3(4). 2011

ISSN 2079-1100

Приглашенный редактор выпуска:
Валерий САВЧУК

Invited Editor:
Dr. Valerij SAVCHUK

ТЕМА НОМЕРА / The MAIN TOPIC of the ISSUE

Культурная история медиа
The Cultural History of MEDIA

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

Научный журнал Санкт-Петербургского отделения Российского института культурологии
Scientific Journal of St. Petersburg Branch of the Russian Institute for Cultural Research

www.culturalresearch.ru

www.eidos-books.ru

электронное издание
web-journal

Международный журнал исследований культуры
International Journal of Cultural Research

Издательство ЭЙДОС / Publishing House EIDOS

ГУМАНИТАРНЫЙ ПОРТАЛ

сетевое сообщество
РОССИЙСКАЯ КУЛЬТУРОЛОГИЯ

www.culturalnet.ru

Информационный спонсор
МЕЖДУНАРОДНОГО ЖУРНАЛА ИССЛЕДОВАНИЙ КУЛЬТУРЫ

- **Публикация информации о себе и получение информации о других ученых;**
- **Расширенный поиск по базе данных с возможностью построения сложного запроса;**
- **Профессиональное и личное общение, в том числе в реальном времени (форумы, чат);**
- **Научное консультирование;**
- **Справочник организаций — коллективное членство в Сообществе;**
- **Проведение интернет-конференций;**
- **Публикация научных работ;**
- **Обмен личными сообщениями;**
- **Организация интерактивных видеотрансляций научных мероприятий;**
- **Интерактивная «культурологическая карта»;**
- **Подача электронных заявок на мероприятия Российского института культурологии по упрощенной схеме.**

РЕГИСТРАЦИЯ и подробная информация — НА САЙТЕ СООБЩЕСТВА

www.culturalnet.ru

Главный информационный спонсор журнала —
«Сетевое сообщество «РОССИЙСКАЯ КУЛЬТУРОЛОГИЯ»

Выпуск журнала является совместным проектом Санкт-Петербургского отделения Российского института культурологии и издательства гуманитарной литературы «Эйдос».

| Учредитель и издатель |

Издательство «ЭЙДОС»
Генеральный директор
Борис БОЖКОВ
editor@eidos-books.ru

| Контакты |

Общая редакционная почта
editorial@culturalresearch.ru

Главный редактор
Дмитрий СПИВАК
d.spivak@culturalresearch.ru

Зам. главного редактора
Алина ВЕНКОВА
a.venkova@culturalresearch.ru

Шеф-редактор
Анна КОНЕВА
a.koneva@culturalresearch.ru

Журнал выпускается исключительно в цифровом (электронном) формате. Бумажные версии журнала не предусмотрены.

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор) Министерства связи и массовых коммуникаций Российской Федерации.

Свидетельство о регистрации:
Эл № ФС77-39183 от 17 марта 2010 г.

ISSN 2079-1100

Редакция принимает к публикации материалы широкой гуманитарной направленности: научные и критические статьи, рецензии, обзоры.

Все материалы проходят обязательное внутреннее рецензирование. Решение о публикации принимается редакционным советом на основании внутренней рецензии. Основными критериями при принятии решения о публикации служат **научная новизна, актуальность проблематики, выраженная исследовательская позиция**, соответствие высоким академическим стандартам научного текста.

Минимальный объем материала — **10 000 знаков**.

Редакция не знакомит авторов с рецензиями. При отклонении публикации рецензия предоставляется по запросу.

Материалы принимаются к публикации **только в соответствии с объявленной темой номера**. Концепцию текущего номера и тематический план на следующие номера можно найти на главной странице сайта.

Предоставляя в редакцию рукопись, автор берет на себя обязательство **не публиковать ее в ином издании без согласия редакции** и гарантирует, что **ни сам материал, ни его части не были опубликованы ни на твердых, ни на электронных носителях, ни в сети Интернет**.

Автор несет ответственность за подбор и достоверность приведенных фактов, цитат, статистических и социологических данных, имен собственных, географических названий и прочих сведений. Публикуемые материалы могут не отражать точку зрения редколлегии и редакции.

При принятии положительного решения о публикации материала с автором заключается авторский договор. **Рекомендуется ознакомиться с текстом договора до отправки материала** на рассмотрение редакции. Образец договора можно скачать **здесь**

International Journal of Cultural Research is a project implemented by the St. Petersburg Branch of the Russian Institute for Cultural Research within the facilities of the EIDOS publishing house of humanitarian literature.

| Founder & Publisher |

Publishing House «EIDOS»
Director General
Boris Bozhkov
editor@eidos-books.ru

| Contacts |

Common e-mail
editorial@culturalresearch.ru

Editor-in-Chief
Dimitri SPIVAK
d.spivak@culturalresearch.ru

Deputy Editor-in-Chief
Alina VENKOVA
a.venkova@culturalresearch.ru

Associate Editor
Anna KONEVA
a.koneva@culturalresearch.ru

**The Journal issued only in electronic version.
Hardcopy are not provided.**

International Journal of Cultural Research is registered by Federal Service for Supervision of Telematic and Mass Communications

Registration № FC 77-39183,
March 17, 2010

ISSN 2079-1100

The Editorial Board welcomes a wide range of articles, including scholarly and critical papers, analytical studies, and reviews.

All materials undergo peer review by members of the Editorial Board. The basic criteria for publication are scholarly novelty, current subject matter, and adherence to high international academic standards. The Editorial Board does not inform the authors of the results of peer review. However, a copy of the review will be sent to the author upon his/her request, if the paper is rejected for publication.

Each issue of the journal has a theme that should be addressed by all texts accepted for publication in the given issue. The theme of the current issue, as well as of the upcoming one, are posted on the main page of the journal website.

Upon acceptance, the author will be required to sign a contract for publication.

Once the contract is signed, no part of the article or other materials may be published elsewhere in any form or by any means, without prior permission of the publisher. The author is responsible for the accuracy of all information, including facts, citations, historical and sociological data, names, and place names used in the text. Published materials do not necessarily reflect the views of the Editorial Board or the publisher.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

| Редакционный совет |

Кирилл РАЗЛОГОВ
Председатель
Россия, Москва

Нина КОЧЕЛЯЕВА
Ответственный секретарь
Россия, Москва

Вильям АРЕНС
США, Нью-Йорк

Татьяна АРТЕМЬЕВА
Россия, Санкт-Петербург

Алексей ВАСИЛЬЕВ
Россия, Москва

Крыстына ВИЛЬКОШЕВСКА
Польша, Краков

Мариуш ВОЛОС
Польша, Торунь

Кристоф ВУЛЬФ
Германия, Берлин

Валентина ДИАНОВА
Россия, Санкт-Петербург

Шарлин Хэддок СИГФРИД
США, Западный Лафайет

Владимир КОНЕВ
Россия, Самара

Давид Л. КРЕЙВЕН
США, Альбекверк

Паоло КЬОЦЦИ
Италия, Флоренция

Борис МАРКОВ
Россия, Санкт-Петербург

Джон МАКДЕРМОТ
США, Колледж Стейшн

Армен МАРСУБЯН
США, Нью-Хэвен

Марк-Анри ПИЙО
Франция, Париж

Джон РАЙДЕР
США, Нью-Йорк

Олег РУМЯНЦЕВ
Россия, Москва

Валерий САВЧУК
Россия, Санкт-Петербург

Савелий СЕНДЕРОВИЧ
США, Итака

Михаил УВАРОВ
Россия, Санкт-Петербург

Николай ХРЕНОВ
Россия, Москва

Вячеслав ШЕСТАКОВ
Россия, Москва

Ричард ШУСТЕРМАН
США, Бока Рейтон

| Editorial Board |

Kirill RAZLOGOV
Head of the Editorial Board
Russia, Moscow

Dr. Nina KOCHELYAEVA
Executive secretary
Russia, Moscow

Dr. William ARENS
USA, Stony Brook, New York

Dr. Tatiana ARTEMYEVA
Russia, St. Petersburg

Dr. Paolo CHIOZZI
Italy, Florence

Dr. David L. CRAVEN
USA, Albuquerque, New Mexico

Dr. Valentina DIANOVA
Russia, St. Petersburg

Dr. Nikolaj KHRENOV
Russia, Moscow

Dr. Vladimir KONEV
Russia, Samara

Dr. Boris MARKOV
Russia, St. Petersburg

Dr. Armen MARSOOBIAN
USA, New Haven, Connecticut

Dr. John J. McDERMOTT
USA, College Station, Texas

Dr. Marc-Henri PIAULT
France, Paris

Dr. John RYDER
USA, New York City, New York/ Azerbaijan, Baku

Dr. Oleg RUMYANTSEV
Russia, Moscow

Dr. Valerij SAVCHUK
Russia, St. Petersburg

Dr. Savely SENDEROVICH
USA, Ithaca, New York

Dr. Vyacheslav SHESTAKOV
Russia, Moscow

Dr. Richard SHUSTERMAN
USA, Boca Raton, Florida

Charlene Haddock SIEGFRIED
USA, West Lafayette, Indiana

Dr. Mihail UVAROV
Russia, St. Petersburg

Dr. Aleksej VASIL'EV
Russia, Moscow

Dr. Krystyna WILKOSZEWSKA
Poland, Kracow

Dr. Mariusz WOŁOS
Poland, Torun

Dr. Christoph WULF
Germany, Berlin

| Редакция |

Дмитрий СПИВАК
Главный редактор
Россия, Петербург

Алина ВЕНКОВА
Заместитель главного редактора
Россия, Петербург

Анна КОНЕВА
Шеф-редактор
Россия, Петербург

Скай БЁРН
Редактор
США, Беллингем

Любовь БУГАЕВА
Редактор
Россия, Петербург

Томас КАЧЕРАУСКАС
Редактор
Литва, Вильнюс

Денис СОБОЛЕВ
Редактор
Израиль, Хайфа

Ирина СОКОЛОВА
Редактор
Россия, Петербург

Михаил СТЕПАНОВ
Редактор
Россия, Петербург

Лариса ФИАЛКОВА
Редактор
Израиль, Хайфа

| Editorial Team |

Dr. Dmitry SPIVAK
Editor-in-Chief
Russia, St. Petersburg

Dr. Alina VENKOVA
Deputy Editor-in-Chief
Russia, St. Petersburg

Dr. Anna KONEVA
Associate Editor
Russia, St. Petersburg

Sky BURN
Editor
USA, Bellingham

Dr. Lyubov BUGAEVA
Editor
Russia, St. Petersburg

Dr. Larisa FIALKOVA
Editor
Israel, Haifa

Dr. Tomas KAČERAUSKAS
Editor
Lithuania, Vilnius

Dr. Denis SOBOLEV
Editor
Israel, Haifa

Dr. Irina SOKOLOVA
Editor
Russia, St. Petersburg

Dr. Michael STEPANOV
Editor
Russia, St. Petersburg

Выпуск № 3(4). 2011 г.

КУЛЬТУРНАЯ ИСТОРИЯ МЕДИА

Ответственный за выпуск: ***Анна КОНЕВА***

Приглашенный редактор выпуска:
Валерий Владимирович САВЧУК

Доктор философских наук, профессор кафедры онтологии и теории познания философского факультета Санкт-Петербургского государственного университета.

Issue # 3(4). 2011

THE CULTURAL HISTORY OF MEDIA

Managing Editor: ***Anna KONEVA***

Invited Editor:
Dr. Valerij SAVCHUK

Russia, St. Petersburg
Professor, St. Petersburg State University, Faculty of Philosophy

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

КУЛЬТУРНАЯ ИСТОРИЯ МЕДИА / THE CULTURAL HISTORY OF MEDIA

Приглашенный редактор выпуска:
Валерий САВЧУК
Доктор философских наук, профессор кафедры онтологии и теории познания философского факультета Санкт-Петербургского государственного университета.

