, разочаровавшись в этом «метанарративе», обратились к аисторичности новой эпохи, с этим утверждением можно было бы не согласиться. Уэст, в некотором роде впадая в противоречия, указывает на важные тексты, которые могли бы помочь в понимании проблемы. Что это за тексты? Помимо упомянутых, это книги Дэвида Харви «Состояние постмодерна», Алекса Каллиникоса «Против постмодернизма», Маршала Бермана «Все прочное растворяется в воздухе» и, разумеется, Фредрика Джеймисона «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма»¹⁶. Хотя Уэст называет и другие источники, он не мог не заметить, что все упоминаемые авторы – марксисты. Однако, книга Маршала Бермана, хотя и может быть актуальна для современного нам интеллектуального климата, посвящена отнюдь не постмодерну, но исключительно модерну. Берман использует фразу из «Манифеста Коммунистической партии» в ее англоязычном варианте, чтобы показать, что природа современности/Модерна все еще такова, какой ее представлял Маркс. В отличие от Уэста, Андерсон разбирает все эти вопросы и, отдавая дань уважения марксистам, все же заключает, что их анализ остается более узким в сравнении с Джеймисоном. Так, Дэвид Харви концентрируется на экономических предпосылках постмодернистской культуры [Harvey 1989]. Терри Иглтон проделывает важную работу, изобличая все поверхностные суждения «общепризнанной чепухи эпохи», затем проговаривая, что постмодерн – продукт поражения левых, и завершая тем, что постмодерн освобождает мышление (об идентичности, теле, желании и т.д.), предлагает новые горизонты для радикальной политики¹⁷. С одной стороны, он добавил мало нового к уже сказанному. Но, с другой стороны, Иглтон был одним из первых левых, кто обратился к теме и в 1987 году писал: «Постмодернизм

¹⁶ Подробнее см.: [Джеймисон 2014; Джеймисон 2019].

¹⁷ В целом надо учитывать, что книга Терри Иглтона – это собрание его колонок. См.: [Eagleton 1996].

сигнализирует о смерти таких “метанарративов”, скрытые террористические функции которых предполагали обоснование и легитимацию иллюзии “универсальной” человеческой истории. Сейчас мы находимся в процессе пробуждения от ночного кошмара современности, с ее манипулятивным разумом и фетишем тотальности, и перехода к невозмутимому плюрализму постмодерна, этого гетерогенного ряда жизненных стилей и языковых игр, который отверг ностальгическое стремление тотализировать и легитимировать самое себя... Наука и философия должны избавиться от своих грандиозных метафизических притязаний и посмотреть на себя более скромно – как просто на очередной набор нарративов» [цит. по Harvey 1989: p. 9]. Правда в том, что его книга «Иллюзии постмодернизма» – собрание журнальных колонок, и потому она содержит много противоречивых утверждений, на что, кстати, обратил внимание и Андерсон. Вместе с тем, Иглтон обратился к теме позже, чем тот же Харви, и попытался сказать на предмет постмодернизма что-то новое [Eagleton 2004: p. 41-73].

Однако наиболее последовательным марксистом, исследовавшим постмодерн, следует признать Алекса Каллиникоса, который выступил против концептуальной рамки своих «единомышленников»: если последние критикуют постмодерн, признавая сам факт его существования, то Каллиникос отказывается считать, что живет в «постмодернистский век». Книга Каллиникоса предельно полемическая – в действительности он делает примерно то же, что и Андерсон, но лишь для того, чтобы описать «врага» и показать несостоятельность конкурирующей позиции, включая в предмет своего анализа и постструктуралистов, и искусство, и Ницше, и Хабермаса и т.д. Как и Иглтон, Каллиникос указывает, что постмодернизм берет свои основания в революции 1968 года и в последовавшем за этим событием разочаровании. Он также настаивает, если сказать грубо, на том, что марксизм все еще является метанарративом – тезис, озвученный на несколько лет раньше Джеймисоном. Отсюда недовольство Калиникоса идеологической позицией Лиотара, которая, как, видимо, полагает

Каллиникос, стала фундаментом для утверждения «состояния постмодерна» [Callinicos 1990]. Но если другие авторы занимались морализаторством, то Джеймисон создавал полный путеводитель по постмодерну, изящно совмещая аналитическую и собственную политическую позицию.

Подход Дэвида Харви в сравнении с Каллиникосом оказывается более объективным. Так, в самом начале своей книги «Условия постмодерна» он признается: «Уже и не припомню, когда впервые встретился с термином “постмодернизм”. Вероятно, я реагировал на него практически так же, как и на всякие прочие “-измы”, которые появлялись и исчезали на протяжении последних двух десятилетий, надеясь, что и постмодернизм испарится под тяжестью собственной непоследовательности или же просто утратит свою привлекательность в качестве модного набора “новых идей”. Но со временем стало казаться, будто шумиха постмодернистских дискуссий возросла, а не пошла на спад. Некогда связанный с постструктурализмом, постиндустриализмом и целым арсеналом прочих “новых идей”, постмодернизм все более и более представал могущественной конфигурацией новых настроений и мыслей. Казалось, у него есть все, чтобы сыграть ключевую роль в определении траектории социального и политического развития, попросту благодаря тому способу, каким он определял стандарты социальной критики и политической практики. В последние годы он предопределил стандарты полемики, задал манеру “дискурса” и установил параметры культурной, политической и интеллектуальной критики [Harvey 1989: p. viii]. Именно поэтому Харви пускается в опасную авантюру, чтобы связать изменения капитализма и состояние новой исторической эпохи.

В целом, Андерсон разбирает Харви, Каллиникоса, Иглтона и Джеймисона в одном ряду, однако настаивает, что Джеймисон, как упоминалось, в понимании постмодерна преуспел более всего (если сравнить книги всех авторов, можно убедиться, что это так). Возможно, Андерсон не упоминает тексты марксистского социального теоретика Дугласа Келленра

(также меняющего позиции), литературоведа Линды Хатчеон и некоторых других авторов, чтобы не портить нарисованную им картину, в которой оказывается, что так или иначе постмодерн становится объяснительной схемой нашего времени главным образом среди марксистов. Мы не случайно так подробно говорим про Андерсона. Потому что, во-первых, он написал свою книгу на исходе эпохи – за пару лет до того, как все стали признавать конец постмодерна. Во-вторых, книга Андерсона – это в том числе и политический проект. Разумеется, того, кого не упоминает Андерсон, но кого мы непременно должны назвать, среди тех левых, кто внес в наибольший вклад в понимание «постмодерна», это сам Перри Андерсон. В этом длинном ряду марксистов в 1998 году он заключает рассказ, подводя итоги и всем раздав призы. Можно сказать, что за несколько лет до этого Джеймисон прогнозировал появление книги Андерсона: «Историю успеха слова “постмодернизм” еще предстоит написать, несомненно в формате бестселлера; подобные лексические несобытия, в которых изобретение неологизма оказывало вполне реальный эффект, сопоставимый с корпоративным слиянием, относятся к числу новшеств медиаобщества, требующих не просто исследования, но создания совершенно новой медиалексикологической дисциплины. Почему нам давно уже нужно было это слово “постмодернизм”, хотя мы и не подозревали об этом, почему крайне разношерстная компания странных компаньонов бросилась к нему в объятия, когда оно появилось, – все это загадки, которые так и останутся без объяснений, пока мы не сможем понять философскую и социальную функцию понятия, что, в свою очередь, невозможно, пока мы не постигнем более глубокое тождество обеих этих функций» [Джеймисон 2019: с. 65].

На исходе периода моды на постмодернизм к теме обратились также достаточно влиятельные философы-марксисты Майкл Хардт и Антонио Негри. Сперва они осторожно высказывались о постмодерне, связывая постмодернизм с французской философией [Хардт, Негри 2004: с. 137-140]. Очевидно, что от этой моды не так-то и просто избавиться, особенно если

учесть закалку Негри французским философским и социальным дискурсом. Однако они также использовали термин «постмодернизация», определяя так экономику, которая отошла от производства и сосредоточилась на развитии сферы оказания услуг и распространении информации [Хардт, Негри 2004: с. 263-264]. Но уже в следующей книге Хардт и Негри назвали вещи своими именами и соотнесли свой социально-политический дискурс с постмодернизмом. Они отмечают, что все изменения в обществе и экономике свидетельствуют о хаосе и дезинтеграции, и потому, видимо, «постмодернизм в самом деле подразумевает прекращение всеобщих нарративов». Вот почему с ностальгией модерна следует покончить, так как она более не может служить языком описания эпохи. Фактически именно с постмодерном Негри и Хардт связывают свою концепцию «множества»: «В этом смысле мы действительно выступаем как “постмодернисты”. В сущности, если взглянуть на нынешнее постмодернистское общество, отрешившись от тоски по рассыпавшимся общественным организмам эпохи модернити или народу, которого больше нет, то можно увидеть, что то, с чем мы сталкиваемся, есть своего рода общественное мясо. Это общая плоть, живая материя, не составляющая организма» [Хардт, Негри 2006: с. 238-239].

Наконец, говоря о рецепции постмодернизма современным марксизмом нельзя не упомянуть наиболее популярного современного философа, который полагает себя марксистом, – Славоя Жижека. Так, литературовед Линда Хатчеон считает Жижека постмодернистом. Хатчеон полагает, что его приемы работы с популярной культурой делают его наиболее ярким представителем философии постмодерна. Теоретик литературы Джош Тот, напротив, убежден, что Жижек – постпостмодернист. Склонность философа обращаться к наиболее актуальным темам в социальной теории и культуры, как например к «постсекулярному», в самом деле, отличает его от многих левых.

Но давайте посмотрим, что говорит про Жижека его друг и идейный сторонник Фредрик Джеймисон в рецензии на книгу «Параллаксное

видение» [Жижек 2008]: «Сосредоточенность на явлении неожиданно привела нас к запутанному вопросу о постмодернизме и постмодерне, которые суть не что иное, как радикальное отвержение сущности во имя поверхности, правды во имя вымысла, глубины (прошлой, настоящей и будущей) во имя ницшеанского вечно возвращающегося “здесь и теперь”. Жижек, судя по всему, идентифицирует постмодернизм с “философией постмодерна” и релятивизмом (он разделяет такой подход с другими противниками такого развития событий, среди которых есть как ретроспективно-допотопные, так и современные теоретики, опасющиеся овеществления новомодных наименований-клише) и, с одной стороны, критикует его, но с другой – приветствует эпохальные перемены при условии, что мы, во-первых, не будем их так называть, а во-вторых, будем настаивать, что это все еще – пускай в той или иной степени трансформированный – капитализм, с чем, как мне кажется, сегодня все уже готовы согласиться. В самом деле, некоторые из базовых положений Жижека немыслимы иначе как в рамках эпохальных перемен и специфического момента в развитии самого капитализма; Жижек время от времени называет Лакана теоретиком этих перемен, которые начались после того, как Фрейд совершил свои главные открытия» [Джеймисон 2006].

Одним словом, если принять утверждение Джеймисона, Жижек против самого термина, но при этом не может не признать изменяющийся мир. Правда в том, что Жижека можно описать в категориях идеи Зигмунта Баумана о законодателях и интерпретаторах как «интерпретатора», который, хотя и выступает за тотализующие категории типа капитализм и марксизм, но, по сути, занимается тем, что интерпретирует политические события и феномены популярной культуры. В этом смысле его скорее следует считать «постмодернистом», нежели кем-то еще. Вместе с тем, Жижек принадлежит скорее к прежнему поколению рефлексивных левых философов, к которым можно отнести Джеймисона и других авторов типа Терри Иглтона. Вопросом остается то, сохранили ли новейшие левые связь с термином. В четвертом

разделе настоящего исследования мы увидим, как мыслят постмодернизм новейшие левые социальные теоретики, и ответим на вопрос, получается ли у них преодолевать постмодерн ради прогресса и стремления к посткапиталистическому будущему?

Каким же образом складывалась ситуация отношений марксизма и постмодернизма впоследствии? Андерсон приукрашивал или оказался пророчески прав? Считается ли Джеймсон авторитетом в области изучения постмодерна и сегодня? Для этого сперва вкратце обсудим ключевые категории социальной и культурной теории Джеймсона, в соответствии с которыми и будем определять дискурс философии культуры постпостмодернизма.

Глава 1.4. Постмодернизм как культурная логика позднего капитализма

Книга Фредрика Джеймисона «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма» вышла более двадцати пяти лет назад. С тех пор многое изменилось. Мир стал другим. Джеймисон начал исследовать иные темы, фактически оставив постмодерн в прошлом – прямо в соответствии с духом времени. Капитализм стал еще более поздним. Однако вопрос с постмодернизмом остается открытым. Он не просто изменился, но то ли умер, то ли закончился, то ли «растворился в воздухе» (ведь мы знаем, что «все прочное растворяется в воздухе», как звучит фраза Маркса и Энгельса в переводе на английский язык, не раз повторенная их идейными последователями [Berman 1983]), то ли мутировал, то ли превратился в «призрака», как считают многие авторы, что мы увидим в последующих разделах исследования. Версий того, что стало с постмодерном, много. Но куда больше, чем публикаций на тему постмодерна за последние пятнадцать-двадцать лет. Если иметь в виду, что творилось в социальных и гуманитарных науках в 1980-1990-е годы (кажется, не было ни одного автора, который отказал бы себе в удовольствии высказаться о предмете), можно сказать, сегодня о постмодерне забыли. В дискуссиях о постмодерне той поры было сломано так много копий – или потрачено так много слов, – что, видимо, единственным возможным вариантом решить проблему оказалось просто оставить ее и не замечать, прекратить писать или даже упоминать слово. Массово о постмодерне прекратили говорить почти также внезапно, как и начали. Сами по себе дискуссии о нем свидетельствовали, что даже если постмодерна/постмодернизма не было, в ретроспективе сейчас становится понятно: эти споры оказались свидетельством того, что он был.

Однако проблема заключается в следующем. Теперь, спустя более четверти века с момента выхода хрестоматийного труда «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма», когда мир, описанный в тексте, изменился до неузнаваемости, может ли иметь книга Джеймисона

какой-то другой смысл, кроме того чтобы просто служить историческим источником? Несмотря на то, что это одна из самых влиятельных философских книг (например, было продано более чем 80 тысяч копий), ее предмет посвящен совсем уже не актуальному времени. Она не была написана как «вечная». То есть это не метафизический трактат о бытии, не абстрактное политическое философствование о справедливости и даже не манифест. Это рассуждения одного мыслителя о конкретном состоянии культуры. Культуры, которой фактически больше нет, как свидетельствует течение постпостмодернизма. Если дела обстоят таким образом в действительности, зачем читать книгу Джеймисона? Того, что сам Джеймисон – один из самых влиятельных из ныне живущих философов, хотя и достаточно, но все же как-то мало. Нужны еще какие-то причины. Почему его главная книга до сих пор остается настолько актуальной? Причин тому несколько. Во-первых, она позволяет убедиться в том, что постмодернизм в самом деле существовал. Во-вторых, она помогает понять самую главную теорию постмодерна. Ведь, как сформулировал один исследователь, немногие эссе (все началось с одной статьи в 1980-е) имели такое влияние, как «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма», и уж тем более немногие эссе изменили образ глобального мышления о самом себе [Buchanan 2007: p. 78].

Вот почему мы определяем социальную и культурную теорию Фредрика Джеймисона как систему теоретических координат, в рамках которой будем рассуждать о том, что стало с постмодернизмом. Нас интересует следующее: суть самой теории философа, а также эволюция его взглядов, потому что, как известно, позже он отошел от исследования проблем постмодернизма. Когда речь заходит о книге «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма», то одна из трудностей при обсуждении ее темы состоит в том, писать ли в данном контексте о Джеймисоне и эволюции его взглядов, или повествовать именно о постмодерне и о том, что с ним в итоге стало? При этом следует иметь в

виду, что хотя идея постмодерна занимает в наследии философа принципиально важное место, сам он прекратил ее развивать. Так, уже в конце книги Джеймисон следующим образом подводил итог своим предшествующим изысканиям: «От выражения «постмодернистский» я порой сам уставал не меньше любого другого, но, когда мне кажется, что стоило бы пожалеть о том, что я приложил к нему руку, пожаловаться на злоупотребление этим понятием и его вездесущность, нехотя признав, что оно создает больше проблем, чем решает, я все-таки останавливаюсь и задаюсь вопросом о том, может ли какое-то другое понятие отразить эти проблемы столь же эффективно и одновременно экономно» [Джеймисон 2019: с. 796-797].

Тем самым, определив точку отсчета, мы выбираем конкретное направление повествования, в которое будет трудно вплести обе темы – постмодерн и Джеймисона. Конечно, они неизбежно пересекутся и, как мы видели в главе посвященной популярной культуре – пересекаются, но именно всего лишь пересекутся. Все те авторы, которые пишут про философию Джеймисона, указывают, что исследования постмодерна занимают лишь небольшую часть в его творческом наследии (см. [Roberts 2000; Helming 2001; Homer, Kellner 2004; Irr, Buchahan 2006; Tally 2014]). Это только доказывает, насколько, с одной стороны, широка сфера интересов Джеймисона как философа, а с другой – насколько далека оказалась в итоге от его взглядов социальная теория постмодерна. Кроме всего прочего это в очередной раз подтверждает и то, что постмодерн, каким мы его знали, ушел в прошлое. Договоримся так: полноценная интеллектуальная биография Джеймисона еще будет написана, и в глобальном значении в настоящее время ответ на вопрос «что стало с постмодерном?» куда значимее для общества, чем эволюция идей даже выдающегося философа и культурного критика. Поэтому обозначим интеллектуальную биографию Джеймисона лишь пунктирно и строго в соответствии с центральным местом постмодерна в этой биографии.

Исследователь Филип Уэгнер в своей статье «Периодизируя Джеймисона, или Заметки к культурной логике глобализации» [Wegner 2006] (обратим внимание, что в названии эссе содержатся сразу две аллюзии на творчество философа – очень постмодернистский прием) предлагает следующий ход: использовать концептуализацию Джеймисоном истории американского студийного кинематографа, чтобы периодизировать творчество самого Джеймисона. Напомним: философ считал, что первый период истории классического Голливуда – реализм, который на втором этапе сменяется модернизмом 1960-х и начала 1970-х, когда коммерческие кино было признано «авторским»; модернизм вытесняет постмодернизм, предполагающий не новаторское видение режиссеров, а скорее игру с уже известными стилями и прошлым как таковым. В соответствии с этой «идеологией форм» Уэгнер относит три главные книги Джеймисона к разным предметным областям исследований – «Марксизм и форма» (реализм), «Политическое бессознательное» (модернизм) и «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма» (собственно, постмодернизм). Таким образом, три эти книги посвящены разным формам критической эстетики и философии культуры в целом. Такой подход позволяет Уэгнеру выделить четвертый период творчества Джеймисона – исследование культурной логики глобализации. То, что философ стал уделять внимание этой проблеме, очевидно. Однако, во-первых, это разрушает изящество схемы триадичной периодизации наследия Джеймисона, а, во-вторых, ставит перед нами серьезный вопрос о связи глобализации и постмодерна, ведь, в конце концов, сам Джеймисон утверждал, что глобализация – всего лишь более подходящее слово для того, что раньше было описано как постмодерн. Кроме того, после того, как Джеймисон оставил тему постмодерна, он написал так много, что мы вправе говорить о пятом, шестом и других периодах его творчества.

В любом случае очевидно одно. Начинал Джеймисон как литературовед с четкой идеологической и философской позицией –

марксистской. Книга «Марксизм и форма» (1971), по сути, стала одной из первых и главных его работ, в которой был представлен почти полный канон работ «западных марксистов» (Лукач, Блох, Адорно, Беньямин, Сартр, Маркузе), разумеется, с акцентом на эстетику – что характеризовало «западный марксизм» и делало его единым интеллектуальным направлением западной социально-философской мысли [Jameson 1974]. Спустя десять лет Джеймисон продолжал развивать марксистский проект, но теперь уже в более радикальных формах. Этому посвящена работа «Политическое бессознательное» (1981) [Jameson 1981]. Здесь марксизм был представлен буквально как большой нарратив, а не как анализ или метод – как к нему было принято относиться еще со времен Лукача. Уэгнер очень удачно описывает подход философа: девиз Джеймисона «Всегда историзируй» можно было бы дополнить (то есть переформулировать) как «Всегда тотализируй» – именно в этой книге история марксизма в XX веке приобретает тотализирующий характер: «Только марксизм может дать нам адекватное чувство важнейшей тайны культурного прошлого (...). Тайны, которая может быть воспроизведена только в том случае, если человеческое приключение едино»¹⁸. Здесь отметим, что термины «тотальность» и «тотализация» не равнозначны, и Джеймисон именно что «тотализировал» [Джеймисон 2019: с. 637-640] культуру, марксизм, историю и т.д. Пока еще это не было ответом Лиотару, объявившему о смерти «великих нарративов», но именно здесь становилась понятной разница в подходах этих двух мыслителей, рассуждающих о постмодерне. В этом свете позднейшие исследования Джеймисона – не что иное, как попытка представить адекватное – в противовес лиотаровскому (и некоторым другим авторам) – представление об эпохе постмодерна. Этому непосредственно и посвящена книга «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма».

¹⁸ Цит. по: [Андерсон 2011: с. 72]. Андерсон опускает несколько мест в цитате без указания на пропуск. См. оригинал: [Jameson 1981: p. 19].

С 194 года, когда вышел первый и важнейший текст Джеймисона по теме, и до 1990/1991 годов, когда увидел свет « Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма», Джеймисон занимался осмыслением современной культуры. Очень важно, что теперь он писал не только о литературе, но открыл для себя область визуального и осуществил на практике то, к чему всегда призывал – описал культуру в ее целостности (тотализации), то есть обратился к анализу всех ее областей – архитектуре, живописи, рекламе, кинематографу и т.д. Теперь философ мыслил культуру как неразрывно связанную с экономикой «вторую природу» человека. Иными словами в эпоху постмодерна любой культурный товар или явления непременно имели экономическую подоплеку. В категориях классического марксизма это можно было посчитать ересью, так как одна из ключевых категорий надстройки сливалась с базисом, однако, этот теоретический ход вписывался в уже сформировавшуюся традицию «западного марксизма», для которого культура становилась ключевой формой анализа и затмевала экономику. Это состояние отражало и изменения в новом культурном субъекте: главной формой восприятия окружающего мира, если учитывать утрату исторического мышления после модерна и превалирование пространства над временем, становилась шизофрения: «...психическая жизнь становится хаотичной и судорожной, подверженной внезапным перепадам настроения, несколько напоминающим шизофреническую расщепленность» [Андерсон 2011: с. 76]. Кроме того, Джеймисон картографировал саму культуру, выстроив иерархии ее областей от архитектуры и до литературы – наименее интересной сферы постмодернистской мысли, характеризующейся паразитизмом на стилях и техниках прошлого.

Во введении к своей книге он обратился к термину «структура чувства» британского марксиста Реймонда Уильямса (эту категорию очень часто используют различные исследователи, в том числе марксисты, например, Дэвид Харви [Harvey 1989: p. 9]). Для Джеймисона постмодернизм являл собой именно то, что под «структурой чувства» понимал Уильямс – мысль

как чувство и чувство как мысль. В отличие от идеологии, структура чувства первоначально отражала себя в культуре и лишь затем могла сформироваться в более цельные представления о мире. Фундаментальная черта постмодернизма – это стирание во всех видах искусства (архитектура Вентури¹⁹, поп-арт Энди Уорхола, музыка Джона Кейджа и т.д.) «границы между высокой и так называемой массовой или коммерческой культурой» [Джеймисон 2019: с. 86]. И потому постмодернизм нужно понимать не как стиль, но как доминанту, отражающую развитие западного общества. В отличие от высокого модернизма вызовы постмодерна ныне не шокируют и не просто принимаются, но «институализируются, становясь единым целым с официальной или публичной культурой западного общества» [Джеймисон 2019: с. 90].

Ключевые черты постмодерна – отсутствие глубины, ослабление историчности и затухание аффекта. Старая глубина, согласно Джеймисону, заменяется «поверхностью», или – интертекстуальностью. Отсутствие глубины же – не просто метафора, ее исчезновение ощущается физически. С такими аффективными состояниями, как страх и отчуждение, изображенные в «Крике» Мунка, постмодерн прощается, а на смену им приходят безэмоциональные образы Мэрилин Монро и Элвиса Пресли, представляющие собой эпизоды выгорания, зафиксированные Уорхолом. Исчезновение аффекта – это исчезновение центрированного буржуазного субъекта, сменяющегося децентрированным шизофреником. Так, вместо утраченного чувства времени люди начинают руководствоваться чувством пространства, что находит отражение в пастеше – бесцельной пародии или стилизации без смысла. Поэтому в эпоху утраты новизны остается лишь

¹⁹ Воспевшего не только Лас-Вегас, на что обращают внимание, но также и Диснейленд – принципиально важный для понимания популярной культуры постмодернизма факт. «Из сравнения Лас-Вегаса с другими “зонами наслаждения” – Мариенбадом, Альгамброй, Занаду и Диснейлендом – архитектору или градостроителю становится ясно, что наиболее существенными чертами, характерными для образа таких зон, является легкость, их сходство с оазисами в так или иначе враждебной среде, а также повышенный символизм и предлагаемая ими посетителю возможность побыть в новой для себя роли» [Вентури, Браун, Айзенур 2015: с. 92].

копировать стили культуры прошлого. Идея пастиша в свою очередь связана с «ностальгией по настоящему»²⁰, выражаемой в современном голливудском кино типа «Звездные войны» (1977), или «Жар тела» (1981).

Рассуждая о шизофреническом письме, Джеймисон размежевывается с критикой уже упоминаемого Кристофера Лэша, тональность которой называет «морализаторской» [Джеймисон 2019: с. 127]. Шизофрения для Джеймисона – не диагноз, но симптом восприятия культуры, при котором связи цепочек означающих рвутся, оказываясь мусором «отличных друг от друга означающих» [Джеймисон 2019: с. 128].

Наконец, Джеймисон обращается к идее «третьей стадии капитализма» Манделя, связанной с машинным производством. Для философа, однако, в ситуации постмодерна речь идет уже не о производстве, но о воспроизводстве, как в случае с «телевизором, который ничего не артикулирует, но скорее обрушивается в себя, унося с собой свою уплощенную поверхность с изображением» [Джеймисон 2019: с. 142]. Постоянно подчеркивая, что морализаторство – это категориальная ошибка, в итоге Джеймисон приходит к позитивным выводам – «момент истины» постмодернизма заключается в формулировании новой «политики культуры», именуемой им «когнитивным картографированием». Последнее может быть описано в терминах идеологии, которая должна изобрести способ отсутствующей связи между экзистенциальным опытом (люди осознают, что живут в обществе, утратившем производство и деление на классы) и наукой (абстрактной концептуализацией пока еще незнакомого мира). Все это – лишь краткое изложение идей Джеймисона. Однако даже по этому пунктирному пересказу мы видим, чего именно хотел добиться философ. Конечно, его вкусы остаются притязательными, но все же его интуиция насчет единого культурного пространства, утратившего границы,

²⁰ Сегодня некоторые авторы, пытаясь сохранить важность темы ностальгии, стараются подчеркивать, что нынешняя ностальгия не имеет ничего общего с постмодерном [Нойс 2018].

долгое время оставалась верной, в чем бы его ни критиковали оппоненты, в том числе из его же лагеря.

Это лишь немногие ключевые темы, которые затрагивал в своей книге Джеймисон. Этих идей было так много и они были настолько глубокими и откровенными, что после публикации книги возник серьезный вопрос – что философ сделает теперь, то есть станет ли он развивать тему дальше (и если да, то куда можно было двигаться), или же найдет новую проблему для исследований и комментариев? Учитывая, что уже сделанную ставку на *тотализацию* культуры постмодерна, Джеймисон оказался в сложном положении. С одной стороны, крах СССР доказал его правоту и прозорливость – постмодерн символизировал глобальность североамериканской капиталистической культуры, ставшей доминирующей во всем мире. С другой – как марксисту Джеймисону нужно было оправдать существование марксизма в качестве «великого нарратива» современности. Разумеется, он это с легкостью сделал в статье 1993 года «Реально существующий марксизм», доказав актуальность идей революции, утопии и т.д. [Джеймисон 2005]. Проблема заключалась в том, что либо этого было мало, либо это не могло убедить всех. Это была статья, но его книги, как очень точно замечает Стивен Хелминг, сильно отставали от времени. Работы «Геополитическая эстетика» и «Знаки зримого» [Jameson 1990; Jameson 1995] явно не могли быть ответом на геополитические перемены. Это были сборники эссе, посвященные исключительно кинематографу и написанные преимущественно в 1970-е годы. Конечно, их можно посчитать прекрасным примером того, как философ работает с массовой культурой постмодерна, но в теоретическом плане это также могло быть расценено как отступление и проявление философской слабости [Helming 2001: p. 127-128]. На самом деле уже по последним главам «Постмодернизма, или Культурной логики позднего капитализма» видно, что Джеймисону надоела тема постмодернизма и что он возвращается к модерну и модернизму, и потому

все его тексты, написанные до 1991 года и опубликованные после 1991 года стали данью прошлому.

Джеймисон официально распрощался с постмодерном ровно в то же самое время. В 1998 году вышел сборник его эссе «Культурный поворот» [Jameson 1998]²¹. Текст «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма» должен быть прочитан вместе с этой книгой. Оба тома объединяют почти все, что сказал философ о постмодерне и смежных темах. Принципиально важно то, что «Культурный поворот» вышел тогда, когда философ уже вплотную занялся философским осмыслением проблем глобализации [Jameson, Miyoshi 1998], и тем самым публикация стала символом того, что тема постмодерна оказалась окончательно закрыта. Большинство эссе сборника были опубликованы в 1980-е, и лишь некоторые написаны в 1990-е годы – особенно важен в этой книге текст, посвященный концу искусства и концу истории, о чем речь пойдет далее. В целом по книге видно, насколько Джеймисон устал от темы. Впоследствии Джеймисон еще несколько раз обратится к постмодерну, но сделает это без энтузиазма, в каждом случае проговаривая, что постмодерн не так уж и актуален. Исключения составляют сборник эссе «Древние и постсовременные» [Jameson 2015] и лекция имени Георга Форстера «Эстетика сингулярности: время и событие в эпоху постсовременности», прочитанная в 2012 году [Jameson 2012]. Важно, однако, другое. 1998 год некоторым образом оказался символическим для заката эпохи постмодернизма. В это время вышли не только прощальные тексты Баумана, о котором речь шла выше, и Джеймисона, но и уже неоднократно упомянутая книга Перри Андерсона «Истоки постмодерна».

Однако, хотя Джеймисон устал от термина «постмодернизм» и заявил, что в итоге постмодерн может означать всего лишь еще одно название глобализации, он вернулся к теме, чтобы сделать важное заявление. В

²¹ До этой книги вышел еще один сборник эссе, посвященных постмодерну [Jameson 1994]. В основу статей о модерне, постмодерне и утопии в этой книге легли лекции, прочитанные философом еще в 1991 году.

контексте обсуждений предполагаемого конца эпохи постмодерна, набирающего обороты с начала XXI века, в выше названной лекции имени Георга Форстера «Эстетика сингулярности: время и событие в эпоху постсовременности», прочитанной им в 2012 году [Jameson 2012], Джеймисон не отказался, но укрепил свои методологические соображения двадцатилетней давности. В частности, он сказал о необходимости различий понятий «постмодерн»/«постсовременность» в качестве обозначения эпохи и связанного с ней языка описания. Понятие «постмодерн», с точки зрения философа, все еще описывает логику определенного исторического периода «позднего капитализма», потому что социально-экономическая система с точки зрения формально-исторического анализа остается прежней, важно при этом считывать ее культурные симптомы. «Постмодернизм» же определяет конкретный стиль эстетического производства и философствования, а они-то и являются симптомами (проявлениями) бессознательного исторической эпохи. Проблема в том, что наличие или отсутствие конкретных симптомов не может свидетельствовать о конце одной эпохи и начале другой; эпоха и ее симптомы состоят в сложных отношениях, которые невозможно описать через простое соответствие. И потому лозунги «с постмодернизмом покончено, вместо него имеется неоконцептуализм, неомодернизм или какой-либо другой стиль или мода справедливы по отношению к «постмодернизму» как стилю, но не к «постмодерну» как эпохе финансового капитала, для которой характерны уникальные структуры экзистенциального и эстетического опыта. И потому эпоха постмодерна как раз жива. Забавно, что Линда Хатчеон, вечный оппонент Джеймисона в спорах о постмодерне, посчитала ровно наоборот: как эпоха постмодерн подошел к концу, но как стиль в искусстве и образ мышления все еще живет [Hutcheon 2007: p. 16-18].

Что ж, постмодерн как эпоха меняется, что было заложено в ее основании, но как проект он еще определенно не завершен, хотя по иронии он, отрицая историчность, с самого начала предполагал собственную

конечность. Пока что трудно найти более удачную теорию, чем ту, которую предложил Фредрик Джеймисон. Что делает его книгу «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма» по истине актуальной и важной для нас сегодня, а ее ценность не может быть сведена лишь к тому, что это важный для социальной теории исторический источник. Если постмодерн и стал историей, то все еще живой, незавершенной, настоящий конец которой, на самом деле, пока еще невозможно определить.

Глава 1.5. Постмодернизм как «ощущение конца»

Американский философ-марксист начинает ключевую главу своей знаменитой книги «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма» следующими словами: «Последние несколько лет были отмечены своего рода перевернутым миллениаризмом, в котором предвестия будущего, катастрофического или искупительного, сменились ощущением конца (идеологии, искусства или социального класса; кризиса ленинизма, социал-демократии или государства всеобщего благосостояния и т. д., и т. п.); все это вместе составляет то, что все чаще называют постмодернизмом. Обоснование самого его существования зависит от гипотезы о некоем радикальном разрыве или *coupure* (разрез – фр. – А.П.), которую обычно возводят к концу 1950-х – началу 1960-х годов» [Джеймисон 2019: с. 83].

Если считать «ощущение конца» постмодернизмом, тогда можно утверждать, что он в самом деле существовал как исторический период политических, социально-философских и культурных споров. Джеймисон очень точно указывает на исторический период возникновения постмодерна, обращаясь к концу 1950-х. Чего он не делает – но это и не входило в его задачи – так это не описывает сами дискурсивные практики, родившиеся в тот момент. Между тем, такая стратегия могла бы привести к неожиданным выводам и подтвердить тезис философа. Наша задача в данном случае состоит не в том, чтобы подробно и адекватно описать некоторые из концепций, провозглашающих конец того или иного феномена или процесса, но в том, чтобы показать, что этот общий дискурс ощущения завершенности чего бы то ни было означал ничто иное, как ситуацию постмодерна.

Первой среди концепций «ощущения конца» стала идея «конца идеологии». Очень важно, что идея возникла гораздо раньше восхождения самого постмодерна – в 1950-е годы, а свое интеллектуальное воплощение нашла в начале 1960-х. В 1960 году вышел сборник эссе социолога Даниэля Белла «Конец идеологии» (Реймон Арон и Эдвард Шилз озвучили эту идею

еще в 1955 году, но все же ставили в конце знак вопроса, не будучи абсолютно уверенными в смерти тотальных идеологий [Арон 2015: с. 449-477]). Основываясь на дебатах 1950-х, социолог утверждал, что великие идеологии XIX столетия себя исчерпали, и на смену этим «нарративам» приходит что-то новое, более местечковое [Bell 2000]. Немногим позже ту же идею высказал политолог Сеймур Мартин Липсет в своей книге «Политический человек». Таким образом, тезис о «конце идеологии» разделяли многие авторы. Философ Аласдер Макинтайр даже назвал такие дискуссии «идеологией конца идеологии» [MacIntyre 1971]. Но все эти авторы позже, когда стало ясно, что тотальные идеологии отнюдь не исчезнут в ближайшем будущем, нашли способ скорректировать позицию, а именно, мягко от нее отказаться. По прошествии ряда лет Белл заявил, что, не заблуждался, когда говорил о «конце идеологии», ибо на тот момент действительно было очевидно, что она умирает, но согласился с тем, что теперешнее положение дел полностью опровергает его прежнюю точку зрения, и сегодня можно говорить о том, что идеология переживает ренессанс. Липсет выбрал иную стратегию оправдания.

Посетив в 1955 году конгресс «Будущее свободы», проходивший в Италии, Липсет заметил, что среди участников разных взглядов не было жарких споров и, кажется, все они определились с основными политическими понятиями. Это привело Липсета к заключению, что «...традиционные вопросы, разделявшие левых и правых, отступили на второй план, стали сравнительно несущественными» [Липсет 2016: с. 474]. В силу того, что различия во взглядах левых и правых утратили глубину, политика стала «скучной». Все важные вопросы свелись лишь к политической технике и методологии принятия решений, идеи же отошли на задний план и утратили интерес в глазах экспертов и масс. Американское общество стало гомогенным, а политический процесс – предсказуемым. Потому социолог решил, что идеологии в ее традиционном понимании больше не существует. Он не утверждал, что классовая борьба исчезнет, но

она, с его точки зрения, будет происходить без демонстраций и красных флагов. Липсет провидчески предсказал, что левые интеллектуалы, чтобы оправдать представления о себе самих, должны будут найти новые основания для социальной критики. Автор предположил, что они переключат интерес с экономики и политики на иные сферы жизни общества, то есть на культуру, ставшей в итоге главным объектом исследований «западных марксистов». Также Липсет оговорился, что классовая борьба в ее прежней форме закончена лишь на Западе, но идеология нужна для того, чтобы сформировать демократические институты в остальных частях мира.

Очень скоро политические события 1960-х опровергали их мнение. В 1960-е годы появились идеологии студенческого радикализма, борьбы расовых меньшинств за свои права, феминистских выступлений, произошел рост антивоенного движения, случился всплеск консервативного интеллектуального и политического течения, и актуализировался политический либерализм в его самых разных изданиях от «Новых рубежей» Кеннеди до «Великого общества» Джонсона. С середины 1960-х стало очевидным, что идеологическая борьба не закончилась и что она и не должна была закончиться. Более того, практика показала, что попытки объявить политические идеи мертвыми всякий раз терпят неудачу [Липсет 2016: с. 550]. Поэтому в новом издании своей книги Липсет пояснил позицию.

В новом издании «Политического человека» Липсет обратился к самым истокам понятия идеологии, рассказал о Марксе, Вебере, сослался на социолога Карла Мангейма, упомянул Альбера Камю и Исайю Берлина, сказав, что они писали про то же, что и он. Особый акцент Липсет вновь сделал на позиции левых, так как в действительности именно их взгляды подвергались коррозии, а потому неудивительно, что об упадке идеологии заговорили прежде всего они (Теодор Адорно, Герберт Маркузе, Отто Кирххаймер и др.). Иными словами, Липсет обстоятельно описал историю дискуссий, критику своих тезисов, попытки оппонентов объединить в одну группу разных по взглядам людей. Упомянул он и то, что в «конце

идеологии» многие увидели консерватизм, выступавший против радикальных изменений. Липсет пояснял, что не провозглашал конец всеохватывающих понятий, но говорил «о том, что пассионарная связь совокупности революционных доктрин с направленной против системы борьбой рабочего класса ... переживают упадок» [Липсет 2016: с. 577].

Липсету лишь оставалось ответить на самый главный упрек – на рост политических движений 1960-х. Этот пункт его апологии выглядит наиболее слабо: «...возрождение тотальных идеологий у части интеллектуалов и студенчества в различных западных странах в конце 1960-х годов само по себе не опровергает тезисы, выдвинутые теми, кто писал об упадке идеологии в массовых общественных движениях западных стран. Как отмечалось ранее, в этих работах интеллектуалы и студенты зачастую открыто исключались из обобщений» [Липсет 2016: с. 584]. Это примерно как говорить, что конец революций наступил после 1789 года, а в случае 1917 года пролетариат и большевики открыто исключались из обобщений аналитиков. Но важно другое: с точки зрения Липсета, все признали, что идеологии потенциально будут сохраняться до тех пор, пока существует человеческое общество.

Этот эпизод в контексте рассуждений о постмодерне можно было бы не упоминать, если бы тезисы Липсета не были повторены позднее, но другими словами левым социологом Иммануилом Валлерстайном. В 1995 году последний заявил, что консерватизм и социализм как тотальные идеологии стали сдвигаться к единому либеральному центру и по существу слились с либерализмом. Однако либерализм уже пережил лучшие дни и умирает в условиях кризиса капиталистической мир-экономики. Хотя это и не означало обязательно конец идеологии, мир вступал, как полагал социолог, в совершенно новый период, в котором либерализму нет места. Также Валлерстайн обращался к спору о «конце современности» и настаивал на том, что необходимо различать две современности – технологическую и ту, что берет начало в Великой французской революции (он называет ее

«современностью освобождения»). И здесь совершенно неожиданно всплывает термин постмодерн, в котором социолог видит конкретный политический потенциал. «Другой культурный признак узнавания конфликта двух современностей – это движение постмодернизма, преимущественно в гуманитарных и социальных науках. Постмодернизм, надеюсь, я ясно дал это понять, вовсе не означает *пост*-современный. Это способ отрицания современности технологии ради современности освобождения. Если он и отливается в причудливую языковую форму, то потому, что постмодернисты ищут способ вырваться из языковой хватки, которой либеральная идеология держит наш дискурс» [Валлерстайн 2003: с. 139-140]. Из этого пассажа следовал такой вывод: поскольку мир ожидала перестройка, то именно постмодернизм, а не социализм, упраздняет либерализм и работает в качестве «возвестительной доктрины» новой мир-системы. Весьма неожиданная ремарка для тезиса о конце идеологии.

Другим провозвестием о смерти важного для развития современного общества феномена стал тезис о смерти искусства. Разговоры о смерти искусства не были ни случайными, ни внезапными. Даже удивительно то, что они появились так поздно. Различные авторы стали рассуждать на тему спустя двадцать лет после того, как в искусстве произошли колоссальные сдвиги, требующие осмысления. Хотя Фредрик Джеймисон утверждает, что споры о конце искусства имели место уже в начале 1960-х, на самом деле концепция смерти искусства появилась лишь в первой половине 1980-х. Вместе с тем Джеймисон прав в том, что он указывает скорее на само явление, нежели на последующие споры. Считается, что автором термина «смерть искусства» является философ Артур Данто. Так, на одном крупном симпозиуме он высказал этот свой главный тезис, и все другие участники мероприятия в сборнике, выпущенным по итогам, дискутировали с его представлениями о предмете. Однако буквально за год до Данто с идеей конца истории искусства выступил немецкий искусствовед Ханс Бельтинг.

Бельтинг подвергал сомнению концептуальные модели, которые сформировали дисциплину истории искусства как таковую. Под «концом истории искусства» он подразумевал не смерть самой дисциплины, но исключительно конец определенной концепции художественного развития как осмысленной, прогрессивной исторической последовательности [Belting 1987]. Бельтинг критиковал главным образом две устоявшиеся позиции относительно искусства. Согласно первой, регулятивные «идеальные понятия искусства», составляющие историю искусства после Гегеля, ставшего основателем нового дискурса истории искусства, сложились и упрочились. Согласно второй, в современном искусстве должен постоянно осуществляться «прогресс», в соответствии с установками авангарда – тезис, кстати, поддерживаемый даже Лиотаром. Обе позиции не имели точек пересечения, потому что авангардисты отрицали все предшествующие формы искусства, а историки искусства не интересовались современностью. Но обе концепции, полагал Бельтинг, – исторические мистификации. Таких понятий, как логика развития искусства или же сущность не существует: в разные исторические периоды и в разных обществах искусство выполняло свои роли. И уж тем более нельзя говорить о таких объектах, по отношению к которым, как предполагал модернизм, возможна единственная и достоверная интерпретация [Андерсон 2011: с. 122].

В 1990-е годы Бельтинг, утвердившись во мнении, что истории искусства точно больше нет, решил усилить свой тезис и обратился к искусству как таковому. Он рассуждал, что если искусство модерна отражало реальность, то теперь оно не может описываться традиционными для истории искусства понятиями. Это находит некоторую параллель (и подтверждение) с рассуждениями Джеймисона, когда тот сравнивает модернистские «Башмаки» Ван Гога и постмодернистские «Туфли в алмазной пыли» Энди Уорхола [Джеймисон 2019: с. 93-101]. Во второй половине XX века возникло так много практик прежде всего в визуальной сфере, что прежний аналитический инструментарий потерял свою

релевантность и не мог быть использован для их исследования. Исследовать визуальность постмодерна следовало не посредством обращения к науке о прекрасном, но этнографическими методами, используемыми для изучения образов досовременных обществ. Линеарной истории искусства больше не существует. Вместо нее появилась открытость всему новому.

Данто пошел дальше Бельтинга. Для него «конец искусства» означал коллапс больших нарративов, придававших общий смысл всем работам прошлого. Течением, упразднившим предшествующее развитие искусства, стал поп-арт. Теперь живопись обретала свободу, предполагающую, что с этого момента искусством может быть все, что угодно – даже коробка Brillo или упаковка супа Campbell. Радикальный вывод, который следовал из феномена поп-арта, состоял в том, что эстетика не являлась определяющим свойством искусства. Поп-арт возвещал, что диктаты, определяющие искусство, упразднены, а следовательно арт-объектом могло стать все, что угодно. Остается выяснить: кто именно может различать искусство от того, что таковым не является? На этот вопрос у Данто был ответ: «только интеллектуальное решение определяет, что является искусством, а что – нет» [Андерсон 2011: с. 124]. Как замечает Перри Андерсон: «Сложно представить себе философию искусства, которая была бы менее гегельянской, нежели эта» [Андерсон 2011: с. 124].

Конечно, эта связь не могла ускользнуть от Джеймисона. Так, сопоставляя две концепции, он заметил: «Дебаты о “конце истории”, если предположить, что они все еще продолжаются, похоже, вытеснили память о своем предшественнике – дебатах о “конце искусства”, которые горячо продолжались в шестидесятых, около тридцати лет назад, даже думать странно. Обе дискуссии имеют источником Гегеля и воспроизводят характерный поворот в его мышлении об истории или в форме его исторического нарратива» [Jameson 1998: p. 73]. Данто обратился к теме конца истории в контексте своей концепции конца искусства в конце 1990-х, но ссылаясь не на Фукуяму, в версии которого «конец истории» обрел

известность, а на Кожева. И хотя конец истории пока не наступил, рассуждал Данто о философии Кожеве, из его идеи конца искусства вытекали определенные исторические следствия: «Как здорово было бы поверить в то, что плюралистический мир искусства исторического настоящего – предвестник грядущих политических вещей!» [Danto 1998: p. 37].

Однако можно ли все это было описать в категориях постмодерна? Сам Данто не использовал данного термина и по иронии в 1990-е решил прояснить для себя термин «постмодернизм», то есть среагировал на феномен лишь *a posteriori* – когда дискуссии о «конце искусства» подошли к своему логическому и историческому завершению²². Но используя этот термин, он одновременно решал для себя несколько вопросов: ему нужно было, наконец, провести различие двух сложных понятий «modern» и «contemporary», которые при переводе на русский язык создают существенную путаницу, и увязать все это с «post/modern». Данто писал: «В любом случае, различие между современным (modern) и современным (contemporary) не прояснилось вплоть до семидесятых и восьмидесятых годов. Современное (contemporary) искусство долгое время оставалось “современным (modern) искусством, созданным нашими современниками (contemporary)”. В какой-то момент определенно это перестало быть удовлетворительным способом мышления, о чем свидетельствует необходимость изобретения термина “постмодерн”. С помощью этого понятия была продемонстрирована относительная слабость термина “современный” (contemporary) как выражение стиля. Он представлялся слишком темпоральным термином. Но, возможно, “постмодерн” был слишком сильным понятием, чрезвычайно близким определенному сектору современного (contemporary) искусства. По правде говоря, термин “постмодерн” в действительности, как мне кажется, обозначает определенный стиль, который мы можем научиться распознавать таким же

²² В своей последней книге 2013 года Данто фактически не упоминает «конца искусства», но продолжает активно обсуждать Уорхола [Данто 2018].

образом, как мы учимся распознавать объекты барокко или рококо. Это термин нечто наподобие “кэмп”» [Danto 1998: p. 11-12]. Не вдаваясь в сопоставление понятий кэмп и постмодерна, скажем лишь, что волевым интеллектуальным решением Данто – в полном соответствии с его же собственной философией – определил постмодерн стилем в искусстве, близким кэмпу, и оставил его в покое.

В 1994 году, когда дебаты о «конце искусства» уже закончились, Джеймисон обнаружил единственный способ придать теме актуальность: «То, каким образом различные “концы искусства” ныне должны быть философски и теоретически согласованы с новым “закрытием” глобальной границы капитализма, – наш самый фундаментальный вопрос, а также – горизонт всех литературных и культурных исследований нашего времени. Это то, на чем теперь я должен завершить, это то, с чего мы должны начать» [Jameson 1998a: p. 92]. Однако фактически на этом Джеймисон не просто остановился, но даже оставил термин «постмодерн», обращаясь к нему в будущем лишь изредка, приступив к изучению совсем новой темы. Данто же в 1998 году выпустил сборник, в котором подвел черту под своими размышлениями. Книги Джеймисона (сборник, куда вошел текст «“Конец искусства” или “конец истории”?») и Данто вышли в один год – можно сказать, символическая дата, обозначающая завершение эпохе «ощущений конца».

В контексте «ощущения конца» в социально-философской, культурологической и политической мысли эпохи постмодерна нельзя не упомянуть Жана Бодрийера, хотя его апокалиптические пророчества, казалось бы, менее всего вписываются в англоязычный контекст. Вместе с тем, с одной стороны, историческая популярность его иронического пессимизма, замешанного на эпатаже, – сам по себе знак времени, именуемого постмодерном. И колоссальное влияние Бодрийера на англоязычную постмодернистскую социальную теорию сложно переоценить. Хотя сам Бодрийер всегда отрекался от того, чтобы его имя связывали с

постмодернизмом, что, впрочем, никак не мешало исследователям и поклонникам его творчества думать иначе. С другой стороны, несмотря на то, что Бодрийяр не желал использовать сам этот термин, в контексте постмодерна обычно обсуждают его тексты. Так, историк философии Дэвид Уэст пишет о Бодрийяре именно в отношении философии постмодернизма [Уэст 2015: с. 343-347], разбирая «Общество потребления», «Зеркало производства», «Симулякры и симуляция» и, конечно, «Экстаз коммуникации» (данное совсем небольшое эссе вошло в один из первых сборников, посвященных исследованию феномена постмодернизма). Однако это лишь одна стратегия указать на тесные отношения Бодрийяра и постмодерна – она хорошо известна и уже является некоторым паттерном. Но что если вписать Бодрийяра в контекст постмодерна иным и более надежным способом?

В данном случае мы можем прийти к неожиданным выводам. Например, Бодрийяр мыслил в духе многих англоязычных авторов, правда, оставаясь верным собственному стилю. Во-первых, в 1982 году, то есть примерно тогда, когда начались дискуссии о «конце искусства», в тексте «В тени молчаливого большинства» философ провозгласил «конец социального» [Бодрийяр 2000]. Несмотря на то, что мысль здесь, как обычно, замаскирована экспрессивным языком, понять ее совсем не сложно, тем более что в данной работе философ развивает многие идеи, озвученные им в более ранних текстах. Бодрийяр предлагает рассмотреть три положения о социальном. Первое – социальное никогда не существовало как сущность. Сущность социального – это символическое, а потому оно представляет собой симулякр. Второе – социальное все же существует и разрастается. Однако оно *реально* именно в смысле символической редукции. В таком свете социальное возникает с того момента, когда верхи (элита) начинают социализировать «остатки общества» (низы, бедняков, маргиналов и т.д.): поглощая (социализируя) все новые и новые слои населения, социальное разрастается вширь. Третье – социальное существовало, но его больше нет.

Поглотив все «остатки», социальное обретает полноту и становится, если так можно выразиться, тотальностью. Но в силу того, что у социального нет реальности, оно умирает в симуляции [Фурс 2002: с. 145-146].

Таковы были рассуждения философа на момент 1982 года. Исходя из этих положений, он строил следующую гипотезу. Исторически социальное и политическое, изначально предшествующее социальному, связаны. Эта связка появляется в эпоху модерна; первое получает развитие в рамках второго, тем самым политическое наполняется социальным. Начиная с Великой французской революции, политическое приступает к тому, чтобы от своего лица выражать социальное, то есть возникает репрезентация фундаментальных «означаемых», имеющих реальных референтов – народ, буржуазия, горожане и т.д. Но связка отношений политического и социального зависит от эмпирики и потому меняется. Так, с появлением социализма политическое теряет свои позиции и подчиняется давлению социального, оставаясь в лучшем случае «надстройкой».

Отсюда Бодрийяр делает главный вывод. Став всепоглощающим, социальное исчезает и превращается в анонимную массу, которую он наделяет следующими характеристиками. Про массы можно сказать, что это не субъект и не объект. Масса ныне – новая социологическая реальность. В ней нет места политическому, потому что к концу XX века не осталось ничего, что можно было бы представлять: такие понятия, как «пролетариат» или «класс», больше не имеют эмпирического социального референта. Превратившись в массу, социальное становится «молчаливым большинством» и отныне никому не позволяет говорить от своего имени. А власть, не имея возможности представлять массу, упраздняется и сама делается симулякром. Используя СМИ, власть обеспечивает симуляцию, но не репрезентацию. Бодрийяр и здесь употребляет свой любимый префикс «гипер» и говорит о «гиперконформизме». Но этот конформизм не может играть власти на руку: масса сопротивляется любой мобилизации, безразличие – ее сущность. Поскольку масса – инертна, то былой

событийности, характерной для предшествующей истории, противопоставляется обыденность, которая полностью устраняет возможность политической манипуляции. И если радикалы все еще грезят о революции, то они упустили тот момент, что она уже произошла. Однако это не взрывная, а имплозивная революция, направленная внутрь себя. Потому что масса – «черная дыра», в которую проваливается социальное. Имплозия «молчаливого большинства» опустошает универсум реального.

Уже в этой работе Бодрийяр наметил тезисы, которые ровно через десять лет будет развивать в работе «Иллюзия конца, или Забастовка событий». Теперь он обратится к близкой «концу социального» теме – «концу истории»²³. Скорее всего, ему не давала покоя популярность Фрэнсиса Фукуямы, объявившего конец истории в 1989 году, и философ решил предложить свой проект «конца истории», рассуждая куда более абстрактно – в противовес эмпирическому подходу Фукуямы. Именно в этой точке дискурсы о «конце всего» пересекаются, а порою – совпадают. Точно так же, как совпадают мысли Джеймисона и Бодрийяра (впрочем, первый часто использует понятия последнего, так что речь здесь идет о преемственности). Итак, философ высказывает три гипотезы о «конце истории». Первая – вследствие ускорения жизни – переизбытка событий, техники, коммуникаций – мы перестаем соотноситься с историей и вышли за пределы горизонта, в котором «реальное» еще было возможно. Вторая гипотеза возвращает нас к размышлениям Бодрийяра о «массе». При такой интерпретации история не ускоряется, а замерзает: все события проваливаются в обыденную жизнь массы, не заинтересованной ни в каких событиях. История заканчивается – а лучше сказать «застывает» – по причине победы масс. Третья гипотеза связана со СМИ, еще одной любимой темой Бодрийяра: поскольку существует только гиперреальность, мы никогда не узнаем, какой была *реальная* история. «Слава событий», которая была ключевой для развертывания истории до СМИ, утрачена, и вместо нее

²³ На английском языке она вышла спустя два года как: [Baudrillard 1994].

события стали прогнозируемыми и программируемыми – «события остановились».

Парадокс в том, и здесь Бодрийяр, наконец, становится оригинальным, что люди обречены «питать конец истории», всячески стараясь его отодвинуть [Полякова 2004: с. 347]. Но само завершение истории состоит в другом. Поскольку история представляет собой «живые отбросы», то нам остается пустить эти остатки идеологий, утопий, старых концепций в «рециклирование». И потому у истории на самом деле не будет конца, потому что все эти отбросы будут использоваться бесконечно. Вместе с тем, понятие конца для Бодрийяра было частью фантазии линейной истории. Настоящий конец истории состоял в том, что на заре нового тысячелетия мы приближались не к концу истории, но напротив – начинали двигаться в обратном направлении, к процессу самоуничтожения. Не просто «события бастовали», но путем ревизионизма мы стали уничтожать события. Бодрийяр считал, что мы уничтожаем весь XX век, один за другим стирая признаки Холодной войны, возможно, даже признаки Первой и Второй мировых войн, политических и идеологических революций нашего времени. Короче говоря, мы были вовлечены в процесс исторического ревизионизма и, похоже, спешили завершить его до конца столетия, впрочем, втайне надеясь, что сможем начать все заново. Любопытно, что в 2001 году Бодрийяр скорректировал этот тезис.

Однако куда более громким утверждением на тему ощущения конца, конечно, стал «конец истории», озвученный Фукуямой. Поскольку концепция Фукуямы хорошо известна, мы не будем останавливаться на ней подробно и опишем в самых общих чертах. Как известно, Фукуяма не предсказывал завершения всех конфликтов, но заявлял, что более привлекательного образа жизни, альтернативного западной либеральной демократии не существует. Социолога обвиняли в том, что он не учитывал особенности исламского мира, но сам он и не скрывал, что его теория была европейски ориентированной: он доказывал, что «мир пойдет по пути

постгитлеровской – то есть “постидеологической” и потому “постисторической” – Западной Европы; он считал также, что, вероятнее всего, международные отношения ожидает “общий рынок”» [Мюллер 2014: с. 390].

Мы не ошибемся, если предположим, что тема постмодерна в итоге возникла и здесь. Например, британский философ Марк Фишер заметил: «Позиция Фукуямы в некотором отношении является зеркальным отражением позиции Фредрика Джеймисона» о постмодерне как культурной логике капитализма [Фишер 2010: с. 19]. Но нас интересует более неожиданный разворот темы – ее политические импликации. Так, политический теоретик Ян-Вернер Мюллер заметил, что «Фукуяма не колеблясь прибег к “большому нарративу”, казалось бы, развенчанному постмодернистами. На первый взгляд, его трактовка истории кажется причудливым (и наивным) восстановлением модернизации» [Мюллер 2014: с. 390]. Хотя упоминание «большого нарратива» здесь не к месту, отметим, что, во-первых, это так и есть. Сам Фукуяма собирался писать именно об этом – западным вариантом модернизации незападных стран – и впоследствии развил эти идеи в книге «Конец истории и последний человек» [Фукуяма 2005]. Но, во-вторых, Мюллер упоминает, что Фукуяма был учеником неоконсерватора Алана Блума, а тот находился под влиянием философа Александра Кожева. И потому концепция Фукуямы, испытав влияние обоих, была окрашена культурным пессимизмом. Как замечал сам мыслитель, «конец истории ознаменует собой очень скучное время», в «постисторический период не будет ни искусства, ни философии – останется только вечный уход за музеем человеческой истории» [Фукуяма 1990: с. 113].

В данном случае не так важно, что случилось с концепцией потом, тем более что сам Фукуяма от нее отказался. Нас интересует другой сюжет. Канадская исследовательница истории политической философии и критик неоконсерватизма Шадиа Друри в 1994 году издала книгу «Александр Кожев: корни постмодернистской политики» [Drury 1994]. Ее главный тезис

состоял в том, что Кожев представлял историю трагедией, в которой холодный, бездушный, инструментальный рационализм покори́л мир. Представления Кожева о современности как о роковом триумфе сухой рациональности стали краеугольным камнем, по мнению Друри, постмодернистской политической мысли. Друри уверена, что ностальгия Кожева об изгнанных разумом мифе, безумии, беспорядке, спонтанности, инстинкте и страсти романтизируют необоснованное насилие и иррационализм, якобы характерные для мира постмодерна.

Самое важное для нас в том, что Друри сравнивает концепции «конца идеологии» и «конца истории». Исследовательница обращает внимание, что Белл и Липсет признавали международную арену борьбой между американским либерализмом и советским коммунизмом. Они беспокоились, что страны третьего мира подпадут под очарование советской идеологии, а потому США должны были предпринимать меры, чтобы этого не произошло. В отличие от Липсета и Белла, считает Друри, идеи Фукуямы базировались на европейском культурном пессимизме, по сути антилиберальном и антидемократическом. В данном случае миссией Америки было оградить мир от возрастающей американизации и одновременно спасти Америку от самой себя [Drury 1994: p. 181]. Джеймисон, как отмечалось, еще раньше осуществил похожий прием, предложив «сравнить эти два весьма убедительных и симптоматических спора [«конец искусства» и «конец истории». – *А.П.*] и попытаться определить, что это сравнение говорит нам об исторической конъюнктуре, в которой мы находимся», тем более что оба имели непосредственное отношение к Гегелю [Jameson 1998: p. 73].

Подчеркнем особо – Друри нигде не объясняет, как именно она понимает постмодерн. Она не ссылается ни на Хатчеон, ни на Джеймисона, ни на Лиотара, ни на Бодрийяра – вообще ни кого, кто писал о постмодерне или считался его апологетом. Это очень показательно. Термин оказался настолько популярным, что мог без труда перебраться в политическую философию, колоссально расширяя пространство своей репрезентации в

гуманитарных науках. И хотя слово наполнялось новым смыслом и приобретало дополнительные (как правило, негативные коннотации), само по себе это свидетельствовало о дискурсивной силе постмодерна.

Но что же в итоге об истории сказал Бодрийяр, вновь обратившийся к теме в 2000 году? Если в 1992 году философ рассуждал о том, что мы освобождаемся от иллюзии конца истории, правда, как видим, это освобождение было куда более фатальным и пессимистичным, чем похороны прогресса, то в 2000 году Бодрийяр посчитал эту иллюзию «витальной». В новой книге «Витальная иллюзия» мы находим связку с альтернативным фукуямовским дискурсом о «конце истории»: Бодрийяр вскользь упоминает имя Александра Кожева, концепцию которого развивал Фукуяма. Разумеется, Бодрийяр размышляет в ином направлении, чем Фукуяма, но эта оговорка позволяет нам связать все дискурсы «эпохи конца» воедино. Более того, другой французский философ, Жак Деррида, посвящает почти всю вторую главу своей книги «Призраки Маркса» разбору концепции Фукуямы, разумеется, уделяя место и Кожеву [Деррида 2006: с. 84-110]. Один исследователь постмодерна, Саймон Малпас, обратил на это особое внимание и поставил вопрос ребром – конец истории по Бодрийяру или по Деррида, уделяя больше внимания Бодрийяру [Malpas 2005: р. 89-96]? В целом, для Бодрийяра конец истории был не победой западной либеральной демократии, но чем-то сродни концу идеологии.

Бодрийяр балансирует на грани пессимизма и иронии, как обычно высказывая парадоксальные суждения. Важно то, что он снова повторяет многое из того, что им уже было сказано. Так, он произносит как мантру, что симулякр предшествует реальному, информация предшествует событию и т.д. И наша проблема состоит не в том, что мы должны сделать из реальных событий, но в том, что нам делать с событиями, которые не происходят? Зато мы, по крайней мере, можем сказать, что находится за концом. За его пределами простирается горизонт запрограммированной реальности, в

которой все наши функции – память, эмоции, сексуальность, интеллект – становятся бесполезными.

Как и прежде, философ напоминал, что мы находимся в состоянии непрекращающегося кризиса, переживая историю в глубокой коме: «Понемногу, пока стрелки часов тикают (хотя, к сожалению, у цифровых часов даже нет стрелок), мы говорим себе, что, принимая во внимание все тысячелетие – принимая все в “обратный отсчет” – современность не имела места. Никакой современности никогда не было, никогда не было никакого реального прогресса, никогда не было гарантированного освобождения. Линейное сопряжение современности и прогресса было разорвано, нить истории запуталась: последнее великое “историческое” событие – падение Берлинской стены – означало нечто большее, чем раскаяние со стороны истории. Вместо того, чтобы искать новые перспективы, история, скорее всего, раскололась на разрозненные фрагменты, и фазы событий и конфликтов, которые, как нам казалось, давно прошли, но теперь возобновляются» [Baudrillard 2001: p. 38].

Хотя большинство размышлений Бодрийера выглядят слишком архаичными, он хотя бы признал падение Берлинской сцены «событием» и задумался о конфликтах, пусть и не тотальных. Бодрийер писал эту книгу в 2000 году, а в 2001 году вновь случилось великое событие, вернувшее историю вспять: «события перестали бастовать», как выразился сам философ, ссылаясь на аргентинского писателя Маседонио Фернандеса [Бодрийер 2017: с. 117]. Однако тут важен не символизм – для 2000 года, тему которого Бодрийер эксплуатировал двадцать лет, дискурс конца истории, кризиса и утраты событийности уже был неактуален. Неслучайно тональность текстов философа, написанных на одну тему, менялась. Постмодерн в политической мысли себя исчерпал так же, как и в остальных областях гуманитарного знания. Бодрийер оказался последним в этом ряду потому, что начал провозглашать «ощущение конца» позже остальных.

К слову, социальные теоретики в 1980-х и 1990-х часто, связывая свои надежды с постмодерном, также высказывали тезисы о «конце социологической теории» или «конце организованного капитализма» [Lash, Urry 1987; Seidman 1994], но они в отличие от предшествующих дебатов предлагали позитивные решения – «дезорганизованный капитализм» вместе «организованного» или социальную теорию – вместо социологической. Как отмечает британский марксист Перри Андерсон, для идеи постмодерна предельно важны «полярности» [Андерсон 2011: с. 127-132]: именно они создают полюса напряжения, очерчивая тем самым ключевые области, в которых отражается принцип (или даже дух) постмодерна. Если угодно, можно сказать, что последовательно появившиеся концепции завершения тех или иных процессов представляли собой своеобразное дискурсивно-теоретическое и даже культурное поле постмодерна. И, как мы увидели, это поле, даже в единственном аспекте «ощущения конца», распространялось буквально на все. Но как только концепции конца идеологии, искусства, социального и истории, возникшие в политической теории, философии культуры и социальной философии, сами подошли к логическому концу, подошел к концу и исторический период, именуемый постмодерном, что, впрочем, совсем не означает, что постмодерн перестал быть культурной логикой капитализма. Этот теоретический сдвиг, пусть и не по отношению к американским авторам, а к французским, уловил социальный теоретик Бруно Латур, пророчески предупреждая о состоянии постпостмодернизма: «Существует только одна положительная вещь, которую можно сказать о постмодернистах: после них больше ничего нет. Отнюдь не являясь концом конца, они знаменуют собой концы концов, то есть конец способов закончить что-либо и пойти дальше» [Латур 2006: с. 128].

РАЗДЕЛ 2

РАННИЕ ПОПЫТКИ ПРЕОДОЛЕНИЯ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Глава 2.1. Три версии гипермодернизма

Существует концепция постпостмодернизма, с которой дела обстоят не так просто, как с другими. Это концепция гипермодернизма. У нее есть автор, французский социальный философ Жиль Липовецкий. Соответственно, даже можно указать, когда она родилась (2004 год). Однако попытки содержательного наполнения понятия «гипермодерн» имели место задолго до того, как на термин обратил внимание Липовецкий. Это несоответствие создает наибольшую близость «теории» к теориям постмодерна: дело в том, что точно также в течение долгого времени разные авторы понимали под «постмодерном» разное, чаще всего полностью или частично противореча друг другу, создавая, как отмечает марксист Перри Андерсон, «полярности» [Андерсон 2011: с. 127-132]. Таким образом, цель настоящей главы состоит в следующем: адекватно представить три концепции гипермодерна и попытаться проследить их эволюцию, чтобы проверить их жизнеспособность и эвристическую ценность. Тем самым мы сможем понять, имеет ли гипермодернизм право хотя бы заявлять свои претензии на то, чтобы быть альтернативой постмодерну.

Мы не ошибемся, если предположим, что одно из направлений социально-философской мысли, в фокус внимания которого попал термин «гипермодерн», оказалось связано с теорией французского социального философа Жана Бодрийяра. Термин «гиперреальное» Бодрийяр ввел в 1976 году в работе «Символический обмен и смерть», но в главе о «гиперреализме» указанного произведения он вел речь скорее о симулякрах, нежели о гиперреальном как таковом. Непосредственно про «гиперреальное» он высказался немного позднее – в 1981 году в работе «Симулякры и симуляции» [Бодрийяр 2000; Бодрийяр 2015]. Для того, чтобы

проиллюстрировать свой тезис о гиперреальности, он использовал пример Диснейленда – надо сказать, один из любимых предметов размышлений о новой природе социальной реальности тех лет. Так, как было указано выше, про Диснейленд писали многие, начиная от архитекторов и заканчивая литературоведами-семиотиками [Marin 1984: p. 239-257]. Впрочем и сам термин «гиперреальное» Бодрийяр позаимствовал у итальянского историка литературы, философа и писателя Умберто Эко [Еco 1986]. Более подробно вопрос понимания термина «гиперреальность» у Бодрийяра был рассмотрен нами в первом разделе диссертации. Здесь лишь отметим, что для французского философа ключевой принцип гиперреальности – это не ложная репрезентация реального (идеология), но сокрытие ею того, что как таковое реальное перестало быть реальным [Бодрийяр 2015: с. 22]. Именно в таком смысле приставку «гипер-» использовали последующие поколения философов.

Двое канадских политических теоретиков Артур Крокер и Дэвид Кук очевидно находились под сильным влиянием философии Бодрийяра. Однако в фокус их внимания попала не сама теория французского философа. Они, видимо, больше на бессознательном уровне, чем на сознательном, заимствовали в своей книге «Постмодернистская сцена. Экскрементная культура и гипер-эстетика» не только понятия из социальной философии Жана Бодрийяра (гиперреализм, *gипер*-эстетика, имплозия), но и сам стиль его рассуждений, а вместе с ним – и его мрачную ироничную тональность [Cook, Kroker 1986]. Уже в подзаголовке книги содержится поставленный авторами диагноз современной культуре – культура экскрементов, испражнений и отходов. Но главное в другом. Крокер и Кук выдвигают сильный тезис «Забыть Бодрийяра». На их языке это, кажется, означает, что современная культура должна быть описана в новых категориях – не столько как постмодернизм и антиэстетика (так эстетическую теорию постмодерна предложил называть Хэл Фостер [Foster 1983]), сколько как ультрамодернизм и гипер-эстетика. Скорее всего, это была первая попытка предложить если не

стройную концепцию постпостмодернизма, то хотя бы начать разговор о новом темпоральном и культурном режиме Западного мира. Противопоставляя постмодерн и ультрамодерн, Крокер и Кук заявляли, что новое сознание «в сумеречное время ультрамодернизма (технологий) и гиперпримитивизма (общественных настроений) раскрывает великую дугу распада и разложения на фоне радиации пародии, китча и выгорания» [Cook, Kroker 1986: p. 8].

Однако для того, чтобы сказать что-то содержательное об ультрамодернизме, авторам было необходимо предложить свое понимание постмодерна. На вопрос что такое постмодернизм они отвечают так: «Что такое постмодернизм? Это то, что происходит в вашем местном театре, телевизионной студии, офисной башне, кабинете врача или секс-шопе. Это не начало чего-то нового или конец чего-то старого, но катастрофа, возможная благодаря веселью, имплозии современной культуры в целой серии панических сцен в *fin-de-millennium*» [Cook, Kroker 1986: p. ii-iii]. Итак, теперь Крокер и Кук, чтобы описать актуальное социальное состояние, вводят категорию паники, которая сопровождает упадок во всех областях культуры и политики. Однако же нас интересует не их диагноз культуре, но попытка поисков новой терминологии для нового темпорального состояния. Прежде всего, они предлагают термин «ультрамодернизм», главным признаком которого канадские теоретики считают «руинизированность» культурного режима современного мира. В «руинах» у авторов находится буквально все, – теория (Юрген Хабермас), философия (Эдмунд Гуссерль), наука (Эдвард Хоппер), история (телевидение) и, разумеется, тело (творчество фотографа Франчески Вудмен). Вместе с тем, они не предлагают сколько-нибудь содержательного описания термина, лишь приглашая, кажется, читателей самим фантазировать на тему декаданса «ультрамодерна». Другое дело, что ультрамодерн для них остается крайним выражением постмодернистского настроения. Примером такого «постмодернистского настроения» Крокер и Кук называют ранние работы

Эрика Фишля, которые якобы существуют на грани экстаза и распада и в которых отображается потребительская культура пассивных нигилистов, в свою очередь результате «катастрофического взрыва» переходящая в свою противоположность – в суицидальный нигилизм экскрементной культуры.

В данном случае важно то, что именно ранние работы Фишля, для которых характерна ирония, патетика и состояние апатии, Крокер и Кук называют «гиперреальностью». Тем самым они «забывают» не Бодрийяра, оставшегося путеводной звездой их концепции, но Умберто Эко, связывающего гиперреальность с воображаемыми мирами. На протяжении книги Крокер и Кук то и дело обращаются к концепции «гиперреальности» Эко, чтобы заявить, что она больше не работает. С их точки зрения, «пародия больше невозможна, потому что в сегодняшней Америке ... реальность и есть пародия». В отличие от того, о чем говорил Умберто Эко, «это не эпоха гиперреализма, а ее прямая противоположность. Симулякр существует с такой степенью интенсивности и распространенности», что его наличие больше не зависит от эффектов гиперреальности [Cook, Kroker 1986: p. 20, 169]. Как видим, Бодрийяру было необязательно оспаривать представления Эко о гиперреальности непосредственно – вместо него это сделали его добропорядочные последователи, а гиперреальность в его интерпретации стала основой первой «теории» гипермодернизма.

Очень важно, что изначально Крокер и Кук предложили в качестве альтернативы постмодерну термин «ультрамодерн». Это слово было известно задолго до них и вообще, как указывает Перри Андерсон, в своем первоначальном смысле означало не то, что больше, а то, что меньше модерна²⁴. Вместе с тем, на страницах книги «Сцена постмодерна» Крокера и Кука впервые появляется термин «гиперсовременность». Очевидно, что авторы, войдя в раж употребления приставки «гипер» ко всему подряд в стиле Бодрийяра, случайным образом употребили слово и по отношению к

²⁴ Искусствовед Федерико де Онис считал, что ультрамодернизм, вытесняя постмодернизм, должен был вывести радикальные импульсы модернизма на новый уровень. См.: [Андерсон 2011: с. 11-12].

«современности». Так, они писали: «Ныне мы живем в гипер-современном мире, где панический шум (электронный саундтрек по телевизору, рок-музыка в эпоху развитого капитализма, белый звук во всех “футурошопах”) представляет собой своего рода аффективную голограмму, обеспечивающую видимость согласованности для реальности взрывающейся внутрь себя культуры» [Cook, Kroker 1986: p. 247]. Ясно, что главным термином в этом пассаже для авторов является не «гипер-современный мир» и даже не «панический шум», но имплозия культуры, а все другие слова призваны служить для нее языком описания.

Так, несмотря на то, что термин «гипермодерн» возникает у Крокера и Кука в этой книге единожды, Артур Крокер и Мэрилуиза Крокер употребили именно этот термин в дальнейшей работе. В частности, в 1988 году они выпустили антологию текстов «Похитители тел. Состояние постмодерна и сексуальность». Словосочетание «состояние постмодерна» не должно нас заставить думать, будто они отказались от идеи постпостмодернизма – они все еще развивали уже озвученную интуицию. В первом же блоке статей «Захватчики тел» представлено три эссе – «Панический секс в Америке» Артура и Мэрилуизы Крокеров, «2000 год уже наступил» Жана Бодрийера и самое важное «Тезис об исчезновении тела в состоянии гипермодерна» тех же Крокеров [Kroker, Kroker 1988].

К сожалению, они не объясняют, что такое это пресловутое «состояние гипермодерна» и в этом случае, зато теперь становится ясно, что авторов более всего интересует не политика и не сама культура, сколько сексуальность и телесность – кстати, вполне себе постмодернистский импульс для смены теоретических интересов. Более того, сам «тезис об исчезновении» является постмодернистским и близким по духу к «идеям конца» – идеологии, искусства, социального или истории. Из старых примеров для Крокеров осталось важным творчество Франчески Вудмен, в котором хорошо отражалась причудливость телесных (женских) трансформаций. Мы также можем предположить за них, что при

гипермодерне тело трансформируется скорее биологически, нежели технологически (ситуация, характерная скорее для постмодерна), как предположила Донна Харуэй опять же в середине 1980-х годов²⁵.

В эпоху поздней современности тело исчезает в качестве материального. При гипермодерне, как считают Артур и Мэрилуиза Крокеры, тело подчиняется индустрии моды так же, «как кожа сама по себе трансформируется в экранный эффект ради отчаянного поиска желания после желания». Авторы пишут: «В действительности тело достигло чисто риторического существования: его реальность такова, что отказ от него изгоняется как излишек, более не необходимый для функционирования техно-ландшафта. По иронии судьбы, однако, когда тело превращается в практику пропавшей материи общества, оно, наконец, освобождается от риторического центра потерянного субъекта желания после желания; тело становится метафорой для культуры, при которой власть всегда лишь вымышленная» [Kroker, Kroker 1988: p. 21]. Неслучайно, именно в 1985 году появляется линейка духов Christian Dior «Poison» для женщин: косметические компании предложили буквально «яд», чтобы женщины могли добровольно наносить его на свои тела. Захват тела гипермодерна – проекция зла в форме различных вирусов и эпидемий.

Но, по сути, текст Крокеров сегодня представляется лишь яркой иллюстрацией общего теоретического и политико-культурного дискурса 1980-х годов – «паники вокруг тела», хорошо описанного культурологом Питером Найтом [Найт 2010]. И потому очень важно заметить, что концепция Крокеров затрагивала лишь один аспект новой «современности», которую еще надо было описать. В этом отношении Артур Крокер совместно с Дэвидом Куком сказал об альтернативе постмодерну больше, чем он же совместно с Мэрилуизой Крокер.

На самом деле это случайное обращение к гипермодерну в контексте «тезиса об исчезновении тела» можно было бы не упоминать, если бы идея

²⁵ О «новой онтологии» гибридных тел в понимании Харуэй см.: [Митрофанова 2018].

«тела в гипермодерне» вдруг ни получила неожиданное развитие. В 2005 году социолог Иван Варга обратился к тем же вопросам, которые поставили на повестку дня Артур и Мэрилуиза Крокеры. С одной стороны, он, что крайне показательно, сохранил интерес к гиперсовременности, а с другой – назвал тело главным проблемным полем нового социального состояния. Варга немного говорит о гипермодерне, но все же поясняет суть понятия и разницу между ним и постмодерном. Сам постмодерн, с точки зрения Варги, представляет собой избыток модерна и одновременно выражает кризис модерна. Но, как современность не порывала с досовременным миром, так и постмодерн не порывает с модерном, а гипермодерн в свою очередь – с постмодерном. Вместо этого гипермодерн лишь усиливает характеристики, которые присущи постмодерну. Более того, в публичных репрезентациях тела происходит возвращение к прежним обычаям – украшениям, татуажу, пирсингу и т.д. Но это – не попытка вернуться к модерну, но лишь признак нестабильного положения индивидов в новом социальном состоянии.

Чтобы пояснить, что он имеет в виду, Варга обращается к известному эссе французского антрополога Марселя Мосса «Техники тела», заявляя, что в новой ситуации гипермодерна мы ведем речь уже не о техниках (в досовременных обществах люди точно знали, что делать с телом, чтобы сформировать свою идентичность), но о технологиях тела, представленных, в том числе, и в сетевом пространстве. Если раньше люди делали пирсинг или татуировки, чтобы подчеркнуть свою принадлежность к конкретному коллективу, теперь они делают то же самое, чтобы показать свою индивидуальность [Varga 2005: р. 211-212] (что, однако, также может говорить о том, что человек принадлежит к определенной субкультуре). Впрочем, этой тенденции было и другое, более глубокое, объяснение. Так, упоминаемый Питер Найт отмечает: «...современное увлечение различными приемами украшения тела (татуировка, пирсинг, шрамирование и такие способы изменения тела, как косметическая хирургия, операции по изменению пола и перформансы авангардных тело-артистов, например

Сталларка и Орлан) необходимо рассматривать в качестве попытки эффектно отвоевать тело как, быть может, единственную собственность, принадлежащую человеку» [Найт 2010: с. 329]. На этот аспект трансформаций телесности Варга не обращает внимания.

Но нам необходимо понять, почему Варга выбирает новый термин. Делает он это не просто потому, что постмодерн перестал быть актуальным, но потому, что западные общества, с его точки зрения, перешли на ту стадию технологического развития, когда новые технологии позволяют осуществлять с телами доселе невиданные манипуляции – лечение болезней или косметические операции с использованием стволовых клеток. Теперь даже появилась возможность получать детей, «сделанных на заказ» – выбирать их пол, рост, цвет волос, глаз, оттенок кожи. «Виртуальная реальность» тоже своеобразным способом «разрушает» тело. В частности, порнография, «виртуальный секс» уменьшают частоту повседневных интимных взаимодействий. Объект либидо превращается в образ, так как в сети возможно представить любую картинку – по желанию того, кто ее создает, или того, кто ее получает. Между прочим, последующие теоретики постпостмодерна тоже обратятся к новым технологиям, но, хотя и будут обсуждать тему секса, кажется, упустят тему тела из виду.

Варга не солидаризуется с Крокерами, но, конечно, обращается к их идеям, замечая, что электронные технологии – «виртуальная реальность» – разлагают тело. Несмотря на то, что преимущества интернета неоспоримы, соблазны виртуального флирта и альтернативного секса для межличностных отношений и телесных взаимодействий уменьшают силу и значимость воображения. Поэтому понятно, что Крокеры – хотя и преувеличенно – справедливо утверждают, что тело стало симулякром второго порядка. Таким образом, при гипермодерне, в представлении Варги, сакральным становится не индивидуум, но тело. «Постмодернистскую культуру лучше всего сравнить с хаосом, а не с порядком космоса. Поэтому неудивительно, что человек, который живет под давлением повседневной жизни и в ситуации

ценностной неопределенности, обращает свое основное внимание на тело. Но можно было бы усомниться в том, что в обществе, в культуре которого доминируют средства массовой информации и массовая культура, древнеримский идеал *sana in corpore sano* (“в здоровом теле здоровый дух”) по-прежнему актуален и реализуем» [Varga 2005: p. 231]. Постмодерн в значительной степени осуществляет разделение ума и тела, отдавая первенство или, по крайней мере, предпочтение последнему. Для Варги озабоченность телом и телесными процессами является ярким свидетельством того, что тело стало священным (по крайней мере «священным») в ситуации гипермодерна. Однако в итоге более актуальной окажется совсем иная концепция гипермодерна, а философия телесности выделится в отдельную дисциплину.

Независимо от всех этих дискуссий, во второй половине 1990-х было еще две попытки ученых связать свои исследовательские интересы с термином «гипермодерн». В 1997 году вышла книга эко-феминистки Шарлин Спретнак «Возрождение Реального: тело, природа и место в гиперсовременные времена». На самом деле автор почти не употребляет термин в книге, вместо этого уделяя основное внимание «современности» и ее критикам. Позитивным пунктом ее программы является не гипермодерн, но «экологический постмодернизм» [Spretnak 1997: p. 6]. Так, она требует пересмотра взаимоотношений человека и природы, настаивая на ответственном отношении к экологии. Той же стратегии придерживается специалист по уголовному праву Ронни Липпенс, называя актуальную на тот момент социальную ситуацию «гиперсовременностью» и обращаясь за поддержкой своих тезисов к социологам. В своих работах 1998 года он несколько раз использовал это понятие, но затем прекратил это делать²⁶ [Lippens 1998a; Lippens 1998b]. Поскольку это был лишь эпизод в творческих биографиях авторов, можно признать, что они использовали термин

²⁶ В книге под его редакцией о справедливости Липпенс ни разу не вспомнил термин. См.: [Lippens 2004].

«гипермодернизм» случайно, не собирались его развивать и уж точно не хотели предлагать теории постпостмодерна, оставаясь в рамках «постмодернистской парадигмы мышления» (Спретнак признала это сама, и достаточно полистать работы Липпенса о «гибридных надеждах» для того чтобы понять, что данная позиция справедлива и в отношении него).

Куда более интересной оказалась стратегия британского политического теоретика и исследователя медиа Джона Армитейджа, которую уже опробовали канадцы Крокер и Кук. Если последние попытались описать актуальную культуру гипермодерна как альтернативу постмодерну, используя теорию Бодрийера, то Армитейдж обратился к другому французу – философу Полю Вирилио. Правда, разница в стратегиях Кука/Крокера и Армитейджа очевидна. Так, несмотря на то, что сам Вирилио никогда не прибегал к тому, чтобы описывать социальное и культурное состояние конца XX века как «гиперсовременное», Армитейдж сам концептуализировал теорию французского критика. Уже в 2000 году Армитадж выпустил книгу «Поль Вирилио: от модернизма к гипермодернизму и обратно». Во Введении к указанной работе автор попытался доказать, что Вирилио, которого некоторые авторы называют постмодернистом или даже постструктуралистом, на самом деле не имеет с последним ничего общего. В поддержку своей позиции Армитейдж предложил несколько аргументов.

Во-первых, теория культуры Вирилио опирается на традиции модернизма в науке и искусстве: философ часто прибегал за помощью к Кафке и Олдосу Хаксли, к Маринетти и Дюшану, к Гуссерлю и Мерло-Понти. Во-вторых, сам Вирилио никак не подтверждал связи своей философии с постструктурализмом и, будучи антимарксистом, остается в пределах философской традиции экзистенциализма и феноменологии, а также является гуманистом и практикующим христианином. В-третьих, Вирилио не осуждает современность как таковую. Скорее он рассматривает свою культурную теорию как «критический анализ современности, но через

восприятие технологии». И, несмотря на репутацию «технологической Кассандры», Вирилио настаивает на том, что его концепция современности по существу оптимистична. В-четвертых, работы Вирилио остаются верными принципу надежды в отношении осмысления истории. И потому Армитадж заключает: «Именно поэтому, на мой взгляд, предпочтительнее интерпретировать это как работу теоретика культуры, чье мышление затрагивает то, что можно назвать вопросом гипермодернизма или, возможно, в качестве альтернативы “культурной логикой позднего милитаризма”» [Armitage 2000: p 6-9].

Вопрос остается в том, можно ли в самом деле описать социальную теорию Вирилио как концепцию «гипермодерна». Строго говоря, да. И хотя сам Вирилио часто позволяет себе оценочные суждения относительно внешней военной политики Соединенных Штатов [Вирилио 2002b], у него есть много пронизательных размышлений относительно нового состоянии мировой культуры, в частности о том, что «сегодня скорость – это война, последняя война» [Virilio 1986: p. 139]. Он также рассуждает о предельном ускорении коммуникаций, что приводит к ускорению времени, реального времени «коммуникаций, выполняющих релятивистское сжатие “реального пространства” Земли путем искусственного сжатия обменов изображения мира. Отныне *не существует “здесь”, но существует “сейчас”*» [Вирилио 2002a: с. 92, 93]. В конце концов, с точки зрения Вирилио, ядерную бомбу сменит бомба информационная, и глобальное противостояние перейдет от холодной войны в «информационному оледенению» [Вирилио 2002a: с. 107]. Такова суть концепции Вирилио, получившей название «дромология»: в рамках своей работы автор анализирует исчезновение физических расстояний и препятствий в связи с возрастающим значением скорости; пространство сменилось временем, а материальное было вытеснено нематериальным. В наши задачи не входит дать адекватное представление о концепции Вирилио – нам важно лишь подчеркнуть близость содержания и стиля его рассуждений с некоторыми концепциями постмодерна. Как мы

вскоре увидим, не столько по форме, сколько по стилю они близки идеям Жиля Липовецкого.

Однако стоит признать, что идею гипермодерна, связанную с «технополитикой», сформировал именно Армитейдж. Он определяет отказ от бинарного антагонизма между модернизмом и постмодернизмом посредством признания остроты «гипермодерна». Для него гиперсовременность представляет собой отказ от противостояния между модернизмом и постмодернизмом и предлагает ответ на кризис современной культуры. Таким образом, Армитейдж отказывается от префикса «пост» и заменяет его префиксом «гипер», что означает «избыток». Гипермодернизм не является ни отрицанием господствующего эпистемологического оптимизма модерна, ни уклонением от теоретического пессимизма постмодерна. Скорее, он олицетворяет «продолжение модернизма другими средствами». Чтобы соблюсти «авторское право», Армитейдж, не имея статуса актуального социального философа, как обладал Вирилио, но описав последнего как критика постмодерна, скромно предложил свою «интерпретацию» концепции Вирилио.

На прямой вопрос Армитейджа о том, можно ли социальную теорию Вирилио назвать «гипермодернизмом», тот ответил: «Что касается “гипер” или “супер” модернизма, думаю, что мы еще не вышли из современности. Думаю, что современность прекратит свое существование лишь в рамках того, что я называю “интегральной аварией” (...). Я считаю, что техническую современность, современность, принятую как результат технических изобретений за последние два столетия, можно остановить лишь интегральной экологической катастрофой, которую я в некотором смысле и прогнозирую» [Armitage 2000: p. 26]. Обратим внимание, что в цитате фигурирует префикс «супер» (или «сверх»). Для Армитейджа это, кажется, были синонимы, хотя префикс «супер»/«сверх» задолго до этого использовал в своей концепции сверхмодерна французский антрополог Марк Оже (к слову, «избыток» – точно также слово из лексикона Оже) [Оже 2017]. В

одном из примечаний к интервью сам Армитейдж отметил: «“Гипермодернизм” – термин, который я резервирую для моей будущей книги о Вирилио» [Armitage 2000: p. 52]. И хотя у него вышла не одна книга, посвященная идеям Вирилио, кажется, с этим термином он решил не связывать ни свою судьбу, ни концепцию Вирилио, потому что монографии с таким названием у Армитейджа нет [Armitage 2011; Armitage 2012; Armitage 2015]. Собственно говоря, и в той книге кроме заглавия термин фигурирует лишь во Введении и в интервью – то есть исключительно текстах Армитейджа. Здесь для нас необходимо зафиксировать: гипермодерн теперь связывается не с телом, но с более широким контекстом состояния культуры.

Как видим, история термина «гипермодерн» не только богатая, но и сложная. Пока что мы познакомились с двумя концепциями гипермодерна (Крокеров/Варги и Армитейджа/Вирилио), каждая из которых посвящена разным областям – одна телесности, другая – социальному состоянию в конце XX века в целом. Наибольшую же популярность получила теория гипермодерна, озвученная Жилем Липовецким. Правда, возникает соблазн предположить, что она получила звучание не потому, что оказалась самой удачной и оправданной в концептуальном плане, но потому, что возникла позже других. Кроме того, в отличие от Вирилио, Липовецкий сам предложил этот термин для своей теории постпостмодерна. В антологии концепций постпостмодерна [Rudrum, Stavris 2015] представлена именно концепция Липовецкого, и потому идея «времени гипермодерна» фактически принадлежит ему. Однако, даже эта концепция не появилась в начале XXI столетия внезапно.

Идеи, в итоге получившие имя «гипермодерна», Липовецкий сформулировал еще в 1983 году, когда вышла его работа «Эра пустоты. Эссе о современном индивидуализме». В этой книге Липовецкий, с одной стороны, заговорил о новой фазе в истории современного индивидуализма, а с другой – начал атаку на постмодерн – понятие, которое, кажется, не удовлетворяло его никогда. В главе «Потребление и гедонизм: к

постмодернистскому обществу» указанной книги Липовецкий излагает не собственные взгляды, но пересказывает тезисы Дэниела Белла, не предлагая при этом каких-то отстраненных комментариев, тем самым, видимо, солидаризируясь с позицией американского социолога. Так, указывает Липовецкий, исторически постмодерн начинает свое восхождение в 1960-е, вместе с контркультурным движением, когда вслед за революцией в искусстве происходит «революция будней». Лишенный подлинного новаторства и смелости, постмодернизм всего лишь демократизировал гедонизм [Липовецкий 2001: с. 157]. В отличие от общества модерна, желавшего порвать со старыми социальными нормами, постмодернистское общество не апеллирует к идее светлого будущего; а потому, не имеющее каких-либо идеалов, общество постмодерна являет собой общество равнодушия и опустошения.

Несмотря на то, что тон «Эры пустоты» пессимистичный, это не означает, что Липовецкий всегда оставался обличителем современности – иногда он находил позитивные тенденции в актуальной культуре. В частности, в другой, более поздней книге, он связывает надежды на либерализм с модой, которую, впрочем, тоже критикует [Липовецкий 2012]. Но наряду с этим он считает моду агентом постепенного движения к консолидации либеральных обществ. В этом отношении социальный теоретик Джордж Ритцер приходит к выводу, что философию Липовецкого можно назвать «постпостмодернистской». Так как «именно за отрицание таких важнейших явлений, как мода (и либерализм, и демократия, и т.д.) Липовецкий критикует постструктуралистов/постмодернистов и других теоретиков (например, представителей критической теории)» [Ритцер 2002: с. 109-110, 560].

Постмодернизм для Липовецкого в итоге становится коротким переходным этапом между классическим модерном и новым модерном. И потому гипермодерн не уничтожает модерн, но является точкой его предельного развития, своеобразной модернизацией самого модерна. Точно

также гипермодерн не противопоставляет себя прошлому. Вместо этого осколочное прошлое само оказывается вплетенным в структуру рыночных отношений настоящего. Забегая вперед, можно сказать, что время гипермодерна подвижно, пластично и всегда готово к переменам. Ныне, хотя за «абсолютным настоящим» может скрываться пустота прошлого и будущего, они не отсутствуют полностью. Так, «абсолютное настоящее не является тем, что структурирует гипермодерн, который скорее формирует *парадоксальное настоящее*, настоящее, которое непрерывно эксгумирует и “переоткрывает” прошлое» [Lipovetsky 2015: p. 149].

Во «Временах гипермодерна» философ перефразирует знаменитый кантовский вопрос «Что такое человек?», который теперь звучит как «Что такое модерн?», и формулирует тезис о гипермодернизме как втором модерне. С его точки зрения, это прежде всего «модерн наоборот». То есть если эпоха Просвещения является синонимом взросления человечества, то эпоха гипермодерна, напротив, – возвращением в детство, что по сути означает инфантилизацию общества. Гипермодернизм, по мнению Липовецкого, представляет собой пассивную фазу логики потребления. Но если потребление было главной чертой постмодерна, теперь ситуация изменилась. Термин «постмодернизм», считает философ, вообще неудачен, поскольку мы не можем говорить о полном исчезновении модерна. Тем самым гипермодернизм продолжает логику модерна, включая в себя некоторые элементы, присущие обществу постмодерна.

«Вторая эпоха модерна» разворачивается в условиях экономического и политического дерегулирования и процессов глобализации. Гипермодерн представляет собой радикальное измерение за пределами политического, оставаясь радикальным в рамках «технологий, медиа, экономики, городского планирования, потребления и индивидуальной патологии» [Lipovetsky 2015: p. 144]. Главное слово, помогающее понять новую эпоху, – префикс «гипер». Так, гипериндивидуализм и гиперконсюмеризм являются разными аспектами единой логики гипермодернизма. Кроме того, происходит разрыв

в восприятии темпоральности, между восприятием прошлого, настоящего и будущего, что порождает появление такой категории как «социальное время», которое выступает катализатором для возникновения новых социальных конфликтов. Этот разрыв усиливается при сопоставлении времени досуга и рабочего времени. Когда человек сознательно концентрируется на рабочем времени, чтобы обеспечить себе комфортное существование в «социальном времени», у него возникает чувство дереализации в настоящем.

В 2013 году выходит книга Липовецкого «Эстетизация мира». В этой работе, как и прежде, он обращается к философии культуры, чтобы найти что-то положительное в ситуации нового модерна, до этого казавшейся ему полностью негативной. Связывая в этот раз модерн и гипермодерн, Липовецкий предлагает концепцию «творческого капитализма» в ее третьей фазе. Первая фаза творческого капитализма датируется XIX веком, вторая – связана с возникновением и распространением американского кинематографа. Кино с момента своего появления становится особого рода индустрией по производству эмоций. В этом Липовецкий видит грандиозное достижение Голливуда, который собственно и становится «фабрикой грез». Причем вплоть до 1950 года кино представляло собой наиболее популярную форму развлечения именно в среде рабочего класса. В третью эпоху происходит радикальный разрыв с классическими принципами искусства и утверждается концепция «*транс-эстетики*», рассматриваемой в контексте коммерческого и массового искусства²⁷.

Рассуждения о «гипермодерне» теперь строятся вокруг возможностей капитализма, порождающего феномен гиперпотребления. Так как современность для Липовецкого не завершилась, то гипермодернизм опять же не отрицает ее, но все еще возвращается к ее логике, а также дополнительно утверждает творческую способность капитализма. В эпоху

²⁷ См.: [Lipovetsky, Serroy 2014]. Ключевые идеи этой книги автор высказал в интервью, доступное на английском языке [Lipovetsky 2018].

модерна искусство было отделено от бизнеса; гипермодерн делает искусство коммерческим, создавая время чрезмерной эстетизации, гипер-эстетизации. И хотя творческий капитализм зависит от финансовой компоненты, он выполняет воспитательную в эстетическом плане функцию, способствуя поощрению и выработке у человека креативности и экспрессивности. К положительной стороне гипермодерна Липовецкий относит в первую очередь то, что неограниченное потребление в эру гипермодерна перерастает в свою противоположность, и появляется необходимость не только потреблять, но и творить. Происходит стирание локальных границ, в эпоху гипермодернизма искусство является планетарным феноменом, который адресован каждому жителю Земли. Происходит эстетизация всех сфер жизни, повседневное соединяется с искусством, которое в свою очередь соединяется с бизнесом. Липовецкий обозначает эту ситуацию термином «гибридизация». Последняя представляет собой следующее: «Гигантское расширение планетарного феномена, в котором миры, доселе всегда полностью разделенные, теперь объединены. Это наиболее важный момент для понимания того, что происходит сегодня» [Lipovetsky 2018]. Иными словами, то, что ранее было исключительно негативным, становится преимущественно позитивным, и гипермодерн меняет значение с минуса на плюс.

Насколько же все это свежо и адекватно? Самое любопытное, что в 2004 году Липовецкий повторял многие тезисы, высказанные Бодрийяром десятки лет назад (в частности, идею о том, что такие феномены, как терроризм или «гиперреальность порнографии» связаны с медиа), но при этом, конечно, всякие ссылки на Бодрийяра отсутствовали. Это, кстати, объясняется нежеланием Липовецкого связываться с конкретными социально-философскими течениями. Что касается размышлений философа о «творческом капитализме», то в них содержится мало общего с концепцией постмодерна Фредрика Джеймисона. Выстраивая связь между модерном-постмодерном-гипермодерном, Липовецкий смешивает, как мы видим, постмодерн и гипермодерн, а разделение на фазы «активного» и

«пассивного» потребления не вносит ясности в понимании новизны его идей. Британский теоретик культуры Алан Кирби тонко подмечает отсутствие принципиальной новизны гипермодернизма, так как концепция апеллирует к основным принципам модерна и продолжает в этом свете видоизмененный «гипертрофированный» дискурс постмодерна, а понятия постмодерна и гипермодерна становятся взаимозаменяемыми [Kirby 2009: p. 43]. Наконец, метамодернизм пытается оспорить гипермодернизм именно в понимании Липовецкого [Akker van den, Vermeulen 2010: p. 3], также не обнаруживая много нового в этой концепции. Иными словами, гипермодерн лишь радикализует постмодерн вместо того, чтобы его переструктурировать [Павлов 2018с].

И все же, несмотря на в целом оправданную критику гипермодерна, некоторые французские авторы активно используют данное понятие наряду с 2005 года. Так, социолог Саймон Готчалк, до сих пор работающий с термином, называет нескольких авторов (Николь Обер, Франсуа Ашер, Жан Курну, Винсент де Гауляк и Жиль Липовецкий), чтобы заявить, что хотя значения префикса «гипер» у всех мыслителей разные, эти авторы все же согласны с некоторыми из его ключевых аспектов. В частности, ученые зафиксировали избытки в таких разнообразных областях, как индивидуализм, инновации, информация, риски, конкуренция, общение и потребление [Vannini, Waskul, Gottschalk 2011: p. 154].

Готчалк ссылается на Николь Обер, которая различает постмодерн и гипермодерн, описывая последний через опыт интенсивности, мгновенности, срочности моментального удовлетворения и избытка. Как она объясняет, «заменяя его (постмодернизм – *А.П.*) термином “гипермодернизм”, мы подчеркиваем тот факт, что общество, в котором живут современные люди, изменилось» [Aubert 2005: p. 14-15]. Гипермодернизм делает акцент не на разрыв с основами современности, а на обострение и радикализацию современности. Обер пытается эксплицировать предложенный Липовецким анализ современного общества на область психологии и показать, с какими

патологиями и психическими расстройствами сталкивается человек гипермодерна [Aubert 2008].

Что ж, в итоге она, с одной стороны, начинает рассуждать о телесности (возникновение таких расстройств как анорексия и булимия, нарушение психической стабильности), смешивая уже имеющиеся концепции гипермодернизмов, а с другой – приходит к выводам об избытке, дублируя концепцию сверхмодерна Марка Оже, так как гипермодерн для нее – переизбыток событий в современном мире. И хотя Готчалк и его соавторы отчаянно пытаются развивать «социологию гипермодернизма», основываясь на разработках французских теоретиков, очевидно, что теория гипермодернизма далека от того, чтобы стать популярной, а сам гипермодернизм по сути продолжает логику постмодерна во всех аспектах – начиная с телесности и заканчивая состоянием культуры. Остается признать, что ни термин, ни его содержательное наполнение не слишком востребованы современными философами и культурологами, что делает гипермодернизм слабой альтернативой постмодернизму²⁸.

²⁸ См.: [Vannini, Waskul, Gottschalk 2011]. То, что концепции придерживается именно Готчалк, говорит и то, что в 2018 году он выпустил книгу о «временах гипермодерна» [Gottschalk 2018].

Глава 2.2. Два понимания трансмодернизма как синтез и как постколониализм

Большинство концепций постпостмодернизма – но отнюдь не все – были собраны под одной обложкой в сборнике «Занимая место постмодерна. Антология сочинений об искусстве и культуре XXI века» [Rudrum, Stavris 2015]. Составили книги культурологи Дэвид Радрам и Николас Ставрис включили в антологию работы, в которых представлены все возможные варианты постпостмодернизма – гипермодернизм, альтермодернизм, диджимодернизм, метамодернизм и т.д. Однако в книге не оказалось работ, посвященных концепции, получившей название «трансмодернизм». Вместе с тем, сегодня про эпоху трансмодерна пишут даже отечественные ученые. Однако они практически не обращаются к работам своих западных коллег, вот почему их попытки использовать данный термин можно назвать неадекватными [Беспалая 2014; Кутырев, Каржина 2017]. Впрочем есть и исключение. Например, украинский философ Лидия Стародубцева [Стародубцева 2010]. Между тем, например, в англоязычной Википедии имеется отдельная страница «Transmodernism» [Transmodernism]. Можно ли назвать статью адекватной, то есть такой, которая должна дать представление о том, существует ли вообще такая вещь, как трансмодерн, или предоставить полное или хотя бы правильное понимание концепции, вопрос сложный. С одной стороны, некоторые ключевые имена условного «направления» этой социально-философской, политической концепции и теории культуры там представлены, с другой – это скорее попытка анонимных авторов создать саму «теорию» на основе разрозненных идей, встречающихся в текстах разных философов.

Если познакомиться с идеей трансмодернизма ближе, можно прийти к выводу, что упоминаемые Радрам и Ставрис, даже если бы они знали о такой концепции, вероятнее всего не добавили бы ее в антологию, потому что в ней мало того, что имело бы отношение к культуре и уж тем более к искусству –

главный предмет их внимания. По большей части, это политический проект, который, впрочем, выступает ядром формирования культуры в ее широком понимании, а не ее отдельных сегментов. Поскольку подобный проект существует нам необходимо уделить ему внимание, но не столько для того, чтобы прояснить суть трансмодернизма, сколько для ответа на вопрос, в каких отношениях он состоит с постмодернизмом, а вместе с этим – как он понимает сам постмодернизм – ключевая для нас проблема в методологическом плане. Возможно, такой акцент позволит нам выйти на некоторые важные аспекты социальной философии и философии культуры актуальной эпохи.

Несмотря на то, что у термина есть владелец, копирайт которого на данное слово признают многие авторы²⁹, кто так или иначе использует термин «трансмодернизм», в целом, трансмодернизм в некоторой степени повторил судьбу гипермодернизма (разные ученые и мыслители наполняют термин разным содержанием): существует как минимум две версии этой «теории» постпостмодернизма. Во-первых, целую философию «трансмодерна» построила испанский философ Роза Мария Родригез Магда. Во-вторых, термин трансмодерн появляется в контексте дискурса постколониальных исследований. Чаще всего две эти версии между собой не пересекаются, что создает некоторую путаницу. Давайте же попробуем разрешить эту проблему и в итоге ответить на вопрос, является ли хотя бы одна из этих версий трансмодерна альтернативой постмодерну.

Испанский философ Роза Мария Родригез Магда развивает концепцию «трансмодернизма» достаточно давно – фактически тридцать лет. За это время она написала несколько книг, в которых постаралась развить новую парадигму мышления, характерную для новой культурной и социальной ситуации [Magda 1989, 1997, 2004]. Удивительно, но ни одна из крупных ее работ не переведена на английский язык, а ее имя даже не упоминается в названной выше статье «Transmodernism», представленной в англоязычном

²⁹ Имеется в виду аргентинский философ Энрике Дюссель, о котором речь пойдет ниже.

сегменте Википедии. К счастью, несколько ее текстов были переведены на английский язык и опубликованы на блоговой платформе под общим названием «Трансовременность» (там же представлены некоторые ее англоязычные статьи) [Magda 2001; Magda 2006; Magda 2008; Magda 2017]. Очевидно одно: Магда начала использовать термин раньше всех. Сама автор рассказывает, как однажды, в 1987 году, будучи в гостях у Жана Бодрийера в Париже, она предположила, раз уж Бодрийер отказывался причислять себя к «школе постмодерна», то вместо «пост-», рассуждая о текущем моменте, можно было бы использовать префикс «транс-»: в таком свете «трансполитика», «транссексуальность» могли уживаться с бодрийеровской теорией империи симулякров и гиперреальности, которую, с точки зрения Магды, можно назвать «Трансовременность».

Если познакомиться с ее наследием внимательно, то можно сказать, что во всех текстах Магда повторяет одно и то же, часто – теми же самыми словами, не редко напрямую цитирует свои предшествующие работы. То есть набор ее идей и теоретических инструментов остается одним и тем же. В наиболее свежих текстах она пытается представить самые новые примеры, но ни в коем случае изменить своей концепции. Создается ощущение, что ядро ее размышлений за несколько десятилетий вообще не изменилось. Поэтому, чтобы познакомиться с ее теорией, достаточно прочитать любой из ее текстов – все они репрезентируют мысль автора адекватно. Вероятно, лучшим и самым насыщенным, но в то же время сжатым текстом можно считать «Трансмодерн: новая парадигма» [Magda 2011; Magda 2017], в котором Магда обобщила почти все, сказанное ею ранее (исключение составляет тема феминизма, к которой она отдельно обращается в другой работе [Magda 2006]). Дальнейшее изложение концепции Магды будет построено преимущественно на указанной статье.

Магда указывает, что независимо от нее термин «трансмодернизм» возник в разных областях и в различных идеологических контекстах, что однозначно свидетельствовало не только о популярности самого термина, но

и о том, что он прекрасно описывал и описывает те изменения, которые эта новая эпоха претерпела. Магда насчитывает три области, в которых авторы или целые школы выражали намерения построить теорию трансмодернизма после 1989 года. Во-первых, это контекст теологии освобождения и размышлений о латиноамериканской идентичности, который исходил из Третьего мира и претендовал на достойное место в западной (транс)современности. Развитию этого направления существенные усилия прилагал аргентинский философ Энрике Дюссель, о котором речь пойдет позже. Во-вторых, область религии, где трансмодернизм позволил бы осуществить синтез домодернистских и модернистских элементов миропорядка, образовав модель, в которой было бы возможно сосуществование и того и другого. Это позволило бы, например, согласовать западные представления о прогрессе с уважением к культурным и религиозным различиям не-западных стран и остановило бы главным образом со стороны ислама неприятие западного взгляда на современность. В данном направлении размышлял бельгийский ученый и теолог Марк Люкс Гизи. Наконец, в-третьих, это сфера архитектуры. Развивая это направление в 2002 году «трансархитектор» Маркос Новак, близкий к французскому социальному философу Полю Вирилио, в рамках выставки «ТрансСовременность. Австрийская архитектура», предположил, что «трансархитектура» – это текучая архитектура виртуального пространства [Magda 2017].

Магду не удовлетворяют все эти интерпретации понятия. Но она замечает, что «осевое» использование термина в самых разнообразных значениях обнажает всеобщее понимание противоречий современности и поиск нового языка описания нашего времени. Однако сведение транссовременности к диалогу цивилизаций или к конфигурации, в которой исправляются недостатки западной современности, представляет собой «волюнтаризм, несомненно, достойный похвалы, но все же модернистский». Вот почему, считает Магда, мы должны отказаться от анализа кризиса

современности и от критики постмодерна, чтобы построить новую концептуальную социальную парадигму. И потому префикс «транс-» не означает стремления к обычному мультикультурализму, и уж, конечно, это не синтез современности и досовременности, но – синтез современности и постсовременности. Иными словами, трансмодерн – следующий за постмодерном этап развития культуры в широком плане, не упраздняющий ни модернизм, ни постмодернизм [Magda 2017].

Что в таком случае Магда может сказать про трансмодернизм в содержательном философском плане, чтобы ее трактовка превзошла все иные версии интерпретации понятия? Магда описывает трансмодерн как глобализированные, технологические общества Первого мира, которые, сталкиваясь с другими обществами, инициируют с ними процесс взаимопроникновения друг в друга. Однако наряду с этим перед западными обществами возникают иные «вызовы», которые, что важно, осуществляется с антисовременных позиций, таких как «радикальное зло», то есть терроризм. Агрессивный «Другой», презирая смерть, в трансмодернистском духе «циркулирует по венам трансмодернистского общества»; он физически и зеркально «структурирован в одной и той же ретикулярной форме, и это то, что вызывает у нас рассеянную боль, неизбежный ужас». Иными словами, в мире трансмодерна сосуществуют как позитивные, так и негативные тенденции [Magda 2017].

Но как в таком случае быть с постмодерном? Как мы помним, в беседе с Бодрийяром в 1987 году Магда согласилась отказаться от этого слова, воплотив в итоге свое отречение в пропаганде термина «трансмодернизм». В 2004 году, подводя итог своим предшествующим изысканиям, Магда писала, что раздробленность и множественность постмодернизма казались обреченными на господство в нем центробежных сил, однако его разрозненные фрагменты были собраны и, благодаря виртуальной революции информационного общества, появился новый Великий Нарратив: Глобализация [Magda 2004]. Казалось бы, в статье 2011 года Магда должна

была сказать про упразднение постмодернизма что-то новое (интернет и информационные технологии были хорошим аргументом в пользу упразднения предшествующей эпохи и ее теоретического описания), но она повторяет абсолютно те же самые идеи, иногда буквально воспроизводя формулировки. И хотя она упоминает имена Фредрика Джеймисона, Славоя Жижека и других авторов, постмодерн Магда мыслит исключительно в лиотаровской версии – как исчезновение великих нарративов [Magda 2011; Magda 2017].

В обновленной версии своей концепции она обращается исключительно к французской «теории», использованной и прославленной американцами для описания тенденций постмодерна. Идеи, распространившиеся в академическом мире и средствах массовой информации Соединенных Штатов Америки, свелись к циркуляции следующих упрощенно понятых терминов: дискурс (Фуко), текстуальность (Деррида), субъект желания (Делёз) и симулякр (Бодрийяр). К этой компании, утверждает Магда, в итоге присоединился Френсис Фукуяма, провозгласивший «конец истории». Однако такое положение дел с концептуальным аппаратом, описывающим нынешнее время, не устраивает Магду, и она пишет: «Но, когда мысль становится схоластической и обыденной, она предлагает критический импульс, который приводит к появлению новых концептуализаций. Кажется, пришло время оценить не разрыв, который осуществлял постмодерн, а его собственное банкротство, то есть кризис кризиса» [Magda 2011: p. 5, 2017]. На этом основании Магда провозглашает тот самый новый Великий Нарратив беспрецедентных масштабов. Это новый Великий Нарратив потому, что он принимает не формы теоретической или социальной эмансипации метанарративов модерна и нарративной «распри» постмодерна [Норрис 2014: с. 193], но являет себя в новых коммуникационных технологиях, новых измерениях рынков и текущей геополитической ситуации. Взаимосвязанные процессы экономической, политической, технологической, социальной, культурной и экологической глобализации

создают «новую колеблющуюся диффузную магму, но неприступно всеобъемлющую» [Magda 2017].

Итак, наиболее удачный язык описания этих процессов, с точки зрения Магды, – трансмодернизм. Потому что «мы больше не в состоянии *пост*, но в состоянии *транс*». Очень важно, что трансмодернизм, о чем упоминалось вскользь, – не радикально новый этап истории, он плавно вытекает из постмодерна, который в свою очередь вытекал из модерна. Чтобы лучше прояснить отличия трех темпоральных периодов культуры и общества, Магда составляет таблицу ключевых категорий данных исторических эпох. Эту таблицу она строит, в соответствии с традиционно (то есть упрощенно и, в конечном счете, вульгарно) понимаемой гегелевской диалектикой, в которой тезис «модерн» и антитезис «постмодерн» снимаются в виде синтеза «трансмодерна»³⁰.

СОВРЕМЕННОСТЬ ПОСТСОВРЕМЕННОСТЬ ТРАНССОВРЕМЕННОСТЬ

Реальность	Симуляция	Виртуальность
Гомогенность	Гетерогенность	Разнообразие
Центрированность	Дисперсия	Сеть
Темпоральность	Конец истории	Мгновенность
Разум	Деконструкция	Монолитное мышление
	Скептический	
Знание	антифундаментализм	Информация
Национальное	Постнациональное	Транснациональное
Глобальное	Локальное	Глокальное
		Транс-этика
Империализм	Постколониализм	космополитизма
Культура	Мультикультура	Транскультура
Конец	Игра	Стратегия

³⁰ Таблица приводится по: [Magda 2004: с. 34].

Иерархия	Анархия	Интегрированный хаос
Инновации	Безопасность	Общество риска
Экономика	Экономика	Новая экономика
Индустриальное	Постиндустриальное	_____
		Трансграничная
Территориальность	Экстратерриториальность	вездесущность
Город	Пригород	Мегаполис
Народ/Класс	Индивидуальность	Чат
Активность	Истощение	Статичные объединения
Публичное	Частное	Нарушение частного
		Забота или эмпатический
Напряжение	Гедонизм	индивидуализм
Дух	Тело	Киборг
Атом	Квант	Байт
Секс	Эротизм	Киберсекс
Мужское	Женское	Транссексуальное
		Самодельная популярная
Высокая культура	Популярная культура	культура
Авангард	Пост-авангард	Транс-авангард
Устная речь	Письмо	Экран
Работа	Текст	Гипертекст
Нарратив	Визуальность	Мультимедиа
Кино	Телевидение	Компьютер
Пресса	Медиа	Интернет
Галактика		
Гутенберга	Галактика Маклюэна	Галактика Microsoft
Прогресс/Будущее	Возрождение прошлого	Последняя фантазия

Собственно говоря, в этой таблице содержится все, что нужно знать о том, как Магда представляет себе трансмодернизм – новую социальную и

культурную глобальную парадигму. Сама философ дальнейшее свое рассуждение строит на комментировании этой таблицы и облекает представленную схему в нарратив. Обратим особое внимание, что почти все, что представлено в данной трехчастной структуре, относится преимущественно к культуре в широком понимании этого слова. Наверное, стоит проговорить это еще раз, но четко: Магда не мечтает о появлении трансмодерна, потому что трансмодерн – это не желание или цель; это простой факт, новая сложная культурная ситуация. Трансмодерн не является ни хорошим, ни плохим, ни полезным, ни невыносимым, но всем этим вместе. Это «отказ от царства симуляции, которая, как известно, является реальностью» [Magda 2017]. Тем самым трансмодерн пытается преодолеть гиперреальную оболочку уходящего мира.

Итак, в самом общем виде, можно сделать вывод, что если культура модерна соответствует индустриальному обществу, а постмодернистское общество – культуре постмодерна, то глобализированное общество соответствует типу культуры, который Магда называет трансмодернистским. Согласно таблице, трансмодернизм принимает вызовы современности после краха проекта Просвещения и кризисов постмодерна. И потому, как формулирует сама философ, трансмодернизм – это постмодернизм «без его невинных нарушений правил; это образ, серия, барочная fuga и самоотсылка, катастрофа, петля, фрактал и бессмысленное повторение», энтропия. Магда не устает повторять, что ключом к пониманию трансмодерна является префикс: если «пост-» это разрыв, то «транс-» в ее представлении – сообщающиеся сосуды [Magda 2017].

Если критика большинства течений с приставкой «пост-» процветала на основе релятивизма и контекстуализма, то трансмодернизм стремится перенаправить множество потоков информации, превращая все это в «общество знания». Мышление модерна не ставит под сомнение реальность, но считает, что она динамична и подвергается трансформации со стороны социальных субъектов. Постмодернистский лингвистический сдвиг усилил

сферу семиотики. Благодаря постмодерну знак приобрел господство над референтом: так, мир выглядел для потребителей как серия безболезненных симулякров. В таком свете трансмодерн предлагает синтез между материей и воображением. Виртуальная реальность как таковая не существует, но вместе с тем не сводится она и к простой выдумке, в конечном счете, становясь настоящей реальностью. Точно также в рамках глобализации глобальное и локальное сосуществуют, образуя вместе «глокальное». А места, ранее занимаемые в культуре кино и телевидением, освоил интернет. Галактики Гутенберга и Маклюэна упразднены в галактике Microsoft.

Магда, все время как бы напоминая самой себе, что не стоит очаровываться «ситуацией трансмодерна», сопровождает свои рассуждения осторожным алармизмом. Это касается и интернета. Так, философ замечает, что «всплески архаики, вызовы досовременности или контрсовременности являются осколками многогранного Хаоса, и потому смерть и разрушение тоже присутствуют в интернете». К сожалению, эту мысль она не поясняет, но заявляет, что это мы сталкиваемся с задачей, которую перед нами ставит трансмодернизм, «обострение оружия разума, нашего единственного бастиона» [Magda 2017]. Но давайте внимательнее взглянем на то, как Магда рассуждала о digital в 2011 году, что позволит нам вынести несколько критических суждений о ее концепции в целом. В этическом плане она считает, что «транскультура» должна выстраивать собственную версию космополитической транс-этики. В том числе в интернете, где «кибер-медиа вселенная» предоставляет возможность присутствия многим субъектам, будь то этнические или сексуальные меньшинства, антиглобалистские движения или террористические организации. И потому, если экстраполировать это суждение на глобальный миропорядок, «трансмодернистская современность», исходя из сложной геополитики между Востоком и Западом в отношении угрозы изменения климата, представляет собою «общество риска».

Как видим, в итоге у Магды все сливается воедино – геополитика, секс, культура в узком и широком понимании, интернет и т.д. Поскольку она уделяет большое внимание сопоставлению трех парадигм «модерн-постмодерн-трансмодерн», у нее не остается возможности подробнее описать те тектонические изменения в культуре и обществе, которые стали возможны благодаря интернету. Интуитивно философ понимает, в каком направлении ей следует двигаться, но на деле оказывается, что вся ее аналитика в отношении диджитализации общества является безнадежно устаревшей – начиная от идей и заканчивая эмпирическим материалом, а также употребляемыми понятиями. Вспомним, что текст, в котором Магда высказала эти идеи, написан в 2011 году: на тот момент уже вышли книги теоретиков культуры Алана Кирби и Роберта Сэмюэlsa, в которых авторы, анализируя именно этот сдвиг в диджитализации общества, предложили свои версии постпостмодернизма – диджимодернизм и автомодернизм [Павлов 2018a; Павлов 2018b].

Магда же пишет, что «за пределами постмодернистского индивида, запертого в его или ее гедонистическом пузыре, истощенного и равнодушного, объявленные опасности аутизма остаются аннулированными новыми формами отношений, социальными сетями (такими как чаты, Facebook, Twitter), способом статической связи, благодаря которым группы общаются и взаимодействуют» [Magda 2017]. В новой культурной ситуации понятие духа заменяется постмодернистской риторикой тела, а затем через технологии все это превращается в дискурс о киборгах и киберсексе – так завершается переход от высокой культуры и популярной культуры/контркультуры к киберкультуре. Если учесть, что, например, для Кирби цифровой мир является олицетворением аутизма, а киберкультура – ушедшая в прошлое мечта социальных теоретиков и культурологов 1990-х годов, то остается непонятно, что Магда в принципе предлагает нового в этой принципиальной для теории культуры теме. Вызывает удивление и употребление термина немецкого социолога Ульриха Бека «общество риска»,

которой Бек использовал как синоним «другого модерна» еще в 1986 году [Бек 2000]. Одним словом, ключевая проблема концепции Магды в том, что идея трансмодерна статична и не развивается, а ее язык описания – архаичен. Само слово «глобализация» уже стало общим местом и используется в каких угодно пространствах, в том числе в дискурсе постпостмодернизма.

Хотя нельзя сказать, что у Магды много последователей, ее концепцию периодически упоминают, но в числе прочих. Так, социолог Ирена Ательжевик в статье «Видения транссовременности: Новый Ренессанс нашей человеческой истории?» называет разных авторов, по-своему использующих понятие «трансмодерн» – Марка Люкса Гизи [Ghisi 2008], Энрике Дюсселя и саму Магду, но не только их. Ательжевик называет это «синхронизированным феноменом возникающего высшего коллективного сознания». Ссылаясь на этих и иных авторов, Ательжевик полагает, что причина, по которой мы мало слышим о движении «трансмодерна», заключается в том, что движение это не централизовано, поскольку нет единого общепринятого термина, который бы объединял этих мыслителей. Она пытается сделать это, используя термин трансмодернизм, который, с ее точки зрения, позволяет связать воедино множество концепций, возвещающих возникновение новой парадигмы культурного и материального развития в истории человечества [Ateljevic 2003]. Ирена Ательжевик называет еще одно имя – Майк Коул. Проблема в том, что Коул, как и Дюссель, мыслят о трансмодерне в совершенно ином измерении, нежели та же Магда. Поэтому ставить их концепции на одну доску было бы опрометчиво.

Несмотря на то, что все авторы, кто использует термин «трансмодерн», обращают внимание на то, что термин этот в научный оборот ввел именно аргентинский философ и один из идеологов «теологии освобождения» Энрике Дюссель, кажется, последний детально не разрабатывал концепцию «трансмодерна», поскольку не слишком рассчитывал, что она будет принята на Западе. Между тем, важно подчеркнуть, что идея трансмодерна появилась

за какое-то время до того, как различные теоретики постмодерна стали поголовно отказываться от постмодерна, а критики – провозглашать его смерть. Рассуждения о «современности» и связанной с ней идеи трансмодерна периодически возникают в англоязычных текстах Дюсселя [Dussel 1995; Dussel 1996], но стройную теорию трансмодернизма он так и не предложил. Британский марксист и теоретик образования Майк Коул, однако, заинтересовался данным понятием и решил по возможности развить его, тем самым предложив некоторую альтернативу постмодерну. В своей книге «Марксизм и теория образования» Коул неоднократно пишет, что хотя слово и стоящая за ним концепция, все еще неизвестны в англоязычной академической среде, он рассчитывает, что оно обретет популярность.

Коул перечисляет определяющие, по его мнению, черты трансмодернизма: отказ от тотализующего синтеза; критика проекта современности; анти-евроцентризм; критика постмодернизма; мышление «вне» системы глобального господства; почитание (коренных и древних) религиозных традиций, культуры, философии и морали; диалектическое взаимодействие³¹, то есть не столько новый образ мышления, сколько новый образ жизни, который учитывает традиции всех обществ и культур; наконец, критика нового американского империализма. Почти все эти характеристики, которые Коул сам же и придумал, он пытается найти в традиции предшествующей мысли. Конечно, прежде всего, Коул обращается к первоисточнику и собирает по возможности все высказывания Дюсселя по теме, которые только можно было найти. Сам Дюссель определял трансмодернизм следующим образом: «Трансмодернистский проект с помощью современности достигает того, чего в одиночку достичь бы не смог – совместная реализация солидарности, которая является диалектической, аналоговой, гибридной и метисной и которая связывает центр с периферией, женщин с мужчинами, расу с расой, одну этническую группу с другой этнической группой, класс с классом, человечество с Землей и Запад с

³¹ Диалектика – гармония противоположных сторон, образующая некую целостность.

культурами Третьего мира. (...) Этот новый проект транссовременности подразумевает политическое, экономическое, экологическое, эротическое, педагогическое и религиозное освобождение» [Cole 2007: p. 74].

Коул отмечает, что Дюссель был заинтересован в той версии современности, которая бы стала альтернативной западному ее пониманию. Следовательно, существовала необходимость превзойти саму «современность», но также и постсовременность. По словам Дюсселя, «наш проект освобождения не может быть ни анти-, ни до-, ни пост-модерном, но именно транс-модерном». Отсюда вытекает необходимость критики постмодерна. Отвергая постмодернизм, Дюссель предполагал, что у теории постмодерна есть два следующих ограничения. Во-первых, он представлял собой евроцентричную критику включенного отрицания (подробнее об этом будет сказано далее), а во-вторых, он не мог обеспечить утверждение тех аспектов культуры человечества, которые были исключены европейской современностью. Тем самым постмодерн важен, но его явно недостаточно, чтобы построить новую культуру.

И хотя Коул симпатизирует понятию «трансмодерн», оно устраивает его не во всех отношениях, потому что некоторые авторы, использующие термин, не учитывают в своих рассуждениях наследие марксизма. Коул ссылается на высказывание американского теоретика образования Дэвида Джоффри Смита, согласно которому модернизм и постмодернизм сходятся в том, что и тот, и другой подавляют крики жертв, первый – игнорируя их, а второй – релятивизируя их универсальные требования [Smith 2003: p. 497]. Коул комментирует это высказывание следующим образом. Хотя второе утверждение в отношении постмодернизма верно, ни одно из этих утверждений не верно, если принимать во внимание постулаты марксизма. Так, марксисты *«не игнорируют крики жертв. Марксисты не только слышат, но и действуют, стараясь положить конец этим страданиям. На самом деле главный проект марксизма – это освобождение тех, кто претерпевает*

разрушительные последствия глобального неолиберального капитала, а именно освобождение международного рабочего класса» [Cole 2007: p. 72].

Однако Коула не устраивает не только либеральный трансмодерн Смита, но также и постколониальный трансмодерн Дюсселя. Дело в том, что кроме всех положительных моментов, вне всякого сомнения, присущих трансмодернизму, это также и утопический проект. Утопический – в отрицательном смысле этого слова. Потому что на самом деле Дюссель, с точки зрения Коула, описал «трансмодерн» как утопическое видение мультикультурализма, которое якобы могло прийти на смену постмодернизму. Истинное освобождение же не предполагает, как мы видели, по мнению Дюсселя, жестокой борьбы за власть, в результате которой, как он считал, один тип угнетения будет заменен другим. Вместо этого, цель Дюсселя состоит не только в том, чтобы освободить угнетенных и исключенных, но в том, чтобы освободить угнетателя от его желания угнетать. Дюссель предположил, что трансмодернизм совершает то, что не может сделать постмодернизм, а именно – он предлагает подтверждение наличия исключенной колониальной цивилизации [Cole 2007: p. 80].

Как видим, марксизм для Майка Коула первичен по отношению к трансмодернизму и в конечном итоге он с куда большим запалом пишет про угрозы со стороны капитализма, чем заступает за «страны периферии», как их называет марксистский социолог Иммануил Валлерстайн [Валлерстайн 2006]. Новый империализм угнетает бывшие колонии особенным образом. По мнению Коула, информационная война является ключевой империалистической стратегией и образцом капитализма настолько же, насколько и «расширение публичной сферы», как помним в понимании Хабермаса – буржуазной [Хабермас 2016]. И потому, заключает Коул: «Я бы сказал, что основная сила трансмодернизма заключается в том, чтобы доказать, что европейские философы до сих пор не столкнулись с ответственностью своего исторического наследия». Проблема, однако, в том, что этого недостаточно. Потому что для трансмодернистов, таких как Дэвид

Джоффри Смит, путь вперед заключается в «десакрализации капитализма» и движению к «переосмыслению либеральной демократии», тогда как для Энрике Дюсселя ответ лежит в «утопии ex nihilo». Эти предложения, без сомнения, являются благими намерениями, но они идеалистичны в нынешней исторической конъюнктуре – таков приговор Коула трансмодерну [Cole 2007: p. 137].

В таком содержательном наполнении понятие «трансмодерн» не выглядит интересным. Ранее киберфеминистка, а теперь одна из лидеров постгуманизма Донна Харауэй как-то заметила, что все самые интересные идеи имеют префикс «пост-» или «транс-» [Gane 2006: p. 137]. Это действительно так в большинстве случаев, но не в случае идеи «трансмодерна». Эта дискуссия лишь отражает то, что некоторые устоявшиеся понятия для конкретных теорий, используют не по назначению и, видимо, в каких-то политических целях. По сути, то, что пытается предложить Майк Коул, – это обычный упрек западному миру в культурной экспансии и политическом и экономическом империализме. То есть Коул говорит в контексте того, что обыкновенно называется «постколониализмом». Но зачем в таком случае маскировать известную теорию, нагруженную политически, неудобоваримым и малоизвестным термином? Во-первых, Коул обращается к теории образования, и по этим причинам он не может сосредоточиться исключительно на страданиях стран Третьего мира. Но главное – во-вторых, он является выходцем из благополучной страны, тем более бывшей метрополии. Но неужели для сокрытия этой очевидной истины нужно было прибегать к таким ухищрениям и придумывать содержательное наполнение для нового понятия? Кажется, так оно и есть. В любом случае трансмодернизм в таком представлении является обыкновенным постколониализмом. Впрочем, если и искать какие-то более удобные объяснения появлению трансмодерна в этой вариации, то можно предположить, что в 2000-х годах постколониализм

искал новые стратегии своего утверждения в политическом плане. Мы даже можем найти некоторое подтверждение этой гипотезы.

Дело в том, что Дэвид Джоффри Смит и Энрике Дюссель – не единственные авторы, кого упоминает Майк Коул в числе теоретиков трансмодерна. Коул замечает, что «в Южной Америке трансмодернизм был разработан Энрике Дюсселем и был популяризирован в теории образования Дэвидом Джоффри Смитом в США. Трансмодернизм также возвеличил влиятельный трансатлантический писатель Пол Гилрой» [Cole 2007: p. 6]. Но говорит ли в самом деле влиятельный культуролог и историк Пол Гилрой о трансмодернизме что-то особенное? В действительности нет. Он не разрабатывает концепцию трансмодерна и почти не употребляет слово, замечая лишь в одном месте: «...трансмодернистское инакомыслие все больше и больше связывается с появлением антикапиталистической культуры, которая стремится сделать сопротивление неолиберализму таким же глобальным, каким стал сам капитал» [Gilroy 2004: p. 80-81].

Казалось бы, это уже точно тупик, и ничего более содержательного про трансмодернизм в этом понимании сказать нельзя. Но именно интеллектуальная деятельность Пола Гилроя позволяет нам выйти на новые горизонты в сложных отношениях трансмодернизма и постмодернизма. Так, Коул в одном из примечаний отмечает, что разграничение понятий в случае с «постмодернизмом» и «постсовременностью» относится и к паре «трансмодернизм» и «трансовременность» [Cole 2007: p. 148]. Если мы будем учитывать тот факт, что Майк Коул некоторым образом вписывается в постколониальную теорию, хочет он того или нет, то можно сказать, что главным в этом проекте является отнюдь не трансовременность, а постколониализм. Иными словами, «трансовременность», как ее видит в реальности и разрабатывает в теории Майк Коул, является лишь одним из проектов «современности», развиваемых под зонтиком постколониальной теории.

Этому есть не одно подтверждение. Как будто теоретики постколониализма, сговорившись, обращаются к ревизии современности и отрабатывают завещание своего главного интеллектуального источника – Мишеля Фуко, который в одном из самых важных своих поздних текстов отметил: «...скорее, чем пытаться различать “период современный” от эпох “до” или “постсовременных”, я полагаю, стоило бы попытаться посмотреть, каким образом установка на современность с тех самых пор, как она образовалась, оказалась противостоящей по отношению к этим установкам на “анти-современность”» [Фуко 2002: с. 344-345]. Так, упоминаемый Пол Гилрой еще в 1993 году написал влиятельную книгу «Черная Атлантика. Современность и двойное сознание», в которой попытался переосмыслить культурное и историческое значение наследия рабства для чернокожих [Gilroy 1993].

Это ключевой пункт для очень многих сторонников постколониализма – проводить ревизию современности, а лучше сказать – западного проекта модерна. А раз постколониализм упраздняет модернизм в том его виде, в каком он сложился на Западе, ему необходимо высказаться и на темы постмодернизма. Впрочем, это постколониализм старался отделиться от постмодернизма с тех времен, когда последний еще был в моде. Так, в 1991 году американский философ и писатель ганского происхождения Кваме Энтони Аппиа утверждал, что префикс «пост-» в слове «постколониальный» следует понимать не только в темпоральном значении, но также как маркер концептуального движения, выходящего за рамки существующего теоретического понимания мира [Appiah 1991: p. 348]. Но этот тренд усилился. Тот же Гилрой, пусть и вскользь, но предложил специфическую критику постмодерна. Так, он связывает новую историческую возможность для построения лучшего будущего «с иным пониманием постмодерна, чем то, которое определяется через гипериндивидуализм и потребительство. Это постмодернистское затруднительное положение вызвано не потребительскими импульсами, а их критикой, не неконтролируемым

капитализмом, а ощущением того, что природа налагает ограничения на способность человека переделывать и преобразовывать мир» [Gilroy 2004: p. 80]. Ирония в том, что, например, гипериндивидуализм и консюмеризм французский социальный философ Жиль Липовецкий считает основными чертами гипермодерна, а не постмодерна [Lipovetsky 2015].

Примерно той же стратегии придерживаются авторы сборника «Литературные ландшафты. От модернизма к постколониализму»³². В подзаголовке книги можно было бы добавить нескромное «минуя постмодернизм». Социолог Гурминдер К. Бхамбра следует тем же маршрутом. Она переосмысляет именно модерн, не уделяя особого внимания постмодерну. Очевидно, что даже в 2007 году не учитывать такой некогда влиятельной традиции в социальной теории, как «постмодернизм», было невозможно, и поэтому она находит простой способ отмахнуться от проблемы. Бхамбра заявляет, что постмодернизм, преодолевая наследие модернизма, делает акцент на культурные «различия». Но трудность заключается в том, что в данном случае постмодерн говорит немногим больше, чем до того предлагал модерн. Если неспособность адекватно разрешить проблемы «различий» является одним из фундаментальных недостатков модернизма, то следует признать, что постмодернизм имеет дело с «различиями», всего лишь утверждая, что принимает их существование как некую данность. Ровно об этом говорит гаитянский антрополог Майкл-Рольф Труйю, заявляя, что сам постмодернизм надо понимать как одну из последних уловок современности, пойманной в ловушку ее же последствий [Trouillot 2003: p. 70]. В то время как модернизм имел дело с «различиями», призывая «их» быть больше похожими на «нас» (теория модернизации), постмодернизм, хотя и претендует на деконструкцию (мета)структуры, имплицитно помещает «различия» в ту же структуру, полагая, будто «они» это «они», и что «они» должны оставаться «ими». Именно это радикально

³² Впрочем, стоит признать, что многие авторы сборника упоминают постмодернизм через запятую с постколониализмом без каких-либо негативных коннотаций см.: [De Lange, Fincham, Hawthorn 2008]

разводит идею постмодерна и постколониальную теорию – несмотря на взаимный антагонизм обеих теорий по отношению к теории модерна [Bhabra 2007: p. 54].

Главная проблема в этой, казалось бы, безупречной логике состоит в том, что упоминаемые авторы используют выражение «теория постмодернизма» как некую абстракцию. Очевидно, что речь не идет о подходах Жана-Франсуа Лиотара, Линды Хатчеон или Фредрика Джеймисона. Ясно, что представители постколониализма обращаются к последствиям постмодерна для теории культуры и социальной теории или даже к тем течениям, которые исторически появились одновременно с постмодерном. Акцентируем внимание, что выше описанная критика относится к 2000-м годам – тогда же, когда Майк Коул обратился к трансмодерну. Но если мы вернемся к предшествующему периоду развития постколониальных исследований, то обнаружим удивительные вещи. Например, в 1980-е и даже 1990-е годы сторонники постколониализма отрицали постмодернизм именно в понимании Фредрика Джеймисона. Последний считал, что постмодернизм, зародившись в США, стал «первым собственно североамериканским глобальным стилем» [Джеймисон 2019: с. 78]. Упреки в адрес Джеймисона состояли в том, что он говорил именно о западной культуре и исключал из сферы внимания «страны периферии», которые, очевидно, не могли вписаться в теоретическую рамку постмодерна. С точки зрения постколониализма в таком свете постмодернизм являл собой новый империализм – их главного заклятого врага.

Следствия из этого тезиса очевидны. Постмодернизм в глазах ранних представителей постколониальных исследований представлял собой американско- и евроцентричную теорию, не позволяющую жертвам империи прийти к ясному пониманию самих себя в терминах, которые бы они сами могли придумать. А поскольку постмодернизм был культурной доминантой, сама постколониальная идентичность не могла быть сформулирована, определена и, в конечном счете, приобретена. Марксист Перри Андерсон

прекрасно воспроизводит все эти претензии к Джеймисону и отмечает, что вместо тотализирующего западного марксизма, постколониализм выбирал в качестве фундамента своей теории – все ту же социальную философию Мишеля Фуко [Андерсон 2011: с. 145-146]³³. Но Андерсон сформулировал убедительный ответ постколониализму за Джеймисона. Его аргументация строилась на двух основаниях. Во-первых, само понятие «постколониальный» теряет свою остроту, потому что подразумевает под собой все – включая Соединенные Штаты, пытающиеся найти свою идентичность в новой постколониальной реальности. Во-вторых, постколониализм, в более узком значении, – это завершение периода деколонизации, но которому сопутствует пока не ослабевшее господство империй. В таком случае, раз рынки проникают даже в народные культуры, это согласовывалось с позицией Джеймисона относительно гегемонии капитала [Андерсон 2011: с. 146-147].

Все это нужно лишь для того, чтобы осветить корни теории трансмодерна и то теоретическое пространство, в котором эта теория существует. Выводы, которые следуют из этого исторического экскурса в постколониализм, просты. В XX веке на уровне эмпирических реалий постмодернизм, как бы его ни осуждали борцы за самосознание народов стран Третьего мира, становится невольным партнером постколониализма. А критика постмодерна со стороны постколониализма в конкретном наполнении оказывается несостоятельной. И потому, в ситуации первого десятилетия XXI века, когда у постмодерна не осталось сторонников, его можно было описывать в самых абстрактных терминах и, используя в

³³ Один из наиболее ярких критиков Джеймисона в 1980-х и в 1992 году выпустил книгу «постколониальных» исследований [During 1992]. Другим источником постколониальной теории был литературовед Эдвард Саид [Саид 2006; Саид 2012]. И ранее Саид ссылаясь на Фуко как на важный теоретический источник, впоследствии, как указывает представительница нового материализма Розы Брайдотти, рассуждая о «дебатах модерн-постмодерн», он отрекся от этого наследия, двинувшись в сторону Антонио Грамши и Франца Фанона [Braidotti 2016: p. 17]. Остается добавить, что Саид публиковался под одной обложкой вместе с марксистами Терри Иглтоном и Фредриком Джеймисоном [Eagleton, Jameson, Said 1990].

качестве трамплина, обращаться к главной мишени – критике западного модерна. Вот почему «трансмодернизм» в измерении постколониализма почти никак не вписывается в теорию трансмодерна Розы Марии Родригез Магды. И потому обе версии, несмотря на то, что между ними можно найти какие-то пересечения, по большому счету, представляют собой два разных понимания термина «трансмодернизм». Но ни одна из них не является популярной и тем самым вряд ли может претендовать на лидерство в постпостмодернизме.

Глава 2.3. Антропология сверхмодернизма

Цель данной главы – проанализировать понятие «сверхмодернизм», которое было введено в научный оборот французским антропологом Марком Оже в работе «Не-места. Введение в антропологию гипермодерна» [Оже 2017; Auge 1992], а впоследствии использовалось другими авторами – историком архитектуры Хансом Ибелингом и историком Альфредо Гонзалесом-Руибалом [Ibelings 1998; Gonzalez-Ruibal 2008]. В дальнейшем изложении мы собираемся осветить несколько пунктов. Объясним, почему русский перевод термина «surmodernité» как «гипермодерн» [Оже 2017] не вполне корректен. При этом отметим, что как таковой русский перевод книги Оже – качественный. Поэтому, излагая суть концепции Оже, обращаться мы будем именно к переводному изданию. Так, мы эксплицируем основные интуиции автора относительно нового модерна, ставшего одним из первых вариантов постпостмодернизма. Далее рассмотрим вопрос о том, имеет ли (и если нет, то имело ли) его «введение» в «антропологию сверхмодерна» эвристическую ценность. И, наконец, расскажем, получила ли его идея «сверхмодерна» дальнейшее успешное развитие. Обсудив все эти вопросы, мы увидим, может ли концепция Оже рассматриваться в качестве работоспособной альтернативой постмодерну, сегодня, как утверждают многие авторы, ушедшему в прошлое.

Стоит признать, что сами исследователи постмодерна критически относились к предмету своего интереса и чувствовали «дух времени» уже в первой половине 1990-х. Так, социолог Скот Лэш в предисловии к своей книге 1990 года заметил: «Постмодернизм, очевидно, уже не в моде» [Lash 1990: p. ix]. Немногим позже культурсоциолог Джеффри Александер точно также выразил сомнения насчет жизнеспособности как термина, так и самого феномена, что бы под ним не понималось: «Если, как я полагаю, отход от постмодернизма уже начался, то нам снова необходимо тщательно рассмотреть вненаучные факторы, недавние события и социальные

изменения, которые, по-видимому, требуют еще одной новой «всемирно-исторической схемы» [Александр 2013: с. 562-563].

Но если цитируемые социологи лишь чувствовали некоторую усталость от понятия «постмодерн» и только-только разглядывали признаки его заката то одновременно появлялись авторы, которые попытались уже в то время сказать новое слово в социальной и культурной теории. Одним из таких исследователей оказался французский антрополог Марк Оже. В 1992 году Оже наметил основы своей концепции «новой современности» и предложил термин «сверхмодерн» в качестве ярлыка новой глобальной эры [Augé 1992]. Однако прежде, чем мы проясним суть этой концепции, необходимо сделать несколько важных замечаний.

Во-первых, книга, в которой Оже описал суть своего подхода, переведена на русский язык. Но произошло это лишь в 2017 году. В переводе его книга называется «Не-места. Введение в антропологию гипермодерна» [Оже 2017]. Несмотря на то, что в целом перевод текста сделан качественно, ключевой для Оже термин («сверхмодерн») был переведен некорректно. В оригинале на французском языке это «surmodernité», где приставка «sur» обозначает не «гипер», как предположил переводчик, но «сверх», а буквально «над». Семантическая разница этих приставок очевидна: если «гипер» усиливает модерн, то «сверх» его превосходит и возвышается над ним. Для иллюстрации этой мысли можно было бы привести аналогию другой пары терминов, связанных с эстетикой: «гиперреализм» и «сюрреализм», где первый усиливает реальность, доводя ее до предела, в то время как второй возвышается и делает реальность сверхреальной. Если ознакомиться с идеями Оже ближе, сразу станет понятно, в чем различие между «гипермодерном» и «сверхмодерном». Кроме того, и это во-вторых, существуют разные версии «гипермодерна», наиболее влиятельной из которых является концепция французского социального философа Жюль Липовецкого [Lipovetsky 2015]. В таком свете получается, что два французских исследователя предложили одинаковые языки описания нашего

времени, используя одно название, но разное содержание. А это, конечно, совсем не так. В-третьих, русский перевод книги Оже вышел в серии издательства «Новое литературное обозрение» «Studia Urbanica», указывая на то, что идея «сверхмодерна» в русскоязычном академическом пространстве вписывается в контекст «урбанистики», а это, по большому счету, обманывает читателя – про феномены города и городского пространства Оже говорит очень мало, предлагая лишь введение в новую на тот момент антропологию. Наконец, в-четвертых, в отечественном публичном пространстве уже существует термин «сверхмодерн». Его, например, активно используют такие авторы, как Сергей Черняховский [Черняховский 2013]. Для этих авторов «сверхмодерн» является исключительно политической категорией (мыслители концентрируются на поисках «новой сакральности» с опорой на традиционные российские ценности), и тем самым одно и то же понятие у Оже и у российских политологов наполнено совершенно разным содержанием. Друг от друга эти концепции настолько же далеки, насколько далеко находятся друг от друга «сверхмодерн» и настоящий «гипермодерн» [Lipovetsky 2015; Kroker, Kroker 1988].

Стоит заметить, что к идеям Оже обращается и даже пытается развивать философ Валерия Спиридонова. Однако она использует перевод слова «surmodernité», предложенный издательством НЛО, и тем самым, разрабатывая концепцию Черняховского, скорее вписывает «гипермодерн» (а на деле – сверхмодерн) в их политологические теории. Ирония в том, что сама Спиридонова говорит буквально следующее: «Вслед за разочарованием в постмодерне в российской интеллектуальной мысли, так же, как и на Западе, стала оформляться идея “сверхсовременности”. Однако то явление, которое на Западе обозначается как “гипермодерн”, радикально расходится по смыслу с той категорией, которая предлагается российскими исследователями и называется “сверхмодерном”» [Спиридонова 2017: с. 41]. То есть расходятся на Западе и в России именно две версии сверхмодерна. Если делать из этого – четвертого – замечания какой-то вывод, то можно

сказать, что российские авторы строят свои концепции не вполне в рамках исследовательского этоса: они производят новые теории, не обращая внимания на то, что было сказано до них. Благодаря этому исследователи — например, Спиридонова — все же обращаясь к уже сказанному учеными на Западе, делают не вполне корректные заключения, лишь внося путаницу и в без того не освоенную у нас тему.

Давайте сосредоточимся на концепции Оже, имеющей некоторое звучание и в XXI столетии. Начать следует с того, что Оже исходит в своих рассуждениях, прежде всего, из антропологической перспективы, при этом понимая под антропологией именно то, что ею считалось первоначально — исследование досовременных / традиционных / экзотических форм общественной жизни, т. е. типов коллективной жизни «дикарей». В первой же главе «Ближнее и далекое» автор пускается в размышления о том, что отличает антропологию от этнологии. С точки зрения автора, если последняя занимается главным образом описанием, то есть обязательно показывает результаты полевой работы, то первая предполагает уровень вторичных обобщений, представляя некоторые аналитические выводы и не ограничиваясь исключительно описательной работой. Иными словами, антропология использует уже имеющийся материал, но этот материал должен быть кем-то собран. По мнению исследователя, ситуация начала 1990-х свидетельствует в пользу того, что ныне антропология, сохраняя свои исходные методологические принципы, должна обратиться к новым предметным областям и начать изучать не досовременные («далекое»), а современные общества («ближнее»), то есть актуальный на тот момент Западный мир и всевозможные трансформации социальной жизни этого мира.

Сам автор считает, что ситуация сверхмодерна характеризуется тремя избытками — избытком времени, избытком пространства и индивидуализацией референций. Мы начнем с конца. Последний пункт Оже проговаривает лишь вскользь. Именно в этом вопросе антрополог

обращается к критике постмодерна, настаивая, что антропологи должны изучать в качестве эмпирического материала не тексты, предлагая их всевозможные интерпретации, но конкретно индивида. И вместо герменевтики, в которой ученые подменяют «полевые исследования исследованием личностей полевых исследований» [Оже, 2017: с. 43], нужно работать над тем, чтобы производить индивидуальный смысл. Далее. Избыток пространства коррелирует с «уменьшением» планеты, и внутри домов западного человека посредством телевидения проникают различные изображения. И хотя, как считает автор, мы в состоянии определить искажение информации, в целом «на экранах по всему земному шару ежедневно смешиваются образы из новостей, рекламы и художественных произведений. ... они при этом составляют – прямо у нас перед глазами – относительно однородный в своем многообразии мир» [Оже 2017: с. 38]. Наконец, избыток времени. Согласно исследователю, в жизни каждого конкретного человека сегодня происходит так много событий, что они, вытесняя друг друга, и, тем не менее, образуя личную историю, вплетаются в «Историю всеобщую».

При всем этом, что очень важно, речь идет не о Западном мире, хотя Оже, очевидно, обсуждает исключительно развитые страны, но о современности как таковой. Поэтому он формулирует ту новую дисциплину, которую и пытается развивать, – «антропология ближнего» или «антропология современности». Как об этом говорит сам антрополог: «Вопрос об условиях, при которых осуществима антропология современности, должен быть обращен не на метод, а на предмет» [Оже 2017: с. 46]. И потому антропология Оже все еще остается антропологией – основным объектом его интереса остается индивид (человек), а не общество и уж тем более не культура. Постольку поскольку, во-первых, как считает он, социальное начинается с индивида, а во-вторых, именно средний человек, в формулировке автора, остается некой тотальностью, которая может и должна быть изучена.

Во второй главе «Антропологическое место» Оже много рассуждает о том, чем антропология была раньше и что классические антропологи, такие как Марсель Мосс, говорили о традиционном обществе. При этом автор делает особый акцент на том, что называется «антропологическим местом». Под последним исследователь понимает смыслоорганизирующую территорию для тех, кто ее населяет (и для тех, кто его изучает). Такие пространства имеют совершенно разный масштаб – дом, площадь, рынок и т. д. У данных территорий три принципа – люди, стремятся сделать такие «пространства» точками формирования идентичностей, отношений и истории [Оже 2017: с. 58]. Однако все это относится к местам «далекого».

Сегодня же «ближние» места, считает автор, могут выступать и структурами власти, т. е. символом властных отношений, и памятными местами, и даже субъектами (в русском переводе используется слово «персона», что, как кажется, не очень правильно; в оригинале «des hommes» – то есть «люди» – [Auge 1992: p. 82]). Примерами таких мест могут служить «Белый дом» или «Кремль». Чтобы проиллюстрировать свою идею, Оже обращается к опыту Франции, описывая, как ее города стремятся к приданию практического смысла своего существования: каждая административная единица хочет быть также специфическим экономическим субъектом – «гастрономической столицей» Франции (Лион), «столицей производства ножей» (Тьер), «столицей керамики» (Дигуэн), «исконным производителем фермерской курятины» (Жанзэ) и все в таком духе. К слову, можно вспомнить, что Санкт-Петербург считается «культурной столицей России», то есть главным производителем (и, конечно, не только производителем) культурного капитала, и тем самым сказанное Оже относится и к отечественным реалиям. Очень часто эта стратегия смыслообразования строится на том, чтобы доказать свой статус «исторического памятника»: «Ссылка на прошлое делает настоящее более сложным» [Оже 2017: с. 75]. Например, сразу несколько городов или деревень могут считать себя «малой родиной» того или иного исторического деятеля. По тому же принципу

власти стараются действовать относительно дорог, перекрестков и т. д., давая им «исторические названия» или расставляют указатели, свидетельствующие о том, что водитель проезжает мимо «исторического места». Все это приводит к тому, что образуются новые антропологические единицы, именуемые Оже «не-местами». Так, согласно Оже, водители, погруженные в свои размышления и проезжая мимо обозначенных «памятников культуры», скорее всего никогда не останавливаются, чтобы посмотреть их и лишь фиксируют, что проезжают мимо какого-то знакового пространства.

Последняя тема обсуждается уже в третьей главе «От мест – к не-местам». Под последними Оже понимает пункты временного пребывания и промежуточного времяпрепровождения — гостиницы, аэропорты, супермаркеты, лагеря беженцев и т.д. – все то, где, с точки зрения автора, отсутствует идентичность субъекта. Оже обращается к идее Мишель де Серто о разграничении места и пространства, но лишь затем, чтобы в итоге от нее отказаться, показав, что сам он думает иначе. Так, для де Серто пространство важнее места, потому что последнее становится первым, если используется на практике [де Серто 2013: с. 219]. Иными словами, пешеходы превращают место в пространство за счет движения тел. Тем самым разница между местом в понимании Оже и местом в понимании де Серто становится очевидной. Для де Серто место – нечто, что еще предстоит анимировать, то есть наделить смыслом за счет движения; для Оже место – что-то обладающее установленным символическим значением. Отсюда разница и в понимании пространства. Для Оже пространство – это не-места, т. е. «места, которые не являются антропологическими местами», которые нельзя определить ни через историю, ни через идентичность, ни через связи [Оже 2017: с. 84]. Поэтому не-места предполагают отсутствие истории и даже ее упразднение. И поскольку в таком пространстве нет ничего, мы приходим к новому измерению этой области – экзистенциальному, а через него и на более широкой уровень – социальный и политический, о чем будет сказано далее.

Экзистенциальное измерение концепции Оже заключается в следующем: именно в не-местах человек проживает свое одиночество, «выходит за пределы себя» и утрачивает (истощает) собственную индивидуальность. И поскольку в соответствии с появлением сверхмодерна возникают две новые реальности – с одной стороны, это пространства, созданные с конкретными целями типа торговли и путешествия, с другой – реальность, в которой современные субъекты должны вступать в отношения с этими пространствами, где происходит, как говорит сам Оже, переконфигурация субъекта. Очень важно то, что субъекты в не-местах не коммуницируют друг с другом – теперь они просто вынуждены внимать «тексту». Например, «застегните ремни», «наберите пин», «держитесь левой стороны» и проч. Именно такой «текст» говорит о том, что вы пребываете в не-месте, где вам дают указания («встаньте в правый ряд»), запреты («курить запрещено») и оповещения («вы въезжаете в...»). Вот почему если антропологические места создают «социальное», то не-места образуют «уединение по договоренности» [Оже 2017: с. 102-103]. Более того, социальный аспект сверхмодерна заключается в новой анонимности, возможной только после подтверждения личности. Вы становитесь «средним человеком» (пользователем банкомата, покупателем, пассажиром воздушного судна) лишь после того, как поставили подпись под договором – купили билет, показали паспорт, набрали пин-код и прочее: «пользователь не-места всегда должен доказывать свою невиновность» [Оже 2017: с. 111]. Автор не раскрывает термина, но, кажется, имеет в виду то, что не-места действуют по принципу презумпции виновности – ты виновен (а значит не можешь стать пользователем не-места) до тех пор, пока не доказал обратного, показав паспорт или введя пин. То есть «критерии невиновности – это установленные, официальные критерии индивидуальной идентичности» [Оже 2017: с. 111]. «Средний человек» (и невиновный) в не-месте освобождается от своих обычных детерминант. Поэтому в ситуации сверхмодерна, считает Оже, мы должны говорить о новой антропологии –

«антропологии одиночества».

Итак, спустя более чем двадцать пять лет с момента появления идеи сверхмодерна можем ли мы сказать, что она все еще актуальна? Была ли она в принципе актуальна? Начать следует с того, что Оже лишь пунктирно намечил контуры своей концепции, не затронув многих аспектов современности. Логика развития его мысли на протяжении книги понятна и даже оправдана, однако вместе с тем в ней есть уязвимые для критики места.

Так, первая и самая очевидная проблема Оже состоит в том, что он не дает себе труда объяснить, что именно он подразумевает под постмодерном. Это слово возникает у него три-четыре раза на протяжении книги, и то всегда как антитеза сверхмодерна. Мы можем лишь косвенно судить о том, чем ему представляется постмодерн. Во-первых, хотя он и не упоминает конкретных имен, это деконструкция, популярная в качестве метода у антропологов в начале 1990-х годов. Во-первых, он пишет о «редукционистском методе» постмодернистской антропологии следующим образом: «от поля к тексту, от текста к автору» [Оже 2017: с. 43]. Во-вторых, уже в другом месте Оже, видимо, приписывает постмодерну лиотаровскую идею об исчезновении метанарративов: сверхмодерн «...можно сказать, является лицевой стороной того, изнанкой чего нам извечно представляется постмодерн, – утверждением отрицания. С точки зрения гипермодерна сложность осмысления времени объясняется избытком событий, происходящих в современном мире, а не крушением идеи прогресса, ужа давно шаткой – по крайней мере, в своих карикатурных формах» [Оже 2017: с. 36]. Наконец, в-третьих, Оже настаивает на том, что «возникающее лоскутное одеяло способов интерпретации означает стирание современности» [Оже 2017: с. 32]. Что ж, следует сказать, что это очень и очень поверхностные представления о постмодерне. И вот почему.

Ясно, что Оже немного знаком с тезисами Лиотара и Деррида, и при этом обходит стороной идеи Бодрийяра (кстати, использование приставки «сверх», а не «гипер», может косвенно подтверждать то, что Оже не хотел

связываться с терминологией, уже «забронированной» Бодрийяром). Однако все это – не постмодерн. С тех пор, как не раз упоминавшийся Фредрик Джеймисон выступил со своей программной статьей «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма», ставшей заглавием его книги [Джеймисон 2019], обычно, хотя и не всегда, под постмодерном стали понимать уже не метод, но язык описания эпохи, то есть темпоральную категорию. В своей критике мы будем исходить из того, что считаем подход Джеймисона наиболее адекватным представлением о постмодерне. Если изучить ключевой текст Джеймисона, то станет ясно, что постмодерн как эпоха характеризуется именно утратой исторического мышления. В таком свете не-места Оже предстают всего лишь иллюстрацией утверждения состояния постмодерна. Там, где нет истории, или же где история предстает в виде текста (например, табличек памятных мест), там постмодерн являет себя в своем полноценном виде: «Мы обречены искать Историю при помощи поп-образов и симулякров этой истории, которая останется для нас навеки недостижимой» [Джеймисон 2019: с. 125]. И даже более того — то, на чем делает акцент Оже, на поверку оказывается еще одной характеристикой постмодерна: «...сама характеристика времени... *привлекает внимание к переменам в повседневности* и переменам на собственно культурном уровне» (курсив наш. – А.П) [Джеймисон 2019: с. 80].

Если делать какой-то промежуточный итог, можно сказать, что Оже на тот момент скорее подтверждает актуальность постмодерна, нежели упраздняет его. Но есть и более простые способы найти слабые стороны в концепции Оже, и они касаются, прежде всего, социально-политических экспликаций. Условно назовем это «второй проблемой». Во-первых, теория Оже уязвима для марксистской критики. Признаем, что все же банкоматы, карты в супермаркете и путешествия на самолетах и автомобилях в начале 1990-х были прерогативой в лучшем случае состоятельных людей Западных обществ. Даже сегодня, в XXI веке, далеко не все имеют автомобили, а многие часто не имеют возможности путешествовать, а в лучшем случае,

находясь на заработках в другой стране, лишь находят средства на поездку домой раз в год. А сколько жителей стран Африки могут позволить себе путешествовать? И вот почему, несмотря на все декларации Оже о том, что он ведет речь не о Европе, тем не менее, говорит он вовсе не о «ближней современности», но о «ближнем Западе». Ведь сверхсовременным является именно этот регион, а весь остальной мир, что нам и так хорошо известно, остается «недосовременным». Во-вторых, сверхмодерн не оправдал себя в следующем социальном отношении. Оже утверждает, что не-места приглашают индивидов к самоидентификациям, которые, «по существу являются мужскими, поскольку идеал “я”, распространяемый ими, по сути своей мужской» [Оже 2017: с. 114]. Сегодня феминизм, часто отождествляемый с постмодернизмом, одержал внушительную победу – особенно, кстати, это заметно на Западе – не только в социальной сфере, но и в вопросе языковых норм и репрезентаций, и многим феминисткам было бы неприятно и / или смешно читать цитируемые слова автора. В-третьих, Оже так увлекается своими рассуждениями, что порою доходит до совсем уже спорных тезисов.

Самый спорный момент в концепции Оже следующий. Он считает, что аэропорты, вокзалы и супермаркеты всегда были основными *местами* для совершения террористических атак по причине их «эффективности», «но, возможно, здесь кроется другая причина: те, кто стремится к новым формам социализации и локализации, видят в этих *местах* более или менее отчетливое отрицание своих идеалов. Не-место является противоположностью утопии: оно существует, не содержа в себе ничего органически социального» (курсив наш. – А.П) [Оже 2017: с. 121]. Вряд ли мы можем подтвердить эти слова, имея в памяти хотя бы теракт 11 сентября 2001 года. Но это касается большинства террористических атак. Более того, как видно из цитаты, Оже называет не-места местами. Но дело не столько в этом. Смущает то, что вокзалы, аэропорты, станции метро и торговые центры, с точки зрения французского мыслителя, олицетворяют для

террористов «отрицание идеалов», а не выбираются ими поскольку более «удобны». Торговые центры, на самом деле, сегодня действительно являются лучшим примером новых форм социальности, так как становятся одной из главных досуговых площадок для потребителей в регионах, где не так много пространства для развлечения. Но будучи таковыми, они привлекают огромные массы людей, и именно скопления людей привлекают, в свою очередь, террористов.

Далее сам Оже заводит разговор об империи, утверждая, что последняя, разумеется, не являясь не-местом, представляет собой пережиток прошлого, отражая «парамодерность» и неудачи модерна, а потому не отражает аспекты сверхмодерна и обречена на провал [Оже 2017: с. 123-124]. Не беря в расчет то, что имперский дискурс сегодня до сих пор в силе, мы можем вспомнить влиятельную концепцию Хардта-Негри, переосмысливших империю как новый мировой порядок без границ и пределов. Более того, авторы считают, что периоду империи соответствует «постмодернизация» экономики, то есть переход от производства к сфере услуг и информатизации [Хардт, Негри 2004: с. 263-283].

Наконец, третья существенная проблема концепции сверхмодерна Оже связана с очевидным – социальностью не-мест, на что автор отказывается обращать внимание. Например, люди редко путешествуют одни и потому отнюдь не обрекают себя на одиночество, проводя время в залах ожидания с семьей или друзьями, равно как разъезжая на автомобиле в веселой компании. Сверх того, некоторые не-места с исторической точки зрения представляют собой именно места – исторически и культурно важные строения типа Центрального вокзала или аэропорта имени Джона Кеннеди в Нью-Йорке. Иными словами, часто не-места оказываются местами по причине того, что предполагают и социальные отношения, и даже некоторые исторические импликации. Наконец, все это связано с непредвиденными Оже

трансформациями общества и культуры – в частности диджитализацией³⁴. Благодаря интернету, ноутбуку и смартфону человек ныне остается социальным, даже будучи изолированным в не-местах: без каких-либо ограничений мы продолжаем работать в залах ожидания, общаемся с семьей, друзьями, коллегами. Одним словом, цифровые технологии отменили «антропологию одиночества», которую пророчил обществу Оже, а вместе с этим исчез и сверхмодерн, оказавшись любопытной, но несостоявшейся социально-философской концепцией.

Вместе с тем, в отличие от многих других концепций постпостмодернизма (например, альтермодернизма) сверхмодернизм в некотором роде оказался востребованной идеей. То есть нашлись такие авторы, которые посчитали теорию достаточно эвристичной, чтобы попытаться развить ее, применив к иным сферам. Любопытно, что, прежде всего, ее попытались развить в двух областях, далеких от классической антропологии – в истории архитектуры и в «новой археологии».

Первым, кто решил связать свои интеллектуальные поиски со сверхмодерном, оказался нидерландский критик и историк архитектуры Ханс Ибелингс. Ибелингс непосредственно обращается к Оже, чтобы описать актуальную на момент конца 1990-х архитектуру как «сверхсовременную» в книге «Сверхмодернизм. Архитектура в эру глобализации» [Ibelings 1998]. Однако, идея не-мест, кажется, не слишком привлекла указанного автора, поскольку для него сосредоточенность индивидуальной жизни в аэропортах и пр. всего-навсего – факт глобализации (термин, отсутствующий в размышлениях Оже), потому что в эпоху информации и технологий преобладает идеал безграничного и неопределенного пространства – своего рода сверхсовременности. Стоит признать, что рассуждения Ибелингса весьма любопытны (например, он берет в расчет компьютерные технологии, делает особый акцент на значении городов и их дизайна, а также вводит в

³⁴ От слово Digital — цифровой.

оборот понятие «архитекторов-звезд»³⁵, вместе с тем, речь идет именно об архитектуре, а не о социальности и уж тем более систематическом описании нашего времени.

Ирония, вместе с тем заключается в том, что Ибелингс, заимствуя термин, противоречит тому, что хотел сказать сам Оже. Если для Оже сверхмодерн производит не-места – пространства, в которых нет истории, то для Ибелингса сверхмодерн – это городская архитектура, то есть не аэропорты и супермаркеты, но буквально «антропологические места» с вытекающими из этого последствиями для истории и социальности.

В свою очередь уже архитектурные идеи самого Ибелингса оказались некоторым образом востребованы. Так, канадский философ Марк Кингвелл заимствовал термин, предложенный Оже и переосмысленный Ибелингсом для того, чтобы попытаться скрестить рассуждения о современной архитектуре со своими познаниями в социальной и политической философии [Kingwell 2006]. Кингвелл припел в свои рассуждения Джона Ролза, Джона Грея, Юргена Хабермаса и проч. с целью разыграть карту сверхмодерна, то есть термина, на который можно было сделать ставку как на ключевой ярлык, альтернативный постмодерну. Текст Кингвелла не дал никакого интеллектуального прироста для развития теории сверхмодерна (за исключением использования слова «меганарратив» вместо «метанарратива») и, по сути, представляет собой «холостую академическую статью», призванную показать эрудицию автора и способность сплестать сложные предложения на конкретную тему. В свою очередь, английский историк и теоретик архитектуры Роберт Адам в книге «Глобализация архитектуры модерна», хотя и упоминает Ибелингса, уже не связывается с термином, благоразумно предпочитая более конвенциональные и понятные всем слова

³⁵ С точки зрения Ибелингса, в ситуации конца XX века настоящими звездами стали архитекторы — наиболее востребованные на мировом рынке проектировщики зданий и даже кварталов или городов, суммы гонораров которых сравнимы с гонорарами ведущих голливудских актеров. Поскольку таких архитекторов не так много, их услуги пользуются невероятным спросом.

«модерн» и «модернизм» [Adam 2012: p. 125].

Позже на концепцию Оже обратили внимание в Испании. В 2008 году историк Гонзалес-Руибал использовал позаимствованный непосредственно у Оже термин в статье «Время разрушать. Археология сверхсовременности» [Gonzalez-Ruibal, 2008]. Однако, кажется, близость двух концепций сверхмодерна этим и ограничивается. После краткого экскурса в теорию Оже Гонзалес-Руибал объясняет, почему он решил использовать именно это понятие. Во-первых, потому что приставка «сверх» подразумевает обострение и преувеличение, в то время как приставка «пост» – преодоление. С точки зрения исследователя, современность не преодолена, а ее материальная природа требует объяснения кризиса индустриализма, колониализма и экологического кризиса. Во-вторых, как правило, археологи, как утверждает сам автор, изучают период с начала XVI века и заканчивают свои поиски началом XX столетия, в то время материальная культура XX и начала XXI столетий выпадает из поля зрения историков. В-третьих, археология сверхмодерна – актуальная для нас история, буквально «наша история», и еще больше это «история травмы», которую необходимо изучать. Наконец, в-четвертых, если современность в целом приносит разрушение, то сверхсовременность производит ее в необычайных масштабах. Самым ярким примером, который приводит Гонзалес-Руибал, являются войны, однако сверхсовременная повседневная жизнь, с его точки зрения, приносит миру больше вреда, чем две мировые войны [Gonzalez-Ruibal 2008: p. 247, 248]. Сверхсовременность, как и современность в целом, настолько же характеризуется разрушением, насколько производством или потреблением, с той лишь разницей, что разрушение обычно игнорируется исследователями.