Invited Editor:
Dr. **Valerij SAVCHUK**
Professor, St. Petersburg State University, Faculty of Philosophy

СОДЕРЖАНИЕ / TABLE OF CONTENTS

САВЧУК Валерий Владимирович / Valery SAVCHUK
О предмете медиафилософии
On the Subject of Mediaphilosophy 6

СТАРОДУБЦЕВА Лидия Владимировна / Lidia STARODUBTSEVA
Медиум и дистанция
Medium and Distance 11

СОКОЛОВА Наталья Леонидовна / Natalya SOKOLOVA
Трансмедиа и «интерпретативные сообщества»
Transmedia and «interpretive communities» 16

ДАРЕНСКИЙ Виталий Юрьевич / Vitaliy DARENSKIY
Книга и медиа-текст: парадоксальность преемственности
Book and Media-text:
Paradoxality of Succession 22

ШЕВЦОВ Константин Павлович / Konstantin SHEVTSOV
Медиаархив как форма присутствия прошлого
Mediaarchive as a Form of Presence of the Past 29

ЛЬВОВ Александр Валерьевич / Alexander L'VOV
ТРЕЩЕВ Виктор Вячеславович / Victor TRESCHEV
Мораль материала:
медиалогические размышления о грампластинке
The Morality of Material:
Medialogical Reflection upon the Records 34

СТЕПАНОВ Михаил Александрович / Michael STEPANOV
Machina ludens: размерность новых медиа
Machina ludens: The multiplicity of dimensions of new media 40

КУЛЬТУРНЫЙ ОПЫТ / CULTURAL EXPERIENCE

Хельга ПЕСКОЛЛЕР / Helga PESKOLLER
Мгновения невозможной свободы
Moments of Unfeasible Freedom 44

КОНЦЕПТЫ КУЛЬТУРЫ / CONCEPTS OF CULTURE

ЛЮСЫЙ Александр Павлович / Alexander LYUSY
МЕДИАДЖАЗ: О деконструкции локального плена
и медиализации текстов культуры
MEDIA JAZZ: About a Deconstruction of a Local Captivity and
Medialization of Culture Texts 51

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА / ART THEORY

Круглый стол
«Актуальное искусство и медиа»
Round Table:
"Media and Contemporary Art" 56

СОСНА Нина Николаевна / Nina SOSNA
Рассеянное человеческое
The Dispersed Human 75

РЕЦЕНЗИИ / BOOK REVIEWS

СТЕПАНОВ Михаил Александрович / Michael STEPANOV
Мышление кино.
Рецензия на книгу Оксаны Булгаковой «Советский слухоглаз:
Кино и его органы чувств»
Thinking Movies 80

СТЕПАНОВ Михаил Александрович / Michael STEPANOV
Шестое чувство. Рецензия на книгу
«Чувство, тело, движение»
The Sixth Sense 83

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

САВЧУК Валерий Владимирович / Valery SAVCHUK

Санкт-Петербург, Россия.
Санкт-Петербургский государственный университет. Философский факультет.
Кафедра онтологии и теории познания. Профессор, доктор философских наук.

Russia, St. Petersburg.
St. Petersburg State University. Faculty of Philosophy.
Department of Ontology and the Theory of Knowledge. PhD, Professor,

vvs1771@rambler.ru

О ПРЕДМЕТЕ МЕДИАФИЛОСОФИИ*

Статья вводит читателя в современной контекст медиафилософии, одновременно и фиксируя необратимость становления медиареальности, и заостряя акцент на ключевой для XX–XXI века трансформации активности субъекта переходящей к объекту: не субъект говорит, видит, воспринимает, а язык говорит, образ видит, а медиа воспринимают субъектом. Следуя логике важнейших «поворотов» в культуре XX века (онтологический, лингвистический, иконический), автор предлагает следующий — медиальный поворот, из которого проистекает ключевой тезис медиафилософии — все есть медиа. Обосновываются границы разрешимости этого тезиса.

Ключевые слова: *медиа, медиафилософия, лингвистический поворот, иконический поворот, medial turn, коммуникант, медиареальность, медиальная конфигурация, сущее*

On the Subject of Mediaphilosophy

The article introduces the reader to the contemporary context of mediaphilosophy, discussing the irreversibility of the mediareality`s existence and presence. In addition, the article sharpens the focus on the key to transformation which has taken place in the 20th–21st centuries, wherein media activities have themselves become the object, rather than the objective reporter:: The media is not a subject that speaks, sees, perceives, but rather the speech speaks, the image sees, while the media is perceived by the subject. Following the logic of the important cultural "shifts" of the 20th century (ontological, linguistic, iconic), the author suggests the following: — the media shift — from which the key theory of mediaphilosophy arises — may be summed as “everything is media”. The soluble limits of this theory are justified.

Key words: *media, mediaphilosophy, linguistic turn, iconic turn, medial turn, communicant, mediareality, medial configuration, existing*

Вопрос о спекулятивности

Медиафилософия — спекулятивная дисциплина. Для ее формирования нужна была революция в области медиа, в одночасье обратившая традиционные медиа в *новые медиа*, которые в конце концов привели к медиальному повороту и трансформации реальности в медиареальность (термин «медиареальность» появляется тогда, когда само понятие «медиа» претерпевает сущностное переосмысление). Для сторонников иконического поворота, исходящих из максимы «все есть образ», утверждение «все есть язык», вариант — «текст», утрачивает актуальность, как утрачивает силу бумажная власть деконструкции, поскольку в текучем состоянии дигитальных образов, составляющих нашу медиареальность, исходная данность образа столь же актуальна, как и другие медиа. Визуальные образы, словно следуя призыву Ницше, «храбро остаются у поверхности, у складки, у кожи, поклоняются иллюзии»[1] и, добавлю, создают образ мира, неотличимый от реальности, то есть — саму реальность. Медиафилософы делают следующий, столь же необходимый, сколь и радикальный шаг: визуальный образ *низводится до одного из видов медиа*, числя под ним все то, что опосредует наше восприятие, что открывает сокрытое, что является первосущим. В конечном счете, о чем нельзя сообщить, того не существует. Сообщение важнее события.

Medial Turn

После череды важнейших для XX и начала XXI века поворотов все настоятельнее слышны голоса признать суммирующим и, одновременно, фундаментальным поворотом медиальный поворот. Его закономерный приход опирается на признание за языком, образом, пространством, риторикой, любым восприятием человека свойство медиальности. Акцент на то, чем мы воспринимаем, ведет к двум сопредельным следствиям, во-первых, к осознанию утраты непосредственности: все данное

[1] Ницше Ф. Сочинения: В 2-х т. — Т. 1. М.: Мысль, 1990. С. 497.

* Статья написана при поддержке НИР 2011-2013 Тема исследования: «Необратимость медиатрансформаций: тело, сознание, общество».

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

человеку в его восприятии, дано посредством *определенных средств*, через определенные, по своим собственным законам функционирующие, по своему преломляющие, избирающие, фильтрующие сообщение, а с другой — говорящие, указывающие на активность, предзаданность, первичность языка по отношению к тому, кто общается. Видимо поэтому «кульминацией всех теорий медиального, является рассмотрение языка»[2], замечает Дитер Мерш. Язык — как один из проработанных медиа — есть путь к пониманию того, как он влияет на содержание сообщаемого, как ирония, интонирование, оценка дает возможность интерпретировать его прямо противоположным образом (самый наглядный пример, среди версий «прочтений» пьесы Шекспира, мы встречаем прямо противоположные трактовки). Экстраполируя интерпретацию языка на другие медиа, мы обретаем шанс понять работу любого другого вида медиа. Содержательно медиальный поворот связан с осознанием, что не только язык говорит мной, а образ видит мной, но и пониманием того, что *все способы восприятия,* которые по глубокому замечанию Мерло-Понти, включают как момент «деперсонализации», некой общности переживания, так и активности другого: «если бы я захотел точно выразить перцептивный опыт, мне следовало бы сказать, что некто во мне воспринимает, но не я воспринимаю»[3], следуют одной и той же схеме. Тезис «все есть медиа» с необходимостью ведет к признанию: медиа внутри нас, в полной мере раскрываясь в способности отслеживать работу медиа; каждое из них создает свою реальность, свой способ восприятия, но также и — это всегда нужно помнить — его ограничения, его невосприимчивость к другому, данному виду медиа неподвластному. В итоге, совокупность посредников создает действительность: воспринятая, помысленная и концептуально выраженная, она открывается тому, кто рефлексивно подходит к условиям ее производства и репрезентации.

Обратившись к медиа в их предельно абстрактной форме, должны ли мы игнорировать ту же функцию осуществления самого себя и сохранения себя в качестве медиа, все опосредующей инстанции? Образы, смыслы и значения информации, доносимые медиа, столь же невещественны, эфемерны, идеальны, сколь неустранимо материальными и физически ощутимыми предстают средства их доставки. Как таковое медиа есть причина того, что *видимость* предстоит нам в ее предметно вещественном виде, в виде норм и правил, в виде законов изменяющегося мира. Медиа есть условие, собирающее и соединяющее людей в некую целостность и проявляющую результат их усилий в формировании новой реальности. Они — условие целого, его исток и способ воспроизводства. Онтологическая модель медиа вычленяет следующие существенные черты: медиа в целом рассматривается как непрерывный, многомерный, необратимый поток сообщения; в этом общем потоке можно выделить отдельные медиа, каждое из которых «работает» по одному и тому же принципу. Медиа есть не столько соединение двух — разнородных, отдельных и отдаленных — инстанций посылающего и получающего сообщение, сколько репрезентация единого целого системы, ее субстанциональной неразрывности, ее внешнего и внутреннего, ее активного и пассивного начала: человек говорит, но язык говорит человеком, человек видит, но и образ видит им. Медиа настолько же владеет свойством направленности на адресата, сколько и стягивания полюсов в точке неразличимости, становясь неэлиминируемой субстанцией, внутренним содержанием целого, подобно крови организма, духу религиозного сознания, понятия философии. Только на основе медиасообщения люди объединяются в сообщество, появляются новые формы взаимодействия, орудий труда, культурных артефактов, типов медиа. Медиа в той же мере создают общество, в какой общество создают исчерпывающие его потребности медиа. Революционные изменения в обществе шли рука об руку с революцией в области средств сообщения.

Данность сообщения включают в себя не только уникальные, неповторимые и преходящие элементы, но и всеобщие сущностные структуры, идеальные типы, которые представляют собой имманентное замкнутое образование, где инициирующим коммуникацию началом является структура, делегирующая часть своей активности медиа. Медиа, таким образом, есть способ самораскрытия системы. Иными словами, поток сообщения в целом, во всех регионах целого, и его отдельные акты являются данностями все того же целого, способного проявлять себя и в центре и на периферии.

Здесь есть счастливый повод обратиться к Николаю Кузанскому, который со всей глубиной, каковая только была возможна, продумал взаимоотношение бесконечности Бога и конечного мира, абсолютного максимума и столь же абсолютного минимума, центра и периферии: «Все, целое — находится непосредственно в любом члене через любой член, как целое находится в своих частях в любой части через любую часть».[4] Философская составляющая его религиозной мысли, опираясь на неоплатоническую идею эманации, отметала как неистинное представление — естественное для теолога того (видит Бог, и для этого) времени, — согласно которому, существует непреодолимая пропасть между творцом и его творением. Исходя из формулы «Бог есть абсолютный и бесконечный максимум», а творение, проявление Бога есть «абсолютный минимум», то есть бесконечность потенциальная, он делает вывод, что Бог, вмещая в себя все сущее, присутствует в любой, самой ничтожной вещи, подобно тому как «звезды взаимно связываются своими влияниями, а также связывают их с другими звездами... Таким образом ясно, что имеется соотношение влияний, при котором одно не может существовать без другого».[5] Вселенная медиа исполняется взаимными влияниями. Мир цифровых технологий, среда интерактивных коммуникаций, непрерывная взаимозамена активных и пассивных инстанций, причины

[2] Mersch D. Sistematische Medienphilosophie. 2005. S. 114.

[3] Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Пер. с фр. под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина СПб.:1999. С. 227.

[4] Николай Кузанский. Об ученом незнании // Николай Кузанский. Избранные философские сочинения. Т. 1. М.: Мысль, 1979. С. 75. Кроме Анаксагора, мысль которого ведет Кузанского, уместно привести далекого от Кузанского, нас, медиафилософии Пауля Наторпа, в своем желании видеть психологию главным предметом философской рефлексии полагает (что совпадает с приведенной трактовкой медиа), что психология есть «наиболее конкретный из всех родов фактических исследований, она спаивает всю совокупность наук в одно целое, в одно наиболее конкретное единство» (Наторп П. Философия и психология. // Наторп П. Избранные работы. М., 2006. С. 32).

[5] Николай Кузанский. Об ученом незнании // Николай Кузанский. Избранные философские сочинения. Т. 1. М.: Мысль, 1979. С. 110.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

и следствия, источника и результата информации работают по законам Вселенной Кузанского, имея общую форму взаимной обусловленности и взаимного влияния.