Впрочем, как настаивает Гонзалес-Руибал сам, его идея не должна быть принята за попытку отделить прошлое от настоящего: «Здесь нет только археологии XXI века, но лишь археология XXI столетия вместе со всеми прошлыми столетиями, смешанными и запутанными» [Gonzalez-Ruibal 2008:

р. 262]. Как признается сам автор, его концепция пессимистична. Однако, это не парализующий пессимизм, но тот, который призывает к действию. Последнее может быть представлено как «археологическая терапия» и «археологическая критика», то есть способ справиться с травмирующим прошлым и управлять противоречивыми воспоминаниями. Миссия археологии сверхсовременности состоит не только в том, чтобы рассказывать (откапывать) истории разрушения, но в том, чтобы воскресить память о репрессированных людях. Именно с этой точки зрения археология может выполнять как терапевтическую, так и политическую функцию. Гонзалес-Руибал заявляет, что написать манифест означает совершить политический акт – разоблачить то, что сверхсовременная силовая машина не хочет показывать, например, трупы в боснийской братской могиле.

В отличие от разысканий Ибелингса и других историков архитектуры, концепция Гонзалеса-Руибала выглядит куда более убедительной, продуманной и полезной с точки зрения социальной философии. Вместе с тем, термин, им используемый, очевидно, не имеет отношения к не-местам Оже. Наряду с этим, сколь бы привлекательной ни выглядели исследования автора, по сути, они имеют дело с тем, что культурсоциолог Джеффри Александер назвал «темной стороной современности» [Alexander 2013]. На деле «археология сверхсовременности» занимается «культурной травмой» и относится к сфере культурных исследований и истории. В журнале «Антропология сегодня», в котором опубликована статья Гонзалеса-Руибала, представлено много ответов/комментариев: концепция вызвала неподдельный интерес. Тем не менее, уже в сборнике эссе, который редактировал Гонзалес-Руибал, про сверхмодерн практически не упоминают — на всю книгу приходится два-три упоминания [Gonzalez-Ruibal 2013]. Гонзалес-Руибал также написал статью «Сверхсовременность и археология» для энциклопедии «Глобальной археологии» [Gonzalez-Ruibal 2014], в которой скорее «размыл» понятие, сосредоточившись не на своих предшествующих исследованиях, но вписав концепт в хорошо известную

дискуссию современных социальных теоретиков о постмодерне, с акцентом на теории Оже. Таким образом, идея «сверхмодерна», обреченная на поражение, получила новую, но весьма ограниченную жизнь.

В антологию постпостмодернизма, не раз упоминаемую в настоящем исследовании [Rudrum, Stavris 2015], концепция Оже и ее не самых надежных сторонников типа Ибелингса и Гонзалеса-Руибала не попала. Главным образом потому, что эти идеи были сформулированы за некоторое время до появления самого постпостмодернизма. И хотя ее недостатки и несостоятельность в качестве альтернативы постмодерну очевидны, в целом нам необходимо признать ее значение в качестве одной из первых попыток поиска нового языка описания эпохи XXI века. Несмотря на это, сверхмодерн, отражая общее настроение отхода постмодерна с исторической сцены, разумеется, должен быть вписан (и, по сути, вписывается, что и было показано) в общее движение постпостмодернизма.

Здесь, в заключении хотелось бы обратить внимание на следующее. Как уже говорилось, Марк Оже, в действительности обращаясь к «культуре повседневности» — вполне в постмодернистском духе — отдает приоритет антропологии и умаляет значение культуры во всех ее формах типа музыки, живописи, книг (хотя и часто цитирует Шарля Бодлера и обращается за помощью к Шатобриану), но не кинематографу. Вместе с тем иные варианты постпостмодернизма очень часто прибегают как к культуре в целом, так и к ее конкретным формам, в особенности — к кинематографу. Так, самым важным фильмом для теории автомодернизма оказывается «Парк Юрского периода» (1993), для диджимодернизма — «Аватар» (2009), для метамодернизма — творчество Уэса Андерсона, для перформатизма — «Красота по-американски» (1999) и т.д. Существует, однако, несколько фильмов, которые могли бы стать ключевыми для прояснения социального статуса не-мест. Это «Подземка» (1985) Люка Бессона, «Там, где сердце» (2000) Мэтта Уильямса и «Терминал» (2004) Стивена Спилберга. Во всех этих картинах не-места фактически становятся иным пространством —

пространством не временного пребывания, но жизни вообще. В «Терминале» главный герой вынужден буквально жить в аэропорту имени Джона Кеннеди, не имея возможности ни уехать на родину, ни выйти в город. Равно как и героиня «Там, где сердце» устраивает свой быт в придорожном супермаркете, потому что ей больше некуда идти. Случай сюрреалистического мира «Подземки» более сложный, поскольку в этой ленте само метро оказывается «антропологическим местом», смысл которого образуют его жители, не поднимающиеся наверх. Однако эти не-места, представляемые художниками как «места» (в терминологии Оже) уникальны и, по сути, за счет того, что являются эксцессами, нетипичными примерами для типичных феноменов, подтверждают концепцию сверхмодерна. Однако фильм Кевина Смита «Тусовщики в супермаркете» (1995), вышедший почти сразу после публикации книги Оже (и в момент ее перевода на английский язык), полностью опровергает теорию сверхмодерна: оказывается, вся культурная жизнь человека, буквально повседневная жизнь, может протекать в не-местах. Что еще более важно – речь идет о социальной жизни, а не об одиночестве индивида. И эта реалистическая (а не сверх- или сюрреалистическая) картина выражает уже не эксцесс, но напротив – рутину и обыденность.

В целом мы видим, что, во-первых, сам Оже не стал развивать свое «введение в антропологию сверхмодерна», а многие его интуиции себя в итоге не оправдали. Во-вторых, другие авторы, обращаясь к термину по случаю, точно также в дальнейшем не стали развивать свои идеи. Тем самым можно сделать вывод, что сверхмодернизм не является работоспособной концепцией и не может считаться даже слабой альтернативой постмодернизму.

Глава 2.4. Преодоление культуры в постгуманизме

Некоторым исследователям, специализирующимся в области «нового материализма» или, если брать еще шире, «постгуманизма», может показаться, что постгуманизм, по меньшей мере, не совсем правомерно считать одной из версий постпостмодернизма. Во-первых, области исследований и сама изначальная теоретическая оптика у постгуманизма и постпостмодернизма по идее должны различаться. Так, постгуманизм интересуется не совсем то положение дел, которое существует сейчас, но то, что должно быть и что может быть, конечно, с учетом актуального состояния или же в некоторых случаях, как следует мыслить, чтобы сосуществовать с другими, не-человеческими формами жизни, в текущем положении; постпостмодернизм же пытается ухватить актуальные тенденции в искусстве и культуре в целом, описав их. Постгуманизм интересуется границами между человеческим и не-человеческим, постчеловеческим или синтезом человеческого и не-человеческого; постпостмодернизм ориентируется скорее на социальное как таковое и репрезентацию искусства в этом социальном, что помогает нам лучше понять само социальное. Во-вторых, постгуманизм – в целом скорее философское направление мысли, в то время как постпостмодернизм интересен преимущественно культурологам, теоретикам искусства, деятелям искусства, культурным критикам, литературоведам и немного реже социальным теоретикам. Разумеется, при желании одно можно было бы без труда связать с другим на концептуальном уровне, но не на фактическом. Однако вопрос заключается в том, зачем это делать?

И все же, если провести исследовательскую работу, то есть изучить факты, интеллектуальные влияния и эволюцию некоторых авторов, то можно прийти к совершенно неожиданным выводам. А именно, постгуманизм на поверку представляет собой одну из версий постпостмодернизма. С одной стороны, это связано с влиянием различных идей постмодерна на формирование последующих интеллектуальных и идеологических течений, с

другой – это относится непосредственно к генетической связи ранних концепций постмодерна и появления концепции постгуманизма. В дальнейшем мы попытаемся адекватно представить эти связи, чтобы в итоге подтвердить озвученный тезис.

Но прежде, необходимо определиться с терминами. Это касается таких понятий, как «трансгуманизм» и «постгуманизм». Термин «трансгуманизм» появился хотя и позже, чем слово «постмодернизм», но все же до того, как философы приняли идею «постмодерна» и обратились к ее критике или к ее теоретическому описанию. В частности, английский биолог, эволюционист и (транс)гуманист Джуллиан Хаксли ввел термин в широкий оборот в 1957 году [Huxley 1957], тем самым породив новое теоретическое и практическое направление для исследований. Хаксли считал, что новые технологии и прорывы в науке должны быть использованы для улучшения человеческой природы, как телесной, так и интеллектуальной; причем внимание этическим моментам изначально не уделялось. Несмотря на то, что в русскоязычной Википедии статья «Трансгуманизм» и по объему, и по содержанию в разы превосходит статью «Постгуманизм», следует признать, что сегодня второе понятие более востребовано, носит более общий характер и поэтому в итоге поглощает второе. Иными словами, в настоящий момент трансгуманизм можно – или даже принято – считать одной из версий постгуманизма или же переходным этапом в постчеловеческое состояние, олицетворяемое синтезом человека и робота, человека и искусственного интеллекта. В любом случае, получается, что трансгуманизм занимает по отношению к постгуманизму подчиненную позицию.

Проблема же с самим постгуманизмом состоит в том, что исследователи отмечают, что на самом деле «постгуманизм» является зонтичным термином, и в рамках этого собирательного понятия существует множество различных направлений мысли. Эти направления очень часто не просто не пересекаются, но даже находятся в сложных отношениях, порою доходящих до конфликта друг с другом. Например, к таким выводам пришла

философ Франческа Феррандо, попытавшись разобраться с понятиями «постгуманизм», «трансгуманизм», «антигуманизм», «метагуманизм» и «новый материализм» [Ferrando 2013]. Дело не только в разных префиксах, которые определяют отношение тех или иных авторов к гуманизму, но и в самом префиксе «пост». «Пост» может пониматься, скажем, в значении «за пределами», «больше» и «дальше», тем самым в данном случае постгуманизм преодолевает и даже нарушает границы гуманизма или, возможно, утверждает превосходство новой эры в развитии человечества (или даже не-человечества). Но «пост» может употребляться и в значении нового периода, который идет на смену гуманизму или уже пришел. В последнем случае «традиционный гуманизм» просто отрицается или признается неактуальным или даже вредным по определенным причинам.

Итак, если мы используем «постгуманизм» как зонтичный термин (иной альтернативы просто нет – конечно, если мы не являемся авторами или исследователями одного-единственного варианта постгуманизма, отрицая в таком случае все другие), то он предстает во множестве версий. Важно, что это, скажем, не просто постгуманизм, ориентированный на новые технологии, и постгуманизм, ориентированный на природу во всем ее многообразии, но сами направления мысли теоретиков постчеловеческого состояния – от онтологии и этики до политики и культуры. Таким образом, речь идет сразу и об онтологии, и об этике, но главное – о конкретных политических стратегиях. Вот почему нам важно различать вероятные направления постгуманизма. Возможно, единственное, что объединяет все идеи, связанные с понятием «постгуманизм», это твердое намерение теоретиков заявить, что кроме человека, в мире существуют и другие субъекты (как вариант – «индивиды», «агенты» или «сущности»). Но нас все же интересует один конкретный вопрос, ответ на который многое прояснит в понимании непростых отношений постгуманизма и постмодернизма – какое место занимает культура в ее широком значении в теории постгуманизма?

Дело в том, что постгуманизм (и это невероятный факт) изначально возник как культурцентричная философия. И материал, на котором строились рассуждения, и сам концептуальный аппарат теории были исключительно «культурологическими». Хотя термины постгуманизм и «постчеловеческое» (posthuman) появились позже понятия «трансгуманизм», но стали более популярными и использовались не в контексте теории эволюции или научно-технического прогресса. Эти слова в широкий оборот ввел теоретик культуры Ихаб Хассан в 1977 году [Hassan 1977]. Интеллектуальная работа Хассана – важная точка для встречи постмодернизма и постгуманизма. Именно Хассан был тем, кто придал определенное звучание идеям постмодерна в искусстве и культуре. Как известно, данное понятие, попавшее в заглавие работы «Состояние постмодерна», Лиотар позаимствовал непосредственно у Хассана. Сам Хассан изначально был очарован постмодерном и всячески приветствовал его наступление, но уже в середине 1980-х высказывался о нем предельно скептически: «...задавленный собственным китчем, постмодернизм стал чем-то вроде эклектичной шутки, рафинированной похотью наших одолженных удовольствий и тривиального неверия» [Андерсон 2011: с. 33]. Вероятно, по этой причине он придумал новый термин и даже высказывался насчет того, что понятие «постмодерн» должно быть упразднено термином «постгуманизм».

В статье «Прометей как перформер: на пути к постгуманистической культуре?» Хасан рассуждал именно о том, о чем заявил в подзаголовке текста – он предсказывал возникновение совершенно новой – постгуманистической – культуры, которая преодолет «внутренние барьеры сознания и внешние барьеры человечества» [Hassan 1977: p. 833]. Нам нужно понять, заявлял Хасан, «что человеческая форма – включая человеческое желание и все его внешние репрезентации – может радикально измениться и, таким образом, должна быть пересмотрена. Мы должны осознать, что теперь пять сотен лет гуманизма могут подходить к своему концу, поскольку

гуманизм сам превращается во что-то такое, что мы должны беспомощно назвать постгуманизмом» [Hassan 1977: p. 843]. В целом Хассан предлагал преодолеть такие ставшие для философской мысли фундаментальными оппозиций, как единое и многие, космос и культура, универсальное и конкретное. Хассан собирался создать или предлагал создать новые языки описания в науке, теории культуры и искусстве. Главное же, что он предложил следующим авторам, подстраховавшись при этом сам, так это тезис о том, что постгуманистическая культура – это «культура в развитии» [Hassan 1977: p. 838].

Полагая космос перформансом, Хассан описывает «постгуманистическую культуру» как космическую «матрицу современного перформанса». И поскольку новый агент постгуманизма бросает вызов существующей культуре, то главные образы риторики постгуманизма должны быть взяты из той же самой культуры – дерзкие и активные герои, носители гордости титанов, выступающих против воли олимпийцев. Это Фауст, Виктор Франкенштейн и, наконец, сам Прометей [Miah 2008: p. 92]. Здесь же отметим, что буквально в то же самое время французский философ Мишель Серр, размышляя о паразитах и их значении в природе (а значит – в обществе и культуре), предложил куда более радикальный взгляд на Прометея: «Нам даже придется упомянуть Прометея – с высоты птичьего полета. Все тот же Прометей, все те же создания, которые, в конце концов, – на закате эволюции – свили себе гнездо в грудной клетке производителя (producer) разрушенной теперь цели» [Серр 2016: с. 186].

Однако если Серр мыслит радикально, то есть небанально и в совершенно неожиданном направлении, устремляя свой взгляд к природе, а примеры черпает гуманитарных и естественных наук, то Хассан остается в плену актуальных тенденций и потому связывает постгуманизм с робототехникой и искусственным интеллектом. То есть для Хасана изменение, проявляющееся в слиянии науки и искусства, в конечном итоге должно было привести к «дематериализации жизни и концептуализации

существования» через «расширение человеческого сознания» на весь космос. Эти новые возможности (пост)человечества Хассан связывал в том числе с развитием искусственного интеллекта. Что важно, на эти размышления Хассана навел суперкомпьютер ХЭЛ из фильма Стэнли Кубрика «2001: Космическая одиссея» (1968). Хассан охарактеризовал ХЭЛа «таким человечески странным, то есть одновременно таким зловещим и пафосным в каждой его схеме и каждом его бите».

Пока же отметим, уверенность Хасана в том, что в чем бы ни заключалось это новое «развитие», приведет ли оно к трансформации или же замене человека другим агентом, оно обязательно изменит «образ человека, концепцию человека» [Hassan 1977: p. 835, 845]. Подчеркнем и то, что мы могли бы интерпретировать мысль Хассана в том ключе, что к самой идее выхода человека за пределы идеологии и «состояния» гуманизма его подвел очень сильный образ из популярного фильма. Если мы согласимся с этим суждением, тогда выводы, которые можно было бы сделать, окажутся невероятными. Но к ним мы вернемся в конце главы. Однако даже если мы откажемся от этой интерпретации, все равно концепция Хассана остается крайне проблематичной для современного постгуманизма. Если Хассана интересует только культура, пускай и синтезированная с космосом, то последующие авторы стремятся культуру преодолеть или, во всяком случае, оспорить ее гегемонию. Возможно, именно поэтому в актуальных антологиях и монографиях, посвященных постгуманизму, имя Хассана за редким исключением [Hauskeller, Philbeck, Carbonell 2015] буквально замалчивается. А если вдруг оно и всплывает, то авторы скорее обращаются к его идее постмодерна [James 2017].

Поскольку среди множества версий постгуманизма нас интересуют именно те, что могут быть связаны с постмодернизмом, обратимся к социальной теории Бруно Латура. В своей книге «Нового времени не было. Эссе по симметричной антропологии» Латур, остро критикуя всю предшествующую философию, конечно, обращается и к постмодернизму. Он

не проговаривает четко, что именно под ним понимает, но обращение к Жану-Франсуа Лиотару и Жану Бодрийяру само за себя говорит, к какой именно версии постмодерна обращается автор. Поскольку «Нового времени не было», то Латур предлагает называть этих авторов и мыслителей скорее «допостмодернистами», но, что иронично, в итоге очень быстро забывается о своем намерении и начинает использовать конвенциональный термин: «...только начиная с постмодернистов, совершается отход от проекта Нового времени». Чтобы продемонстрировать радикальный гуманизм постмодерна и отрицание во имя него науки, Латур цитирует Лиотара: «Я только утверждаю, что в экспансии науки нет ничего человеческого. Может быть, наш мозг – это лишь временный носитель процесса усложнения. Возможно, отныне речь должна идти о том, чтобы оторвать этот процесс от того, что, вплоть до настоящего времени, его поддерживало. Я убежден, что это вы [ученые!] пытаетесь делать это сейчас. Информатика, геновая инженерия, физика и астрофизика, космонавтика, робототехника, трудятся сегодня во имя сохранения этой сложности в таких условиях жизни, которые независимы от жизненных условий, существующих на Земле. Но я не вижу, в каком отношении все это является человеческим, если под человеком понимаются человеческие сообщества с их культурными традициями, установленными в ту или иную эпоху в конкретных местах этой планеты. ...это не имеет ничего общего с эмансипацией человека» [Латур 2006: с. 127].

Латур практически никак не комментирует это высказывание, потому что оно прекрасно подтверждает его общий тезис. С точки зрения социолога, для Нового времени характерна особая «Конституция»: есть человек и есть все, что им не является – такое положение дел стало возможно в результате «очистки». Однако в реальности кроме очищения есть еще и «гибриды» – иные агенты. Философы Нового времени отказываются их учитывать и делают все возможное, чтобы говорить только о рациональности и человеке. Латур ратует за то, чтобы существование «гибридности» было признано, и потому нам необходимо объявить в качестве теоретической задачи

построение такого мышления, которое позволит исследовать эти гибриды. Поэтому Латур использует полемический ход, чтобы просто с помощью постмодернизма распрощаться с Новым временем: «...в самом деле, полагая, что ученые – это инопланетяне, постмодернисты в действительности завершают эпоху Нового времени, окончательно изымая пружину, которая создавала напряжение» [Латур 2006: с. 128].

Фактически Латур³⁶ одним из первых обнаружил способ преодолеть постмодерн, правда, используя уловки в аргументации и подменяя понятия. Но нам важнее, что Латур повлиял на последующую социальную теорию таким способом, который позволил многим феминисткам отказаться от союза с постмодернизмом, который, по очевидным причинам, не мог устраивать движение женщин за свои права и борьбу с патриархатом. Проблематичность отношений постмодерна и феминизма была очевидна еще в 1985 году, когда отдельные прогрессивные авторы пытались разграничить марксистское понимание постмодерна Фредрика Джеймисона и актуальный на тот момент феминизм, а точнее показать, что марксистская версия постмодерна для них была – всего-навсего реанимацией «царь-нарратива» левых, то есть попыткой вернуть господство, что на деле означало «утраченное господство». «Ибо что еще, если не рождение наций Третьего мира, “бунт природы” и женское движение – т.е. голоса покоренных – бросило вызов желанию запада добиваться все более жесткого господства и контроля» [Оуэнс 2005: с. 307]. Сегодня же некоторые представители постгуманизма и ранее феминизма до сих пор ссылаются на Латура (на почти все его работы) как на теоретический источник, предлагая, например, политический проект «постчеловеческого освобождения»³⁷.

³⁶ Его более позднюю работу на эту тему см. [Латур 2017].

³⁷ Авторы ставят вопросы: как можно реализовывать политические проекты в мире, характеризующемся сложностью, остается ли понятие эмансипации актуальным для современного мирового порядка, и главное: возможно ли иметь неутопическую форму эмансипации? См. [Cudworth, Hobden 2018].

Остается сказать, что именно многие феминистки начали строить проект постгуманизма, который в некоторых отношениях имел основания для упразднения постмодернизма. Донна Харауэй, Роза Брайдотти и Кэтрин Хейлз – самые заметные имена в этом движении. Важно то, что эти феминистки, обратившиеся к постгуманизму, в итоге черпали вдохновение не в текстах Ихаба Хассана (очевидно ложный путь для преодоления постмодерна), но в опытах не-человеческого (технологического и биологического). Это правда, что изначально многие из них обратились к новым технологиям – программированию, роботам (а также киборгам) и кибер-пространству, но впоследствии они пришли к совершенно иным позициям, в том числе по отношению к гуманитарным наукам. Так, Донна Харауэй, написавшая знаменитый «Манифест киборгов», в итоге отказалась даже от постгуманизма³⁸. То есть многие феминистки проделали большую эволюцию в своих убеждениях и, пройдя этап отрицания постмодерна, в итоге сосредоточились на совершенно новых темах. Это, прежде всего, касается Розы Брайдотти, которая сперва пыталась избавить феминизм от постмодернизма [Braidotti 2007], а затем пришла к не-человеческой онтологии. Вместе с тем, такие авторы, как Кэтрин Хейлз долгое время оставались верны той сфере, с которой начинали [Hayles 1986; Hayles 1999; Hayles 2005].

То есть сперва, преодолев постмодерн, феминистки строили проект «культурного постгуманизма», отказываясь от антропоцентрического (и, разумеется, потому репрессивного) взгляда на мир. В этом измерении постгуманизм исследовал новую ситуацию разрушения онтологических границ, что требовало создания и новой этики. Такой постгуманизм в сравнении с другими его версиями – прежде всего последовательная

³⁸ «Все эти тентакулярные существа, протягивающие свои нити, заставили меня разочароваться в постгуманизме, несмотря на то, что я вскормлена результатами той богатой и продуктивной работы, которая была проделана под этой рубрикой» [Харауэй 2018: с. 183]. Но киборги Харауэй до сих пор беспокоят исследователей, см. [Митрофанова 2018].

этическая теория. Поэтому культурный постгуманизм отказывался от обобщенного Эго человечества и радикально переопределял отношения с «Другим» в межкультурной коммуникации. В своих трудах Донна Харауэй («Манифест киборгов», 1985) и Кэтрин Хейлз («Как мы стали постлюдьми», 1999) [Харауэй 2005; Hayles 1999] обращались к этической проблематике, мечтая об уходе от субъективности, основанной на устранении телесного измерения. Культурный постгуманизм обнажал ситуацию неравенства и требовал, чтобы технологии использовались во благо тех, чей голос все еще не был услышан. На ранних этапах культурный постгуманизм, пересматривая язык «теории», требовал выполнения обязательств перед всеми человеческими агентами, а затем и перед не-человеческим [Miah 2008: p. 77-79, 90-91].

В новом тысячелетии ситуация изменилась коренным образом. Такие течения, как объектно-ориентированная онтология и акторно-сетевая теория³⁹, постепенно утверждались в академическом пространстве, некоторые из представителей феминизма двигались в том же направлении, пока все они не сошлись в одной точке. В итоге, феминистки, обнаружив аргументацию и теоретическую базу в объектно-ориентированной онтологии и акторно-сетевой теории, смогли предложить проекты «новых материализмов» (это тоже зонтичный термин для многообразия авторских концепций). Упоминаемые движения ставят своей целью построить новую онтологию, в пределах которой все агенты (или объекты) были бы равны. Однако в отличие от объектно-ориентированной онтологии и акторно-сетевой теории «новые материализмы», не удовлетворяясь требованиями новой онтологии, начинают преследовать конкретные этические и политические цели. Стоит отметить, что почти все представители «новых материализмов» являются преимущественно делезианцами. У Жюль Делёза они заимствуют его прочтение онтологии и теории аффекта Бенедикта Спинозы. Так, в интерпретации Делёза [Делёз 2016] онтология Спинозы

³⁹ Хорошее введение в тему: [Астахов, Гавриленко, Писарев 2017; Харман 2017].

является монистической, то есть в рамках такой перспективы существуют лишь индивиды. Атомам свойственно стремление к продолжению существования и движению (конатус), то есть некоторая активность. Отношения между ними производительны. И потому эти индивиды определяются отношениями. Забегая вперед отметим, что, обращаясь к Делёзу, сторонники «новых материализмов», на генетическом уровне связывают себя с некоторым проектом постмодерна⁴⁰. Это не означает, что они «постмодернисты», но даже Фредрик Джеймисон, предложив язык описания постмодерна, свою идею шизофрении позаимствовал у Жюль Делёза и Феликса Гваттари.

Тем самым мы наблюдаем некоторый процесс движения от постмодернизма к постгуманизму, на что обращает внимание в своей книге Франческа Феррандо [Ferrando 2019]. Очень важно, что работа Феррандо называется именно «Философский постгуманизм». Потому что философский постгуманизм некоторым образом упраздняет (или впитывает в себя, или даже «снимает») постгуманизм культурный, открывая озвученные выше политические перспективы. Так, в 2000 году нобелевский лауреат Пауль Крутцен сформулировал концепцию «эпохи антропоцена» – нового геологического периода, в котором основное влияние на развитие земли, включая климат, почву и территории, оказывает человек. Таким образом, человек несет ответственность за то, что в ближайшие тридцать лет землю ожидают экологические катастрофы, и потому, как утверждает британский социолог Джон Урри, всем нам следует задуматься и начать предпринимать какие-то действия, чтобы избежать исчезновения [Урри 2018: с. 239, 251]. Хотя далеко не все согласны с этой формулировкой⁴¹, в целом новые

⁴⁰ Особым случае здесь является Кэтрин Хейлз периода 1999 года, взявшей за основу рассуждения Делёза и Гваттари и указавшей на политическую природу постгуманистической мысли: «...то есть постгуманизм – это следующий из серии *-измов*, которые стремятся подорвать гегемонию белых, мужчин, европейских/североамериканских капиталистов». См. [Brown 2015: p. 14].

⁴¹ Как отмечают Мария Крамар и Карен Саркисов, «неудовлетворенность термином заставила некоторых теоретиков предложить свои альтернативы: капиталоцен (Джейсон

материалисты используют именно ее, даже если пытаются описать следующую за антропоценом эру. Теоретики «новых материализмов» утверждают, что можно и нужно выстроить такой способ восприятия мира, который откроет путь к адекватному ситуации мышлению – с помощью которого можно будет найти решение прежде всего экологических проблем.

То же самое говорит австралийский культуролог Пол Джеймс, замечая, что философский постгуманизм, ставивший во главу угла своей теории долгоиграющую политическую стратегию, противопоставляет себя традиционным для модернизма бинарным оппозициями об отношениях господства и подчинения между человеческими и не-человеческими агентами, равно как и репрессивной политике антропоцентричного модернизма, который в угоду цивилизационному прогрессу совершенно не заботился об экологии. И потому главным противником постгуманизма в плане философии является упрощенно понятый дуализм Декарта, в котором противопоставлялось человеческое и не-человеческое, сознание и тело. Важно также убеждение Джеймса в том, что постгуманизм источником своего происхождения имеет «критический постмодернизм», смешанный с дискурсом «новых материализмов» [James 2017: p. 29]. В представлении Джеймса постгуманизм предлагает иную теоретическую перспективу, в которой на одном уровне могут сосуществовать как человеческие, так и не-человеческие агенты (объекты и системы), тем самым постгуманизм намеревается преодолеть философию дуалистической картины мира. Постгуманизм не выделяет человеческое как особую онтологическую категорию и даже упрощает имеющееся представление о человеческом. Иными словами, в политическом плане философский постгуманизм исследует актуальную ситуацию, в которой человеческое стало децентрализованным, поскольку испытывает на себе пересекающиеся влияния технологических, экономических и медицинских сетей. Но все это

Мур), плантационен и хтулуцен (Донна Харауэй) [Крамар, Саркисов 2018: с. 22]. См. также [Demos 2017].

Джеймс говорит лишь для того, чтобы найти уязвимые пункты в программе постгуманизма. К этому мы вернемся позже, а пока обсудим эту программу подробнее.

Если обращаться к деталям, то философский постгуманизм критикует деятельность человека, а вместе с этим пытается упразднить антропоцентрические и гуманистические допущения, сложившиеся за несколько прошедших столетий. В фокусе внимания философского постгуманизма находятся следующие вопросы: «Что представляет собой человеческое бытие?», «Что значит быть человеком?» и «Что такое быть не-человеческим агентом?». Философский постгуманизм стремится преодолеть не только декартовский дуализм, но и в целом постпросветительскую установку на контроль человека над природой и испытывает особую неприязнь к понятию «права человека», предлагая дополнить их возможными правами иных агентов и сообществ. Несмотря на то, что, с точки зрения философского постгуманизма, развитие технологий является проявлением спонтанности человеческой природы, в чем нет ничего плохого, сторонники этой версии постгуманизма наиболее остро реагируют на этические вызовы разных открытий, поскольку в условиях ускоренного социального развития новые технологии порождают новые проблемы (модификации человеческого эмбриона, дети от трех биологических родителей и т.д.) [Miah 2008].

Итак, если некоторые авторы утверждают, что постгуманизм получает импульс от постмодернизма, можем ли мы поставить вопрос ребром: правомерно ли считать постгуманизм вариацией постпостмодернизма? Видимо, так можно считать уже на том основании, что постгуманизм – единственная из всех альтернатив постмодерну – находит надежный способ преодолеть постмодерн, то есть возможность выйти за его пределы, не страшась обвинений в том, что он не предлагает ничего нового. Как мы видели, постгуманизм предполагает предметом своих размышлений не только технологии, но в фокус его внимания попадает все не-человеческое,

то есть существенное место в нем занимает природное – животные, насекомые, микробы, растения и т.д. Фредрик Джеймисон, сформулировавший тезис о слиянии экономики и культуры в 1984 году, казалось бы, сказал последнее слово в теории постмодерна, поскольку выход за границы культуры в течение долгого времени было трудно вообразить. Более того, Джеймисон в своей аргументации пошел еще дальше и в принципе упразднил природу, заявив, что культура стала настоящей «второй природой» для человека [Джеймисон 2019: с. 58]. Или, если обращаться к примерам и метафорам самого Джеймисона, то «торная тропа» Мартина Хайдеггера в какое-то время перестала быть возможной в качестве актуального образа: «...пришло время радикального затмения самой природы: в конце концов, хайдеггеровская “торная тропа” безвозвратно и безнадежно уничтожена поздним капиталом, зеленой революцией, неокOLONIALИЗМОМ и мегаполисом, который прокладывает свои автострады через старые поля и пустующие участки, превращая “дом бытия” Хайдеггера в лучшем случае в кондоминиумы, а в худшем – в неотопливаемые, полные крыс многоквартирные доходные дома»⁴². Однако то, что в итоге предлагает постгуманизм в некоторых своих версиях, фактически является стиранием или деконструкцией границы между природой и культурой через демонстрацию того, как эта граница производится (и в конце концов, об избавлении от этой (пост)модернистской оппозиции). Та же Роза Брайдотти зафиксировала этот переход: «Кроме того, антропоцен совпадает с эпохой возрастающего технического опосредования, проблематизирующей антропоцентризм изнутри. Потеря антропосом его центрального места, таким образом, ставит под вопрос отделение *bios*, жизни как прерогативы человека, от *zoe* — жизни животных и не-человеческих существ. В последние десятилетия вместо этого разделения на передний план выходит континуум “природа — культура”...» [Брайдотти 2018: с. 26].

⁴² Удивительно, но крысы в качестве «паразитов» даже здесь прокладывают тайную тропу от постмодернизма к не-человеческому постгуманизму [Джеймисон 2019: с. 138].

Феминистка и теоретик агентного реализма Карен Барад сформулировала этот тезис еще более четко и еще более радикально: «Отказываясь от антропоцентризма, гуманизма и антигуманизма, *постгуманизм* обозначает практику описания разграничивающих практик, благодаря которым “человеческое” и его другие оказываются по-разному очерчены и определены. Хочу оговориться, что, пользуясь этим спорным понятием, я не заинтересована в постмодернистском превознесении (или демонизации) постчеловеческого в качестве живого свидетельства смерти человека или в качестве следующего этапа в его развитии. Мы не собираемся некритично приветствовать киборга как парадоксального спасителя или освободителя. Постгуманизм, как я его здесь понимаю, “откалиброван” не по человеку; напротив, речь здесь идет об оспаривании исключительности человека, равно как и о нашей ответственности за роль, которую мы играем в дифференциальном конституировании и позиционировании человека среди прочих существ (как живых, так и неживых). *Постгуманизм не полагает источником всех изменений культуру и не отказывает тем самым природе в агентности и историчности* (курсив мой. – А.П.)» [Барад 2018: с. 46-47].

Казалось бы, это именно тот путь, который навсегда позволяет оставить постмодерн, ориентированный исключительно на культуру, понимаемую в традиционном смысле, позади и двинуться вперед, утверждая совершенно новую онтологию – онтологию природы в ее целостности (в целом же, надо сказать, что природа интересует постгуманизм в контексте деконструкции/преодоления оппозиции «природа-культура»; в монистических онтологиях «новых материализмов» нет дуализма: природные сущности «равны» культурным); природы, у которой может быть своя историчность, опять же упраздненная постмодерном в версии Фредрика Джеймисона. Новые материалисты не переосмысливают культуру, но просто дарят культуру в ее традиционном (можно сказать, «(пост)модернистском») понимании всем тем, кто наивно полагает, что в самом деле подготовил теоретическую смену постмодерна. Этот акцент на

природе дает не только новую пищу для размышлений, но и открывает колоссальные возможности для философии, социальной теории и теории культуры (именно теория культуры, потому что само понятие культуры, таким образом, может быть радикально переосмыслено, а социальная теория может строиться на том, что будет учитывать не-социальное и не-человеческое). Однако даже при такой безотказной стратегии мы все равно сталкиваемся с проблемами на трех фундаментальных уровнях.

Во-первых, это касается обозначенных выше отношений постгуманизма и культуры. Допустим, что «новые материализмы» отказываются от тех версий постгуманизма, которые, так или иначе, ориентируются на культуру. Однако некоторые представители новых материализмов прочно и тесно связаны с культурой и даже с постмодернизмом. Проблема в данном случае заключается в рецепции творческого наследия некогда прогрессивных взглядов феминисток типа Донны Харауэй. Например, в своей статье культуролог Джеффри Уайнсток утверждает, что фильм Сэма Рейми «Зловещие мертвецы» (1981) сам по себе является источником постмодерна, а потому нам как исследователям нет нужды обращаться к самой «теории», то есть к теории постмодерна. Уайнсток пишет так: «Конечно, существует множество способов рассказать студентам о постмодернизме. Например, можно обратиться к теперь уже классическим, но все еще обескураживающим текстам: “Состояние постмодерна” Жана-Франсуа Лиотара (1979), чтобы узнать о недоверии к “метанарративам”; “Постмодернизм и общество потребления” Фредрика Джеймисона (1991), чтобы рассмотреть понятие пастиша и кризис историзма; “Манифест киборгов” Донны Харауэй (1985), чтобы поразмышлять над тем, как различные технологии влияют на человеческий опыт» [Уайнсток 2014: с. 53]. Таким образом, мы видим, что до сих пор в глазах осведомленных авторов такие теоретики «новых материализмов», как Донна Харауэй все еще числятся как «постмодернисты», какие бы радикальные оттенки ни приобретали их концепции в дальнейшем. Так, разочарованная в

постгуманизме, Харауэй уже рассуждает о человеке как о гумусе [Харауэй 2018: с. 183].

Во-вторых, у некоторых авторов присутствует обоснованная критика фундаментальных допущений постгуманизма. Так, согласно Полу Джеймсу, к которому мы обещали вернуться, постгуманизм продолжает использовать понятия онтологических оппозиций, которые сам же и отвергает. Например, понятие «тело», которое понимается в постгуманизме как многомерное виртуальное пространство, создаваемое и поддерживаемое конкретными действиями. В обыденной практике все еще часто встречается не критичное понимание телесности, поскольку постгуманизм не смог вытеснить старое употребление понятия и убедительно не обосновал, в чем современное состояние тела принципиально становится *пост*-человеческим, но главное – почему понимание, предлагаемое постгуманизмом, необходимым образом должно стать доминирующим. Это лишь один из пунктов критики Джеймса. Другой пункт состоит в том, что постгуманизм непоследовательно обращается к достижениям науки. Так, иногда постгуманисты используют научные данные в своих целях, а порою релятивизируют науку, то выражая радость от результатов научно-технического прогресса, то озадаченность возможностями освобождения от телесности или последствиями техногенного воздействия на природу. В целом же Джеймс считает, что постгуманизм остается не критическим развитием некоторых стратегий и категорий модернизма (прогрессизм, утопия, в которой люди не будут отчуждены от мира природы и откажутся от иерархических отношений с другими животными) и постмодернизма (недуалистичность, множественность, предпочтение игры, поверхность, неоднозначность и неопределенность) [James 2017].

В-третьих, следует сказать, что многие авторы, которые пытаются рассуждать в философском ключе о не-человеческом в широком смысле (то есть не только о природе, хотя и о ней тоже), непременно обращаются к образам популярной культуры и в частности к литературе и кинематографу,

чтобы проиллюстрировать ими свои мысли или вообще построить на основании некоторых продуктов *культуры* свою не-человеческую философию. Так, уже само название книги философа Дилана Тригга отсылает читателя к фильму Джона Карпентера «Нечто» (1982) [Тригг 2017]. Важно отметить, что это не просто случайное совпадение: автор делает чудовище из картины Карпентера главным героем своей работы, а самые интересные места в его книге – это анализ картин Дэвида Кроненберга «Муха» и Джона Карпентера «Князь тьмы». Подчеркнем – в данном случае некоторая воображаемая природа является исключительно произведением культуры.

Или другой пример. Культуролог Нил Бэдмингтон в своей книге «Шик Чужого. Постгуманизм и Другой внутри» задается вопросом, является ли наше восприятие многих вещей и событий «чужими» – например, в виде вземных гаджетов или рассказов о похищениях пришельцами – результатом стремления утвердить себя в качестве «человека» в момент радикальной неопределенности? Отсюда автор переходит к рассуждениям о постгуманизме как об эпохе, когда границы между тем, кто является человеком, и тем, что человеком не является, все больше размываются прогрессом в науке и технике (клонирование, генная инженерия, развитие искусственного интеллекта и киборги). Но все это, в конечном счете, становится не так важно, потому что в итоге он обращается к *культурной истории* пришельцев (чужих), начиная с 1950-х годов, разбираясь, почему наше отношение к инопланетянам перешло от страха к привязанности и что это может сказать нам о том, как мы теперь видим себя и «Других». Наши отношения с инопланетянами Бэдмингтон не воображает самостоятельно, но обращается за помощью к таким фильмам, как «Война миров», «Марс атакует!», «Миссия на Марс» и «День независимости», а концептуальный аппарат заимствует у Декарта, Фрейда, Лиотара и Деррида [Badmington 2004].

Здесь стоит добавить, что хотя движение постгуманизма настолько разное и в нем так много не похожих друг на друга авторов, тем не менее эти авторы слишком часто обращаются к интеллектуальным стратегиям, обычно считающимся постмодернистскими. Например, в сборнике «Справочник издательства Palgrave по постгуманизму в кино и на телевидении» два первых текста посвящены Жану Бодрийяру и Жаку Деррида [Baldwin 2015; Herbrechter 2015]. Мы не ошибемся, если предположим, что и другой автор – признанный эксперт во многих вопросах, начиная от антропологии и заканчивая биоэтикой, Гэри Вулф – показывает, как философская чувствительность постгуманизма может трансформировать искусство и культуру, а работает он главным образом с самой культурой – музыкой Брайана Ино, фильмом Ларса фон Триера «Танцующая в темноте», поэзией Уоллеса Стивенса и т.д. [Wolfe 2009]. Тем самым в некоторых (а то и в большинстве) случаях акцент на не-человеческом как природном оказывается лишь уловкой или элементарной подменой понятий, поскольку в конечном итоге ни в каком виде не преодолевает культуру. Можно даже усилить этот тезис – американскую популярную культуру, как видим по выше названным примерам. Все это, конечно не касается теоретиков «новых материализмов», но касается всех тех, кто вписывается в проект постгуманизма.

Остается добавить, что вроде бы даже позитивное утверждение эпохи «антропоцена» (несмотря на все негативные ее коннотации, эта эпоха конструируется не путем отрицания предшествующей эпохи), которое выступает некоторым образом, пусть и неосознанным ответом на постмодернизм, следует рассматривать в качестве попытки отказаться от него как от исторической категории, причем замешанной именно на культуре, и переход к экологии. То есть вместо того, чтобы говорить о появлении новой темпоральной категории в культуре или обществе в виде какого то ни было варианта «модернизма», новые материалисты рассуждают в совсем иных категориях – земли и геологии. Однако и здесь мы

встречаемся с забавным фактом. Так канадский политический теоретик и философ культуры Артур Крокер, проделавший в своей исследовательской траектории путь от постмодерна, через телесность и анализ Батлер/Хейлз/Харауэй до постгуманизма, как и многие представители постпостмодернизма выстроил следующую лестницу эволюции *культуры* – фаза модерна, затем фаза постмодерна и «теперь фаза культуры постгуманизма» [Kroker 2014: p. 163]. Тем самым постгуманизм в некоторых измерениях остается наследником постмодернизма. Но, как бы то ни было, несмотря на все эти проблемы постгуманизма, в отличие от других вариантов постпостмодернизма, он, вне всякого сомнения, является наиболее обсуждаемым и известным термином, за которым стоит огромное число различных авторов и концепций.

Глава 2.5. Фрагментации неомодернизма

Было бы крайне странно, если бы среди множества концепций, движений и дискурсов постпостмодернизма не оказалось термина «неомодернизм». Вместе с тем, то, что можно было бы назвать концепцией «неомодернизма», в каком-то стройном или хотя бы понятном виде вряд ли существует. Скажем, среди нескольких версий гипермодернизма есть лидер в лице социального философа Жиля Липовецкого. Среди трансмодернистов есть авторы, которые разрабатывали концепцию на протяжении жизни и по праву могут считаться ее носителями и главными представителями. Про неомодернизм нельзя сказать ничего подобного, а это в свою очередь осложняет попытку прояснить вопрос, в какие отношения неомодернизм мог бы вступить с постмодернизмом и постпостмодернизмом. Книг по данной конкретной теме, можно сказать, нет, а те статьи, которые встречаются, опубликованы в довольно сомнительных журналах или же выглядят как ни на чем не основанные фантазии случайных авторов, вдруг решивших использовать данный термин. По результатам первоначального поиска можно было бы прийти к неутешительным выводам, что как теории неомодернизма не существует. Но просто утверждать подобное было бы неправильно. Потому что даже такую гипотезу все-таки нужно подтвердить.

Мы без труда можем обнаружить исследователей и аналитиков, использующих данный термин. Как это ни удивительно, но прежде всего термин «неомодернизм» связан с именами российских ученых. Во-первых, востоковед Василий Кузнецов пытается предложить концепцию неомодерна, описывая этим термином трансформации арабского мира. С его точки зрения, неомодерн, сменяя постмодерн, требует высказывания, замешанного на архаике и «постмодернистской игры» для конструирования новой социальной и культурной модели [Кузнецов 2017]. Во-вторых, специалист по международным отношениям Андрей Кортунюв утверждает, что постмодернизм как эпоха (в его понимании это: эклектизм, анархо-

демократизм, агностицизм и прагматизм) упраздняется неомодернизмом (для него это: национализм, транзакционизм, холизм, историзм) [Кортунов 2017]. Эта слишком авторская концепция основана скорее на интеллектуальных допущениях автора, нежели на материалах и фактологическом исследовании. И хотя с концептуальной точки зрения обе версии «неомодернизма» кажутся не то, что малоубедительными, но и попросту неверными, поразительным остается тот факт, что оба «исследователя» обратились к одному и тому же термину в одно и то же время – в 2017 году. С одной стороны, они лишь подтверждают сегодняшнюю общую усталость от постмодернизма как языка описания эпохи, с другой – это прекрасное свидетельство поиска новой теории, а также – радикальных перемен в мировом масштабе, тем более что оба обращаются к вопросам международной политики. В целом же очевидно, что российские авторы совершенно не проработали «концепции», которыми оперируют. Остается ли выход?

Давайте попробуем применить следующую стратегию. Начнем с того, с чего пользователи интернета, желающие познакомиться с предметом своего интереса в самом первом приближении, начинают свой поиск – с обращения к англоязычной версии Википедии. Если мы начнем поиск с общей темы «постпостмодернизм», то не ошибемся: в рекомендуемых темах мы, конечно, обнаружим статью «Neomodernism» («Неомодернизм») [Neomodernism]. В рамках этого материала читателям предлагается понимать термин следующим образом: «Неомодернизм – термин, который *иногда использовался для описания* (курсив мой. – А.П.) философской позиции, основанной на модернизме, но учитывающей критику модернизма постмодернизмом. В настоящее время термин связан с работами Агнеш Хеллер, Виктора Грауэра и Карлоса Эскуде, и глубоко укоренен в критике, направленной Хабермасом на философию постмодерна». Далее следует краткий обзор идей авторов, которых кто-то записал в это «движение». Статья при этом не сопровождается ни ссылками на конкретные высказывания, ни источниками, ни рекомендациями к дальнейшему чтению. Иными

словами, материал, изложенный в тексте, не подкреплён ни фактами, ни цитатами.

Также обратим внимание, что все упоминаемые авторы, включая, разумеется, Юргена Хабермаса, не использовали данный термин, что в статье говорится прямо: «иногда использовался для описания» их теорий. Но кем, когда и при каких обстоятельствах? Кто объединил всех этих мыслителей и художников под шапкой этого брэнда? Что между ними общего, если мы даже не можем по ссылкам обратиться к их работам, а краткий рассказ об их взглядах берётся, не ясно из какого источника? Ложным ходом было бы попытаться изучить их библиографию и биографию, потому что в итоге мы выясним, что они не использовали данный термин. Немного позже мы вернёмся к двум из этих авторов, но пока акцентируем внимание на ещё одной удивительной находке. В англоязычной версии Википедии есть также статья «Neomodern» («Неомодерн») [Neomodern]. В данной статье про явление говорится так: «Неомодерн или неомодернистское искусство – это реакция на сложность постмодернистской архитектуры и эклектики, стремящаяся к большей простоте». Рассматриваются же в тексте всего две темы – архитектура и «группа художников», возглавляемая художником Гаем Деннингом. Это совсем небольшая статья, в которой точно также нет отсылок, цитат и рекомендаций для чтения, но упоминаются статьи «Ремодернизм» и «Метамодернизм», что опять же вписывает термин «Neomodern» в общий дискурс постпостмодернизма.

Вывод, который отсюда вытекает, состоит в следующем. У термина, по крайней мере, на первый взгляд нет «отцов-основателей», многие авторы отнесены к представителям концепции лишь *post factum* и, вероятнее всего, случайно и волюнтаристски. Однако у читателей, если они ознакомятся с обеими статьями, складывается некое туманное представление, что неомодернизм – это философское течение, а неомодерн – движение в искусстве. Наличие сразу двух, содержательно никак не связанных друг с другом статей, говорит именно об этом. Тем самым «неомодернизм» и

«неомодерн» образуют пару понятий, как «постмодернизм» и «постмодерн», только с немного иным значением, где неомодерн – не эпоха (как в случае с постмодерном), но стиль и движение в искусстве, а неомодернизм – скорее идеология и «философия». Казалось бы, концепции как таковой нет, а движение в искусстве весьма невлиятельно, и здесь разговор на тему неомодернизма можно было бы закончить. Однако именно в этом месте он на самом деле и должен начаться. Тот факт, что даже англоязычной Википедии нельзя доверять всецело или хотя бы с осторожностью, известен всем. И хотя другие версии постпостмодернизма представлены в ней немного более адекватно, это не означает, что неомодернизма не существует. Глубокий исследовательский поиск приводит нас к более удовлетворительным результатам.

Так, несмотря на то, что в статье «Neomodernism» отсутствуют какие-либо ссылки, мы без труда можем найти главный источник, благодаря которому появилась сама страница. Это статья английского художника и исследователя Майкла Идена с ярким заглавием «Неомодернизм: Возрождение души», написанная, что важно, совсем недавно – в июне 2018 года [Eden 2018]. Именно Иден считает работы венгерской постмарксистки Агнеш Хеллер проявлением философии неомодернизма, а ключевой фигурой в этом контексте называет Юргена Хабермаса, предложившего в свое время критику постмодернизма. Иден заявляет: «Посмотрев на характеристики постмодернизма и на некоторые альтернативы, изо всех сил пытающиеся быть услышанными в толпе, мы, наконец, приходим к тому, что может считаться самым серьезным вызовом эпохи постмодернизма – к неомодернизму» [Eden 2018]. Статья Идена делится на три части: интеллектуальные истоки «течения» (Хеллер, Хабермас и др.), искусство неомодерна и последняя главка с заголовком «Осторожно двигаясь вперед». В последней части автор утверждает, что, например, дизайн продукции компании Apple – лучшее подтверждение возвращения строгости и

минимализма⁴³ модернизма. «Ценности модернизма также были актуальны и хороши в дизайнерском этосе современных транснациональных технологических компаний, которые становятся все более и более мощными». Хорошо известно, что Apple, ориентируясь на «модернистскую эстетику», «...приносит клевые фетишистские предметы в дома миллионов людей и развивает их зависимость (via iPhones) от экрана» [Eden 2018].

Однако эстетика неомодернизма в данном случае интересует нас меньше всего. В контексте «концепции неомодернизма» первым делом для нас важны именно Хеллер и Хабермас, потому что они в действительности имеют особое значение в рамках разговора о постмодерне. В скобках отметим, что статья Идена сопровождается совместной фотографией Хеллер и Хабермаса 2012 года, что содержательно связывает двух этих авторов даже на символическом уровне. Итак, может ли имя Юргена Хабермаса быть связано с неомодернизмом? Даже не разбираясь в вопросе детально, можно сказать, что на формальном уровне – не может, так как он точно не собирался связывать свою интеллектуальную биографию с чем-то подобным. И даже если мы будем рассматривать философию Хабермаса неформально, то все равно – нет. Действительно, условно Хабермас важен как критик постмодернизма, но, как мы увидим, это очень специфическая критика. Из нее совершенно не следует, что философ мечтал о каком-то *новом* модерне. Тем не менее Хабермас был одним из первых философов, который обратился к термину «постмодерн», пропустив вперед лишь Жана-Франсуа Лиотара.

Трудности с позицией Хабермаса связаны с тем, что в самой известной своей лекции философ, заступаясь за проект модерна, не слишком хорошо объяснил, что такое «постмодерн». Поэтому, возможно, именно Юрген Хабермас является главным теоретиком, который несет ответственность за то, что, во-первых, слово «постмодерн» понимается многими

⁴³ Здесь отметим, что по иронии постмодернизм в искусстве был, в том числе, связан именно с минимализмом. Так, для теоретика искусства Хэла Фостера «...момент перелома маркируют суровые абстракции минимализма, а не изобразительное остроумие поп-арта». См.: [Андерсон 2011: с. 126].

исследователями, философами и мыслителями неправильно (есть ли правильное понимание постмодерна – другой вопрос). Но главное, и это во-вторых, с подачи Хабермаса термин «постмодерн» приобрел скорее негативные характеристики. Необходимо обратить внимание на то, что в этих лекциях философ говорил об ограниченной области постмодерна – *искусстве*, – и тем не менее его рассуждения на данную тему стали «стандартным объектом цитирования» в сфере философии. Не один исследователь подтверждал угрозы и опасности деструктивной деятельности постмодернизма, ссылаясь на Хабермаса. Как замечает британский марксист Перри Андерсон, «его текст с тех пор традиционно толкуется неверно» [Андерсон 2011: с. 51]. Но что именно сказал Хабермас? Впервые философ обратился к теме в 1980 году, когда читал во Франкфурте лекцию, устроенную по случаю вручения ему премии имени Теодора Адорно. Смысл лекции следующий.

Хабермас начинает с утверждения, что считает всех противников модерна «новыми консерваторами». Чтобы перейти к более общим основаниям, философ начинает с анализа модернизма, определяя его как стиль в искусстве, олицетворяемый авангардом, дадаизмом и сюрреализмом. И хотя модернизм, как считает Хабермас, продолжает расширяться вширь, его творческий потенциал уже иссяк. Тем самым мы видим, что в искусстве назрел кризис. Решение консерваторов в духе Дэниела Белла в виде религиозного обновления не удовлетворяют философа, и потому он, ссылаясь на позицию Макса Вебера, обращается к более объемному пониманию модерна, берущего начало с эпохи Просвещения. Хабермас считает, что в программе проекта Просвещения было два ключевых пункта. В рамках первого произошло разделение науки, морали и искусства на самостоятельные сферы с собственными ценностями. При этом, подчеркнем особо, повседневная жизнь развивалась в духе *традиции*. В рамках второго пункта данные сферы *по отдельности* начали проникать в обыденную жизнь, но «культурная рационализация грозит *обеднением* жизненного мира,

чья традиционная субстанция обесценилась» [Хабермас 2005: с. 17]. Проблема возникает именно здесь, так как вместо того, чтобы наука, мораль и искусство стали единым ресурсом для обогащения повседневной коммуникации, все три области пройдя процедуру специализации и разделения, вступили в рамках обыденного мира в конфликт. Иными словами, когда кто-то из «модернистов» делал упор на эстетику, мораль или науку, то он, выпячивая вперед лишь одну сторону модерна, делал эту сферу предельно абстрактной и скорее эзотерической для обыденного мира, нежели помогал проекту Просвещения. В итоге, отчаявшись, многие мыслители решили, что проблема не в них, а в модерне, и потому решили от него отказаться – произвести «снятие» культуры. Так, некоторые интеллектуальные течения типа неоконсерваторов сваливают негативные последствия капиталистической модернизации хозяйства и общества на культурный модерн [Хабермас 2005: с. 14].

Хабермас настаивает, что потребность в единении этих сфер для социальных нужд актуальна как никогда. Выход из такой ситуации только один: «Для процессов взаимопонимания по поводу жизненного мира необходима передача культурных традиций *во всем объеме*» [Хабермас 2005: с. 23]. Перри Андерсон закономерно спрашивает, как вообще может быть осуществлен такой проект, в котором две тенденции – специализация и популяризация – буквально противоречат друг другу: «Каким образом можно – на любой стадии – произвести их синтез? Можно ли вообще когда-нибудь завершить проект при таких определениях? Однако если в этом смысле он выглядит не столько незавершенным, сколько неосуществимым, то причины этого лежат в социальной теории Хабермаса как таковой» [Андерсон 2011: с. 54]. С одной стороны, система ценностных связей, опосредованная деньгами и властью, с другой – «жизненный мир»: о невозможном примирении двух неравных областей остается только мечтать. На что еще указывает Андерсон, так это на то, что считать всех упоминаемых Хабермасом авторов «постмодернистами», подавляющее большинство из которых были самым

ярыми критиками постмодерна, равносильно полному затемнению понятия в принципе.

Дело в том, что главный посыл Хабермаса был не в том, чтобы изложить свою теорию, сколько указать на ее главных врагов. Андерсон проходит мимо этого, но сам Хабермас в начале статьи ставит прямой вопрос – не является ли «постмодерн» блефом или же «постмодерн» – «...все-навсего модное слово, под которым незаметно объединились наследники тех, кого культурный модерн настраивал против себя, начиная с середины XIX века?» [Хабермас 2005: с. 8]. В конце текста мы получаем утвердительный ответ на последний вопрос. Постмодернизм – это всего лишь новый консерватизм или антимодернизм в разных его проявлениях. Так, Хабермас говорит о трех типах консерватизма: во-первых, те молодые «консерваторы», которые обращаются к архаике (Батай и Фуко), чтобы это ни значило; во-вторых, предмодернизм староконсерваторов (Лео Штраус); в-третьих, неоконсерваторы-постмодернисты, отстаивающие специализацию ценностных сфер в политике, искусстве и философии [Хабермас 2005а: с. 29-30]. Как видим, возникает напряжение между тезисом, обозначенном в названии лекции, и содержанием самого проекта модерна в понимании Хабермаса. К сожалению, критики постмодерна, как правило, знакомятся преимущественно с заглавием текста, что подтверждается выше цитируемой статьей Майкла Идена, в которой упоминается «книга» Хабермаса «Современность versus Постсовременность». Между тем, это вовсе не книга, а все та же лекция «Модерн – незавершенный проект», прочитанная годом позже в Университете Нью-Йорка⁴⁴.

Но это не все. В переведенном на русский язык сборнике работ Хабермаса лекция «Модерн – незавершенный проект» идет первым текстом, а сразу следом – «Архитектура модерна и постмодерна», лекция, прочитанная в Мюнхене в 1981 году. На этот текст редко обращают внимание, хотя в нем философ выступил с более фундированных и более

⁴⁴ См. этот текст в специальном выпуске о модернизме: [Habermas 1981].

последовательных позиций. Что важно, он все еще продолжает мыслить о постмодерне как об эстетической категории. Хабермас, конечно, помнил, о чем говорил годом раньше, и вернулся к неоконсерваторам еще раз, правда, теперь к ним добавилась еще одна группа авторов противников модерна, образовав «политический спектр постмодернизма»: «...с одной стороны *неоконсерваторы*, которые хотели избавиться от мнимо подрывного содержания “враждебной культуры” в пользу воскрешения традиций; с другой же стороны, те радикальные *критики роста*, для кого новое строительство стало символом учиненного модернизацией разрушения» [Хабермас 2005с: с. 33-34].

Теперь Хабермас обрушивается уже на послевоенное планирование городов, которое упразднило классический модерн. Философ обращается к истории, чтобы указать истоки нынешнего кризиса в том, что сегодня называется урбанистикой. Так, по мнению Хабермаса, индустриальная революция бросила архитектуре XIX века три вызова: 1) возникла потребность проектирования совершенно новых хозяйственных и культурных зданий (вокзалы, библиотеки и т.д.); 2) в рамках новых построек было необходимо освоить новые материалы и новые производительные методы; 3) произошла «капиталистическая *мобилизация* рабочей силы, земельных участков и построек; вообще условий жизни в больших городах» [Хабермас 2005а: с. 38-42]. Если архитектура XIX века не смогла справиться с первыми двумя вызовами, то архитектура модерна смогла достойно ответить именно на них, в своей тотальности соблюдая стилевое единство и начав грандиозное строительство, основанное на новых технологиях. Проблема в том, что она не справилась с последней проблемой. Модернистское движение «...по отношению к систематическим зависимостям от императивов рынка и планового управления ... оказывается, скорее, беспомощным» [Хабермас 2005а: с. 46]. После войны под давлением капиталистической реконструкции, ориентированной на прагматику, а не на

эстетику, модерн сдался, «единство формы и функции, вдохновляющее модернизм, распалось».

Перри Андерсон, раскритиковав первый доклад Хабермаса, куда более благосклонен к этой лекции, очевидно, потому что здесь, наконец-то, возникает ключевое для марксиста слово – капитализм. Однако Андерсона все еще не удовлетворяет то, что Хабермас, сделав один шаг в понимании феномена, не сделал второго, в итоге оставив все без политических выводов. Так, Хабермас видит провал модерна не в изъянах капитализма, но в слишком большом доверии модернистской архитектуры к планированию, а также в дифференциации общества. К слову, именно на этом делает акцент другой, более поздний автор, политолог Джеймс Скотт, критикуя высокий модернизм за излишнюю любовь к планированию [Скотт 2011]. Для Хабермаса же проблемы городского планирования – это не проблемы оформления, но неисправность техники преодоления «анонимных системных императивов, которые вмешиваются в городские жизненные миры» [Хабермас 2005а: с. 49]. Снова бессильный «жизненный мир» и система индустриализма, столкнувшись, не смогли найти точек примирения. Более того, с развитием самого индустриализма упразднялся эстетический функционализм модернизма – внедренный в абстрактные системы, город более не мог выполнять эстетическую функцию, присущую модерну. По иронии это был диктат самого модерна как логики социального развития. Однако в итоге в архитектуре возникает несколько альтернативных движений модерна, нарушающих единство и форму стиля. Хабермас заканчивает лекцию тем, что выражает симпатию к национальным архитекторам, потому что именно в них остаются импульсы прежней модернистской эстетики. Но никакой позитивной программы, как и что делать дальше, Хабермас не предлагает.

Для специалистов в теме, тем более тех, кто обратился к теории постмодерна позже, все эти рассуждения, навязчиво связывающие постмодернизм и новый консерватизм, могут показаться предельно

некорректными. И, как мы видим, они таковыми и являются. Так, Андерсон, уничтоживший первую лекцию Хабермаса и сдержанно похваливший вторую, все же добавил: «Но выступление в Мюнхене, даже при большей полноте и точности, не было избавлено от тех же самых фундаментальных проблем» [Андерсон 2011: с. 57]. Германист Андреас Хайссен в своей книге, посвященной постмодернизму, разумеется, не мог пройти мимо «немецкой темы» и ясно сформулировал общее проблемное поле, которое объединяло Хабермаса и всех тех, кого тот назвал «правыми». Хайссен оправдал философа так: «Хабермас и неоконсерваторы правы, настаивая на том, что постмодернизм – это не столько вопрос стиля, сколько вопрос политики и культуры в целом. Неоконсервативные жалобы на политизацию культуры с 1960-х годов являются в этом контексте лишь иронией, поскольку сами они имеют совершенно политическое представление о культуре» [Huysen 1986: p. 206].

Однако марксист Фредрик Джеймисон, обращаясь к Хабермасу и также прекрасно понимая существенные слабости его теоретической позиции, находит иное объяснение этим странным размышлениям. Например, хотя в теории постмодернизма Хабермас очевидно заблуждался, в политическом плане, имея в виду все национальные особенности страны, о реалиях которой он рассуждал, такую «теорию постмодерна» можно было объяснить: «Триумф нового маккартизма, культуры мещанства и филистерства указывает на то, что в этой специфической национальной ситуации Хабермас может быть прав и что прежние формы высокого модернизма все еще могут сохранять что-то от своей подрывной силы, которую в остальных местах они утратили. В этом случае постмодернизм, который пытается эту силу ослабить и подорвать, вполне может заслуживать идеологического диагноза, поставленного Хабермасом в этих локальных условиях, пусть даже его оценка не поддается обобщению» [Джеймисон 2019: с. 180]. Это было бы хорошей апологией, если бы у Хабермаса не было возможности критиковать

консерваторов напрямую и без обращения к постмодернизму. Между тем, он делал это без всяких проблем [Хабермас 2005b].

Но если здесь Хабермаса можно было хоть как-то оправдать, то в другом отношении трудно найти слова в его поддержку. Как замечает Перри Андерсон, «Хабермас, более склонный к занятиям современным искусством, смог признать наличие перехода от модерна к постмодерну, но едва ли смог его объяснить» [Андерсон 2011: с. 61]. Словосочетание «современное искусство» в этой цитате очень важно, потому что еще спустя четыре года Хабермас, наконец, обратится к философии – та часть его творчества, которая выпала из внимания Андерсона. Между тем, Андерсон смог бы найти в книге Хабермаса «Философский дискурс о модерне» дополнительные аргументы в пользу своей позиции. Теперь не в искусстве, но в западной мысли Хабермас обнаружил, что точкой отсчета входа в постмодерн стал Фридрих Ницше. Что важно, за несколько лет до Хабермаса политический философ Лео Штраус, которого Хабермас отнес к «постмодернистам» и который умер задолго до того, как термин «постмодерн» стал популярным, в статье «Три волны современности» отметил, что именно с Ницше берет начало новая, третья волна современности⁴⁵. Но дело не в том, что фигура Ницше является водоразделом в западной философии, а в том, насколько адекватно считать его «предвестником постмодерна». Кстати, такой же точки зрения придерживается и российский социальный философ Иван Гобозов, объявивший Ницше «могильщиком» философии [Гобозов 2005: с. 71-80]. С точки зрения Хабермаса Ницше проложил те пути, на которые «вступили Хайдеггер и Батай» [Хабермас 2008: с. 112]. И сегодня, когда в англоязычной Википедии в статье «Postmodernism» [Postmodernism] мы читаем, что Хайдеггер является «влиятельным постмодернистским мыслителем», можно

⁴⁵ «Третья волна может быть описана как основанная на новом понимании ощущения существования: это ощущение является опытом ужаса и боли, а не мира и гармонии, это ощущение исторического существования как необходимо трагического» [Штраус 2000: с. 78].

быть уверенным, где находится исток такой точки зрения. Хабермаса расширил поле для спекуляций вокруг термина, благодаря чему дискурс о постмодерне стал еще более хаотическим, туманным и запутанным.

Разумеется, в данном случае ни о какой философии неомодерна говорить не имеет смысла. В целом мы видим, что Хабермас не предложил никакой позитивной программы, которую можно было бы охарактеризовать термином «неомодернизм». Однако венгерско-американский философ и политический деятель Агнеш Хеллер – совершенно другой случай. В России она почти неизвестна, главным образом ее знают по переведенным текстам о Холокосте и Гулаге, а также по переводу статьи «Иммануил Кант приглашает на обед» [Хеллер 1992; Хеллер 2011; Хеллер 2015]. Между тем, Хеллер является одной из самых авторитетных представительниц социальной теории, этики, эстетики, политической философии в мире и участницей «венгерской школы» западного марксизма. Ее муж Ференц Фехер несколько лет работал ассистентом у Георга Лукача, но известен куда меньше. В фокусе внимания Хеллер в течение долгого времени была «современность», но важно понимать, что философ проделала серьезную эволюцию в своих взглядах – как в политических, так и в философских. Как марксистка она перешла от «западного марксизма» к «постмарксизму», а как теоретик современности она перешла к «постмодернизму», но в очень особенном его понимании. Так, друг Хеллер и знаток ее творчества Джон Ранделл прекрасно описал ее эволюцию и посчитал, что в поздний период своей интеллектуальной деятельности Хеллер стала «постмодернистской», однако нужно прояснить, о чем идет речь. Нас интересует именно это – совершенно особые отношения Хеллер с постмодернизмом.

В понимании Хеллер существовало два исторических периода современности, благодаря которым уникальные характеристики последней могли быть реконструированы. Эти репрезентативные периоды – Ренессанс и постмодерн [Rundell 2011: p. 2]. Вместе с мужем, Ференцем Фехером, Хеллер, видимо, обратилась к термину «постмодерн» в 1988 году – когда

слово стало популярным: пара увязала его с политикой, назвав свою совместную книгу «Политическое состояние постмодерна». Но, как мы сказали, это было довольно специфическое осмысление термина. Очень важно, что Хеллер и Фехер обращались именно к политическому дискурсу актуальной политики. Так, Хеллер и Фехер пытались выяснить, имеет ли какое-либо отношение философская и эстетическая дискуссия о постмодерне к практике, и в виду изменившегося культурного и политического климата оценивали различные концепции типа «социализм» и «демократия». Один из выводов, к которому они в итоге пришли, заключается в том, что благодаря постмодернизму произошло разрушение политического нарратива, отождествляемого с «концом идеологии» [Feher, Heller 1989].

Однако в своей следующей книге «*Может ли выжить современность?*» Хеллер работает с понятием немного по-другому и обращается к термину в самом начале текста. Теперь она утверждает, что нынешнее историческое сознание можно назвать «постмодерном», но не в том смысле, в котором это слово обычно употребляют. Хеллер пишет: «Поскольку я прояснила, что понимаю под сознанием постмодерна, то я не вижу каких-либо причин отказаться от употребления термина только на том основании, что другие интерпретируют “постсовременность” иным способом». Вопрос «*Может ли выжить современность?*» это, прежде всего, вопрос постмодерна, но отнюдь не вопрос о «постсовременности», так как последней в действительности не существует. И нет никаких знаков того, что она вскоре наступит. Таким образом, главный вопрос Хеллер был адресован именно к современности, но с позиции признания постмодерна [Heller 1990: p. 5-6].

Начиная с книги «*Может ли современность выжить?*» и в дальнейших работах, таких как «*Философия истории во фрагментах*» и «*Теория современности*» [Heller 1993; Heller 1999], Хеллер окончательно становится «постмодернистским» мыслителем. Именно в этих работах обнаруживается то, что Ранделл называет «постмодернистским поворотом» в творчестве Хеллер. С тех пор и, видимо, до нынешнего времени в понимании Хеллер

постмодерн – не эпоха, но скорее *перспектива*, из которой можно задавать вопросы о современности новыми способами. Эти новые формулировки разрушают телеологический образ истории и заменяют его тем, в котором акцент делается на случайности. Понятие непредвиденных обстоятельств динамическое. Но привлекавшая Хеллер в постмодернистской перспективе идея исторической истины, заложенная в великих повествованиях (метанарративах), наконец, была оставлена в прошлом. Теперь она позиционирует свою собственную версию постмодерна «как саморефлективное сознание самой современности» [Rundell 2011: p. 4]. В такой перспективе постмодернистской установки к истории мыслители и ученые реконструируют историю как нарратив с точки зрения ценности повествователя, не приписывая истории метанарративность, основанную на таких идеях как технический или моральный прогресс. Как указывает Ранделл, анализ эстетики, которой и посвящен сборник ее поздних текстов им редактируемый, Хеллер находится в пределах критики мета-нарративов современности. Тем не менее постмодернистский демонтаж категорий эстетики и суждений вкуса – это не то, что она имеет в виду, даже несмотря на то, что сама Хеллер склонна к открытым интерпретациям искусства [Rundell 2011: p. 27]. Хеллер постоянно использует фразу «так называемый “постмодернизм”», тем самым желая абстрагироваться от того понимания термина, который использовался иными авторами – какое значение слово ни принимало.

Какой бы оригинальной ни была поздняя мысль Хеллер, мы вряд ли можем сказать, что она продвигает концепцию, которую можно было бы назвать «неомодернизмом». Выходит, всех тех авторов, которых относят к «неомодернистам» Майкл Иден, невозможно считать таковыми. Но не только потому, что сами они не используют данный термин, но и также и потому, что их главные идеи, связанные с постмодерном, посвящены совсем другим темам. Разумеется, творчество этих философов многогранно, однако при таких обстоятельствах мы можем интерпретировать идеи разных теоретиков

как угодно, обращаясь к удобным цитатам и приписывая им любые, даже самые неожиданные концепции. Отсюда главный вывод: неомодернизмом с необходимостью следует считать только те течения мысли, которые сами обращаются к этому термину либо как к языку описания интеллектуальных тенденций, либо как к собственной идеологии. Если бы таковых не было, все предшествующие рассуждения о Хабермаса и Хеллер имели бы мало смысла, и идеи этих философов могли быть рассмотрены совсем в другом контексте. Однако есть социальные теоретики, которые все же использовали понятие «неомодернизм».

На самом деле понятие «неомодернизм» в политическом значении использовал культурсоциолог Джеффри Александер в своей статье «Модерн, анти-, пост- и нео: Как интеллектуалы объясняют “наше время”» [Александер 2013: с. 505-600]. Важно, что эта статья стала заключительной главой его книги «Смыслы социальной жизни: Культурсоциология», в которой автор, наконец, сформулировал новую программу социальной теории, которая сама по себе, как мы видели, стала возможной благодаря постмодернистскому брожению. Вместе с тем, Александер исследует не себя, но таких, как он сам – интеллектуалов. В этом тексте он предпринял попытку описать несколько поколений западной социальной мысли, взяв за основу идею «современности». С точки зрения, культурсоциолога интеллектуалы – в широком смысле слова – интерпретируют окружающий их мир, пытаясь не изменить, а объяснить его. Часто в своих интенциях они исходят из того, чтобы разграничить предшествующую им эпоху (время, период развития теории или философской моды) и ту, в которую живут они сами. В этом смысле полезным является замечание британского историка политической мысли Джона Покока, которое приводит сам Александер, что «современность» означает не историческую эпоху, а – главным образом сознание (разумеется, созвучие позиции Хеллер очевидно) [Роскок 1987]. На этом основании Александер выделяет четыре этапа развития социальной мысли после Второй мировой войны, называя их своеобразными

«нарративами» или даже «кодами». Во-первых, это повальное увлечение теорией модернизации (осовременивание всего мира); во-вторых, провал теории модернизации и попытки построить героические антимодернизационные концепции как правыми, так и левыми мыслителями; в-третьих, это появления теорий постмодернизма; наконец, в-четвертых, неомодернизм. Собственно, на этом Александер завершает свой анализ. Нас в данном случае интересует именно последний из указанных культурсоциологом пунктов.

Хотя Александер благоразумно заметил, что в каждом периоде рассуждений о модерне прежние идеи еще сохраняются, он еще в начале 1990-х предположил, что отход от увлечения, скажем, постмодернизмом уже начался, и потому мы нуждаемся в новой всемирно-исторической схеме. В качестве аргумента культурсоциолог приводит факты крушения СССР и особенно победы неолиберализма как явлений продолжающих вызывать политическую, экономическую и идеологическую реакции по всему миру. В силу этих причин возникает «интеллектуальная дезориентация», и некоторые авторы уже в начале 1990-х заявляли, что формирующийся «новый мир» «требует новой и совершенно иной социальной теории» [Александер 2013: с. 565]. Как мы помним, например Зигмунт Бауман считал таковой именно «постмодернизм». Однако уже тогда, в начале 1990-х, можно было разглядеть среди интеллектуалов «возвращение ко многим прежним модернистским темам» [Александер 2013: с. 569]. Так, предельно важным для социальной теории вновь стал универсализм, а вместе с ним интеллектуалы обрели возможность оперировать понятием «утопии», но уже в рефлексивном ключе. В итоге возникла острая потребность в новом понятии, которое бы избавило мыслителей и ученых от оков постмодернизма.

Александер решил, что «неомодернизм» хотя бы на первых порах может быть таким термином: «неомодернизм» «...может служить наскоро сформулированным обозначением данной фазы теории постмодернизации до

тех пор, пока не найдется термин, который с большей образностью передаст новый дух времени» [Александр 2013: с. 569-570]. Во-первых, как мы теперь знаем, термин так и не появился: исследователи лишь спустя некоторое время пустились в отчаянные поиски альтернативы, но пока что не придумали ничего лучше, чем «постпостмодернизм». Во-вторых, Александр ссылается на статью социолога Эдварда Тирякьяна, который использует все же другое слово. С точки зрения, Тирякьяна, в 1990-х важнейшей проблемой макросоциологии стали социальные движения, проявляющие себя в самых разных условиях после Второй мировой войны и предполагающие структурные изменения в Восточной Европе и бывшем Советском Союзе. Чтобы объяснить эти явления исторического значения, необходим новый глобальный анализ. Тирякьян рассудил, что анализ «неомодернизации» может стать наиболее подходящей макропарадигмой, чтобы связать социологию со сравнительным изучением циклов модернизации, поскольку «...многие регионы мира переживают важный новый этап модернизации, и, возможно, в эпицентре современности происходит важный сдвиг». Иными словами, речь все еще шла о той самой теории модернизации, от которой социологи преимущественно отказались несколько десятилетий спустя [Tiryakian 1991].

Поэтому Александр, можно сказать, придает слову «неомодернизация» новый смысл и в принципе трансформирует его в понятие «неомодернизм», то есть наделяет его идеологическим и мировоззренческим содержанием. Эту «идеологию» Александр описывает следующим образом. Во-первых, многие авторы ожидаемо вернулись к проблемам рынка, благодаря чему «...появилась новая и позитивная социальная теория рынка», а с ним возродилась и экономическая социология, получив важнейший и богатый материал для анализа. Во-вторых, «в сфере политики неомодернизм обрел даже большую мощь, несомненно, в силу того факта, что именно политические революции последнего десятилетия вновь ввели нарратив в подлинно героической форме и самым непосредственным

образом бросили вызов постмодернистскому снижению» [Александр 2013: с. 572]. В вопросе о «революциях» 1989 года Александр ссылается на социолога Кришана Кумара [Kumar 1992]. Дело в том, что все эти авторы не предлагали чего-то нового, но лишь обращались к прежним темам: так, если в экономике речь шла о рынке, то в политике – о демократии и обновленном гражданском обществе. Собственно, Александр этого не скрывает: «Но какие бы политические взгляды ни оформили новую политическую идею, ее неомодернистский статус очевиден». Одним словом, «современные» общества должны были обладать, если еще не обладали, рынком и свободной политической зоной. Эта идея в целом кодировала прежнюю пару гражданина и врага и возвращала истории телеологию, позволяя «драме демократии полностью проявить себя» [Александр 2013: с. 576].

Проблема в том, что на самом деле все то, к чему сводит неомодернизм Александр (рынок и демократия), по сути, отражалось в тезисах Френсиса Фукуямы, которые, как мы видели, олицетворяли общий дух постмодернизма как «ощущение конца». Сперва в знаменитой статье, а затем в книге Фукуяма вернулся к *прежней* теории модернизации [Фукуяма 1990; Фукуяма 2005]. Более того, материал, который использует Александр в своем анализе, далеко неполный, и если по отношению к предшествующим дискуссиям культурсоциолог говорил о философии, литературе и культуре в целом, то в данном случае он ориентируется исключительно на социальную теорию и политическую науку. Тем самым его изящный нарратив становится настолько схематичным, что теряет всякую эвристичность. Историк политических идей Ян-Вернер Мюллер, которого мы цитировали ранее, рассуждая о демократии XX века, опять же оказывается более осторожным и внимательным автором.

Мюллер решил проблему поиска нового языка политики и социальной теории по-своему. Не прибегая к концептуальным ухищрениям, он, удовлетворившись термином «демократия» как наиболее актуальным для языка описания последующей эпохи, заявил: «Но простой эмпирический

факт состоит в том, что общий политический язык пришел в окончательный и, вероятно, необратимый упадок, и ни постмодернизм, ни самокритичные формы либерализма так и не смогли занять его место» [Мюллер 2014: с. 394]. Впрочем, Мюллер намеренно заканчивает свой рассказ началом 1990-х, и потому перед ним не стояло проблемы объяснить последующие споры о демократии. В этом смысле попытки Александра найти общий знаменатель для целого поколения интеллектуальных поисков следует оценить по достоинству. И все же этот анализ можно было бы признать провалившимся, если бы культурсоциолог сам не ощущал слабости своей позиции. Вот почему он прибегает к еще одному приему.

После подглавки «Неомодернизм: драматическое возвышение и универсальные категории» идет следующая часть «Неомодернизм и социальное зло: осквернение национализма». В этом разделе Александр попытался объяснить, что же в неомодернизме все-таки было *нового*. Автор признал, что рынок и демократия – универсальные категории теории модернизации, но все же заметил, что мы также можем вести речь о вторичных категориях. Проблема у мыслителей и ученых возникла именно здесь: «...насколько трудным оказалось разработать набор бинарных категорий, который был бы убедительным с семантической и социальной точки зрения, предложить такое противопоставление черное/белое, которое могло бы выступать как код-преемник для оппозиции *постмодерн: модерн*» [Александр 2013: с. 577]. Тем самым нужно было найти достойного противника универсальному добру – рынку и демократии, в то время как прежние опасности превратились в «исторических ископаемых». Но так как теория неомодерна в отличие от послевоенной модернизации переживала изменения в символическом времени и символическом пространстве, авторы попытались найти новые термины для исторической телеологии. В итоге таким термином стала «глобализация». И поскольку главными фигурами риторики оказались демократизация и рынок, то на первый план в интеллектуальном дискурсе стали выходить наднациональные организации.

Таким образом, решение было найдено, и место, освобожденное традиционализмом (изначальной угрозой модерну), занял национализм. Именно он «...начинает представлять собой главного противника недавно универсализованного дискурса добра». Но в итоге, *к счастью*, если так можно выразиться в данном контексте, для интеллектуалов после 11 сентября 2001 года «“Террор” стал итоговым, сильно обобщенным негативным свойством» и «...сменил национализм в качестве репрезентации сущности антисовременности» [Александр 2013: с. 584].

Является ли эта точка зрения удовлетворительной? Разумеется, ни при каких обстоятельствах. Это очевидно, что постмодернизм был не остаточным, но доминирующим дискурсом для 1990-х, и являлся реакцией для многих левых на крушение иллюзий после распада СССР. Легко заметить, как это слово распространялось в дискурсе культуры на протяжении десятилетия. Джеффри Александр предложил любопытную схему, последняя часть которой оказалась максимально неубедительной. Однако эта позиция, какой бы уязвимой она ни была как в теории, так и в эмпирическом отношении, лишь подтвердила важный импульс времени – необходимость поиска нового термина, который бы пришел на смену постмодернизму. Не Хеллер, и не Хабермас, но Александр одним из первых использовал понятие «неомодернизм». Как мы уже видели и еще увидим, интерпретация Александра – лишь один из вариантов языка описания нашей эпохи, и потому даже его метатеория встраивается в общий дискурс постпостмодернизма на самых ранних его этапах. Самым поразительным, вместе с тем, является то, что к термину неомодерн во второй половине 1990-х и далее обратились художники, которые, конечно, не имели и малейшего понятия о дискуссиях в политической и социальной теории. Обращение же к термину со стороны таких авторов, как Майкл Иден, является случайным, а наполнение слова – поверхностным, неполным и, по большому счету, максимально некорректным [Eden 2018].

РАЗДЕЛ 3

НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА КАК ОТВЕТ ПОСТМОДЕРНУ

Глава 3.1. Неомодернистские манифесты

Как было показано в главе, посвященной попыткам привить социальной теории и философии культуры язык описания «нашего времени» как неомодерна, данным термином пользуются произвольно. Однако, никто не обращает внимания на тот факт, что термин «неомодерн» активно использовался в мире искусства, начиная с конца 1990-х с целью окончательно уничтожить постмодернизм. Главной формой борьбы художники разных направлений, работающие преимущественно в жанре живописи, выбрали манифест. Манифест для искусства или нового течения в искусстве – жанр важный и популярный. Но следствием популярности жанра в итоге оказывается перенасыщение отрасли такими документами, каждый из которых предлагает какие-то новые принципы в создании или понимании искусства. В таком перенасыщенном поле манифесты теряются, а их идеологи, имеющие не только некоторые амбиции, но и, видимо, энергию для реализации предлагаемых новаций, отчаиваются и бросают начатое. Тем самым манифесты обесцениваются. И все же появление массы манифестов, в которых были бы слышны голоса с требованием избавиться от чего-то, что выступало в качестве доминирующих принципов в искусстве, – это симптом. Симптом не столько усталости, но и появления чего-то нового – мало обоснованное пророчество или же «заклинание» призраков будущего, или, можно сказать, – отчаянного желания появления нового, которое выражается в призывах оставить старое и двигаться дальше. Именно поэтому различные движения в искусстве решились упразднить постмодернизм и обратились к уже ставшему классическому понятию «модернизм», добавив к нему приставку «нео-».