Специфика предмета медиафилософии раскрывается в самоотчете сборки индивидуального и коллективного тела (хотя как оторвать одно от другого в медиареальности?) на основе медиа. Когда присутствие целого разлито в обществе, когда оно заявляет о себе во всех жизненных проявлениях, тогда медиафилософ своими концептами находит резонанс с душами, излишне стесненными порядком и принуждаемыми к порядку, тяготевшимися им. Когда же общество разорвано, атомизировано, не собранно, когда порядка нет, а идентификационные механизмы выстраиваются помимо, а зачастую и вопреки непосредственному окружению, тогда целое актуально, оно востребовано временем. Его форма требует политического прагматизма (цинизма), расчета и калькуляции. Негативные последствия обретения целого, принимаемые решения на пути к целому, принуждения к порядку будут всегда. Жертва самобытностью — одно из многочисленных следствий становления цифровой медиаральности. Медиа *всесильны* в ситуации призрачности и неопознаваемости их работы и *слабы* в ситуации разоблачения, демифилогизации их в качестве *средств* достижения успеха: массмедиальной демагогии, популизма, «пиара». Как только механизмы политтехнологии становятся известными, общество политтехнологов депопуляризируются. Прозрачность достигается медиапросвещением, обучением основам медиаанализа, которые раскрывают механизм успеха, неизбежно включающий политический цинизм, расчет и калькуляцию последствий принятых решений.

Таким образом, медиа — и способ коммуникации, и орудие производства, и изощренный способ симуляции, и орудие политической борьбы. Поэтому наиболее чужд в анализе медиа односторонний подход (а отсюда и упрямые абстракции), редуцирующий существо дела к одному из его составляющих. Инструментальная природа медиа как такового не должна скрывать от нас гео/политическую направленность каждого его проявления, каждого использования, реализующихся медиапроектов, отражающих существо культуралов, радикальных левых, борцов за народ (не эффект ли медиавласти виден в том, что люди, развлекающие массы, угождающие им — над массами же воспаряют, становятся идолами, звездами, а подавляющее большинство политиков, борющихся за права бедных и обездоленных, со временем становятся богатыми и преуспевающими людьми).

Медиальный поворот подтверждает старую истину: в истории цели и средства постоянно меняются местами: средство со временем становится целью и *vice versa*. Из бесчисленного числа примеров таковых обращусь к Августину, который сетовал, что многие наши беды от того, что «мы пользуемся (*uti*) предметами, которые предназначены для наслаждения, и наслаждаемся (frui) предметами, предназначенными для пользования». Медиа, предполагаемые в качестве средства сообщения, *лишь* формального опосредствования коммуникации, механизмом всеобщей доступности информации, исподволь становятся учредителем социального неравенства, кумуфлирующегося терминами «информационное» и «неинформационное общество». В привычке представлять медиасреду универсальным (в пределе единственным) условием общения обнаруживаем *иллюзию* равенства, под которую подкладывается мина большой мощности. Нет большей претензии на власть как провозглашение информационного равенства. Превращенной формой его является формальная власть над всеми равными, ставшими коммуникантами, распространившими чистоту коммуникационной функции вначале интернет-, а затем и всего человеческого сообщества. Мы, однако же, подмечаем, что миф информационного равенства выгоден тем, кто производит, поддерживает и контролирует доступ к информации. В информационную эпоху именно информационное неравенство является самым важным, поскольку суммирует все его прежние разновидности. Как, например, из того, что человек знает какие концерты, выставки, симпозиумы происходят за тысячу километров в метрополии, но он не может присутствовать на них физически, у него растет чувство обделенности, суженного горизонта возможностей, желание уехать из маленького города, деревни. С другой стороны, события его топоса, его новости (если только они не катастрофические) не становятся новостями для метрополии.

Все есть медиа

Я исхожу из того, что медиа, сообщение и реальность — суть одно и тоже. Способ их объединения дает новое качество — медиареальность. Таким образом, не сами по себе медиа являются предметом медиафилософии, но тот *способ* восприятия природы, общества и самого человека, его образа себя, его тела, которое есть мета-медиум, как назвал его Майк Сандботе; среди других медиа тело отличается тем, что «в моем восприятии оно есть медиум, который ежеминутно наиболее всего уязвляется и наиболее всего игнорируется всей совокупностью чувственных, художественных и технических медиа. И если эта совукпность медиа образует целостность, то это дает понять как внутренне функционирует сеть, тем самым возникают условия для поиска революционной динамики в будущем, где пренебрегается ныне самая большая опасность. Революции возвращаются. Это относится ко всему, но также и в первую очередь к миру медиа».[6] Возвращение вижу в том, что телу возвращается архаическая размерность, оно становится частью живого мира, относится внешнему с симпатией, то есть как к самому себе, сочувствуя.

И первый шаг на этом пути — всеприсутствиие медиареальности в ее «неприглядности», «незаметности» и «незаменимости», как об этом точно заметил Дитмар Кампер: «Парадокс времени в том, что дематериализируясь, медиа исчезают достигнув цели»[7]. Медиареальность не возникает в процессе анализа, но исчезает в нем, исчезает ее актуальная продуктивная форма посредника, исчезает ее целостность. Она не дается инструментальному подходу, поскольку самый изощренный инструмент есть воплощение инструментальности, того чем нечто берется: и здесь не важно раскаленная ли это заготовка, берущаяся огромными щипцами, сверхтонкий пинцет микро-

[6] Sandbothe M. Und wie fühlt sich Ihr Nacken an? // Kulturaustausch. Zeitschrift für internationale Perspektiven. 2010, № 3. S. 22.

[7] Kamper, Dietmar. Unmögliche Gegenwart. Zur Theorie der Phantasie. München, Fink Verlag, 1995. S. 96.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

Рис 1. Инсталляция Тора Берресена «Убиство топором» (2011) X Международная биеннале современного искусства «Диалоги» (26 августа — 4 сентября). Центральный выставочный зал «Манеж», Санкт-Петербург (фото Ольги Казакевич).

хирурга, захватывающий нерв, методы психоанализа, позволяющие работать с невротическими состояниями пациента — все они производные того инструментария, который схватывает и удерживает объекты. Но что может взять инструмент? Другой инструмент? Остановка? Саморефлексия? Иллюстрацией может послужить инсталляция Тора Берресена «Убиство топором» (2011) (см. рис. 1.). В ней весьма наглядно продемострировано, что получается, если мы одним инструментом постигаем другой и какова деформированная картина в итоге предстает перед нами. «Познанное» средство теряет не только эффективность воздействия, но саму способность воздействовать.

Разочарование проявленным, введение в регистр учета средств, достижения практических целей. Проявленность средства сообщения ведет к утрате чистоты сообщаемого; человек словно спотыкается, отсанавливается, подозревает и, для особо чувствительных людей, подобно Декарту, прозревает об условности конструкции реальности, неподлинность видимого. Во «Втором размышлении» он говорит, будто видит из окна людей, переходящих улицу, впадая при этом, возможно, в заблуждение, ибо видит он всего лишь шляпы и плащи, в которые с таким же успехом могут быть облачены люди-автоматы, движимые пружинами. (Что сказал бы он сейчас, поскольку его подозрения нашли бы столько подтверждений, что, пожалуй, он стал бы более радикальным представителем симулляционного характера реальности или концеции киборгов в духе художника Стелиоса Аркадиу, взявшего себе имя Стеларк (*Stelarc*), чем самый последовательный приверженец постсовременности (ситуации, замечу, решительно оставшейся в прошлом веке)). Мир данности исчезает. Когда видишь изнанку — пружины и подъемные механизмы — декораций, тогда они перестают работать *на сцену речи, представления, истины*. И напротив, чаще всего когда кто-то, сталкиваясь с медиареальностью, не зная, что такое медиа, такие люди ищут в медиареальности все что угодно, но только не то, что она действительно в себе содержит: конструкцию нашего восприятия, а, следовательно, и представления. В итоге конструкцию реальности, невидимое, жеское армирование которой принуждает считаться с ней, подчиняться ее правилам, согласовывать свою внутреннюю конструкции с внешней, инсценировать аутентичность.

Медиареальность в качестве предмета медиафилософии не редуцируется ни к аппаратам, ни к конкретному виду медиа, ни к коммуникантам, ни к техническим и социальным условиям ее появления. Она — эпифеномен медиа, собравшихся в когорту цифровых. Медиареальность структурируется двумя полюсами: производство и потребление, потребление зрелищ, визуальной продукции, вес которых день ото дня растет. Но

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

производство рождает потребление, так же, как потребление становится возможным в результате производства. Они стимулируют друг друга. В отличие от тирании субъект-объектных отношений, медиареальность игнорирует оппозиции классической рациональности и, в первую очередь, четкость деления на субъективную и объективную реальность, на идеальное и материальное, на реальность и вымысел. Новые средства коммуникации порождают новую конфигурацию субъекта, отличительной чертой которого является децентрация, а в пределе — всеприсутствие.

Но всеприсутствие, как и техническое господство над природой (М. Хоркхаймер и Т. Адорно), иллюзорны. Так, географическое пространство — в силу развития средств сообщения, — и пространство коммуникации сжимаются, становятся вседоступными: мы всех слушали и все видели (кто не видел Эверест? А кто был там, был рядом, на прямой видимости?), мы мало кого знаем персонально, все экзотические виды рассматривали, но мало где были (а там, где бывали, давали ли себе труд увидеть, смотрели ли косо, с недоверием к собственному опыту, с медитативной концентрированностью и отрешенностью?[8]). В сети мы присутствуем везде и нигде, вернее, только в ней и присутствуем, отсутствуя телесно.

По аналогии — этой предельно наглядной форме аргументации — с лингвистическим поворотом можно вслед за Стефаном Мюнкером повторить его главный тезис: «Все проблемы философии переформулируются как проблемы медиа, а философия, которая занималась бы ими становилась бы медиафилософией».[9] Предметом медиафилософии после медиального поворота является реальность, ставшая медиареальностью. На миг — в акте рефлексии — ставшей определенным предметом (что естественно невозможно, но что есть условие акта схватывания актуального процесса в понятиях медиафилософии).

Итак, сделаем вывод, последовательность осознания важности произошедших поворотов в культуре XX века: от онтологического, лингвистического, иконического приводит к совокупности «фигураций» — видов медиа. Навык видеть в том или ином опосредующем восприятие человека средстве вид медиа, будь-то язык, образ, телефон или танец, подводит к идее конфигурации, к осмыслению не фотографии, компьютера или танца в качестве медиа, не конкретного его вида, но медиа как такового — медиальность (своего рода «стольность» и «чашность»): по определению активного, активно строящего соответсвующий мир, представляя его, ставя ему представление, в соотвенствии с которым он формируется. Суммируя, можно сказать, что конфигурация медиареальности раскрывается максимой — «все есть медиа», или иначе *media ergo sum*, что дает ответ на вопросы *каким образом* я воспринимаю или не воспринимаю мир, сообщаю себя с другим, о себе, о том, что делают медиа со мной, о том, наконец, посредством чего сообщаю о себе, приобщаюсь к другому, соответствую своему о себе представлению?

[8] Подобно Гантенбайну — мнимому слепому — герою писателя Макса Фриша, после того как группа туристов, с которой он поехал в Грецию, «отщелкают фотоаппаратами», нужно поставить наивные вопросы о *видимом*, например: «Все ли колонны Парфенона одинаковой высоты? Он не верит этому; у него есть резоны, заставляющие навострить уши. Везде ли расстояние между колоннами одинаково? Кто-то оказывает услугу и измеряет. Нет. Он не удивлен, ведь древние Греки не были слепыми … Некоторые так жалеют его, что в поисках слов, которые дали бы представление о священности этих мест, сами начинают видеть. Слова их беспомощны, но глаза оживают» (Фриш М. Homo Фабер. Назову себя Гантенбайн. М., 1975. С. 364–365).

[9] Münker St. Philosophie nach dem «Medial Turn». Beitrage zur Theorie der Mediengesellschaft. Bielefeld: Transcript Verlag, 2009. S. 20.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

СТАРОДУБЦЕВА Лидия Владимировна / Lidia STARODUBTSEVA

Украина, Харьков.
Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина.
Заведующая кафедрой медиа-коммуникаций. Профессор, доктор философских наук.
Директор Центра медиа-коммуникаций и визуальных исследований.