Первым в череде таких авторов стал английский художник самоучка Гай Деннинг. В 1997 году он основал группу «Неомодерна», в которую вошли многие современные (в значении «contemporary») художники: фигуративист Марк Демстедер, портретист Дэвид Кобли, скульптор Джеймс Батлер и многие другие. У группы не было единого стиля или медиа-ресурса, где бы они могли продвигать свой подход к эстетике. Членов группы объединяла склонность к фигуративной живописи. В 1998 году Деннинг опубликовал манифест под названием «Нео-модерн». На странице художника в сети Интернет, где представлена библиография трудов Деннинга, активная ссылка на текст «The neo-modern»⁴⁶ ведет на уже несуществующую страницу. Но текст можно найти на другом ресурсе [Denning 2007]. Важно подчеркнуть, что документ представляет собой последовательность рассуждений, но не утверждение неких принципов. Деннинг начинает с анализа отношения постмодерна к визуальным искусствам и тут же делает первую «философскую ссылку» на идеи Жан-Франсуа Лиотара, замечая, что последний «разрушает четкие определения модерна и постмодерна, демонстрируя, что, осаждая друг друга, они фактически становятся друг другом». А поскольку существует множество определений постмодерна, то мы не можем сказать про постмодернистские объекты искусства что-то конкретное. Как быть в такой ситуации, вопрошает Деннинг? Постмодернизм закончится сам по себе? Если предоставить постмодерн самому себе, он может закончиться лишь «концом искусства». Деннинг имеет в виду буквально «конец искусства». Это суждение, конечно, удивительно, потому что, как мы помним, «конец искусства» в философско-эстетическом отношении был провозглашен в начале 1980-х годов и именно в контексте постмодерна, правда, в буквальном смысле он так и не случился.

Деннинг настаивает, что оригинальность работы искусства должна быть признана не критиками, но самим фактом ее существования. В критике, ориентирующейся на соответствие работы каким-то критериям

⁴⁶ Denning G. The neo-modern // <https://guydenning.org/writing/>

«модернистского» «классицизма», нет и не может быть никакой оригинальности. Более того, сам по себе классицизм является не эстетическим, а политическим суждением о художественном авангарде и истеблишменте. Последние работают в тесной спайке, чтобы обеспечивать собственную валидацию. Вот почему в изобразительном искусстве модернизм может быть лишь определением, но не кредо.

Деннинг настаивает, что с того момента, когда критик Клемент Гринберг внес существенный вклад в понимание модернизма, стало ясно, что нам нужен новый модернизм, то есть возвращение к эстетической чувствительности. Аргументы критиков, будто любой кто, называет себя художником, таковым и является, больше не работают. Идея «анти-искусства» дошла до крайности и больше не может считаться хоть сколько-нибудь оригинальной. В качестве аргументов в пользу определения принадлежности некоего артефакта к искусству Деннинг признавал лишь содержание, которое вложил творец в артефакт, и качество его исполнения, а не суждение «специалиста». Большинство художников, по мнению Деннинга, хотя и желают качества, «все еще живут в тени постструктуралистской философии». В этом процессе свою деструктивную роль сыграла фигура критика, в 1960-х «заявившая, что процесс демократизации искусства уже начался», и определяющая искусство «выставочной ценностью».

Самое важное, что делает Деннинг, так это предлагает упразднить постмодернистский язык описания визуального искусства, утверждая: «Можно работать с эклектичным подходом к предмету и методологиям, не прибегая к избитым аргументам о постмодерне». Потому что многие художники, чьи работы следуют дадаистским практикам анти-искусства, считают, что их работы имеют социальную значимость и без того, чтобы обращаться к аргументам постмодернизма, «многие новые художники, чьи работы, в частности, описываются как постмодернистские считают эстетику

своего творчества гораздо более значимой», чем всего лишь «постмодернистские».

Единственное, чем может быть полезен постмодерн, по мнению Деннинга, так это в качестве источника для определения истоков модернизма, потому что первый по сути является лишь продолжением последнего. Рассуждения о постмодернизме в любом другом случае так или иначе могут работать с точки зрения критики концепций «конца (искусства) истории», но в отношении создания произведений искусства они не имеют смысла. Потому что, приступая к творчеству, люди не собираются создавать произведение постмодернистского искусства. И раз уж нам нужен новый термин, заключает Деннинг, «пусть это будет новый модернизм – возвращение к критической эстетике, предоставляющей художнику возможность создавать работы, которые имеют отношение к новой современной аудитории – аудитории, уже знакомой с “современным искусством”». Это не ретроградство, но, возможно, единственный путь вперед. Завершает манифест Деннинг громким утверждением: «постмодернизм мертв – да здравствует неомодернизм»⁴⁷.

Для манифеста движения в искусстве все же это – довольно глубокая философская концепция, выдерживающая жанр не только в перспективе провозглашения принципов, но и понимания текущего момента – усталости от постмодерна. Конечно, стоит оговориться, что Деннинг ведет речь об искусстве и не затрагивает, скажем, проблемы популярной культуры, в которой как раз постмодернизм раскрылся в полной мере. Однако этот упрек можно отнести не только к художнику. Деннинг не называет никого конкретно, а ссылки делает на философов, но в целом обнажает общий симптом.

Самое удивительное произошло буквально два года спустя: «дух времени» воистину давал о себе знать. Еще одна группа художников тоже опубликовала манифест под названием «Неомодернистский манифест»

⁴⁷ Все цитаты отсюда: [Denning 2007].

[Bayraktari, Durand, Norwood-Witts 2000]. Его авторами стали Армандо Байрактари, Андре Дюран и Скотт Норвуд-Уиттс. Содержательно и формально это был уже совершенно другой документ. Если Деннинг призывал всего лишь отказаться от языка описания существующего искусства как постмодернистского, то *новые* неомодернисты хотели сказать что-то о принципах самого искусства и, конечно, тоже обращались к философии.

Что предполагал неомодернизм в новой вариации? Армандо Байрактари называет его «новым движением в искусстве» и даже «философией искусства», уникальным способом созерцания, который создает личные отношения с произведениями искусства с V века до нашей эры и до сегодняшнего дня. В философском плане – опять же на уровне декларации – неомодернизм признавал «превосходство гегелевской идеи» (что бы это ни значило) и поддерживал как фигуративную, так и абстрактную живопись, а также противопоставлял себя традиционному различию между работами «старых художников» и модернистов. Возможно, под «гегелевской идеей» здесь могло подразумеваться «снятие» противоречий различных тенденций в изобразительном искусстве, но для тех, кто только приступил к чтению манифеста, о значении фразы остается только гадать. Такая версия могла бы быть правдоподобной, если бы не дальнейшие рассуждения неомодернистов, о чем будет сказано подробнее.

Чтобы проиллюстрировать позицию неомодернизма, Байрактари обращается к противопоставлению двух произведений искусства – «Вдали от стада» (1994) британского концептуалиста Дэмьена Херста и «Вдали от стада» неомодерниста Андре Дюрана (2000). Первое произведение – постмодернистское, второе – неомодернистское. На картине Дюрана, выполненной маслом на льне, изображена работа Херста, а рядом четыре пастуха, от нее отвернувшиеся. Картина Дюрана – своеобразная реакция модерна на концептуалистский символ группы «Молодых британских художников» (Бритарта), к которой принадлежал Херст. Жертвенный агнец,

с точки зрения Байрактари, все еще является почитаемым традиционным символом европейского искусства. Ранние христиане считали ягненка, жертвенное животное Ветхого Закона, триединым символом невинности, кротости, чистоты и самопожертвования. Кровь ягненка в чаше олицетворяла жертву Христа.

«Прочь от стада» Дэмьена Херста, на которой ягненок более не выполнял свою «священную функцию», – постмодернистская работа, упраздняющая искусство в его исконном виде. Поэтому в картине Дюрана «Вдали от стада» ягненок уже символизирует искусство, которое не так давно сбилось с пути. И потому в данном случае ягненок, пусть и в живописи, переживает свое мистическое возрождение в качестве древнего символа. Согласно Байрактари, работа Дюрана расширяла «диалектическое движение» от высокого искусства до постмодернизма и выходила за пределы последнего. Таким образом, неомодернизм восстанавливал традиционные и вечные ценности искусства, созерцая в то же время суть настоящего момента. Байрактари называет картину Дюрана «Вдали от стада», обнажающую традиционные ценности живописи, «богоявлением гегелевской идеи, красноречиво являющей себя в обнаженном пастыре». «Четыре пастуха Дюрана отказываются ухаживать за овцами Дэмьена Херста: постмодернизм мертв»⁴⁸. Именно так являло себя новое направление в истории искусства – очередной неомодернизм.

В самом «Манифесте» неомодернизма в виде нескольких принципов излагается программа нового подхода к искусству, основанная на истории искусства, науке и философии. «Неомодернизм рассматривает искусство как выражение самых возвышенных духовных принципов и интерпретаций Вселенной и бытия человека в соответствии с верой в то, что реальность, в которой мы живем, является лишь зеркалом более глубокой реальности, которая может быть постижима только через вдохновение и воображение». Всего «Манифест» насчитывает шестнадцать принципов. Каждый из них

⁴⁸ Все цитаты можно найти здесь [Bayraktari, Durand, Norwood-Witts 2000].

сопровождается наглядным примером – работой того или иного художника, чье творчество можно было бы охарактеризовать как «неомодернистское». Большинство работ относятся к 2000/2001 годам, но есть исключения – например, 1968 год, 1912 год и т.д.

Представленные критерии неомодернизма обеспечивают понимание, что имеется в виду под той самой «гегелевской идеей». Неомодернистская картина манифестирует идею в гегелевском смысле, что означает явление Абсолюта, то есть духовное присутствие в произведении искусства. Нагота или символ наготы – основа неомодернистской картины. Каждый элемент в неомодернистской картине оправдан с точки зрения целостной композиции. Неомодернистский подход к религии является не утверждением веры, но объективным и философским. Неомодернистское отношение к политическим или историческим предметам должно рассматриваться как философское и ни в коем случае не пропаганда. У художника-неомодерниста должны быть навыки рисования, кроме того, он должен освоить другие традиционные академические дисциплины. «Неомодернистская картина отображает душу в глазах». Неомодернистское произведение искусства является скорее символическим, чем психологическим. Неомодернистская фигуративная или абстрактная картина обладает альбертианской глубиной, пространством и светом, никогда не подчеркивая плоскость поверхности холста, а исследуя ее безграничные глубины. Неомодернистская картина представляет научные принципы эстетическим образом. Неомодернистское произведение искусства также усиливает чувство новизны независимо от того, когда оно было создано. Неомодернистское произведение искусства тактильно. Простота формы – это также неомодернистский принцип. Неомодернистское произведение искусства одновременно находится в движении и неподвижно. И фигуративные, и абстрактные неомодернистские картины превозносят «живописные» ценности. Последний принцип неомодернизма – для нас самый главный. Он звучит так: «Неомодернизм превосходит и вытесняет постмодернизм» [Bayraktari, Durand, Norwood-Witts 2000].

Стоит обратить внимание, насколько сильно выделяется последний принцип из всех остальных. Если предшествующие критерии касались содержания, то последний является критикой доминирующей на тот момент интеллектуальной парадигмы, в том числе и в изобразительном искусстве. Насколько же должно было быть популярно это движение, чтобы включать упоминания о нем в манифест, главный посыл которого устремлен в вечность?

Поразительно, что ровно в это время еще одна группа художников начинала движение против постмодернизма и предлагала концепцию уже не неомодернизма, но очень близкую – ремодернизм. В 1999 году английские художники Билли Чайлдиш и Чарли Томсон основали международное художественное движение «стакизм» («Stuckism»), чтобы вернуть уважение к фигуративной живописи в противовес концептуальному искусству. Название «стакизм» (не самое удачное для альтернативы постмодерну) пришло авторам манифеста в голову, когда художница Трейси Эмин, на тот момент девушка Билли Чайлдиша, сказала ему: «Твоя работы вязкие, ты сам вязкий! Вязкий! Вязкий! Вязкий!». Именно это высказывание со ссылкой на Эмин стало эпиграфом манифеста [Childish, Thomson 2015b: p. 104-105].

Нельзя сказать, что Эмин была так уж неправа. Прилагательное «вязкий» (увязший, застрявший) хорошо иллюстрирует не только ключевые принципы и идеи манифеста, но и язык их изложения. Авторы не просто формулируют одни и те же мысли разными словами, но, проговорив одно, через некоторое время вновь к нему возвращаются – в самом деле «стакизм» как он есть. Поэтому из двадцати пунктов документа можно извлечь не так уж и много содержания. Что же можно сказать про идейное наполнение манифеста стакизма? Так или иначе, почти все пункты вращаются вокруг трех тезисов. Во-первых, «стакисты» рисуют по зову сердца, во имя сути искусства, а не потому, что имеют коммерческий интерес и желают прославиться. Во-вторых, «стакистов» не устраивают тенденции британского искусства – прежде всего концептуализм Бритарта, а также

покровители этого движения. В-третьих, «стакисты» устали от постмодернизма и стремятся от него отказаться. Соответственно, подзаголовок манифеста гласит: «Против концептуализма, гедонизма и культа эгоизма художника».

Раскрываются эти три группы высказываний следующим образом. «Стакизм» исповедует модель искусства, которую можно назвать холистической. Именно поэтому движение выступает против прежнего модернизма, в котором какой-либо из аспектов творчества или направления в искусстве, раздуваясь, превалировал над другими и вытеснял целое. Суть «стакизма» – это поиск подлинности. «Стакисты» рисуют картины, потому что это важно. «Стакисты» не строят карьеру, то есть не являются профессионалами, они - любители (в данном случае в тексте была игра слов: «amateur», от латинского «amare» – любить). «Стакисты» утверждают, что настоящий прорыв в искусстве совершает тот, кто не боится потерять свой статус – «стакисты» этого не боятся. В то время как художник-эгоист жаждет публичного признания и потому пребывает в постоянном страхе провала, «стакист» умышленно рискует, осмеливаясь передавать свои идеи через живопись. Страх художника-эгоиста потерпеть неудачу приводит его к ненависти к себе.

Поэтому в целом «искусство, которому нужна галерея, чтобы стать искусством, – не искусство». «Стакисты» также выступают против «стерильности белых стен галерей», потому что места для выставок произведений искусства – «дома и старомодные музеи с диванами, креслами и чаем. Обстановка, в которой искусство переживается, а не только созерцается, должна быть естественной». Может показаться, что здесь более всего сказывается тоска по модернизму, но это совершенно не так. «Стакистов» не удовлетворяет сама идея галерей, нежели желание вернуться к прежним временам. «Стакисты» утверждают, что настоящие художники не прельщаются наградами, но всецело вовлечены в сам процесс живописи. Настоящий успех для «стакиста» – проснуться утром и начать работать над

картиной. И даже более того, сам долг художника – исследовать свою природу посредством создания картин и демонстрации их публике (очевидно, не в галереях?).

Под «художниками-эгоистами» «стакисты» подразумевают конкретные движения, конкретных авторов и конкретных галеристов. В частности, тот самый Бритарт, не угодивший предшествующим вариантам неомодернизма. Сперва коллекционер, а затем галерист Чарльз Саатчи, в своей галерее выставлял работы знаменитых художников типа Энди Уорхола, но в начале 1990-х изменил политику и устроил выставку «Молодые британские художники» («YBA» или «Brit artists» или еще короче «Britart»). Самой яркой экспозицией на выставке была «Акула» упоминаемого выше Дэмьена Херста: именно она стала главной приметой британского искусства 1990-х и символом Бритарта как такового. В итоге «молодые британские художники» получали премии, выставлялись в престижных галереях, их работы хорошо продавались. Имя Саатчи, разумеется, попало в манифест «стакистов». Чалдиш и Томпсон писали, что Бритарт, спонсируемый Саатчи, «господствующим консерватизмом и лейбористским правительством, становится посмешищем в своих претензиях на подрывную деятельность или авангард». Бритарт, который уже стал главной мишенью для «гегельянских неомодернистов», для «стакистов» олицетворял джингоизм (специфическая британская форма национализма) – именно против него «стакизм выступает международным не-движением».

Что касается постмодернизма, то авторы манифеста говорят о нем абстрактно, но, кажется, на символическом уровне связывают термин опять же именно с Бритартом, ориентированном на концептуализм. Один из первых и самых известных пунктов манифеста гласит: «Художники, которые не рисуют, это не художники». Главной формой творчества для «стакистов» выступает живопись, которая «...есть тайна. Она создает миры внутри миров, позволяя открыто говорить тому, что по природе скрыто в нас». «Стакисты» не заинтересованы в играх с эпатажем, трюкачеством и новизной.

«Стакисты» полностью сосредотачиваются на состоянии бытия человека и провозглашают, что реальность превосходит абстракцию, полнота – пустоту, простодушный смех – остроумие, а живопись – самодовольство. Одним словом, все то, с чем сражаются «стакисты», и есть постмодернизм, который «...в своей незрелой попытке подражать умному и взрослому искусству модерна» загнал себя в тупик идиотизма. В конце документа среди почетных «стакистов» авторы манифеста называют ни много ни мало – Винсента Ван Гога и Эдварда Мунка – символы искусства высокого модернизма в живописи. Эта последняя приписка, видимо, навела их на мысль написать следующий манифест, возвращающий искусство к модернистским истокам.

Очередной документ, написанный буквально несколько месяцев спустя, сильно отличался от предыдущего. Первый был более ироничный, содержал нападки на конкретных врагов и потому казался более конкретным. Следующий манифест выгладит куда более абстрактным, серьезным и, в конечном счете, нелепым. В перспективе сегодняшнего дня он кажется таковым по следующим причинам. Главная и единственная идея документа – утверждение нового «духовного искусства» («spiritual art»). Сам подзаголовок манифеста звучит как «На пути к новой духовности в искусстве». В преамбуле «стакисты» связывают вводимый ими термин с движением, деятельность которого была начата задолго до них: «В течение XX столетия модернизм постепенно сбивался со своего пути, пока, наконец, ни угодил в яму постмодернистской галиматии. Именно в это время стакисты, первая ремодернистская арт-группа, объявляет о рождении ремодернизма» [Childish, Thomson 2015b: p. 106-107].

За преамбулой следуют четырнадцать тезисов, смысл которых, по большому счету сводится, к двум пунктам. Во-первых, ремодернизм наследует классическому модернизму, потенциал которого все еще не исчерпан. Во-вторых, суть ремодернизма в том, что духовное искусство отражает душу художника. Все содержание текста, так или иначе, касается этих положений. Нас более всего интересуют отрывки о постмодернизме –

они, разумеется, тоже есть в манифесте. Так, «ремодернизм отбрасывает и занимает место постмодернизма, потому что последний неспособен дать ответ или решить какие бы то ни было важные проблемы человеческого бытия». К модернизму следует вернуться, потому что «модернизм еще не реализовал своего потенциала. Бессмысленно быть “пост-” чего-то, чего еще даже “не было”. Ремодернизм – это возрождение духовного искусства». Разумеется, нельзя не заметить противоречий документа, указывающего на «путь к новой духовности», хотя при этом: «...нам нужно не новое, а вечное. Нам нужно искусство, которое объединяет тело и душу и признает прочные и основополагающие принципы, которые поддерживают мудрость и пронизательность всей истории человечества. Это истинная функция традиции». Остается уточнить, что «духовное искусство – это не религия. Духовность – это стремление человечества понять самое себя и обрести собственную символику благодаря ясности и целостности своих художников». То есть «духовное искусство», как указывают «стакисты», это не изображение Богородицы или Будды, но вещей, которые касаются души художника.

Разница двух документов сразу бросается в глаза. Навязчивое повторение слова «духовный» во втором случае, в конце концов, могло заставить критиков полагать, что художники провозглашают ценности консерватизма. Но дело не в этом. Редакторы-составители антологии постпостмодернистской мысли Дэвид Радрам и Николас Ставрис в своем предисловии к манифестам «стакистов», попавшим в книгу, отмечают ошибочность предположения, будто ремодернизм выступает за непосредственное возвращение к ценностям модернизма, как если бы феномен постмодернизма можно было вычеркнуть из истории. Ремодернизм, как видно из документа, следует рассматривать как незавершенный модернизм, развитие которого стало невозможно после добавления к нему префикса «пост-». Радрам и Ставрис замечают, что в философии культуры задолго до «стакистов» ту же мысль высказал Юрген Хабермас [Хабермас

2005с], хотя, как мы видели, речь у Хабермаса шла совсем не о том. Но вот в чем Радрам и Ставрис правы: главная слабость ремодернизма в том, что он игнорирует теоретические и философские аспекты постмодернизма, считая постмодерн исключительно художественным стилем. Отсюда возникает непонимание, в какой мере такие термины, как «духовность» или «подлинность», стали проблематичными к началу XX столетия [Childish, Thomson 2015a: p. 102-103]. И все же, приходят к выводу Радрам и Ставрис, ремодернизм заслуживает похвалы хотя бы за то, что стал одним из первых течений, определивших ключевую тему среди многих последующих версий постпостмодернизма – «конец постмодернистской иронии и признание вместо нее чувства искренности или подлинности» [Childish, Thomson 2015a: p. 103]. Остается сказать, что именно «стакисты»/ремодернисты приобрели наибольшую известность в Англии и в целом в дискурсе о современном искусстве. Им посвящена отдельная книга [Evans 2000], и именно их манифесты необходимо рассматривать в контексте философии культуры постпостмодернизма.

Вместе с тем упрек в непонимании того, что постмодернизм – что-то большее, чем Бритарт или творчество Энди Уорхола, можно предъявить все трем вариантам неомодернизма. Ремодернизм, ставший наиболее известным (именно он попал в антологию Радрама и Ставриса), вообще не касается философии, в то время как в манифесте первого неомодернизма упоминается Лиотар, а в программе второго – как философский фундамент возникает гегелевский Абсолют. Но все три движения, грубо говоря, протестовали скорее против доминирующего подхода в искусстве, нежели против постмодернизма как такового, при этом сильно его карикатурируя. На этом, однако, манифесты неомодернизма не закончились. Спустя четыре года возникло очередное *новое* движение в искусстве. Удивительно, но это вновь произошло в Англии.

Потомственный деятель искусства, Витторио Пелози, написал в 2004 году картину, получившую название «Школа постмодернизма», в которой

высмеял всех знаковых представителей постмодернистского мышления – то есть тех, кого он таковыми считал, а это были преимущественно французские философы. Ирония в том, что «Школа постмодернизма» была аллюзией на знаменитую «Афинскую школу» Рафаэля – типичный постмодернистский ход. Причем под эпитетом «типичный» следует понимать «банальный». Тем не менее, работая над картиной, Пелози задумался о том, какую роль имеет намерение (intention) художника в создании произведения и его дальнейшей судьбе как в плане критики, так и в плане востребованности. Через четыре года Пелози основал «международное художественное движение “Интентизм”» и по этому случаю написал свой «Манифест интентизма» [Intentism Manifesto 2008].

В отличие от предшествующих новых видов «модернизма» интентизм скорее обращался к модернизму не как течению в искусстве, но пытался строго ориентироваться на философские послышки. Суть движения в том, что искусство, по мнению Пелози, может и должно донести предполагаемое послание художника до предполагаемой аудитории. Манифест содержал три ключевых принципа интентизма. Первый из них – самый большой по объему, конечно, содержит критику постмодернизма: «Интентисты считают, что европейский постмодернизм – это попытка заткнуть рот художнику». Под «европейскими постмодернистами» имеются в виду, прежде всего, два французских автора – Жак Деррида и Ролан Барт. Оба упоминаются в тексте. Жак Деррида, «...которого считают поборником постмодернизма, верит, что намерение “...больше не в состоянии управлять всей сценой и всей системой высказываний”». Пелози не обвиняет Деррида напрямую и осторожно замечает, что для «постмодернистских последователей Деррида» это означает, что у любого текста или работы должно быть больше одной интерпретации, и потому авторское намерение никогда нельзя понять полноценно. Не в качестве критического замечания, но все же обратим внимание, что Деррида ориентировался именно на анализ текстов [Деррида 1999; Деррида 2000а; Деррида 2000b], а не на живописи или иного

визуального искусства, а это делает высказывание Пелози в некотором смысле безосновательным. И хотя «текст» может пониматься предельно широко, мы должны понимать, что сам Деррида в своих рассуждениях исходит из *письма*, а не из изобразительного искусства. Но дело даже не в этом, а в том, что, как замечает историк философии Дэвид Уэст: «...в противоположность таким философам, как Фуко и Барт, которые с воодушевлением провозгласили “смерть автора”, деконструктивистское чтение нацелено на то, чтобы выйти за пределы замысла автора, но все же не порвать с ним окончательно» [Уэст 2015: с. 317].

Но Пелози продолжает свои атаки: «Постмодернизм считает, что произведение искусства не имеет универсального значения и поэтому может сказать много. Значение зависит от интерпретатора, а не от художника. Если это действительно так, то произведение искусства может означать что угодно и, следовательно, не значить фактически ничего. Художнику заткнули рот». Наконец, Пелози добирается и до Ролана Барта, заявляя, что «Постмодернизм поощряет веру в то, что ни один художник или автор не в состоянии передать свое намерение, потому что каждый должен воспринимать искусство посредством своих ограниченных фреймов или референций» [Intentism Manifesto 2008]. Пелози утверждает, что Ролан Барт написал «Смерть автора» [Барт 1989], потому что, по его мнению, намерение автора не имеет значения. К сожалению, Пелози и здесь обнаруживает фундаментальное непонимание замысла *автора Ролана Барта*. Прежде всего, идея «смерти автора» относится опять же к тексту, но не к живописи. Текст же – расходящаяся во все стороны конфигурация, формирующаяся из фрагментов – цитат, кодов, аллюзий. Эти фрагменты сплетаются в единое целое, но не символизируют что-то одно. Разумеется, субъект как идея здесь едва ли не упраздняется, но все же: эта формулировка кажется, «...уничтожает реального автора, тогда как на самом деле она нападает на унифицирующую функцию». Барт считает, что автор, обладая символической властью над текстом, – не тот, кто в состоянии разглядеть множество его смыслов. Последующие критики и

читатели могут сколь угодно много интерпретировать текст автора, насильственно упраздненного, но то, что толкователей много, а большинство из них анонимны, снижает риск злоупотребить символической властью [Самойо 2019: с. 360]. Такие нюансы не беспокоят Витторио Пелози, потому что главное, что он намеревается сказать *в качестве автора*, это «художник очень даже жив и хочет говорить».

Два других пункта документа не столь впечатляющие. Казалось бы, они должны предложить позитивную повестку, но развивают уже озвученную идею. Впрочем, Пелози пытается указать на роль искусства в социальном развитии, так как первое «находится в авангарде перемен», «часто поощряя терпимость и гражданские свободы». Часто искусство находится на шаг впереди общества в смысле отношения к женщинам, расе и политике и выступает в качестве социального сознания во времена угнетения. Поэтому авторское запутанное или скрытое намерение вредит как искусству, так и обществу. А отсутствие намерения у художника может привести к принудительному ограничению художника и даже к цензуре. Интентисты полагают, что, хотя их произведение может быть сложным и потому понятным на нескольких уровнях, существуют вероятность его «неверного понимания – поэтому не все интерпретации одинаково действительны» (как будто Деррида и Барт имели в виду что-то другое). В целом же, «интентисты считают, что голос их работы – сила добра». Этими словами манифест заканчивается.

Следует сказать, что это всего лишь манифест, и у Витторио Пелози есть более основательные и теоретически насыщенные тексты [Pelossi 2009], в которых он в самом деле философствует и аргументирует свою позицию, обращаясь к серьезным источникам, в частности, к аналитической философии, для которой термин «намерение» является центральным, или же к фундаментальной работе Пейсли Ливингстона «Искусство и намерение. Философское исследование» [Livingston 2007]. Но стоит признать, что интентизм – не самая удачная попытка построить новую философию

искусства и уж тем более основать на этом понятии новое движение в культуре. Все ссылки на странице англоязычной Википедии «Intentism» ведут на теперь уже не существующие сайты, а сам манифест сохранился лишь на персональной странице Витторио Пелози. Все те фигуры, что перечислены как участники движения типа философа Уильяма Ирвина, кажется, так и не авторизовали свое отношение к интентизму. В отличие от интентизма «стакизм» имел куда большой успех. Например, в одной из выставок ремодернистов второй половины 2000-х участвовал и неомодернист Гай Деннинг. Однако в итоге сегодня все эти движения принадлежат истории, хотя они очень важны как знак времени, требующего распрощаться с постмодернизмом, правда, понятным, как мы видели, слишком превратно. Учитывая все это, предельно смешно читать слова Майкла Идена о новом интеллектуальном течении, которое он вдруг вообразил в 2018 году: «Неомодернизм, кажется, растет, но у него есть свои недостатки, и мы можем только надеяться, что, если он действительно определит эпоху познания, он будет питать душу, а не приносить прибыль, которая является направляющей силой» [Eden 2018]. Духовность и душа оказались очень важными для неомодернизма, но движение исчезло так давно, что некоторые авторы переизобрели его вновь. А постмодернизм, который так рьяно хоронили неомодернисты, ремодернисты и интентисты, по-прежнему жив.

Глава 3.2. Переделать модернизм – альтермодернизм

Следующим в этом длинном ряду манифестов, упраздняющих постмодернизм, стал альтермодернизм – в свое время настолько многообещающая концепция, что ее нужно рассмотреть отдельно. С одной стороны, она, как и другие движения в искусстве – оба неомодернизма, ремодернизм и интенцизм – себя не оправдала и принадлежит истории. С другой – ее автор куда более фундировано размышлял о теории эстетики в частности и философии культуры в целом. Тем более что идея альтермодернизма получила в русскоязычном социально-философском пространстве некоторую известность, о чем подробнее будет сказано ниже. Пока же следует заметить, что некоторые отечественные ученые осведомлены и об этой концепции и о состоянии постпостмодернизма.

Так, культуролог Ольга Беспалая упоминает концепцию альтермодернизма, однако, цель ее работы состоит в том, чтобы описать актуальную культуру в конкретных терминах без того, чтобы выбрать один из них как наиболее адекватный [Беспалая 2014]. Гуманитарии Нина Осипова и Валерий Юнгблюд также поднимают вопрос о постпостмодерне и также вкратце рассматривают некоторые из существующих на момент написания своей статьи его версий, желающих вытеснить постмодерн. Среди подобных версий акцент делается именно на альтермодернизм [Осипова, Юнгблюд 2014: с. 13]. Вместе с тем авторы тоже не выбирают его в качестве наиболее привлекательной альтернативы постмодерну. Самое же главное в том, что те ученые, которые используют термин «альтермодерн», не предлагают никаких оценок теории, равно как и подробного ее анализа. В дальнейшем мы собираемся последовательно изложить ключевые пункты концепции альтермодерна и предложить ее критическую оценку. При этом, несмотря на то, что эта концепция, прежде всего, используется в сфере эстетики, мы постараемся вписать ее в более широкий социальный контекст, не ограничиваясь лишь культурой.

Итак, альтермодернизм – концепция, в фокусе внимания которой находится современная культура и искусство. Альтермодерн – это другой модерн, и он претендует на преодоление постмодернизма и возвращение к модернизму, но в ином качестве. Или же альтермодерн – новая форма современности, определяющей чертой которой является тенденция к креолизации (впитывание ценностей иных культур), поскольку искусство эпохи глобализации принимает форму путешествия между культурами. В отличие от других теорий постпостмодернизма у этой версии даже есть автор и год рождения. Альтермодернизм появился в 2009 году. Изобретатель термина – французский куратор и теоретик искусства Николя Буррио. Буррио дал название «Альтермодерн» выставке, которая проходила в феврале-апреле 2009 года в галерее Тейт в Лондоне. Буррио начал наступление на постмодерн по двум фронтам. В медиа-сфере он издал «Манифест альтермодернизма», где и озвучил главную концепцию: «Постмодернизм мёртв» [Bourriaud 2015b: p. 217-218]. Это заявление должно было привлечь внимание средств массовой информации, а следом – и публики. Одновременно Буррио издал небольшую книгу, получившую такое же название «Альтермодерн». Правда, это был сборник из нескольких эссе, в которых авторы выступали интеллектуальными апологетами выставки – каждый отвечал за свой сегмент, а Буррио – за общую концепцию.

Кроме текста самого Буррио в сборнике всего три автора: Оквай Энвизор написал текст «Современность и постколониальная амбивалентность», Ти Джей Демос – «Цели изгнания: на пути к будущему универсальности?», а Карстен Холлер – «Киншаса, Румба, Браззавиль» [Bourriaud 2009]. Как видим, если воспринимать тему альтермодерна в контексте, то соавторы Буррио рассматривают некоторые кейсы нового состояния культуры, которые должны подтвердить догадки редактора. Но догадки Буррио не были внезапными. К моменту открытия выставки он уже прославился не только как куратор, но и как глубокий (во всяком случае, в своей области) мыслитель, размышляющий на тему современного искусства. Две его книги

переведены на русский язык. И хотя в них преимущественно рассматривается работы разных современных художников, автор пытается как-то концептуализировать анализируемый материал. Ознакомившись с данными текстами, мы можем обнаружить, что Буррио, по крайней мере, на протяжении двадцати лет думал в одном направлении.

Так, в «Реляционной эстетике» (1997), принесшей ему славу, Буррио уже выражал недовольство модернизмом главным образом, правда, как течением и идеологией в искусстве. В конце работы он, наконец, назвал вещи своими именами: «Глобальная неудача модернизма проявляется в овеществлении человеческих взаимоотношений, в скудости политических альтернатив и в обесценивании труда как неэкономической ценности, которая сопровождается при этом повышением ценности свободного времени» [Буррио 2016: с. 93]. В такой ситуации, когда имена художников множатся, а модернизм как идеология сокращает спектр для творцов буквально с каждым днем, художник должен сам стать «экспериментальным полигоном» и олицетворять собою целый мир. Мы делаем акцент на теме художников, потому что для Буррио, видимо, главным политическим субъектом является или должен быть «художник»: к фигуре художника Буррио обратится и в «Альтермодерне».

В работе «Постпродукция. Культура как сценарий: искусство перепрограммирует современный мир» Буррио выскажется еще более прямо: «Переписать модернизм – вот историческая задача нашего времени: не начать с нуля, не закопаться в историческом достоянии, а заняться инвентаризацией и отбором, переработкой и перезагрузкой» [Буррио 2016: с. 203]. В этом ключевая мысль книги – взять объекты искусства прошлого и придать им новый смысл и новое звучание, тем самым обогащая их и используя заново. Например, художник Пьер Юиг в 1995 году в точности воспроизвел на видеокамеру виды и диалоги из фильма Альфреда Хичкока «Окно во двор» (1954) и назвал этот объект видео-арта «Ремейк» [Буррио 2016: с. 161]. Важно, что этот пример и общая политическая установка имеют

своей задачей предложить именно иной вариант модернизма, а не призыв к постмодернистским практикам.

Стоит обратить внимание, что долгое время для Буррио не существовало постмодернизма. Мы видим, что объект его критики – именно модернизм. И даже префикс «пост» в названии его книги не отсылает к последствиям постмодерна, как сам он замечает, и не обозначает никакого отрицания или преодоления, но лишь очерчивает область для действия в культуре. Эти действия как раз и сводятся к пользованию – прежде всего зрителями, а не только творцами – уже существующих форм, что значит «осваивать их и в них *осваиваться*» [Буррио 2016: с. 123]. Однако к 2009 году Буррио открыл для себя постмодернизм и обнаружил факт его смерти. К адекватности понимания Буррио постмодерна мы вернемся позже, а пока обратимся, наконец, к идеям, которые он вынашивал двадцать лет прежде, чем отлить их словами в манифесте.

Но прежде следует обратить внимание на следующее. Как замечают культурологи Робин ван ден Аккер и Тимотеус Вермюлен, альтермодернизм, – вероятно, наиболее известная концепция позднейших дискуссий на тему постпостмодернизма, но при этом она и наименее понятна. Авторы отмечают, что аргументация Буррио неясна на структурном уровне, что отражается на самой сути концепции: значение альтермодернизма уклончивое и неопределенное. Двум критикам даже приходится делать ремарки типа «насколько мы понимаем» [Vermeulen, van den Akker 2010]. В самом деле, идею Буррио нельзя назвать сложной ни в каком смысле. Однако его рассуждения лишены последовательности, то есть той самой структуры, которая бы придавала его эссеистике теоретическую респектабельность. И потому категории, им используемые и предложенные, можно менять местами, и все равно смысл слов останется ясным. Иными словами, мы имеем дело с несколькими мыслями, не связанными между собой в качестве нарратива, но объединенными единым термином.

Возможно, слово из самого лексикона Буррио поможет лучше объяснить сказанное и придаст его концепции определенный философский флер. Так, прежде, чем даже произнести слово «альтермодернизм», Буррио обращается к термину «архипелаг» и его родственным формам «созвездие» и «скопление». Архипелаг для автора – это функционирующая модель, которая отражает множественность глобальных культур. Архипелаг – это абстрактная сущность; его единство заключено лишь в одном – в объединении одним термином рассеянных островов культуры. «Наша цивилизация, которая несет на себе отпечатки взрыва мультикультурализма и распространения культурных пластов, напоминает бесструктурное созвездие, ожидающее превращения в архипелаг» [Bourriaud 2015a: p. 220-221].

Но ключевой термин для автора – глобализация, что само по себе является плохим началом, так как социологи, политологи и философы много и более подробно сказали на тему до него. Буррио начинает с довольно банальных размышлений о том, что нынешний мир находится в постоянном движении, меняясь на наших глазах. Значит, единственная константа нашей эпохи и есть движение, и нет ничего постоянного кроме этого. По причине последствий глобализации меняется и наше восприятие мира, которое можно назвать термином «универсализм». Новый универсализм мы можем обнаружить прежде всего в культуре – разумеется, главной для автора социальной сферы.

Но как именно возникает новый универсализм? Его развитие начинается в 1990-е годы, когда, по мнению Буррио, расцвели такие явления, как тот самый мультикультурализм и постколониализм. Два последних дискурса/культурных феномена автор не без оснований считает проявлениями постмодернизма. В итоге к 2009 году возникло новое универсальное единое пространство культуры, не имеющее границ. Главный субъект этого пространства, как упоминалось, – художник. Последний предстает для автора транслятором новых идей. В чем выражается этот универсализм в искусстве? Главным образом в тесном переплетении

пространства и времени, текста и изображения, что требует смыслового перевода, необходимого как для аудитории, так и для искусства в самых разных видах. Именно этим переводом занимаются художники. И хотя Буррио не комментирует, каким образом происходит процесс данной трансляции, очевидно, он имеет в виду громкие выставки, организацией которых сам и занимается. Иными словами, Буррио и есть тот самый художник, предоставивший миру новую идею – альтермодерн.

Иногда, как отмечают редакторы сборника «Занимая место постмодерна. Антология сочинений об искусстве и культуре XXI века», автор, чтобы описать универсализм, использует термин «киберпространство» [Rudrum, Stavris 2015: p. 216], подчеркивая тем самым «сетчатую» концептуальность своей «теории». Сеть для Буррио – это цепочка связующих друг друга элементов во времени и пространстве. А связующее звено для двух этих измерений – создание произведения. Текст, фотография, картина, фильм – всё, что может рассказать историю, провести нить от прошлого к настоящему, становится сетью. Ирония состоит в том, что «киберпространство» – дискурсивная категория социальной теории и философии культуры 1990-х годов. Даже в ситуации 2009 года это слово считалось анахронизмом и пережитком былых мечтаний о «виртуальной реальности». Так, политический теоретик Джон Кин в 2013 году заметил очевидное: «...старомодные разговоры о киберпространстве сводятся исключительно к этому – старомодности» [Кин 2015: с. 33-34].

Отталкиваясь от рассуждений о пространстве, автор переходит к анализу времени. С его точки зрения, теперь границы исчезли даже между эпохами. Эту позицию он назвал «гетерохронией» [Bourriaud 2015a: p. 227-228] (разновременностью). Как и следовало ожидать, Буррио вновь обращается за примером к изобразительному искусству, показывая, как это работает в репрезентации настоящего средствами прошлого. Так, процесс создания произведения искусства сам по себе является воспроизведением настоящего. Буррио считает, что принцип гетерохронии можно наблюдать, например, в

творчестве Марселя Дюшана, в работах которого не отображается никакая конкретная эпоха, а сутью творчества становится зазор между прошлым (материал, сюжет или задумка) и настоящим (сам процесс создания произведения и его презентация) и последующее преодоление этого зазора в самом произведении.

Следующая категория, которую предлагает Буррио для языка описания новой эпохи, это «виаторизация» (от латинского *viator* – путешественник). Перманентные путешествия – еще один маркер современной культуры. И хотя любой современный человек – это кочевник, как обычно, главными путешественниками альтермодерна для Буррио являются художники, стремящиеся представить аудитории произведения искусства и передать их смысл. «Художник путешествует, или его не существует», как выражается сам автор. В целом художник – это *homo viator*, свободно путешествующий и точно также свободно исследующий мир, воспринимающий глобальный ландшафт и потаенный смысл истории. Вместе с тем, кочевник преодолевает не только географическое пространство, но и историческое постольку, поскольку виаторизация – логическое следствие гетерохронии. Буррио и здесь видит мир как некую сеть, в котором всё переплетено и взаимосвязано. С его точки зрения, это свидетельствует о возникновении новой по сравнению с эпохой постмодерна ситуацией, потому что постмодернистское искусство якобы сопротивляется пространству и времени, сохраняя при этом по отношению к ним статичность. Альтермодерн комбинирует пространственную и временную перспективы: художники и аудитория курсируют между двумя этими измерениями. Таким образом, история и география, переплетаясь, образуют ту самую сеть, в которой человек попадает в положения кочевника [Bourriaud 2015a: p. 229]. Иными словами, путешествия и кочевнический образ жизни уже давно стали определяющими элементами современной культуры.

Вероятно, самый слабый пункт в концепции Буррио – это представления о постмодернизме. В нынешних теоретических положениях, как заявляет

автор, ни постмодернизм, ни постколониализм не способны описать и оценить изменения, вызванные глобализацией. Буррио обращает внимание, что постмодернизм, сформировавшийся как реакция на модернизм, в каноне которого доминировали белые европейцы и американцы, вместо этого предложил новый канон, в котором белые европейцы и американцы все также доминировали. В этом положении альтермодернизм, разумеется, предлагает альтернативу, причем такую, которая избегает (или даже уклоняется от) того, что часто обозначается в англоязычном мире как «политкорректность». Можно сказать, что Буррио предлагает альтернативное видение глобализации, которая часто выступает всего лишь феноменом «американизации» и символизирует навязывание гомогенизирующей культуры остальному миру в качестве средства открытия новых рынков для глобального капитала. Правда, в том, что об этом задолго до Буррио сказал американский марксист Фредрик Джеймисон [Джеймисон 2019].

Главная проблема заключается в том, что заявления о новом видении глобализации, с одной стороны, остаются декларацией, а с другой – не подкрепляются социальным и культурно-эмпирическим анализом. С последним у альтермодерна самые большие проблемы. Так, Буррио, рассуждая об экономических и политических предпосылках появления иного модерна, называет «поворотные точки истории» – нефтяной кризис 1973 года и финансовый кризис 2008 года. Единственное, о чем Буррио говорит конкретно, так это опять же повторяет самые общие места: «После кризиса 1973 года экономика больше не основывалась на эксплуатации сырья. С тех пор капитализм отказался от природных ресурсов, переориентировавшись на технологические инновации – выбор Японии – или “финансирование” – путь, избранный в то время Соединенными Штатами. И теперь, когда экономика разрывает связи с конкретной географией, культура со своей стороны отрывается от истории; это два параллельных процесса, стремящихся к абстрактному» [Bourriaud 2015: p. 224]. Из этого могла бы вырасти полноценная социальная теория, как например, в случае рассуждений о

будущем британского социолога Джона Урри [Урри 2018], но Буррио не предлагает никакой базы, на которую могли бы лечь его концепты. Слова об истории повисают в воздухе, а сами идеи гетерохронии и виаторизации остаются интуициями.

Объявив в «Манифесте альтермодерна»: «Постмодернизм мертв», в одноименном эссе, в котором раскрываются тезисы манифеста, Буррио возвращается к теме, чтобы, наконец, предложить какие-то аргументы, подтверждающие его позицию. Понятия «модерн», «постмодерн» и «альтермодерн» Буррио использует в качестве инструментов, позволяющих приписать ту или иную характеристику определённой эпохе. Так, он ссылается на Петера Слотердайка, назвавшего модерн «быстро сгорающей культурой». Постмодернизм же Буррио называет «философией скорби, эпизодом меланхолии нашей культурной жизни» [Bourriaud 2015a: p. 226] и приходит к выводу, к которому исследователи постмодерна пришли уже давно, – в эпоху постмодерна история потеряла направление, которое некогда было линейным, и ей ничего не осталось, кроме пустой ностальгии по прошлому. В данном пункте вновь возникает пересечение с мыслью Джеймисона, назвавшего эту тенденцию «ностальгией по настоящему» [Джеймисон 2019: с. 551-578]. Именно здесь Буррио предлагает преодолеть телеологичность модерна и статичность постмодерна отказом от устремлённости в будущее. Искусство альтермодерна, по его словам, находится в постоянном движении от прошлого к настоящему и обратно. Данный темпоральный аспект Буррио называет важнейшей отличительной чертой альтермодернизма. А это сближает его подход с «постмодернизмом», который также отказывался от веры в какое бы то ни было будущее [Нойс 2018: с. 126-128].

Но самое любопытное не в этом. Как замечают составители сборника «Занимая место постмодерна. Антология сочинений об искусстве и культуре XXI века» во введении к разделу об альтермодерне: «В контексте дебатов о последствиях постмодернизма, однако, наиболее поразительным в

альтермодернизме Буррио является то, в какой степени его концептуальный словарь повторяет или даже воспроизводит словарь постмодернизма, который он намеревается вытеснить» [Rudrum, Stavris 2015: p. 215-216]. Рисуемый Буррио образ художника как «кочевника» напоминает идеи Жюлья Делеза и Феликса Гваттари; описание современной культуры как «архипелага» отсылает к термину, которым Лиотар описывал множество языковых игр; термин «архив» связан с философией Деррида; метафора «пересечения границ» повторяет одно из клише установок постмодерна. Наконец, неясно, как и чем «креолизация» Буррио отличается от «гибридизации» – устоявшегося термина в теориях постколониализма и постмодернизма.

Упоминавшиеся выше «метамодернисты», однако, критикуют Буррио на других основаниях. Сперва, Ван ден Аккер и Вермюлен, конечно, подмечают очевидное и приходят к выводу, что Буррио окончательно определяет альтермодернизм как «синтез модернизма и постколониализма». Следовательно, содержательное наполнение этого синтеза описывается в терминах гетерохрония, архипелаг, «глобализированное восприятие», «кочевничество», требование поддерживать идею различия и связанный с этим акцент на «ином». Но: «Концепция альтермодерна Буррио одновременно пробуждающая воспоминания и уклончивая; она настолько точна в своих наблюдениях, насколько и неопределенна в своей аргументации. Сколь бы провокационными ни были его тексты, они настолько же и проблемные» [Vermeulen, van den Akker 2010: p. 4]. Критики продолжают повторять очевидное, что описание Буррио неугомного путешественника как олицетворения альтермодернистского искусства представляется весьма анахроничным. Но вот в чем они не повторяются: основная проблема с тезисом Буррио в том, что «он путает эпистемологию и онтологию. Буррио осознаёт, что форма и функция искусства изменились, но он не может понять, как и почему это произошло». Он предполагает (как заявляют они сами, можно назвать это «тавтологическим решением»), что

опыт и объяснение суть одно. «И, конечно, именно потому, что он путает многообразие форм со множественностью структур, его концепция альтермодерна – выраженная в нерегулярности выставок и в противоречивых текстах – “вообще бардак”, никогда не становится исчерпывающей, не говоря уже о ее убедительности» [Vermeulen, van den Akker 2010: p. 4]. Разумеется, дело не в критиках – очевидно, что задача Буррио не состояла в прояснении ситуации и формулировании адекватного и строгого понимания вводимого им термина. Но его эссе в любом случае остается набором фраз, из которых можно извлекать самые разные смыслы – в зависимости от того, нравятся ли нам термины «гетерохрония» или «виаторизация». Поэтому его концепция изначально уязвима и обречена на провал в плане доминирующего философского языка описания эпохи.

Но это касается, как видим, именно философской перспективы. Может ли концепция Буррио быть адекватной, например, для социальной теории или теории культуры в более общем плане и иметь политические импликации? Очевидно, что в области эстетики Буррио чувствует себя более уверенно, чем в социальной теории. Если в рамках первой он в самом деле делает какие-то любопытные догадки, то в сфере второй он выглядит растерянным и совершенно неосведомленным. Однако, используя его концепт, некоторые западные исследователи, претендующие на теоретические последствия собственных прикладных изысканий, постарались расширить поле анализа, координаты которого были заданы Буррио. В частности, так поступила специалист в области экспериментальной литературы Элисон Гиббонс [Gibbons 2010].

Гиббонс, конечно, понимает, что рассуждения Буррио относятся исключительно к эстетике, и поэтому посчитала, что его интуиции можно распространить на иные формы культуры, в частности на новейшую литературу. После краткого введения в концепцию альтермодерна она заводит разговор о том, каким образом это можно применить к художественной литературе, а после предлагает несколько кейсов –

творчество Чарльза Эйвери, Брайна Кастро и Лиамы Гиллика. В интересующем нас плане она определяет три основных принципа художественной литературы, которую можно было бы охарактеризовать как «альтермодернистскую»: представление времени как пространственного ландшафта, концептуализация идентичности как кочевника и интеграция жанров и форм. Она продолжает мысль Буррио, что как альтермодернистская художественная литература, так и литература глобализации ориентированы на «сети» – пространственно-временные, формальные, интересубъективные и онтологические. Более того, обе сферы литературного (и не только) творчества бросают вызов формам современного интернационализма и предлагают, по словам Гиббонс, «косвенно политизированное эстетическое сопротивление глобализации». Как формулирует Гиббонс вместе с соавторами: «Настоящая экспериментальная литература, посвященная глобализации и/или альтермодернизму, стремится бросить вызов силам культурной и экономической глобализации, интернационализма и рынков капитала» [Bray, Gibbons, McNale 2012: p. 6]. Но можем ли мы обнаружить нечто более конкретное в ее тексте? Нет. Это остается декларативным заявлением без последствий.

Ирония заключается в том, что через несколько лет сама Элисон Гиббонс уже будет выступать от имени метамодернистов (тех самых, что раскритиковали концепцию Буррио) и станет одним из трех редакторов важного сборника эссе «Метамодернизм: историчность, аффект и глубина после постмодернизма» [Van den Akker, Gibbons, Vermeulen 2017]. Этот факт лишь подтверждает наличие общего пространства для интеллектуальной конкуренции в борьбе за термин описания эпохи, но вместе с ним характеризует неудачу альтермодерна в качестве конкурента более популярных понятий типа метамодерна. Но и это не все.

В 2010 году украинские философы издали сборник статей «Какой модерн?», в котором пустились в размышления относительно новой культурной и социальной ситуации нашего мира и предложили по-своему любопытные

варианты ответа на поставленный ими вопрос. Один из текстов выделяется особо. Философ и специалист в области коммуникаций Лидия Стародубцева обратилась именно к этой теме – сосуществования различных концепций постпостмодернизма. Ее статья называлась «Альтермодерн», а сама автор, изложив концепцию Буррио, хотя и используя множество оговорок, признала, что альтермодернизм – наиболее удачный термин из всех, которые она перечислила.

Так, она писала: «С этой точки зрения, сегодняшнее провозглашение альтермодерна в качестве концепта прежде всего эстетического вовсе не удивительно: возможно, как и в случае с понятиями модерна и постмодерна, их наследнику альтермодерну именно из мира размышлений об искусстве и суждено совершить экспансию в пространство философии – куда более привычного места, в котором принято “формировать, изобретать, изготавливать концепты» (или, точнее, дисциплины, состоящей “в творчестве концептов”» [Стародубцева 2010: с. 324]. Более того, заметила Стародубцева: «Семантические границы между понятиями гипер-, супер-, мета-, транс-, ультра-, сюрмодерна и др. настолько размыты и подвижны, гибки и прозрачны, что проще их назвать просто неуловимыми. Взаимно отзеркаливаясь, мерцая и подменяя друг друга, вышеуказанные префиксы на разные лады обыгрывают, по сути, одну и ту же тему: *трансцендирования* модерна, преодоления его границ» [Стародубцева 2010: с. 329]. Она права, но лишь с тем исключением, что все эти версии упраздняют постмодерн, а не модерн. И даже Буррио, долгое время не обращавший внимание на постмодерн, вынужден был высказаться на этот счет. Несмотря на то, что ее предположение не оправдалось, Стародубцева хотя бы попыталась аргументировать истинность занятой ею позиции, в отличие от других упомянутых отечественных авторов.

Необходимо сделать еще один комментарий. Почему авторы решили связать свои исследовательские проекты именно с идеей альтермодерна? Вероятнее всего, это произошло под влиянием медиа ажиотажа, сопровождавшего

выставку «Альтермодерн», о которой писали даже отечественные СМИ типа «Триеннале актуального искусства похоронила постмодернизм» [Триеннале... 2009], и нет ничего удивительного в том, что сегодня указанный термин более знаком, чем другие термины, представляющие концепции с более содержательным наполнением. В момент наивысшей популярности термина в интернет-сети даже появлялись непрофессиональные переводы интервью Буррио.

Сегодня сам термин постпостмодернизм известен во всем мире, а не только в его западной части. Например, двое иранцев-гуманитариев Давуд Тагипур Базаргани и Вахид Норузи Ларсари в 2015 году поставили вопрос относительно судьбы постмодерна ребром: «“Постмодернизм”: может ли современная ситуация быть описана термином “постмодерн”?». В конце текста авторы, разумеется, вспомнили все ключевые концепции постпостмодерна – Рауля Эшельмана (перформатизм), Жилия Липовецкого (гипермодернизм), Алана Кирби (диджимодернизм) и, конечно, Николая Буррио (альтермодерн). Как замечают авторы, ни одна из этих новых теорий и ярлыков пока не получила широкого распространения и признания [Bazargini, Larsari 2015]. В конце концов, стоит это признать: альтермодернизм, сколь бы любопытным он ни был, не может быть даже слабой альтернативой постмодерну, а сама эта концепция уже давно перестала быть актуальной и принадлежит истории. Впрочем, как дополнительный аргумент в пользу существования того, что называется постпостмодернизмом, концепция Буррио все еще работает.

Глава 3.3. Остенсивизм и двойное фреймирование в перформатизме

У слов гипермодернизм, трансмодернизм, сверхмодернизм и даже посткапитализм, за каждым из которых стоит не одна концепция и даже не две, сложная судьба. Часто разные авторы, используя одно и то же понятие, буквально противоречили друг другу или понимали под термином совершенно не похожие между собой вещи – прекрасная иллюстрация того, что Жан-Франсуа Лиотар назвал «распрей». Однако это были не всегда дискуссии – обычно мыслители или исследователи просто не знали о том, что кто-то еще использовал подобное слово, или же намеренно этого не замечали. Впрочем, все это повторяет судьбу термина «постмодернизм», тем сам являясь его наследием. Поэтому можно сказать, что эти концепции двигались или же двигаются до сих пор в правильном направлении, образуя еще одно сложное течение – постпостмодернизм – центральный для нас термин. И все же в рамках последнего возможны вполне авторские, то есть уникальные, концепции. К таким можно отнести концепцию «метамодернизма», хотя это слово также употреблялось задолго до того, как авторы теории превратили его в относительно заметное философское движение.

Но если про какую концепцию, существующую в пределах постпостмодернизма, нельзя сказать, что у нее несколько родоначальников, так это про перформатизм. И термин, и его содержательное наполнение – плод усилий одного человека, Рауля Эшельмана. И потому сайт, именуемый «Перформатизм»⁴⁹ – также исключительно авторский, а не коллективный. Более того, само слово – неологизм Эшельмана. Поэтому очень странно читать в русскоязычной научной статье, посвященной искусству постпостмодернизма следующее: «Концепция перформатизма, в данный момент представлена достаточно широко в теориях современных философов, культурологов, эстетиков и искусствоведов, и подчас трактуется по-разному.

⁴⁹ См.: <http://www.performatism.de/>

Остановимся на том ее понимании, которое представлено в работах немецкого исследователя Рауля Эшельмана» (пунктуация сохранена) [Тормахова 2016: с. 20]. Если учесть, что практически никто из теоретиков эстетики не обращается к «перформатизму», не очень ясно, откуда у автора взялась «достаточно широкая представленность» концепции. Что ж, оставим это на совести автора цитаты. Впрочем, ради справедливости стоит оговориться, что все же немногие авторы (буквально единицы) используют термин в своих работах, в них же можно найти и редкие ссылки на Эшельмана [Seah 2014: p. 19].

Итак, Рауэль Эшельман – немецкий теоретик эстетики и славист-культуролог. Его фигура интересна в контексте настоящей дискуссии о постпостмодернизме в нескольких отношениях. Во-первых, он одним из первых предложил оригинальную версию эпохи или эстетической тенденции, которая, по его мнению, пришла на смену постмодернизму [Eshelman 2018b]. Во-вторых, параллельно с этим он исследует источники, в которых авторы пытаются преодолеть постмодернизм на разные лады, и сам характеризует этот тренд как «постпостмодернизм» [Eshelman 2018a]. В-третьих, он – не просто славист, но специалист по русской культурной традиции и, что особенно важно, «русскому постпостмодернизму» – как в практическом, так и в теоретическом плане [Eshelman 2015b]. Постоянно обновляемая библиография как научных, так и публицистических работ Эшельмана свидетельствует, что он до сих пор упорно и последовательно развивает свою теорию [Eshelman 2017a].

Термин «перформатизм» Эшельман ввел в 2000 году. Сам он объясняет, почему выбрал именно это слово и какой вкладывает в него смысл, следующим образом. По его мнению, большинство концепций развития актуальной культуры используют слово «модернизм» и приписывают ему тот или иной префикс. В отличие от них, перформатизм, с точки зрения Эшельмана, является историческим или «эпохальным» понятием. С его точки зрения, перформатизм – историческая фаза, которую можно на

концептуальном уровне отличить от как постмодернизма, так и от модернизма. Такие концепции, как диджимодернизм, космодернизм и гипермодернизм для Эшельмана являются «постисторическими», поскольку авторы этих идей считают происходящее в актуальной культуре лишь продолжением чего-то, что было раньше – наследием постмодернизма. Если полагать так, иронизирует Эшельман, то начиная с XIX века, например, европейскую литературу можно рассматривать как непрерывное продолжение романтизма. Эшельман признается, что мог выбрать другой неологизм типа слова «остенсивизм» (позднее мы к нему обратимся), но в итоге остановился на нынешнем названии, восходящем к латинскому корню *per format*, что означает производить/делать вещи через форму.

Эшельман обратился к осмыслению новой исторической эпохи, когда опубликовал свое эссе «Перформатизм, или Конец постмодернизма» в двух вариантах – на немецком и на английском языках [Eshelman 2000; Eshelman 2001]. В течение следующих нескольких лет он использовал данный термин для анализа явлений разных сфер культуры, написав исследования, посвященные современной литературе, кинематографу, художественному искусству, архитектуре, фотографии и т.д. Впоследствии многие из этих текстов были собраны под одной обложкой в 2008 году и названы так же, как и первое – программное – эссе «Перформатизм, или Конец постмодернизма» [Eshelman 2008]. Эшельман продолжает работать в том же направлении. Впрочем, это уже экстенсивное, а не интенсивное развитие концепции – с того момента, как автор подробно изложил суть своего подхода, он главным образом просто описывает разные продукты культуры как перформатистские, не добавляя к идее почти двадцатилетней давности никаких новых концептуальных элементов. Между тем, нет необходимости говорить, что с 2000 года возникло столько любопытных версий постпостмодернизма, что упорный поиск Эшельмана тенденций перформатизма в актуальной культуре на фоне иных концепций выглядит более, чем блекло.

Прежде, чем обратиться к сути его теории, давайте взглянем, на каких основаниях Эшельман отвергает эпоху постмодерна и в чем, по его мнению, разница двух исторических фаз – постмодернизма и перформатизма. Во-первых, перформатизм предполагает четкую оппозицию как модернизму, так и постмодернизму. Сам постмодернизм Эшельман определяет как набор *иронических* стратегий, пытающихся избежать фатальных ловушек, в которые попал модерн. Во-вторых, перформатизм – всесторонняя культурная реакция на постмодернизм, которая получила широкое распространение где-то в середине 1990-х годов. Поэтому перформатизм не является «коррекцией», «расширением» или «интенсификацией» постмодернизма. С точки зрения Эшельмана, лучше всего перформатизм следует описывать как «эпохальное развитие», которое вытесняет или заменяет постмодернистскую иронию и скептицизм художественно опосредованным убеждением и опытом трансцендентности. Эшельман также обращает внимание на то, чьи именно работы для него являются символами постмодерна.

Так, он заявляет, что, с его «...точки зрения (которая наследует мнению Фредрика Джеймисона и других), постмодернизм не просто “расширяет” или “усиливает” или “радикально плюрализует” модернизм, но иронически подтачивает и подрывает его. Концепции постмодернизма, которые подчеркивают плюрализм и игнорируют иронию, такие как у Жана-Франсуа Лиотара, на практике чрезвычайно трудно применить к постмодернистским произведениям искусства или литературе, потому что они, как правило, чрезвычайно ироничны» [Eshelman 2018b]. Теоретик культуры Алан Кирби, критикуя подход Эшельмана, попадает в ту же ловушку, в которую попал сам Эшельман, когда упоминает, что Эшельман понимает постмодернизм так, как его понимал Джеймисон [Kirby 2009: p. 41]. Дело в том, что даже в позиции Джеймисона относительно постмодернизма нет места иронии: «всепроницающая ирония» постмодерна, характерная для популярной культуры, концептуально была оформлена теоретиком литературы Линдой Хатчеон [Hutcheon 1994], а как тренд и «общее место» в культурном

производстве ирония стала доминировать немного позже. Тем самым можно говорить о том, что у Эшельмана некорректные представления о постмодернизме.

Понимание постмодернизма Эшельманом характеризует и то, на каких основаниях он разводит перформатизм и постмодернизм. В данном случае не столь важно, как мыслит постмодерн сам автор, важно, как он определяет исходные паттерны своей теории. Итак, во-первых, с точки зрения перформатизма, мы действуем в позитивном ключе, если по-настоящему верим во что-то. Литература и искусство перформатизма помогают нам (а точнее – заставляют) верить в содержательное наполнение культуры. В основе новой эпохи лежит эстетически опосредованная вера, а не иронический скептицизм. Иными словами, перформатизм подавляет постмодернистскую иронию. Во-вторых, нарратив перформатизма принуждает нас мыслить конкретным способом. В-третьих, благодаря перформатизму возрождается как сама история, так и чувство переживания событий. Нарратив перформатизма производит эффект, из-за которого мы начинаем верить во что-то вымышленное. Если подобные установки в самом деле имеют место, то можно утверждать, что история культуры приходит к своему началу. В-четвертых, перформатизм придает жизнь субъекту, формально оберегая его от Вселенной «знаков» и «дискурса», определяющих субъективность в постмодернизме. В-пятых, перформатизм не возвращается к аутентичности модерна: мы всегда понимаем, что наши чувства опосредованы формой и управляются производением. То есть перформатизм мыслит реальность так, как отказывается это делать постмодернизм. В искусственно созданных условиях мы можем испытывать то, что постмодерн считает «метафизическими иллюзиями» (чувство прекрасного или любовь) [Eshelman 2018b].

Если рассуждать о перформатизме в содержательном ключе, то Эшельман сам заявляет о том важном, что он привносит в теорию: «Перформатизм, насколько я понимаю, может быть определен в терминах четырех основных

категорий: остенсивность (особый тип монистической семиотики); двойное фреймирование (особый способ создания эстетического замыкания); непрозрачная или плотная субъективность; и теистический или авторский способ организации временных и пространственных отношений» [Eshelman 2015b: p. 112]. Рассмотрим эти элементы теории Эшельмана более подробно. Главный теоретический вклад, который, как уверен сам автор, привносится в философский язык описания современной культуры, это идея «двойного фреймирования». Обращаясь к понятию «фрейма», Эшельман особо оговаривает, что оно не имеет ничего общего с идеей «парергона» Жака Деррида. Среди источников, к которым обращается Эшельман, упоминаются имена Грегори Бейтсона, а главное – Ирвинга Гофмана, причем особо подчеркивается актуальность социальной теории фреймов последнего [Eshelman 2001]. Эшельман не признается, что обращается *именно* к теории Гофмана⁵⁰, хотя и не отрицает заимствование термина «фрейм». Однако на этом сходства с теорией фреймов Гофмана и идеей Эшельмана заканчиваются. Вероятнее всего, автор не говорит подробно о первоисточнике своей концепции потому, что социальная теория Гофмана – не самая простая, и расписывать ее в деталях – тема отдельного исследования. В этом плане, заимствуя исключительно слово, Эшельман сильно упрощает саму идею фреймов, сосредотачиваясь на трактовке артефактов культуры, а не на социальных взаимодействиях. Возможно, такой ход можно назвать оправданным, но стоит иметь в виду, что за самим термином стоит обширная традиция социальных исследований.

Итак, «двойное фреймирование» призвано служить оружием против фреймирования постмодернистских произведений. Для продуктов культуры постмодерна фреймирование множественно. Если мы будем употреблять

⁵⁰ См. [Гофман 2004]. В другом месте Эшельман высказывается более явно о том, что заимствует термин «фрейм» у Гофмана, однако и здесь практически ничего не говорит о его теории, лишь заявляя, что «...остенсивная сцена предоставила бы исходный базис, отсутствующий в теории Гофмана, которая не пытается объяснить, каким образом возник “комплекс необычного”». [Eshelman 2003]. О «комплексе необычного» см. [Гофман 2004: с. 88, 91].

вместо «фреймирования» слово «интерпретация», то с этим утверждением будет трудно спорить, поэтому согласимся с тем, что Эшельман абсолютно прав. В обстоятельствах плюрализма версий трактовок разных произведений нельзя сказать, что существует только один фрейм, то есть правило интерпретации, который надо использовать при анализе конкретного произведения, а если их существует несколько, то ни один из них не может считаться главным. Иными словами, в таких случаях возникает некоторая неоднозначность трактовок, обусловленных как восприятием аудитории, так и замыслом самого создателя произведения. В произведениях искусства, скажем, в кино поведение персонажей фильма, сам нарратив и другие особенности жанра и конкретного продукта задают рамки фрейма таким образом, что мы можем предлагать разные интерпретации происходящего, но ни одна из них не будет считаться истинной. С точки зрения Эшельмана, эту проблему можно решить путем двойного фреймирования – внутреннего и внешнего. Первое фреймирование – внутреннее – предлагает ключ к правильной трактовке, второе – внешнее – должно подтвердить статус этой интерпретации как главенствующей.

Двойное фреймирование влечет за собой два следствия для аудитории, которая будет потреблять культурный продукт перформатизма. Во-первых, внешний фрейм призван «замкнуть» трактовку произведения таким образом, чтобы закрыть возможность для альтернативных интерпретаций, тем самым оставив аудиторию с единственно возможным способом понимания произведения. Во-вторых, аудитория прекрасно осведомлена об этом и понимает, что ее буквально принуждают именно к такой трактовке. В этом отношении не остается возможности ни для субъективной работы с объектом культуры (потому что уже была представлена объективная, то есть истинная, ее версия), ни для сопротивления форме этого объекта, которая манипулирует аудиторией или же, выражаясь другими словами, «определяет» ее восприятие конкретным образом.

Как все это работает? Эшельман обращается к теории происхождения языка и культуры, а конкретно – к понятию первосцены или «сцены происхождения» («originary scene»). Это второе теоретическое заимствование Эшельмана и на этот раз более содержательное, а не терминологическое. Американский антрополог Эрик Ганс под влиянием социальной теории французского антрополога и философа Рене Жирара предложил свою теорию происхождения языка еще в начале 1980-х годов [Gans 1981: p. 29-59]. Ганс считает, что в какой-то момент существования человечества произошло великое событие, которое, однако, следует считать (до)историческим, потому что до него истории в понимании сознания человека не существовало. Это событие Ганс и называет первосценой. В первосцене происходит конфликт двух протолюдей, основанный на желании ими обоими какого-то объекта: в терминах Жирара, и Ганс ссылается на него, это называется «миметическим соперничеством»⁵¹. Если бы это была не первосцена, то конфликт закончился бы кровью или иным актом насилия, но в данном случае события развивались по иному сценарию. При конфликте первосцены одна из противоборствующих сторон издает некий звук. И этот звук оказывается репрезентацией конкретного референта – объекта желания. Если другая сторона подчиняется, принимая звук как своеобразную символическую замену объекта желания, конфликт можно считать исчерпанным. Тем самым возникает договор: ныне этот звук служит субститутом-символом объекта, из-за которого ранее произошел конфликт. В этой первосцене происхождения «вербальной коммуникации» получает свою жизнь культура в виде семиотического процесса, то есть история человечества. Тот самый знак, который «рождается» в первосцене и не имеет никакого опосредования, называется, в терминологии Эрика Ганса, «остенсивным», то есть непосредственно указывает на сам предмет и не более того. Именно поэтому

⁵¹ См. [Eshelman 2015d: p. 115]. Идея Жирара несколько глубже и сложнее, так как в «миметическом желании» некто желает желание другого, а не сам объект. Например, см. [Жирар 2000: с. 178-182].

изначально Эшельман хотел назвать свою концепцию «остенсивизмом», но в итоге выбрал иной неологизм.

На этом теоретические заимствования Эшельмана из генеративной антропологии Ганса заканчиваются, потому что Эшельман не собирается отстаивать тезис, будто эта (до)историческая первосцена действительно состоялась [Eshelman 2015d: p. 116]. Кроме того, сам язык вряд ли мог бы появиться в таких обстоятельствах по той причине, что коммуникация всегда опосредуется знаками. Следовательно, знаки должны были появиться либо до коммуникации, либо одновременно с ней. Эшельман заимствует идею Ганса лишь затем, чтобы сделать ее основой своей эстетической теории. Он не ставит себе целью предложить гипотезу происхождения культуры. То же самое, кстати, он делает и с понятием фрейма, не обращая никакого внимания на то, что фрейм – прежде всего язык описания социального мира. В эстетике же первосцена представляет собой конкретный момент, когда случайная интерпретация события/сцены в границах самого произведения фиксируется участником события/сцены или же персонажем, который является частью мира, существующего в границах отдельного произведения. Эта сцена подтверждает или опровергает точку зрения конкретного героя.

Первосцена, можно сказать, – главная часть перформатистского произведения искусства. Именно она представляет взгляд автора произведения, который навязывается зрителю как *отображение реального мира*. Достигается все это с помощью следующих установок. Главная задача перформатистского произведения искусства – это репрезентация. Объектом этой репрезентации выступает точка зрения автора произведения на реальность, но не сама реальность. Отношения авторского видения мира и сам реальный мир Эшельмана вообще не интересуют. Фреймирование художественного пространства – не воспроизводство реальности, а ровно обратное. Так, Эшельман называет этот процесс авторским способом построения художественного пространства.

Ключевой способ построить такое пространство связан с «перформатистской субъективностью» – третьей ключевой категорией теории Эшельмана. Во-первых, субъект в перформатистском произведении искусства обязательно является центральным с точки зрения построения нарратива, то есть чаще всего главным персонажем, тем самым становясь самым значимым элементом данного нарратива. Во-вторых, действия и взаимодействия этого субъекта имеют «сакральное» измерение. И, в-третьих, обрамляющие произведения фреймы в нарративе перформатизма не равнозначны в своей важности для понимания анализируемого объекта. Они выстраиваются в некоторую иерархию. На основании сказанного Эшельман формулирует особенность перформатистских произведений и называет ее «нарративным перформансом» (*narrative performance*) – способностью персонажа произведения (субъекта) определенным образом изменять или «трансцендировать» фреймы, преодолевая и/или изменяя их основные параметры. Хорошим формальным определением «перформанса» в данном случае является то, что он «демонстрирует эстетическими средствами возможность трансцендирования условий заданного фрейма» [Eshelman 2015d: p. 119]. В скобках отметим, что особенное использование слова «перформанс» еще больше запутывает и без того туманную концепцию Эшельмана.

Именно отсюда Эшельман переходит к четвертой главной категории своей теории – «теистическому нарративу». Способ построения перформатистского нарратива как «теистического» противопоставляется «деистическому». В «теистических нарративах», считает Эшельман, герой создан по образу Бога-творца (автора), и его задачей является трансцендирование своего «падения», чтобы вернуться к создателю за счет слома внутренних фреймов произведения. «Деистические» нарративы, напротив, предполагая наличие создателя, не позволяют субъектам «ломать» фреймы. Эшельман называет следующие варианты «слома» фреймов персонажем произведения. Во-первых, это игра в Бога (герой пытается контролировать свою жизнь, а с ней

и жизни других персонажей). Во-вторых, возвращение к отцу (воспроизведение персонажем действий творца в широком смысле). В-третьих, это трансцендирование через самопожертвование (обретение героем морального авторитета внутри и вне произведения как объекта позитивной идентификации). В-четвертых, самосовершенствование. В-пятых, «избегание фрейма» – побег субъекта из определенной локации в рамках сюжета, предполагающей в качестве первосцены то, что место заключения на символическом уровне означает утрату или отсутствие свободы [Eshelman 2015d: p. 120]. Все это Эшельман иллюстрирует на примерах кинематографа. Так, главная героиня французского фильма «Амели» (2001) «играет в Бога», «избегание фрейма» происходит в канадском хорроре «Куб» (1998). Возвращение к отцу (в данном случае – к матери) иллюстрируется картиной «Правила виноделов» (1999). «Трансцендирование через самопожертвование» можно увидеть в датской ленте «Торжество» (1998). Самосовершенствование мы можем наблюдать, скажем, в фильме Джима Джармуша «Пес-призрак: путь самурая» (1999). Стоит обратить внимания на даты создания фильмов, так как именно в этот период – конец 1990-х и начало 2000-х – в культуре происходит переход к новой исторической фазе – перформатизму.

К «теистическому» нарративу относится также понятие «невозможного нарратива». В данном случае история предполагает рассказчика, который не существует в качестве *актуального* участника рассказываемой истории. Например, нарратор умер к началу повествования и пересказывает события, случившиеся до его смерти, или рассказчик в тот момент, когда начинается рассказ, еще не был рожден. Точно также нарратор может существовать в вымышленной Вселенной, однако при этом не может знать того, о чем он повествует. Наконец, рассказчик присутствует в произведении, но не может одновременно совершать описываемые действия и описывать их, что он все-таки делает.

Эшельман обращается к конкретному произведению культуры, чтобы показать, как это все должно работать. В качестве центрального примера Эшельман использует картину Сэма Мендеса «Красота по-американски» (1999), «вероятно, первый популярный мейнстримный фильм, снятый в строго монистическом настроении» [Eshelman 2015d: p. 114]. В случае фильма внешним фреймом является монолог главного героя картины – Лестера Бернема (Кевин Спейси) – в финале, в момент смерти. Это в действительности удачная иллюстрация, так как нарратив в фильме «невозможен»: Лестер начинает свой монолог в начале, предупреждая зрителя, что меньше, чем через год он умрет, а заканчивает свою речь в конце, когда зритель стал свидетелем его убийства и видит труп.

Фактически, считает Эшельман, Лестер растворяется в природе: камера показывает нам окружающий мир, а персонаж перевозносит красоту своей жизни, предполагая, что и мы, хотя этого еще не понимаем, но после смерти придем к такому же выводу: «Полагаю, мне следовало разозлиться из-за того, что со мной произошло. Но трудно хранить злобу в сердце, когда в мире так много красоты». Мы понимаем, что герой мертв, но режиссер наделяет его голосом, чтобы мы приняли его авторитетную точку зрения буквально и образно как настоящий счастливый конец. Разумеется, говорит Эшельман, мы понимаем, что Лестер умер и вряд ли может общаться с нами; более того, мы со скепсисом относимся к утверждению, будто ограниченная Вселенная Америки среднего класса, изображенная в фильме, действительно прекрасна. Но все же, «если вы вообще относитесь к анализу кино в его нынешнем виде всерьез, у вас нет иного выбора, кроме как принять этот официально подтвержденный аргумент в качестве обязательной части фильма как целого» [Eshelman 2015d: p. 114].

Однако этот вывод мы получаем в самом конце, и до тех пор мы, еще не познакомившись с внешним фреймом, не уверены в том, как интерпретировать картину. Для этого существует внутренний фрейм (или первосцена), увидев которую, мы сразу получаем ключ к единственно верной

интерпретации произведения. В «Красоте по-американски» такой первосценой, например, является момент, когда подросток снимает на камеру, как на ветру гуляет целлофановый пакет, одновременно рассуждая о том, насколько это прекрасно. Именно этот летающий пакет нам показывают в конце фильма. Возможно, это лишь прихоть зрителя думать таким образом, но «...в общей структуре работы это желаемое мышление подтверждается на более высоком, авторском уровне в прощальной речи Лестера, а также в плане сюжета, когда тот переходит в живую, красивую и утешительную природу» [Eshelman 2015d: p. 117]. То, что «Красота по-американски» – перформатистский фильм, подтверждается и тем, что главный герой картины Лестер являет собой «теистического нарратора», о чем было сказано выше. Иными словами, такие произведения искусства, как «Красота по-американски» говорят нам, что, хотя подлинность, мораль и духовная вера, очевидно, являются сконструированными, но они практически не оставляют нам выбора думать как-то по-другому.

Эшельман специально оговаривает, что «перформатизм в искусстве не является программным движением, стилем или моральной позицией (его легитимность не вытекает из того, что постмодернизм “плохой”, “аморальный” или “произвольный”). Скорее, перформатизм знаменует собой положительный, особенно исторический, общий переход к монизму в различных средствах массовой информации и в произведениях искусства, в остальном имеющий мало или вообще ничего общего в отношении предмета, мотивов или техники» [Eshelman 2015d: p. 134]. Итак, единственное, что объединяет культуру перформатизма – это монизм. Однако как быть в таком случае с иными интерпретациями предметов искусства? Скажем, канадские культурологи Джозеф Хиз и Эндрю Поттер считают, что «Красота по-американски» «...представляет собой совершенно бескомпромиссное изложение контркультурной идеологии 1960-х. В нем по-прежнему, через тридцать лет после Вудстока, противостоят друг другу хиппи и фашисты» [Хиз, Поттер 2007: с. 70].

Является ли подобная интерпретация неправильной? Очень может быть, но где окончательные гарантии, что метод интерпретации Эшельмана является самым правильным? Возможно, он хорошо продуман и концептуально насыщен, но можем ли мы считать это убедительным аргументом? Означает ли это, что мы больше не можем обращаться к иным – неправильным – трактовкам? Если не можем, то это культурный авторитаризм. Если же можем, то это все еще постмодернизм, который допускает множественность интерпретаций – а в таком подходе куда больше демократии. Так, философ Славой Жижек заметил, что объекты постмодернизма – это продукты популярной культуры (приведя в пример «Бегущего по лезвию» Ридли Скотта, «Терминатора» Джеймса Кэмерона и «Синий бархат» Дэвида Линча), и «от интерпретатора зависит, найдет ли он в них воплощение эзотерического теоретического изящества Лакана, Деррида или Фуко» [Жижек 2004: с. 9-10].

Все это приводит нас к критике перформатизма. Так, упоминаемый выше Алан Кирби заявляет, что теория Эшельмана не соответствует тому, чем хотела бы быть. Она не может быть названа исторической, поскольку выступает в качестве общей антропологической основы с пространственно и временно неограниченной валидностью. Каким образом некоторые вечные истины о человечестве могут вдохновлять искусство именно в 1997-1999-х? [Kirby 2009: p. 40] Если же перформатизм прежде всего относится к недавно созданным объектам, то как быть с историей искусства и культуры? Допустим ли в данном случае конфликт интерпретаций? Надо признать, что критика Кирби не во всем основательная, поскольку он не дает себе труда разобраться в концепции Эшельмана, изложив ее суть. Кроме того, сам Эшельман заявляет, что перформатизм не возвращает нас к подлинности искусства. Напротив, сила оригинальных знаков утверждается только после того, как они были созданы в другой среде, которая всегда является искусственной. Но нас беспокоит другое. Все примеры, которые использует Эшельман, сомнительны по следующей причине.

Автор объявляет о перформатизме как о «минимальной формулировке доминирующей концепции знака, которая проявляется во всем: от низкой поп-культуры до высокой литературной теории» [Eshelman 2015d: p. 116]. Но, когда Эшельман рассуждает о «перформатистском кинематографе», то делает это, основываясь преимущественно на артхаусе или «авторском кино», как то «Идиоты» (1997) Ларса фон Триера, «Торжество» (1998) Томаса Винтерберга, «Пес-призрак: путь самурая» (1999) Джима Джармуша, «Беги, Лола, Беги» (1999) Тома Тыквера и та же «Красота по-американски» (1999) Сэма Мендеса. Мы видим, что в данном случае речь идет не о массовом кинематографе и не о популярной культуре, в которой в том числе проявляет себя дух эпохи. К счастью, Эшельман сам замечает «подмену»: «Когда вы систематически говорите о фильмах, в какой-то момент вы сталкиваетесь с выбором между главными голливудскими постановками и так называемыми арт-фильмами. Как выяснилось, природа моей темы – эпохальные художественные инновации – не предоставила нам много возможностей. Голливуд, несомненно, производит инновационные фильмы, но по большей части имеет тенденцию приукрашивать темы и приемы, которые меня интересуют» [Eshelman 2003]. Получается, что «теория» работает только на тех примерах, которые мы под нее «подгоняем»: оказывается, голливудское кино не очень-то и удобно для того, чтобы стать иллюстрацией перформатизма. И, если это так, о каком конце постмодернизма, являющего себя именно в голливудском кино, можно вести речь?

В целом, очевидно одно: концепция Эшельмана не может быть языком описания эпохи. Дэвид Радрам и Николас Ставрас приходят к такому же выводу. Они сомневаются в самих теоретических основаниях перформатизма. Авторы замечают, что с методологической точки зрения, нет никаких причин считать, что выводы Ирвинга Гофмана не могли бы быть применены так же легко к постмодернистским текстам или произведениям искусства, как к перформативным. Соответственно, многие из терминов,

которые Эшельман использует для описания произведений перформативизма, можно легко применить к постмодернистским текстам: так, «магический реализм», считающийся жанром «постмодернизма», хотя это дискуссионный момент, часто охватывает, например, духовные или теистические темы. В свою очередь генеративная антропология Эрика Ганса предлагает по существу антиисторический, вневременный, универалистский паттерн культурного анализа, но перформатизм осуждает «постисторическую» перспективу постмодернизма и претендует на то, чтобы вытеснить его и стать новой исторической «эпохой». Более того, Эшельман не дает четкого объяснения того, почему трансисторическая теория языка, уходящая корнями в эволюционную предысторию человечества, должна была внезапно обрести актуальность в конце XX века [Rudrum, Stavris 2015a: p. 108-109].

Ставрак и Радрам заключают: «...рискую преуменьшить многие из надежд, которые Эшельман возлагает на перформатизм, возможно, стоит подумать о том, что перформатизм не являет собой ни историческую эпоху, ни новый стиль искусства или литературы, но скорее метод интерпретации. Точно так же, как имеет смысл проводить различие между (например) постмодернистскими романами и постмодернистскими интерпретациями романов, так и то, что, по-видимому, предлагает Эшельман, представляет собой серию перформатистских чтений произведений, которые в принципе можно так же легко прочесть через постмодернистский объектив» [Rudrum, Stavris 2015a: p. 109]. От себя добавим, что постмодернизм хотя бы оставлял возможность для множественности интерпретаций и не навязывал диктатуру единого толкования, заявляя, будто сам фильм, книга или картина предлагает нам подобный взгляд. По большому счету, то, что предлагает Рауль Эшельман, остается постмодернизмом, но иного рода. Его можно было бы назвать «монистическим постмодернизмом», когда любой предмет искусства объясняется с помощью единственной интерпретативной рамки.

Ирония состоит в том, что Эшельман по собственной воле уже как минимум дважды вписывался в дискурсивное поле иных версий постпостмодернизма. В 2015 году он поучаствовал в сборнике под редакцией Кристиана Морару и Эми Джей Элиас «Планетарный поворот. Реляционность и гео-эстетика в XXI веке» [Elias, Moraru 2015]. К тому времени сам Морару, автор идеи космодернизма, переключился на новый термин – планетаризм. Так, Эшельману пришлось приложить немало усилий, чтобы вписать перформатизм в предлагаемый редакторами подход – планетаризм [Eshelman 2015a]. Впрочем, существенную часть статьи сборника он вновь излагает свои идеи 2000 года, а меньшую часть текста посвятил пересказу фильма Алехандро Гонсалеса Иньяритту «Вавилон» (2000), поскольку данное кино якобы олицетворяет «перформатистский планетаризм». «Вавилон», заявляет Эшельман, помогает нам переосмыслить подход к нарративному искусству после конца постмодернизма, критически оценить текущие глобальные проблемы (и проблемы глобализации) и, в конечном счете, сформулировать перформатистский подход к планетаризму. Здесь Эшельман говорит что-то новое и определяет «перформатистский планетаризм» как эстетический и политический проект в том смысле, как это формулируется Жаком Рансьером, то есть как «разумное разграничение того, что является общим для сообщества». Три задачи планетарного перформатизма состоят в следующем. Во-первых, он реконструирует контуры локальных особенностей, одновременно исследуя их в терминах всеобъемлющих категориальных предположений о социальном взаимодействии людей (политика). Во-вторых, планетарный перформатизм также пытается объяснить человека с точки зрения биосоциального единства, возникающего в разных культурных условиях (антропология). В-третьих, перформатистский планетаризм заинтересован в агентности и событийности, а не в бесконечной, возрастающей игре с дискурсом (агентность) [Eshelman 2015a: p. 101-102].

Эти замечания особенно важны, так как Эшельман практически никогда не обращался к социальным или политическим проблемам, благодаря чему, кстати, его теория никак не может быть названа «эпохальной» в прямом смысле слова. До сих пор она ограничивалась исключительно эстетикой и интерпретацией. Однако в этой статье Эшельман можно обнаружить и новации. Так автор пишет: «Программные положения, изложенные выше, могут помочь нам выйти за пределы бесконечного повторения постструктуралистской критики дискурса, от тотальной критики капитализма к более дифференцированному подходу, описывающему, каким образом человеческое взаимодействие происходит в глобальном капитализме, который накладывает свои ограничения, но также открывает определенные свободные пространства – для местных культур и людей, в них действующих» [Eshelman 2015a: p. 103]. Но это лишь декларируется и, разумеется, никак не объясняется. Собственно, этим Эшельман заканчивает текст. Мы могли бы надеяться, что в будущем автор обратится к социальной проблематике (капитализму), однако этого не произошло.

Так, в сборнике «Метамодернизм: историчность, аффект и глубина после постмодернизма» Эшельман уже ничего не изобретает, как то было в случае с планетаризмом – здесь он традиционно работает с фотографиями с помощью перформативской интерпретации, не предлагая ничего нового. Вкратце рассказав о двойном фреймировании, он переходит к разбору творчества фотографов Алины Кисиной, Никиты Пирогова, Николаса Хьюза, Майка Перри, Курта Тонга и Майка Синклера. Единственное, что есть в этом эссе интересного, так это обращение Эшельмана к теме разграничения перформатизма и метамодернизма как двух дискурсов постпостмодернизма. Прежде всего, он отстранился от политических импликаций постпостмодернизма (если метамодернисты пришли к социальной проблематике спустя какое-то время, Эшельман напротив – все еще не стремится встать на эту дорогу, хотя, как мы видели, он это делает), поэтому его перформатизм «...описывает произведения искусства, литературу,

архитектуру и т.д. с точки зрения конкретных методов и имплицитных норм, регулирующих их использование, и не применяет их к политике или социетальному дискурсу, которые определенно не функционируют как произведения искусства» [Eshelman 2017b: p. 199].

Поэтому такое понятие, как «структура чувства» не устраивает Эшельмана: «...перформатизм основан на функциональном анализе формальных особенностей произведений искусства, а не на аморфной “структуре чувства”. Вот почему перформатизм избегает использования таких понятий, как “новая искренность”» [Eshelman 2017b: p. 199]. Кроме того, его не устраивает, что метамодернизм не выступает против иронии и в целом не считает постмодернизм ненужным, но скорее мыслит его «снятым». Эшельман же, описывая исторический сдвиг, упраздняющий постмодернизм, предпочитает «...старый добрый гегелевский термин “синтез” фигуре “диалектического колебания” между модернизмом и постмодернизмом». И все же, с точки зрения Эшельмана, и метамодернизм, и перформатизм не являются полностью взаимоисключающими; «несомненно, можно было бы проанализировать, каким образом конкретные визуальные или литературные приемы перформатизма, блокирующие иронию, создают эффект “новой искренности” в публичном дискурсе» [Eshelman 2017b: p. 200].

Это очень забавно: столько лет спустя после того, как Эшельман объявил «конец постмодернизма», он, в лучших традициях заклинания призрака, все еще обращается к этому термину. Более того, он участвует в других проектах постпостмодернистского дискурса, каждый раз вынужденно либо вписывая перформатизм в конкретную альтернативу постмодерну, либо отстраивая перформатизм от другой концепции. Но делает он это, очевидно, на тех условиях, которые диктуют ему авторы сборников эссе, в которых он публикуется. В целом мы видим, что перформатизм – определенно одна из самых тупиковых ветвей постпостмодернизма, неспособная на адекватное и полное описание социальных изменений и культуры в ее целостности, хотя именно на это концепция и претендовала. Более того, перформатизм все еще

не может избавиться от того, что упразднил почти двадцать лет назад – постмодернизм, своего постоянного спутника.

Глава 3.4. Хонтология реновализма

Канадский исследователь литературы Джош Тот в сравнении с прочими теоретиками постпостмодернизма относительно молод. Несмотря на то, что его имя вписано в дискурс постпостмодернизма, теория Тота радикально отличается от всех других концепций, упраздняющих постмодерн как исторический период и как язык описания культуры. В некоторой степени противореча другим авторам, Тот не утверждает, что постмодернизм умер, исчез навсегда или более неактуален в принципе, но формулирует свою позицию относительно нынешней (не)востребованности постмодерна, прибегая к изощренной философской аргументации. Упор на философскую фундированность концепции также отличает его подход от конкурирующих теорий. Эмпирический материал, с которым работает ученый, – это, прежде всего, художественная литература, но его исследование строится на философском фундаменте постструктуралистских авторов, в частности на работе позднего Жака Деррида «Призраки Маркса».

Однако прежде, чем приступить к изложению позиции Тота, нужно сделать несколько предварительных замечаний. Впервые свою концепцию Тот представил в сборнике «После скорби. На поминках постмодернизма» [Brooks, Toth 2007]. Данный сборник эссе, написанных на тему прощания с постмодерном, Тот редактировал вместе с другим канадским теоретиком литературы Нилом Бруксом, но очевидно то, что концепция реновализма принадлежит именно ему, а не его соредактору. В сборнике представлено несколько тематических блоков, которые сами по себе могут быть рассмотрены в рамках философии культуры постмодерна и постпостмодерна, поэтому в предисловии редакторов речь идет именно о презентации статей, включенных в книгу. Все, что хотел сказать о постмодерне Тот более содержательно, он сказал позже – в индивидуальной монографии «Прохождение постмодернизма: призракоанализ современности» [Toth 2010]. В 2017 году, не отказываясь от материала, с которым он уже много

работал, в книге «Метамодернизм: историчность, аффект и глубина после постмодернизма» Тот вернулся к вопросам, рассмотренным в упомянутой выше монографии, но уже ни разу не использовал термин «реновализм». Более того, в 2018 году он опубликовал еще одну монографию, теперь посвященную этике американского нарратива [Toth 2018]. Тем самым мы не можем быть уверены в том, что Тот все еще придерживается прежних позиций, но это не означает, что его концепция не важна – она наиболее интересная и фундированная по сравнению едва ли не со всеми альтернативами постмодерну. Каким же образом развивалась его мысль?

В первом программном тексте реновализма «Бодрствующий и обновленный?», представляющим собой введение редакторов к публикующимся в сборнике «После скорби. На поминках постмодернизма» статьям, Брукс и Тот лишь намечают свою будущую исследовательскую стратегию, хотя даже здесь было сказано достаточно. Авторы обращаются к знаменитым словам Линды Хатчеон, которая несколько десятилетий исследовала постмодернизм и в итоге признала, что как эпоха он закончился. Брукс и Тот заостряют внимание на сложном отношении Хатчеон к постмодерну, которая сама она, впрочем, никогда не скрывала. То есть то, на чем делают акцент Брукс и Тот, было выражено Хатчеон эксплицитно. Так, Линда Хатчеон не только громогласно объявила о том, что эпоха постмодерна завершена, но и согласилась, что в академии и в публичном пространстве в целом критический дискурс постмодерна актуален, в том смысле, что термин этот все еще активно используется. Брукс и Тот не оспаривают того, что постмодернизм *мертв*, и даже находят аргументы в пользу этого тезиса. Вместе с тем, они отдают должное наследию постмодернизма для последующих интеллектуальных течений, возникших на почве постмодернизма, и все еще «живых» идей. Поэтому авторы «скорбят»⁵², отдают ушедшему дань уважения и заявляют о том, что

⁵² Очевидно, здесь они делают аллюзию на знаменитую концепцию Фрейда «работа скорби», употребляя именно это выражение [Brooks, Toth 2007: p. 2].

постмодернизм умер неокончательно и теперь существует как «призрак». И раз он активно используется и культурологами и даже в публичном пространстве хотя бы в таком виде, то постмодернизм, в соответствии со словами Хатчеон, сохраняет свои критические установки по отношению к исследованиям культуры.

Как и многие другие авторы (литературоведы Кристиан Морару, Брайн Макхейл и др. [Moraru 2011: p. 314-316; Nealon 2012: p. 32; McNale 2015: p. 123]), Брукс и Тот видят в падении Берлинской стены символическую дату – именно тогда, по их мнению, произошел отказ от социализма, последнего утопического проекта [Brooks, Toth 2007: p. 3]. И хотя социолог Энтони Гидденс в 2001 году заметил, что в отличие «...от того, на что надеялся Маркс, постсовременному миру не суждено быть социалистическим» [Гидденс 2005: с. 508], сама окончательная победа постмодернизма означала в итоге его смерть: «...неудивительно, что в тот самый момент, когда победа была неизбежна – то есть, когда постмодернизм, кажется, стал тем самым, что он намеревался разрушить – мы начинаем замечать знаки возникающего культурного тренда, или “эпистемологической конфигурации”» [Brooks, Toth 2007: p. 2]. Впрочем, кроме этого, с точки зрения авторов, произошло много иных событий – смерть нескольких ключевых авторов, имена которых были связаны с постмодерном, возрастающий интерес к неореализму в литературе, «поворот к этике» в философии Жака Деррида и многое другое. Брукс и Тот полагают постмодернизм «антиутопическим дискурсом», с чем мало кто бы решился поспорить в момент триумфа постмодернизма, даже включая Фредрика Джеймисона периода 1991 года⁵³. В то время как коммунизм обещал построить утопию, постмодернизм критически подтачивал этот дискурс. Сам же «антиутопический дискурс» в социальной и культурной теории, с точки зрения Нила Брукса и Джоша Тота, представлен именами

⁵³ До крушения СССР Джеймисон всеми силами пытался помыслить утопию после конца утопии [Джеймисон 2019]. После крушения СССР Джеймисон освободился от оков теоретических рамок постмодернизма и стал рассуждать об утопии в других аспектах, например, см.: [Джеймисон 2005].

Жака Деррида, Жака-Люка Нанси, Жана-Люка Мариона, Джона Капуто и Славоя Жижека [Brooks, Toth: p. 5]. Этот ряд имен нуждается в комментарии. Когда Брукс и Тот говорят, скажем, о Деррида, то для них «этический поворот» в его творческом наследии как раз символизирует переход от постмодернизма к реновализму. Брукс и Тот упоминают «Возвышенный объект идеологии» Жижека, которого, к слову, в другом месте Тот называет «непреклонно постпостмодернистским» философом [Toth 2017: p. 41], и в этом отношении их суждение справедливо. Однако Жижек впоследствии обратился непосредственно к утопии [Жижек 2012], что, впрочем, также подтверждает позицию авторов – его рассуждения об утопии очень осторожные и избегающие «утопического абсурда». Тем самым в 1989 году «антиутопическая утопия» постмодерна материализовалась и мгновенно начала разрушаться изнутри. Оказав благотворное влияние на философию и науку тем, что позволил телеологическому и ценностному дискурсам обновиться, не впадая в грехи того самого абсурда и наивности утопии [Brooks, Toth 2007: p. 8] постмодернизм исчерпал свою полезность и также потребовал обновления. С точки зрения общих тенденций культуры, это означало, что деконструкция эстетических и прочих стратегий модернизма подошла к концу, и реновализм приступил к обновлению, но уже не только модернизма, но и практик самого постмодернизма. Соответственно, все статьи книги «После скорби. На поминках постмодернизма» призваны доказать этот тезис.

В сборнике три части. Первая «Прибытие на поминки и социализация» посвящена философии и политике, в фокусе внимания второй «Глядя и читая на поминках» – культура. Поскольку реновализм – это в том числе и культурный тренд, то он отражается в творчестве *писателей* и *режиссеров*. Тот и Брукс предлагают не окончательный, но «предварительный список реновалистских писателей и режиссеров». Из писателей это: Дэвид Фостер Уоллес, Джонатан Франзен, Рассел Бэнкс, Ричард Пауэрс, Лори Мур, Максин Хонг Кингстон, Марк Данилевский, Николсон Бейкер, Дэйв Эггерс, а из

режиссеров: Дэвид Линч, София Коппола, Уэс Андерсон, Пол Томас Андерсон, Даррен Аронофски, Джаред Хесс [Brooks, Toth 2007: p. 7-8]. Обратим внимание, что авторы упоминают именно писателей и режиссеров (а не архитекторов, художников или музыкантов), а также перечисляют их единым списком, не выделяя сферу интереса каждого. Иными словами, все это главным образом *авторы* реновализма. Удивительно, но именно тех же самых *авторов*, будь то писатели или режиссеры, считают и представителями метамодернизма [Timmer 2017].

Наконец, в третьей части «Скорбь и молитва на поминках» представлены тексты, посвященные религии. Возможно, это самый важный раздел в книге, приливающий дополнительный свет на дискурс постпостмодернизма как таковой. Во-первых, реновализм – пожалуй, единственная версия постпостмодернизма, которая обращает внимание на религиозную ситуацию. Во-вторых, здесь реновализм вступает в очень сложную конфигуративную и символическую связь с таким философским, культурным и политическим течением, как «постмодернистская теология». Дело в том, что сборник замыкает статья ученика Жака Деррида и теолога Джона Капуто – лидера «постмодернистской теологии». Необходимо отметить, что для составителей сборника было очень важно участие Капуто. Так, Брукс и Тот пишут, что «Слабость Бога: теология события» Джона Капуто «...предлагает нам убедительный пример теоретического дискурса, который более не ограничивается догматикой постмодернистского анти-фундаментализма – дискурса, который может открыто говорить об искренней нужде и желании Бога, в то же время понимая и принимая эти нужду и желание как существенный и оживляющий эффект сознательного (или лучше: *постмодернистского*) сомнения» [Brooks, Toth 2007: p. 11].

Чтобы лучше понимать, о чем конкретно идет речь. На волне популярности постмодерна как исторического периода культуры и социальной теории многие авторы обратились к смешению различных интеллектуальных течений, часто используя «дискурс постмодерна». Теологи не избежали этой

участи. Зарождение движения приходится на 1980-е, но расцвет движения – это 1990-е и 2000-е годы. К этому направлению мысли относят разных авторов (и, конечно, с совершенно разными установками, например, политического теолога Джона Милбанка [Милбанк 2011; Milbank 1990] или теолога и философа Джанни Ваттимо⁵⁴), но так или иначе все вместе они образуют единое дискурсивное пространство «теологии постмодерна». Что важно, в этом дискурсе участвуют также и не-теологи, например, Славой Жижек [Жижек 2011a]. Дело в том, что возвращение религии в публичную сферу, разумеется, спровоцировало всплеск философского интереса к теологии, что стало известно как «постсекулярная теория». Сам Капуто сформулировал суть этой теории следующим образом: «...религия возвратилась даже в среду продвинутых интеллектуалов, которые придали ей новую легитимность, дискредитируя тех, кто ее дискредитировал, подозревая подозревавших, сомневаясь в сомневавшихся, разоблачая разоблачителей. Цветок религии – это один из цветков в нашей антологии постмодерна» [Капуто 2011: с. 205].

В другом месте Капуто поясняет свою позицию следующим образом: «Вот почему я настаиваю на том, что “постсекулярный” стиль рассуждения должен возникнуть как некое повторение Просвещения, как продолжение Просвещения, – другими средствами, как Новое Просвещение, то есть такое, которое просвещено относительно ограничений старого. “Пост-” в “постсекулярном” следует понимать не в смысле “игра закончена”, но в смысле “после прохождения через” современность, так что речь не идет ни о левом иррациональном релятивизме, ни о новом впадении в консервативную до-современность, которое скрывается под видом постмодерна» [Caputo

⁵⁴ См., например: «Я уже сказал выше, что с точки зрения, отстаиваемой мною здесь, постмодернистский нигилизм (конец метанарративов) составляет истину христианства. То есть, что истина христианства, по-видимому, состоит в распаде самого (метафизического) понятия истины» [Ваттимо 2011: с. 126]. Эту же мысль Джанни Ваттимо повторил в главе «Постмодерн: прозрачное общество?»: «...способность улавливать этот опыт колебания мира постмодерна, видеть в нем *шанс (chance)* нового способа быть гуманными. (...) бытие не обязательно совпадает со стабильным, неизменным, постоянным, но связано с событием, согласием, диалогом, интерпретацией». [Ваттимо 2002: с. 18].

2001: р. 60-61; цит. по Узланер 2011: с. 32]. Как термин мы используем – постсекулярное или постмодерн – в данном случае не так важно, раз речь идет о совершенно новом языке описания даже в рамках теологического дискурса. Но это взгляд самого участника движения. Исследователи же подтверждают данную точку зрения. Так, религиовед Александр Кырлежев пишет: «Начало постсекулярной эпохи совпадает с началом эпохи постмодерна, поскольку постмодернизм дает свободу религии как религиозности» [Kyrlezhev 2008: р. 25]. Социологи религии Дмитрий Узланер и Кристина Штекль смотрят на вопрос более широко, отмечая, что у постсекулярной теории есть четыре генеалогии – социологическая, нормативная, теологическая и *постмодернистская* [Stoeckl, Uzlaner 2019: р. 269-279]. Таким образом, даже по самым малым меркам, постсекулярная теория состоит из постмодерна на одну четверть. Нас, однако, интересует не постсекулярная теория, но прежде всего то, как возможно использовать познавательные инструменты постмодернистской теологии для анализа популярной культуры. К популярной культуре непосредственно в теологии ученые обратились достаточно поздно [Lynch 2007], но все же сами они зафиксировали тот самый «культурный поворот» [Graham 2007; Ward 2007], обыкновенно связываемый с постмодерном, даже в теологии. К счастью, Джон Капуто удовлетворяет наш интерес и в этом вопросе. Так, Капуто обращается к популярной культуре, чтобы обнаружить в ней новые формы религиозной чувственности.

Капуто не просто активно использует постмодернистскую методологию и щедро употребляет термин «постмодерн», но также анализирует явления популярной культуры, что связывает его теологию с постмодерном еще крепче. Франшиза «Звездные войны» представляет, по его мнению, своего рода религию для большинства людей. Однако Капуто интересует не столько фанатичное поклонение зрителей, сколько репрезентация самой религии в конкретном фильме. Вместе с тем, в «Звездных войнах I: Призрачная угроза», на которой Капуто строит свои размышления, можно наблюдать не

только символику христианской религии, но также и элементы, позаимствованные из восточных духовных практик, в частности, буддизма. Так, теолог обнаруживает в «Звездных войнах I: Призрачная угроза» многие элементы христианства, утверждая, например, что рыцари-джедаи – «хранители Царства Божья, Божьи витязи, как крестоносцы», но тут же оговаривается, что они ближе к буддизму [Капуто 2014: с. 136]. Иными словами, в этом фильме мы наблюдаем *ремифологизацию* религии. Кроме того, в отличие от «религиозной чепухи» в стиле Нью-эйдж, как выражается сам Капуто, «Звездные войны» представляют некий синтез религиозности и научной фантастики. Это, однако, не означает, что все религиозные конфессии устарели и отжили свой век: многие и многие люди до сих пор посещают храмы и соблюдают пост. И все же кроме традиционных форм религиозной практики возникает нечто совершенно новое. Капуто пишет: «...я настаиваю: что-то *еще* появилось и живет *за пределами* церквей, оно выскальзывает за границы традиционной веры, религия без религии – чувство религиозной трансцендентности принимает все новые и новые формы. Традиционные вероучения вмещают нечто, что они не могут вместить, поэтому сегодня мы видим, как религиозные явления вырываются из рамок религии как таковой. А религиозные структуры воспроизводятся за пределами классических оппозиций (религия и наука, тело и душа, горний и дольний мир)» [Капуто 2014: с. 140]. Сложно вообразить более эмансипированный и радикальный взгляд на теологию. Нет ничего удивительного в том, что ее считают «постмодернистской».

Этот кейс работы Капуто с популярной культурой и его попытки найти религию за пределами того, где религия пребывала по обыкновению, прекрасно иллюстрирует идею реновализма – обновления постмодернизма. В таком свете, как мы отмечали выше, присутствие статьи Капуто в первом сборнике трудов реновализма имеет очень большее значение для самой концепции. Как видим, Капуто прекрасно подтверждает позицию Брукса и Тота, суть которой хорошо выражена в цитате из их введения к книге: «Если

мы действительно переживаем период реновализма на поминках постмодернизма, то мы должны опасаться реакционной и консервативной слепоты, безответственного отказа от критического и теоретического сомнения, ностальгического возврата к неконтролируемому идеализму. Если мы больше не можем апеллировать к “духу постмодернизма” в его утопическом смысле, мы, тем не менее, должны продолжать уважать тот факт, что призрак постмодернизма необходим для будущего нашего критического дискурса. Постмодернизм, возможно, мертв, но ему все еще предстоит много работы. И, похоже, ответственность за выполнение этой работы мы должны теперь взять на себя» [Brooks, Toth 2007: p. 11]. Однако для самой концепции этого было мало, и Тот уже в индивидуальном порядке вернулся к идее спустя три года.

В 2010 году Джош Тот – уже без Нила Брукса – усиливает свою концепцию как за счет обращения к богатому эмпирическому материалу, представленного преимущественно современной экспериментальной литературой, так и за счет развития самой теории реновализма. В 2007 году он уже использовал танатологический словарь «смерти» постмодернизма, а также часто обращался к примеру Жака Деррида как важному для концепции мыслителю. В 2010 году Тот еще более искусно, изящно и даже изощренно работает с хонтологией (или призракологией) Деррида, в частности используя идеи книги «Призраки Маркса». Данная книга была написана французским мыслителем в 1993 году, то есть после крушения СССР. Именно тогда Деррида обратился к теме марксизма, чтобы попробовать объяснить статус этого философского течения (идеологии) в публичном пространстве в условиях распада социалистического лагеря. Идея описать марксизм как призрак пришла к Деррида после чтения «Манифеста Коммунистической партии» Маркса и Энгельса, и тогда, связав начало текста с фигурой «призрака отца Гамлета», философ назвал призраком уже не коммунизм, но сам марксизм. Деррида отмечал, что хотя марксистов никто не боялся, все боялись «не-марксистов», то есть тех, кто по каким-то

причинам еще не отказался от наследия Маркса. Эти авторы постоянно «заклинали» имя Маркса, в итоге осуществляя перформативную интерпретацию, то есть изменяли сам объект, о котором вели речь. Все это происходило в очень зыбкой, а вернее – размытой, среде, именуемой Деррида медиа: «...сама эта среда не является ни живой, ни мертвой, ни присутствует, ни отсутствует, а постоянно порождает призрачность (il spectralise)»; «Чтобы обозначить эту стихию, требуется нечто другое, и мы – скорее в целях экономии, нежели ради изобретения слова – говорим о призракологии (hantologie)» [Деррида 2006: с. 78-79]. Вступая в триумфальную фазу фрейдовской «работы скорби», наш дискурс о смерти марксизма – рассуждает Деррида – принимает форму ликования и заклинания. Если называть вещи своими именами, то можно сказать предельно просто: когда мы постоянно говорим о конце или смерти марксизма, то мы продолжаем говорить на языке марксизма [Деррида 2006: с. 84], и тем самым марксизм в виде призраков, так как их всегда больше одного (не присутствует и не отсутствует), пребывает в нашем дискурсе.

Джон Тот делает гениальный в своей простоте ход – берет слово «марксизм» и заменяет его словом «постмодернизм», доказывая, что загробная жизнь постмодернизма в самом деле существует: ныне он живет в некрологах и эпитафиях, а современные ученые осуществляют «бесконечные акты экзорцизма» [Toth 2010: p. 18-23]. Постмодернизм живет как «мститель»: преследуя настоящее, он продолжает возвращаться вновь и вновь. Таким образом, постмодернизм, как и марксизм, не жив и не мертв, он одновременно и прошлое, и настоящее, а его «след» все еще продолжается и хорошо заметен. Мы можем рассмотреть эту проблему призрачности постмодерна и в иной плоскости – как сдвиг исторических эпох, при котором одна эпоха переходит в другую. Тогда происходит процесс «эпистемологической реконфигурации» – формулировка, которую Тот использовал еще в 2007 году. Теперь же он определяет проблему так: «Постмодернизм здесь рассматривается как уникальная эпистемологическая

конфигурация, которая определяется тем, как он пытается «справиться» с неким неизмеримым и трансисторическим призраком. Сосредоточив внимание на переходе постмодернизма, я хочу предположить, что культурные сдвиги в эстетическом и теоретическом дискурсе/производстве можно понимать как “эпистемологические реконфигурации”» [Toth 2010: p. 5]. «Эпистемологическая реконфигурация» – один из ключевых терминов, который помогает объяснить суть концепции Джоша Тота. То есть в ситуации реновализма как исторического периода и интеллектуальной эпистемологической стратегии мы обращаемся к произведениям литературы, написанным в эпоху постмодернизма, и осуществляем их новое прочтение, то есть буквально, реинтерпретируя, обновляем их дискурс на основании нового, актуального дискурса. Так, Тот использует несколько классических произведений постмодернистской американской литературы – например, роман «Выкрикивается лот номер сорок девять» Томаса Пинчона – можно сказать, икону постмодерна.

Преимущественно в книге Тот подробно обсуждает литературу, но обращается и к кинематографу, в частности к картинам «Человек, которого не было» братьев Коэнов (2001), «Быть Джоном Малковичем» (1999) и «Адаптации» (2002) Спайка Джонза (и выступившего в качестве сценариста этих фильмов Чарли Кауфмана). Главный вывод, который делает Тот относительно позитивной программы реновализма, заключается в формулировании нового концептуального инструментария для работы с эстетикой в узком смысле и с культурой в широком, заявляя, что мы наблюдаем тенденции «неореализма» или же «грязного реализма», в котором большое внимание уделяется деталям, как, например, в книге Николсона Бейкера «Бельэтаж» [Бейкер 2006]. Это направление в литературе он описывает как эклектику нарративных форм и стилей наряду с напряжением между постмодерном и ценностями Просвещения. Однако, как замечают во вступительном слове к выдержкам из работ Тота Радрам и Ставрас, в целом Тот куда больше тратит энергии, чтобы доказать «стойкость»

постмодернизма, нежели изложению позитивной части реновализма. Более того, заключают авторы, если термины реновализма, которыми описываются тексты и произведения искусства, можно использовать для феноменов постмодернизма, в таком случае язык реновализма может оказаться нечетким, непоследовательным и даже химерическим [Rudrum, Stavris 2015с: р. 182]. Мы же могли бы сказать даже: *призрачным*.

С точки зрения теории, обращение к хонтологии – не единственное, что делает Тот относительно обновления словаря философии культуры постпостмодернизма. В книге «Прохождение постмодернизма» он очень точно замечает, что хотя многие критики рассматривают постструктурализм и, следовательно, деконструкцию как явно постмодернистскую и/или нигилистическую форму теоретического дискурса, некоторые комментаторы, которые хотят поместить постструктурализм в гораздо более широкую философскую традицию, обычно подтверждают, что это отчетливо французский дискурс, который едва ли может быть совмещен с прагматизмом (американского) постмодернизма. Так Тот ставит вопрос ребром о соотношении двух условных интеллектуальных течений, которые часто обозначаются как синонимичные – это американский постмодернизм и французский постструктурализм. Разумеется, есть соблазн, которого многие авторы не избегают, – просто описать ключевые идеи французской философии и указать, что они оказывали колоссальное влияние на англоязычных ученых и мыслителей, начиная с 1980-х годов и далее⁵⁵. Но это слишком простой ход и, в конечном счете, банальный.

Тот говорит о возможном водоразделе между постструктурализмом и постмодернизмом именно в области анализа эмпирического материала культуры. Впрочем, нельзя сказать, что это именно его изобретение. В данном случае он всего лишь обращается к фундаментальному исследованию германиста Андреаса Хайссена, который еще в середине 1980-х предпринял отчаянную попытку развести два этих явления, чтобы показать разницу

⁵⁵ Так поступает философ Кристофер Батлер, см.: [Butler 2003: р. 13-28].

между ними, в том числе основанную на философии и культуре – собственно, делая акцент именно на этом вопросе. Так, если для французских философов типа Ролана Барта, Мишеля Фуко и Жака Деррида, с точки зрения Хайссена, была важна высокая теория, а обращались они преимущественно к высокой культуре (иными словами, их эмпирическим материалом были произведения модернизма), то американские авторы были поглощены иным – непосредственно популярной культурой. Конечно, в ее понимании на момент 1980-х, так как в дальнейшем популярная культура стала куда более популярной. То есть мы могли бы заключить, что (французский) постструктурализм все еще относится с уважением к разделению культуры на высокую и низкую, тогда как (американский) постмодернизм упраздняет (или стирает) прежние границы культуры. Тот отмечает, что рассуждения Хайссена, почти полностью забытые в нынешних дискуссиях о постструктурализме и постмодернизме, открывают новую возможность для исследований: «вместо того, чтобы предлагать теорию постмодернизма и развивать анализ современной культуры, французская теория предоставляет нам, прежде всего, археологию современности, теорию модернизма на стадии своего истощения» [Huyssen 1986: p. 209].

Сам Тот решает вопрос однозначно: постструктурализм это то же постмодернизм. Однако мы можем объяснить это стремление автора к единению двух интеллектуальных течений тем, что ему самому принципиально нужна философия постструктурализма, чтобы за ее счет обновлять культуру и наделять реновализм мощным концептуальным аппаратом. Вместе с тем для аргументации этого тезиса Тот выбирает не самую удачную стратегию и, в конец концов, приходит к следующему заключению. Он утверждает, что Хайссен, который становится для Тота главной мишенью, не заметил принципиального сходства постструктуралистского и постмодернистского дискурсов: «...постмодернизм не может быть легко отделен от постструктурализма: оба вовлекаются в особого рода критику позитивизма – более того, оба

функционируют, *если они вообще функционируют*, как критика – независимо от соответствующих каждому из них объекту исследования; оба необходимо продолжают бороться с определенным модернистским остатком, определенным *призраком модернизма*» [Toth 2010: p. 43].

Позиция Хайссена состоит в том, что когда те, кого называют постструктуралистами (этим термином, со слов Тота, не часто пользуются для описания конкретных авторов в рамках их же теоретического дискурса) обращаются к американской культуре, то почти всегда сосредотачиваются на модернистских текстах. То есть «постструктурализм» редко связывается с постмодернистскими работами. «Трудно, если не невозможно, сказать, что именно знают “постструктуралисты” об (американском) постмодернистском культурном производстве. Знал ли Деррида своего Пинчона? Читал ли Барт Филиппа К. Дика? Что Кристева думает о “Криминальном чтиве”? Удалось ли Фуко попасть на показ “Трюкача”? Конечно, это отсутствие участия не должно нас удивлять. Во время того, что мы могли бы ретроспективно рассматривать как высокий постмодернизм (то есть середина 1980-х), Андреас Хайссен утверждал, что постструктурализм следует рассматривать как “теорию модернизма”» [Toth 2010: p. 38], а точнее, как это формулирует сам Хайссен – «постструктурализм предлагает “теорию модернизма, а не теорию постмодернизма”» [Huyssen 1986: p. 214].

Тот же сомневается в возможности предположения, что философский дискурс полностью связан с объектами культуры, по отношению к которым философы используют свои теоретические стратегии. Потому что если бы это было так, то как бы мы могли говорить о таких «постструктуралистах» как Жан Бодрийяр? Тот приводит в пример книгу Бодрийяра «Симулякры и симуляции» [Бодрийяр 2015], в которой философ обсуждает ключевые продукты американской популярной культуры, начиная с «Апокалипсиса сегодня» Френсиса Форда Копполы и «Автокатастрофы» Джеймса Балларда до постмодернистского эффекта Диснейленда. Тот иронизирует насчет того, можно ли узнать у Хайссена, является ли в таком случае Бодрийяр

постмодернистом и сам же отвечает на вопрос за него: «Я полагаю, что ответом должно было бы быть “да”, хотя Бодрийяр часто, кажется, очень “модернистски” оплакивает утрату реальности» [Toth 2010: p. 41]. Да, это удачный, но не очень справедливый пример. Прежде всего, сам Бодрийяр не раз обращался к американской популярной культуре и вообще в фокусе его внимания часто находились США – этим обусловлено то, что философ так часто работает с культурным эмпирическим материалом – литература, кино, телевидение, архитектура и главное – медиа. Однако сам Хайссен практически не упоминает Бодрийяра в числе своих героев и, видимо, не склонен считать его «постструктуралистом». Поэтому такой прием Тота можно считать скорее «запрещенным».

Но, возможно, мы могли бы найти и другие, более удачные примеры, которые бы опровергали взгляд Хайссена? Так, Ролан Барт работает с визуальными материалами, скажем с рекламой макаронных изделий, или же рассуждает о стриптизе, или описывает образ Мэрилин Монро. И все же он делает это не в контексте исследований популярной культуры, но рассуждает как об отдельных кейсах повседневного опыта, на которых можно отработать свой *метод*. Например, сам Барт замечал в предисловии к первому изданию «Мифологий»: «Нижеследующие тексты писались из месяца в месяц в течение примерно двух лет, с 1954 по 1956 год, откликаясь на темы текущего дня. Для меня они представляли собой попытку систематического размышления о некоторых мифах *повседневной жизни французов* (курсив мой. – А.П.)» [Барт 2008: с 71]. Кроме того, «Мифологии» – просто-напросто всего лишь часть философского наследия Барта. Поэтому Хайссен справедливо отмечает, что Барт благополучно позиционирует себя в рамках высокой культуры и модернистского канона [Huysen 1986: p. 211]. Тот же Барт в более поздней работе «S/Z» обсуждает не газеты и кино, но тексты Оноре де Бальзака. Между тем, именно эту книгу использовали некоторые американцы, чтобы проанализировать продукты популярной культуры, считающиеся постмодернистскими.

Так, философ Дэвид Арнольд, отмечает в своей статье «“А остальное – очевидно”»: Ролан Барт смотрит “Симпсонов”»: «Способ использования означающих в “Симпсонах” и их очевидное смещение от разрядов означаемых уводит нас далеко за пределы той области, в которой структурализм как таковой может ответить на все наши вопросы» [Арнольд 2005: с. 373], и обращается за помощью в анализе к «S/Z». Мы видим: проблема заключается в том, что продукты культуры постмодерна не всегда поддаются анализу с помощью более ранних философских теорий. Даже такой утонченный теоретик, как Фредрик Джеймсон, и тот работает скорее с высокой (популярной) культурой, нежели обсуждает что-то в самом деле популярное и низкое. Одним словом, Джеймс Баллард и Френсис Форд Коппола – это не «Симпсоны»⁵⁶ и Майкл Джексон. Однако, метод француза Барта используют для более поздних продуктов культуры американцы. Иными словами, влияние постструктурализма на постмодернизм очевидно и колоссально. Между тем, сам постструктурализм все еще остается постструктурализмом, а концепция Джоша Тота прекрасно подтверждает этот тезис – ему, канадцу, эта философия крайне полезна, поскольку сам Тот работает с престижной продукцией культуры и редко обращается – если вообще обращается – к кино и уж тем более таким феноменам, как телевидение.

Но все же главное, что обсуждает Джош Тот, это художественная литература. Жанр или направление в литературе, к которому преимущественно обращается Тот, это метапроза, также известное как *метановествование* или *метафикшен (metafiction)*. К метапрозе относят такие произведения литературы, главной особенностью которых оказывается процесс разворачивания книги, исследование природы литературного текста средствами самого текста. Очень важно, что метапроза как таковая тесно связывается с эпохой постмодерна и постмодернизмом как литературным

⁵⁶ Этот «неподсудный» текст «...постмодернистский в том смысле, что представляет собой самопародирующую и самоссылающуюся на саму себя компиляцию предыдущих текстов» [Арнольд 2005: с. 375].

течением. Многие исследователи обращались к теме именно в рамках такого подхода – например, это та же Линда Хатчеон и теоретик литературы Патрисия Ву [Waugh 1984]. Ву одна из первых обратилась к исследованию метапрозы. Несмотря на то, что в фокусе ее внимания была именно метапроза, автор периодически использовала термин «постмодернизм», хотя очевидно, что он не был для нее центральным. Скажем, Ву отмечала, что Мюриэл Спарк «...более очевидно постмодернистская писательница, воплощение парадоксов вымысла которой требует полного отказа от традиционных представлений о сюжете и характере» [Waugh 1984: p. 55]. С Хатчеон даже проще: она считала, что метапроза является одним из важных элементов поэтики постмодерна [Hutcheon 1988: p. 105-123]. Правда, так обстояли дела в 1980-е годы, когда метапроза была символом постмодернизма.

Теперь же, как мы видели, от постмодернизма пытаются избавиться во многих областях гуманитарного и социального знания. Разумеется, литературоведение не стало исключением. В сборнике ключевых текстов «Метапроза», составляющих антологию теории и практики метапрозы, редактор Марк Карри первым делом пытается разграничить понятия «метапроза» и «постмодерн», чтобы доказать, что первая не сводится ко второму, потому что, скажем, метапроза существовала до постмодерна, хотя сам термин появился относительно недавно – в 1960-х годах, – став особенно актуален в 1970-х. Поскольку спорить с очевидным бессмысленно, редактор антологии Марк Карри пытается доказать ценность самой метапрозы, утверждая, что: «Метапроза – не единственный вид художественной литературы постмодерна, и при этом она – не исключительно постмодернистский вид художественной литературы. Это не парадигма и не подмножество постмодернизма». Более того, такие термины, как «метапроза» и «постмодернизм» не поддерживаются какой-либо общей сущностью среди своих референтов [Currie 2016: p. 15]. Карри не утверждает, что эти понятия

не связаны, но так отчаянно доказывает, что метапроза – не просто форма постмодернизма, что повторяет эту мысль несколько раз.

Этот краткий экскурс в теорию литературы нужен нам для того, чтобы показать: Тот делает примерно то же самое, но более радикально и, вероятно, более удачно. Иными словами, он обращается к метапрозе, чтобы обновить ее, избавив от тяжелой ноши клейма «постмодернизма». В заключении к книге «Прохождение постмодернизма» он обращается к роману нобелевской лауреатки Тони Моррисон «Возлюбленная» [Моррисон 2005]. Это принципиально важный момент. Дело в том, что он возвращается к этой теме в 2017 году уже под брендом «метамодернизма», и его статья, представленная в сборнике «Метамодернизм: историчность, аффект и глубина после постмодернизма» представляет собой ни много ни мало, но расширенный вариант заключения к книге, причем расширяется текст не за счет дополнительного анализа романа, но за счет введения нового философского аппарата – Гегеля, Лакана, Жижека и аналитики Кэтрин Малабу – еще одной последовательницы Жака Деррида. Возможно, все это было бы для нас не так важно, но теперь Тот ни разу не упоминает термин «реновализм» и рассуждает о романе «Возлюбленная» в новых категориях на базе уже написанного текста. Таким образом, Тот повторяется буквально текстологически, но не концептуально. Теперь для него не существует никакого реновализма, а классический образец метапрозы он переписывает по-своему, используя новый термин «историопластичность».

Между тем, Тот ставит перед собой нетривиальную задачу объяснить, каким образом могут сосуществовать два явления одновременно – отживший свой век постмодернизм и прочные позиции жанра, ставшего квинтэссенцией постмодернизма в литературе, то есть метапрозы. С точки зрения автора, «Возлюбленная» Тони Моррисон является едва ли не важнейшим романом, ознаменовавшим точку, когда в литературе, наконец, появились попытки выхода за пределы постмодернизма. Это, однако, не означает, что в «Возлюбленной», написанной на пике популярности постмодернизма, нет

типичных постмодернистских элементов. Таким образом, какие бы «...ярлыки ни вешали на него (роман. – *А.П.*) критики, нет никаких сомнений в том, что в своем романе “Возлюбленная” Тони Моррисон прибегла к целому арсеналу приемов, которые мы могли бы отождествить с постмодернизмом» [Toth 2017: p. 43]. И все же главный прием автора, считает Тот, заключается в спирали нарративных возвратов, то есть центральное событие романа неоднократно описывается подробно, но при этом всякий раз с другой перспективы. Такой прием Тот не рассматривает как постмодернистский, заключая, что он не может быть описан как таковой в силу своей пластичности.

Чтобы определить четкую разницу между постмодерном и метапрозой, то есть объяснить востребованность метапрозы сегодня, Тот прибегает к изобретению новой терминологии. Например, неоднократно упоминаемая Линда Хатчеон рассуждает об «историографической метапрозе», которую и считает сутью поэтики постмодернизма, в то время как «Возлюбленная», в представлении Тота, являет собой иной вид метапрозы: «...мы можем сформулировать эту разницу как разницу между историографической метапрозой (подчеркивающей неизбежность графического конструкта) и историо*пластичной* метапрозой (переключающей наше внимание на бесконечную, но в то же время ограниченную гибкость прошлого)» [Toth 2017: p. 43]. Тот пишет, что подобно другим примерам историографической метапрозы, роман Тони Моррисон обнажает и охватывает гибкость прошлого перед лицом его символической конструкции, настаивая при этом на том, что мы не можем ни отрицать эту гибкость, ни отказываться от ответственности за ее ограниченность, то есть за *формы*, порождающие историю.

В пример подобной историопластичности Тот приводит книги Марка Данилевского «Дом листьев» и «Яйца в сахарной глазури» Марка Лейнера, а также недавние картины американского производства «Бесславные ублюдки» (2009) Квентина Тарантино и «Волк с Уолл-Стрит» (2012) Мартина Скорсезе. В скобках отметим, что на протяжении 1990-х Квентин Тарантино и его

главный фильм считались синонимами постмодернизма [Павлов 2018а: 96-120; Polan 2000: p. 71], но с «Бесславных ублюдков» в творчестве режиссера в действительности наблюдается «исторический поворот» [Speck 2014: p. 2]. Все эти примеры, с точки зрения Тота, осуществляют прием, к которому обратилась Тони Моррисон еще в конце 1980-х – она «возвращает нас к возможности этически оценивать историю, *устраняя* ее собственный постмодернистский скептицизм (в строго гегелевском смысле); роман подчеркивает абсолютность пластичной Реальности, представляя ее искреннее движение к конечному пониманию травмирующе бесконечным» [Toth 2017: p. 53]. Очень важно то, что, хотя теперь Тот отказывается от термина реновализм, мы могли бы обнаружить поддержку его тезиса в самых неожиданных местах. Например, обсуждая в рамках метамодернистской «структуры чувства» актуальную литературу, другой литературовед Ли Константину определяет один из видов художественных текстов как «мотивированный постмодернизм», предполагающий использование формальных приемов постмодернизма ради утверждения каких-то новых идей – например, искренности [Konstantinou 2017: p. 90-92].

Главный сдвиг в рассуждениях Тота, который мы наблюдаем в этом тексте, заключается в следующем – он продолжает делать то, что делал раньше, снова изредка возвращаясь к Жаку Деррида, но больше не упоминает о реновализме. Со словом, видимо, покончено. Сам Деррида, как мы помним, определяет призрака как одновременное не присутствие и не отсутствие, мы видим, что в этом тексте уже сам реновализм, прожив совсем недолгую жизнь, стал призраком и являет собой зримое отсутствие. Его больше нет, но есть лишь новейшая экспериментальная литература, которую можно обсуждать в иных категориях, не прибегая к заклинаниям постмодернизма. Можно сказать даже больше: сама экспериментальная литература становится пластичной, имея свойство быть вписанной в какой угодно язык описания, будь то реновализм, метамодернизм или космодернизм.

Но, как бы там ни было, в 2010 году Тот сделал важное заявление, сказав, что пристрастие к эклектизму и призрачная открытость неопределенному будущему скорее омолодит постмодернизм, нежели его похоронит. На примере рассуждений Ли Константину мы видим, что эта интуиция подтверждается. То есть, если смерть постмодернистских идей была вызвана в значительной степени их догматической институционализацией, как посчитала Линда Хатчеон, то реновализм заставляет переоценивать тонкость и сложность этих идей, демонстрируя, что канонизированная версия постмодернизма является упрощением, и подтверждая жизнеспособность продолжающегося проекта современного постмодернизма [Rudrum, Stavris 2015с: р. 182]. Видимо, единственный способ преодолеть «постмодернизм» во всех его значениях – как язык описания эпохи, как культурную парадигму или даже как «вирус» (в зависимости от того, в каком к нему отношении находится рассуждающий о нем субъект) – это перестать говорить о нем, как то делают некоторые исследователи. Как только термин перестанут использовать, что в настоящий момент кажется крайне маловероятным, только тогда появится возможность строить нечто новое. Вопросом остается то, стоит ли это делать и, если в самом деле стоит, то с какой целью? Очень сложно найти хотя бы одну уважительную причину позабыть о сорока годах истории социальной теории, исследований культуры и философии, только потому, что мы устали от слова, которое все еще не утратило ни вкладываемый в него смысл, ни значение.

Глава 3.5. Эволюция метамодернизма

В 2010 году в журнале «Journal of Aesthetics & Culture» вышла статья с довольно громким названием «Заметки о метамодернизме», принадлежащая двум европейцам Тимотеусу Вермюлену и Робину ван ден Аккеру⁵⁷. Хотя, как правило, слово «заметки» (notes) не обязывают ко многому (достаточно приметить что-то важное в описываемом феномене), амбициозным в данной публикации было слово «метамодернизм». На тот (и даже на сегодняшний) момент не все интеллектуалы еще распрощались с постмодерном⁵⁸, а человечество вообще только-только смирилось с присутствием последнего, как вдруг кто-то предлагал нечто, отличное от постмодерна. То есть само название не только точно отражало суть статьи, но и авторские интенции – попытку «вбросить» в академическое/интеллектуальное пространство даже не новую теорию, но идею, предложив к ней «заметки», и посмотреть на реакцию читателей и критиков. И хотя сами авторы довольно скромно заявляли, что предлагают лишь приглашение к дискуссии, а не манифест, на деле «Заметки о метамодернизме» были самым настоящим манифестом – довольно амбициозным текстом, в очередной раз хоронившим постмодерн и предлагавшим новый язык описания нашего времени.

При этом авторы, как мы теперь знаем, не были первопроходцами среди тех, кто уже использовал совершенно новые темпоральные категории, чтобы распрощаться с постмодерном и описать его альтернативы. Как мы уже видели, с 2000 года и даже раньше многие мыслители делали что-то подобное. На тот момент уже были предложены концепции перфоматизма (2000), гипермодернизма (2005), автомодернизма (2008), диджимодернизма (2009), альтермодернизма (2009) и реновализма (2010) [Lipovetsky 2005;

⁵⁷ [Akker van den, Vermeulen 2010]. Текст переведен на русский язык: [Вермюлен, Аккер ван ден 2015]. Я буду обращаться к английскому варианту, чтобы желающие смогли сразу найти искомые места; кроме того, хотя самим переводом вполне можно пользоваться, все же в нем есть некоторые неточности.

⁵⁸ Некоторые авторы до сих активно используют эту категорию в рамках социальной теории и актуальной политики. Например, см. [Бьюз 2016].

Eshelman 2008; Samuels 2008; Kirby 2009; Bourriaud 2009; Toth 2010]. Все эти теории Вермюлен и ван ден Аккер упоминают лишь вкратце. Ни одна из них не показалась авторам удовлетворительной, но некоторым из них они уделили какое-то внимание. Так для обстоятельной критики они выбирают уже рассмотренный нами «альтермодернизм» – самую слабую с содержательной точки зрения концепцию. Ее автор – куратор выставок Николя Буррио – не претендовал на большую философскую глубину и уж тем более на что-то большее, чем просто рекламу своей одноименной выставки в лондонской галерее Тейт. На идеи гипермодерна (Жиль Липовецкий), автомодерна (Роберт Самюэльс) и диджимодерна (Алан Кирби) «метамодернисты» не обращают особого внимания и отмахиваются от них довольно спорным аргументом: «...многие из этих концепций – Липовецки, Кирби и Самуэльса, насколько бы они ни были полезными для понимания последних разработок (...) – радикализуют постмодерн вместо того, чтобы его реструктурировать» [Akker van den, Vermeulen 2010]. Другие два автора – Рауль Эшельман и Джош Тот – нужны «метамодернистам» для того, чтобы вписать их «теорию» в свою собственную, тем самым усилив стратегию метамодернизма по захвату интеллектуального пространства. Как это ни странно, но в итоге у них это получилось, о чем речь пойдет далее, во второй части этой главы. Пока же можно сказать следующее: на сегодняшний день из всех упомянутых концепций «метамодернизм» является наиболее успешным вариантом постпостмодернизма, претендующим на то, чтобы заменить постмодернизм. Впрочем, его успех заключается отнюдь не в сильном содержательном наполнении «теории», но обусловлен иными факторами. Какими именно, мы скажем позже, а пока необходимо хотя бы вкратце изложить суть концепции метамодерна.

Структурно «манифест» метамодернизма⁵⁹ выглядит следующим образом. Во введении утверждается, что в современной эстетике наступил (нео)романтический поворот, и что общий дух времени подтверждают слова Барака Обамы «Yes, We Can». Авторы заявляют, что пытаются описать (возможно, более удачным термином был бы «схватить») зарождающуюся чувственность, ключевыми характеристиками которой могли бы быть наивность, искренность и серьезность. Именно эту чувственность (используется термин «структура чувства») они называют «метамодерном». В первой части эссе, о чем я бегло говорил выше, речь идет о нескольких концепциях постпостмодернизма, появившихся раньше метамодерна. Нелишним будет еще раз заметить, что авторы вдохновляются именно призывом Линды Хатчеон содержательно наполнить термин «постпостмодернизм» [Hurcheon 2002: p. 181].

Вторая часть текста посвящена традиционному для постпостмодернизма разговору о переходе от постмодерна к метамодерну. Здесь авторы предусмотрительно замечают, что такой вещи, как «постмодерн», не существует. Стоит признать, что в ловушку, в которую не попали «метамодернисты», угодили некоторые предшествующие исследователи типа Алана Кирби [Павлов 2018с]. Под «постмодерном» обычно подразумеваются разные – зачастую противоречивые – тенденции эпохи, и у каждого теоретика постмодерна, как правило, свой взгляд на проблему. Между тем, с точки зрения Вермюлена и ван ден Аккера, можно выделить что-то общее во всех теориях постмодерна (Чарльз Дженкс, Жан-Франсуа Лиотар, Фредрик Джеймисон, Ихаб Хассан) – это, прежде всего, оппозиция модерну, утопизму, прогрессу, рациональности и т.д. Авторы уверены, что «культурная индустрия» (сами они этот термин не закавычивают; конечно, лучше было бы сказать «деятели культуры») отказывается от тактик имитации в пользу мифа, от меланхолии – в пользу надежды, от

⁵⁹ По сути это неофициальный манифест. Немногим позже ключевые идеи авторов еще один метамодернист Люк Тернер оформил в теперь уже в официальный «Манифест метамодернизма». См. Русский перевод: [Тернер 2018]; оригинал: [Turner 2011].

экспозиционизма – в пользу ангажмента. Иными словами, все это можно было бы выразить так: метамодернизм существует между «постмодернистской насмешкой» и «модернистским энтузиазмом». При этом, что особенно важно, авторы замечают: «Мы не утверждаем, что все постмодернистские тенденции завершены и окончены. Но мы полагаем, что большинство из них принимают иную форму, и что более важно, новый *смысл*, новое значение и направление» [Akker van den, Vermeulen 2010: p. 4].

В разделе статьи, который называется «Стратегии метамодернизма», авторы обращаются к разным исследователям и критикам, чтобы на примере обильного цитирования их текстов, показать, что не они одни обращаются к теме новой чувственности. Фигуры, к которым они обратились, – это, во-первых, немецкий философ Рауэль Эшельман, который одним из первых предложил концепцию постпостмодернизма, назвав свой подход «перформатизмом» (подробно проанализированный в этом разделе). Суть последнего, как то упрощают идею сами метамодернисты, в том, что в состоянии новой культуры потребители (и критики) идут на преднамеренный самообман, соглашаясь на интерпретацию произведения искусства, предзаданную автором произведения. Во-вторых, это фигура американского искусствоведа Джерри Сальца, в текстах которого наблюдается проявление нового «вида чувственности, раскачивающейся между убеждениями, предположениями и позициями». В третьи, это критик Йорг Хейзер,, предложивший теорию «романтического концептуализма». В данном случае рациональное, хорошо просчитанное искусство замещается аффективными и сентиментальными абстракциями. Наконец, метамодернисты находят пример и в кинокритике. Так, исследователь кинематографа Джеймс МакДоуэлл предлагает термин «quirky cinema» («причудливое кино»), чтобы описать творчество Уэса Андерсона и Мишеля Гондри, которые ориентируются на воспроизведение детского простодушия в мире взрослых циников. Заканчиваются «Заметки о метамодернизме» четвертым параграфом про архитектуру, в котором авторы пытаются доказать, что многие современные

здания, отражая дух неоромантизма, преодолевают противоречия модерна и постмодерна.

Итак, по сути метамодернизм – новый тип чувственности («структура чувства»), который может обращаться к иронии, когда серьезности становится слишком много, и к наивности, когда в культуре начинает доминировать цинизм. Именно поэтому авторы выбирают термин «осцилляция» – раскачивание между модерном (энтузиазм) и постмодерном (насмешка). Префикс «мета» обозначает одновременно «с», «между» и «за». Сами авторы формулируют это так: эпистемологически метамодернизм располагается «с» (пост-)модернизмом, онтологически «между» (пост-)модернизмом, и исторически «за» (пост-)модернизмом. Чувственность, однако, контролируется самими субъектами, согласными на сознательный самообман.

Одна из ключевых проблем идеи метамодернизма состоит в том, что авторы концепции выбирают тактику уклонения от определения содержательного компонента. К счастью, текст, коль скоро он претендует на некоторую новизну, требует ссылок не только на эмпирический материал, но также и на хоть сколько-нибудь адекватную теорию. Именно поэтому «метамодернисты» оставили несколько следов, с помощью которых мы могли бы рассмотреть содержание их концепции. Впрочем, эти следы не впечатляют. Во-первых, они обращаются за помощью к Иммануилу Канту, чтобы показать, что его вера в прогрессе человечества – то же самое, что и сознательная наивность метамодернизма. Вермеулен и ван ден Аккер утверждают, что Кант, используя слово «как если бы», кажется, сам не верил в проповедуемую им телеологию исторического процесса, отсюда проистекает их следующее замечание: «...человечество, народ в действительности не движутся к естественной, но неизвестной цели, но притворяются, будто движутся к ней, так чтобы развиваться нравственно и политически» [Akker van den, Vermeulen 2010: p. 5]. Что ж, помимо того, что сам Кант выражал в рассматриваемом тексте свои (видимо, искренние)

надежды на космополитизм, само человечество, руководствуясь «недоброжелательной общительностью», могло бы и притворяться, если бы действовало рационально, в то время как оно на протяжении истории движимо природой [Кант 1994]. Одним словом «метамодернисты» соглашаются продемонстрировать, насколько они некомпетентны в философии, лишь бы – хотя и уместно – процитировать какой-нибудь философский источник.

Это же касается еще одного философа, идею которого «метамодернисты» пытаются приспособить для своих нужд, чтобы раскрыть содержание «теории». Так они заявляют, что термин Эрика Фегелина «между» (*metaxu*; в русском переводе эссе «метаксис») лучше всего подходит для объяснения динамического характера метамодерна. «И эпистемологию метамодерна (*как если бы*), и его онтологию (*между*) следует, таким образом, рассматривать как динамику “и то и другое – и ни одно из них”, то есть “между”». Затем следует красивая цитата из текста Фегелина. Вместе с тем стоит заметить, что для Фегелина термин «между» возникает в его концепции «гностицизма» именно как категория философии истории, которая связана с онтологией и экзистенцией человеческого общества. Потому что человеческое существование, согласно философу, в его подлинном смысле раскрывается как существование «между» двумя полюсами напряжения – земным и божественным, совершенным и несовершенным, истиной и ложью, порядком и хаосом⁶⁰. Понимая эти нюансы, Вермюлен и ван ден Аккер делают оговорку: «Отчёт, который мы приводим, следовательно, неизбежно сокращённый, и *выводы, которые мы из него делаем, неумолимо опрометчивы* [курсив мой. – А.П.]. Для наших целей, эта концепция нужна не в качестве метафоры экзистенциального существования, т.е. общего для “удела человеческого”, но в качестве метафоры для культурной чувственности, специфичной для дискурса метамодерна. Метамодерн

⁶⁰ Вкратце о бытии «между» на русском см. [Маштаков, Чернявская 2015: с. 190, 192]. Хотя «метамодернисты» цитируют другой текст, в целом это повторяющаяся тема Фегелина; суть идеи см. [Voegelin 2000: p. 188].

составлен из напряжения, нет, из двойного послания модернистского стремления к *смыслу* и постмодернистского сомнения в смысле всего этого» [Akker van den, Vermeulen 2010: p. 6]. Иными словами, сложная метафизика одного из последних настоящих философов истории стараниями метамодернистов превращается буквально в ничто, обычную приставку для игры слов.

Итак, теоретический – а лучше сказать концептуальный – базис метамодернизма рушится постольку, поскольку заимствованные авторами идеи на самом деле работают вовсе не так, как предполагают первоисточники. Более того, сами «метамодернисты» признают это. В итоге остаются декларации, что метамодерн это новая чувственность, которая выбирает то иронию, то наивность, и все это якобы отражается в современной культуре, причем лишь в некоторых ее частях – архитектуре, кино и т.д. Не такой уж и большой результат для концепции, не правда ли? Вместе с тем, метамодернизм из всех вариантов постпостмодернизма наиболее живуч. Почему это так?

После того, как Вермюлен и ван ден Аккер заявили о метамодерне, произошло много событий. Сама культура развивалась, а следовательно была возможность эмпирически проверить, действительно ли возникла та самая новая чувственность. Впрочем, при таком подходе, когда нет никакой точки опоры для проверки гипотезы, можно заявлять все, что угодно – если ирония не исчезла, значит маятник качнулся в одну сторону, а если исчезла – в другую. В этом отношении метамодерн – конечно, беспроигрышная концепция. Важно, однако, что некоторые исследователи и даже деятели культуры решили связать свои проекты именно с метамодерном, а не с каким-то иным направлением постпостмодернизма. Так, наибольшую рекламу метамодернизм получил, когда американский актер Шайа Лабаф устроил несколько «метамодернистских перформансов» и заявил, что является адептом «теории». Сами Вермюлен и ван ден Аккер создали сайт в сети интернет, а в России нашлись те, кто решился развивать этот проект, если

угодно, открыв «филиал метамодернизма»⁶¹. Так, на русский язык было переведено несколько текстов Вермюлена и ван ден Аккера и написано множество оригинальных статей, содержание которых, впрочем, еще нужно оценить на предмет соответствия метамодернистским интенциям. Более того, некоторые исследователи уже всерьез рассуждают о том, что метамодернизм – состояние культуры, пришедшее на смену постмодерну. Например, исследователь Тауфик Юсеф применил куда больше усилий, чтобы обнаружить ключевые черты метамодерна в литературе и сравнить их с чертами модерна и постмодерна [Yousef 2017]. Иными словами, концепция метамодерна с момента своего возникновения не только не доказала свою состоятельность, но активно развивается.

Почти каждый из авторов, концепции которых Вермюлен и ван ден Аккер отвергают как «укореняющие постмодернизм», по крайней мере, превратили свой первоначальный манифест в книгу. Мы вправе были ожидать от «метамодернистов» того, что и сами они спустя несколько лет кропотливой теоретической работы, эмпирических наблюдений и содержательных дискуссий подправят слабые места своей «теории», отрекутся от голословных утверждений, носящих черты манифеста, или тщательно аргументируют позицию, используя многочисленные примеры. Что же, мы, наконец, получили книгу, посвященную метамодерну. Теперь, прочитав ее, мы можем понять, насколько «теория» метамодернизма крепка и основательна. Однако мы зря ожидаем того, что сами авторы идеи составили себе труд развить «теорию» и провести аккуратную исследовательскую работу. Точнее – работа сделана, но она не впечатляет. Вместо самих Вермюлена и ван ден Аккера их концепцию буквально докручивают другие исследователи, вписывая свои имена в историю «метамодернистской мысли». Ирония заключается в том, что у редакторов не хватило интеллектуальных сил не только на очередной манифест, но и просто на качественную редактуру. Не в том смысле, что статьи плохо

⁶¹ <http://metamodernizm.ru/> (проверено 22.10.2018).

отредактированы, но в том, что они пригласили в соредакторы профессионального литературоведа.

В сборнике под названием «Метамодернизм: историчность, эффект и глубина после постмодернизма» [Akker van den, Gibbons, Vermeulen 2017] три раздела, у каждого из которых свой редактор. Первый редактировал Вермюлен, второй – Элисон Гиббонс, третий – ван ден Аккер. В разделе Гиббонс помимо краткого введения есть статья самого редактора, Вермюлен и ван ден Аккер в качестве авторов в проекте не участвовали. Кроме кратких предисловий редакторов к разделам они написали только общее введение к книге. В этом введении они не сказали почти ничего нового и в лучшем случае подробно расписали уже озвученные мысли о «конце истории», периоде 2000-х годов и повторив общие слова о метамодерне со ссылками на Эрика Фегелина (упоминание Канта, к счастью, исчезло). Правда, в данном тексте уделено больше вниманию английскому теоретику культуры Рэймонду Уильямсу, который ранее упоминался лишь в примечании⁶², хотя его термин «структура чувства» авторы активно употребляли. Теперь Вермюлен и ван ден Аккер обращаются непосредственно к «структуре чувства» с почтительной ссылкой на Уильямса, который, к сожалению, не развил идею, оставив последователям лишь несколько блестящих интуиций и простор для интерпретаций [Williams 1977: p. 128-135]. Забавно, но остальные авторы сборника используют понятие «структура чувства» так, как если бы ее изобрели его сами.

К «структуре чувства», как ее понимал сам Уильямс, относится все то, что пока еще не рационализировано – общие еще не озвученные ценности поколения, некоторые (еще не сложившиеся) верования и, возможно, даже суеверия. Главное – все это не систематизировано и лишь выкристаллизовывается в нечто большее – в то, что уже известно как более

⁶² «На наше понимание истории, или скорее исторической периодизации, повлияло каноническое описание доминантов, эмерджентов и остатков Рэймонда Уильямса» [Akker van den, Vermeulen 2010: p. 13]. В данном случае они даже не упоминают страницы, посвященные «Структуре чувства».

формальное и определенное – мировоззрение и идеология. Иными словами, то, что является «структурой чувства» сейчас, завтра может превратиться в идеологию. Некоторой проблемой остается то, что для Уильямса это понятие мыслится в марксистском ключе и имеет четко направленный социальный характер, хотя и отражается в «радикально новых семантических фигурах». «Метамодернисты» отдают себе в этом отчет и вновь, как и раньше, используют концепт по своему усмотрению. Метамодернистская «структура чувства» отражается в фильмах Уэса Андерсона, произведениях Дэвида Фостера Уолесса и лозунге Обамы «Yes, We Can». Как бы то ни было, это скорее удачный термин для концепции, так как его употреблять легитимно, учитывая некоторую изначальную неполноту интуиций Уильямса. Но даже с учетом нового вклада в «теорию» – это не такой уж большой аналитический багаж, наработанный за семь лет. Разве что к этому можно прибавить многократные ссылки на Фредрика Джеймисона и на других исследователей, обращающихся к социальным проблемам.

Несмотря на все это, оказывается, что некоторые тексты сборника обогащают идею метамодернизма, но скорее не теоретически, а в качестве некоторых наблюдений за тенденциями в современной культуре. В сборник были приглашены почти все те авторы, которые якобы развивали «стратегии метамодернизма» – Джош Тот, Рауль Эшельман (несмотря на то, что у этих двух мыслителей свои концепции постпостмодернизма, причем куда более теоретически искушенные), Джеймс МакДоуэлл, Йорг Хейзер и другие исследователи. Почти все тексты – это конкретные кейсы актуальной культуры – архитектура, литература, кино и т.д. Вместе с тем, теоретическое наполнение и эвристическая ценность у каждого кейса своя. Таким образом, раздел Элисон Гиббонс оказывается в книге наиболее важным, так как именно в нем представлены наиболее интересные статьи. На самом деле Гиббонс и ее авторы придают метамодерну мощный жизненный импульс, который делает эту концепцию куда более состоятельной, чем она была изначалью.

Сама Гиббонс, будучи исследователем новейшей литературы, обращается к теме аффекта и переосмысляет представления об аффекте, присущие эпохе постмодерна, заявляя, что при метамодерне аффект возникает вновь («перезапускается») [Gibbons 2017]. Однако главный текст, который придает концепции метамодерна новую силу и делает ее более пристойной, в разделе принадлежит не ей. Так, литературовед Ли Константину уже какое-то время работает с термином «пост-ирония», связывая его с новейшими тенденциями в англоязычной литературе. Что очень важно, он не определяет его как темпоральную категорию, новую культурную доминанту, синоним «новой искренности» и уж тем более как «анти-иронию». Вместо этого Константину заявляет, что «пост-ирония» пытается решить те проблемы, которые были поставлены в современной социальной и культурной жизни иронией, в свое время ставшей ответом на все возникающие вопросы. По сути, Константину заявляет, что «пост-ирония» становится популярным ответом на «метамодернистскую структуру чувства» [Konstantinou 2017: p. 88].

Необходимо отметить, что термин «пост-ирония» в академическом и публичном дискурсе сегодня преимущественно связан с именем американского писателя Дэвида Фостера Уоллеса. Иными словами, в настоящий момент понятие чаще всего используют в литературоведении и применительно именно к этому писателю. Вместе с тем, сам Уоллес никогда не использовал это слово. Однако именно он одним из первых адекватно и с присущей ему эмоциональностью выразил усталость от иронии постмодерна и раскритиковал американскую культуру за доминировавший в ней сарказм [Wallace 1993; Wallace 1998], что было особенно характерно для американского телевидения в первую половину 1990-х годов. Стоит обратить внимание, что писатель говорил скорее о цинизме постмодерна, пусть и изобличающего лицемерие времени, но ничего не предлагающего взамен этого. В самом эссе Уоллеса превалирует критика и не предлагается никакой альтернативы. Формулировать позитивную программу «пост-иронии» за Уоллеса пришлось исследователям. Так, в 2016 году немецкий нарратолог

Лукас Хоффман выпустил книгу под названием «Postirony» [Hoffman 2016], в которой проанализировал эссеистику самого Уоллеса и Дэйва Эггерса, еще одного американского писателя. Ли Константину же связывает имя Уоллеса с возникновением «постироничного убеждения», заявляя, что именно формулирование этой идеи было целью писателя. Если учесть, что в разделе Гиббонс другой текст посвящен Уоллесу непосредственно, то последний становится преимущественно «метамодернистским писателем» [Timmer 2017], выразившим метамодернистское чувство еще до возникновения самого метамодерна. Другим аргументом в пользу новой чувственности опять же становится эссе «Шутка, которая больше не была смешной: размышления о метамодернистском ситкоме» [Rustad, Schwind 2017]. В этом эссе авторы, предложили очень интересный инструмент для анализа популярной культуры, разделив современную телевизионную комедию на «холодную» (цинизм, отстраненность постмодерна) и «теплую» (искренность, сопереживание метамодерна) и показав на разных примерах возникновения совсем новых ситкомов.

К сожалению, у меня нет возможности останавливаться на этом новом вкладе в «теорию» метамодерна подробно, но ясно одно – все это делает метамодернизм, несмотря на его первоначальную содержательную бесплодность, мощным интеллектуальным движением с большим количеством участников, которые согласны включить свои исследовательские интересы в проект метамодерна. При этом создается ощущение, что, скажем, «пост-ирония», связанная с социальными процессами непосредственно, могла бы стать куда более адекватным и эвристичным языком описания социальных и культурных тенденций сегодня. Вермюлен и ван ден Аккер, фактически осуществляют «гегемонию», используя очень удачную стратегию продвижения своей концепции в рамках постпостмодернизма, которая строится на рекламе, слиянии и поглощении – 1) рекламируют свой проект в публичном пространстве, делая его более известным и расхожим среди не-специалистов (реклама); 2) осторожно

записывают в «метамодернисты» всех, кто мог бы содержательно наполнить данный проект, и затем вежливо приглашают к участию в нем (слияние); 3) согласны включить в метамодернистскую «структуру чувства» ученых, которые параллельно, независимо и даже раньше обнаружили эту новую «структуру социального чувства» (поглощение). Тем самым, возможно, в настоящий момент метамодернизм – в самом деле наиболее жизнеспособный вариант постпостмодернизма.

Однако можно прогнозировать, что авторам, вероятно, еще предстоит побороться за копирайт на слово, так как еще в 2010 году они замечали: «Хотя, по-видимому, мы первые, кто использует термин метамодернизм для описания текущей структуры чувства, мы не первые, кто используют данный термин как таковой. Его с некоторой частотой использовали в литературных исследованиях для описания пост-модернистской альтернативы постмодернизму, как показано в работах авторов настолько разных, насколько это возможно, среди прочих: Блейка и Гая Дейвенпорта. Однако мы бы хотели подчеркнуть, что наша концепция метамодернизма никоим образом не отвечает их концепции, и не является её производной. Она связана с этими представлениями настолько, насколько участвует в переговорах между модерном и постмодерном. Но функция, структура и природа этих переговоров, которые проводим мы, являются исключительно нашими, и, насколько мы можем видеть, они никак не связаны с предыдущей перцепцией» [Akker van den, Vermeulen 2010: p. 13]. Надо заметить, такова судьба многих терминов, включая упоминаемую выше «пост-иронию».

Вместе с тем, пока что еще рано делать выводы относительно окончательной победы метамодернизма. Если вспомнить, какую сложную историю пришлось пережить термину «постмодерн» прежде, чем стать ключевой проблемой гуманитарных и даже социальных наук, то понятию «метамодерн» предстоит немало испытаний. В конце концов, сама эпоха, которая получила наименование постмодерна, возникла не просто так – с 1950-х и до середины 1970-х постмодерн находился в своем становлении, а

его черты едва выкристаллизовывались. Если даже постмодерн как эпоха или как доминирующий стиль в культуре закончился в 2000/2001 году, должно пройти как минимум 25-30 лет, чтобы можно было делать какие-то выводы о том, что будет называться «метамодерном» или как-то еще (скажем, у упоминаемого выше Рэймонда Уильямса «структура чувства» формируется в разбросе от 30 и до 60 лет [Williams 1977: p. 134]).

Метамодерн сможет стать лидирующей концепцией только тогда, когда избавится от своих самых больших недостатков. Во-первых, он практически не уделяет внимания тому, на чем делают акцент иные концепции (в частности, автомодерн и диджимодерн) – на диджитализации общества и эволюции популярной культуры. Не учитывать влияние интернета и «радикальных технологий» (как это формулирует Адам Гринфилд) на общество и культуру – означает обрекать свои идеи на мгновенное забвение. Во-вторых, хотя разные авторы привносят в проект метамодерна что-то свое (литературу, фотографии, кино и сериалы), в нем все равно остаются прорехи – как то музыка и проч. отрасли искусства. Иными словами, он все еще не тотален, в то время как, скажем, Фредрик Джеймисон, анализируя постмодерн, рассматривал культуру во всей ее тотальности. В-третьих, «метамодернисты» мало обращаются к социальным проблемам. Сами Вермюлен и ван ден Аккер, осознав ошибку, во введении к сборнику пишут и про новую, четвертую, волну терроризма, и про новых агентов капитализма, и про экологические и экономические проблемы. Но это лишь признание в том, что они осведомлены об этих проблемах. Кроме того, один из их любимых примеров «новой чувственности» лозунг «Yes, We Can» становится менее актуальным в свете избрания Дональда Трампа президентом США⁶³. Пока метамодерн не скажет что-то об эпохе в ее тотальности, причем на должном уровне теоретических и социально-философских обобщений, об

⁶³ Впрочем, эту проблему опять же вместо них пытается решить другой автор [Browse 2017].

окончательной гегемонии среди концепций постпостмодернизма он может даже не думать.

Глава 3.6. «Переписывание» постмодернизма: космомодернизм/планетаризм

На настоящий момент в рамках дискурса постпостмодернизма последним автором, связавшим свои проекты с темой преодоления постмодерна и решившим предложить альтернативный постмодернизму язык описания «нашего времени», стал Кристиан Морару, преподаватель литературы в университете Северной Каролины, Гринсборо. В фокусе его научных интересов – современная американская литература, нарратив, теория культуры, сравнительные исследования истории идей, а также развивающиеся отношения между культурой, этикой и воображением в глобализирующемся мире. Прежде, чем предложить миру свою концепцию, автор проделал определенный творческий путь. Начинал он с вполне конвенциональных исследований постмодернизма в англоязычной литературе, когда тема была еще «живой» и актуальной [Moraru 2001; Moraru 2005]. Позже, вдохновившись, видимо, предшествующими амбициозными теориями типа перформатизма, диджимодернизма и метамодернизма, Морару сформулировал свою концепцию, сохранив при этом хорошо отработанную эмпирическую базу новейшей литературы. Таким образом, в 2011 году он всего лишь переописал или, можно сказать, концептуализировал то, что уже давно освоил.

Термином, которым Морару предложил описывать нынешнюю эпоху, сперва стал причудливый неологизм «космомодернизм», образованный от слов «космос» и «модернизм», а новый вид современности, соответственно, можно было бы перевести как «космовременность» (cosmodernity) [Moraru 2011]. То, что он обратился именно к этому слову с греческим корнем, неслучайно. Выбор термина влечет за собой несколько теоретических следствий. Для Морару важно выстроить смысловой ряд между греческим миром обитаемой ойкумены как нормативным прообразом современности в противоположность поверхностной синонимичности глобализации,

омирщвления и отчуждения. «Космос» как часть философского проекта Морару не должен вводить читателя в заблуждение ложными «астрофизическими» коннотациями, но символизирует процесс упорядочивания и украшения мира, присущих древнегреческому глаголу κοσμέω [Moraru 2015: p. 55, 81].

Спустя несколько лет Морару снова переописал свою концепцию, но под шапкой другого термина – «планетаризм» [Moraru 2015]. Между двумя этими «событиями» Морару аккумулировал силы других постпостмодернистов, поучаствовавших в его проектах – сперва в специальном выпуске литературного журнала «Американское книжное обозрение», в котором разные авторы в очередной раз пытались преодолеть постмодернизм⁶⁴, а затем – в сборнике «Планетарный поворот» [Elias, Moraru 2015]. В первом случае среди участников были диджимодернист Алан Кирби, перформатист Рауль Эшельман, метамодернисты Тимотеус Вермюлен, Робин ван ден Аккер, впоследствии перешедшая в их стан из лагеря альтермодернизма Элисон Гиббонс и будущий соредактор Морару Эми Джей Элиас, а во втором – снова приняли участие Эшельман, Кирби и Элиас [Eshelman 2015; Kirby 2015]. Одним словом, Морару выбрал стратегию объединения разных участников постпостмодернистского движения, а вариантом постпостмодернизма, на котором он в итоге остановился, оказался «планетаризм». Сказать наверняка, по какой именно причине Морару «переописал» свой подход, сложно. Тем не менее он расширил концептуальные рамки теории. Есть соблазн предположить, что сделал он это после выхода книги Басараба Николеску «От современности к космовременности. Наука, культура и духовность» [Nicolescu 2014]. Дело в том, что про новый вид современности впервые начал рассуждать именно Николеску – президент Международного центра междисциплинарных исследований и почетный научный сотрудник Национального центра

⁶⁴ См.: [Moraru 2013; Akker van den 2013; Eshelman 2013; Kirby 2013; Gibbons 2013; Vermeulen 2013; Elias 2013].

научных исследований в Париже, Франция, профессор Университета Бабеш-Боляй, Румыния. Он попытался закрепить новое понятие в дискурсе как гуманитарных, так и, что важно, иных наук, даже естественных. Морару, разумеется, ссылаясь на предшествующие ему выступления Николеску, написал монографию о космодернизме раньше.

В своей монографии, носящей название «Космодернизм», Морару писал, что Николеску предложил мыслить космовременность не как традиционную современность, характеризующуюся бинарным разделением на субъект и объект (постмодернизм в понимании Николеску был тем же самым с той лишь разницей, что объект в этом историческом состоянии становился размытым и менее важным, чем субъект [Nicolescu 2014: p. 204]), но как снятие традиционной бинарной схемы, предполагающей полное уничтожение «другого» [Moraru 2011: p. 20]. Эти интуиции Николеску впоследствии изложил в своей книге. К слову, сам Николеску походя признал, что мы все еще живем в эпоху постмодерна: «В мире модерна Субъект и Объект должны были быть совершенно отделенными друг от друга, а в *нашу постмодернистскую эпоху* (курсив мой. – А.П.) Субъект по отношению к Объекту стал доминирующим» [Nicolescu 2014: p. 202]. Используя термин «космодернизм» и излагая все эти идеи в разных статьях и лекциях Николеску, выпустил полноценную большую работу лишь в 2014 году, то есть на три года позже Морару. В ней, однако, Николеску, если смотреть на работу с точки зрения обычного философа культуры и тем более социального теоретика, выглядит немного странно, так как его размышления похожи на то, что уже давно перестало быть актуальным – на космизм в широком понимании этого слова.

Так, Николеску продолжает критиковать прогресс, идея которого основана на модели классической науки. Между тем, как известно, сегодня очень сложно найти тех мыслителей, кто все еще верит в прогресс именно в таком – модернистском/просвещенческом – виде. С точки зрения Николеску, подобная вера не приводит ни к чему хорошему, и потому нам следует от нее

отказаться и приближать новую эпоху космодерности. Последняя же предполагает уникальный синтез науки, культуры, религии и социальности. В итоге в новом «космосе» все люди, независимо от их религиозных или философских убеждений, станут активными участниками общей культуры. Обращаясь к квантовой физике, литературе и искусству, Николеску приходит к формулированию «новой духовности», свободной от всяких догм, которую и определяет как «сознание космодерна».

Поскольку Морару написал монографию, в заглавие которой лег термин «космодернизм», первым, Николеску показывает, что осведомлен о предшествующих попытках использовать данное понятие, заявляя, что именно его «...книга предлагает научные и философские основы космодерности. Аргументы, обнаруженные в современной американской литературе и изложенные в работе “Космодернизм” Кристиана Морару, превосходны и являются необходимым к ней *дополнением*» (курсив мой. – А.П.) [Nicolescu 2014: p. 212]. То есть Николеску буквально упразднил теорию Морару, снизив ее статус до «приложения» к собственной концепции. Далее Николеску делает очень краткий экскурс в теорию Морару, без каких-либо пояснений. Он рассказывает, что космодернистское сознание – это путь к новой солидарности, преодолевающей политические, этнические, расовые, религиозные и другие границы. Этическим императивом космодернизма является единство. Весь мир, то есть наш мир – «сеть идей и образов», людей, культур, религий и духовностей [Nicolescu 2014: p. 213]. Можно сказать, что Николеску просто излагает теоретический инструментарий Морару, нежели объясняет, что именно тот хотел сказать. Это, между прочим, лучшая иллюстрация для (не)понимания космодернизма – на самом деле максимально оторванной от социальной реальности и культуры в целом концепции. Сам Морару предложил прекрасное слово, чтобы описать этот концепт – «воображение», из которого следуют дополнительные коннотации типа «выдумки» или «фантазии».

Иными словами, с 2014 года термин «космодернизм» некоторым образом стал пониматься по-другому, а авторский копирайт перешел к владельцу. Видимо, поэтому Морару, сделавший ставку на «новый модернизм», предложил очередной подход к уже отработанному материалу. С одной стороны, он описал свой метод как «геометодология», с другой – заговорил о новом содержательном понятии, которым теперь стал «планетаризм». Можно быть уверенным, что концептуально космодернизм и планетаризм суть одно и то же. Сам Морару в поздних работах использует термин «космодернизм», чтобы показать его преемственность по отношению к понятию «планетаризм». Так, Морару отмечает, что в своей книге о космодернизме он изложил то, каким образом современность выводит нас за пределы постмодерна, поскольку она «сплетает настоящее и присутствующее в нем в хронологически новую ткань» [Moraru 2015: p. 218]: «...западная космодернизация постмодерна репрезентирует мир-фрактальный феномен, является неотъемлемой частью развития или поворотом к планетарным пропорциям. Этот поворот направлен к планетаризации мировых мест» [Moraru 2015: p. 219].

На всякий случай отметим здесь, что Морару намеренно усложняет язык, изобретая новые термины (типа «togetherness» [Moraru 2011: p. 1-13]), которые хотя и должны лучше иллюстрировать его концепцию, в действительности и без того «утяжеляют» стиль автора. Очевидно, это сознательная стратегия, и ее целью, к сожалению, является скрыть односторонность эмпирического содержания. Однако есть и рациональное объяснение того, зачем Морару делает свои тексты менее приятными для читателя. Его философский аппарат, вынужденно заимствующий многие термины и понятия из конкурирующих проектов осмысления постсовременности, тем не менее должен отстаивать своё право на самостоятельность в лингвистическом отношении. Философская трудность здесь состоит одновременно и в претензии на оригинальность и в совмещении, похожем на включение в более общую рамку, уже

разработанного теоретического аппарата. Изобретение новых понятий и длинные ряды синонимов служат иллюстрацией замысла автора вписать его проект в орбиту смыслов философии культуры и подчёркивают комплексную, многообразную природу описываемых им феноменов.

Ирония заключается в том, что и с понятием «планетаризм» остается та же самая проблема, что и с «космодернизмом». Так, литературовед Брайн Макхейл, очевидно симпатизирующий Морару, в своей книге 2015 года, то есть ровно тогда же, когда Морару совершил «поворот к планетаризму», вкратце излагает концепцию космодернизма. Описав ее суть, Макхейл отдельно оговаривает, что космодернизм является одним из аспектов мировой культуры после 1989 года, в то время как «планетаризм» – явление совсем другого порядка. Отражая то, что наше совместное существование как людей в ограниченном и уязвимом мире дополняет возникающее «чувство планеты», «планетаризм» в некоторой степени служит альтернативой неолиберальной экономической глобализации. Ссылаясь в данном случае Макхейл не на Морару, но на Гаятри Чакраворти Спивак [Spivak 2003; McNale 2015: p. 153]. Далее Макхейл описывает планетаризм совсем не в том виде, как его понимает Морару. Так, планетарная перспектива в потенциале была доступна в течение нескольких десятилетий, по крайней мере, с начала 1970-х годов, когда широко распространенные фотографии «Голубой планеты», сделанные из космоса, стали символом «планетарной конечности» и «глобальной солидарности». Однако поляризация времен Холодной войны, сопровождавшаяся осознанием повышения острых экологических угроз – риска ядерной аварии, истощения ископаемых видов топлива, повреждения озонового слоя и перспективы глобального изменения климата – сделала перспективу планетаризма еще более актуальной, чем когда-либо в 1990-х [McNale 2015: p. 153].