Ukraine, Kharkov.
V. N. Karazin Kharkov National University. Chief of Media & Communications Department.
Professor, PhD, Director of the Center of Media Communications and Visual Studies

Lethe@ukr.net

МЕДИУМ И ДИСТАНЦИЯ

Как связаны между собой концепты «медиа» и «дистанция»? Призваны ли «медиальные оболочки» сознаний снимать дистанцию между познающим и познаваемым или, напротив, становиться способом ее артикуляции? Смысл «дистанции» неизбежно двояк: она столь же *раз*ъ-единяет, сколь и *со*-единяет. И, с этой точки зрения, дистанция — conditio sine qua non феномена медиальности как такового. Пространство наших размышлений задано тремя смысловыми точками, две из которых связаны с аллюзиями, зашифрованными в самом словосочетании «медиум и дистанция» (эссе Фрица Хайдера «Вещь и Медиум» и книга Жана-Люка Мариона «Идол и Дистанция»), третья — с беньяминовским определением ауры как «уникального ощущения дали, как бы близок при этом рассматриваемый предмет ни был». Разрушение ауры в «эпоху технической воспроизводимости» порождает эйфорию тотального снятия дистанций: пространственных, временных, сознаньевых — и в который раз возвращает нас к опытам рефлексий над проблемой дальности, которая сближает, и близости, которая отдаляет. Здесь нельзя не вспомнить ту линию философствований о метафизике дистанции, что прочерчена от рассуждений Серена Кьеркегора о странной акустике духовного мира, в котором совпадают удаление и приближение («Болезнь к смерти»), до парадоксальных пассажей Мартина Хайдеггера: «Далекое хранимо близостью», «Что такое близость, если вместе с ее отсутствием куда-то делась и даль?» («Вещь»). Впрочем, старомодный возвышенный пафос размышлений о «дистанции» сегодня все чаще уступает место удушливым редукциям и спекуляциям мира «человеческого, слишком человеческого». Одним из главных вопросов донельзя «медиализированного», «виртуализированного» и «дигитализированного» сознания начала XXI столетия, погруженного в опасную иллюзию близости и доступности знания, становится вопрос о (не)возможности хранить спасительную дистанцию: «хранимую» и «хранящую», непреодолимую дистанцию между слышащим и слышимым, видящим и видимым, мыслящим и мыслимым.

Ключевые слова: *медиум, медиа, медиальное, дистанция, приближение, удаление, разрушение ауры*

Medium and Distance

How are the concepts of “media” and “distance” related? Whether the media “shells of consciousnesses” are called on to remove the distance between the knower and the known or vice versa, do they become a way of articulating it? The notion of “distance” has an inevitable double meaning: it both disconnects and inter-connects. From this point of view, distance is a conditio sine qua non of the medial phenomenon as such. The space of our reflections is perceived by three semantic points, two of which are associated with allusions encrypted in the phrase “medium and distance” (essay by Fritz Heider “Thing and Medium” and the book of Jean-Luc Marion “Idol and Distance”), while the third point is connected to Walter Benjamin's definition of the aura as a “unique phenomenon of a distance, however close it may be”. The destruction of the aura “in the age of mechanical reproduction”, gives rise to the euphoria of the total removal of spatial, temporal, and mental distances. That’s why we must return to the experiences of reflections on the problems of distance which brings together, and proximity which alienates (“The Sickness unto Death” by Søren Kierkegaard, “Thing” by Martin Heidegger). However, the old-fashioned, sublime pathos of thinking about the metaphysics of “distance” is now increasingly giving way to suffocating reductions and speculations about the “human, all too human” world. One of the main questions of the utterly “medialized”, “virtualized”, and “digitalized” consciousness in the beginning of 21st century, with its immersion toward a dangerous illusion of proximity and accessibility of knowledge, is the question of the (dis)ability to maintain a life-saving insuperable distance: both “stored” and “stores”, between hearing and hearable, vision and visible, thinking and thinkable.

Key words: *Medium, media, medialized, distance, approximation, alienation, destruction of the aura*

«*Все временные и пространственные дали сжимаются*». Этими словами более полувека тому назад начал свой доклад в Баварской академии изящных искусств Мартин Хайдеггер, рассуждая о «пределе устранения малейшего намека на дистанцию», достигаемого современной ему техникой, и сетуя на то, что «человек отныне ставит все на минимальном отстоянии от себя»[1]. Сегодня стало едва ли не трюизмом утверждать, что в XX

[1] Текст этого доклада, прочитанного в 1950 году, спустя четыре года был включен в сборник «Доклады и статьи» под названием «Вещь». См.: *Хайдеггер М.* Вещь // Время и бытие: Статьи и выступления / *Мартин Хайдеггер* ; Пер. с нем. В. В. Бибихина. — М.: Республика, 1993. — С. 316.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

веке мир вступил в стадию «*утраты дистанций*», во времена назойливых попыток схватить, присвоить и донельзя приблизить к себе мир, сделав его подручным и понятным, всецело прозрачным для *ratio*, комфортным, податливым и открытым для тотального обладания. «Оптический горизонт отступает, глубина времени растушевывается»[2], — перед этими и им подобными утверждениями медиа-теоретики скромно добавляют: «как известно», «принято считать», «неоднократно отмечали».

Что такое «*потеря чувства дистанции*»: пленительный соблазн или неизлечимая болезнь дигитальной эпохи, которая вполне могла бы выбрать в качестве *credo* нечто вроде: «в мире *New Media* все доступно и все дозволено»? Сжатие мира, схлопывание пространства, свернутость времени — расхожие метафоры, так или иначе сопряженные с переосмыслением природы новой медиа-реальности, которая сплела в хиазме внутренне-внешнего объективированный мир и его субъективное переживание так, что не осталось больше «ни дали, ни близи» и нам остается разве что с пафосом до бесконечности нанизывать на четки сознаний, вслед за философом, примерно такие риторические вопросы: «Что же тут происходит, когда из-за устранения больших расстояний все встает в одинаковой дали и одинаковой близи? Что такое это единообразие, где все ни близко, ни далеко, словно лишилось дистанции?»[3].

Смысл «дистанции» неизбежно двояк: она столь же *раз*-единяет, сколь и *со*-единяет. И, с этой точки зрения, дистанция — *conditio sine qua non* феномена медиальности как такового. Переходя от редукционистского, столь часто подвергающегося критике, «*инструментального*» понимания природы медиальности (где «медиум» представляется не более чем техническим приспособлением, аппаратом, передающим сообщение от адресанта к адресату) к «*онтологизирующему*»[4] пониманию «медиум» как универсальной формы посредничества, зададимся вопросами: Как связаны между собой концепты «медиум» и «дистанция»? Призваны ли «медиальные оболочки» вещей и сознаний снимать дистанцию между познаваемым и познающим или, напротив, становиться способом ее артикуляции?

Вещь и Медиум

Наверное, первым, кто связал воедино размышления о «медиуме» и «дистанции», был австрийско-немецкий гештальт-психолог Фриц Хайдер. Задолго до того, как он станет известен в качестве исследователя интерперсональной перцепции, автора «теории атрибуции» и концепции «баланса», тридцатилетний Хайдер (побывавший в Берлине, связавший свои исследования с Гамбургским университетом и успевший испытать влияние Курта Левина и Эрнста Кассирера) в 1926 году в журнале «Симпозиум» опубликовал эссе «*Вещь и Медиум*»[5], в котором предложил некую материальную данность, исполняющую функции опосредования, называть словом «*медиум*», а саму опосредованную данность — словом «*вещь*». В зеркальной игре смысловых взаимопревращений скрывая собою вещь, медиум способен ее явить. И наоборот: являя собою вещь, медиум ее скрывает.

Развивая эту мысль, заметим, что в принципе любая «вещь» может послужить «медиумом», если она, в свою очередь, скрывает и тем самым являет собою другую «вещь». Совершенно очевидно, что само свойство медиальности вовсе не принадлежит ни вещи, ни взгляду, на нее направленному: это всего лишь ситуативная переменная, зависящая от возможности перемены взгляда «*на*» (вещь) взглядом «*через*» (медиум). И в этом смысле проницаемость (не столько для зрения, сколько для *умо*-зрения — степень прозрачности вещи для направленного на нее сознания — способна превратить ее в медиальную оболочку. Слово — «медиум» молчания, письмо — «медиум» слова, печатная книга — «медиум» рукописи, электронный гипертекст — «медиум» книги… Этот ряд медиальных «расширений» чем-то напоминает встроенные друг в друга медиа-сферы Режи Дебре (мнемосфера — логосфера — графосфера — видеосфера — гиперсфера…)[6]. Перед нами — слоистая структура медиальных оболочек смысла, сквозь которые он тщится прорваться в сознание, преодолевая дистанции неизбежного овеществления.

Мерцающая двузначность вещи/медиума — один из возможных ответов на ключевой вопрос упомянутого эссе Фрица Хайдера: «Как происходит, что мы через непосредственно данное можем узнать нечто Другое?». Еще один ответ состоит в том, что через непосредственно данное (*близ*-лежащее) мы можем узнать нечто Другое (*от*-даленное) лишь при условии наличия дистанции. Речь идет, разумеется, не только о пространственной, но и о мыслительной, «конституирующей смысл», дистанции.

Спустя четыре года, в 1930-м, размышляя над природой искаженного, «аппаратного» зрения (взгляда сквозь объективы, фильтры, линзы телескопов и микроскопов) Фриц Хайдер предложил свою структурную модель «перцепции-сквозь-объектив», в которой двумя крайними позициями оказываются «вещь-мир» и «человек», столь же разделенные, сколь и соединенные между собой «медиумом» объектива как дистанцией (в свою очередь, включающей «проксимальную» — приближенную и «дистальную» — отдаленную от человека области)[7]. Здесь «медиум» — не что иное, как сама по себе дистанция опосредования, играющая двойственную роль — отдаляющего приближения, или приближающего удаления. Медиум как причина и следствие того, что можно назвать «*зиянием дистанции*», — одновременно и связь, и разрыв, «скачок бесконечной длительности» между человеком и объективированным, отчужденным миром как вещью-в-себе.

Словно пытаясь заранее проиллюстрировать остроумно подмеченную Жаном Бодрийяром парадоксальность того факта, что «необъективность» мира наиболее явно выявляется именно с помощью «объектива» (*objectif*)[8], Фриц Хайдер наметил принци-

[2] *Дебрэ Р.* Введение в медиологию / *Режи Дебрэ* ; Пер. с франц. Б. М. Скуратова. — М.: Праксис, 2010. — С. 21.

[3] *Хайдеггер М.* Цит. соч. С. 316.

[4] Немецкий медиа-философ Дитер Мерш называет такой подход «метафорологическим», противопоставляя «*метафорологию медиального*» Кристофа Толена «*медиа-материализму*» Фридриха Киттлера.

[5] *Heider F.* Ding und Medium / *Fritz Heider* // Symposion. — 1926. — № 1. S. 109–157.

[6] *Дебрэ Р.* Цит. соч. С. 80–81.

[7] См. об этом более подробно: Wolf B. Fritz Heider and Egon Brunswik. Their lens models. Origins, similarities, discrepancies // Nineteenth Annual International Meeting of the Brunswik Society: 100th Anniversary of Brunswik's Birth. — Vancouver, British Columbia, Canada, 2003 / Bernhard Wolf. — http://www.albany.edu/cpr/brunswik/notes/HeiderBrunswik-Wolf2003.pdf.

[8] Эта мысль Бодрийяра в эссе о «Фотографии, или Письме света», звучит так: «Чудо фотографии, ее так называемое объективное изображение, является радикальным выявлением необъективного мира.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

пиальную схему «объективного» представления об «отсутствии объективности» как следствия эффекта медиальности. Пресловутое «расширение», открытость человеческого опыта вовне и само по себе наличие медиальной дистанции в идеограмме Хайдера таят возможность *де-*, *пре-*, *транс*-формаций образа мира как «отсутствующего» объекта, *по*-степенно и *по*-ступенно переходящего в «присутствие» через прохождение ряда полупрозрачных оболочек — границ-барьеров (линз), благодаря чему мир-как-вещь претерпевает своего рода перцептивную метаморфозу и оставляет в сознании свой искаженный «след».

Заметим, что впредь Фриц Хайдер (посвятивший все свои дальнейшие штудии и в Европе, и в США, различным аспектам гештальт-психологии межличностных отношений) не будет возвращаться к заманчивой «медиумической» теме, которая останется на периферии его исследовательского интереса. Однако, как ни странно, именно интуициям Хайдера о связи «вещи», «медиума» и «дистанции» — как своего рода «случайному», отброшенному «краеугольному камню мысли» — дарована участь посмертного воскрешения: спустя восемьдесят лет эссе «Вещь и Медиум» будет издано в Берлине в виде самостоятельной книги[9], а модель «объектива» по Хайдеру окажется не только актуальной темой психологических рефлексий, но и изящным трамплином для теоретических прыжков в головокружительные бездны проблемы сдвоенности — дали-и-близи в понимании соотношения «вещи», «медиума» и «дистанции».

Даль и Близь

Даль и близь, дистанция и ее отсутствие — темы, как минимум, двухсотлетних философских рефлексий, одним из безутешных результатов которых, похоже, вполне могло бы стать признание, что дистанцию между человеком и вещью в современном мире более невозможно ни снять, ни восстановить, ни утратить, ни обрести. Ибо снятие дистанций оборачивается для человека эпохи телеприсутствия и экранных призраков онлайн-коммуникаций не более чем фантомом — иллюзорным и чреватым горьким привкусом разочарования эффектом игр медиальности с ее излюбленными подменами подлинного его подобиями, следами и эрзацами. Но и, увы, обретение потерянных дистанций — также всего лишь фантазм, нереализуемая утопия, несбыточная надежда вернуть в сознание неумолимо иссякающее чувство реального.