Для сравнения: вот как репрезентируют «планетаризм» в понимании Морару редакторы сборника «Планетарный поворот», одним из которых является сам Морару: «Морару обратил внимание, что историческое интермеццо

“космодернизма” после 1989 года, внутри и за пределами Соединенных Штатов главным образом в *воображении* преобразовывает способ изображения мира. Как неоднократно отмечают авторы “Планетарного поворота”, планетарное воображение, в настоящее время проникающее через искусство, демонстрирует пристрастие к определенным темам, в частности к архетематическому “миру”, особенно к связке *метатем*, развертываемых с характерно возрастающей частотой вокруг квази-вездесущего мирового субъекта и его мирских субкатегорий» [Elias, Moraru 2015: p. xxv]. Ниже мы увидим, что планетаризм Морару – что-то совершенно иное нежели то, о чем пишет Макхейл. Главный промежуточный вывод, который мы должны сделать здесь, чтобы перейти к последующему изложению, состоит в том, что космодернизм и планетаризм суть одна и та же концепция, построенная к тому же на едином эмпирическом материале – литературе.

В данном случае необходимо сделать важную ремарку о литературе. Во-первых, Морару ограничивается исследованием сферы литературы и не отваживается привлекать для доказательства своих взглядов физику или иные дисциплины. Во-вторых, суть космодернизма ему открылась благодаря самой изучению литературного творчества. Так как автор посвятил изучению «постмодернистской литературы» много времени и сил, очевидно, ему нужно было избавиться от давления собственного теоретического наследия. В 2001 году, когда вышла первая книга Морару, а дискурс постпостмодернизма еще не укрепился, заниматься изучением постмодернизма в литературе для академического ученого было легитимно. Однако в 2009 году Морару, понимая, что не только тема устаревает, но и нельзя заниматься исключительно литературой, переходит на новый уровень обобщений и пытается помыслить постмодернизм как современный аналог посткоммунизма, пробуя определить их непростые отношения. Теперь Морару был куда больше заинтересован в репрезентации, интертекстуальности и неамериканском постмодернизме, а главное – в глобализации и политике [Moraru 2009]. Наконец, в 2011 году Морару

предлагает позитивное решение «смерти постмодернизма» и теперь во многих отношениях выстраивает свою концепцию как своеобразную критику постмодерна, однако не только его, но также и терминологических/семантических «соседей» космодернизма – «модерна» и «космополитизма» [Moraru 2011: p. 7].

В «Космодернизме» Морару заявляет о необходимости пересмотреть традиционную последовательность модерн/постмодерн как новый «нарратив модерн/космодерн», с двумя главными поворотными моментами в истории культуры – Первой мировой войной и концом 1980-х годов, а не в 1960-х, как думают многие аналитики и ученые [Липовецкий 2001: с. 157]. То есть речь идёт о том, что хронологическая рамка современности в значении эпохи (modernity) должна была быть расширена, и, следовательно, необходимо было найти общий для неё знаменатель. Таким знаменателем, разумеется, и является литература, ставшая глобальным феноменом с середины XIX века, с распространением большого буржуазного романа.

В сложной хронологии современности Морару выделяет общую рамку: от середины XIX века до начала XXI века. Все процессы, происходившие на этом историческом промежутке, характеризуются главным трендом, незаметно набиравшим силу до 1989 года и обнажившим себя после падения Берлинской стены – глобализацией. Морару не отрицает значение трансформаций капитализма, технического развития и социально-экономическую детерминацию культурных процессов, полагая их важными чертами современности, однако философское их осмысление уводит от самой сути явления современности, завершившейся в (пост)современности космодернизма. Заметим, что процесс глобализации ускоряется после окончания Второй мировой войны – в период, удачно описанный Фредриком Джеймисоном как постмодернизм. Однако же «постмодернизм» должен был завершиться в результате качественно меняющейся глобализации, достигшей апогея с падением Восточного блока. Правда, однако, в том, что сам философ в основных пунктах своей концепции, таких как трансформация

капитализма, увеличение роли культуры и упразднение природы как «другого», скорее соглашается с Фредриком Джеймисоном, чем его оспаривает. Так, Морару изредка упоминает Джеймисона, чтобы осторожно упразднить его слишком влиятельную концепцию: «...хотя, как утверждал Фредрик Джеймисон и другие исследователи, “поздний модернизм был продуктом Холодной войны”, период с 1950-х по 1980-е годы засвидетельствовал» в текстах некоторых пророков «намек», «ожидания» и «предчувствия» планетаризма [Moraru 2015: p. 22]. Очевидно, что тексты Джеймисона даже сегодня являются помехой для теоретизаций Морару. Но не потому, что философия постмодерна Джеймисона слишком влиятельная, а потому – что она богаче как эмпирически, так и теоретически.

Итак, Кристиан Морару считает, что падение Берлинской стены было в высшей степени системным, трансформирующим мир событием [Moraru 2015: p. 36]. Он, как мы уже говорили, предлагает назвать диалогическую, интерактивную, гиперсетевую фазу глобальной культуры, которая, по его словам, возникла в период после 1989 года, космодернизмом. Другими словами, космодернизм в понимании Морару это что-то вроде «культурной логики поздней глобализации» [Moraru 2011: p. 39; McNale 2015: p. 123] в том случае, если мы понимаем глобализацию не как эвфемизм глобального триумфа неолиберальной экономики. Поздняя глобализация космодернизма – это не американизация, но скорее все формы диалога и взаимодействия между культурами, которые теперь делает возможным наше гиперсетевое состояние. Другие авторы, участвующие в дискурсе постпостмодернизма, например Джеффри Нилон, описывая глобализацию, попадают в эту ловушку – отождествляют ее с американизацией [Nealon 2012].

Для Морару как модернизм, так и постмодернизм остаются историческими явлениями, а если выразиться более точно, то – *историческим* (то есть ушедшим в прошлое) способом описания культурной и социально-экономической реальности после Второй мировой войны и вплоть до 1989 года. Модернизм сам не понял, что именно он делает, поскольку

сконцентрировался на техническом, инструментальном преобразовании мира путём его унификации. Постмодернизм, став качественно новым продолжением модернизма, не добавил ничего к пониманию начавшихся процессов. Морару исходит из предпосылки, артикулированной в эпилоге «Космодернизма», согласно которой объяснительная сила постмодернизма для описания современности теперь недостаточна. Морару утверждает, что космодернизм куда лучше, чем постмодернизм способен справиться с кризисом глобализации. Тому есть несколько причин, связанных главным образом с тем, что постмодернизм по своему происхождению «остается в значительной степени западной, особенно американской, культурной моделью» [Moraru 2011: p. 307]. Однако именно постмодернизм заложил основу для еще одного незавершенного (добавим: только что начатого в воображении Морару) проекта – космодернизма, начальную стадию которого мы сегодня якобы наблюдаем.

Космодернизм кросс-культурно и транснационально расширяет межнациональную и внутрикультурную модель репрезентации постмодернизма. Космодернизм отличается от постмодернизма тем, что он помимо тематических и формальных приемов исследует проблему «другого», то есть обращается к этике [Moraru 2011: p. 313]. Таким образом, модернизм и постмодернизм постфактум включаются Морару в проект предлагаемого им космодернизма как его частные случаи. Но только космодернизм, улавливая суть и общее для всех людей в современности, сможет дать философское осмысление происходящего. Все эти изменения в мире Кристиан Морару предлагает проследить на материале художественной литературы. Именно литература первой стала глобальным феноменом, получив мировой культурный статус: примером в данном случае служат романы Бальзака. Кроме того, сама по себе литература остается актуальной, потому что её влияние определяется не только временем. Романы XIX века также важны для людей XXI века, равно как и нынешней культуры в целом.

Люди в разных странах теперь живут в едином мире, но пока что не осознали этого.

Это философское осмысление – отнюдь не простое описание сложившегося положения дел, но что-то более сложное. Можно сказать, что космодернизм/планетаризм представляет собой перформативную философию, осознание сути которой должно, по мнению Морару, повлечь за собой изменения в культуре. Эти перемены в свою очередь станут локомотивом преобразований во всех остальных сферах. Прогноз мировых трансформаций путём философской интерпретации социального имеют своей основой анализ литературного содержания. Отталкиваясь от феномена носящего универсальный характер влияния литературы на умы, Морару делает вывод о том, что этическое имманентно культуре и глобализации вообще, а, значит, мир будет трансформироваться в сторону макрокосма, совпадающего с человеком, понятным, как микрокосм. Это *и* задача, *и* реальность, что можно было бы проследить на некоторых феноменах современности, которые описывает Морару. Учитывая литературоцентричность его концепции, язык становится главным предметом осмысления реальности. Так, Морару обращает внимание на то, что происходит интернационализация национальных языков, под которой он понимает их диффузию при сохранении своего ядра, то есть место лингвистического глобализма займет мультилингвизм. Несмотря на то, что и другие интуиции Морару выглядят спорными, данный тезис является одним из наиболее дискуссионных в философии культуры космодернизма, поскольку игнорирует тенденцию глобального доминирования английского языка.

Другой феномен, указывающий на скорое изменение представлений о мире, а вместе с тем и изменение самого мира, это ощущение индивида в окружении уже не чуждой ему реальности. Мир, становясь феноменом культуры, имеющей универсальный характер, перестаёт выступать как угроза человеку. А сама культура, релевантная для каждого субъекта, упраздняет границы

между людьми, то есть между «нами», делая человечество единым. Человек начинает чувствовать себя дома повсюду в мире, поскольку получает для этого определенный инструментарий: язык, общую культуру и возможность свободного скольжения по планете. Новая степень свободы, доступная человеку XXI века, как раз связана с исторической периодизацией, представленной выше. Падение Берлинской стены означает не только политический конец Восточного блока, но и демонстрирует силу культуры. При этом все политические препятствия для единения людей упраздняются, и человек получает ощущение свободы. Смысл последней заключается в том, что этического потенциала культуры вкупе с её универсальностью будет достаточно для падения закрытых политических режимов, выступающих антагонистами процессов поздней глобализации.

Самое время вспомнить здесь еще один термин, от которого пытается отгородиться Морару – космополитизм. Очевидно, что все выше изложенное наводит на мысль, что именно эта этическая доктрина скрывается за термином «космодернизм», обнажая банальность последнего. По иронии Брайан Макхейл, хотя и указывает на различие между словами, но интерпретирует эту позицию как «космополитизм» – той сценки, которую сам Морару так отчаянно пытается избежать. Макхейл комментирует, что для Морару «...выход из тупика Холодной войны между сверхдержавами сделал возможным новый вид космополитизма в культурной сфере, который он предлагает назвать космодернизмом. Космодернизм подразумевает многостороннюю, а не одностороннюю глобализацию – ситуацию, в которой культуры регионов мира обмениваются текстами и идеями (или “мемами”) между собой вне структуры центра/периферии старого имперского колониализма или западнцентристского культурного неоколониализма» [McHale 2015: p. 123-124].

Вместе с тем, у Морару есть, что ответить на такое замечание. Он обращается к текстам упоминаемого в другой главе американского философа и писателя ганского происхождения Кваме Энтони Аппиа, который

переключился с исследования идеологии постколониализма на космополитизм. К слову, его идейная эволюция сама по себе свидетельствует об имплицитных политических сдвигах в философии культуры, когда одна модная идеологема постепенно сменяется другой. Итак, Аппиа предложил новое «прочтение космополитизма», альтернативное модернистскому – гуманистическому и универсалистскому. Аппиа считает, что космополитизм не должен представлять собой диалог статичных, закрытых культур, каждая из которых внутренне гомогенна и отличается от любой другой. Аппиа заявляет: «Если мы собираемся исследовать культуру, позвольте нам, по крайней мере, делать это без культур» [Appiah 2001: p. 222-223]. Морару же отмечает, что Аппиа не отмечает «старый гуманизм», суть которого состоит в необходимости для понимания друг друга «разделить» нечто общее. Вопрос только в том, что именно мы должны «разделить». Это не «человеческая природа», «разум» и иные «универсалии», но именно частные «особенности» [Moraru 2011: p. 210]. Морару отвергает эту позицию, полагая, что космополитизм Аппиа это все еще «универсализм», но теперь к нему прибавляются «различия». В конце концов, заключает Морару, в таком «диалогическом универсализме» куда больше универсализма, чем диалога. Далее Морару пускается в туманные игры со словами и терминами, пытаясь «перепрочитать» некоторых писателей, и, что важно, не делает никаких выводов из написанного. Иными словами, там, где требуется критика, он говорит ясно; там, где возникает необходимость предоставить собственную позицию, он прячет ее в дебрях теории, цитат и бесконечных ссылок. Однако вывод из космодернистской альтернативы космополитизму содержится уже в названии подглавы: «прочтение космополитизма». Это предполагает исследование культуры без культур, в то время как «прочтение космодернизма» предполагает исследование культуры с культурами [Moraru 2011: p. 213-219].

Эту мысль Морару Брайан Макхейл формулирует куда лучше и проще. Макхейл пишет, что в каком-то смысле распространение постмодернизма по

всему миру стало следствием глобального триумфа неолиберального экономического порядка после распада советского блока в 1989-1990-х годах. В этом свете постмодернизм – культурный аналог неолиберализма, как сформулировал это экономист Дэвид Харви [Харви 2007]. Тем не менее, существуют и другие подходы, объясняющие расширение глобальных масштабов постмодернизма в 1990-е годы, которые не детерминированы экономически. Если распад Советского Союза подтвердил успех неолиберализма, это также способствовало появлению нового вида транснационализма, который больше не основывался на делении *планеты* на три «мира» – первый («свободный»), второй (коммунистический) и третий (развивающийся), – напряженно противостоящих друг другу в непреодолимой пропасти культурных различий. Макхейл заключает: то, что обещал «космодернистский поворот» после 1989 года, «...было не космополитизмом в прежнем, устаревшем смысле, подразумевающим западные привилегии и путешествия в свободное время, не глобализацией в смысле всеобщей американизации, но скорее потенциалом для подлинных диалогов среди культур» [McNale 2015: p. 152].

Возможно, содержание космодернизма/планетаризма поможет понять лучше ещё одна его важнейшая характеристика – нетовизация, в первую очередь, связанная с интернетом. Однако интернет, с точки зрения Морару, является лишь метафорой «настоящей нетовизации», её техническим обеспечением. Суть же «нетовизации» в том, что в современной культуре в целом и в каждом индивидуальном сознании отдельно содержится возможность включения во всеобщее. Именно это является главным намеком на то, что мир изменился и только космодернизм может его описать. Для каждого человека реальность перестаёт быть чужой, но становится уже его собственной, потому что он может включить её не только в своё культурное поле, но и в свой мир вообще. Реальность всегда доступна. Эта «доступность» реальности для «нетовизации» становится ключевой чертой

планетарной космической современности, вытекающей из завершившейся культурной и политической глобализации.

Следует отметить, что философ говорит и о том, как завершится поздняя глобализация. Мир, омирщвяясь, станет планетой. Характеристики его при этом изменятся. Он утратит независимость, и в своей виртуальности приобретёт универсальность и всеобщность. Мир, по аналогии с идеями постмодернизма, ждёт то же, что ждало природу – он перестанет быть иным, станет универсальной культурой, трансформировав свои пространства в пространства культуры, доступные каждому. Мир станет бесконечно уязвимым, становясь планетой, но этический пафос культуры упразднит эти угрозы. Правда, Морару замечает: «Таким образом, чтение вместе с планетой откроет себя как чтение ради планеты, призыв критики от имени земли. К тому же критика станет формой планетарного управления» [Moraru 2015: p. 181]. Заметим, что для литературоведа это звучит довольно амбициозно. По большому счету, философский проект Морару, находясь между социально-философским и культурфилософским осмыслением современности, предлагает лишь методологию понимания отличия постсовременности от современности и призывает к, заметим, неизбежно этическому переосмыслению мира. Желая обнаружить в концепции анализ конкретных феноменов, ставших спутниками нашей жизни, встретят лишь разочарование, поскольку эту работу Кристиан Морару оставляет им самим, надеясь, что она будет выполнена с оглядкой на его идеи. В целом же концепция Морару крайне уязвима для критики по очень многим основаниям.

Во-первых, она культуроцентрична. Это означает, что акцент философа на планетаризм, подразумевающий природу (а вместе с ней проблемы экологии), не просто выпадает из ключевой для современной философской мысли тематики, но и невольно противостоит ей. Так, новые материализмы и постгуманизм предлагают пересмотреть традиционные отношения природы и культуры, в которых бы роль культуры не упраздняла природные факторы.

Если бы Морару остановился на термине «космодернизм», его концепция была бы более цельной. Однако практически конвенциональный термин «эпоха антропоцена» [Урри 2018: с. 239, 251] мгновенно упраздняет планетаризм Морару постольку, поскольку в нем по-прежнему доминирует культура. Мы помним, что Фредрик Джеймисон одним из первых заметил, что культура стала «второй природой» человека, и в этом смысле Морару не выходит за пределы постмодернистского дискурса. Одним словом его отчаянное желание преодолеть постмодерн помещает его лишь в самый конец длинной очереди различных концепций постпостмодернизма, в рамках которых постгуманизм, основанный на «новых материализмах», учитывая природу, значительно выигрывает. К слову, такой чувствительный к изменениям в социальной теории и современной философии социолог, как Бруно Латур, это осознал и двинулся к постижению «политики природы» [Латур 2018].

Во-вторых, концепция Морару становится шаткой, если поместить ее в более широкий контекст социальной теории. На самом деле из его культурцентричного проекта полностью выпадает «социальность». Он прекрасно расправляется с коспомолитизмом, но понимаемым довольно узко. Вместе с тем, космополитизм также предполагает долгую дискуссию об альтернативах. Если все человечество вскоре сольется в единое «мы», объединившись в «идеологии» планетаризма, то как в таком случае быть с сохраняющимися тенденциями, например, к национализму? Это правда, что, вероятно, многие бы критики патриотизма поддержали даже такой экзотический продукт, как космодернизм, но как быть с теми, кто все еще считает патриотизм актуальной формой национального сознания и предлагает различные варианты позитивного патриотизма – умеренного, республиканского или конституционного [Павлов 2018e]? В отличие от Морару, представители метамодернизма осознали уязвимость концепции, не предполагающей социального измерения, и обратились к социальной и экономической составляющей «новой эпохи» – в строгом соответствии с

теоретической моделью Фредрика Джеймисона. Между прочим, метамодернисты упоминают, и проблемы «эпохи антропоцена», и рост популизма, и экономические факторы, влияющие на культуру [Akker van den, Vermeulen 2017: p. 12, 14-17].

В-третьих, по своей сути космодернизм/планетаризм оказывается не столько культур-, сколько литературоцентричной концепцией, что также накладывает свои ограничения на теорию. Литература действительно в течение долгого времени канонически определяла основы западной цивилизации. Но на сознание людей оказывают колоссальное влияние иные формы культурной продукции, отождествляемой с эпохой постмодерна – телевидение, кинематограф, а в последнее время и интернет. Мы видели, что последний упрек Морару пытается предвидеть, но это совсем не означает, что его объяснение является сколько-нибудь убедительным. Но даже если мы согласимся, что литература все еще оказывает влияние на мировоззрение человечества, то и здесь возникают проблемы.

Так, в-четвертых, Морару обращается к творчеству Элис Рэндалл, переписавшей роман «Унесённые ветром» с точки зрения темнокожей героини – типично постмодернистский литературный прием в стиле британского драматурга Тома Стоппарда. Морару сосредотачивает свое внимание на романе Рэндалл «Пушкин и Пиковая дама» [Randall 2004], представляющий собой преимущественно монолог афроамериканки Виндзор Армстронг. Армстронг в подростковом возрасте узнала, что «русский Шекспир» был чёрным. Это перевернуло её представления о мире. Героиня пытается определить свою идентичность посредством изучения русской литературы, а своего сына, родившегося после случайной связи, называет, разумеется, Пушкин и т.д.⁶⁵. В книге очень много референций к творчеству Пушкина и русской литературной классике в целом, но все это, как свидетельствует сам Морару [Moraru 2011: p. 242], относится к жанровой квинтэссенции литературы постмодерна – метапрозе [Hutcheon 1988: p. 105-

⁶⁵ Подробнее о романе на русском см.: [Бутенина 2015].

123]. Морару же просто «переописывает» (хотя, по большому счету, лишь пересказывает) роман, что должно убедить читателя в том, что книга якобы иллюстрирует мировоззрение космодернизма. Однако если Рэндалл «переписывает» историю русской литературы, то Морару «переписывает» современную экспериментальную литературу как таковую, в то время как переписывание (rewriting) – это именно что постмодернистская практика. Именно этому были посвящена первая книга Морару – постмодернистскому переписыванию нарративов предшествующих столетий, то есть способом, которыми писатели конца XX века переделывают старые тексты в идеологических целях социальной критики.

Как замечает Брайан Макхейл: «Переписывание также можно рассматривать как литературную процедуру, которая имеет долгую историю, но которая предполагает в постмодернизме особую роль» [McHale 2015: p. 44]. Такой подход, сколько бы «космодернистским» он ни был, в сопоставлении с более традиционным литературоведением определенно оказывается уязвим. Так, литературовед Гарольд Блум еще в начале 1990-х заговорил о необходимости сохранения и следования «западному канону», а литературу условной «эпохи постмодерна» типа творчества Томаса Пинчона он, не используя термин «постмодернизм», называет «хаотической эпохой» [Блум 2017]. Или итальянский литературовед Франко Моретти, скажем, на основании больших данных, попытался определить, почему подъем романа в XVIII столетии произошел в Европе, а не в Китае [Моретти 2016: с. 222-247]. Моретти объясняет разницу в китайском и европейском романах, но причины популярности последнего видит в социальных, экономических и исторических факторах. Иными словами, чтобы говорить о поздней глобализации, необходимо иметь в виду и социально-экономические причины, то есть учитывать их, а не декларировать свое знакомство с ними.

Литературоведы очень редко могут преодолеть ограничения, накладываемые на их рассуждения научной дисциплиной, из которой они вышли. Мы видели это на примере Джоша Тота. Фредрик Джеймисон в данном случае является

знаковым исключением. Социальный философ Николай Афанасов в своей рецензии на «Планетаризм», не желая критиковать Морару, все же отмечает слабые стороны его концепции и очень точно определяет то, что автор работает с авангардом литературы [Афанасов 2019]. Это не просто тот сегмент литературного творчества, который читает ограниченный круг людей, насколько бы просвещенными они ни были, ведь есть и другие примеры литературы, которые скорее подтверждают актуальность постмодернизма, нежели его исчезновение. Речь идет не о, скажем, Томасе Пинчоне, но о таких авторах, как Стивен Кинг. Кинг – не просто популярный писатель, произведения которого регулярно экранизируются, тем самым становясь еще более доступными, но это также и очень американский писатель, в работах которого отражены проблемы США. Таким образом, посредством чтения Кинга мир, если он и глобализируется культурно, проходит процесс именно американской глобализации, а, к сожалению или счастью, никакой иной.

Более того, даже те авторы, которые отнеслись к концепции Морару предельно серьезно, не могут удержаться от критических замечаний. Так, культуролог Дамьяна Мравич-О'Хара, в целом отмечая, что космодернизм впечатляет своей глубиной и размахом, предлагая фундамент для понимания нашей современности, которая, кажется, смущает нас своей сложностью, а также наследием постмодернизма, который, как многие согласны, мертв, адресуя Морару несколько вопросов. Например, если в период после падения коммунизма мы наконец-то сможем сформировать нашу культурную идентичность по отношению к другим, то это из-за глобальной экономики, постоянно расширяющегося капитализма или чего-то еще? Если космодернизм объединяет нас, значит ли это, что постмодернизм нас разлучил? И если космодернизм не просто дополняет постмодернизм, как утверждает Морару, то почему 1989 год так важен для периодизации современности? Почему разрушенная Берлинская стена так важна для современной американской художественной литературы, особенно когда

литературные примеры Морару относятся к работам авторов, чьи идеи вряд ли можно отнести к окончанию Холодной войны? А как насчет недавнего глобального экономического кризиса? И не будет ли справедливым сказать, что эпохальный год для американской художественной литературы – это на самом деле 2001 год? [Mraovic-O'Hare 2012] Отдельно Дамьяна Мраович-О'Хара отмечает, что в отличие от Морару подход Филипа Уэгнера в книге «Жизнь между двумя смертями. 1989-2001» [Wegner 2009], кажется более основательным.

Это очень важно, потому что не раз упоминаемый Брайн Макхейл точно также сравнивает идеи Морару и Уэгнера, отдавая приоритет подходу последнего. Филипп Уэгнер, интерпретируя американское кино, телевидение и художественную литературу, показывает, что в период между падением Берлинской стены в ноябре 1989 года и террористическими атаками 11 сентября 2001 года сформировалось новое уникальное сознание. Уэгнер утверждает, что 11 сентября следует понимать как то, что психоаналитик Жак Лакан назвал «второй смертью» – событием, повторяющим падением Берлинской стены. Описывая 9/11 как «вторую смерть» 1989 года, Уэгнер утверждает, что только после падения башен-близнецов символическая вселенная Холодной войны окончательно исчезла, и вместо нее возник «новый мировой порядок». Этот новый момент предоставлял большие исторические возможности, которые, однако, были упущены в разгар «войны с терроризмом». Макхейл отмечает, что рассказ Морару о «космодернистском повороте» после 1989 года, без сомнения, слишком оптимистичен и даже являет собой пример некоей эйфории. Однако идея Морару, по мнению Макхейла, чересчур тесно пересекается с неоднозначными заявлениями Френсиса Фукуямы, будто история закончилась триумфом Запада и крахом единственного соперника капиталистической демократии, сделанными сперва перед ключевыми событиями 1989 года, а затем подтвержденным в 1992 году [Фукуяма 1990; Фукуяма 2005]. Вместе с тем, в 1990-х история упорно отказывалась завершаться, вернувшись не

обрела жизнь с удвоенной силой после терактов в Нью-Йорке и Вашингтоне, округ Колумбия, 11 сентября 2001 года. Макхейл отмечает, что возвращение истории следует искать в другом понимании культуры 1990-х.

Так, Макхейл соглашается, что «долгие девяностые» – фаза между символическими переломными моментами 1989 и 2001 годами – представляют собой своего рода междуцарствие, «пространство между двумя смертями». «1990-е годы – странное пространство между окончанием (Холодной войны) и началом (нашего мира после 11 сентября). (...) Это пространство, расположенное между реальным событием и его символическим повторением, строго говоря, “неисторическое”, и такое “пустое пространство” переживается в живой реальности (...). С одной стороны, это похоже на момент “ужасных чудовищ”, преследующих живое мертвое прошлое. Тем не менее оно также переживается как момент “возвышенной прекрасного”, открытости и нестабильности, экспериментов и возможностей, конфликтов и отсутствия безопасности – иными словами, место, в котором история может двигаться в совершенно разных направлениях» [Wegner 2009; цит. по McNale 2015: p. 124].

Одним словом, концепция Уэгнера кажется и Макхейлу, и Мравич-О’Харе куда более эвристической. Это неудивительно. Крайне важно, что Уэгнер выигрывает за счет того, что работает действительно с феноменами популярной культуры – кроме американских писателей Дона Делилло и Джо Холдемана это также и такие фильмы, как «Терминатор», «Мыс Страх», «День Независимости» и «Бойцовский клуб», а кроме них – телесериал «Баффи, истребительница вампиров». Таким образом, вариант постпостмодернизма, именуемый космодернизмом/планетаризмом, оказывается даже слабее постмодернизма, если вообще не его худшим вариантом – устаревшим и не учитывающим то, что должен – культуру в ее самом широком понимании.

РАЗДЕЛ 4

ОБЩЕСТВО ЦИФРОВОЙ КУЛЬТУРЫ И ПОЗДНЕЙШИЙ КАПИТАЛИЗМ

Глава 4.1. Текст и аутизм в эпоху диджимодерна

Обращение какого-либо из авторов к диджитализации и влиянию интернета на общество, а также попытка связать эти явления с концепцией (пост)модернизма, чтобы проверить соответствие идеи новым эмпирическим реалиям, было лишь вопросом времени, и удивительно, что это случилось относительно поздно. Ключевые элементы концепции «цифрового модернизма» содержатся в книге 2009 года «Диджимодернизм. Как новые технологии упраздняют постмодерн и переопределяют нашу культуру» [Kirby, 2009]. Хотя социальный теоретик Роберт Сэмюелс заговорил об «автомодернизме» в 2007 году [Samuels 2007], первым, кто описал сетевое общество так объемно, насколько это было возможно, оказался британский литературовед и теоретик культуры Алан Кирби, который в то время преподавал английскую литературу, а по последним данным является независимым исследователем [Elias, Moraru 2015: p. 270-271]. Следует сказать, что Кирби начал атаку на постмодернизм, чтобы заявить о смерти последнего, за два года до Сэмюелса.

Концепция диджимодернизма (или «цифромодернизма») имеет наибольшую актуальность и посвящена преимущественно цифровому измерению перемен в обществе и культуре. Стоит признать, что за последние пятнадцать-двадцать лет именно в области культуры цифровизации произошли невероятные изменения, оказывающие влияние на нашу повседневную жизнь. Первые тезисы, предваряющие главные интуиции книги и получившие определенную известность, Кирби сформулировал еще в 2006 году. Несмотря на тот факт, что сам он литературовед и культуролог, изначально его амбиции распространялись и на сферу философии. Поэтому

статья «Смерть постмодернизма и то, что после» была опубликована в философском журнале «Philosophy Now»⁶⁶ и, разумеется, переопубликована в антологии постпостмодернизма под редакцией Николаса Ставраса и Дэвида Радрама [Kirby 2015b]. Впрочем, нельзя сказать, что «Philosophy Now» – солидное академическое издание. Несмотря на то, что в журнале появляются тексты разного качества, проект носит скорее научно-популярный (с большим уклоном в популярность, чем в науку), нежели сугубо академический характер. Возможно, это лучшая площадка для продвижения совершенно новых идей, изложенных в форме эссеистики, но ожидать глубоких размышлений, высказанных сложным языком, от текстов, вышедших в «Philosophy Now», не приходится. Более того, сам журнал позиционирует себя именно как журнал (magazine), а не как академическое издание (journal). Да и сам Кирби больше литературовед, как он сам себя позиционирует, нежели философ, что опять же отражается на его концепции, от которой не стоит требовать слишком глубоких размышлений. Впрочем, здесь возникают определенные вопросы. Потому что, например, в некотором отношении предшественник Кирби – Фредрик Джеймисон, ставший одним из наиболее влиятельных теоретиков постмодерна, – тоже вышел из среды литературоведов, при этом он проявил себя как весьма глубокий философ. Хотя, конечно, Джеймисон – скорее исключение из правил.

Мы неслучайно начали разговор с эссе, потому что оно имеет важное значение для последующих изысканий автора: в нем в самом сжатом виде содержатся практически все философские идеи (или те мысли, которые можно было бы отнести к таковым), в итоге перекочевавшие в книгу. В теоретическом отношении разница между эссе и книгой невелика, но это нужно проговорить четко. Во-первых, в 2006 году Кирби еще не придумал подходящий для своей концепции, а именно термин «диджимодернизм». Вместо этого автор использует термин «псевдомодернизм», наделяя его не

⁶⁶ [Kirby 2009]. Эссе переведено на русский язык: [Кирби 2017].

самыми положительными коннотациями. Как отмечают Радрам и Ставрас: «Определенно это самая пессимистическая версия конца и последствий постмодернизма – в конце концов, Кирби рассматривает настоящее как “культурную пустыню”» [Kirby 2015b: p. 63]. Спустя три года теоретик культуры в чем-то смягчил позицию и даже нашел в себе силы отыскать в новой эпохе нечто положительное, что позволило ему смотреть в будущее с оптимизмом. Во-вторых, в статье 2006 года несколько важнейших высказываний вообще никак не уточняются, оставаясь скорее громкими слоганами; в книге они стали центральными элементами концепции диджимодернизма. В-третьих, так как нового в итоге появилось мало, возникает закономерный вопрос: о чем тогда автор написал целую книгу? И здесь мы подходим к главному.

Кирби усилил свою концепцию преимущественно за счет внушительной базы эмпирического материала, то есть новый текст как таковой является некоторым аргументом в пользу уже озвученных мыслей. Кроме того, теперь, помимо рассмотрения отдельных сфер современной культуры, Кирби все же обратился к некоторым теоретическим источникам. С одной стороны, это тексты, посвященные исследованию постмодерна, с другой – концепции тех авторов, которые, похоронив постмодерн, стали описывать наше время как принципиально новое, то есть эпоху постпостмодернизма. Разумеется эти концепции, такие как перформатизм и гипермодернизм, были «уничтожены» Кирби. Это тоже принципиальное отличие эссе от книги, потому что в 2006 году Кирби не ссылался ни на кого, являя себя миру самостоятельным мыслителем. Можно даже сказать, что Кирби подправил слабые места своей концепции и, в конце концов, предложил аргументы в пользу своих громких тезисов. Все эти недостатки он признает сам в книге.

Центральная идея Алана Кирби в 2006 году была следующая: постмодерна больше нет, ему на смену пришло нечто, что можно назвать «псевдомодернизмом». Под последним автор понимает эпоху, для которой

характерны совершенно новые технологии. В эту эпоху изменились отношения между «аудиторией» и продуктами культуры, созданными в цифровом мире. В сферу его внимания попадают следующие сегменты культуры: интернет, кино, литература, компьютерные игры, телевидение и музыка. Все эти области культуры, с точки зрения автора, в XXI веке принципиально трансформировались в сравнении с ушедшим столетием и потому требуют от потребителя нового к себе отношения. Так, псевдомодернизм включает в себя телешоу и радиопрограммы, то есть «тексты», контент и динамика которых напрямую зависят от участия зрителя или слушателя. Теперь автора, создававшего когда-то произведения искусства, в действительности нет, а все, что производят участники культурного процесса (то есть вообще все люди), есть «текст» в самом широком понимании слова. Проблема заключается в том, что отныне, в новом столетии, этот текст становится фактически ничейным. Что, кстати, позволяет пролить свет на позитивные тенденции постмодерна.

В рамках постмодернизма автор, смерть которого провозглашали еще в XX веке, на самом деле оставался неким фетишем и, по большому счету, значился за каждым произведением официально. Вот почему истинная «смерть автора» наступает именно в эпоху «псевдомодернизма», так как теперь у «текста» в принципе не бывает официального создателя: достаточно взглянуть на Википедию, в рамках которой создаются статьи без авторства. При этом в настоящую эпоху текст не просто становится эфемерным, но и не имеет будущего, ориентируясь лишь на настоящее. Сами «потребители» текста становятся его авторами: «...та культура, которую мы имеем сейчас, обожествляет потребителя текста до такой степени, что он становится частью – или всецело – автором произведения. Оптимисты, возможно, разглядят в этом демократизацию культуры; пессимисты укажут на мучительную пошлость и пустоту культурной продукции, создаваемой подобным образом» [Кирби, Онасенко 2017].

Забегая вперед, скажем, что ни о какой демократизации в данном случае не может быть и речи. Потому что создание таких «текстов без авторства» на самом деле жестко иерархизировано: модераторы никогда не дадут тем, кто производит контент, полную свободу. Это касается не только текстов как таковых, но и вообще всей культуры. В эпоху псевдомодерна одни тексты мгновенно вытесняются другими текстами и исчезают, испаряются, буквально уходят в никуда. Почти всегда и в любое время люди судорожно что-то набирают – разного рода сообщения (смс, посты в социальных сетях, тексты в личных и коллективных чатах), телефонные номера (звонки на шоу в прямом эфире) и т.д. Именно поэтому речь идет о *псевдомодернизме*: с одной стороны, мы остаемся в рамках прежней системы координат, заданных еще модерном, с другой – цифровая эпоха обесмысливает культуру и вообще все вокруг, то есть делает саму жизнь моментально преходящей.

Одна из главных проблем концепции Кирби заключается в том, что в эссе он не совсем адекватно понимает постмодерн. И хотя он попытался разрешить эту трудность в книге, итог его теоретических усилий на этом поле все равно не выглядит впечатляющим. Прежде всего, Кирби подменяет понятия. Впрочем, не потому что он намеренно жульничает, но потому, что сам не очень хорошо разбирается в том, с чем прощается. Заявляя о том, что постмодернистские тексты устарели, он говорит, прежде всего, о списке произведений в учебных курсах по английской литературе, то есть о художественных источниках, а не о философии. Затем он заводит речь о том, что взгляды Фуко, Деррида и Бодрийера больше не актуальны. Что ж. Во-первых, как мы не раз подчеркивали, Барт, Фуко, Деррида и Бодрийер (и даже Лиотар) – не могут быть названы постмодернистами. В лучшем случае они «оказали влияние», с чем сегодня соглашается большинство авторов (но, справедливости ради отметим, что не все). В целом некоторые из упоминаемых философов имеют к постмодерну весьма опосредованное

отношение и принадлежат к философскому течению, известному как постструктурализм.

Во-вторых, постмодернизм в литературе, как тоже отмечалось не раз, – особый жанр, целое направление, получившее свое название до того, как постмодерн стал популярен и перебрался в иные области знания. Томас Пинчон, считающийся «постмодернистом в литературе» [Махлаюк, Слободянюк 2000] (и то не всеми [Waugh 1984]), – это отнюдь не то же самое, что Донна Харауэй с ее «Манифестом киборгов» [Харауэй 2005]. В смысле совокупности писателей, традиционно отождествляемых с «постмодернистской литературой» (отметим, что для Кирби это «Кровавая комната» – сборник рассказов 1979 года авторства Анджелы Картер – и нелинейный роман Владимира Набокова «Бледный огонь» 1962 года [Картер 2006; Набоков 2010]), постмодернизма, разумеется, сегодня скорее нет, чем есть, хотя даже это сомнительно⁶⁷. Вместе с тем авторов, которые действительно обращались к теме постмодерна на теоретическом или философском уровне, Кирби в статье 2006 года практически не упоминает.

Однако в 2009 году ситуация поменялась. Теперь Кирби ссылается на некоторых теоретиков постмодерна: на Линду Хатчеон, Фредрика Джеймисона и, конечно, на Жана-Франсуа Лиотара [Джеймисон 2019; Лиотар 1998; Hutcheon 2002]. Что касается Хатчеон, то ссылки на нее остаются упоминаниями, призванными доказать смерть постмодерна, а у Джеймисона Кирби позаимствовал несколько мыслей, впрочем, не взяв самого главного: анализа связи культуры и экономики. Лиотар же нужен Кирби для того, чтобы доказать, что французский философ на самом деле хоронил не все метанарративы, а только избранные. На этом основании Кирби утверждает, что в целом сегодня мы видим, что метанарративы возвращаются. Проблема, однако, состоит в том, что даже этих упоминаний недостаточно. По той простой причине, что названные авторы принадлежат к

⁶⁷ То, что сделала Картер, до сих пор делает Том Стоппард, а приемы Набокова в «Бледном огне» не так уж отличаются от примененных в «Улиссе», хотя два последних произведения Кирби некоторым образом противопоставляет.

разным направлениям. Лиотар – это буквально противоположность Джеймисону, а Линда Хатчеон полемизировала с Джеймисоном, полагая, что тот не во всем правильно понял ключевые черты эпохи постмодерна. Иными словами, как таковой единой теории постмодерна не существует, о чем речь уже шла: есть лишь множество конкурирующих друг с другом языков описания постмодерна. Кирби же пишет так, словно все прекрасно осведомлены о постмодерне и, не делая ссылок, наделяет постмодерн характеристиками, которые вроде бы являются общим местом. На деле никакого консенсуса относительно того, живем ли мы в век иронии или пастиша, не существует. Отсюда главный вопрос к концепции Кирби: что именно в качестве постмодерна он хоронит? Ответ очень простой: не больше, но и не меньше, чем те собственные представления о постмодерне. Усеченные и поверхностные. Даже те авторы, которые признали очевидные перемены в культуре, а значит и то, что мы живем в новую эпоху, все равно считают, что эвристический потенциал идей Джеймисона сохраняется [Nealon, 2012]⁶⁸.

Но давайте пойдём дальше и посмотрим, какой вывод Кирби делает, основываясь на этих относительно ложных посылах. Как уже было сказано, с точки зрения автора, постмодернизм оказался вытесненным псевдомодернизмом. Впрочем, это не означает, что первый исчез полностью: проблема в том, что он более не производит ничего нового и фактически утонул в ничего не значащих аллюзиях на предшествующие продукты культуры. Как это комментируют Ставрас и Радрам: «Короче говоря, художественный эксперимент постмодернизма был вытеснен культурным популизмом» [Rudrum, Stavris 2015a: p. 63]. Диагноз Кирби постмодерну неутешителен: «Это тот уровень, до которого ныне опустился постмодернизм: стать источником ориентированных на дошкольников маргинальных обывательских гэгов, собранных в поп-культуре» [Kirby, 2006]. Некоторая проблематичность данного тезиса заключается в том, что,

⁶⁸ Анализ концепции Нилона см. в одной из глав этого раздела.

по мнению ряда теоретиков постмодерна, постмодернизм почти всегда был чем-то подобным. Например, Фредрик Джеймисон еще в 1980-е годы охарактеризовал его неспособность производить новое и паразитизм на стилях прошлого [Джеймисон 2019; Jameson 1991]. Однако Кирби настаивает, что в постмодерне было нечто позитивное и продуктивное. Потому что модернизм и постмодернизм испытывали влияние «тяжкого ощущения предшествующего культурного наследия», которого больше не существует. «Невоспроизводимый и мимолетный, псевдомодернизм страдает амнезией: есть лишь культурные акты настоящего, не связанные ни с будущим, ни с прошлым» [Kirby, 2006]. Опять же, именно в этом упрекал постмодернизм Фредрик Джеймисон, отмечая, что на момент последнего десятилетия XX века мы утратили чувство исторического времени, но при этом пытаемся мыслить исторически, с чего, собственно, и начинается его работа «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма» [Джеймисон 2019: с. 110-117].

Единственное, в чем мы можем обнаружить разницу между постмодерном Джеймсона и псевдомодерном Кирби, так это в том, что на псевдомодерн сам Кирби смотрит куда более пессимистично, часто скатываясь в морализаторские суждения. Так, псевдомодернизм, с его точки зрения, представляет собой технологически обоснованный сдвиг в культуре к центру того, что на самом деле было всегда, то есть мы остаемся «модернистами». Но нынешняя культура является электронной, «текстуальной» и при этом гиперэфемерной. Новизна ситуации псевдомодерна заключается в том, что «...вслед за принятием нового взгляда на реальность стало понятно, что господствующие основы мышления тоже изменились. Пока продукты постмодернистской культуры были преданы тому же “историческому консервированию”, какое в свое время пережили модернизм и романтизм, заложенные им [постмодернизмом] интеллектуальные тенденции – феминизм, постколониализм и т.д. – сегодня оказываются изолированными в новой философской среде» [Kirby, 2006]. То

есть если раньше постмодерн буквально эмансипировал новые философские течения, псевдомодерн не просто не делает чего-то подобного, но и загоняет в железную клетку те плодотворные силы, которые были высвобождены в предшествующую эпоху. В итоге Кирби ставит перед собой задачу попытаться обнаружить решение, которое бы позволило сделать новые условия псевдомодерна пригодными для распространения культурных ценностей (при этом, что характерно, каких именно ценностей, Кирби не проясняет). Эти ценности займут место прежних культурных и нравственных ориентиров, то есть заполнят очевидную пустоту, созданную псевдомодерном.

Ставрас и Радрам меланхолично комментируют этот текст Кирби: «...благодаря культу мгновенного удовлетворения, бросающем вызов всему, что более не рассматривается как “новое”, трудно увидеть как псевдомодернистские средства массовой информации, которые осуждает Кирби, могут подняться над этой эфемерностью, чтобы создать преемника постмодернизма, который бы прочно закрепился в культуре» [Rudrum, Stavris 2015a: p. 64]. Поставив перед собой эту непростую задачу, определить преемника постмодернизма, Кирби в самом деле попытался ее решить и обратился к изучению эмпирического материала, издав в 2009 книгу, посвященную диджимодернизму.

В указанной книге, получившей название «Диджимодернизм. Как новые технологии упраздняют постмодерн и переопределяют нашу культуру», – семь глав. Первая посвящена рассмотрению и критике альтернативных концепций современности – таким явлениям постпостмодернизма, как перформатизм и гипермодернизм, о чем вкратце упоминалось. Во второй главе Кирби воспроизводит свои тезисы относительно цифровой «текстуализации» культуры, объясняя, что представляет собой «диджимодернистский текст». В третьей главе автор обращается к предыстории диджимодерна, показывая, как он возник в 1990-е и как сосуществовал с постмодерном (полностью созданные с помощью

компьютерной графики мультфильмы, производство порнографии в невероятных масштабах и т.д.). В четвертой главе Кирби обсуждает изменившийся интернет – Web 2.0 (чаты, блоги, Facebook, YouTube, Википедию и т. д.). Пятая и шестая главы посвящены «диджимодернистской эстетике» и «диджимодернистской культуре»: в пятой главе Кирби говорит о ключевых чертах эпохи (переход от популярной культуры к развлечениям для детей, отход от иронии к серьезности и «бесконечным нарративам»), а в шестой главе - непосредственно работает с эмпирическим материалом, чтобы доказать озвученные тезисы, обсуждая диджимодернистские феномены: кино, видеоигры, телевидение, радио, музыку и литературу. Наконец, в седьмой главе Кирби формулирует свою социально-философскую концепцию «диджимодернистского общества» и культуры. Для философов, конечно, наибольшее значение имеют пятая и седьмая главы (отчасти и вторая, но здесь автор добавляет мало нового в сравнении с опубликованным в 2006 году эссе). Хотя сам Кирби и заходит на территорию социальной теории, попытавшись обсудить возможность диджимодернистского общества, сам он благоразумно предупреждает, что является «культурологом, и в сферу его интересов в данном случае попадает новый культурный климат, возникший благодаря диджитализации» [Kirby 2009: 3].

Итак, Кирби не отказался от идеи псевдомодернизма всецело, но, в отличие от эссе, в книге он заявляет, что псевдомодерн представляет худшие тенденции диджимодерна, в то время как последний имеет некоторый потенциал, который можно хотя бы попытаться развивать. В конце концов, Кирби решил назвать псевдомодернизмом все худшее, что есть в цифровой эпохе, и наделить диджимодернизм позитивным содержанием, – главным образом, правда, оно сводится к надеждам. Как отмечают Ставрас и РаDRAM, комментируя мрачный диагноз Кирби сетевой культуре, влияние цифровых технологий на культуру не было исключительно пагубным: «...Кирби намекает на то, что, как только мы привыкнем к новым медиа, вероятно, появится возможность использовать их более творчески и искусно, чтобы

генерировать цифровую “высокую” культуру» [Rudrum, Stavris 2015a: p. 64]. Важно отметить, что диджимодерн оказывается ровесником псевдомодерна. Разумеется, диджимодернизм не возник из ниоткуда: в своих ранних формах он сосуществовал с постмодернизмом; это опять же делает заявления автора более обоснованными. К концу первого десятилетия XXI века диджимодернизм проявился на социальном и политическом уровне как логический эффект постмодернизма, а потому обе эпохи предполагают скорее преемственность, нежели радикальный разрыв. Однако за двадцать лет горизонт культуры сместился, и «то, что было постмодернистским, ныне стало диджимодернистским» [Kirby 2009: p. 2]. Вот почему одна из главных задач диджимодернизма заключается в том, чтобы очиститься от токсичного наследия постмодернизма и пустоты современной культуры, пришедшую на смену постмодерну. Обращаясь к эволюции своих взглядов, сам Кирби признается, что когда он впервые сформулировал философские аргументы и предложил идею «псевдомодернизма», то скорее ориентировался на интеллектуальную провокацию, нежели на исследовательский проект. Теперь же он настроен абсолютно серьезно.

Что такое диджимодернизм в представлении Кирби? Это не столько новая культурная парадигма, сколько «культурная логика» или же «форма культурной гегемонии» – форма мышления о современности, очевидно, позаимствованная у Джеймисона. «Диджисовременность» существует внутри более широкого проекта – современности – и фиксирует переход от одной исторической эпохи к другой. Очень важно, что модерн остается доминирующей парадигмой социокультурного развития, и диджимодерн, как в свое время постмодерн, являет собой лишь новый этап проекта современности. С точки зрения Кирби, трудность с периодизацией и пониманием сути диджимодерна заключается в том, что она символически не связана ни с какими историческими событиями. Например, современность (для него) фактически родилась в период Великой французской революции. Разумеется, наша эпоха, считает Кирби, связана со значительным

историческим событием – 11 сентября 2001 года, – но эта дата никоим образом не касается диджисовременности как таковой. Если 11 сентября 2001 года что-то и символизировало, так это конец эры постмодерна. Так что если мы не можем обнаружить точную дату рождения постсовременности, то, по крайней мере, нам известно событие, возвестившее о ее завершении. Диджимодерн, в свою очередь, не относится к конкретной художественной и уж тем более исторической революции, но касается исключительно революции текстуальной. Так или иначе, мы все более и более становимся зависимы от цифры, и потому, замечает автор, вы можете не принимать диджимодернизм, но в итоге он сам придет к вам. Именно это является ключевой характеристикой нашего времени: так или иначе мы все оказываемся «диджимодернистами».

Каковы же концептуальные аргументы в пользу утверждения, согласно которому мы живем в эпоху новой культурной логики? Ирония, присущая постмодерну, отошла на второй план, и мы все чаще обращаемся к серьезным оценкам происходящих событий и социальных явлений. Особенно это касается культуры, ориентированной на детей. Например, когда в первом эпизоде франшизы «Звездные войны» «Звездные войны I: Скрытая угроза» (мы видели, что это кино для некоторых авторов символизирует возведение постсекулярной эпохи [Капуто 2014]) главные герои рассуждают о добродетелях республики и осуждают пороки империи, то говорят они предельно серьезно – потому что детям нужно подавать некоторые идеи в чистой форме, не маскируя их шутками, иначе сообщение не найдет своего адресата. С детьми же связан и тезис о «бесконечных нарративах». Например, мы можем посмотреть на ту же франшизу «Звездные войны»: сериал сегодня не просто продолжается, но получил самостоятельные ответвления, такие как «Изгой-один. Звездные войны: истории» (2016) и «Хан Соло. Звездные войны: истории» (2018). Или, казалось бы, франшиза «Гарри Поттер» нашла свое завершение, но ее отдельные «продолжения» как в виде книг, так и в виде фильмов все еще выходят. Это в самом деле очень

верное замечание: некоторые нарративы сегодня не заканчиваются, оставаясь «бесконечными». И, независимо от того, прав ли Алан Кирби во всех своих выводах, особенно тех, что касаются генерализации, несколько его блестящих догадок, сделанных еще в 2009 году, со временем подтвердились в полной мере. В частности, особо это касается новой искренности, на которую иные постпостмодернисты обратили внимание лишь через год [Akker van den, Vermeulen 2010; Timmer 2010], что, однако, подтверждает наличие этого тренда в современной культуре.

Рассматривая вопрос возникновения «диджимодернистского общества», Кирби формулирует несколько ключевых для своей концепции тезисов. Он воспроизводит свои рассуждения про «текстуальность», а также изобличает консюмеристский характер современной культуры. Это любопытно, но не выглядит впечатляюще. Так, в 2013 году австралийский медиатеоретик Катриона Бонфиглиоли в своей рецензии на книгу Кирби всерьез заявляет: «Хорошая теория объясняет что-то, что относится к „реальному“ миру, и „Диджимодернизм“ делает именно это» [Bonfiglioli 2013: p. 248]. Что ж, мы можем согласиться с Бонфиглиоли в некоторой части ее высказывания. Кирби в самом деле что-то говорит о «реальном» мире и даже отчасти делает это хорошо, но его «теория» — это не совсем теория. Мы вправе говорить так, потому что если ранее Кирби высказал несколько оправдавших себя прозрений, то в концептуальной части своей книги он выглядит очень поверхностным моралистом, а самое главное: в его книге внушительная эмпирическая база довлеет над теоретической. Давайте посмотрим, почему это так.

Первое, на что нападает Кирби, — это то, что он называет «ядовитыми метанарративами». Отметив, что в силу неправильного перевода англоговорящие читатели неверно поняли Лиотара, Кирби заявляет, что ни о каком конце метанарративов сегодня говорить не приходится. Однако эти метанарративы скорее отравляют общество, нежели работают на благо. Примером такового ядовитого метанарратива Кирби считает религию, но,

что очень важно, являющую себя в публичном пространстве. То есть в эпоху диджимодерна религия приобрела культурные, социальные и политические функции, оказавшись предельно токсичной. Она порождает разные формы насилия, убийства, разрушение, иррационализм, суеверия, ненависть, жестокость, давление и действует против свободы, образования и демократии. Сам Кирби заявляет, что по многим причинам не является атеистом, и потому его комментарий следует считать не антирелигиозным, но социально-политическим.

Сама по себе религия в частной сфере, как отмечает автор, связана с терпимостью и гуманизмом, но в политике оказывается невероятно агрессивной. Несмотря на то, что Кирби оговаривается, что ведет речь о всех религиях, а не только о конкретной, примеров, которые он мог бы обнаружить в пользу этого тезиса, не так много. Наиболее ярким доказательством того, что и христианская религия является «токсичной», он считает фильм Мела Гибсона «Страсти Христовы» (2004) и последующие скандалы вокруг этой картины. В целом же Кирби говорит, что идея религии в публичной жизни – это идея смерти. Кирби приводит в пример огромное количество террористических актов (9/11), а также частных нападений (убийство Теодора Ван Гога в Нидерландах в 2004 году). И хотя терроризм как своеобразный перформанс, медиа-событие и телевизионная гиперреальность был проявлением постмодернизма как дистиллированного зла, при этом он обуславливал и производил эмоции и идеи, обращенные к варварству раннего диджимодернизма [Kirby 2009: p. 236-237]. Вообще, «варварство» – слово, которое Кирби часто употребляет по отношению к актуальной культуре. Проблема в том, что актуальные события отчасти подтверждают, но больше опровергают интуицию Кирби. Так, теракт 15 марта 2019 года, в рамках которого австралийский правый экстремист и его поделельники устроили резню в двух мечетях новозеландского города Крайстчёрча. Очевидно, что мирные мусульмане Новой Зеландии как раз не участвовали в публичной жизни, но стали жертвами человека, настроенного

агрессивно к мигрантам и исламу. Стрелок транслировал свои действия в рамках теракта в социальные сети, но, очевидно, что в данном случае речь шла совсем не о «ядовитом метанарративе», к которым теперь, если следовать логике Кирби, принадлежит и правый радикализм.

Однако, как считает Кирби, религия, являющая себя в публичном пространстве, – не единственный ядовитый метанарратив нашей эпохи. Наиболее губительным западным метанарративом, определяющим горизонт диджимодерна, является упомянутый консюмеризм. Потому что хотя «Господь может хранить, большинство предпочитает тратить» [Kirby 2009: p. 238]. Иными словами, тенденции современного развития общества – это приспособленчество и безудержное потребление. В данном контексте Кирби цитирует политолога Заки Лаиди, описавшего «сакрализацию настоящего» – наше новое темпоральное состояние, лишенное социального утопизма и переживаемое как перманентное. В этом Кирби видит суть диджимодерна. По мнению автора, с 1960-х начинается эпоха психологического консерватизма, когда общество стало воспевать «ностальгию» (например, это отражается в фильме «Плезантвилль» (1998)). При этом образовательная политика свелась к тому, что детей научили существовать без оглядки на будущее – так, словно они живут лишь настоящим днем. Фактически «диджимодернистские общества крадут будущее и изводят своих граждан» [Kirby 2009: p. 227]. Все это заставляет Кирби предположить, что доминирующим социальным трендом современности XXI века становится «аутизм», превратившийся в норму и определяющий социально-историческую и культурную идентичность. То есть если сущностью психологического состояния человека модерна был невроз, а постмодерна – шизофрения, то в эру диджимодерна – это аутизм. Таким образом, аутизм становится неотъемлемой частью и даже природой диджимодерна. Последний оправдывает добровольную изоляцию от общества, а социопатическое становится нормативным и легитимируется посредством репрезентации в культуре.

При этом под «аутизмом» Кирби подразумевает характеристики, источником которых являются конкретные переживания, не имеющие неврологической основы клинического аутизма. Для Кирби это «лингвистически удобный зонтичный термин», определяющий как таковой аутистический спектр культуры. Большая часть того, о чем идет речь в книге, наиболее применима к синдрому Аспергера [Kirby 2009: p. 230] – одному из пяти нарушений психологического развития, характеризующемуся трудностями в социальном взаимодействии. Кирби замечает, что хотя синдром Аспергера был признан Всемирной организацией здравоохранения в 1994 г. (на самом деле он ошибается – в 1992 г.), культурная репрезентация аутизма и его легитимация стали общим местом еще в 1980-е годы. В качестве аргументов Кирби называет два фильма — «Бегущий по лезвию» (1982) и «Человек дождя» (1986), – которые помогают понять суть его концепции. Дело в том, что используя слово «аутизм», Кирби приходит к выводу, что на самом деле этот феномен лучше характеризовать как «псевдоаутизм», так как ничего общего с настоящим аутизмом он не имеет. Потому что, скажем, герой-«аутист» Дастина Хоффмана в фильме «Человек дождя», будучи настоящим аутистом, является хорошим человеком, в то время как его «нормальный брат» в исполнении Тома Круза представляет собой случай антигероя – трикстера, манипулятора и потребителя.

Иными словами, бич диджимодернизма – псевдоаутизм. Диджимодерн посредством новых изобретений (айпод, персональный компьютер, смартфон, интернет и т.д.) позволяет человеку создать «личную Вселенную», в которую при желании можно никого не допускать и вообще прекратить всякую коммуникацию. С помощью всех упоминаемых средств человек создает те самые «тексты». Они в свою очередь нормализуют и делают гламурным состояние не-социализации и не-коммуникации, которое можно рассматривать в некотором роде как «псевдоаутистическое» [Kirby 2009: p. 230]. Таким образом, становятся нормой легкомыслие, сверхчувствительность, невежество, проблемы с концентрацией внимания,

самодовольство, пустая терпимость, социальная некомпетентность и т.д. Но объяснение кризиса культуры псевдоаутизмом сам Кирби находит недостаточным. Потому что современное западное общество делает нормой одно – консюмеризм. То есть, «нормой становится состояние консюмеризма; все, что враждебно относится к консюмеризму, сводится к психическим заболеваниям», то есть к аутизму. Сами аутисты же не могут сопротивляться новой культуре: быть «ненормальными» – это не их выбор, но общество стигматизирует тех, кто не вписывается в новую «норму». Так, Кирби приходит к мрачному выводу, что общество, которое сегодня так активно производит аутизм, не заслуживает того, чтобы выжить, – «и не выживет» [Kirby 2009: p. 233].

На этот пункт концепции Кирби Ставрас и Радрам обращают особое внимания, замечая, что в новых медиа Кирби видит «...тенденцию к солипсической субъективности, которую он (весьма спорно) сравнивает с аутизмом. В то время как некоторые рассматривают веб-платформы в качестве форумов для дебатов и демократии, Кирби видит их источником роста бездумного популизма. В то время как постмодернизм по иронии судьбы противопоставлял высокое низкому, диджимодернизм настойчиво отстаивает достоинство низкого в отношении к высокому – и делает это не иронично, а искренне, во имя (когда-то) постмодернистской ценности антиэлитизма» [Rudrum, Stavris 2015a: p. 231].

В последней главе своей книги Кирби связывает воедино все ключевые понятия предложенной концепции: цифровой «текст» и «аутизм». Однако повторимся, что героями эпохи диджимодерна при этом для Кирби являются настоящие аутисты – люди, которые не участвуют в создании «текстов», то есть жизнь которых не ограничивается социальными сетями, компьютером, смартфоном и т.д., которые способны жить полноценной жизнью, пускай и с ограниченными возможностями *живой* коммуникации. На что еще обращает внимание Кирби, так это на «смерть компетентности»: с автоматизацией и постоянной зацикленностью на «настоящем» люди утрачивают социальные и

прочие навыки, позволяющие им успешно функционировать в обществе. Диджимодерн уничтожает пространство компетентности, но не предлагает ничего нового взамен. Есть ли из этого выход? Сам Кирби считает, что для перехода к позитивным изменениям требуется, чтобы Просвещение было обновлено постмодернизмом; чтобы восстановилась структура семьи, справедливо раскритикованная феминизмом. Проблема заключается в том, что сегодня ни одно из политических течений не желает этим заниматься: все хотят потреблять, а это чревато гибелью [Kirby 2009: p. 245].

Несмотря на этот крайне пессимистичный прогноз, Кирби все же заканчивает книгу на оптимистичной ноте. Дело в том, что эпоха, о которой идет речь, является *ранним* диджимодерном. Поэтому автор смотрит в будущее с надеждой, ожидая, когда диджимодерн достигнет своей высшей и поздней стадии развития. Окончательные выводы об эпохе можно будет делать только тогда. «Все, что я знаю наверняка (на мой взгляд), так это то, что автоматизация изменяла и будет изменять текст; изменять его безжалостно, изменять его навсегда: его производство, потребление, форму, содержание, экономику и ценность. Это моя попытка нарисовать карту этого текстового мира» [Kirby 2009: p. 247]. Что же нам, потребителям и создателям культуры, делать с диджимодернизмом? – риторически вопрошает Кирби. Следует ли нам его приветствовать, сопротивляться ему, пытаться искоренить или просто принимать? «Более того, кто такие эти „мы“» [Kirby 2009: p. 247] и чей это диджимодернизм?

Ко всему этому остается добавить лишь одно.

Нельзя сказать, что концепция Кирби получила широкое распространение, но изредка на нее ссылаются разные исследователи. В Испании осенью 2018 года состоялась конференция «Гуманитарные науки в эпоху диджимодернистского пользователя», в аннотации к которой упомянуты идеи Кирби (хотя не его одного). При этом сам Кирби забросил свой твиттер (<https://twitter.com/digimodernist>) еще в 2013 году. Это может показаться ироничным, но, возможно, сам автор выбрал путь героя,

истинного аутиста, – человека, который прекратил производить тексты и остается наблюдателем культурных трансформаций нашей эпохи. Но от своей концепции Кирби не отказался. Так, в 2013 году, как уже отмечалось, он поучаствовал в «постпостмодернистском проекте» по преодолению постмодерна Кристиана Морару, а спустя два года в сборнике эссе, снова под редакцией Морару, вписал диджимодернистский фильм «Аватар» (2009) в рамках понятия планетаризм, отстаиваемое Морару [Kirby 2013; Kirby 2015]. Иными словами, спустя десять лет Кирби еще не пересмотрел своих взглядов.

Трудно объять необъятное, и при написании книги про интернет в целом, конечно, невозможно не упустить многих факторов. Но то, что ускользает от внимания Кирби, может быть также рассмотрено как намеренное замалчивание. Так, уже на момент написания книги существовали явления и тенденции, которые если не опровергали интуиции Кирби, то делали их проблематичными. К таковым можно отнести уже легитимную на момент 2009 года область знания, известную как *game studies*, один из подходов которой предполагал исследование нарративной – такой важной для Кирби – природы видеоигр, а другой – рассматривал игры как совершенно новую форму культуры, не похожую на иные сферы медиа типа кино, литературы и т.д. [Юл 2015; Богост 2015].

Здесь же следует упомянуть и возвращение к простоте. Потому что в некоторых отношениях концепция Кирби оказывается не столько слабой, сколько себя не оправдавшей. Кирби оставил себе место для отступления, заявив, что диджимодернизм лишь в начале пути. Но общество и культура получила обратный импульс развития – не все стало уходить в интернет и подвергаться цифровизации (CGI в кино), но интернет и новые технологии стали выходить в реальную жизнь. Например, выпущенная в 2006 году новая приставка «Wii», на которую компания-производитель «Nintendo» даже не поставила свой бренд, отличалась старомодным, а не «крутым и футуристическим» дизайном, а при ее использовании были задействованы не

только пальцы (для Кирби упоминает, что для него слово «digits» имеет значение так же, как и «пальцы», а не только «цифра»), но тело в целом. Приставка была невероятно успешной, а инновация «Nintendo» имела последствия для всей «экосистемы» отрасли видеоигр. «*Wii* перевернула с ног на голову сам смысл игровой приставки, сменив погружение в реальный мир, возможное лишь для нишевых специалистов, в активные игры в реальном мире, доступные для всех» [Веранги 2018: с. 122].

Кроме того, уже в 2009 году существовала такая проблема для WEB 2.0 как «троллинг». Кирби рассуждает про сам феномен, описывая чаты, социальные сети, где пользователи сами производят контент и т.д., в качестве самой важной части культурного сдвига, но лишь отделяется упоминанием, что «тролли» туда не допускаются. Что, разумеется, абсолютно не так. Потому что это самые популярные места, где обитают «сетевые тролли». Например, культуролог Уитни Филипс посвятила этому явлению целое исследование и пришла к выводу, что «...тролли порождены доминирующими культурными институтами и образами, плотно встроены в них, и эти институты и образы столь же разрушительны, как самое деструктивное поведение троллей» [Филипс 2016]. Хотя Филипс смотрит на это явление с печалью, она не осуждает весь интернет и даже находит возможности использовать «риторику троллинга» в позитивном ключе. В целом ее работа – не то, что более актуальна, но сделана с акцентом на одном феномене культуры, встроенным в саму культуру, не только сетевую, что выгодно отличает такой подход от общих рассуждений и морализаторских оценок.

Наконец, хотя сам Кирби замечает, что будет говорить о культуре (иногда делая громкие политические заявления), он совершенно упускает из внимания глубинную основу политики и экономическое состояние новой эпохи. В конце концов, вместе с компьютеризацией претерпела изменения и экономическая жизнь (новые формы занятости, постоянная доступность работников и т.д.). Такие явления, как Amazon, Google и Facebook, меняют не

только культуру, но и экономику, о чем речи в книге почти не идет. Такие исследователи, как Адам Гринфилд [Гринфилд 2018] и Ник Срничек [Срничек 2019] показывают это блестящим образом. Книга Кирби написана гораздо раньше, но на возможности развития капитализма в интернете обратили внимание еще в конце 1990-х годов [Schiller 1999]. Тем самым при многочисленных находках концепция диджимодерна остается несовершенной и требует серьезной доработки, поскольку эвристический потенциал у нее есть.

Несмотря на то, что мы уже высказали несколько критических замечаний в отношении «теории» Кирби, следует заметить, что его книга познавательна даже в тех местах, где он анализирует конкретные видеоигры, литературу, фильмы и феномены Web 2.0. В конце концов, концепция, недостатки которой описаны выше, любопытна, но на сегодняшний день несостоятельна. Но сам образ рассуждений Кирби скорее оказывается тем, что австралийский политический теоретик Джон Кин определил как «ностальгический модернизм» (то есть неприятие цифровой культуры), представили которого обеспокоены тем, «не оглушает ли нас жизнь в Интернете», и тем, что «мы слишком часто кликаем мышкой, читаем мало, а помним еще меньше» [Кин 2015: с. 174].

Глава 4.2. Автомодернизм – автономия и автоматизация

Самый главный пробел в большинстве концепций постпостмодернизма состоит в том, что они практически не учитывают колоссальные перемены в обществе и культуре, ставшие возможными благодаря новым технологиям или, как это формулирует британский урбанист Адам Гринфилд, «радикальным технологиям». То есть речь идет даже не столько том, что происходит в интернете, но о том, как были внедрены в реальность новые цифровые продукты. Например, сам Гринфилд ярко иллюстрирует то, как техника трансформирует социальные процессы: «Вы сидите в кафе, рекомендованное вам алгоритмом, за столом, сделанным при помощи установки с программным управлением; вы платите за свой кофе криптовалютой, поднося смартфон к кассе; с улицы доносятся голоса детей, играющих в игру с дополненной реальностью. И хотя ни один из аспектов этой ситуации не был возможен еще пять лет тому назад, ни один из них не кажется вам особенно примечательным. В наши дни это просто в порядке вещей» [Гринфилд 2018: с. 363].

Вместо того, чтобы понять и объяснить, что происходит с обществом благодаря новым технологиям, уже внедренным в нашу жизнь, авторы, предлагающие альтернативы постмодернизму, рассуждают об изобразительном искусстве, литературе, архитектуре, кинематографе и т.д. Вот почему на фоне ранее рассмотренных вариантов постпостмодерна (реновализм, космодернизм, метамодернизм, альтермодернизм и т.д.) ярко и выгодно выделяются описанный выше диджимодернизм (2009 год) [Kirby 2009] и автомодернизм (2007/2009 год). Поскольку мы уже показали, что диджимодернизм уязвим для критики и требует обновления, давайте посмотрим, насколько адекватна и актуальна концепция автомодернизма. К диджимодернизму мы обратимся впоследствии, чтобы сопоставить эти две теории и попытаться ответить на вопрос, какая из них кажется более эвристичной и наполненной содержательно. Пока отметим, что эти теории

также вписываются в общий зонтичный термин постпостмодернизма, точно также занимаясь критикой постмодерна, заявляя о смерти последнего и предлагая ему альтернативы. Авторы, рассуждающие о цифровизации, точно также утверждают, что современное западное общество все еще развивается в логике модерна, хотя и перешло с возникновением новейших технологий на совершенно новый этап эволюции. Что же мы можем сказать об автомодернизме.

Автор идеи – американский исследователь и социальный теоретик, профессор Калифорнийского университета в Санта-Барбаре Роберт Сэмюэлс. В 2007 году, когда такие сегодня уже неотъемлемые феномены жизни общества, как Facebook и др., только появлялись, Сэмюэлс написал статью «Автосовременность после постмодернизма: автономия и автоматизация в культуре, технологии и образовании» [Samuels 2007], ставшую первой главой его оригинальной монографии. Тогда автор осторожно намечал контуры для будущей критики ситуации автомодерна, сетуя на стирание границ публичного и частного, а также отмечая, что, например, люди часто попадают в автоаварии, разговаривая по телефону. Набросав несколько ключевых тезисов этой концепции, через два года автор развил их, выпустив целую книгу, получившую название «Новые медиа, исследования культуры и критическая теория после постмодернизма» [Samuels 2009]. Как видно уже из названий обоих источников, Сэмюэлс, как и другие авторы, строит свою теорию на могиле похороненного им же постмодерна. С точки зрения исследователя, концептуальный аппарат постмодернистской теории уже ни в каком виде не способен адекватно объяснить или описать колоссальные изменения, происходящие в культуре и политике XXI столетия. Эти изменения касаются не только цифровых технологий, но также и новых социальных движений. Именно поэтому существенную часть размышлений автор посвящает полемике с популярными ныне социальными философами – такими, как Фредрик Джеймисон или Славой Жижек, а также с исследователями культуры и новых медиа типа Генри Дженкинса.

Главная идея Сэмюэлса, благодаря которой его концепция и получила свое название, состоит в том, что в текущем столетии высокий уровень механической автоматизации (automation) сочетается с усиленным желанием получить/завоевать личную автономию (autonomy). Отсюда и приставка «авто-» в термине, которая символизирует две этих в определенной степени противоречивых тенденции, парадоксальным образом комфортно сосуществующих друг с другом. Тем самым фокус исследователя сосредоточен на стыке двух областей развития западного общества: это «объективная», технологическая сторона современности, и «субъективная», культурная сфера повседневной жизни. Статью «Автосовременность после постмодернизма» Сэмюэлс писал для антологии, посвящённой образованию. Поэтому автор изначально концентрируется на концепте «цифровая молодёжь» или «цифровая юность» (digital youth). Отметим, что сегодня существует уже концепт «digital natives» – «цифровые аборигены» или «цифровое поколение» – люди, родившиеся после цифровой революции. С точки зрения Сэмюэлса, именно юным пользователям присуще стремление использовать электронные средства для увеличения и обретения своей автономии. Автор сам называет эмпирический материал, к которому будет обращаться: «Чтобы прояснить, что я подразумеваю под автомодернизмом, я рассмотрю несколько общих технологий, которые широко используются цифровой молодежью в глобализированном западном мире начала XXI века: персональные компьютеры, текстовые процессоры, сотовые телефоны, iPod, блоги, телевизоры с дистанционным управлением, а также такой жанр видеоигр, как шутеры от первого лица» [Samuels 2007: p. 228].

Ключевой вопрос Сэмюэлса состоит в том, как технологизация и диджитализация влияют на конкретного субъекта социальных отношений. Гипотетический ответ автора сводится к тому, что, по большому счету, мы наблюдаем сегодня рождение новой культурной и социальной субъектности. Необходимо оговориться, что эти рассуждения не имеют ничего общего (или почти не имеют) с изысканиями таких авторов как Мишель Фуко. Фуко

прослеживал формирование субъекта в современную эпоху: его интересовали прежде всего «археология знания» и социальные процессы, нашедшие отражение в дискурсивных практиках. Философ показывал, как нового субъекта создавал безличный государственный/властный аппарат в том числе посредством развития науки и даже философских теорий. С точки зрения Сэмюэlsa, во-первых, формируется не столько субъект, сколько новая субъектность – то есть то, как действует человек в совершенно новых технологических и культурных условиях. Во-вторых, эта субъектность является результатом технологического прорыва, то есть – по крайней мере создается такое ощущение – имеет стихийный характер. Конечно, по отношению к размышлениям Сэмюэlsa можно было бы успешно применить аналитический аппарат Фуко, показав, кому именно могла бы быть выгодна такая субъектность и как ей можно было бы управлять, но в настоящем случае целесообразнее остановиться на описательной части авторской позиции. Собственно, как нетрудно догадаться, водораздел, возвестивший о возникновении новой субъектности, – это технологическая революция, образовавшая пропасть между прошлым и настоящим в истории культуры.

Свои размышления Сэмюэлс начинает с личного примера. Наблюдая за своим пятнадцатилетним племянником Бенджаминном, автор увидел, как тот, работая над школьным эссе, выполняет сразу несколько задач – общается в чате, изучает статьи в интернете, скачивает фильм или игру, а также работает в текстовом редакторе. Бенджамин копирует или вырезает куски текста из разных источников, отправляет их своим друзьям, и вполне возможно, что эти отрывки станут частью чье-то эссе. Это наблюдение привело Сэмюэlsa к выводу, что для нового поколения пользователей сети и компьютера вообще не важна фигура автора в традиционном его значении: нет ни воровства, ни плагиата, потому что цифровой контент воспроизводится бесчисленное количество раз и впоследствии меняется до неузнаваемости, образуя «гипертекст». Тем самым автомодерн трансформирует понятия собственности, авторства и индивидуального творчества во что-то иное. Во

что именно – пока еще трудно сказать наверняка. Более того, для молодых людей исчезает сама по себе традиционная дихотомия работы и развлечения – труд становится интересным, а также приобретает характер коллективного действия в противовес хорошо известному индивидуализму американцев. Такой подход к обучению создает конфликт между традиционным и новым образованием. Сложившиеся принципы школьного образования в США таковы: в ней делается упор на индивидуальную деятельность, порицается списывание, от учащихся требуется решать одну и только одну задачу, а ориентироваться в познавательной деятельности предлагается скорее на учебники, бумажные книги и т.д. Однако «цифровой молодежи» все это чуждо. Ученики больше не обязаны запоминать большой объем информации, так как все необходимые сведения могут получить с помощью двух кликов мышью; они предпочитают не книжки, а уже существующий и все время перерабатываемый «гипертекст»; они способны решать несколько задач сразу, а понятия «списывания» для них не существует, потому что результат труда у них создается коллективно [Samuels 2007: p. 219-221]. Это наблюдение сегодня подтверждается даже на примере отечественных студентов, которые при подготовке к экзамену создают единый google-документ, становящийся в результате своеобразным учебным пособием по изучаемой дисциплине.

Итак, новый субъект, существующий в условиях тотальной автоматизации, формируется потому, что человек передает большую часть своих функций технике. А следовательно нужно ответить на вопрос, как в рамках этих процессов может сохраниться или даже упрочиться автономность человека, то есть его индивидуальная свобода. Сэмюэлс выбирает несколько кейсов, чтобы прояснить смысл своей концепции: автомобиль, персональный компьютер, ноутбук, интернет. «Модернистским» примером автомодерна Сэмюэлс считает автомобиль, который можно было бы назвать «вторым телом» человека: находясь в личном и замкнутом пространстве, человек при этом получает возможность преодолеть

большие расстояния, а иногда даже такие пространства, которые в иных случаях покорить было бы невозможно. Тем самым это техническое средство позволяет людям расширить свои возможности и делает человека более свободным как в плане передвижения, так и в смысле сохранения личного пространства, которое при желании можно разделить с другими людьми; их выбор, впрочем, будет определяться субъектом, а не стихийно.

Однако если автомобиль является модернистской иллюстрацией эпохи автомодерна, то такое изобретение, как музыкальный плеер iPod помогает проследить логику развития модерна как такового. В эпоху высокого модерна музыка прослушивалась коллективно – в церквях, специально предназначенных для этого залах, – а потому это было публичное действие, не предполагавшее никаких частных практик. В состоянии постмодерна все радикально изменилось: благодаря радио и телевидению люди получили возможность слушать музыку непосредственно в частном пространстве – у себя дома. При этом, что очень важно, выбор музыки все еще не был индивидуальным и зависел от диктата средств массовой информации, а потому человек всего лишь принимал решение – допускать ли ту или иную музыку к прослушиванию в домашних условиях или нет. В ситуации автомодерна индивиды, наконец, получили возможность сделать процесс прослушивания музыки еще более частным – в собственном автомобиле или же посредством музыкального плеера. От постмодерна автомодерн, таким образом, отличается тем, что человек, наконец, получил полную автономию в выборе музыкального репертуара для прослушивания. И потому в автомодерне новый субъект приобретает безграничную власть над тем, что он использует или потребляет, но это чревато и серьезными последствиями.

Тем самым главный признак этой новой субъектности – все те же противоречия. Во-первых, это касается мультизадачности. Новый человек способен решать огромное количество разного уровня и масштаба задач одновременно, как правило, без ущерба для каждой из них. Любой, кто активно работает на персональном компьютере или использует смартфон,

замечал, что может сразу проверять почту, просматривать ленту в социальной сети, редактировать текст и реагировать на личное сообщение в мессенджере. Новые технологии создают свободу для индивида: благодаря передаче множества задач автоматизированной системе человек может концентрироваться на более важных вещах. Но наряду с этим гаджеты формируют «антисоциальные установки», ограничивая коммуникацию с реальным миром и даже с виртуальным. Колоссальные возможности в потреблении информации и онлайн-коммуникации заставляют людей фильтровать новости и ограничивать общение.

Во-вторых, благодаря таким вещам, как ноутбук размывается частное и публичное пространство. Переносной компьютер может помочь нам развлечься в путешествии, если мы захотим, скажем, посмотреть фильм, но вместе с тем его наличие не позволит расслабиться окончательно, так как в ситуации, когда человек находится на связи 24/7, его в любой момент, даже в отпуске, могут попросить сделать срочную работу. Для этого индивид использует тот же ноутбук. Из-за такой многофункциональности актуальное личное время потенциально является рабочим временем, что создает парадоксальную ситуацию свободы и несвободы. Подобная утрата различий между публичным и частным вызывает у Самуэльса серьезные опасения. Например, у человека формируется особое желание выставлять напоказ свою частную жизнь – что он ест, где путешествует, как развлекается, в каком спортзале тренируется. Но автор не обращается к клишированным рассуждениям о нарциссизме или эксгибиционизме, а задается вопросом – насколько в такой ситуации реальна или иллюзорна автономия человека? В самом деле все эти культурные практики фотографирования еды, селфи в спортзале и т.п. строятся по уже отработанным правилам. Очевидно одно: в таком случае происходит размывание границы между реальной и виртуальной культурной идентичностью. То есть мы становимся обязанными локализовать самих себя в электронном пространстве, чтобы доказать своё существование другим людям.

В-третьих, интернет точно также устроен парадоксальным образом. С одной стороны, это пространство, где все доступно, которое демократизирует все культурные различия. С другой стороны, эти различия обесцениваются: хотя потенциально интернет обеспечивает доступ ко всему, человек сам решает, что ему отобразить на экране. Это очень важный момент, так как он позволяет увидеть проблемы прославляемой «цифровой демократии», в рамках которой каждый индивид получил возможность делать собственное СМИ. Действительно сегодня все больше отдельных людей производят авторский контент и способны конкурировать с крупными медиа. Однако мы также имеем и опасную тенденцию к персонализации культуры. Если любой пользователь производит собственный контент, следовательно, на этого пользователя может найтись свой потребитель. При этом потребитель выбирает такого автора, который устраивает его идеологически, мировоззренчески, эстетически и т.д. И потому экран, с которого потребляется информация, сам по себе оказывается «автоматизированным зеркалом самоотражения» [Samuels 2007: p. 228-233].

Как это ни странно, но, казалось бы, самые актуальные места концепции Сэмюэlsa сегодня выглядят наиболее архаичными. Например, iPod утратил значение, передав свои функции смартфонам. То же можно сказать и о «цифровой демократии»: проблемный характер социальных сетей в связи с такими понятиями, как «постправда» и «фейковые новости» на настоящий момент очевиден для самых неискушенных пользователей. Одним словом, с 2007 года возникло столько много новых технологических и цифровых явлений, что теория автомодерна нуждается в серьезной доработке. Но это касается именно эмпирического материала, а не теоретической и политической полемики. В книге Сэмюэлс не отказался от прежнего подхода, то есть от того, чтобы связывать актуальную для нас эру с «цифровой молодостью». Рассказывая о культуре мобильных телефонов у студентов [Samuels 2009: p. 15], он возвращается к прежнему тезису, чтобы сообщить, что чаще всего разговоры по телефону скорее призваны сообщить

собеседникам собственную локацию, будто бы существует насущная необходимость верифицировать собственное существование. Эта интуиция сегодня подтверждается приложениями типа foursquare, основная функция которых – сообщить о своей геолокации, будь ты в ресторане, парке или кинотеатре. А «умные помощники» типа Siri и Алисы, сегодня кажутся логическим развитием тех технологий, о которых повествовал автор еще в 2007-2009 годах. То, что в концепции автомодерна содержатся верные интуиции, это факт, но они, как и в случае с диджимодернизмом, требуют обновления, иначе так и останутся пророческими мыслями, интересными лишь для историков цифровой культуры.

Однако что сохраняет в размышлениях Сэмюэlsa эвристический потенциал даже сегодня, так это его взгляд на исторические эпохи и в некоторых отношениях справедливая критика постмодерна. У Сэмюэlsa даже есть собственная «философия истории»: он разделяет развитие человечества на домодернистскую эпоху, эпоху модерна и эру постмодерна, сменяемую автомодерном. Для первой характерны феодальное социальное устройство, вера в провиденциализм и монархия как наиболее распространенный политический режим. Для второй – возникновение современной науки, капитализм, идеалы Просвещения, то есть вера в разум и равенство всех людей, а также появление и упрочение демократии. Наконец, в третьей эпохе наблюдается утрата веры в метанарративы, критика универсализма, сциентизма, возникновение индустрии развлечений, поклонение принципам мультикультурализма, глобализации и как следствие ослабевание национальных государств. Автомодерн противопоставляет себя постмодерну и упраздняет господствовавшие при нем принципы. Однако, с точки зрения Сэмюэlsa, необходимо различать эпоху постмодерна с тем, что обычно под последним понимается.

Для этого автор перечисляет четыре версии постмодернизма: мультикультурализм, социальный конструктивизм, коллаж и постструктурализм. Что касается последнего, то Сэмюэлс относится к нему

скорее негативно и предупреждает об опасностях употребления таких теорий в педагогических целях. Не более благосклонен автор и к «коллажированию» (Джеймисон относительно этой практики использует более подходящий термин – «пастиш», который, впрочем, имеет более сложное значение; подробнее о феномене см.: [Dyer 2007]), полагая его самой кратковременной тенденцией постмодерна. К слову, спустя больше десяти лет после этих слов Сэмюэлса, мы должны признать, что ученый оказался совершенно не прав, так как стилизация и смешения до сих пор являются самыми прочными техниками создания продуктов культуры – например, популярный фильм «Первому игроку приготовиться» (2018). Конструктивизм же, как говорит автор, утверждает, что универсальных ценностей и вечных истин не существует, а доминирующие нормы оказываются отражением интересов доминирующей группы. То, на что делает ставку Сэмюэлс в постмодерне и что кажется ему наиболее позитивным, это мультикультурализм, который не следует путать с социальным конструктивизмом. Сэмюэлс утверждает, что мы должны уважать многообразие взглядов, моделей и картин мира, которые репрезентируют множество культур и сообществ [Samuels 2007: p. 221-222].

В книге Сэмюэлс уже не просто отмечал исчезновение постмодерна, но усилил критику социальных философов и культурологов, которые, по мнению автора, отвечают за популярность теории постмодернизма. Этой теме посвящена одна треть книги – «Радикальная критика академической теории». Вторая и третья части книги являются развитием его предшествующих размышлений. Правда, теперь Сэмюэлс делает фокус на университеты и академию, а не на школу. Во второй части книги «Психопатология автомодернизма» Сэмюэлс, как то делают другие представители постпостмодернизма, обращается к различным культурным феноменам, чтобы показать, как работает автомодернизм: в сферу его интереса попадают фильм «Парк Юрского периода» (1993), творчество рэпера Эминема и картина «Матрица» (1999). В третьей части «Постмодернистское образование, социальные движение и политика» автор

обращается к насущным проблемам университета, социальной этике автосовременности, а также к актуальному политическому процессу. Но, как уже было сказано, на сегодняшний день наиболее релевантными частями концепции автомодерна остаются те места, которые посвящены полемике с популярными сегодня социальной и культурной теориями, а не те главы, которые относятся к теперь уже истории политического и культурного процесса. Поэтому сосредоточим свое внимание на первой части книги.

Итак, свою основную задачу сам Сэмюэлс формулирует так: «Главное положение настоящей книги состоит в том, что большинство современных академических критических теорий помогают легитимизировать статус-кво, не дифференцируя прогрессивную социальную историю и регрессивный культурный порядок» [Samuels 2009: p. 51]. Как отмечалось в самом начале главы, своими мишенями автор выбирает интерпретации современной культуры у культуролога Генри Дженкинса и философов Фредерика Джеймисона и Славоя Жижека. Подробно разбирая интерпретации современности этих авторов, Сэмюэлс пытается доказать, почему постмодернистская критика актуальной культуры терпит поражение и не предлагает адекватный язык описания нашего времени.

Исследователь культуры Генри Дженкинс является пионером исследования «новых медиа», а также главным певцом их демократического потенциала. Заявив о том, что нынешняя цифровая культура характеризуется «культурой участия» (Participatory Culture), в которой, получив технологические возможности совместно создавать и потреблять произведения культуры, пользователи стали объединяться в сообщества, Дженкинс стал радостно приветствовать исчезновение границ между теми, кто создает контент, и теми, кто им пользуется [Jenkins 2006a; Jenkins 2006b]. Сэмюэлс в своих размышлениях обращается к критике второго источника. Дженкинс сосредоточился на исследовании совершенно экзотических для академии начала 2000-х тем – фанатских сообществах и даже видеоиграх. И поскольку он был первым, ему можно простить оптимизм относительно тех

вещей, которыми он не только занимался, но и восхищался. Сэмюэлс же старается показать, что в корне представлений Дженкинса о том, будто новые медиа являются инновационными глобальными агентами, а активные и свободные потребители информации в сети одновременно сами воспроизводят контент, лежит идеология модерна – универсализм и эпистемологическая активность. Проблема Дженкинса, согласно Сэмюэлсу, заключается в следующем. Сэмюэлс показывает, как новые субъекты автомодернизма отвоёвывают право университета на создание авторитетных интерпретаций культурных текстов. Такое заигрывание интеллектуалов с сетевыми сообществами – то есть попытку критиковать университет из стен университета – Сэмюэлс называет желанием быть внутри и вне дискурса одновременно, точно так же как фрейдовские невротики мечтают быть перверсивными [Samuels 2009: p. 40].

Сэмюэлс видит то, чего в эйфории от технологических перемен не замечает Дженкинс – эфемерные демократизм и свобода информации на самом деле маскируют монополию капитализма на новые медиа в эпоху автомодерна; более того, через новые медиа капитализм успешно приспособливает под свои нужды политические институты, централизует их и нивелирует значение постмодернистских социальных движений за расовые, сексуальные права, права животных и т.д. Сэмюэлс особенно тщательно разбирает случай, когда Генри Дженкинс вступил в общественную дискуссию, предложив апологию популярной видеоигры Grand Theft Auto, которую часто критикуют за агрессивный характер и чрезмерную жестокость. Казалось бы, это частная история спора интеллектуалов, однако, ее подоплека заключается в том, что исследование, которое должно было осветить проблемы насилия в видеоиграх, спонсировалось компаниями, производящими видеоигры. Тем самым капитализм оказывает на университет прямое влияние, а сама академия становится ангажированной и утрачивает статус носителя объективного и критического знания и универсальной экспертной оценки [Samuels 2009: p. 45]. Заканчивая

комментировать творчество Дженкинса, Сэмюэлс говорит об ученом то же, что и обо всех современных социальных теоретиках: в эру автомодерна критика интеллектуалами университетского дискурса оказывается направленной главным образом на сохранение парадоксального status quo политики без каких-либо действий.

Этот же упрек, только в еще более резких выражениях, Сэмюэлс адресует и Славою Жижеку. Последний является наиболее ярким представителем мыслителей эпохи автомодерна, предлагающих несостоятельную критическую теорию. За радикально левой *риторикой* Жижека скрывается не более чем протест против прогрессивной, с точки зрения Сэмюэлса, политики движений меньшинств – расовых, сексуальных, культурных. В своем знаменитом докладе «Что значит быть революционером сегодня», сделанным на форуме «Маркс сегодня» и ставшим ключевой темой книги «Размышления в красном цвете», Жижек ясно провозгласил, что левым сегодня не следует отвлекаться на частные случаи борьбы – за экологию, за равноправие полов, против расовой дискриминации, потому что настоящие революционеры должны бороться с капитализмом как таковым, во всей тотальности этого конфликта [Жижек 2011]. Этот тезис Жижек озвучивал не раз. Сэмюэлс же очень точно замечает, что такая тотализирующая риторика Жижека строится по принципу «все или ничего», в которой все – полный крах капитализма, а ничего – повторяющаяся критика капитализма со стороны «прогрессивных интеллектуалов». Какой бы радикальной такая критика ни была, она все равно остается символом «ничего», поскольку провозглашает политические тезисы без какого-либо участия в политическом процессе. То есть, как нетрудно догадаться, поскольку «все» получить невозможно, остается лишь «ничего» – постоянные упреки в адрес капитализма, что в итоге лишь упрочивает status quo «политического без политики». Проблема, согласно Сэмюэлсу, состоит в том, что кроме своеобразного «консерватизма» в риторике Жижека наблюдается агрессия по отношению к социальным импликациям

постмодернизма – политическому потенциалу общественных движений меньшинств [Samuels 2009: p. 66].

Наиболее любопытна, однако, критика Сэмюэлсом социальной и культурной теории постмодерна Фредрика Джеймисона. Подчеркнем, что сам Джеймисон обратился к исследованию постмодерна еще в начале 1980-х, а в начале 1990-х, когда вышла самая знаменитая его книга, фактически оставил тему, сказав о предмете все, что было можно [Джеймисон 2019]. Как мы не раз отмечали, историк-марксист Перри Андерсон настаивает, что Джеймисон оказался самым глубоким и проницательным ученым, который всесторонне описал ситуацию постмодерна [Андерсон 2011]. Прекрасный разбор концепции Джеймисона Андерсоном может удачно сочетаться с критикой Джеймисона Сэмюэлсом – для более взвешенного суждения об идеях Джеймисона. Как уже было сказано, актуальная социальная и культурная ситуация не может быть описана как постмодернистская постольку, поскольку в обществе произошли колоссальные перемены, которые, как отмечает Сэмюэлс, постмодерн объяснить не в состоянии. Однако Сэмюэлс критикует Джеймисона не за то, что его теория устарела, а на совсем других основаниях. Прежде всего, Сэмюэлс осуждает «догматизм» Джеймисона, который, как и Жижек, отказывается признать революционный потенциал любой борьбы, если она не вписывается в марксистскую теорию революции, то есть социальная теория Джеймисона имплицитно подразумевает резкое непринятие гендерных, расовых и сексуальных различий в постмодерне. И поэтому теория Джеймисона, хотя и выглядит как радикально левая, на самом деле воспроизводит риторику радикально правых, направленную против любых либеральных освободительных импульсов [Samuels 2009: p. 54, 58]. Вместе с тем, Сэмюэлс не может не признать преимущества теории Джеймисона, которые касаются апроприации культуры глобальным капиталом [Samuels 2009: p. 63]. Собственно, именно с этой перспективы Сэмюэлс критикует «политическую слепоту» Джеймисона. К слову, критикуя Джеймисона, Сэмюэлс даже предвосхищает

капитализацию киберспорта и онлайн-культур, которая вместо того, чтобы быть «бунтарской», оказалась «служанкой капитализма».

Подводя итоги, мы можем сравнить две концепции современности в XXI веке – автомодерн и диджимодерн. Автор последней, Алан Кирби, сосредотачивает свое внимание на идее «гипертекстуальности» и рассматривает, как мы помним, в своей книге богатый эмпирический материал – видеоигры, кинематограф, WEB 2.0, порнографию, мультипликацию и проч. [Kirby 2009]. В плане социально-философских аспектов Кирби является умеренным пессимистом, отмечая негативные тенденции диджимодерна (возвращение «великих ядовитых нарративов» и всеобщий культурный аутизм), но смотрит в будущее с надеждой, оставляя возможность для улучшения ситуации в эру позднего диджимодерна. При этом Кирби редко обращается к философским идеям предшественников, разбирая лишь некоторые концепции для того, чтобы отстроить от них свою теорию. Концепция Сэмюэlsa более фундированная, в ней обнаруживается не только сочетание тонких наблюдений культурных трансформаций и осторожные генерализации, но также и высокий уровень философской полемики с авторами, которые не могут обнаружить позитивный потенциал автомодерна. Как уже отмечалось, сегодня именно эта философская дискуссия с академической «критической теорией» выглядит наиболее любопытной частью взглядов Сэмюэlsa. В целом же две этих версии постпостмодернизма скорее дополняют друг друга и удачно сочетаются, нежели оказываются непримиримыми.

С момента выхода книги Сэмюэlsa прошло почти десять лет, и ситуация с новыми технологиями изменилась радикальным образом. Некоторые интуиции Сэмюэlsa, как стало ясно, оказались верными. Особенно это касается замечания относительно того, что мы, потребители новых технологий, чаще всего не участвуем в их создании и вообще не знаем о работе этих механизмов. Это не мешает нам пользоваться ими, но получается, что власть над нашими жизнями, поскольку теперь мы все

зависим от автоматизации, находится в руках тех, кто придумал, развивает и распространяет эти технологии. Сэмюэлс не рассуждает на этот счет, а именно это могло стать самой любопытной стратегией социально-философского анализа нашей культурной эпохи. Однако у нас есть прекрасный источник, в котором освещаются именно эти вопросы. Выше упоминаемый старший научный сотрудник Центра по изучению городов Лондонской школы экономики Адам Гринфилд в своей книге «Радикальные технологии: устройство повседневной жизни» обращается к феноменам, получившим распространение в последние десять лет – смартфон, интернет вещей, дополненная реальность, криптовалюта, блокчейн, уничтожение физического труда (та самая автоматизация), машинное обучение, искусственный интеллект и т.д.

Вот как эту же мысль относительно нашей неосведомленности о внутренних принципах автоматизации и диджитализации формулирует сам Гринфилд: «Ряд сложных технологических систем формирует наш опыт повседневной жизни так, как ранее это было попросту невозможно, а мы почти ничего в них не понимаем: ни того, как они работают, ни откуда они пришли, ни почему приняли такую форму» [Гринфилд 2018: с. 17]. Самое важное заключается в том, что, несмотря на серьезные трансформации в культурной жизни, социальная ситуация остается прежней, что, между прочим, оправдывает релевантность марксистской критики, которая так сильно не нравится Сэмюэлсу. Надо признать, что эти радикальные технологии вряд ли могут использоваться в целях освобождения (личной или даже общественной автономии), потому что они практически никак не сказываются на существующих видах господства. Однако Гринфилд успокаивает читателей насчет того, что все эти технологии вряд ли окажутся в руках одной всемогущей компании, и тем самым гегемония одного агента капитализма невозможна, а значит – во всяком случае пока что – в условиях рыночной конкуренции невозможна и капиталистическая диктатура единого центра силы. Обращаясь к эмпирическому материалу и объясняя сложные

вещи простым языком, Гринфилд не концептуализирует свое исследование в том смысле, что не предлагает нового термина для описания сложившейся ситуации, то есть остается верен традиционному марксистскому анализу. Но его книга является хорошим инструментом для того, чтобы сегодня мы могли верифицировать интуиции Сэмюэlsa. В любом случае совместное чтение этих источников (Кирби, Сэмюэlsa и Гринфилда) позволяют лучше понять философию культуры информационно-технологической эпохи, в которую мы живем – не важно, как мы будем ее называть, диджимодерном, автомодерном или каким-то иным экзотическим термином.

Глава 4.3. Пост-постмодернизм – культурная логика современного капитализма

Британский литературовед и теоретик культуры Брайн Макхейл в 2015 году написал книгу «Кембриджское введение в постмодернизм» [McHale 2015]. Казалось бы, это немного удивительно. Разве в новом столетии кто-то еще относится к постмодернизму, что бы под ним ни понималось, всерьез? Разве не является консенсусом то, что с постмодернизмом уже распрощались? Оказывается, что все-таки нет. Например, социолог Саймон Сьюзен проделал очень большую работу для того, чтобы разобраться, что представляет собой постмодернизм в социальной теории [Susen 2015]. Британский философ Тимоти Бьюз рассуждает о политических импликациях постмодерна в британской политике [Бьюз 2016]. А культурологи изучают репрезентацию досовременных правителей в постмодернистской культуре даже в 2018 году [North, Alvestad, Woodacre 2018]. Однако, несмотря на то, что термин все еще в ходу, а многие используют его как язык описания нашей эпохи или парадигму развития популярной культуры, подавляющее большинство уже рассмотренных нами авторов признает, что постмодерн как категория исторической периодизации более неактуален. Именно про это пишет Макхейл в своей работе, завершая ее главой «Постпостмодернизм, в конце концов?», в которой обращается к многочисленным концепциям, претендующим на то, чтобы вытеснить и заменить собою постмодернизм. Особый акцент Макхейл делал на концепции «пост-постмодернизма» Джеффри Нилона.

Указанная концепция была предложена американским теоретиком культуры и философом Джеффри Нилоном в 2012 году в книге «Пост-постмодернизм, или Культурная логика современного капитализма» [Nealon 2012]. Следует отметить, что у самого термина «постпостмодернизм» есть некоторая история. Как и в случае с другими концепциями, имеющими отношение к постмодерну и спорам вокруг него, впервые термин

использовали в архитектуре – одним из первых его употребил урбанист и архитектор Том Тернер в 1995 году [Turner 1995]. Ирония в том, что параллельно с ним другой автор рассуждал об архитектуре сверхмодернизма [Pbelings 1998], а это свидетельствует о том, что постпостмодернизм как совокупность концепций появился уже в конце XX столетия, когда постмодернизм был в своей «высокой стадии». Примерно в это же время в социальной теории термин «постпостмодернизм» использовал социолог Джордж Ритцер, пытаясь описать новые интеллектуальные тенденции, идущие на смену постмодерну [Ритцер 2002]. А теоретик литературы Линда Хатчеон, как мы помним, заявила в 2001 году, что постпостмодернизм нуждается в новом собственном ярлыке [Hutcheon 2002: p. 181]. В итоге понятие обозначает преимущественно зонтичный термин, который объединяет все возможные концепции, считающие себя альтернативами постмодерну. В этом отношении, например, идея «Капиталистического реализма» британского марксиста Марка Фишера попадает в эту же категорию [Фишер 2010]. Поэтому, чтобы отличить два этих понятия (название концепции Нилона и зонтичный термин, объединяющий концепции критиков постмодернизма), мы будем использовать слово «постпостмодернизм» в качестве более общего концепта для всех альтернатив постмодерну, а слово «пост-постмодернизм» – для названия концепции Джеффри Нилона.

Сам Нилон признает, что «пост-постмодернизм» – уродливое слово. Но не в том смысле, в котором уродливы ругательства или оскорбления, и даже не в том, в котором уродливы слова «правозащитная деятельность» или «аутсорсинг» (то есть уклончивые, неуклюжие термины, которые пытаются замаскировать что-то грязное). Пост-постмодернизм безобразен буквально: термин – неудачный, трудный для того, чтобы его можно было сразу прочитать, бессмысленный и, наконец, излишний. Но что вообще может означать двойной префикс «пост-пост-»? Поскольку постмодернизм должен был возвестить о конце всего «нового» (главный фетиш модернизма) и даже

всего старого (искусства, истории, идеологии и т.д.), уже ничто не может выйти за его пределы. И потому пост-постмодернизм, в отличие от преодоления постмодернизма, на что намекает часто используемая фраза «после постмодернизма», более предпочтителен в плане терминологии, так как предполагает супер-постмодернизм, гипер-постмодернизм или, может быть, даже «поздний постмодернизм» [Nealon 2012: p. ix-x]. Поэтому Нилон останавливается на этом термине.

Что собой представляет позиция Нилона в отношении понимания эпохи? Очень важно, что он, как и многие представители постпостмодернизма, непосредственно обращается к социальной теории и теории культуры американского философа-марксиста Фредрика Джеймисона, чтобы сделать ее базой своих рассуждений. Это очень распространенный ход в исследовательской стратегии. Так, европейские метамодернисты назвали свою книгу «Метамодернизм: историчность, аффект и глубина после постмодернизма» [Akker van den, Gibbons, Vermeulen 2017]. Важно, что они не просто прощаются с постмодерном, но обращаются за помощью к Джеймисону. Так, последний считал, что постмодерн характеризуется исчезновением историчности, утратой глубины и затуханием аффекта. Именно три этих категории метамодернисты пытаются переосмыслить, чтобы доказать, что с начала 1990-х культурная ситуация изменилась. Однако подход Нилона резко контрастирует с установками метамодернизма. Если последние говорят исключительно о культуре, то первый обращается к самой сердцевине теории Джеймисона – тесной связке постмодернизма и позднего капитализма.

Для Джеймисона природа капитализма заключалась в следующем: в конце XX столетия отделить экономику от культуры было уже невозможно, потому что сама культура превратилась в неотъемлемую часть капиталистической экономики. Нилон, как того и следовало ожидать, считает, что с момента философских открытий Джеймисона капитализм изменился, равно как трансформировался и постмодернизм – однако же,

именно трансформировался, а не исчез. Тем самым первый префикс «пост-» в термине Нилона – это не свидетельство того, что «срок годности в магазине теории» у постмодернизма истек, но признак того, что постмодернизм мутировал, прошел через определенную точку перелома, чтобы стать узнаваемым в своих интеллектуальных контурах. Поэтому Нилон утверждает, что диагноз Джеймсона относительно постмодерна оказался более чем пророческим и был актуальным в течение тридцати лет с момента публикации текста «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма» [Джеймсон 2019]. Следовательно, описание Нилоном пост-постмодернизма, по его же словам, является обновлением диагноза Джеймсона. Таким образом, речь теперь следует вести о том, какие тенденции позднейшего капитализма отражает новая культурная ситуация.

Сам Нилон говорит об этом так: «...концепция пост-постмодернизма, которую я здесь развиваю, вряд ли является прямым преодолением постмодернизма. Скорее, пост-постмодернизм отмечает интенсификацию и мутацию внутри постмодернизма (что в свою очередь, конечно, было исторической мутацией и усилением определенных тенденций в модернизме)» [Nealon 2012: p. ix]. Это важное замечание, потому что Нилон как и многие авторы постпостмодернизма отстаивает твердо устоявшиеся представления о парадигме модерн/постмодерн/постпостмодерн. Но куда более важны для понимания нилоновской позиции два ключевых термина, упоминаемые в цитате, – усиление (интенсификация) и мутация. Именно с их помощью он будет описывать все актуальные культурные тенденции.

Современная культура, с точки зрения Нилона, не может быть понята в отрыве от доминирующих сил неолиберализма и глобализации. И потому позиция Нилона сводится к тому, что пост-постмодернизм являет собой неолиберальный проект глобализации. И хотя многие левые мыслители оспорили бы этот тезис Нилона, заявив, что неолиберализм в кризисе⁶⁹, это не означает, что они правы, а Нилон – нет. Усиливая экономические и

⁶⁹ См., например: [Срничек 2016].

культурные тенденции нашего времени, уже диагностированные Джеймсоном в качестве неотъемлемого элемента постмодернизма, пост-постмодернизм предполагает не столько упразднение постмодернизма, сколько его кульминацию, высшую точку его логики развития, можно сказать: возгонку. Сам Нилон использует следующую метафору этих процессов: это примерно как тропический шторм преодолевает определенный порог и превращается в ураган. Это не разница в качестве, но в интенсивности. Таким образом, культурной логикой «своевременного капитализма» является пост-постмодернизм.

Самым значительным изменением, случившимся в мире за годы, прошедшие после публикации работ Джеймсона, для Нилона является переход от эпохи империализма Холодной войны к эпохе глобализованного капитализма. По мнению Нилона, 1980-е годы стали переломным историческим моментом: произошла утрата веры в «большое правительство», начала развиваться «рейганомика» (децентрализация и дерегулирование экономики в годы Тэтчер и Рейгана), а наряду с ней и идеология неолиберализма, Советский Союз распался, а советский блок – исчез. Это привело к открытию мировых рынков для глобального капитала. В итоге все более безжалостные и беспорядочные маневры финансовых рынков создали мир, в котором некогда иконоборческие идеи постмодернизма стали восприниматься как выученная мудрость.

Несмотря на то, что Нилон заявляет, что будет двигаться маршрутом, намеченным Джеймсоном, по меньшей мере, он сильно преувеличивает. Джеймсон работал над проблемой не один год прежде, чем собрать тексты о постмодерне под единой обложкой. Очевидно, Нилон изначально задумывал свой проект в качестве монографии – текст имеет последовательность и четкую структуру, в отличие, кстати, от «Постмодернизма, или Культурной логики позднего капитализма». Но эта структура не может впечатлить читателя. Работа Нилона состоит из двух частей, из которых вторая посвящена исключительно *теории* – преимущественно литературе и даже

«liberal arts». Сам Нилон оправдался тем, что намеревался пересмотреть важнейшие постмодернистские концепции эпохи «большой теории» (товар, деконструкция, интерпретация, литература и др.), чтобы показать, как они изменились в результате культурных и экономических сдвигов при пост-постмодернизме. В каждой главе второй части Нилон предлагает ключевое слово постмодерна, которое в итоге он «усиливает», переосмысливает или формулирует заново. И потому на протяжении текста речь идет не о капитализме, а о «теории», давно утратившей свою актуальность. Грубо говоря, половина книги Нилона – традиционная для постпостмодернизма литературоведческая работа.

Проблема в том, что и первую часть работы нельзя назвать очень содержательной. Одна глава посвящена феномену университета, вторая – «экономике классической рок-музыки», а в третьей излагается краткая история творчества Джеймисона. Сам Нилон справедливо замечает, что его монография – это книга не про Джеймисона, а про современную ситуацию, анализируемую с помощью методологии Джеймисона, но в итоге этой методологии в книге оказывается не так уж и много. Наконец, еще одна глава посвящена двум объектам культуры – казино Caesar's Palace в Лас-Вегасе и фильму «Гладиатор» (2000). Отрывки именно из этого раздела попали в сборник «Занимая место постмодерна. Антология сочинений об искусстве и культуре XXI века» [Rudrum, Stavris 2015a]. Эту часть в самом деле можно признать наиболее любопытной и содержательной. Но если это самая содержательная часть книги, ценность самой работы нельзя считать очень высокой.

Чтобы показать изменения, произошедшие в культуре, Нилон предлагает посмотреть на казино и гостиницу Caesar's Palace в Лас-Вегасе. Казино, рестораны, магазины и тематический парк, – все это сделано в сверх-постмодернистском стиле, эксплуатирующем элементы античного прошлого. Посейдон, Гомер, Клеопатра и троянский конь услужливо встречают и провожают гостей. Здесь мифы прошлого и обещания будущего смешаны и

даже вплавлены друг в друга. В таком виде они создают условия для интенсивного и безостановочного потребления. Как отмечает Нилон, герои Атлантиды, Трои, Греции и Рима не забыты – они призваны создать пространство для новой свободы – свободы потребления. «Капитал, который является просто-напросто паразитическим и который не добавляет или не производит ничего “реального”, не может построить такую огромную империю посреди пустыни. Лас-Вегас является своего рода свидетельством современных форм власти и функций, странным образом напоминающих символы ушедшего имперского господства, которые так радостно присваивает Вегас: египетские пирамиды и Сфинкс (Luxor), слава и упадок Рима (Caesar’s Palace), Итальянский ренессанс (Venetian and Bellagio), власть султанов (Aladdin) и даже утопический модернизм комплекса City Center» [Nealon 2012: p. 28]. Итак, новое пространство, символом которого является Лас-Вегас, Нилон называет «империей». Эта новая современная империя – яркое выражение империи пост-постмодерна⁷⁰.

С момента крушения Берлинской стены и победы над СССР у западного капитализма не осталось врагов – более нет «диалектического другого», через борьбу с которым можно было бы определять себя. Империи капитала остается развиваться путём интенсификации одержанных в прошлом побед, поскольку новых пространств для завоевания не осталось. Когда-то экспансивная, глобализация стала интенсивной: финансовый капитал усиливает механизмы, при помощи которых деньги работают ради денег. Для развития остается лишь интенсивный путь. Отталкиваясь от этой идеи, Нилон приходит к своему главному открытию – описать фильм Ридли Скотта «Гладиатор» (2000) как метафору современного мира. Как мы помним, кино Скотта начинается с того, как генерал Максимус (фаворит правящего императора) ведёт войска на последнее сражение Римской империи с варварами. Максимус побеждает варваров, и эта победа становится началом

⁷⁰ Здесь стоит заметить, что концепцию «империи» в понимании глобального капитала Нилон заимствует у Майкла Хардта и Антонио Негри, а с нею и идею «интенсивности». См.: [Хардт, Негри 2004].

конца – экспансия империи более невозможна. Раз не осталось никаких войн, чтобы побеждать в них, и никаких территорий, чтобы их колонизировать, для Римской империи остается один путь – сосредоточиться на мирной жизни.

Обычно голливудское кино заканчивается именно на этом – после финальной батальной сцены все получают призы, и на экране появляются титры. Но здесь фильм только начинается. Поскольку империя обращается вовнутрь, требуется новая модель управления. Ни старый император, ни генерал Максимус не смогли бы выжить в такой ситуации. Их дело – война, в то время как мирное развитие – функция совсем другого лидера. Сама логика развития «интенсивной империи» заставляет сына престарелого императора убить отца и захватить власть, чтобы обеспечивать новую модель правления. Тем самым закат римской колониальной экспансии привел к еще более зловещему виду «тоталитаризма» – экономике зрелищ, которая организована для развлечения и, самое главное, *контроля* над римскими массами. Бывший император правил народом при помощи страха, заслуженного уважения и *дисциплины*⁷¹, новый император – собирается веселить и развлекать людей до смерти. В «Гладиаторе» показан мир, в котором сражения империи за территории, превратились в то, что является аналогом современных телевизионных шоу [Nealon 2012: p. 35]. Ушедшие дни империи (или даже Республиканского Рима) в фильме показаны ностальгически – как тоска по некогда «реальному» состоянию политической формы. Мир классического империализма – место, где человек вынужден воевать за абстракцию, именуемую «Римом», не отдавая себе отчета, зачем это делается. Любые вопросы вторичны, здесь важна острота самого события. Фальшивые, ограниченные ареной гладиаторские бои пост-империалистской империи, никогда не смогут заменить аутентичность героизма воина.

⁷¹ Нилон выделяет контроль курсивом, так как заимствует идею Хардта и Негри использовать концепцию «общества контроля» Фуко для анализа глобализации. Стоит заметить, что эксплицитно различать «дисциплинарное общество» и «общество контроля» у Фуко предложил Делез. Сами авторы осведомлены об этом: «Переход от дисциплинарного общества к обществу контроля не обозначен Фуко, но подразумевается в его работах» [Хардт, Негри 2004: с. 384].

Таким образом, Нилон предлагает рассматривать «Гладиатор» как политический комментарий современной политической ситуации и, чтобы пояснить позицию, сравнивает кино с картиной Стэнли Кубрика «Спартак» (1960). «Гладиатор», отражая дух времени, хочет быть «Спартак» нового тысячелетия. Смысл кубриковского кино – попытка аллегорически представить антикоммунистическую истерию в США 1950-х. Сцена, когда рабы дружно скандируют «Я – Спартак», означала дефицит социальной солидарности 1950-х. По идее, посмотрев фильм Кубрика, американцы должны были осознать это и задуматься над построением новой солидарности американского общества. «Спартак», пропитанный верой в солидарность, в прямое коллективное действие и ценности демократии, был «прививкой от тенденций к тоталитаризму». «Гладиатор» же олицетворяет что-то другое. Спустя сорок лет репрезентация капитализма в сравнении с версией времен Холодной войны стала иной. Так, Рим в «Гладиаторе» показан как переполненный, мультикультурный, транснациональный город, напоминающий Лондон, Шанхай или Нью-Йорк. Гладиаторы, выступающие на арене, прибыли из римских колоний – Ближнего Востока, Африки, Испании и Германии. Империя предоставляет мигрантам, приехавшим из Третьего мира, возможность устроиться чернорабочими (хотя на самом деле, они приехали из колоний и, по большому счету, уже были римскими гражданами). Также в «Гладиаторе» представлена и критика идеи глобальной урбанизации и общества зрелища – навязываемый современному обществу вуайеризм экстремального спорта, политических шоу, сплетней о знаменитостях и денежных викторин. С точки зрения Нилона, как и Римская империя периода упадка (хотя в фильме показана империя времен своего высшего расцвета), показанная в фильме, современное общество пост-постмодернистского капитализма, строится вокруг медиа-ресурсов, внедряющих в сознании публики мысль, что смотреть – лучше, чем действовать, а потреблять – лучше, чем создавать.

Но, как и «Спартак», «Гладиатор» предложил стратегию – модель противостояния коммодифицированному спектаклю, который так эффектно изображен в кино. Однако фильм справляется с этой задачей очень плохо. Потому что почти ничего не дает – лишь позволяя вздохнуть по былым временам «золотого века» Холодной войны, когда всем было ясно, кто является «хорошими парнями», а кто – нет. «...“Гладиатор” оставляет нам очень мало стратегических возможностей для действия, кроме тоски по старым добрым временам империализма» [Nealon 2012: p. 37]. Иными словами, модель сопротивления, предложенная в фильме – всего лишь ностальгия, идеал которой состоит в возвращении в некое исходное состояние «золотого века». Коллективная ответственность «Спартака» в данном случае сменяется атомизированным поиском идентичности в слишком быстро менявшемся мире.

Брайн Макхейл отмечает, что нилоновское аллегорическое прочтение «Гладиатора» можно было бы расширить, отследив его определенную тематическую преемственность на телевидении – в таких сериалах, как «Рим» (2005-2007) и «Спартак» (2010-2013). Для обоих шоу характерно обилие CGI (изображений, сгенерированных компьютером). И последние сами превращаются в объект потребления, потому что отчасти, как утверждает Макхейл, мы смотрим эти сериалы, чтобы насладиться богатством и качеством компьютерных эффектов. Поэтому «Рим» и «Спартак» еще более усиливают то, что в «Гладиаторе» и в Caesar's Palace – и в глобализированной экономике в целом – уже было усилено. «Это то, что Нилон подразумевает под гиперпостмодернизмом?» [McHale 2015: p. 178]. Однако очень важно то, что в данном случае Макхейл поддерживает концепцию не Нилона, а скорее уже разобранный нами идею британского теоретика культуры Алана Кирби, считающего экспансию CGI признаком диджимодернизма [Kirby 2009]. Но, в конце концов, сериалы – это то, что упускают из внимания многие «концептуальные культурологи».

Вместе с тем, проблемы концепции Нилона заключается не в этом. Некоторые – те, что касаются методологии – мы уже упоминали выше. Остается обратить внимание еще на некоторые детали. Культурологи Дэвид Радрам и Николас Ставрис во введении к отрывкам из книги Нилона в антологии «Занимая место постмодерна. Антология сочинений об искусстве и культуре XXI века» предлагают очень сильные аргументы, делающие концепцию пост-постмодернизма крайне уязвимой для критики [Rudrum, Stavris 2015c: p. 82-84]. Так, самая большая слабость в позиции Нилона в том, что, хотя он и заявляет, что предлагает анализ эпохи глобализации, на самом деле ничего подобного он не делает: его аргументация сосредоточена исключительно на американской культуре и экономике. Примеры, которые использует Нилон, не касаются неамериканского опыта и мировоззрения. Сам же Нилон страдает симптомом мышления, приравнивающего глобализацию к американизации, тогда как перспектива настоящей глобализации предоставляет аргументы для критики его концепции.

Например, Нилон описывает азартные игры в Лас-Вегасе, но вместо того, чтобы стать повсеместными во всем мире (скажем, как Coca-Cola), они остаются незаконными и часто во многих странах за организацию азартных игр строго карают. Возможно, именно в результате этого Лас-Вегас стал международным игорным туристическим направлением, привлекающим посетителей со всего мира, но лишь немногие (если таковые имеются) города за пределами США пытались повторить эту модель экономического роста, не говоря уже об архитектуре или градостроительстве. И потому, когда Нилон называет игорную Мекку Лас-Вегаса микрокосмом глобальной неолиберальной пост-постмодернистской культуры, то делает весьма проблематичное утверждение. Более того, хотя мнение Нилона о росте игорной индустрии в экономике, которая «гламуризирует риск», разумно, тем не менее в качестве отрасли азартные игры не соответствуют неолиберальной форме. Эта отрасль остается одной из наиболее регулируемых и контролируемых в мире, что делает неолиберальные

заявлениями о том, что вмешательство государства ухудшает прибыльность и что экономическое дерегулирование является предпосылкой экономического роста, явно лживыми.

Наконец, в годы, когда, согласно Нилону, ознаменовался окончательный триумф американского капитализма, также было как минимум два явления, опровергающие эту тенденцию. Реакция Европейского союза на финансовый кризис 2008 года заключалась в том, чтобы потратить сотни миллиардов евро на кредиты с целью выручить колеблющуюся экономику более слабых государств-членов ЕС, что вряд ли является рыночным решением. В то же время США как доминирующая мировая экономика стали испытывать постоянное давление из-за подъема Китая как промышленной сверхдержавы. Все это показывает, что мир (по крайней мере, пока) еще не является одной большой американской империей, как утверждает Нилон. В свете этих событий концепция глобализации Нилона, построенная на утверждении, будто неолиберализм доминирует в американской экономике, кажется довольно узкой⁷².

Но что в итоге? Разные концепции постпостмодернизма получают разное звучание. Нельзя сказать, что идея Нилона оказалась слишком влиятельной. Тем не менее она нашла поддержку со стороны Брайна Макхейла. Когда Макхейл в своей книге подходит к теме конца постмодерна, то обращается именно к Нилону и даже пытается найти аргументы в пользу его тезисов. Так, он задается вопросом, что если предположить, что постмодернизм действительно закончился 11 сентября 2001 года или около того, тогда что же заняло его место? Можно сказать только одно: пока ничего не ясно, за исключением того, что, безусловно, еще слишком рано для того, чтобы окончательно характеризовать какую бы то ни было культурную фазу в нынешнем процессе отхода от постмодернизма. «Вероятно, если нам потребовалось ждать нового тысячелетия, чтобы увидеть постмодернизм в целом, как мы можем ожидать, что пойдем его преемника, все еще

⁷² Всю эту аргументацию см.: [Rudrum, Stavris 2015c: p. 82-84].

формирующегося вокруг нас всего лишь десятилетие или немного больше?» [McNale 2015: p. 175]. Одним словом из всех версий постпостмодернизма Макхейл, отвергнув концепцию космодернизма, выбирает концепцию Нилона не только как более осторожную, но и как более адекватную текущему моменту.

Но Макхейл идет дальше. Он старается развить идеи Нилона. Так, он замечает, что есть соблазн попытаться использовать идею Нилона посетить канонические места постмодернизма как шаблон для дальнейшего исследования усиления и мутаций пост-постмодернизма. Например, если Caesar's Palace усиливает Westin Bonaventure, а Лас-Вегас образца 2012 года усиливает Лас-Вегас образца 1972 года, то «Гладиатор» Ридли Скотта можно рассматривать как мутацию его же «Бегущего по лезвию» (1982), знаменитый музей Гуггенхайма Фрэнка Гери в Бильбао (1992-1997) – как мутацию его же доконструируемого дома в Санта-Монике (1978). Тогда «Космополис» Дона Делилло (2003) – это мутация «Автокатастрофы» Джеймса Балларда (1973), а «Облачный атлас» Дэвида Митчелла (2004) – это усиление «Если однажды зимней ночью путник» (1979) Итало Кальвино и так далее [McNale 2015: p. 177-178]. Но вместо этого Макхейл начинает рассуждать в другом направлении, рассматривая четыре ключевые мутации пост-постмодернизма (постмагический реализм, некреативное письмо, конец будущего и старый марксистский тезис «все прочное все еще растворяется в воздухе»).

Разумеется, такое влияние нельзя назвать впечатляющим, но стоит подождать – возможно, именно этот «уродливый термин» победит в борьбе за ключевой ярлык описания нашей эпохи. Конечно, мы можем задаться вопросом, что если пост-постмодернизм – это усиление постмодерна, а не его вытеснение, тогда почему (не говоря уже о том, как) надо различить пост-постмодернизм и сам постмодернизм? Дело в том, что подобные возражения выдвигались, когда некоторые критики воспринимали постмодернизм как усиление модернизма, а не как его замену. В итоге ситуация обернулась

совсем иным образом. В любом случае ясно одно: в нынешней культурной ситуации пока что «трудно понять сегодняшний день как что-либо еще, кроме как усиленную версию вчерашнего дня», как точно выразился сам Джеффри Нилон [Nealon 2012: p. 8].

Глава 4.4. Капиталистический реализм как позитивная версия постпостмодернизма

Как мы видели по предшествующему изложению, постмодерн сегодня мало кого удовлетворяет в качестве эвристической социальной теории и философии культуры. Вместе с тем, в очередной раз необходимо разобраться, с каким именно постмодерном пытаются свести счеты те или иные авторы, если они вообще к нему обращаются (но мы знаем, что почти все они обязательно про него говорят). Часто теоретики ссылаются на «Состояние постмодерна» Жана-Франсуа Лиотара, но еще чаще исследователи не могут обойтись без ссылки на фундаментальные работы Фредрика Джеймисона. В этом нет ничего удивительного, потому что, как это убедительно показал марксист Перри Андерсон, именно Джеймисон одержал победу за адекватное теоретическое описание такого непростого термина, как «постмодерн» [Андерсон 2011]. В данном случае мы подошли к ключевому пункту стоящей перед нами проблемы – работает ли, с точки зрения некоторых авторов, теория постмодерна, предложенная Джеймисоном? То, что почти все отрекаются от постмодерна, первым делом заставляет нас предположить, что она больше не актуальна. Мы видели, что с точки зрения Нилона, работает при прочих оговорках, но это исключение из общего правила. Именно здесь начинаются сложности. Постольку, поскольку авторы, отрицая сам постмодерн, обращаются в своей теоретической работе за помощью к теории Джеймисона.

Это, вместе с тем, не единственная и не сама большая трудность, возникающая при разговоре о современных попытках упразднить постмодерн и предложить адекватный анализ нашего времени. Сила концепции Джеймисона заключалась в том, что он первым предположил, что постмодернизм – это не течение в искусстве, а вся современное состояние культуры в целом. Но эта же культура отражала логику позднего – на момент начала 1980-х годов – капитализма. То есть, став «второй природой»

человека, культура была суть экономикой. Несмотря на то, что Джеймисон не так часто обращался к экономическим категориям, концентрируясь на культуре, тем не менее, он, описывая одно, объяснял содержание другого. Он неоднократно подчеркивал, что выступал против «морализаторской позиции», свойственной многим левым, но пытался сделать невозможное – описать эпоху, то есть «тотализировать» ее как культуру в целом. Мы даже могли бы назвать это «когнитивным картографированием» постмодерна, если бы (не)используемый нами в данном случае термин не был бы таким сложным.

Заметим: мало кто из авторов концепций постпостмодернизма обращается к капитализму, то есть совершенно забывает об экономике. Нилон в данном случае – то же самое исключение. Другая проблема в том, что оспаривать абстрактный «постмодернизм» – это одно, а оспаривать Джеймисона – совсем другое. Причем оспаривать – необязательно критиковать и указывать на теоретические промахи или эмпирическую невнимательность. Оспаривание в нашем понимании может заключаться и в домысливании или использовании концептуального аппарата, но в целях отрицания, критики или гегелевского «снятия» теории. И вот почему наиболее любопытными из всех концепций альтернативного описания нынешнего состояния (западного) общества и актуальной культуры являются те, что обращаются за помощью к теории Джеймисона. В этой и следующей главе мы изложим и критически рассмотрим две стратегии социальной теории, которые либо непосредственно обращаются за помощью к Джеймисону, чтобы развить или «дополнить» его мысль, или, резко контрастируя с упоминаемыми концепциями метамодерна, альтермодерна и т.д., обращаются к иной важнейшей для философа категории – капитализму. Чтобы доказать это, мы свяжем первую стратегию «капиталистического реализма» со второй – «акселерационизмом» и впоследствии «посткапитализмом» – путем неочевидных влияний и заимствований теоретического аппарата. Так, мы приходим к выводу, что даже некоторые

социальные теории капитализма, которые отказываются от джеймисоновской концепции постмодерна, все равно находятся в ее тени.

Представитель первой из упомянутых стратегий – Марк Фишер (1968-2017) – британский публицист левых взглядов, но также теоретик культуры и философ, прославившийся главным образом своим блогом «K-Punk». Широкую известность ему принесла книга «Капиталистический реализм», написанная по мотивам его блога. Книга была переведена на множество языков, в том числе и на русский. При этом, работая с его концепцией, мы должны понимать, что Фишер – не является академическим философом. Жанр, в котором он работает, – это, прежде всего, блоговые записи и эссеистика. А потому нам сложно ожидать от него аккуратности в использовании сложных терминов. Кроме того, теоретическое содержание его текстов подчинено риторике и продвигаемой им политической позиции – тот пункт, который нам необходимо иметь в виду при анализе его работ.

Эмпирическое поле для исследований Фишера – музыка, литература, кинематограф и преподавание (он часто обращается к своему опыту преподавания в британских колледжах). То есть тогда, когда он атакует капитализм, он обращается к культуре в самом широком смысле и, кажется, никогда конкретно к экономике. Его книги – «Странное и жуткое» и «Призраки моей жизни», - изданные после «Капиталистического реализма», посвящены исключительно литературе, кино и музыке; книга «K-Punk», выпущенная после смерти Фишера содержит, вероятно, все написанное автором, включая преимущественно блоговые записи (см: [Fisher 2014; Fisher 2016; Fisher, Ambrose 2018]). Отметим, что в методологическом отношении «Призраки моей жизни» строятся на идее «хонтологии» позднего Жака Деррида, что связывает эту версию постпостмодернизма с другой, возникшей в то же самый момент – реновализмом. Одним словом, для дискурса постпостмодернизма французская философия все еще актуальна и важна. Но нас в силу определенных причин интересует первая и главная его работа

постольку, поскольку обсуждение новейшего капитализма представлено именно в ней. Итак, что предлагает Фишер?

Редактор сборника неопубликованных работ Фишера «K-Punk» признает, что значительная часть текстов автора была написана в ответ на размышления Джеймисона о постмодернизме [Ambrose 2018]. При том, что Фишер не оппонирует Джеймисону, но регулярно обращается к его теоретическому аппарату для анализа современной культуры и политики. Возможно, Фишера не устраивало в текстах Джеймисона убеждение последнего в том, что в нынешней культурной ситуации традиционные разговоры о будущем уже невозможны. Впрочем, это претензия могла быть адресована не к Джеймисону, а к самой ситуации постмодерна, характерной для 1980-х и 1990-х годов. В конце концов, даже известный марксист Фракно «Бифо» Берарди признал, что будущее было украдено у левых именно в 1990-е⁷³. Сам же Фишер – в духе многих последующих левых теоретиков – настаивал, что «Мы должны изобрести будущее» [Fisher 2018]. К этой теме он пришел, однако, немного позже, а в 2009 году главной своей мишенью избрал новейшую форму капитализма.

В 2009 году Фишер утверждал, что мы находимся в ситуации, при которой капитализм стал не просто доминирующей и единственной социально-экономической системой, но главное – теперь даже невозможно вообразить его альтернативу. В пример Фишер приводит фильм Альфонсо Куарона «Дитя человеческое» (2006), чтобы заявить, что это кино посвящено не демонстрации будущего пусть и в форме альтернативы, а скорее обостренной формы нашего собственного мира. Экстраполируя образы из «Дитя человеческого» на нашу реальность, Фишер меланхолично замечает, что мир «не заканчивается взрывом, он затухает, оголяется, постепенно распадается» [Фишер 2010: с. 13]. Это кино якобы подтверждает, что будущее не готовит нам ничего, кроме перманентного застоя и повторных

⁷³ Берарди утверждал, что наше будущее появилось и исчезло, и потому сама концепция «будущего» потеряла полезность. См.: [Berardi 2011].

искажений одного и того же; и сама культура в ситуации, когда нет ничего нового, обречена на исчезновение. Такова культурная логика капитализма – в воображении Фишера он действует как чудовище из картины Джона Карпентера «Нечто» (1982), «монструозное, чрезвычайно пластичное существо, способное поддерживать свой метаболизм в чем угодно и поглощать все, с чем соприкасается» [Фишер 2010: с. 18].

Главный вопрос в таком случае, как быть с капитализмом, который распространяется всюду, поглощает все и лишает нас будущего? Позиция Фишера может быть эскипцируема следующим образом.

Первое. Изначально, как замечает сам автор, термин «капиталистический реализм» был использован как пародия на «социалистический реализм» еще в 1960-х [Фишер 2010: с. 33]. Впрочем, Фишер не упоминает этого, но не в рамках пародии слово тоже использовали в 1960-х [Lueg, Richter 1963]. В любом случае Фишер придает термину новое звучание и считает, что словосочетание не должно ограничиваться искусством и прекрасно подходит для описания социального состояния XXI столетия – это, если угодно, общая «атмосфера», регулирующая не только производство культуры и социальных отношений, но и блокирующая любые действие и мысль. Бедность, голод, насилие и проч. – неотъемлемые атрибуты реальности, с которой нам приходится мириться, и капитализм утверждает, что подобной ситуации нельзя избежать, но можно исправить. В таком свете моральная критика, традиционно присущая левым, не может работать. Фишер, обращаясь к психоанализу, разграничивает понятия «Реальное» и «реальность». Так, принцип реальности требует с подозрением относиться к любой «реальности», которая якобы представляет собой что-то естественное и очевидное. В то время как Реальное – то, что вытесняется «реальностью», «непредставимое X, травматическая пустота» [Фишер 2010: с. 40]. Поэтому необходимо, считает Фишер, обращаться к Реальному, вытесненному «реальностью» капиталистического реализма. Но какова же эта «реальность», именуемая капиталистическим реализмом? Это – главное,

что предлагает Фишер из конструктивных решений: изобличить то, что «реальность» капиталистического реализма – ужасна. Иными словами, его задача – показать, что капитализм противоречив и неустойчив [Фишер 2010: с. 38].

Второе. Поздний капитализм – это, если угодно, «рыночный сталинизм», сутью которого является рекламно-бюрократический подход к «решению» любых проблем. Фишер имеет в виду, что превозносятся главным образом *символы* достижений, а не сами *реальные* достижения. Капитализму куда более важно производство псевдособытий, чтобы обеспечить триумф рекламы над «реальностью». Предлагая аллюзию фразы Маркса/Энгельса, ставшей знаменитой благодаря ее английскому переводу и позже американскому марксисту Маршаллу Берману⁷⁴, Фишер формулирует это так: «при капитализме все прочное расплавляется в пиар» [Фишер 2010: с. 82]. Чтобы пояснить слабость этой установки, Фишер обращается к категории «Большого другого», данной в интерпретации Славоя Жижека, и пишет, что подобный пиар ориентирован именно на эту «коллективную фикцию», потому что и общество, и власть/капиталисты прекрасно осведомлены, что очень часто в случае разных достижений или продажи ненужных товаров кроме рекламы ничего не существует. Невоплощенная ткань социальной системы рвется в тот момент, когда иллюзию того, что «Большой другой» якобы не догадывается, что его вводят в заблуждение, разоблачают и раскрывают все карты. Иными словами, катастрофа случается тогда, когда кто-то из власти (или сами капиталисты) признает тот факт, что «реальность» ужасна. Так когда-то было со «сталинским социализмом», изобличенным Хрущевым. Однако капиталистический реализм успешно решает эти проблемы, придумывая, скажем, такие практики, как аудит. Аудит, будучи бюрократической процедурой, являет собой проверку (при этом все те, кого проверяют, пытаются впечатлить этого несуществующего «Большого

⁷⁴ Имеется в виду главная книга автора, название которой – это цитата из «Манифеста Коммунистической партии» Маркса и Энгельса: “All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity” [Berman 1983].

другого)), а затем осуществляет пиар, предоставляя «данные» о выдающихся достижениях работников. Эта новая – теперь уже капиталистическая – бюрократия ничем не ограничена и проникает повсюду, создавая тем самым ситуацию, из которой нет выхода.

Третье. С этим связана проблема отсутствия коллективного субъекта, но что еще важнее – отсутствия *реальных* агентов капитала, к которым можно было бы предъявлять требования что-то изменить. Относительно последнего Фишер заявляет, что, например, корпорации не являются такими агентами, которые управляют всем и действуют на самом глубоком и невидимом уровне. Потому что эти корпорации ограничены конечной причиной, «которая-не-есть-субъект, то есть Капиталом, являясь всего лишь его выражением» [Фишер 2010: с. 124]. Будучи агентами капитализма, корпорации (сами по себе безличные) перекалывают ответственность на конкретных людей – на индивидов – и обеспечивают работу капиталистической «реальности». Фишер даже называет историко-символическое событие всего этого – концерт Live Aid 1985 года, когда протесты шахтерских забастовок были вытеснены сентиментализмом, требующим этических обязательств от индивидов, сидящих перед экранами телевизоров. Поэтому часто вину за те или иные проблемы возлагают на тех, кто злоупотребляет отлаженной системой. Следовательно, необходимо сконструировать новый «коллективный субъект», каждый представитель которого осознает, что не несет никакой индивидуальной ответственности. А значит, нужно не требовать личной ответственности, но обращаться к тотализации: дело не в том, что каждый конкретно отвечает за изменение климата, но в действительности никто не отвечает, а это и является сутью проблемы.

Четвертое. Как это сказывается на субъекте, находящемся в новой культурной ситуации? Здесь Фишер особенно пессимистичен. Как и всегда, он отталкивается от позиции Фредрика Джеймисона, чтобы обратиться к проблеме расстройства психики. В контексте постмодерна Джеймисон

говорил о децентрированном субъекте, описывая это состояние как «шизофрению», но в культурном, а не медицинском смысле [Джеймисон 2019: с. 125-136]. Напомним, что другие «постпостмодернисты» также рассуждают о диагнозе общества, следуя Джеймисону: диджимодернизм обсуждает аутизм, а гипермодернизм – анорексию, булимию и нарушение психической стабильности [Kirby 2009; Aubert 2008]. Фишер же затрагивает именно медицинскую проблематику. В ситуации «капиталистического реализма» самым распространенным психическим заболеванием стала депрессия [Фишер 2010: с. 42]. Задаваясь вопросом, как стало возможным, что так много людей в Британии страдают именно этой болезнью, Фишер ожидаемо отвечает, что данный феномен – порождение самой социальной системы, порочной в своем основании. Возможно, это место было бы наименее любопытным в рассуждениях Фишера, если бы он не предложил развитие тезиса. Больше всего автор переживает за молодых людей. Однако их проблемы с психикой он называет «депрессивной гедонией» – неспособностью выполнять какие-либо действия кроме поисков удовольствия [Фишер 2010: с. 48]. Вместо конструктивной деятельности молодежь просто смотрит телевизор, играет в компьютерные игры и ест фастфуд, при этом не желая читать, считая последнее самой ужасной формой скуки. И здесь, чтобы описать «время, нарезанное на цифровые микроломтики», доставшееся молодому поколению, Фишер вновь цитирует Джеймисона.

Мы должны иметь в виду то, что в данном случае сказывается возраст и присущий Фишеру «естественный консерватизма», предполагающий печальный взгляд на новые поколения, которые «уже ничего не хотят». Сам Фишер не рефлексировал по этому поводу, но его брюзжание относительно студентов, которые слушают музыку прямо в аудитории, толкают его к далеко идущим выводам относительно депрессивной культуры, хотя это может отражать куда более локальную и совершенно субъективную проблему автора. Казалось бы, теория Фишера сама по себе стройная, хотя и

не очень изощренная в плане философского фундамента. Возможно, именно эта простота и полемический запал позволили ей стать такой популярной. Вместе с тем, у «капиталистического реализма» есть проблемы в концептуальном плане, и сам Фишер их, разумеется, обсуждает.

Исходная теоретическая посылка Фишера состоит в следующем. Первым делом автору было необходимо отделаться от постмодернизма как от описательной категории его «теории», иначе в таком случае, что он привносил нового? Поэтому он сразу заявляет, что поскольку Джеймисон убедительно показал связь между культурой постмодерна и тенденциями постфордистского капитализма, может возникнуть впечатление, будто в понятии капиталистического реализма нет никакой необходимости, и даже признает, что в определенном смысле это так и есть. Поскольку то, что он называет «капиталистическим реализмом, можно подвести под категорию постмодернизма в той теоретической версии, которая была предложена Джеймисоном». Вместе с тем, Фишера не удовлетворяет сам термин постмодернизм, так как, несмотря на титанические усилия Джеймисона в объяснении слова, значение понятия все еще остается неясным и запутанным, а сам концепт – «спорным» [Фишер 2010: с. 20].

Кроме того, у Фишера есть несколько причин для того, чтобы отказаться от постмодернизма в отношении связки его концепции с актуальной культурной и политической ситуацией. Во-первых, в 1980-х, когда Фредрик Джеймисон начал работать над темой, существовали хоть какие-то альтернативы капитализму, в частности, Советский Союз и страны советского блока. Во-вторых, в момент своего появления постмодернизм изначально сталкивался с модернизмом, постепенно, но агрессивно осваивая и коммодифицируя последний. Капиталистический реализм уже не сражается с модернизмом, но считает само собой разумеющимся его преодоление, лишь изредка принимая его возвращение в качестве «замороженного эстетического стиля». В-третьих, встроив в себя любые альтернативы и поглотив весь мир, новейший капитализм решает иную в отличие от постмодернизма проблему –

производство «независимых культурных зон», в которых могут повторяться лишь *старые* жесты протеста, но на деле они не выходят за пределы мейнстримной культуры.

Все это выглядит почти убедительным. Но все же, например, «метамодернист» Робин ван ден Аккер, о котором мы уже писали выше и также в контексте проблемы постпостмодернизма [Павлов 2018d], пишет следующее: «...при постмодернизме стало невозможным – или внешне бесполезным – представлять исторический момент до или после необузданного капитализма (а, следовательно и либеральной демократии с неолиберальной экономикой): эту идеологическую диспозицию, в плане как искусства, так и политики, по всей видимости, лучше всего описывать в терминах “капиталистического реализма”» [Akker van den 2017: p. 22]. Несмотря на то, что ван ден Аккер использует термин Фишера и даже ссылается на последнего, из цитаты следует, что капиталистический реализм – лишь аватар или иное обозначение постмодернизма. Это наносит существенный урон, прежде всего, концептуальным основаниям теории Фишера. Но отсюда вытекает другая проблема – автору не удастся преодолеть теорию Джеймисона и хотя бы дополнить ее, если не развить.

Мы видели, что довольно часто Фишер обращается к кинематографу за иллюстрациями к своим идеям, причем делает это скорее в духе Славоя Жижека. Так, в наибольшей степени его привлекают такие фильмы, как «Схватка» (1995), «Офисное пространство» (1999) и «Идентификация Борна» (2002). Именно примерами из них он репрезентирует проблемы капитализма. Джеймисон, как правило, анализирует фильмы, эксплицируя из них смыслы, отражающие состояние постмодерна [Джеймисон 2019: с. 565-578]. Но сама установка на работу с кино как с эмпирическим материалом для иллюстраций социальной теории и попыток найти в фильмах отражение ключевых проблем современности (капитализма и/или идеологии) своим источником имеет открытия Джеймисона, а не Жижека. Более того, Фишер

не может обойтись без прозрений Джеймсона, в конечном счете, используя главным образом наработки последнего.

Одним словом, и это главный итог настоящей главы, теория культуры постмодерна Джеймсона как тень нависает над всеми размышлениями Марка Фишера, доказывая свою актуальность и жизнеспособность. Но главное – Фишер не может обойтись без слова «постмодернизм», хотя это, казалось бы «спорный термин», через раз, а то и чаще, подменяя им ситуацию «капиталистического реализма». Неоднократно использует Фишер слово и в других текстах. Видимо, в теоретическом и даже практическом отношении от понятия «постмодерн» не так-то легко избавиться, даже если мы декларируем, что оно больше не подходит для описания нынешней культурной ситуации. Тем самым «капиталистический реализм» оказывается вписан в движение постпостмодернистского дискурса о культуре, но в качестве его позитивной версии, как и в случае с Джеффри Нилоном. Стоит также упомянуть, что Фишер неоднократно обращается к философии Жила Делеза, и прежде всего к идее «общества контроля», сформулированной Делезом благодаря концепции «дисциплинарного общества» Мишеля Фуко. Удивительно, но Джеффри Нилон делает то же самое.

Глава 4.5. Посткапитализм как негативная версия постпостмодернизма

Экономист и социальный теоретик Ник Срничек, о котором мы часто вспоминали в контексте настоящего раздела, является на сегодняшний день одним из самых популярных левых авторов, в фокусе внимания которого ожидаемо находится (пост)капитализм. Очень важно, что свои рассуждения «новейший левый» отстраивает совершенно по-новому, хотя и почтительно, но все же с некоторым скепсисом относясь к предшествующим теориям типа философии культуры Фредрика Джеймисона. Поэтому, казалось бы, довольно странно вписывать концепции Срничека в дискурс постпостмодернизма, поскольку сам он не является его участником ни в каком смысле. То есть мы должны поставить ребром следующий вопрос: каким образом все это может быть связано с куда более свежей и актуальной левой теорией акселерационизма или посткапитализма? Очевидно, что на первый взгляд может показаться удивительным и даже неправомерным вписывать социальную теорию Ника Срничека в разговор о «постпостмодернизме». Но это лишь на первый взгляд. Поступать так у нас есть несколько довольно веских оснований.

Во-первых, мы можем обнаружить невидимые, но весьма прочные нити, связывающие социальные теории Марка Фишера и Ника Срничека, о чем скажем подробнее ниже. Во-вторых, сам Срничек во главу угла своей концепции ставит капитализм, что означает то, что мы должны хотя бы задаться вопросом, есть ли в таком раскладе место постмодернизму, раз уж последний в течение долгого времени был культурной логикой позднего капитализма. В-третьих, возникает вопрос о том, что поскольку Срничек левый, существуют ли какие-то пересечения его теории с теорией постмодернизма Фредрика Джеймисона, а как мы поняли, в чем-то пересечения можно обнаружить. Но если вдруг содержательные пересечения не обнаружатся, мы должны ответить на вопрос, почему так получилось, и тем самым подтвердить гипотезу о том, что идея посткапитализма являет

собой стратегию (не)осознанного устранения постмодернизма, что в таком случае делает ее в некотором отношении стратегией «постпостмодернизма». Но проясним эти аргументы и обсудим возникающие вместе с ними трудности.

Британский философ Ник Ланд тесно связан с «группой исследований киберкультуры» CCRU (Cybernetic Culture Research Unit). Этот междисциплинарный коллектив был основан Сэди Плэнт в 1995 году, а с 1997 года его возглавил Ланд. Марк Фишер участвовал в работе группы. И поскольку последний был левым, а Ланд – правым, между ними существовало определенное интеллектуальное напряжение [Ланд 2018а: с. 35]. К слову, название блога Фишера «K-Punk» (что означает в том числе и «киберпанк») отсылает именно к этой группе, где первая «С» означает «кибер», то есть отсылает к греческому «Kuber» [Fisher 2018а]. Сам Фишер упоминает имя Ланда среди основных представителей группы. Кроме того, имя Ланда вписано в другую важную интеллектуальную традицию – концепцию акселерационизма. Эту концепцию поначалу активно развивал Срничек, написавший вместе с Алексом Уильямсом «Манифест акселерационизма» [Уильямс, Срничек 2018], придав ей звучание и большую популярность. При этом Ланд занимает в движении правый фланг, в то время как Срничек и Уильямс – левый. Поэтому мы не удивимся, если увидим имя Марка Фишера в ссылках Срничека и Уильямса. Здесь же заметим, что именно Фишеру, как упоминалось, принадлежит мысль о том, что «мы должны изобрести будущее», высказанная им еще в 2012 году⁷⁵, то есть, что предельно важно, до написания манифеста акселерационизма. Это приводит нас к следующей проблеме.

В этом контексте необходимо сделать важное замечание. Так в качестве оппонента Ланда Фишер обращается к манифесту последнего, получившему название «Расплавление». Цитирует он его следующим

⁷⁵ Однако Срничек и Уильямс в книге с названием «Изобретая будущее» цитируют его «Капиталистический реализм», но не другие тексты. Чтобы не было недомолвок, на английском фраза Фишера звучит так: «We have to invent the future» [Fisher 2018b].

политическими оппонентами Ланда, исходная посылка у них одна – ускорение капитала [Ланд 2018а: с. 46], а сам Ланд начал рассуждать на тему акселерационизма даже раньше Срничека и Уильямса. Вот почему некоторым образом проблема постмодерна была изначально вшита в социальную теорию Срничека.

Но и это еще не все. В 1990-е годы такой жанр научной фантастики, как «киберпанк», определенно был интеллектуальной модой. Как видим, Ланд и Фишер обращаются именно к нему. Что ж, следует сказать, что киберпанк – тот жанр культуры, который возник и состоялся благодаря постмодернизму. У того же Джеймисона, цитировавшего Уильяма Гибсона, мы можем обнаружить такой пассаж: «Здесь уместно пожалеть о том, что в этой книге нет главы о киберпанке, ведь, с точки зрения многих из нас, это высшее литературное выражение если и не постмодернизма, то позднего капитализма» [Джеймисон 2019: с. 57-58]. Иными словами, в начале 1990-х было почти очевидно, что киберпанк – это не только грядущая интеллектуальная мода, но и высшее и самое свежее воплощение постмодернизма. Мы находим историческое, более позднее подтверждение этого тезиса. Так, литературовед Брайн Махейл в своей книге «Кембриджское введение в постмодернизм» называет киберпанк одним из ключевых явлений/жанров постмодернизма, находящегося на пике своего развития [McNale 2015: p. 85-89]. Более того, культуролог Десио Торрес Крус, рассуждая о «Бегущем по лезвию» (1982) Ридли Скотта как о постмодернистском фильме, замечает, что, несмотря на свою недавнюю историю, концепция постмодернизма уже породила различные жанры, как предполагают многие авторы, и поджанры. Одним из этих жанров или постмодернистских тенденций является фантастика киберпанка [Torrez 2014: p. 30]. Одним словом, Ник Ланд и Марк Фишер, хотели того или нет, в 1990-е продвигали самую актуальную форму именно постмодернистской культуры, и тем самым оказывались глашатаями постмодернизма в рамках популярной культуры. И на фундаменте всего этого Ник Срничек, осуществив

определенную «переплавку» исходного материала, строит свою социальную теорию.

В своем раннем тексте «Навигация по неолиберализму: политическая эстетика в эпоху кризиса» Срничек ссылается на термин «капиталистический реализм» как на что-то само собой разумеющееся и не дает ссылки на Фишера. Автор повторяет главный фишеровский тезис: «...капиталистический реализм утратил свое ощущение будущего» [Срничек 2016: с. 97]. Это очень важный текст, потому что именно здесь автор обращается к эстетике и неолиберализму – крайне редкой для него теме. Будущее – ключевой концепт для начала размышлений Срничека; именно его он собирался добиваться путем разгонки капитализма до предельных оснований. Это текст доклада, сделанного Срничеком в сентябре 2012 года. Уже 14 мая 2013 года Срничек и Уильямс опубликовали свой манифест. С тех пор они написали книгу и продвинулись в своих рассуждениях дальше. Именно поэтому уже в 2017 году Срничек заявил, что «Термин “акселерационизм” стал бесполезным» [Срничек 2018: с. 87-102]. Что же в таком случае автор стал развивать в качестве основного понятия своей теории преодоления капитализма?

В 2015 году Срничек и Уильямс опубликовали книгу «Изобретая будущее: посткапитализм и мир без труда» [Srnicek, Williams 2015]. Обратим внимание, что в заглавии уже исчезает важнейший для их концепции термин «акселерационизм». Но также отметим, что слово «посткапитализм» в их манифесте уже было. Однако, именно с этим понятием возникают основные трудности. Например, в том же 2015 году вышла книга британского журналиста Пола Мейсона «Посткапитализм: путеводитель по нашему будущему» [Мейсон 2015]. Тем самым возникает серьезная интеллектуальная конкуренция в борьбе за термин. Тем более что Мейсон рассуждает об угрозах капитализму со стороны «цифровой революции» – именно тот материал, с которым работает Срничек. И даже слово «будущее» – ключевое для акселерационизма – присутствует и здесь. Но еще раньше, в

2013 году, появилась книга философа Рафаэля Сассоуера с захватывающим названием «Цифровая экспозиция: постмодернистский посткапитализм» [Sassower 2013].

Ключевой тезис Сассоуера состоит в следующем. Вместо бинарных оппозиций капитализм/социализм и модернизм/постмодернизм мы должны изобрести способ отобрать наиболее эффективное и социально выгодное, что существует в этих системах и концепциях, и объединить их. Именно цифровые технологии могут обеспечить реализацию и контроль главных для нас элементов данных оппозиций. При этом, считал философ, следует признать преимущество цифровых технологий предшествующему развитию, потому что речь идет об эволюционной траектории, а не революционной природе цифровой эпохи. И все же то слово, которое использует Сассоуер, это прежде всего «постсовременность»: именно в этом историческом состоянии и должен развиваться посткапитализм. Срничека же использованный Сассоуером термин «постмодернизм» не интересует в контексте разговоров о посткапитализме. Именно это обеспечивает дополнительные трудности в борьбе за понятие «посткапитализм», а конкуренция в использовании философских слов требует учитывать уже существующие и параллельные теоретические наработки относительно одного и того же термина. Сложно сказать, что заставило Срничека отказаться от развития термина «посткапитализм» в широком смысле, но в своей последней книге он предложил очередной концепт «Платформенный капитализм», хотя словосочетание «посткапиталистическое будущее» возникает и здесь [Срничек 2019]. Также обратим внимание, что ни Сассоуера, ни Мейсона Срничек ни разу не упоминает, хотя в «Изобретая будущее» другие тексты Мейсона не раз цитируются.

Теперь мы можем вернуться к связке капитализма в интерпретации Срничека и постмодернизма, а вместе с ним и социальной и культурной теории Фредрика Джеймисона. Нет необходимости искать что-то на эту тему в «Капитализме платформ», потому что книга посвящена исключительно

новым агентам капитала без импликаций в сферу политики и культуры. Вместе с тем, в тексте «Изобретая будущее» есть глава «Современность для левых». В этой главе излагаются общие философские идеи проекта, состоящего из трех факторов, которые могут помочь в разработке «современности для левых»: образ исторического прогресса, универсалистский горизонт и приверженность эмансипации [Srnicek, Williams 2015: p. 71], то есть, каким образом должна выглядеть «современность, устраивающая марксистов». Мы вправе ожидать, что слово «постмодернизм» появится хотя бы здесь, и, конечно, наши надежды оправдываются. Срничек и Уильямс пишут: «Связь между капитализмом и модернизацией сохраняется, в то время как правильные прогрессивные представления о будущем исчезли из-за постмодернизма и были уничтожены социальными кругами неолиберализма. Что наиболее важно, с распадом Советского Союза и распространением глобализации, видимо, у истории все же появился метанарратив. Рынки, наемный труд, товары и технологии, повышающие производительность, расширились во всем мире в соответствии с системным императивом накопления. Капитализм стал уделом современных обществ, счастливо сосуществующих с национальными различиями и мало обращающих внимание на столкновения между цивилизациями. Но здесь мы можем провести различие между конечной точкой (капитализм) и дорогой к ней. На самом деле то, что разные страны связаны между собой, означает, что европейский путь (который в значительной степени зависит от эксплуатации колоний и рабства) для многих развивающихся государств закрыт» [Srnicek, Williams 2015: p. 74].

Итак, мы можем предположительно сказать, что именно не нравится авторам концепции посткапитализма в постмодернизме. Во-первых, что очень важно, они его не отрицают. Однако они отрицают именно то, что он сделал – упразднил размышления о будущем, а с ним и о прогрессе. Эту позицию они связывают с концепцией Жана-Франсуа Лиотара, которую и критикуют, как критикуют «мыслителей постмодерна», потому что для

мыслителей постмодернизма, как заявляют авторы, современность ассоциировалась с доверчивой наивностью. И поэтому: «В эпохальном определении Жана-Франсуа Лиотара постмодерн был идентифицирован как эпоха, взрастившая подозрение к великому метанарративу» (the grand metanarrative). В этом смысле, считают Срничек и Уильямс, постмодерн – это культурное условие для того, чтобы разочароваться во всех видах великих нарративов, представленных капиталистическими, либеральными и коммунистическими версиями прогресса [Srnicsek, Williams 2015: p. 73].

Кроме того, Срничек и Уильямс не очень-то заинтересованы в проекте постмодерна и по политическим мотивам. Так, в одном месте они отмечают, что, делая акцент на свободе от государства, неолиберализм обратился к анархо-капиталистам и «движениям желания», распространившимся после мая 1968 года. В примечании к этому пассажи авторы говорят: «Это один из источников общего утверждения, что постмодернизм является культурным выражением неолиберализма»⁷⁶. Здесь важно даже не то, что случилось после 1968 года, но убежденность авторов в том, что постмодернизм – это неолиберализм (хотя культурное выражение предмета не есть сам предмет). Нельзя также не отметить, что авторы выбирают одну и очень странную версию происхождения постмодернизма. Потому что, хотя и отказываясь от анализа политического измерения постмодерна, они игнорируют альтернативную версию глубинных корней его возникновения. Так, культурсоциолог Джеффри Александер пишет, что постмодернизм «...был идеологией интеллектуального разочарования; интеллектуалы-марксисты и постмарксисты создали постмодернизм в ответ на тот факт, что период героического и коллективного радикализма, по-видимому, сходил на нет». Тем самым – по крайней мере, в логике Александера – постмодернизм не отрицал и не хотел отрицать будущего, но для него провал утопии мог оказаться историческим регрессом, который «угрожал разрушить смысловые

⁷⁶ Очень важно, что приписку относительно постмодернизма как культурного выражения неолиберализма, авторы дают в примечании, не желая проговаривать это в основном тексте [Srnicsek, Williams 2015: p. 63, 197].

структуры интеллектуальной жизни. С помощью теории постмодерна это неизбежное поражение можно было преобразовать в поражение имманентное, в необходимую часть самого исторического развития» [Александр 2013: с. 550-551].

Итак, мы видим, что в своих редких обращениях к постмодерну Срничек и Уильямс осуждают его, чтобы предложить адекватный проект «современности левых». Также заметим, что они не отказываются и от традиционной категории социальной теории и возвращаются к истокам рассуждений о «модерне», то есть о современности. И здесь мы подошли к главному. Есть ли у авторов место для того, чтобы включить в свою концепцию теорию Фредрика Джеймисона? Это самый острый и самый интересный вопрос. Дело в том, что Срничек и Уильямс не щадят левых, которые «погрязли в прошлом». Когда они отмечают очевидный факт, что дискуссии левых относительно будущего до сих пор кажутся абберрантными и даже абсурдными, то связывают эту ситуацию с постмодерном. И потому такие философы, как например Саймон Кричли, теперь могут с уверенностью утверждать, что «мы должны противостоять идее и идеологии будущего, которая всегда является конечной козырной картой капиталистических идей прогресса» [Srnicek, Williams 2015: p. 72]. Говорят ли они что-то подобное о Джеймисоне? Нет. Однако во многом именно Джеймисон ответственен за то, что постмодерн отказался от разговоров о будущем. Так, философ в главе «Ностальгия по настоящему», вошедшей в книгу «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма», вынес следующий приговор будущему. По его мнению, любые представления о будущем в нашем настоящем на самом деле блокируют или даже предупреждают всякую версию грядущего как радикальной, принципиально иной системы. Любые шокирующие картины насилия, голода и застоя «...не обязательно связаны с привыканием и слишком близким знакомством»; «...убежденность, пусть даже усвоенная не сразу, а постепенно, в том, что есть только настоящее и

что оно всегда “наше”, оказывается обоюдоострой мудростью» [Джеймисон 2019: с. 563].

В «Изобретая будущее» Срничек и Уильямс, разумеется, обращаются к Джеймисону и за исключением «Когнитивной картографии» [Джеймисон 2014: с. 335-349] цитируют его более поздние работы [Jameson 2002; Jameson 2011], но только не тексты про постмодернизм. Мы могли бы предположить, что это та часть исследования, которая была выполнена Алексом Уильямсом. Но это не так. В своем раннем тексте, выше упоминавшемся, именно Срничек обращается к Джеймисону и его «когнитивной картографии», причем в контексте эстетики, пусть и политической [Срничек 2016: с. 91-96]. Часть этой статьи вошла в книгу «Изобретая будущее», но только не этот кусок [Srnicsek, Williams 2015: p. 25]. Между тем, идею когнитивной картографии Джеймисон начал развивать непосредственно в контексте постмодернизма [Джеймисон 2019: с. 166-172]. Постмодерн в этом виде – куда более сильная теория, чем идея Лиотара, от которой с легкостью можно отмахнуться, так как всем очевидно, что метанарративы продолжают существовать. Срничеку оставалось, признавая вклад Джеймисона в марксистскую философию, оставить ключевые тексты о постмодерне последнего без внимания и обратиться к иным работам, потому что от постмодернизма в этой версии не так-то и легко отмахнуться. Итак, вывод очевиден. Постмодернизм имеет неочевидные имманентные генетические связи с «акселерационистским посткапитализмом», а потому социальная теория Срничека в целом – не что иное, как негативная версия «постпостмодернизма».

Необходимо также сказать, что если Срничек и Уильямс аккуратно обходят проблемы постмодерна, умалчивая о ее главной теории, то другие участники акселерационистского проекта, например, пытаются с ней сражаться. В частности, профессор критической теории Бенджамин Нойс призывает вернуться к прошлому, чтобы в нем отобрать силы для создания нового некапиталистического будущего. Интересно не то, что конкретно

предлагает Нойс, но то, как он описывает «хронотошноту» – перманентные повторения образов прошлого, являющиеся бессмысленной статикой. Вот почему левым, чтобы завоевать будущее, необходимо вернуться в прошлое и все исправить. Очевидно, это чревато ностальгией – между прочим, ключевой для постмодерна категорией – и потому, ностальгия акселерационизма – это ностальгия, как утверждает автор, совсем другого толка, противопоставляющая себя ностальгии постмодернизма. Ведь именно из-за постмодерна будущее забуксовало в «плохом пастише» (в данном случае выпад против Джеймисона очевиден), не предлагающем ничего нового, и сегодняшняя ретромания – это всего лишь логика поп-культуры позднего неолиберализма. Этот ход, однако, как утверждает Нойс, чреват вырождением акселерационизма в смесь ретромании и футуризма [Нойс 2018: с. 126-129]. И если учесть, что отделить хорошую ностальгию от плохой не так-то и просто, то проект Нойса заранее кажется безнадежным.

Все наши рассуждения – отнюдь не полемика с авторами «посткапитализма», но нечто совсем иное. Прежде всего, это попытка решить вопрос, почему они не связываются с термином «постмодернизм». Впрочем, после всего сказанного ответ становится очевидным: с одной стороны, сама по себе историческая ситуация, в рамках которой был провозглашен конец постмодерна, а молодые левые лихорадочно ищут новую повестку дня и пытаются обнаружить новые инструменты борьбы с капитализмом (вместо моральной критики и политической риторики), диктует требование оставить тему в прошлом. С другой стороны, постмодерн не давал какой-либо возможности теоретически рассуждать о будущем, а это означает, что он не просто не может помочь, но даже вреден для новейшей левой социальной теории, представляемой Срничеком. Именно поэтому постмодерн в понимании Лиотара осторожно упраздняется, а в версии постмодерна, представленная Джеймисоном, – замалчивается. И все же, брошенная, «когнитивная картография» в качестве орудия борьбы в эпоху постмодерна остается тлеть в самих истоках теоретических поисков Срничека,

замешанных на киберпанке и капиталистическом реализме – вполне себе (пост)постмодернистских феноменах.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В первой главе «Постмодернизм: популярная культура и социальная теория» мы сосредоточились на термине «постмодернизм», возникновении и эволюции термина, его теоретическом содержании и его референтности к популярной культуре. Было выявлено, что постмодернизм можно считать одним из наиболее удачных языков описания популярной культуры. Исследовано то, как понятие использовали в социальной теории и в марксистской философии культуры, а также ключевые черты как «ощущения конца» эпохи, которые разные авторы усматривали в идеологии, искусстве, социальном, истории и т.д. Последнее стало залогом возникновения новых концепций культуры, упраздняющих постмодернистский язык. Эти концепции появлялись уже тогда, когда постмодерн находился в своей высшей фазе. Во второй главе «Ранние попытки преодоления постмодернизма» мы сосредоточились именно на этих концепциях: версиях гипермодернизма, трансмодернизме, сверхмодернизме, постгуманизме и ранних первых попытках ввести в научный оборот понятие «неомодернизм». В третьей главе «Новые тенденции в теории литературы и искусства как ответ постмодерну» речь идет непосредственно о философии культуры, появившейся после признаний многих авторов в том, что постмодерн принадлежит истории: это неомодернистские манифесты в искусстве (два варианта неомодернизма, стакизм, ремодернизм, интенцизм), альтермодернизм, перформатизм, реновализм, метамодернизм и космодернизм/планетаризм. В заключительной главе речь идет о тех версиях постпостмодернизма, которые сосредотачивают свое внимание на технологическом влиянии на культуру и общество, а также о связи (пост)капитализма и его культурных описаниях: диджимодернизм, автомодернизм, пост-постмодернизм (Джеффри Нилона), капиталистический реализм и версии посткапитализма. Тем самым двумя ключевыми референтами для критического анализа этих концепций стали

философия культуры Фредрика Джеймисона и сама культура, как ее «элитарный» вариант, так и популярный.

Как мы видели у термина «постмодернизм» сложная судьба. С одной стороны, его развивали в искусстве, социальной теории и философии, с другой – параллельно ему появлялась и менялась популярная культура, пока, наконец, и то, и другое не совпало в философии культуры Фредрика Джеймисона. С тех пор именно его социальная и культурная теория определяла положение дел в гуманитарной науке в течение долгого времени. Однако и Джеймисон, и другие теоретики постмодерна приняли решение отказаться от понятия «постмодерн». В итоге, с развалом СССР и началом глобализации, то есть фактически в момент своего триумфа, символически постмодерн завершился 9 сентября 2001 года, как считают многие авторы. Литературовед Брайан Макхейл называет период с 1989 по 2001 годы «междоцарствием» [McNale 2015: p. 123-170] – когда постмодерн был еще актуален как язык описания эпохи, но что-то шло ему на смену, так как мир не мог бесконечно находиться в «вечном настоящем», как это сформулировал сам Джеймисон.

В 2002 году Линда Хатчеон, бывшая одно время лидером в дискуссиях о постмодерне, заявила, что постмодерна больше не существует и объявила открытым конкурс на новый язык описания культурного состояния западного общества: «Постпостмодернизм нуждается в новом собственном ярлыке, и я подвожу итог: бросаю вызов читателям самостоятельно найти его и дать ему имя собственное в двадцать первом веке» [Hutcheon 2002: p. 181]. С тех пор эти слова не раз цитировались теми, кто претендовал на то, чтобы стать ведущим теоретиком культуры, пришедшей на смену постмодерну. Независимо от того, написала бы Хатчеон эти строки или нет, «закат постмодерна» чувствовали многие [Bauman, Tester 2007: p. 22-31; Hassan 2003: p. 199-212], в итоге появилось несколько выше названных конкурирующих теорий, объединенных единым термином «постпостмодернизм» – альтермодернизм, метамодернизм, диджимодернизм,

автомодернизм, космодернизм и др. [Rudrum, Stavris 2015a]. И даже до заявления Хатчеон уже возникли такие концепции, как супермодернизм (1992) и перформатизм (2000) [Оже 2017; Eshelman 2015d]. У каждой из этих теорий был свой автор, а у некоторых – даже последователи, пытающиеся развивать интуиции первопроходцев.

Сам Джеймисон оставил термин и обратился к другим вопросам, полагая, что постмодерн – одно из проявлений глобализации. Однако представители очередного поколения амбициозных социальных теоретиков, провозглашая новые состояния эпохи, регулярно обращаются к Джеймисону, чтобы либо оттолкнуться от него в своих размышлениях, предлагая в то же время критику, либо стараются применить его теоретическую оптику к новым культурным и экономическим условиям. В частности, британский культурный критик Алан Кирби, предложивший считать нашу эру «диджимодерном», проговаривает тот факт, что смерть постмодерна объявили уже до того, как Джеймисон провозгласил его новой культурной доминантой [Kirby 2009]. Американский социальный теоретик Роберт Самуэльс, определяющий наше время как «автомодерн», критикует Джеймисона за то, что тот, изобличая поздний капитализм и тем самым притворяясь радикальным левым, на самом деле воспроизводит ритуальную риторику радикальных правых, направленную против любых революционных импульсов [Samuels 2009]. Впрочем, Самуэльс не отказывает Джеймисону в тонкости аналитических наблюдений относительно слияния культуры и экономики. Вместе с тем, другой американский социальный теоретик Джейсон Нилон, признавая то, что капитализм, о котором рассуждал Джеймисон, трансформировался, все же предлагает использовать левую логику, описывая культурное состояние своевременного капитализма как «пост-постмодернизм» [Nealon 2012]. Таким образом, даже если считать, что постмодерн как эпоха в самом деле завершился, самый влиятельный его анализ все еще остается отчасти эвристическим, а следовательно Перри Андерсон, поставив Джеймисона на

пьедестал ключевых теоретиков постмодерна, оказался прав [Андерсон 2011].