Должно быть, любой исследователь, затеявший размышление на тему «медиум» и «дистанция», не может не совершить ритуальное вызывание духа неспокойного, меланхоличного, неудачливого, бесприютного и «неуместного» мыслителя-фланера[10], во вспышке посмертной славы окрещенного первым европейским теоретиком медиа[11]. Один из наиболее известных концептов Вальтера Беньямина, «аура», парадоксален, загадочно расплывчат и так же, как понятия «медиум» и «дистанция», лишен субстанциональности. Смыслы этих и им подобных концептов неизбежно проваливаются в паузы промежутков и расщепы между-мирий, приоткрываясь лишь в «игре отношений». Все они — знаки соотнесений, следы сопоставлений, отзвуки соответствий. Именно странная и неуловимая «поэтика реляций» их и сближает: «медиум» — одна из фигур «ауратичности», а последняя — эпифеномен «дистанцирования».

И здесь самое время обратиться к тому более чем известному факту, что «ауру» Беньямин определяет через неискоренимое противоречие, которым окутана тайна переживания феномена дистанции: «*…ауру можно определить как уникальное ощущение дали, как бы близок при этом предмет ни был*»[12]. Беньяминова «аура» эфемерна, лишена привязки к предметному миру и связана, скорее, со спецификой ситуации перцепции, чем со свойством того предмета, который воспринимается. «Даль» и «близь» здесь не столько противостоят друг другу, сколько пытаются подменить друг друга в отчаянных инверсиях *esse* и *videri*: если «близь» реальна, то «даль» символична, если «близь» ощутима, то «даль» – всего лишь открытость игре памяти и воображения, распростертость в миры кажимости. Иными словами, «*близь*» призвана «*быть*», а «*даль*» — «*казаться*».

В немецком оригинале у Беньямина это противостояние «дали» и «близи» выражено через оппозицию «*Ferne*» и «*nah*»[13], причем близость («*nah*») в беньяминовском определении «ауры» семантически соседствует с бытием («*sein*»), а даль, «Ferne» — с «явлением», «симптомом», «внешним видом», «обликом», или даже «призраком» («Erscheinung»)[14]. Обратим внимание на интригующее понятие «*Ferne*» (даль), которое не столько само по себе, сколько в связке с «*Erscheinung*» (явление) похоже, и есть ключ к пониманию «ауры» как *воображаемого* «расстояния», *кажущейся* «дальности», *вымышленной* «далекости», *представляемой* «отдаленности», *мнимой* «отчужденности» — всего того, что можно было бы объединить одним словом «дистанция» с необходимым уточнением: это дистанция под знаком *als ob* — «как если бы», т.е. не просто дистанция как

Это парадоксально, что отсутствие объективности мира выявляется фотографической линзой». — См.: *Baudrillard J.* La Photographie ou l'Ecriture de la Lumiere: Litteralite de l'Image // L'Echange Impossible. — Paris: Galilee, 1999. — P. 175. — (Пер. Арсена Меликяна).

[9] *Heider F.* Ding und Medium / *Fritz Heider*. — Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2005. — 128 p.

[10] «Культовый образ» Вальтера Беньямина, ставший едва ли не «классическим» с легкой руки Ханны Арендт и Сьюзен Зонтаг: См.: *Арендт Х.* Вальтер Беньямин / *Ханна Арендт* ; Пер. с англ. Бориса Дубина // Иностранная литература. – 1997. — № 12 ; *Зонтаг С.* Под знаком Сатурна / *Сьюзен Зонтаг* ; Пер. с англ. Бориса Дубина // *Зонтаг С.* Мысль как страсть: Избранные эссе 1960-70-х годов / Сост., общ. Ред. Б. Дубина ; Пер. с англ. В. Голышева и др. — М. : Русское феноменологическое общество, 1997. — 208 с.

[11] Именно таким Вальтера Беньямина стремится представить большинство медиа-теоретиков конца «девяностых» — начала «нулевых». См., например, *Benjamin W.* The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media / *Walter Benjamin* ; Ed. by Michael W. Jennings, Brigid Doherty and Thomas Y. Levin. — Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 2008. — 448 p. Автор понятия «медиология» Режи Дебре неоднократно подчеркивал, что во Франции истоки медиа-теории принято возводить не к Маршаллу Маклюэну, а именно к Вальтеру Беньямину.

[12] *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе / *Вальтер Беньямин* ; Пер. с нем. — М.: Медиум, 1996. — С. 24.

[13] «Diese letztere definieren wir als einmalige *Erscheinung* einer *Ferne*, so *nah* sie *sein* mag» (*нем.*) — (курсив наш. — Л.С.).

[14] Здесь мы следуем традиции «ветвящихся комментариев» к знаменитому беньяминовскому эссе. См., например: *Benjamin W.* Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit / *Walter Benjamin* ; Kommentar von Detlev Schöttker. — Berlin: Suhrkamp Verlag, 2007. — 254 s.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

рас-стояние или *от*-стояние сознания от того, что оно воспринимает, но именно «кажущаяся», «мнимая», «переживаемая» и «ощущаемая» дистанция как своего рода протест против любой формы бытийного приближения.

Беньяминовская «ауратичность» отдаления близкого — та особая метафизическая дистанция, которую не измерить ни в одной из физических единиц измерения расстояния. Это эффект *о*-страненного и *от*-страненного сознания, свойство человека «одновременно жить в миру и от него отвернувшись», некая отрешенность как осознанно избранная позиция дистанцирования от реалий вещности и вещной реальности. Любопытно, что в английских переводах беньяминовская дефиниция «ауры», как правило, передается словосочетанием «уникальный феномен дистанции»: «*the unique phenomenon of a distance*»[15]. Так в постижении феномена медиальности понятия «аура» и «дистанция» неожиданным образом если не совпали, то, во всяком случае, тесно переплелись.

Разрушение ауры в «эпоху технической воспроизводимости» порождает эйфорию тотального снятия дистанций: пространственных, временных, дистанций созания — и в который раз возвращает нас к опытам рефлексий над проблемой дальности, которая сближает, и близости, которая отдаляет. Тенденция «потери ощущения дистанций», которую Беньямин лишь наметил, обозначив как характерную для «времени распада ауры», прорисовывается все более и более рельефно во времена всепроникающей экспансии электронных медиа. Все то же, некогда описанное Беньямином «страстное стремление “приблизить” к себе вещи как в пространственном, так и человеческом отношении»[16], все та же подмена оригинала легкодоступными тиражированными копиями, все та же «тенденция преодоления уникальности любой данности через принятие ее репродукции», все та же «неодолимая потребность овладения предметом в непосредственной близости через его образ, точнее — отображение, репродукцию»[17] — но только в ситуации умножения химерических образов «реальной виртуальности», «прецессии симулякров» и хитросплетений медиа-искусства, в которых иллюзия порождает иммерсию, а иммерсия становится иллюзией[18]; в ситуации экранно-цифровой вселенной, которая становится все более и более эфемерной, легковесной, иллюзорной, ускользающей и все более напоминающей своего рода зыбкое «искусство колебания», которое, говоря словами Джанни Ваттимо, рождается на полпути от «schok’a» Вальтера Беньямина до «stoss’a» Мартина Хайдеггера и призвано усмирить то «безосновное», «ослабленное бытие», что охвачено недугом «дереализации» — «эрозии самого принципа реальности»[19].

Горизонталь и Вертикаль

Если понятие «*медиум*» предполагает неизбежность разрыва «*бытия-между*» (отправителями и получателями посланий), а понятие «дистанция» означает некое «*расстояние-между*» различными точками, отделенными-и-отдаленными в пространстве или во времени, то существует достаточное основание утверждать, что беньяминовское понятие «*аура*» вырастает из идеи беспрестанного ристалища «*медиума*» и «*дистанции*». Это особая форма конфликтных отношений (скажем так: затрудненных «реляций», точнее, спорных «*кор*-реляций») между вещью и ее осознанием, при которой «*медиум*» стремится снять «*дистанцию*» между человеком и миром (или, в беньяминовской терминологии, «разрушить ауру»), а человек, напротив, лелеет надежду на возможность восстановить утраченную «*дистанцию*» (и тем самым уничтожить «*медиума*»), вернуть ощущение «дали» как необходимое условие переживания уникальности, подлинности, аутентичности мира, который словно бы расплывается, «теряет резкость» в «*близоруком*» — «профанизирующем» — осознании и фокусируется лишь при «*дальнозорком*» — «сакрализующем» — ментальном взгляде.

Пока отдаление и сближение как изменчивые функции расстояния мыслятся между однотипными явлениями/предметами/объектами/субъектами, мы вынуждены оставаться в плену горизонтальных моделей понимания природы медиальности (медиальности как «*диа*», в концепции Дитера Мерша[20]). Здесь «медиум» — некое скольжение по поверхности мира в имманентном топосе его вечно движущихся границ. Однако если предположить, что разделенные (и соединенные) дистанцией явления/предметы/объекты/субъекты могут оказаться несоразмерными-и-несоизмеримыми, «не-со-мирными друг другу», как, например, «конечное» и «бесконечное», «смертное» и «бессмертное», то перед нами — своего рода вертикальная модель понимания природы медиальности (медиальности как «*мета*», в терминологии Дитера Мерша). Здесь медиа — своего рода трансцендирование, обретение символической высоты и/или глубины. Горизонтальные дистанции, так или иначе, преодолимы, вертикальные — непреодолимы в принципе.

И здесь нельзя не вспомнить ту линию философствований о метафизике дистанции, что прочерчена от рассуждений Серена Кьеркегора о странной акустике духовного мира, в котором совпадают удаление и приближение, а *cominus* («рядом») и *eminus* («на почтительном расстоянии») меняются местами[21] («*Болезнь к смерти*»), до парадоксальных пассажей Мартина Хайдеггера: «Да-

---

[15] «We define the aura of the latter as *the unique phenomenon of a distance*, however close it may be» (*англ.*) — (курсив наш. – Л.С.).

[16] *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. С. 24

[17] Там же. С. 25.

[18] Обыгрывая главную тему книги Оливера Грау (См.: *Grau O.* Virtual Art: From Illusion to Immersion / *Oliver Grau* ;Transl. by Gloria Custance. — Cambridge, MA: MIT Press, 2003. — 416 p), мы полностью поддерживаем концепцию автора, но при этом полагаем, что само по себе «погружение» в мир иллюзий виртуальной реальности в «иммерсионном искусстве» — тоже не более чем иллюзия.

[19] См.: *Ваттимо Дж.* Прозрачное общество / *Джанни Ваттимо* ; Пер. с ит. Дм. Новикова. — М. : Логос, 2002. — С. 53–70, 83–102. (Серия «Ecce homo») = *Vattimo G.* La società trasparente / *Gianni Vattimo*. — Milan: Garzanti, 1989. – 99 p.

[20] *Мерш Д.* Мета/Диа. Два различных подхода к медиальному / *Дитер Мерш* ; пер. с нем. = *Mersch D.* Meta / Dia. Zwei unterschiedliche Zugänge zum Medialen / *Dieter Mersch* // Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung: Medienphilosophie. — 2010. — № 2. — http://mediaphilosophy.ru/biblioteca/articles/mersh_dia.

[21] «И, однако, необходимо, чтобы человек удалился от Бога еще на шаг, который изменит саму его природу, чтобы он смог наконец говорить с Богом так и чтобы тот его выслушал; чтобы бороться так *cominus*, он должен быть *eminus*, ибо такова странная акустика духовного мира, таковы странные законы, которые управляют его расстояниями!» — восклицал датский философ, устанавливая правила мерцающей «игры дистанций» в пульсации взаимных обращений *cominus* и *eminus*. См.: *Кьеркегор С.* Болезнь к смерти // Страх и трепет / *Сёрен Кьеркегор* ; Пер. с дат. С. А. Исаева. — М.: Республика, 1993. — С. 335.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

лекое хранимо близостью»[22], «Что такое близость, если вместе с ее отсутствием куда-то делась и даль?»[23] («*Вещь*»). Мысль позднего Хайдеггера течет по законам апорий и антиномий: «Но спешное устранение всех расстояний не приносит с собой никакой близости; ибо близость заключается не в уменьшении отдаленности. Что пространственно оказывается в минимальном отдалении от нас благодаря кинокадру, благодаря радиоголосу, может оставаться нам далеким. Что непредставимо далеко в пространстве, может быть нам близким. Малое отстояние — еще не близость. Большое расстояние — еще не даль. Что такое близость, если она нам не дается несмотря на свертывание длиннейших расстояний до кратчайших дистанций? Что такое близость, если непрестанное устранение всех расстояний даже отгоняет ее?»[24].