Однако есть еще один аргумент, почему, например, марксизм (как мы увидели, Джеймисон в своей критике исходил из марксистских установок) все еще может быть актуальным для анализа нынешнего времени. Так, социолог Энтони Гидденс в начале 1990-х отказывался признавать эпоху «постмодерном», предлагая свою концепцию «радикализованного модерна», однако в итоге сменил позицию. Спустя какое-то время Гидденс признал то, что постмодерн как исторический период имеет место быть, и даже согласился с мнением Джеймисона (хотя так думают многие авторы), что модерн и постмодерн могут сосуществовать и сосуществуют, дополняя друг друга [Гидденс, Саттон 2018: с. 37]. В таком случае альтернативные версии «модерна» Кирби, Самуэльса, Нилона и других авторов, хотя и провозглашают смерть постмодерна, но на деле помогают ему продлить свое существование. Постмодерн меняется, но как проект он еще определенно не завершен. И пока что трудно найти его более удачную теорию, чем ту, которую предложил марксизм.

Однако к началу XXI столетия не осталось философов и критиков, которые бы продолжали исследовать меняющуюся эпоху. Тем самым возникла ситуация, при которой начало нового столетия и даже тысячелетия осталось без теоретического языка описания, а потребность прояснить базовые изменения социокультурной и политической жизни оказалась как никогда острой. Так, начиная с 2000 года, разные мыслители, художники и ученые стали «производить» концепции актуального для нас времени. Но, что важно, большинство авторов, которые предлагают теории нынешней социокультурной темпоральности, во-первых, считают своим долгом в очередной раз объявить о смерти постмодерна, во-вторых, при этом они строят свои концепции на фундаменте, заложенном постмодерном, противопоставляя свою позицию той, что, по их мнению, уже отошла в прошлое. Тем самым, хотя и на уровне негации, но постмодерн, «странным

образом умерев», продолжает жить в большинстве актуальных социально-философских теорий современной культуры, в принципе являясь их фундаментом. Вместе с тем, чаще всего он остается скорее тем, чем его назвал канадский литературовед Джош Тот с соавтором Нилом Бруксом, – «призраком» (в понимании Деррида), то есть уже прошедшим или умершим явлением, хотя мы все еще устраиваем ему поминки [Brooks, Toth 2015: p. 183-190].

2000 год – еще одна символическая дата для «смерти» постмодерна. Это не только официальное начало нового тысячелетия, но также и рубеж, обозначающий усталость от старых теорий и отчаянные попытки предложить новые. Именно с 2000 года художники, литературоведы, культурологи, философы и т.д. начинают предлагать собственные варианты языков описания эры XXI столетия. Впрочем, все началось немного раньше. В 1999 году художники Билли Чайлдиш и Чарльз Томсон объявили, что настоящим художником может считаться лишь тот, кто умеет рисовать, и начали поход против концептуального искусства, создав движение «стакизм», продвигавшее фигуративную живопись. В 2000 году они опубликовали манифест «Ремодернизма», в котором призывали отказаться от пустоты и бессмыслицы постмодернизма и вернуться к классической модернистской живописи [Childish, Thomson 2015: p. 106-107]. Первым автором-ученым, который в 2000 году заявил о том, что мы живем в «новом времени», стал немецкий специалист по эстетике Рауль Эшельман, назвавший нынешнюю эпоху «перформатизмом» – новой искренностью в искусстве и культуре, пришедшей на смену постмодерну [Eshelman 2008].

В 2004 году французский социальный философ Жиль Липовецкий провозгласил, что мы, оставив постмодерн позади, ныне живем в «гиперсовременное время», ключевыми характеристиками которого являются культ потребления, гипериндивидуализм, а также интенсивность культурных изменений [Lipovetsky 2015: p. 191-208]. В 2007 году упомянутый выше литературовед Джош Тот выступил в защиту постмодерна

с концепцией реновализма, предполагающей актуальную «призрачность» постмодерна [Toth 2010]. В 2009 году французский куратор и художественный критик Николя Буррио провозгласил, что настало время альтермодерна – другого, противоположному постмодерну, модерна, в центре которого находится идея культурных кочевников [Bourriaud 2015: p. 219-230]. В 2010 году двое культурологов-европейцев Тимотеус Вермюлен и Робин ван ден Аккер объявили о возникновении метамодернизма – сложного состояния чувственности по отношению к новой культуре, пришедшей на смену постмодернистской иронии [Akker van den, Vermeulen 2010]. В 2012 году американский культуролог Джеффри Нилон выступил с идеей пост-постмодернизма. В основу этой концепции легла интуиция Джеймисона относительно того, что постмодерн является культурной логикой позднего капитализма. Нилон соглашается, что сегодняшний капитализм отличается от того, как он был описан Джеймисоном, но основная догадка Джеймисона остается верной, а следовательно культурной парадигмой обновленного капитализма становится обновленный постмодернизм, то есть пост-постмодернизм. «Новый» капитализм для Нилона является своевременным (just-in-time), а его культурной логикой в таком случае оказывается «пост-постмодернизм» [Nealon 2012]. Наконец, в 2013 году американский литературовед Кристиан Морару ввел в академический оборот понятие «космодернизм». Несмотря на интригующее название, содержательное наполнение термина остается довольно скромным – это новый фон глобальной культуры, возникшей после окончания Холодной войны. В целом Морару исследует новейшую американскую художественную литературу, пытаясь описать новую культурную парадигму, возникшую на фоне ускоренной глобализации [Moraru 2011].

Однако главный пробел данных концепций состоит в том, что они не учитывают колоссальные перемены в обществе, ставшие возможными благодаря новым технологиям. В этом, кстати, состоит слабость и подхода самого Джеймисона. Например, британский урбанист Адам Гринфилд

иллюстрирует то, как новые технологии трансформируют современные социальные процессы: «Вы сидите в кафе, рекомендованное вам алгоритмом, за столом, сделанным при помощи установки с программным управлением; вы платите за свой кофе криптовалютой, поднося смартфон к кассе; с улицы доносятся голоса детей, играющих в игру с дополненной реальностью. И хотя ни один из аспектов этой ситуации не был возможен еще пять лет тому назад, ни один из них не кажется вам особенно примечательным. В наши дни это просто в порядке вещей» [Гринфилд 2018: с. 363]. Вот почему на фоне перечисленных вариантов постпостмодерна выделяются две названные выше альтернативные теории – диджимодерн (2009) и автомодерн (2007/2009) [Kirby 2009; Samuels 2009]. Автор первой – британский культурный критик Алан Кирби. Он настаивает на том, что новые технологии переопределяют нашу культуру и возводят к формированию нового – диджимодернистского – общества. Отметим, что эти теории, точно также занимаясь критикой постмодерна, заявляя о смерти последнего и предлагая ему альтернативы, вписываются в зонтичный термин постпостмодернизма. Мыслители утверждают, что современное западное общество все еще развивается в логике модерна, хотя с возникновением новейших технологий перешло на новый этап эволюции.

В 2007 году, когда такие, сегодня уже неотъемлемые феномены жизни общества, как Facebook и др., лишь появлялись, Сэмюэлс написал статью «Авто-современность после постмодернизма: автономия и автоматизация в культуре, технологии и образовании» [Samuels 2007]. Тогда он осторожно намечал контуры будущей критики ситуации автомодерна. Через два года он развил эти тезисы, выпустив книгу, получившую название «Новые медиа, исследования культуры и Критическая теория после постмодернизма» [Samuels 2009]. С точки зрения исследователя, концептуальный аппарат постмодернистской теории уже ни в каком виде не способен адекватно объяснить или описать колоссальные изменения, происходящие в культуре и даже политике XXI столетия. Эти изменения касаются не только цифровых

технологий, но также и новых социальных движений. Именно поэтому существенную часть размышлений автор посвящает полемике с популярными социальными философами – такими, как Фредрик Джеймисон и Славой Жижек. Главная идея Сэмюэlsa состоит в том, что в текущем столетии высокий уровень механической автоматизации (automation) сочетается с усиленным желанием людей получить/завоевать личную автономию (autonomy). Отсюда и приставка «авто» в термине, которая символизирует две эти в определенной степени противоречивые тенденции, парадоксальным образом комфортно сосуществующие друг с другом. Тем самым фокус исследователя сосредоточен на стыке двух областей развития западного общества: это «объективная», технологическая сторона современности, и «субъективная», культурная сфера повседневной жизни.

И поскольку никто из авторов, упраздняющих постмодерн, так и не смог одержать победу в конкуренции за язык описания актуальной культуры, лучшим вариантом было бы назвать все эти концепции «постпостмодернизмом» – термин, который уже не раз звучал. Впрочем, подводя итоги, необходимо обсудить некоторые нюансы. Сами сторонники альтернативы «ушедшей эпохи» намеренно избегают семантической связки с постмодерном именно потому, что они таким образом как бы вписываются в проект постмодерна, развивая его. Как точно заметили «метамодернисты»: синтаксически такая приставка верна, но семантически – нет. Кроме того, Джеффри Нилон как раз соглашается с тем, от чего другие сторонники новых идей отказываются: он не отрицает, что его взгляды имеют генетическое родство с предшествующей теорией, однако, поскольку мир изменился, требуется инвентаризация постмодерна. Таким образом, на этом основании было бы не совсем верно обозначать другие «-модернизмы» как «постпостмодернизм», хотя по существу все они представляют собой именно постпостмодернизм. Если использовать последнее понятие в самом широком смысле, то новые модернизмы окажутся если уж и не семантически, то дискурсивно постпостмодернизмами. Тем более ни одна из этих концепций

не является доминирующей в социально-философском дискурсе и в дискуссиях о философии культуры и редко какая из них обходится без ссылки на Джеймсона. Вместе с тем собранные вместе они дают синергичный эффект: создается ощущение, что мы и в самом деле живем в эпоху безвременья, отчаянно нуждающуюся в интерпретации. Некоторые из этих теорий не находят поддержки, другие, напротив, «набирают обороты». Так, к проекту метамодернизма подключились Рафаэль Эшельман (перформатизм) и Джош Тот (реновализм), опубликовав в новейшем сборнике, посвященном метамодерну, свои тексты [Akker van den, Gibbons, Vermeulen 2017].

Но почему в таком случае постпостмодернизм даже в совокупности своих течений плохо работает? Во-первых, все возникшие альтернативные варианты постмодернизма появляются буквально *после* него, если не «стоят на его плечах», то пытаются что-то возделывать на, видимо, все еще плодородной почве. Во-вторых, почти все авторы альтернативных проектов используют слово «-модернизм», тем самым сохраняя связку «модернизм – постмодернизм – то, что после». Тем самым они не отрицают, что такое состояние исторической эпохи, как постмодерн, в самом деле имело место быть, но теперь его больше нет. Во-вторых, авторы этих идей настаивают, что постмодерн был неумолимой логикой развития модерна как такового, однако он был лишь одним из этапов эволюции современности, берущей начало в конце XVIII столетия. Таким образом, они не столько критикуют современность, что было свойственно социальным философам на протяжении XX века, сколько пытаются проследить логику ее развития и пробуют прогнозировать развитие общества на несколько десятилетий вперед. То есть условный постпостмодернизм не столько возвращается к классическому модерну (исключение составляет ремодернизм), сколько возрождает и возобновляет его – не отказываясь от прошлого, он пытается вновь сделать его материалом для разговоров о будущем. Напомним, что постмодерн как раз-таки настаивал на том, что культура потеряла чувство

времени и не только не могла устремиться в будущее, но утратила историческое мышление [Андерсон 2011: с. 94]. В-третьих, почти все они уделяют в своих текстах место размышлениям о постмодерне, предлагая аргументы, почему он умер или почему его следует преодолеть, и только после этого переходят к позитивным элементам своих программ. В-четвертых, и это самое главное, почти все авторы используют уже наработанные постмодернистские дискурсивные стратегии. Речь идет не о том, что они нечто «деконструируют», объявляют смерть субъекта или заявляют, что реальности не существует. Это – как раз не стратегии постмодерна, но скорее оригинальные философские позиции с вытекающими из них следствиями. Почти все те, кто возвещает о новых «-модернизмах», обращаются к культуре – к архитектуре, кинематографу, литературе и т.д. Разумеется, в каждом конкретном случае есть свои нюансы, как, например, в «диджимодернизме», но по большому счету это единая линия аргументации – показать изменения в культуре, а не в обществе. Чаще всего авторы различных вариантов «-модерна» экстраполируют тенденции в развитии искусства на все общество, забывая об экономике, политике и религии. Это можно было бы назвать существенным недостатком данных теорий. Некоторые авторы по этой причине совершают следующий ход и начинают говорить о «новой эпохе», в пользу чего свидетельствует якобы чрезвычайно изменившаяся культура. Тем самым альтернативы используют уже существующие паттерны – паттерны, созданные «постмодернизмом». Все эти мыслители двигаются по проторенной колее, кажется, даже не замечая, что в своих глубинных основаниях их концепции имманентны проекту постмодерна. В чем они не преуспевают, так это в том, чтобы объять всю культуру, как это сделал Фредрик Джеймисон.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Александер Дж. 2013. Смыслы социальной жизни: культурсоциология. М.: Праксис. 640 с.
2. Андерсон П. 2011. Истоки постмодерна. М.: Территория будущего. 208 с.
3. Арендт Х. 2014. Кризис в культуре // Арендт Х. Между прошлым и будущим. М.: Издательство Института Гайдара. 416 с. С. 291-333.
4. Арнольд Д. 2005. «А остальное – очевидно»: Ролан Барт смотрит «Симпсонов» // «Симпсоны» как философия: Эссе. Екатеринбург: У-Фактория. 432 с. С. 331-355.
5. Арон Р. 2015. Опиум интеллектуалов. М.: АСТ. 480 с.
6. Ассман А. 2017. Распалась связь времен. Взлет и падение темпорального режима Модерна. М.: НЛЮ. 272 с.
7. Афанасов Н.Б. 2019. Образы современности в XXI веке: планетаризм Кристиана Морару // Философия. Журнал Высшей школы экономики. Т. 3. №1.
8. Афанасов Н.Б. 2019а. В поисках утраченной современности // Социологическое обозрение. Т. 18. №1. С. 256-265.
9. Барад К. 2018. Агентный реализм // Опыты нечеловеческого гостеприимства: Антология / Под ред. Крамар М., Саркисова К. М.: V-A-C press. 336 с. С. 42-121.
10. Барт Р. 1989. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс. 616 с. С. 232-234.
11. Барт Р. 2008. Мифологии. М.: Академический проект. 351 с.
12. Бауман З. 1993. Философия и постмодернистская социология // Вопросы философии. №3. С. 46-61.
13. Бауман З. 2003. Законодатели и толкователи: Культура как идеология интеллектуалов // Неприкосновенный запас. №1(27). С. 5-20.
14. Бауман З. 2005. Индивидуализированное сообщество. М.: Логос. 390 с.

- 15.Бауман З. 2008. Текущая современность. СПб.: Питер. 240 с.
- 16.Бауман З. 2010. Актуальность Холокоста. М.: Европа. 316 с.
- 17.Бейкер Н. 2006. Бельэтаж. М.: Эксмо. 224 с.
- 18.Бек У. 2000. Общество риска: на пути к другому модерну. М.: Прогресс-Традиция. 383 с.
- 19.Беспалая О.П. 2014. После постмодерна: альтермодерн, трансмодерн, постпостмодерн... // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. № 3. С. 1-5.
- 20.Блум Г. 2017. Западный канон. Книги и школа всех времен. М.: Новое литературное обозрение. 672 с.
- 21.Богост Я. 2015. Бардак в видеоиграх // Логос. №1(103). С. 79-99.
- 22.Бодрийяр Ж. 2000а. В тени молчаливого большинства, или конец социального. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета. 112 с.
- 23.Бодрийяр Ж. 2000б. Символический обмен и смерть. М.: «Добросвет». 387 с.
- 24.Бодрийяр Ж. 2009. «Какой смысл философу верить в реальность?» (Беседа с Джерри Култером) // Хора. 2009. №2(8). С148-163.
- 25.Бодрийяр Ж. 2015. Симулякры и симуляции. М.: Издательский дом Постум. 240с.
- 26.Бодрийяр Ж. 2017. Дух терроризма // Бодрийяр Ж. Дух терроризма. Войны в Заливе не было. М.: РИПОЛ классик. 224 с. С. 95-188.
- 27.Брайдотти Р. 2018. Критическая постгуманитаристика // Опыты нечеловеческого гостеприимства: Антология / Под ред. Крамар М., Саркисова К. М.: V-A-C press. 336 с. С. 24-41.
- 28.Брикмон Ж., Сокол А. 2002. Интеллектуальные уловки. М.: Дом интеллектуальной книги. 248 с.
- 29.Буррио Н. 2016а. Постпродукция. Культура как сценарий: искусство перепрограммирует современный мир // Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция. М.: Ад Маргинем Пресс. 216 с. С. 118-205.

- 30.Буррио Н. 2016б. Реляционная эстетика // Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 216 с. С. 6-116.
- 31.Бутенина Е.М. 2015. «Реинкарнации» русских классиков в современном романе США // Известия Восточного Института. №4(28). С. 68-74.
- 32.Бьюз Т. 2016. Цинизм и постмодернизм. М.: ИД «КДУ». 270 с.
- 33.Валлерстайн И. 2003. После либерализма. М.: Едиториал УРСС. 256 с.
- 34.Валлерстайн И. 2006. Миросистемный анализ: введение. М.: Территория будущего. 248 с.
- 35.Васильев В.В., Кротов А.А., Бугай Д.В. (ред.) 2005. История философии. М.: Академический проект. 680 с.
- 36.Ваттимо Дж. 2002. Прозрачное общество. М.: Логос. 128 с.
- 37.Ваттимо Дж. 2008. Эпоха интерпретации // Логос. №4(67). С. 120-128.
- 38.Вентури Р., Браун Д.С., Айзенур С. 2015. Уроки Лас-Вегаса: Забытый символизм архитектурной формы. М.: Strelka Press. 212 с.
- 39.Веранги Р. 2018. Инновации, направляемые дизайном. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС. 384 с.
- 40.Вермюлен Т., Аккер ван ден Р. 2015. Заметки о метамодернизме // Metamodernism.ru. URL: <http://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/> (дата обращения 22.10.2018).
- 41.Вирилио П. 2002а. Информационная бомба // Вирилио П. Информационная бомба. Стратегия обмана. М.: Гнозис. 192 с. С. 9-115.
- 42.Вирилио П. 2002б. Стратегия обмана // Вирилио П. Информационная бомба. Стратегия обмана. М.: Гнозис. 192 с. С. 119-173.
- 43.Гидденс Э. 2005. Социология. М.: Едиториал УРССС. 632 с.
- 44.Гидденс Э. 2011. Последствия современности. М.: Праксис. 343 с.
- 45.Гидденс Э., Саттон Ф. 2018. Основные понятия в социологии. М.: Издательский дом Высшей школы экономики. 336 с.

46. Гобозов И.А. 2005. Куда катится философия?! От поиска истины к постмодернистскому трепу (философский очерк). М.: Издатель Савин С.А. 200 с.
47. Готфрид П. 2009. Странная смерть марксизма. М.: ИРИСЭН, Мысль. 249 с.
48. Гофман И. 2004. Анализ фреймов. Эссе об организации повседневного опыта. М.: Институт социологии РАН – Институт Фонда «Общественное мнение». 752 с.
49. Гринфилд А. 2018. Радикальные технологии: устройство повседневной жизни. М.: РАНХиГС «Дело». 424 с.
50. Губанов Н.И., Губанов Н.Н. Декаданс современной философии // Философия и общество. 2011. №4 (октябрь-декабрь). С. 194-200.
51. Данто А. 2018. Что такое искусство? М.: Ad Marginem. 168 с.
52. де Серто, М. 2013. Изобретение повседневности. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге. 330 с.
53. Деррида Ж. 1999. Голос и феномен. СПб.: Алетейя. 208 с.
54. Деррида Ж. 2000а. О грамматологии. М.: Ad Marginem. 540 с.
55. Деррида Ж. 2000б. Письмо и различие. М.: Академический проект. 432 с.
56. Деррида Ж. 2006. Призраки Маркса. Государство долга, работа скорби и новый интернационал. М.: Logos-altera, издательство «Ессе homo». 249 с.
57. Джеймисон Ф. 2005. Реально существующий марксизм // Логос. № 3 (48). С. 208-246.
58. Джеймисон Ф. 2006. Первые впечатления. Славой Жижек. Параллаксное видение (The Parallax View). MIT, 434 p. // Русский журнал. URL: <http://www.russ.ru/layout/set/print/Книга-nedeli/Pervye-vpechatleniya> (дата обращения 17.03.2019).

59. Джеймисон Ф. 2014а. Когнитивная картография // Джеймисон Ф. Марксизм и интерпретация культуры. М. – Екатеринбург: Кабинетный ученый. С. 335-349.
60. Джеймисон Ф. 2014б. Марксизм и интерпретация культуры. М.- Екатеринбург: Кабинетный ученый. 414 с.
61. Джеймисон Ф. 2019. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма. М.: Издательство Института Гайдара. 808 с.
62. Джеффрис С. 2018. Гранд-отель «Бездна». Биография Франкфуртской школы. М.: Ад Маргинем Пресс. 448 с.
63. Дзинкевич Д.С. 2018. Конструктивный постмодернизм в современной китайской философии. Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук по специальности 09.00.03 – история философии. Москва. 136 с.
64. Жижек С. 2004. Хичкок, или Форма и ее историческое опосредование // Все, что вы хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока) / под ред. С. Жижека. М.: Логос. 336 с. С. 9-24.
65. Жижек С. 2008. Устройство разрыва. Параллаксное видение. М.: Европа. 516 с.
66. Жижек С. 2011а. К материалистической теологии // Логос. №3. С. 55-66.
67. Жижек С. 2011б. Размышления в красном цвете. М.: Европа. 476 с.
68. Жижек С. 2012. С. Год невозможного. Искусство мечтать опасно. М.: Европа. 272 с.
69. Жирар Р. 2000. Насилие и священное. М.: НЛО. 448 с.
70. Иглтон Т. 2012. Идея культуры. М.: Издательский дом Высшей школы экономики. 192 с.
71. Ильин И.П. 1996. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада. 252 с.
72. Ильин И.П. 1998. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М.: Интрада. 250 с.

73. Ирвин У., Ломбардо Дж. Р. 2005. «Симпсоны» и аллюзия: «Самое худшее эссе» // «Симпсоны» как философия. Екатеринбург: У-Фактория. 432 с. С. 111-128.
74. Йоас Х., Кнебль В. 2013. Социальная теория. 20 вводных лекций. СПб.: Алетейя. 840 с.
75. Кант И. 1994. Идея всеобщей истории во всемирно-гражданском плане // Кант И. Собр. Соч.: в 8 тт. М.: Чоро. Т. 8. 718 с. С. 12-28.
76. Капуто Дж. 2011. Как секулярный мир стал постсекулярным // Логос. №3. С. 186-205.
77. Капуто Дж. 2014. Религия «Звездных войн» // Логос. 2014. №5. С. 131-140.
78. Картер А. 2006. Кровавая комната. М.: Эксмо-Пресс. 224 с.
79. Кимелев Ю.А., Полякова Н.Л. 1996. Социологические теории модерна, радикализованного модерна и постмодерна. М.: ИНИОН РАН. 65 с.
80. Кин Дж. 2015. Демократия и декаданс медиа. М.: Издательский дом Высшей школы экономики. 312 с.
81. Кирби А. 2017. Смерть постмодернизма и то, что после / Metamodern. Журнал о метамодернизме; пер. с англ. С. Онасенко. URL: <http://metamodernizm.ru/the-death-of-postmodernism> (дата обр. 10 мая 2018).
82. Крамар М., Саркисов К. 2018. Предисловие // Опыты нечеловеческого гостеприимства: Антология / Под ред. Крамар М., Саркисова К. М.: V-A-C press. 336 с. С. 8-23.
83. Кузнецов В. 2017. Постсекулярный век неомодерна. Ближневосточный извод // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. № 3. С. 85–111.
84. Курицын В. 2000. Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ. 289 с.

- 85.Кутырев В.А., Каржина Г.А. 2017. Сознание цивилизации эпохи трансмодерна // Вестник Вятского государственного университета. № 1. С. 5-12.
- 86.Кушнарера И. 2013. Как нас приучили к сериалам // Логос. №3. С. 9-20.
- 87.Ланд Н. 2018а. «Фрагментация – вот единственная стратегия». Интервью с Ником Ландом // Логос. 2018. Т. 28. №2. С. 31-54.
- 88.Ланд Н. 2018в. Гипервирус // Ланд Н. Киберготика. Пермь: Гиле Пресс, 2018. 208 с. С. 117-126.
- 89.Ланд Н. 2018с. Машинное желание // Ланд Н. Киберготика. Пермь: Гиле Пресс, 2018. 208 с. С. 57-80.
- 90.Ланд Н. 2018d. Расплавление // Ланд Н. Киберготика. Пермь: Гиле Пресс, 2018. 208 с. С. 173-190.
- 91.Латур Б. 2006. Нового времени не было. Эссе по симметричной антропологии. СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге. 240 с.
- 92.Латур Б. 2018. Политики природы. Как привить наукам демократию. М.: Ad Marginem Press. 336 с.
- 93.Лиотар Ж.-Ф. 1998. Состояние постмодерна. СПб.: Алетейя. 160 с.
- 94.Лиотар Ж.-Ф. 2008. Постмодерн в изложении для детей. Письма 1982-1985. М.: Издательский центр РГГУ. 150 с.
- 95.Липовецкий Ж. 2001. Эра пустоты. Эссе о современном индивидуализме. СПб.: Владимир Даль. 331 с.
- 96.Липовецкий Ж. 2012. Империя эфемерного. М.: Новое литературное обозрение. 336 с.
- 97.Липсет М. 2016. Политический человек: социальные основания политики. М.: Мысль. 612 с.
- 98.Макнотен Ф., Урри Дж. 1999. Социология природы // Теория общества. Сборник / пер. с англ. и нем. Е. Ананьевой, С. Баньковской, А. Ковалева, О. Оберемко, А Филиппова. М.: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле». 416 с. С. 261-291.

99. Маньковская Н.Б. 1999. От модернизма к постпостмодернизму via постмодернизм // Коллаж-2 / Кругликов В.А. (ред). М.: ИФ РАН. 132 с. С. 18-25.
100. Маньковская Н.Б. 2016. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив. 495 с.
101. Марков А.В. 2018. Постмодерн культуры и культура постмодерна. М.: Рипол-Классик. 256 с.
102. Махаматов Т.М. 2011. Критика постмодернизма: вперед к классической философии // Гуманитарные науки. №3. С. 109-111.
103. Махлаюк Н., Слободянюк С. 2000. Занимательная «энтропология» Томаса Пинчона // Пинчон Т. Выкрикивается лот сорок девять. СПб: Симпозиум. 416 с. С. 5-17.
104. Маштаков Д., Чернявская А. 2015. Бытие «между»: пролегомены к политической теории Эрика Фёгелина // Логос. Том 25. №6. С. 180-195.
105. Мейсон П. 2015. Посткапитализм: путеводитель по нашему будущему. М.: Ад Маргинем Пресс. 416 с.
106. Милбанк Дж. 2008. Политическая теология и новая наука политики // Логос. №4 (67). С. 33-54.
107. Миронов В.В. 2011. Стриптиз постмодерна // YouTube / philosmsuru. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vkd-f1qmZCg> (дата обращения: 17.03.2019).
108. Миронов В.В. 2018а. Маркс и Россия: сложности взаимного восприятия // Вопросы философии. № 7. С. 119-130.
109. Миронов В.В. 2018б. Об актуальности идей Маркса // Вестник Московского университета. Серия 7: Философия. № 5. С. 9-11.
110. Митрофанова А. 2018. Киборг как код новой онтологии. Политические и эпистемологические аспекты гибридных тел // Логос. Т. 28, № 4, С. 109-128.

111. Моретти Ф. 2016. Дальнее чтение. М.: Издательство Института Гайдара. 352 с.
112. Моррисон Т. 2005. Возлюбленная. М.: Иностранка. 446 с.
113. Мюллер Я.-В. 2014. Споры о демократии: Политические идеи в Европе XX века. М.: Издательство Института Гайдара. 400 с.
114. Набоков В.В. 2010. Бледный огонь. М.: Азбука-классика. 320 с.
115. Найт П. 2010. Культура заговора. М.: Ультракультура 2.0. 381 с.
116. Нойс Б. 2018. Дни минувшего будущего: состояние акселерационизма // Логос. Т. 28. №2. С. 125-138.
117. Норрис К. 2014. Деконструкция versus постмодернизм: эпистемология, этика, эстетика // Неприкосновенный запас. № 6 (98). С. 186–209.
118. Оже М. 2017. Не-места. Введение в антропологию гипермодерна. М.: Новое литературное обозрение. 136 с.
119. Осипова Н.О., Юнгблюд В.Т. 2014. Постмодернистский синдром: культурный шок или «долгое прощание»? // Вестник Вятского государственного университета. №9. С. 11-15.
120. Оуэнс К. 2005. Дискурс других: феминистки и постмодернизм // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000. М.: РОССПЭН. 592 с. С. 294-321.
121. Павлов А.В. 2018а. Бесславные ублюдки, бешеные псы. Вселенная Квентина Тарантино. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС. 400с.
122. Павлов А.В. 2018б. Образы современности в XXI веке: автомодернизм // Философские науки. № 10. С. 97–113.
123. Павлов А.В. 2018с. Образы современности в XXI веке: диджимодернизм: рецензия на книгу Алана Кирби // Философия. Журнал Высшей школы экономики. Т. II. № 2. С. 197-212.
124. Павлов А.В. 2018d. Образы современности в XXI веке: метамодернизм // Логос. Т. 28. № 6. С. 1-19.

125. Павлов А.В. 2018e. Патриотизм: социально-философский подход // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 83-94.
126. Павлов А.В. 2018f. Социальная теория: постмодернистский поворот – модернистский разворот // Общественные науки и современность. №5. С. 158-170.
127. Полякова Т.Л. 2004. XX век в социологических теориях общества. М.: Издательство «Логос». 384 с.
128. Постмодернизм // Wikipedia. The Free Encyclopedia. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%BC%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B8%D0%B7%D0%BC#.D0.A0.D0.B0.D0.B1.D0.BE.D1.82.D1.8B_.D0.BA.D0.BB.D0.B0.D1.81.D1.81.D0.B8.D0.BA.D0.BE.D0.B2_.D0.BF.D0.BE.D1.81.D1.82.D0.BC.D0.BE.D0.B4.D0.B5.D1.80.D0.BD.D0.B8.D0.B7.D0.BC.D0.B0 (дата обращения: 11.06.2017).
129. Ритцер Д. 2002. Современные социологические теории. СПб.: Питер. 688 с.
130. Ритцер Д. 2011. Макдональдизация общества 5. М.: Праксис. 592 с.
131. Рифф Ф. 2007. Триумф терапевтического: как используют веру после Фрейда // Логос. № 62. С. 256-280.
132. Саид Э. 2006. Ориентализм. Западные концепции Востока. СПб.: «Русский миръ». 640 с.
133. Саид Э.В. 2012. Культура и империализм. СПб.: Владимир Даль. 736 с.
134. Самойо Т. 2019. Ролан Барт: биография. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС. 576 с.
135. Серр М. 2016. Паразит // Носорог. №5. С. 177-219.
136. Сибрук Дж. 2012. Nobrow. Культура маркетинга. Маркетинг культуры. М.: Ад Маргинем Пресс. 240 с.

137. Скотт Дж. 2011. Благими намерениями государства. Почему и как провалились проекты улучшения условий человеческой жизни. М.: Университетская книга. 568 с.
138. Спиридонова В.И. 2017. «Новая современность» и традиционные ценности // Философские науки. № 6. С. 35–49.
139. Срничек Н. 2016. Навигация по неолиберализму: политическая эстетика в эпоху кризиса // Художественный журнал. №99. С. 91-103.
140. Срничек Н. 2018. «Термин “акселерационизм” стал бесполезным». Интервью с Ником Срничеком // Логос. Т. 28. №2. С. 87-102.
141. Срничек Н. 2019. Капитализм платформ. М.: Издательский дом Высшей школы экономики. 128 с.
142. Стародубцева Л. 2010. Альтермодерн // Какой модерн? Философские рефлексии над ситуацией пост/недо/after-post/пост-пост...модернизма. Харьков: ХНУ имени В.Н. Каразина. Т. 1. С. 316-339.
143. Терборн Й. 2015. Мир: Руководство для начинающих. М.: Издательский дом Высшей школы экономики. 336 с.
144. Тернер Л. 2018. Манифест метамодернизма // metamodernizm.ru. URL: <http://metamodernizm.ru/manifesto/> (дата обращения 22.10.2018).
145. Тормахова А.Н. 2016. Искусство в теориях пост-постмодернизма // *Studia Culturae*. 2016. Вып. 1(27). С. 18-26.
146. Тригг Д. 2017. Нечто. Феноменология ужаса. Пермь: Гиле Пресс. 174 с.
147. Триеннале актуального искусства похоронила постмодернизм. 2009 // [Lenta.ru](https://lenta.ru). URL: <https://lenta.ru/news/2009/02/04/triennale/> (дата обращения 11.02.2019).
148. Турен А. 1998. Возвращение человека действующего. Очерки социологии. М.: Научный мир. 204 с.

149. Уайнсток Д. 2014. Постмодернизм с Сэмом Рэйми, или, как я научился не волноваться насчет теории и любил «Зловещих мертвецов» // Логос. №5. С. 51-78.
150. Узланер Д. 2011. Введение в постсекулярную философию // Логос. №3. С. 3-32.
151. Уильямс А., Срничек Н. 2018. Манифест акселерационистской политики // Логос. Т. 28. №2. С. 7-20.
152. Урри Дж. 2005. Взгляд туриста и глобализация // Массовая культура: Современные западные исследования. М.: Прагматика культуры. 339 с. С. 136-150.
153. Урри Дж. 2018. Как выглядит будущее? М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС. 320 с.
154. Уэст Д. 2015. Континентальная философия. Введение. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС. 448 с.
155. Филиппс У. 2016. Трололо. Нельзя просто так взять и выпустить книгу про троллинг. М.: Альпина Паблишер. 304 с.
156. Фишер М. 2010. Капиталистический реализм. М.: Ультракультура 2.0. 144 с.
157. Фуко М. 2002. Что такое Просвещение? // Фуко М. Интеллектуалы и власть. Т. 1. М.: Праксис. 384 с. С. 335-359.
158. Фукуяма Ф. 1990. Конец истории? // Вопросы философии. № 3. С. 134-148.
159. Фукуяма Ф. 2005. Конец истории и последний человек. М.: АСТ. 592 с.
160. Фурс В. 2002. Контуры современной критической теории. Минск: ЕГУ. 163 с.
161. Хабермас Ю. 2005а. Архитектура модерна и постмодерна // Хабермас Ю. Политические работы. М.: Праксис. 368 с. С. 32-54.

162. Хабермас Ю. 2005b. Критика неоконсервативных взглядов на культуру в США и ФРГ // Хабермас Ю. Политические работы. М.: Практика. 368 с. С. 55-86.
163. Хабермас Ю. 2005с. Модерн –проект // Хабермас Ю. Политические работы. М.: Практика. 368 с. С. 7-31.
164. Хабермас Ю. 2008. Философский дискурс о модерне. Двенадцать лекций. М.: Весь мир. 416 с.
165. Хабермас Ю. 2016. Структурное изменение публичной сферы: исследование относительно категории буржуазного общества. М.: Весь Мир. 344 с.
166. Харауэй Д. 2005. Манифест киборгов // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000. М.: РОССПЭН. 592 с. С. 322-377.
167. Харауэй Д. 2018. Тентакулярное мышление // Опыты нечеловеческого гостеприимства: Антология / Под ред. Крамар М., Саркисова К. М.: V-A-C press. 336 с. С. 180-227.
168. Харви Д. 2007. Краткая история неолиберализма. Актуальное прочтение. М.: Поколение. 288 с.
169. Хардт М., Негри А. 2004. Империя. М.: Практика. 440 с.
170. Хардт М., Негри Т. 2006. Множества: война и демократия в эпоху империи. М.: Культурная революция. 559 с.
171. Хаустов Д. 2018. Лекции по философии постмодерна. М.: Рипол классик. 288 с.
172. Хеллер А. 1992. Иммануил Кант приглашает на обед // Вопросы философии. № 11. С. 129-138.
173. Хеллер А. 2011. Можно ли писать стихи после Холокоста? // Звезда. № 3. С. 188-194.
174. Хеллер А. 2015. Освенцим и ГУЛАГ // Неприкосновенный запас. №2. URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2015/2/15h-pr.html> (дата обращения 17.03.2019).

175. Хиз Д., Поттер Э. 2007. Бунт на продажу. Как контркультура создает новую культуру потребления. М.: Добрая книга. 456 с.
176. Хобсбаум Э. 2017. Разломленное время. Культура и общество в XX веке. М.: Издательство АСТ: Corpus. 384 с.
177. Хоркхаймер М., Адорно Т. 1997. Диалектика Просвещения. Философские фрагменты. М.-СПб.: «Медиум» – «Ювента». 310 с.
178. Черняховский С.Ф. 2013. Традиция, модерн и сверхмодерн // Перелом. Сборник статей о справедливости традиции / сост. А. Щипков. М.: ПРОБЕЛ-2000. С. 16–25.
179. Штраус Л. 2000. Три волны современности // Штраус Л. Введение в политическую философию. М.: Праксис. 364 с. С. 68-81.
180. Шумилова А.Ю. 2018. Эпоха моз и постмодернизма в японской поп-культуре // Манга в Японии и России. Вып. 2 / ред.-сост. Ю.А. Магера. М. – Екатеринбург: Фабрика комиксов. 440 с. С. 26-35.
181. Эко У. 2007. Постмодернизм, ирония, занимательность // Эко У. Заметки на полях «Имени розы». СПб.: Симпозиум. 92 с. С. 74-83.
182. Юл Й. 2015. Рассказывают ли игры истории? Краткая заметка об играх и нарративах // Логос. №1(103). С. 61-78.
183. Adam R. 2012. The Globalisation of Modern Architecture: The Impact of Politics, Economics and Social Change on Architecture and Urban Design Since 1990. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing. 360 p.
184. Ahmed A.S. 1992. Postmodernism and Islam: Predicament and Promise. New York – London: Routledge. 305 p.
185. Akker R. van den, Gibbons A., Vermeulen T. (eds.) 2017. Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism. Lanham: Rowman & Littlefield. 260 p.
186. Akker R. van den, Vermeulen T. 2010. Notes on Metamodernism // Journal of Aesthetics and Culture. Vol. 2. Pp. 1-14.
187. Akker R. van den, Vermeulen T. 2017. Periodising the 2000s, or, the Emergence of Metamodernism // Metamodernism: Historicity, Affect, and

- Depth after Postmodernism / R. Van den Akker, A. Gibbons, T. Vermeulen (eds). Lanham: Rowman & Littlefield. 260 p. Pp. 1-20.
188. Akker R. van den. 2013. Whatever Works // American Book Review. Vol. 34. №4. Pp. 15-30.
189. Akker R. van den. 2017. Metamodern Historicity // Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism / R. Van den Akker, A. Gibbons, T. Vermeulen (eds.). London – New York: Rowman & Littlefield. 260 p. Pp. 21-24.
190. Alexander J.C. 2013. The Dark Side of Modernity. Cambridge: Polity. 187 p.
191. Ambrose D. 2018. Editor's Introduction // Fisher M., Ambrose D. K-Punk. The Collected and Unpublished Writings of Mark Fisher (2004-2016). London: Repeater Books. 500 p. Pp. 21-30.
192. Appiah A.K. 2001. Cosmopolitan Reading // Cosmopolitan Geographies: New Locations in Literature and Culture / Dharwadker V. (ed.). New York: Routledge. 224 p. Pp. 222-223.
193. Appiah K.A. 1991. Is the Post- in Postmodernism the Post- in Postcolonial? // Critical Inquiry. Vol. 17. No. 2. Pp. 336-357
194. Armitage J. (ed.) 2011. Virilio now: current perspectives in Virilio studies. Cambridge: Polity. 232 p.
195. Armitage J. 2000. From Modernism to Hypermodernism and Beyond: An Interview with Paul Virilio / Paul Virilio: From Modernism to Hypermodernism and Beyond. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications Ltd. pp. 245 p. Pp. 25-55.
196. Armitage J. 2000. Introduction / Paul Virilio: From Modernism to Hypermodernism and Beyond. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications Ltd. 245 pp. Pp. 1-23.
197. Armitage J. 2012. Virilio and the Media. London: Polity. 160 pp.
198. Armitage J. 2015. Virilio for architects. New York: Routledge. 144 pp.

199. Ateljevic I. 2013. Visions of Transmodernity: A New Renaissance of our Human History? // Integral Review. Vol. 9. No. 2. Pp. 200-219.
200. Aubert N. (ed.) 2005. L'Individu Hypermoderne. Paris: Erès. 320 p.
201. Aubert N. 2008. Violence du temps et pathologies hypermodernes // Cliniques méditerranéennes. No. 78. Pp. 23-38.
202. Augé M. 1992. Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité, Seuil: La Librairie du XX^e siècle. 160 p. (cm. <http://www.seuil.com/ouvrage/non-lieux-marc-auge/9782020125260>)
203. Badmington N. 2004. Alien Chic. Posthumanism and the Other Within. London – New York: Routledge. 224 p.
204. Baldwin J. 2015. 'Self-Immolation by Technology': Jean Baudrillard and the Posthuman in Film and Television // The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television. Hauskeller M., Philbeck T.D., Carbonell C.D. (eds.). Houndmills – Basingstoke – Hampshire: Palgrave Macmillan UK. XXIII, 450p. Pp. 19-27.
205. Baudrillard J. 1994. The Illusion of the End. Stanford. 132 p.
206. Baudrillard J. 2001. The Vital Illusion. New York: Columbia UP. 102 p.
207. Bauman Z. 1989. Legislators and Interpreters. On Modernity, Post-Modernity and Intellectuals. Cambridge: Polity Press, 1989. 209 p.
208. Bauman Z. 1992. Intimations of Postmodernity. London and New York: Routledge. 232 p.
209. Bauman Z. 1993a. Modernity and Ambivalence. Cambridge: Polity Press. 296 p.
210. Bauman Z. 1993b. Postmodern Ethics. Oxford – Melbourne – Berlin: Wiley-Blackwell. 262 p.
211. Bauman Z. 1997. Postmodernity and Its Discontents. Cambridge: Polity Press. 221 p.

212. Bauman Z., Tester K. 2007. On the Postmodern Debate // Postmodernism: What Moment? / Goulimari P. (ed.). Manchester: Manchester University Press, 2007. 232 p. Pp. 22-31.
213. Bayrakti A., Durand A., Norwood-Witts S. 2000. The Manifesto // Durand Gallery. URL: <http://durand-gallery.com/manifesto/> (дата обращения 17.03.2019).
214. Bazargani D.T., Larsari V.N. 2015. “Postmodernism”: Is the Contemporary State of Affairs Correctly Described as ‘Postmodern’? // Journal of Social Issues & Humanities. Vol. 3. № 1. Pp. 89-96.
215. Beilharz P. 1999. McFascism? Reading Ritzer, Bauman and the Holocaust // Resisting McDonaldization London / Smart B. (ed.). London – Thousand Oaks – New Delhi: Sage Publications. 261 p. Pp. 222-233.
216. Bell D. 2000. The End of Ideology: On the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties. Harvard: Harvard University Press. 540 p.
217. Belting H. 1987. The End of the History of Art? London: University of Chicago Press. 120 p.
218. Berardi F. 2011. After the Future. Oakland: AK Press. 192 p.
219. Berman M. 1983. All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity. London – New York: Verso. 383 p.
220. Bertens H. 1994. The Idea of the Postmodern. A History. London and New York: Routledge. 280 p.
221. Bhabra G.K. 2007. Rethinking Modernity. Postcolonialism and the Sociological Imagination. Houndmills – Basingstoke – Hampshire: Palgrave Macmillan UK. 200 p.
222. Bloom A. 1987. The Closing of the American Mind. New York: Simon & Schuster. 391 p.
223. Bonfiglioli C. 2013. Book review: Alan Kirby, Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Recon gure Our Culture // Discourse & Communication. Vol. 7, no. 2. pp. 248–251.

224. Bourriaud N. (ed.) 2009. *Altermodern*. London: Tate Publishing. 224 p.
225. Bourriaud N. 2015a. *Altermodern // Supplanting the Postmodern. An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century / Rudrum D., Stavris N. (eds.)*. New York – London – New Delhi – Sydney: Bloomsbury Academic. 400 p. Pp. 219–230.
226. Bourriaud N. 2015b. *Altermodern Manifesto: Postmodernism is Dead // Supplanting the Postmodern: An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century Century / Rudrum D., Stavris N. (eds.)*. New York – London – New Delhi – Sydney: Bloomsbury Academic. 400 p. Pp. 217-218
227. Braidotti R. 2007. *Feminist Epistemology after Postmodernism: Critiquing Science, Technology and Globalisation // Interdisciplinary Reviews of Science*. Vol. 32. №1. Pp. 65-74.
228. Braidotti R. 2016. *The Contested Posthumanities // Conflicting Humanities / Braidotti R. Gilroy P. (eds.)*. New York – London – New Delhi – Sydney: Bloomsbury Academic. 312 p. Pp. 9-46.
229. Bray J., Gibbons A., McHale B. 2012. *Introduction // The Routledge Companion to Experimental Literature / Bray J., Gibbons A., McHale B. (eds.)*. – London – New York: Routledge. 560 p. Pp. 1-18.
230. Brooks N., Toth J. (eds.) 2007. *The Mourning After. Attending the Wake of Postmodernism*. Amsterdam – New York: Rodopy. 318 p.
231. Brooks N., Toth J. 2015. *Introduction: A Wake and Renewed? // Supplanting the Postmodern. An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st / Rudrum D., Stavris N. (eds.)*. New York – London – New Delhi – Sydney: Bloomsbury Academic. 400 p. Pp. 183–190.
232. Brown W. 2015. *From DelGuat to ScarJo // The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television*. Hauskeller M., Philbeck T.D., Carbonell C.D. (eds.). Houndmills – Basingstoke – Hampshire: Palgrave Macmillan UK. XXIII, 450 p. Pp. 11-18.

233. Browse S. 2017. *Between Truth, Sincerity and Satire: Post-Truth Politics and the Rhetoric of Authenticity // Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism / Van den Akker R., Gibbons A., Vermeulen T. (eds.).* Lanham: Rowman & Littlefield. 260 p. Pp. 167-182.
234. Buchahan I. 2007. *Fredric Jameson: Live Theory.* Cornwall: Continuum. 152 p.
235. Buchanan I. 2007. *Fredric Jameson: Live Theory* Cornwall: Continuum. 152 p.
236. Butler C. 2003. *Postmodernism. A Very Short Introduction.* Oxford: Oxford University. 160 p.
237. Callinicos A. 1990. *Against Postmodernism: A Marxist Critique.* New York: St. Martin's Press. 224 p.
238. Caputo J. 2001. *On Religion.* London – New York: Routledge. 147 p.
239. Childish B., Thomson Ch. 2015a. *Remodernism // Supplanting the Postmodern. An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century / Rudrum D., Stavris N. (eds.).* New York – London – New Delhi – Sydney: Bloomsbury Academic. XXIII, 450 p.
240. Childish B., Thomson Ch. 2015b. *The Stuckist Manifesto (1999) // Supplanting the Postmodern. An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century / Rudrum D., Stavris N. (eds.).* New York – London – New Delhi – Sydney: Bloomsbury Academic. XXIII, 450 p Pp. 104-105.
241. Clayton J. 2003. *Charles Dickens in Cyberspace. The Afterlife of the Nineteenth Century in Postmodern Culture.* Oxford: Oxford University Press. 304 p.
242. Cole M. 2007. *Marxism and Educational Theory. Origins and issues.* London – New York: Routledge. 204 p.
243. Collins J. (ed.) 2002. *High-Pop: Making Culture into Popular Entertainment.* Hoboken, New Jersey: Wiley-Blackwell. 248 p.

244. Collins J. 1989. *Uncommon Cultures. Popular Culture and Postmodernism*. London – New York: Routledge. 158 pp.
245. Cook D., Kroker A. 1986. *The Postmodern Scene. Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*. Montreal: New World Perspectives. 321 p.
246. Cudworth E., Hobden S. 2018. *The Emancipatory Project of Posthumanism*. London – New York: Routledge. 188 p.
247. Currie M. 2016. Introduction // *Metafiction* / Currie M. (ed.). London – New York: Routledge. 262 p. Pp. 1-20.
248. Danto A. C. 1998. *After the End of Art*. Princeton: Princeton University Press. 272 p.
249. De Lange A., Fincham G., Hawthorn J. Lothe J. (eds.) 2008. *Literary Landscapes. From Modernism to Postcolonialism*. New York: Palgrave Macmillan. 248 p.
250. Demos T.J. 2017. *Against the Anthropocene. Visual Culture and Environment Today*. Berlin: Sternberg Press. 132 p.
251. Denning G. 2007. *The neo-modern* // Webarchive. URL: https://web.archive.org/web/20070930093518/http://guydenning.org/neomodern/a_new_critical_aesthetic.htm (дата обращения 23.02.2019).
252. Drury S. 1994. *Alexandre Kojève: The Roots of Postmodern Politics*. New York: Palgrave Macmillan. 274 p.
253. During S. 1992. *Foucault and Literature. Towards a Genealogy of Writing*. London – New York: Routledge. 259 p.
254. Dussel E. 1995. *The Invention of the Americas: Eclipse of ‘Other’ and the Myth of Modernity*. New York: Continuum. 224 p.
255. Dussel E. 1996. *The Underside of Modernity: Apel, Ricoeur, Rorty, Taylor and the Philosophy of Liberation*. Atlantic Highlands: Humanities Press International. 280 p.
256. Dyer R. 2007. *Pastiche*. Abingdon: Routledge. 224 p.
257. Eagleton T. 1996. *The Illusions of Postmodernism*. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing. 160 p.

258. Eagleton T. 2004. *After Theory*. New York: Basic Books, 2004. 231 p.
259. Eagleton T., Jameson F., Said E.W. 1990. *Nationalism, Colonialism, and Literature*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press. 112 p.
260. Eco U. 1986. *Travels in Hyperreality. Essays*. San Diego, London, New York: Harcourt Brace Jovanovich. 324 pp.
261. Eden M. 2018. Neo-modernism: soul nourishing renaissance // *Trebuchet*. URL: <http://www.trebuchet-magazine.com/neo-modernism/> (дата обращения 20.02.2019).
262. Elias A.J. 2013. *Tense and Sensibility* // *American Book Review*. Vol. 34. №4. Pp. 7-8.
263. Elias A.J., Moraru C. (eds.) 2015a. *The Planetary Turn. Relationality and Geoaesthetics in the Twenty-First Century*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press. 312 p.
264. Elias A.J., Moraru C. 2015b. *Introduction: The Planetary Condition* // *The Planetary Turn. Relationality and Geoaesthetics in the Twenty-First Century* / Elias A.J., Moraru C. (eds.). Evanston, Illinois: Northwestern University Press. 312 p. Pp. xxi-xxxvii.
265. Eshelman R. 2000. *Der Performatismus oder das Ende der Postmoderne. Ein Versuch* // *Wiener Slawistischer Almanach*. №46. Pp. 149-173.
266. Eshelman R. 2001. *Performatism, or the End of Postmodernism* // *Anthropoetics*. Fall 2000/Winter 2001. Vol. VI. №2. URL: <http://anthropoetics.ucla.edu/ap0602/perform/> (дата обращения 17.03.2019).
267. Eshelman R. 2003. *Performatism in the Movies (1997-2003)* // *Anthropoetics*. Fall 2002/Winter 2003. Vol. VIII. №2. URL: <http://anthropoetics.ucla.edu/ap0802/movies/> (дата обращения 17.03.2019).

268. Eshelman R. 2008. *Performatism, or the End of Postmodernism*. Aurora, CO: Davies Group. 288 p.
269. Eshelman R. 2013. *Performing the Post-Postmodern* // *American Book Review*. Vol. 34. №4. Pp. 14-15.
270. Eshelman R. 2015a. *Archetypologies of the Human: Planetary Performatism, Cinematic Relationality, and Iñárritu's Babel* // *The Planetary Turn. Relationality and Geoaesthetics in the Twenty-First Century* / Elias A.J., Moraru C. (eds.). Evanston, Illinois: Northwestern University Press. 312 p. Pp. 89-106.
271. Eshelman R. 2015b. 'Introduction' *from Performatism, or the End of Postmodernism* // *Supplanting the Postmodern. An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century* / by Rudrum D., Stavris N. (eds.) New York, London, New Delhi, Sydney: Bloomsbury Academic. 402 p. Pp. 113-116.
272. Eshelman R. 2015c. *Performatism and Post-postmodernism in Russia* // *performatism.de*. URL: <http://www.performatism.de/Post-postmod-in-Russia> (дата обращения 17.03.2019).
273. Eshelman R. 2015d. *Performatism, or the End of Postmodernism (American Beauty)* / *Supplanting the Postmodern. An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century* / by Rudrum D., Stavris N. (eds.) New York, London, New Delhi, Sydney: Bloomsbury Academic. 402 p. Pp. 140-177.
274. Eshelman R. 2017a. *Bibliography of Performatism* // *performatism.de*. URL: <http://www.performatism.de/Performatism-Bibliography> (дата обращения 17.03.2019).
275. Eshelman R. 2017b. *Notes on Performatist Photography: Experiencing Beauty and Transcendence after Postmodernism* // *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism* / Van den Akker R., Gibbons A., Vermeulen T. (eds.). Lanham: Rowman & Littlefield. 260 p. Pp. 183-200.

276. Eshelman R. 2018a. Annotated Bibliography of Works on Post-Postmodernism // performatism.de. URL: <http://www.performatism.de/Post-postmod-Bibliography> (дата обращения 17.03.2019).
277. Eshelman R. 2018b. What is Performatism // performatism.de. URL: <http://www.performatism.de/What-is-Performatism> (дата обращения 17.03.2019).
278. Evans K. 2000. The Stuckists: The First Remodernist Art Group / Evans K. (ed.). London: Victoria Press. 48 p.
279. Feher F., Heller A. 1989. The Postmodern Political Condition. Cambridge – New York: Polity Press Columbia University Press. 167 p.
280. Ferrando F. 2013. Posthumanism, transhumanism, antihumanism, metahumanism, and new materialisms. Differences and Relations // Existenz. Vol. 8. №2. Pp. 26-32.
281. Ferrando F. 2019. Philosophical Posthumanism. London – New York – New Delhi – Sydney: Bloomsbury Academic. 224 p.
282. Fisher M. 2014. Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures. Winchester – Washington: Zero Books. 245 p.
283. Fisher M. 2016. The Weird and the Eerie. London: Repeater. 135 p.
284. Fisher M. 2018a. “We have to invent the future”: an unseen interview with Mark Fisher (2012) // Fisher M., Ambrose D. (eds.) K-Punk. The Collected and Unpublished Writings of Mark Fisher (2004-2016). London: Repeater Books. 500 p. Pp. 675-682.
285. Fisher M. 2018b. Why K? // Fisher M., Ambrose D. (eds.) K-Punk. The Collected and Unpublished Writings of Mark Fisher (2004-2016). London: Repeater Books. 500 p. Pp. 31-36.
286. Fisher M., Ambrose D. (eds.) 2018. K-Punk. The Collected and Unpublished Writings of Mark Fisher (2004-2016). London: Repeater Books. 500 p.
287. Fiske J. 1987. Television Culture. Popular Pleasures and Politics. London – New York: Routledge. 363 p.

288. Fiske J. 1989. *Reading the Popular*. London – New York: Routledge. 228 p.
289. Foster H. (ed.) 1983. *The Anti-aesthetic: Essays on postmodern culture*. Port Townsend: Washington Bay Press. 159 p.
290. Gaggi S. 1989. *Modern/Postmodern: A Study in Twentieth-Century Arts and Ideas*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 224 p.
291. Gane N. 2006. *When We Have Never Been Human, What Is to Be Done?: Interview with Donna Haraway // Theory, Culture & Society*. Vol.23. No.7-8. Pp. 135-158.
292. Gans E.L. 1981. *The Origin of Language. A Formal Theory of Representation*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
293. Ghisi M.L. 2008. *The knowledge society: A breakthrough towards genuine sustainability*. Cochin: Arunachala Press. 213 p.
294. Gibbons A. 2012. *Altermodernist fiction // The Routledge Companion to Experimental Literature / Bray J., Gibbons A., McHale B. (eds.)*. London, New York: Routledge. 560 p. Pp. 238-252.
295. Gibbons A. 2013. *Profit over History // American Book Review*. Vol. 34. №4. Pp. 11.
296. Gibbons A. 2017. *Contemporary Autofiction and Metamodern Affect // Van den Akker R., Gibbons A., Vermeulen T. (eds.)*. *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*. Lanham: Rowman & Littlefield. 260 p. Pp. 83-86.
297. Gilroy P. 1993. *The Black Atlantic. Modernity and Double-Consciousness*. London – New York: Verso. 274 p.
298. Gilroy P. 2004. *After Empire: Melancholia or Convivial Culture?* Oxfordshire: Routledge. 200 p.
299. Gonzalez-Ruibal A. 2008. *Time to Destroy. An Archaeology of Supermodernity // Current Anthropology*. Vol. 49. №. 2. Pp. 247–279.

300. Gonzalez-Ruibal A. 2013. *Reclaiming Archaeology. Beyond the Tropes of Modernity*. London - New York: Routledge. 375 p.
301. Gonzalez-Ruibal A. 2014. *Supermodernity and Archaeology // Encyclopaedia of Global Archaeology / ed. by Smith C*. New York: Springer. 8015 p. Pp. 7125–7134.
302. Gottschalk S. 2018. *The Terminal Self: Everyday Life in Hypermodern Times*. New York and London: Routledge. 146 p.
303. Graham E. 2007. “What We Make of the World”: The Turn to ‘Culture’ in Theology and the Study of Religion // *Between Sacred and Profane. Researching Religion and Popular Culture / Lynch G. (ed.)*. London – New York: I.B.Tauris. 192 p. Pp. 63-81.
304. Habermas J. 1981. *Modernity versus Postmodernity // New German Critique. №22*. Pp. 3-14.
305. Harvey D. 1989. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell. 388 p.
306. Hassan I. 2003. *Beyond Postmodernism: Toward an Aesthetic of Trust // Beyond Postmodernism: Reassessments in Literature, Theory, and Culture / Stierstorfer K. (ed.)*. Berlin – New York: Walter de Gruyter. VI, 331 p. Pp. 199-212.
307. Hassan I.H. 1977. *Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture? // The Georgia Review. № 31/4*. Pp. 830-850.
308. Hassan I.H. 1982. *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press. 315 p.
309. Hauskeller M., Philbeck T.D., Carbonell C.D. 2015. *Posthumanism in Film and Television // The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television / Hauskeller M., Philbeck T.D., Carbonell C.D. (eds.)*. Houndmills – Basingstoke – Hampshire: Palgrave Macmillan UK. XXIII, 450 p. Pp. 1-7.

310. Hayles N.K. 1986. *The Cosmic Web. Scientific Field Models and Literary Strategies in the 20th Century*. Ithaca – London: Cornell University Press. 210 p.
311. Hayles N.K. 1999. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago and London: University of Chicago Press. 327 p.
312. Hayles N.K. 2005. *My Mother was a Computer: Digital Subjects and Literary Texts*. Chicago and London: University of Chicago Press. 301 p.
313. Heller A. 1990. *Can Modernity Survive?* Berkley, Los Angeles: University of California Press. 220 p.
314. Heller A. 1993. *A Philosophy of History in Fragments*. Oxford: Blackwell. 288 p.
315. Heller A. 1999. *A Theory of Modernity*. Oxford: Blackwell. 328 p.
316. Helming S. 2001. *The Success and Failure of Frederic Jameson. Writing, the Sublime, and the Dialectic of Critique*. New York: State University of New York. 192 p.
317. Herbrechter S. 2015. *Derrida on Screen // The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television*. Hauskeller M., Philbeck T.D., Carbonell C.D. (eds.). Houndmills – Basingstoke – Hampshire: Palgrave Macmillan UK. XXIII, 450 p. Pp. 28-36.
318. Hirsch Jr. E.D. 1987. *Cultural Literacy: What Every American Needs to Know*. New-York: Vintage. 272 p.
319. Hoffman L. 2016. *Postirony: The Nonfictional Literature of David Foster Wallace and Dave Eggers*. Bielefeld: Transcript. 210 p.
320. Homer S., Kellner D. (eds.). 2004. *Fredric Jameson - A Critical Reader / Hampshire – New York: Palgrave Macmillan*. 242 p.
321. Hutcheon L. 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988. 284 p.
322. Hutcheon L. 1994. *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. London – New York: Routledge. 264 p.

323. Hutcheon L. 2002. *The Politics of Postmodernism*. – New York – London: Routledge. 232 p.
324. Hutcheon L. 2007. *Gone Forever, But Here to Stay: The Legacy of the Postmodern // Postmodernism: What Moment? / Goulimari P. (ed.)*. Manchester: Manchester University Press. 232 p. Pp. 16-18.
325. Huxley J. 1957. *Transhumanism // Huxley J. New Bottles for New Wine: Essays*. London: Chatto & Windus. 318 p. Pp. 13-17.
326. Huyssen A. 1986. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press. 256 p.
327. Ibelings H. 1998. *Supermodernism. Architecture in the Age of Globalization*. Rotterdam: Nai Publishers. 144 p.
328. *Intentism Manifesto*. 2008 // Vittorio Pelossi. URL: <https://vittoriopelosi.webs.com/intentism.htm> (дата обращения 17.03.2019).
329. Irr C., Buchanan I. (eds.) 2006. *On Jameson. From Postmodernism to Globalization*. New York: State University of New York Press. 296 p.
330. James P. 2017. *Alternative Paradigms for Sustainability: Decentering the Human without Becoming Posthuman // Reimagining Sustainability in Precarious Times*. Malone K., Truong S., Gray T. (eds.). Singapore: Springer. XIX, 326 p. Pp. 30-36.
331. Jameson F. 1974. *Marxism and Form*. Princeton: Princeton University Press. 432 p.
332. Jameson F. 1981. *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, New York: Cornell University Press. 305 p.
333. Jameson F. 1990. *Signatures of the Visible*. N.Y.: Routledge. 360 p.
334. Jameson F. 1991. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso. 449 p.
335. Jameson F. 1994. *The Seeds of Time*. New York: Columbia University Press. 214 p.

336. Jameson F. 1995. *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*. Indiana: Indiana University Press. 220 p.
337. Jameson F. 1998a. 'End of Art' or 'End of History'? // Jameson *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*. London – New York: Verso. 206 p. Pp. 73-92.
338. Jameson F. 1998b. *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*. London – New York: Verso. 206 p.
339. Jameson F. 2002. *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*. London: Verso. 256 p.
340. Jameson F. 2007. *Postscript // Postmodernism: What Moment?* / Goulimari P. (ed.). Manchester: Manchester University Press. 232 p. Pp. 213-216.
341. Jameson F. 2010. *Valences of the Dialectic*. London: Verso. 634 p.
342. Jameson F. 2011. *Representing Capital: A Reading of Volume One*. London: Verso. 176 p.
343. Jameson F. 2012. *Aesthetics of Singularity. Time and Event in Postmodernity. Georg Forster Lecture // YouTube / SoCuMUniMainz*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=qh79_zwNI_s (проверено 15.10.2018)
344. Jameson F. 2015. *The Ancients and the Postmoderns: On the Historicity of Forms*. London – New York: Verso. 304 p.
345. Jameson F., Miyoshi M. (eds.) 1998. *The Cultures of Globalization*. Durham – London: Duke University Press. 416 p.
346. Jenkins H. 2006a. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press. 368 p.
347. Jenkins H. 2006b. *Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture*. New York: New York University Press. 288 p.
348. Kellner D. 1995. *Media Culture. Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Postmodern*. London and New York: Routledge. 368 p.

349. Kingwell M. 2006. Meganarratives Of Supermodernism: The Spectre Of The Public Sphere // *PhaenEx*. № 1 (spring/summer). Pp. 197–229.
350. Kirby A. 2006. The Death of Postmodernism and Beyond // *Philosophy Now*. Issue 58. URL: https://philosophynow.org/issues/58/The_Death_of_Postmodernism_And_Beyond (visited on May 10, 2018).
351. Kirby A. 2009. *Digimodernism. How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*. New York: Continuum. 282 p.
352. Kirby A. 2013. Digimodern Textual Endlessness // *American Book Review*. Vol. 34. №4. P. 12.
353. Kirby A. 2015a. The Possibility of Cyber-Placelessness: Digimodernism on a Planetary Platform // *The Planetary Turn. Relationality and Geoaesthetics in the Twenty-First Century* / Elias A.J., Moraru C. (eds.). Evanston, Illinois: Northwestern University Press. 312 p. Pp. 71-88.
354. Kirby A. 2015b. The Death of Postmodernism and Beyond // *Supplanting the Postmodern. An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century* / D. Rudrum, N. Stavris. (eds.). New York et al.: Bloomsbury Academic. 402 p. Pp. 49-60.
355. Konstantinou L. 2017. Four Faces of Postirony // *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism* / Van den Akker R., Gibbons A., Vermeulen T. (eds.). Lanham: Rowman & Littlefield. 260 p. Pp. 87-102.
356. Kroker A. 2014. *Exits to the Posthuman Future*. Cambridge: Polity. 224 p.
357. Kroker A., Cook D. 1986. *The Postmodern Scene. Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*. Montreal: New World Perspectives. 320 p.
358. Kroker A., Kroker M. 1988. *Theses on the Disappearing Body in the Hyper-Modern Condition* // *Body Invaders. Sexuality and the Postmodern*

- Condition / ed. by Kroker A., Kroker M. Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London: Macmillan Education UK, 1988. 256 p. Pp. 20–34.
359. Kumar K. 1992. The 1989 Revolutions and the Idea of Europe // Theory and Society. Vol. 21. №3. Pp. 309-356.
360. Kyrlezhev A. 2008. The Postsecular Age: Religion and Culture Today // Religion, State, and Society. №36(1). Pp. 21-31.
361. Lasch S. 1991. The Culture of Narcissism. American Life in an Age of Diminishing Expectations. New York – London: W.W. Norton&Company. 304 p.
362. Lash S. 1990. Sociology of Postmodernism. London and New York: Routledge. 300 p.
363. Lash S., Urry J. 1987. The End of Organized Capitalism. Wisconsin: Wisconsin University Press. 392 p.
364. Lash S., Urry J. 1994. Economies of Signs and Space. Los Angeles – London – New Delhi – Singapore: Sage Publications. 360 p.
365. Lipovetsky G. 2015. Time Against Time, or The Hypermodern Society // Supplanting the Postmodern. An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century / Rudrum D., Stavris N. (eds.). New York – London – New Delhi – Sydney: Bloomsbury Academic. 336 p. Pp. 191–208.
366. Lipovetsky G. 2018. On Artistic Capitalism [Web Resource], Crash Magazine, No. 65. URL: <http://www.crash.fr/on-artistic-capitalism-by-gilles-lipovetsky-crash-65/> (дата обращения 16.01.2018).
367. Lipovetsky G., Serroy J. 2014. L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste. Paris: Gallimard. 493 p.
368. Lippens R. (ed.) 2004. Imaginary Boundaries of Justice. Social and Legal Justice Across Disciplines. Oxford and Portland, Oregon: Hart Publishing. 202 p.
369. Lippens R. 1998a. Hybrid Hopes Ltd.: Reflections on Hypermodernity for Rhizologists // Humanity & Society. Vol. 22. Issue 4. Pp. 386–410.

370. Lippens R. 1998b. Hypermodernity, Nomadic Subjectivities, and Radical Democracy: Roads Through Ambivalent Clews // Social Justice. Vol. 25. No. 2 (72). Pp.16-43.
371. Livingston P. 2007. Art and Intention. A Philosophical Study. Oxford: Clarendon Press. 266 p.
372. Lueg K., Richter G. 1963. Leben mit Pop: eine Demonstration fur den kapitalistischen Realismus. Dusseldorf: Möbelhaus Berges. 267 p.
373. Lynch G. (ed.) 2007. Between Sacred and Profane. Researching Religion and Popular Culture. London – New York: I.B.Tauris. 192 p.
374. Lyotard J.-F. 1988. Differend: Phrases in Dispute. Manchester: Manchester University Press. 232 p.
375. Macdonald D. 1953. A Theory of Mass Culture // Diogenes. №3. Pp. 1-10.
376. MacIntyre A. 1971. Against the Self-Images of the Age. Essays on Ideology and Philosophy. Notre Dame. 296 p.
377. Magda R.M.R. 1989. La sonrisa de Saturno. Hacia una teoría transmoderna. Barcelona: Anthropos. 269 p.
378. Magda R.M.R. 1997. El modelo Frankenstein. De la diferencia a la cultura post. Madrid: Tecnos. 131 p.
379. Magda R.M.R. 2001. Transmodernity, Neotribalism and Postpolitics // Transmodern Theory. URL: <http://transmodern-theory.blogspot.com/2001/01/transmodernity-neotribalism-and.html> (дата обращения: 20.02.2019).
380. Magda R.M.R. 2004. Transmodernidad. Barcelona: Anthropos. 222 p.
381. Magda R.M.R. 2006. The pleasure of Simulacrum // Transmodern Theory. URL: <http://transmodern-theory.blogspot.com/search?updated-min=2006-01-01T00%3A00%3A00%2B01%3A00&updated-max=2007-01-01T00%3A00%3A00%2B01%3A00&max-results=1> (дата обращения: 20.02.2019).

382. Magda R.M.R. 2008. Globalization as Transmodern Totality // Transmodern Theory. URL: <https://transmodern-theory.blogspot.com/search/label/Globalization%20as%20Transmodern%20Totality> (дата обращения: 20.02.2019).
383. Magda R.M.R. 2011. Transmodernidad: un nuevo paradigma // Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World. Vol. 1. Issue 1. Pp. 1-13.
384. Magda R.M.R. 2017. Transmodernity: A New Paradigm // Transmodern Theory. URL: <http://transmodern-theory.blogspot.com/2017/05/transmodernity-new-paradigm.html> (дата обращения: 20.02.2019).
385. Malpas S. 2005. The postmodern. London – New York: Routledge. 160 p.
386. Marin L. 1984. Utopics. Spatial Play. London, Basingstoke: Palgrave Macmillan UK. 280 p.
387. McHale B. 2015. The Cambridge Introduction to Postmodernism. Cambridge: Cambridge University Press. 256 p.
388. McLaughlin R.L. 2012. Post-Postmodernism // The Routledge Companion to Experimental Literature / Bray J., Gibbons A., McHale B. (eds.). – London – New York: Routledge. 560 p. Pp. 212-223.
389. McRobbie A. 1994. Postmodernism and Popular Culture. London and New York: Routledge. 236 p.
390. Miah A. 2008. A Critical History of Posthumanism // Medical Enhancement and Posthumanity. Gordijn B., Chadwick R. (eds.). Netherlands: Springer. Pp. 80-91.
391. Milbank J. 1990. Theology and Social Theory: Beyond Secular Reason. Oxford – UK – Cambridge, US: Blackwell. 480 p.
392. Moraru C. (ed.) 2009. Postcommunism, Postmodernism, and the Global Imagination. New York: Columbia University Press. 200 p.

393. Moraru C. 2001. *Rewriting: Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning*. Albany: SUNY Press. 248 p.
394. Moraru C. 2005. *Memorious Discourse: Reprise and Representation in Postmodernism*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press. 282 p.
395. Moraru C. 2011. *Cosmodernism: American Narrative, Late Globalization, and the New Cultural Imaginary*. Ann Arbor: University of Michigan Press. 440p.
396. Moraru C. 2013. Introduction to Focus: Thirteen Ways of Passing Postmodernism // *American Book Review*. Vol. 34. №4. Pp. 3-4.
397. Moraru C. 2015a. *Decompressing Culture: Three Steps toward a Geomethodology* // *The Planetary Turn. Relationality and Geoaesthetics in the Twenty-First Century* / Elias A.J., Moraru C. (eds.). Evanston, Illinois: Northwestern University Press. 312 p. Pp. 211-244.
398. Moraru C. 2015b. *Reading for the Planet: Toward a Geomethodology*. Ann Arbor, MI: Michigan University Press. 256 p.
399. Mraovic-O'Hare D. 2012. Moraru's Cosmodernism // *Postmodern Culture*. Vol. 22. №2. Pp. 53-59.
400. Munt I. 1994. The 'Other' Postmodern Tourism: Culture, Travel and the New Middle Classes // *Theory, Culture & Society*. Vol. 11. №3. P. 101-123.
401. Nealon J.T. 2012. *Post-postmodernism, or, The logic of just-in-time capitalism*. Stanford: Stanford University Press. 241 p.
402. Neomodern // Wikipedia. The Free Encyclopedia. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Neomodern> (дата обращения 23.02.2019).
403. Neomodernism // Wikipedia. The Free Encyclopedia. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Neomodernism> (дата обращения 23.02.2019).
404. Nicolescu B. 2014. *From Modernity to Cosmodernity. Science, Culture and Spirituality*. Albany: State University of New York Press. 282 p.
405. Norris C. 2003. Why Derrida Is Not a Postmodernist // *Beyond Postmodernism: Reassessments in Literature, Theory, and Culture* /

- Stierstorfer K. (ed.). Berlin – New York: Walter de Gruyter. VI, 331 p. Pp. 143-156.
406. North J., Alvestad K.C., Woodacre E. (eds.). 2018. *Premodern Rulers and Postmodern Viewers. Gender, Sex, and Power in Popular Culture*. Houndmills – Basingstoke – Hampshire: Palgrave Macmillan UK. 351 p.
407. O'Neill J. 1999. *Have You Had Your Theory Today? // Resisting McDonaldization* London / Smart B. (ed.). London – Thousand Oaks – New Delhi: Sage Publications. 261 p. Pp. 41-56
408. Pelossi V. 2009. *Intentism – the Resurrection of the Author. The beginning of a new movement in art and literature? // Culture Wars*. URL: http://www.culturewars.org.uk/index.php/site/article/intentism_the_resurrection_of_the_author/ (дата обращения 17.03.2019).
409. Pocock J.G.A. 1987. *Modernity and Anti-modernity in the Anglophone Political Traditions // Patterns of Modernity / E.N. Eisenstadt* (ed.). London: Pinter. Vol. 1. 232 p. Pp. 44-59.
410. Polan D. 2000. *Pulp Fiction*. London: British Film Institute. 96 p.
411. *Postmodernism // Wikipedia. The Free Encyclopedia*. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Postmodernism> (дата обращения 11.06.2017).
412. Randall A. 2004. *Pushkin and the Queen of Spades*. New York: Houghton Mifflin. 294 p.
413. Rieff Ph. 2006. *Sacred Order/Social Order: My Life Among the Deathworks*. University of Virginia Press. 288 p.
414. Ritzer G. 1996. *Postmodern Social Theory*. New-York etc.: McGraw-Hill College. 296 p.
415. Roberts A. 2000. *Fredric Jameson*. London and New York: Routledge. 180 p.
416. Rudrum D., Stavris N. (eds.) 2015a. *Supplanting the Postmodern. An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century*. New York, London, New Delhi, Sydney: Bloomsbury Academic. 402 p.

417. Rudrum D., Stavris N. 2015b. *Performatism // Supplanting the Postmodern. An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century.* New York, London, New Delhi, Sydney: Bloomsbury Academic. 402 p. Pp. 111-152.
418. Rudrum D., Stavris N. 2015c. *Post-postmodernism // Supplanting the Postmodern. An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century.* New York, London, New Delhi, Sydney: Bloomsbury Academic. 402 p. Pp. 75-98.
419. Rudrum D., Stavris N. 2015d. *Renewalism // Supplanting the Postmodern. An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century.* New York, London, New Delhi, Sydney: Bloomsbury Academic. 402 p. Pp. 207-240.
420. Rundell J. 2011. *Agnes Heller. Modernity, Aesthetics, and the Human Condition: An Interpretative Essay // Aesthetics and Modernity. Essays by Agnes Heller.* Lanham – Boulder – New York – Toronto – Plymouth, UK: Lexington Books. 206 p. Pp. 1-28.
421. Rustad G.C., Schwind K.H. 2017. *The Joke That Wasn't Funny Anymore: Reflections on the Metamodern Sitcom // Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism / Van den Akker R., Gibbons A., Vermeulen T. (eds.).* Lanham: Rowman & Littlefield. 260 p. Pp. 131-146.
422. Samuels R. 2007. *Auto-Modernity after Postmodernism: Autonomy and Automation in Culture, Technology, and Education // Digital Youth, Innovation, and the Unexpected / McPherson T. (ed.).* Cambridge (MA): The MIT Press. 269 p. Pp. 219-240.
423. Samuels R. 2009. *New Media, Cultural Studies, and Critical Theory after Postmodernism.* New York: Palgrave Macmillan. 256 p.
424. Sassower R. 2013. *Digital exposure: postmodern postcapitalism.* Houndmills – Basingstoke – Hampshire: Palgrave Macmillan UK. XII, 81 p.

425. Schiller D. 1999. *Digital Capitalism. Networking the Global Market System*. Cambridge – London: MIT Press. 320 p.
426. Seah A. 2014. Theological Aesthetics and Performatism in the Aestheticization of the Roman Catholic Liturgy // *Obsculta*. Vol. 5. Issue 1. Pp. 16-22.
427. Seidman S. 1994. *The End of Sociological Theory // The Postmodern Turn. New Perspectives on Social Theory / Seidman S. (ed.)*. Cambridge: Cambridge University Press. 322 p. Pp. 119-139.
428. Seidman S. (ed.). 1994a. *The Postmodern Turn. New Perspectives on Social Theory*. Cambridge: Cambridge University Press. 322 p.
429. Seidman S., Wagner D.G. (eds.) 1992. *Postmodernism and Social Theory. The Debate over General Theory*. Cambridge and Oxford: Blackwell. 379 p.
430. Smith D. 1999. *Zygmunt Bauman: Prophet of Postmodernity*. Cambridge: Polity Press. 250 p.
431. Smith D.G. 2003. On Enfrauding the Public Sphere, the Futility of Empire and the Future of Knowledge after “America” // *Policy Futures in Education*. Vol. 1(2). Pp. 488-503.
432. Speck O.C. 2014. Introduction: A Southern State of Exception // *Quentin Tarantino’s Django Unchained: The Continuation of Metacinema / Speck O.C. (ed.)*. New York — London — New Delhi — Sydney: Bloomsbury. 328 p. Pp. 1-14.
433. Spivak G.C. 2003. *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press. 136 p.
434. Spretnak C. 1997. *The Resurgence of the Real: Body, Nature and Place in a Hypermodern World*. New York: Routledge. 292 p.
435. Srnicek N., Williams A. 2015. *Inventing the future. Postcapitalism and a world without work*. London: Verso. 272 p.

436. Stoeckl K., Uzlaner D. 2019. Four genealogies of postsecularity // *The Routledge Handbook of Postsecularity* / Beaumont J. (ed.). London: Routledge. 448 p. Pp. 269-279.
437. Susen S. 2015. *The 'Postmodern Turn' in the Social Sciences*. Houndmills – Basingstoke – Hampshire: Palgrave Macmillan UK. 522 p.
438. Tally R.T. Jr. 2014. *Fredric Jameson. The Project of Dialectical Criticism*. London: Pluto Press. 208 p.
439. Timmer N. 2010. *Do you feel it too? The Post-Postmodern Syndrome in American Fiction at the Turn of the Millennium* Amsterdam – New York: Rodopi. 388 p.
440. Timmer N. 2017. *Radical Defenselessness: A New Sense of Self in the Work of David Foster Wallace* // *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism* / Van den Akker R., Gibbons A., Vermeulen T. (eds.). Lanham: Rowman & Littlefield. 260 p. Pp. 103-116.
441. Tiryakian E.A. 1991. *Modernisation: Exhumetur in Pace (Rethinking Macrosociology in the 1990s)* // *International Sociology*. Vol. 6. № 2. Pp. 165-180.
442. Torrez C.D. 2014. *Postmodern Metanarratives. Blade Runner and Literature in the Age of Image*. Houndmills – Basingstoke – Hampshire: Palgrave Macmillan UK. 218 p.
443. Toth J. 2010. *The Passing of Postmodernism: A Spectroanalysis of the Contemporary*. Albany: SUNY Press. 212 p.
444. Toth J. 2017. *Toni Morrison's *Beloved* and the Rise of Historioplactic Metafiction* // *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism* / Van den Akker R., Gibbons A., Vermeulen T. (eds.). Lanham: Rowman & Littlefield. 260 p. Pp. 41-54.
445. Toth J. 2018. *Stranger America: A Narrative Ethics of Exclusion*. Charlottesville: U of Virginia P. 298 p.

446. Touraine A. 1971. The Postindustrial Society. Tomorrow's Social History: Classes, Conflicts and Culture in the Programmed Society. New York: Random House. 244 p.
447. Touraine A. 2007. A New Paradigm for Understanding Today's World. Cambridge: Polity. 232 p.
448. Transmodernism // Wikipedia. The Free Encyclopedia. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Transmodernism> (Дата обращения: 20.02.2019).
449. Trouillot M.-R. 2003. Global Transformations: Anthropology and the Modern World. New York: Palgrave Macmillan. 256 p.
450. Turner Ch. 1990. Lyotard and Weber: Postmodern Rules and Neo-Kantian Values // Theories of Modernity and Postmodernity / Turner B.S. (ed.). London – Thousand Oaks – New Delhi: Sage Publications. 192 p. Pp. 108-116.
451. Turner L. 2011. Metamodernist Manifesto // Metamodernism. URL: <http://www.metamodernism.org/> (дата обращения 22.10.2018).
452. Turner T. 1995. City as Landscape: A Post Post-modern View of Design and Planning. London: Taylor & Francis. 248 p.
453. Vannini P., Waskul D., Gottschalk S. 2011. The Senses in Self, Society, and Culture. A Sociology of the Senses. New York, London: Routledge. 189 p.
454. Varga I. 2005. The Body – The New Sacred? The Body in Hypermodernity // Current Sociology. Vol. 53(2). Pp. 209-235.
455. Vermeulen T. 2013. Metamodernist Affect // American Book Review. Vol. 34. №4. Pp. 8-9.
456. Virilio P. 1986. Speed & Politics: An Essay on Dromology. New York: Semiotext(e). 162 p.
457. Voegelin E. 2000. The New Science of Politics: An Introduction// Voegelin E. Collected Works. Vol. 5: Modernity without Restraint. Columbia: University of Missouri Press. 352 p. Pp. 75-242.

458. Wallace D.F. 1993. E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction // Review of Contemporary Fiction. №13:2. Pp. 151-194.
459. Wallace D.F. 1998. A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again: Essays and Arguments. Boston – New York – London: Back Bay Books. 353 p.
460. Ward P. 2007. The Eucharist and the Turn to Culture // Between Sacred and Profane. Researching Religion and Popular Culture / Lynch G. (ed.). London – New York: I.B.Tauris. 192 p. Pp. 82-93.
461. Waugh P. 1984. Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London – New York: Routledge. 188 p.
462. Wegner P.E. 2006. Periodizing Jameson, or, Notes toward a Cultural Logic of Globalization // On Jameson. From Postmodernism to Globalization / Irr C., Buchanan I. (eds.). New York: State University of New York Press. 296 p. Pp. 241-280.
463. Wegner P.E. 2009. Life between Two Deaths, 1989-2001: U.S. Culture in the Long Nineties. Durham: Duke University Press. 296 p.
464. Williams R. 1977. Marxism and Literature. Oxford – New York: Oxford University Press. 226 p.
465. Wolfe C. 2009. What Is Posthumanism? Minneapolis – London: University of Minnesota Press. 400 p.
466. Yousef T. 2017. Modernism, Postmodernism, and Metamodernism: A Critique // International Journal of Language and Literature. Vol. 5(1). June. Pp. 33-43.