Возможно, именно эти строки инициировали неохайдеггерианские философско-теологические размышления Жана-Люка Мариона, призывающего научиться «*обитать в дистанции*» («habiter la distance»)[25]. Сквозные мотивы его книги «*Идол и Дистанция*»[26] — удаленность и хранение дистанции в отказе от «непосредственного схватывания» абсолютной реальности, онтологическая неустранимость дистанции — одновременно «хранимой» и «хранящей» человека — особой «*дистанции взыскуемого*» («la distance du réquisit»)[27]. Вслед за Хайдеггером («Близость приближает далекое, а именно как далекое»[28]) Марион оказывается ниспровергателем того присваивающего, расколдовывающего, *все*-укрощающего и *все*-упрощающего, *при*-ближающего взгляда на мир, которое неизбежно приводит к созданию идолов и идолопоклонству. Совершая изящные экскурсы то в поэзию Гельдерлина, то в мистицизм Дионисия Ареопагита, Марион воздает хвалу поэтике дистанции: страстно воспевает почтительное *от*-даление — созидание «*иконы дистанции*» (la distance et son icône)[29].

Однако при каком условии «медиум-как-преграда» («*идол дистанции*») может превратиться в «медиум-как-проводник» («*икону дистанции*»)? Должно быть, при условии, что разверзаемая «медиумом» бездна разрыва между человеком и несхватываемой, вечно ускользающей, невербализуемой и нетранслируемой реальностью окажется не просто пока еще не преодоленной (горизонтальной), но и принципиально непреодолимой (вертикальной) дистанцией. Возможно, именно зияние таких дистанций и определяет зазор между сущностью и существованием, вынуждая человека жить в извечном пространстве несовпадений, в щелях между «бытием» и «сущим».

* * *

Человек и жаждет, и страшится снятия дистанций. Не потому ли, что разрыв защитного медиального покрова чреват прикосновением к тому, что внушает «страх-и-трепет», грозит ощущением абсолютной открытости, незащищенности и наготы? И это совлечение медиальной оболочки — не горизонтальная открытость невозможного «прозрачного общества», а вертикальная прозрачность — «икона снятия неодолимых дистанций», выход из тумана сокрытия в зону всеохватной видимости, в «*паноптикум*» тотального и бесконечности.

Очевидно, «медиум» появляется там и тогда, где и когда разверзается «дистанция», которую необходимо преодолеть (так появляется письмо, чтобы соединить пишущего и читающего; так появляется музыка, чтобы связать извлекающего звуки и того, кто им внимает; так появляется рисунок, чтобы объединить рисующего и смотрящего). И, с этой точки зрения, именно опыт снятия «дистанции» призывает «медиума» и дает ему возможность сбыться. Однако разве не справедливо и обратное: только там и тогда, где и когда появляется «медиум», «дистанция», по сути, и становится ощутимой?

«Медиум» *про*-являет, *вы*-являет, *предъ*-являет «дистанцию», которая осознается в качестве непреодоленной или непреодолимой не вопреки, а благодаря «медиуму» (так записи умершего друга лишь обостряют боль утраты, а фотографический образ как «микроопыт смерти»[30], невольно «убивая» все живое, подчеркивает необратимость времени и безвозвратность мига). Ибо «медиум» упраздняет всевозможные расстояния — будь то дистанции во времени, пространстве или сознании – всего лишь символически, при этом даря и храня саму по себе возможность переживания «уникального феномена дистанции».

Несмотря на множество аналогий, смысловых перекличек и «точек схождений» между понятийными полями концептов «медиум» и «дистанция», они всегда были и остаются непримиримыми концептуальными соперниками и уничтожают каждый самого себя в борьбе за власть друг над другом: «медиум», чтобы осуществиться в качестве медиума, должен снять «дистанцию», а «дистанция», чтобы утвердить и сохранить себя именно в качестве дистанции, должна упразднить «медиума». Нигилистическая онтология медиальности исчезающих дистанций может быть сформулирована просто: «медиум существует благодаря дистанции», «благодаря медиуму дистанция осознается, исчезая».

Старомодная возвышенная патетика размышлений о «дистанции» сегодня все чаще уступает место удушливым редукциям и спекуляциям мира «человеческого, слишком человеческого». Одним из главных вопросов донельзя «медиализированного», «виртуализированного» и «дигитализированного» сознания начала XXI столетия, погруженного в опасную иллюзию близости и доступности знания, становится вопрос о (не)возможности хранить спасительную дистанцию: «хранимую» и «хранящую», неустранимую дистанцию между слышащим и слышимым, которая конституирует само «слышание»; дистанцию между видящим и видимым, которая делает возможным само «видение»; дистанцию между мыслящим и мыслимым, без которой невозможно само «мышление».

[22] *Хайдеггер М.* Цит. соч. С. 323.
[23] *Там же.* С. 316.
[24] *Там же*.
[25] *Марион Ж.-Л.* Идол и дистанция / *Жан-Люк Марион* ; Пер. с фр. Г. Вдовиной // Символ. — Париж-Москва, 2009. — Т. 56. — С. 150.
[26] Вышедшей в 1977 году и с тех пор неоднократно переиздававшейся (русский перевод опубликован в 2009-м).
[27] *Марион Ж.-Л.* Цит. соч. С. 170.
[28] *Хайдеггер М.* Цит. соч. С. 323.
[29] *Марион Ж.-Л.* Цит. соч. С. 232–288.
[30] *Барт Р.* Camera Lucida: Комментарий к фотографии / *Ролан Барт* ; Пер. с фр., послесл. и комм. М. Рыклина. – М.: Ad marginem, 1997. — С. 5.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

СОКОЛОВА Наталья Леонидовна / Natalya SOKOLOVA

Россия, Самара.
Самарский государственный университет, Социологический факультет.
Кафедра социологии и политологии. Доктор философских наук, доцент.

Russia, Samara.
Samara State University, Sociology Department.
PhD, Associated Professor.

sokol.nat@gmail.com

ТРАНСМЕДИА И «ИНТЕРПРЕТАТИВНЫЕ СООБЩЕСТВА»*

Статья посвящена анализу трансмедиа в сфере популярной культуры. Трансмедиа трактуются как сравнительно новый, характерный для эпохи «новых» медиа феномен. Показано, что трансмедиа имеют культурную традицию (миграция жанров), однако их возникновение обусловлено логикой развития постиндустриального общества и распространением новых информационно-коммуникативных технологий. Трансмедиа характеризуются специфическим (в сравнении с «доцифровыми» временами) способом медиапроизводства, синергией жанров и медиаформатов, новыми культурными практиками потребителей и специфическим опытом восприятия масс-медиа. Трансмедиа создаются специальной политикой медиакомпаний и активностью потребителей. Показана роль «интерпретативных сообществ» (то есть включенных в интерпретацию корпуса медиатекстов, коммуникацию, интеракцию и создание собственного контента зрителей/читателей/слушателей/игроков) в «производстве» трансмедиа. Трансмедиа свидетельствуют не только о трансформации медийной текстуальности, но и об изменении традиционной модели культурного производства и потребления. Трансмедиа отражают противоречивый характер современной популярной культуры: они в значительной степени создаются «низовой» активностью и инициативой, но, в конечном счете, служат формированию чувства принадлежности брэнду.

Ключевые слова: *трансмедиа, новые медиа, медиаконвергенция, популярная культура, Web 2.0, интерпретативные сообщества, миграция жанров, брэндинг, медиапроизводство, медиапотребление*

Transmedia and «interpretive communities»

Article is devoted to the analysis of transmedia in field of popular culture. Transmedia are considered as a new, characteristic for the New Media Times phenomenon. It is shown that transmedia have certain cultural tradition (namely migration of genres), however their occurrence is caused by logic of postindustrial society development and distribution of new information and communication technologies. Transmedia are characterized by specific (in comparison with «pre-digital» times) mode of media-production, a synergy of genres and media formats, new cultural practices of the consumers and specific experience of mass media reception. Transmedia are produced by a special policy of the media companies and the consumer's activity. The role of «interpretive communities» (spectators /readers/ listeners/gamers which are involved in media texts interpretation, communication, interaction and content-generation) in transmedia production is shown. Transmedia give evidence not only transformation of media-textuality but also the changes in traditional model of cultural production and consumption. Transmedia demonstrate contradictory character of modern popular culture: they are substantially created by vernacular activity and creativity but finally serve formation of sense of an accessory to a brand.

Key words: *new (digital) media, transmedia, media-convergence, popular culture, Web 2.0, interpretive communities, migration of genres, branding, media-production, media-consumption*

Изменения, происходящие сегодня в сфере масс-медиа и популярной культуры, часто характеризуют в терминах конвергенции. Говоря о медиаконвергенции[1], исследователи имеют в виду целый комплекс технологических, экономических, социально-культурных изменений: слияние «старых» и «новых» медиа, процесс дигитализации культуры, слияние отраслей, сдвиги в организации медиапроизводства, интеграцию медиа в повседневную жизнь и т. д. По замечанию Г. Дженкинса, конвергенция имеет место и в области технологий, и в пределах отдельной отрасли, одной медиакомпании, и в «головах»

[1] В российской среде о медиаконвергенции говорят в основном маркетологи, имея в виду комбинированное воздействие на потребителя через несколько каналов.

* Фрагмент книги: Соколова Н. Л. Популярная культура *Web 2.0*: к картографии современного медиаландшафта. Самара: Изд-во «Самарский университет». 2009. С. 85–99 (первый параграф 3-ей главы).

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

потребителей. По его мнению, теория медиаконвергенции (которую еще предстоит создать) позволит выявить основные точки «напряжения и перехода», которые характеризуют медиасреду сегодня и будут определять ее в обозримом будущем[2].

Исчезновение жестких границ между потреблением и производством, изменившиеся, более сложные взаимоотношения между производителями и потребителями являются одним из проявлений медиаконвергенции. М. Диз характеризует конвергенцию, прежде всего, как «наведение мостов между потреблением и производством в повседневной жизни»[3]. Г. Дженкинс также указывает на это измерение конвергенции и подчеркивает, что медиаконвергенция — это и направляемый медиакорпорациями процесс, и инициатива, движение «снизу». «Корпоративная конвергенция, — пишет он, — сосуществует с «низовой» (*grassroots*) конвергенцией. Медиакомпании учатся, как продвигать медиаконтент через множественные каналы для того, чтобы максимально использовать новые возможности и расширить рынок. Потребители учатся, как использовать различные медиатехнологии, чтобы усилить свой контроль над медиа и взаимодействовать с другими потребителями»[4].

Нынешнюю логику медиаконвергенции, на мой взгляд, лучше всего можно проследить, анализируя феномен трансмедиа, который наиболее очевидно и объемно представлен в сфере популярной культуры и развлекательных медиа.

Феномен трансмедиа стал исследоваться сравнительно недавно. Пока в литературе нет оформившегося категориального аппарата для характеристики этого феномена. «Терминологический хаос» в описании трансмедиа, по замечанию С. Х. Миллер, можно объяснить тем, что это «не только новый жанр интерактивного развлечения, но и принципиально новый способ думать о развлечении»[5]. Для характеристики этого феномена употребляют также термины «кроссмедиа» (*cross-media*), «интегративные медиа» (*integrated media*), «гибридные медиа» (*hybrid media*), «синергия» (*sinergy*) и др. Чтобы избежать ассоциаций с маркетологическими значениями, которые возникают при использовании этих понятий на русском языке, я остановлюсь на термине «трансмедиа».

Распространение трансмедиа обусловлено логикой рыночного развития постиндустриального общества. Внутри современной индустрии развлечений возрастает сосредоточение собственности в руках все меньшего числа компаний и транснациональных конгломератов. «Горизонтальная» интеграция, то есть консолидация холдингов, работающих во множественных индустриях, вытесняет старую «вертикальную» интеграцию[6]. Медийный продукт продвигается одновременно через множество разных платформ для того, чтобы создать устойчивый интерес к продукту и брэнду: по словам Г. Дженкинса, «современная конфигурация индустрии развлечений делает экспансию трансмедиа экономическим императивом»[7].

Однако трансмедиа не сводятся только к изменениям в области рынка и экономики, стратегиям рекламирования и брэндинга. Трансмедиа — это специфический способ медиапроизводства. Это сам медийный «продукт» (хотя о трансмедиа как о «продукте» можно говорить лишь условно, поскольку это, скорее, процесс, чем результат, скорее, динамичное, подвижное сочетание многих форматов, чем отдельный законченный артефакт), который представляет очень специфическое явление, свидетельствующее о жанровых трансформациях и конвергенции медиаформатов. Наконец, трансмедиа — это новые культурные практики потребителей и специфический опыт восприятия современных масс-медиа.

На первый взгляд, трансмедиа — это не новый феномен. Н. Кляйн в своем бестселлере «NO LOGO. Люди против брэндов» (2000) пишет, что уже Микки Мауса (вместе с куклой Барби) можно считать «миниатюрным пионером» современного брэндинга, поскольку У. Дисней использовал для продвижения продукта синергетические принципы[8]. Н. Кляйн описывает современные, более тонкие и массированные стратегии брэндинга, когда различные «расширения брэндов» уже не служат придатком к основному продукту, а, наоборот, составляют фундамент, на котором строится вся корпоративная структура» [9].

Н. Кляйн, детально показывая, что в современном мире брэнд уже перестает быть привязанным к конкретному товару и организует сложную систему экономических, социальных, культурных отношений, имеет в виду тенденцию к интеграции различных элементов комплекса маркетинга, так называемые «интегрированные маркетинговые коммуникации» (*the integrated marketing communications*), одно из наиболее значительных маркетинговых достижений 90-х годов. Интерактивность *Web 2.0* еще больше усилила возможность применения подобной стратегии.

Трансмедиа, предполагающие продвижение продукта или брэнда через множественные каналы, на первый взгляд, похожи на интегрированные маркетинговые коммуникации, напоминают современную рекламную практику доставки рекламного контента потребителю по множеству каналов, включая телевидение, видео, мультфильмы, мобильные телефоны, Интернет, дополнение основного контента «вирусным» контентом и т. д. Однако трансмедиа — это сравнительно новый, специфический экономический и культурный феномен. От маркетинговых практик доставки мультимедийного контента трансмедиа отличаются особым качеством «продукта», поскольку предполагают существование особого тематического универсума, целостного вымышленного мира, «вселенной», которые создаются выразительными средствами различных видов медиа. А от «синергии» в духе У. Диснея (которому удалось создать тематически связный мир детских сказок) трансмедиа отличает нали-

[2] Jenkins H. The Cultural Logic of Media Convergence // International Journal of Cultural Studies. 2004. Vol. 7. № 1. P. 34–35.

[3] Deuze M. Convergence Culture in the Creative Industries// International Journal of Cultural Studies. 2007. Vol.10 (2). P. 246.

[4] Jenkins H. Convergence culture: Where old and new media collide. N. Y.: New York University Press, 2006. P. 26.

[5] Miller C.H. Digital storytelling: A creator's guide to digital entertainment. Amsterdam: Focal Press, 2004. P. 34.

[6] Эта тенденция характерна и для России: в качестве примера можно привести крупнейший в сфере развлекательной индустрии медиахолдинг *Gameland,* включающий издательский дом, множество журналов, 12 крупных *web*-проектов, телеканал *GamelandTV*, он-лайн телевидение ICQ TV и др.

[7] Jenkins H. Transmedia Storytelling // Confessions of an Aca-Fan: Official Weblog of H. Jenkins. URL: http://www.henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html

[8] Кляйн Н. NO LOGO. Люди против брэндов / пер. с англ. А. Дормана. М.: «Добрая книга», 2003. С. 198.

[9] Там же. С. 201–202.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

чие интерактивного элемента, обратной связи и деятельность «интерпретативных сообществ»: благодаря *Web 2.0*, сделавшей возможной не однонаправленную линейную, а интенсивную многостороннюю коммуникацию и создание пользовательского контента, возникли предпосылки для максимального вовлечения потребителей в «со-производство» продукта.

В исследованиях, посвященных этому феномену, пока крайне немногочисленных, в качестве примеров трансмедиа рассматривают такие трансмедийные проекты («миры»)[10], как «Матрица», «Большой брат» (*Big Brother)*[11], «Алиас» (*Alias*) [12], «24»[13], «Гарри Поттер», из наиболее поздних — «Аватар». На мой взгляд, в российской культуре в качестве примеров трансмедиа можно привести проект *S.T.A.L.K.E.R.* и с некоторыми оговорками проект «Дозоров» («Дневной дозор» и «Ночной дозор»).

Трансмедиа предполагают некоторую основу, «базовый», «начальный» текст (формат), вокруг которого строится множество повествовательных линий, создаются различные медийные форматы. Так, трансмедийный проект «Матрицы» строится вокруг фильмической трилогии, «Гарри Поттера» — вокруг серии романов, *S.T.A.L.K.E.R* — вокруг серии компьютерных игр. Могут быть более сложные комбинации, обусловленные маркетинговой политикой или реальной ситуацией потребления. Например, трансмедийный проект «Бэтмэн» по своему источнику тематически связан с комиксом, но фактически был выстроен вокруг телесериала, «Алиас» — это телесериал, но трансмедийный проект сформировался вокруг так называемых «игр в альтернативной реальности», которые проводятся в реальном физическом пространстве[14]. Вокруг исходного, базового текста (формата) выстраивается множество других, каждый из них является относительно самостоятельным и в то же время примыкает к основной повествовательной линии: это могут быть микроистории, тематически тесно связанные в основной линией, или «параллельные» истории, свободные, приблизительные вариации основной. И то и другое работает на то, чтобы продвинуть проект, сохранить интерес к нему, например, между сезонами или «поколениями» телесериала или шоу, поддержать брэнд в целом. Как правило, хотя бы один из нескольких форматов является интерактивным[15], что делает возможным участие в трансмедийном проекте аудитории или так называемых «интерпретативных сообществ».

Трансмедиа отнюдь не представляют собой механическое нагромождение разных медийных форматов или жанров. Предпосылкой трансмедиа является феномен миграции жанров и конвергенции медиаформатов, еще более усиливающийся ситуацией современной культуры. Миграция форматов и жанров исторически — это распространенное явление. Но сейчас технологически стало возможным создание очень «плотного», синтетического медийного мира с переплетением многих форматов (например, возможность следить за событиями и героями популярного реалити-шоу «Большой брат» непосредственно через экраны своих мобильных телефонов). Современная тенденция популярной культуры такова, что жанр бывает довольно трудно определить[16]. Дж. Бигнелл, исследуя проблему текстовой и жанровой специфики современного телевидения и анализируя в связи с этим телесериал «Секс в большом городе» (который, по ее мнению, лучше всего характеризует телевидение «третьего» поколения), делает вывод, что сериал является примером «заигрывания» со многими жанрами, жанровой «синергии», и что характеризовать этот сериал в жанровом отношении можно, только учитывая его существование в более сложном медийном пространстве[17]. Е. Тинкнелл и П. Рэгьюрем, анализируя специфику телепроекта *Big Brother,* приходят к заключению, что соединение в этом формате элементов ток-шоу, гейм-шоу, реалити-шоу разрушает привычные представления о жанре[18].

Распространенным случаем миграции формата (жанра) является адаптация, то есть переложение литературного произведения в фильмический формат или телевизионную версии. Сегодня крайне распространен обратный процесс — новеллизация, или создание литературных произведений по фильмам; фильмов по компьютерным играм и др. Исследователями феномена адаптации (который наиболее хорошо изучен) показано, как сложно идет переложение одного медиаформата на другой[19], но все же в этом случае можно говорить о пересказывании одной «истории» языком другого медиума, приспособлении одного медиума к другому; это переложение одной линеарной истории также на линеарную, а не многолинеарную и интерактивную. В случае трансмедиа мы встречаемся с более «плотным» и сложным переплетением форматов (жанров). Во-первых, трансмедиа включают множество различных форма-

[10] Я буду использовать термин «трансмедийный мир», когда речь пойдет о текстуальных характеристиках трансмедиа (в том же смысле, в котором говорят о «мире Стругацких», «вселенной А. К. Дойля и др.), и термин «трансмедийный проект», когда будут иметься в виду организационные механизмы трансмедиа.

[11] *Big Brother* — «Большой брат», международное реалити-шоу, одно из самых известных и самых рейтинговых в мире.

[12] *Alias* — игра по телевизионному сериалу.

[13] «24» — американский драматический телесериал, в России транслировался под названием «24 часа».

[14] *Alternative Reality Games* (*ARGs*). Крайне интересное исследование, в котором проанализирован механизм возникновения трансмедийного мира «Алиас», выполнено Х. Эрнебрингом. См.: Ornebring H. Alternative Reality Gaming and Convergence Culture: The Case of Alias // International Journal of Cultural Studies. 2007. Vol. 10. № 4. P. 445–462. См. также: Perryman N. Doctor Who and the Convergence of Media: A Case Study in `Transmedia Storytelling // Convergence. 2008. Vol. 14. №1. P. 21–39

[15] См., напр.: Ruppel M. Narrative Convergence, Cross-Sited Productions and the Archival Dilemma // Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies 2009; Vol. 15. № 3. P. 281–282.

[16] Д. Найт и Дж. Мак-Найт, характеризуя жанровое своеобразие фильмической трилогии «Матрица», делают вывод о том, что, чтобы рассматривать фильм с точки зрения жанра, нужно понять, как он вписывается в комплекс производственных, исторических и коммуникативных трансакций между создателями и потребителями жанрового продукта. См.: Найт Д., Мак-Найт Дж. Реальный жанр и виртуальная философия // «Матрица» как философия: эссе / пер. с англ. О. Турухиной. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. URL: marsexx.narod.ru/…/matrix_kak_filosofia.html.

[17] Обсуждаем «Секс в большом городе» / под ред. К. Акасс, Дж. МакКейб. М.: Ad Marginem, 2006. С. 219-220.

[18] Tincknell E., Raghuram P. Big Brother: Reconfiguring the `Active` Audience of Cultural Studies // European Journal of Cultural Studies. 2002. Vol. 5. № 2. P. 207-208.

[19] См., напр.: К. Ю. Игнатов От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль. URL: http://fitzgerald.narod.ru/critics-rus/ignatov_kinotekst.html.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

тов, во-вторых, при переложении форматов, из которых один или несколько имеют интерактивный характер, существуют свои особенности: с одной стороны, это новые возможности, которых не было раньше (например, использование компьютерной графики, клонов-актеров и др.), с другой стороны, интерактивность некоторых форматов сложно реализовать в неинтерактивном формате (например, при «экранизации» компьютерных игр).

Проблема анализа трансмедиа как текста — это предмет специального исследования, я не ставлю перед собой эту задачу. Мне важно подчеркнуть, что текстуальная сложность трансмедиа с особой эстетикой, возникающей из-за смешения языков — вербального, иконического и др., требует и особой практики восприятия. С. Сколари, проанализировавший трансмедийный мир «24» с позиций семиотики, показал, что такая текстуальная дисперсия — это один из наиболее важных источников сложности в современной популярной культуре[20]. В контексте трансмедиа, как мне кажется, часто встречающееся противопоставление визуальной и «невизуальной» культуры, «культуры экрана» и «культуры книги» не имеет смысла[21]. В реальной ситуации потребления «визуальное» и «невизуальное» переплетено: «Идиот» Ф. М. Достоевского и «Мастер и Маргарита» М. Булгакова для многих (в том числе и для молодежи, несмотря на то, что оба романа входят в школьную программу), прежде всего, являются телесериалами, и восприятие этих литературных произведений осуществляется сквозь призму визуальных образов, визуально опосредовано. Бытование литературы в Интернете, где литературный текст сопровождается «картинкой», флэш-анимацией, существование литературы в аудиоформате и тем более феномен трансмедиа делают такое различие, чаще всего явно оценочное, непродуктивным.

Мне также важно подчеркнуть, что тематически целостный трансмедийный «универсум», сложный и многообразный, открытый для множественных трансформаций, как бы приглашает принять участие в его достраивании, бесконечном преобразовании. Далеко не каждая тематическая комбинация нескольких форматов ведет к возникновению трансмедийного мира: должно оставаться пространство для игры и «додумываний». Именно поэтому чаще всего трансмедийные проекты формируются вокруг фэнтэзи с их богатой мифологией, непременным противостоянием темных и светлых сил, магией и т.д.

Трансмедийный вымышленный мир, «универсум» создается не только традиционным, официальным производителем, но и аудиторией трансмедийных проектов. Совокупность форматов, пусть даже связанных тематически, становится собственно трансмедийным проектом благодаря деятельности «интерпретативных сообществ». Мне кажется возможным применить этот термин С. Фиша, чтобы подчеркнуть роль аудитории (потребителей) в трансмедийных проектах. С. Фиш, представитель американской рецептивной эстетики и сторонник так называемой «критики читательской реакции», использует этот термин, указывая на то, что нельзя говорить об «объективности текста: не существует неизменных текстов, есть всего лишь созидающие их «интерпретативные сообщества» (*interpretative communities*), которые обладают определенными интерпретативными стратегиями. Идея интерпетативного сообщества была разработана им в постмодернистской теории, в настоящее время она перешла в медиаисследования и стала использоваться некоторыми исследователями при характеристике жанровых, исторических, виртуальных сообществ[22]. Несмотря на то, что С. Фиша много критикуют за «уничтожение» объективного статуса литературного текста, мне кажется возможным использовать предложенный им термин: интерпретация текста трактуется С. Фишем как процесс «соавторского» создания его[23]; подобным же образом можно говорить о «соавторском» создании, «со-производстве» аудитории по отношению к трансмедийным проектам. «Интерпретативным сообществом» по отношению к трансмедиа можно считать включенных в интерпретацию медиатекстов, коммуникацию и создание собственного контента зрителей/читателей/слушателей/игроков[24]. Важно также указание С. Фиша на то, что интерпретация не является абстрактным опытом, поскольку каждый человек — член определенного сообщества, которое задает границы интерпретации.

Такие «интерпретативные сообщества» существуют в основном *online*, они конструируются «сверху» или возникают стихийно. На создание вымышленного «мира», «вселенной» того или иного трансмедийного проекта работает контент, создаваемый потребителями (фан-арт, «моды», машинина и др.): здесь особенно важна роль работ, в которых «перекрещиваются», комбинируются разные медийные форматы. Интенсивная коммуникация, организация событий *offline,* любительская критика, комментирование — все работает на формирование коммуникативного пространства, и проект в целом.

Таким образом, трансмедиа отличает, во-первых, тематически целостный универсум, создаваемый множеством форматов, а во-вторых, деятельность «интерпретативных сообществ». Р.В. Божанкова, одна из немногих исследователей, затрагивающих этот вопрос в отечественной литературе, определяет трансмедиа как использование разных медиаплатформ для воспроизведения одного сюжета и альтернатив его развития; в качестве примеров трансмедиа она называет новеллизацию и аудиокнигу[25]. Я же говорю о «трансмедиа» как о новом, специфическом культурном феномене, отличая его от простой медийной «синергии».

[20] Scolari C. A. Transmedia Storytelling: Implicit Consumers, Narrative Worlds and Branding in Contemporary Media Production // International Journal of Communication. 2009. Vol. 3. № 4. P. 587.

[21] Примером такой позиции является точка зрения И. Саморукова, который различает визуальную (массовую) культуру и массовую литературу, отдавая предпочтение последней. См.: Саморуков И. Массовая литература (проблема художественной рефлексии) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08 . Самара: Изд-во «Самарский университет», 2006. Р. 9.

[22] См., напр.: Murley B. Interpretive Communities: Beyond `Mass` Communication. URL: bryanmurley.com/site/wp-content/.../interpretive-communities.pdf.

[23] См. подробнее: Евдокимова С. Процесс художественного творчества и авторский текст // Автор и текст. СПб., 1996. С. 9-10.

[24] См., напр.: Ruppel M. Narrative Convergence, Cross-Sited Productions and the Archival Dilemma… P. 281–298.

[25] См.: Божанкова Р. В. Литература и медиакультура (тематические и жанровые сдвиги в современной русской литературе) //Русская литература в мировом кльтурном и образовательном процессе. Т. 2. Ч. 2. Теоретико-методологические проблемы литературоведения. СПб.: Изд-во Санкт-Петербург. ун-та, 2008. С. 24–30.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

Рассмотрю для сравнения два российских медиапроекта — «Дом-2» и *S.T.A.L.K.E.R.* Проект «Дом-2» , помимо телевизионного шоу, включает множество других форматов — глянцевый журнал, DVD, игры, контент для мобильных телефонов, несколько книг, мемуары участников, множество интернет-сайтов. Есть фан-сообщество и даже сообщество «антифанатов» «Дома-2». Однако, как мне кажется, вряд ли можно говорить о существовании тематического мира, «вселенной» «Дома» — содержательно телешоу крайне скудно, так что фанатам, собственно, нечего «интерпретировать»: на многочисленных сайтах обсуждаются, главным образом, детали жизни героев и ведущих телепередачи. Показательно, что фан-арт по этому шоу представлен в основном «обоями» и «открытками», то есть самыми элементарными, простыми «жанрами», к которым обращаются фан-артеры.

Проект *S.T.A.L.K.E.R.*, я думаю, как раз можно считать трансмедийным. На мой взгляд, он интересен для анализа, так как в российской культуре, во-первых, крайне мало феноменов, которые можно было бы охарактеризовать как трансмедийные, а во-вторых, в его формировании основную роль сыграла не развернутая кампании «сверху», то есть организованная через официальные коммерческие каналы, а скорее «низовая» инициатива и активность. S.T.A.L.K.E.R. — это серия компьютерных игр, созданная разработчиками украинской компании *GSC Game World*[26]. Она приобрела мировую известность. Сегодня *S.T.A.L.K.E.R* — это хорошо узнаваемый бренд, название вымышленной вселенной, в которой перемешаны черты «Зоны» из повести «Пикник на обочине» братьев Стругацких и реальной Чернобыльской зоны. Действие игры происходит на территории Чернобыльской атомной электростанции в недалеком будущем — в 2012 году. Сюжетно игра связана с многочисленными слухами и легендами Чернобыльской зоны. Игровой мир «Зоны» полон аномалий, здесь живут мутанты, разворачиваются войны между кланами. Альтернативная игровая реальность, сложная ролевая составляющая игры, «живой» мир с огромным множеством персонажей и деталей, динамичный «геймплей» — все это делает игру крайне привлекательной, превращает ее в объект многочисленных трансформаций. Появилось множество других форматов, примыкающих к этой серии игр. Существует литературный или «бумажный» *S.T.A.L.K.E.R.*, включающий большую серию книг, которая будет расширяться: по признанию литераторов, сеттинг[27] игры очень удачен — он предоставляет широкий простор для литературного развития сюжета практически в любом направлении[28]. Очень внушительными выглядят библиотеки фан-арта; «народное видео» по игре постоянно выкладывается на фан-сайтах и в блогах. Существует видеоканал *STALKER GAME WORLD* на *You Tube;* по игре создано много полнометражных любительских фильмов, солидная энциклопедия, включающая базу данных по оружию, аномалиям, артефактам и т. д. Разработана серия комиксов, объявлено о создании фантастического сериала по мотивам игры в стилистике «люди в черном». Мир компьютерной игры оказался невероятно пластичным, он, как трансформер, прогибается под любой формат, включая актуальные события, например путешествия «в зону *S.T.A.L.K.E.R.*».

Роль «интерпретативного сообщества» в формировании трансмедийного проекта «*S.T.A.L.K.E.R»,* на мой взгляд, оказалась решающей. Несмотря на то, что *PR*-кампания по этой игре была выстроена удачно, все же массированной «раскрутки» сверху (в сравнении, например, с «раскруткой» фильмов «Дневной дозор» и «Ночной дозор») не проводилось. На разных этапах разработки игр серии ее разработчики, стремясь выбрать наиболее удачные ходы, проверяли реакцию фанатов. Но в целом игроков привлекли именно интересная идея, геймплей с хорошим сюжетом и богатый вымышленный мир игры. Именно мощное движение «снизу», которое возникло сразу после появления первой версии игры (создание многочисленных онлайновых сообществ, организация «конвентов» и фестивалей, интернет-дискуссии и многое другое), возникший огромный «спрос» сделали возможным появление других форматов и обеспечили проекту долгую жизнь.

В этом плане интересно сравнить проект «S.T.A.L.K.E.R» с продвижением ОРТ фильмов «Дневной дозор» и «Ночной дозор». Литературная серия Сергея Лукьяненко и фильмы были дополнены тактической ролевой компьютерной игрой, фэнтэзийный мир «Дозоров» также привлек фан-артеров: фан-видео по фильмам до сих пор появляется на *You Tube;* стали проводиться экстремальные ночные игры по мотивам «Дозоров». Проект «Дозоров» потенциально мог бы стать действительно «трансмедийным», но слабо выраженная (особенно в сравнении со *S.T.A.L.K.E.R*) инициатива «снизу» привела к тому, что он постепенно затухает.

Анализ этих кейсов показывает, что трансмедиа — это двуединый процесс, предполагающий специальную политику медиакомпаний и «низовую» активность и инициативу. Фактически существование феномена трансмедиа отражает тот факт, что сегодня, по словам Г. Дженкинса, компании создают, а аудитория покупает и потребляет не изолированный продукт, а скорее «пролонгированные» отношения с особенным нарративным универсумом, который является достаточно богатым и сложным, чтобы поддерживать интерес в течение продолжительного времени и таким образом гарантировать выбор потребителя[29]. Феномен трансмедиа — еще одно свидетельство сложного, противоречивого характера популярной культуры: он становится возможным благодаря актуальным креативным практикам потребителей, но в коммерческом плане служит формированию чувства принадлежности брэнду, обеспечивая тем самым его долголетие.

Еще один вопрос, который хотелось бы здесь затронуть, это новый опыт восприятия медиа, обусловленный появлением трансмедиа. Ситуация трансмедиа позволяет зрителю/чи-

[26] Со слов разработчиков, название S.T.A.L.K.E.R. расшифровывается как Scavengers, Trespassers, Adventurers, Loners, Killers, Explorers, and Robbers, по-русски: Животные, Авантюристы, Одиночки, Убийцы, Иследователи, Грабители — так в названии зашифрован мир игры. Этим названием серии игр GSC Game World тоже создала пространство для фантазии — проводятся конкурсы среди фанатов на лучшую расшифровку аббревиатуры.

[27] Игроки используют термин «сеттинг» как синоним слова «вселенная», в которой происходит действие игры.

[28] См.: Бутрин А. ИгроМир 2008: Гоша Куценко записался в сталкеры // Страна Игр. 2008. 11 ноября. URL: http://www.gameland.ru/post/43908/default.asp.

[29] Jenkins H. Transmedia Storytelling…

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

тателю/слушателю/игроку быть максимально вовлеченным в материал. Потребителю предлагают более богатые пути для знакомства с основным материалом, разнообразие, свободу выбора того, что ему больше подходит. Но трансмедиа требуют и особой активности, нового уровня «медиакомпетентности» или «медиаграмотности». Более сложная эстетика трансмедиа с их интегрированной структурой, предполагающей сосуществование разных типов медиа с разными языками, усложняет восприятие трансмедийных текстов. С. Сколари обращает внимание на то, что трансмедиа предполагают не просто некоторую степень медиакомпетентности, а «множественную» («мульти») компетентность, так как предполагают способность зрителя/читателя/слушателя/игрока понимать и интерпретировать язык различных типов медиа[30]. В то же самое время трансмедиа такую «множественную» медиакомпетентность продвигают, закрепляют[31]. Эта медиакомпетентность отрабатывается в том числе в разного рода фан-сообществах, практиках комментирования, коллективного творчества, в разработках фан-артеров.

При анализе феномена трансмедиа закономерно возникает вопрос о том, любой ли зритель/читатель/слушатель/игрок может участвовать в их «со-производстве», то есть войти в «интерпретативное сообщество». Является ли эта способность прерогативой «цифрового поколения», определенных групп потребителей, например фанатов, или это распространяется на всю аудиторию популярной культуры? Чтобы ответить на этот вопрос, нужны специальные исследования. Например, Э. Д. Эванс, анализируя трансмедийный проект, возникший вокруг сериала *Spooks32,* показал, что далеко не всех потребителей можно назвать приверженцами «трансмедийного серфинга» [33].

Мне кажется интересной схема, предложенная С. Сколари, которая, на мой взгляд, продуктивна в рассмотрении вопроса о разных уровнях участия аудитории популярной культуры в трансмедийных проектах. С. Сколари, используя идею о разных уровнях чтения и разных типах читателей, на примере трансмедийного проекта «24» показывает сложность трансмедийной текстуальности и сравнивает стратегии конструирования «имплицитного читателя» (зрителя/слушателя/игрока) в трансмедийных проектах со стратегиями конструирования «имплицитного читателя в традиционных проектах. Он указывает, что «24» предлагает сложный семиотический «аппарат» для генерирования множественных имплицитных «(транс) медийных» читателей, которые могут быть классифицированы в соответствии с их отношением к масс-медиа. На первом уровне, согласно С. Сколари, «24» конструирует «читателей» различных *отдельных текстов* (*single text consumers*): это игроки видеоигры или читатели книги, которые вовлечены в интерпретацию «отдельных единиц» трансмедийного проекта и не принимают во внимание его целостный тематический универсум. Эти отдельные тексты могут быть поняты ими без всего набора текстов (форматов) трансмедиа. На втором уровне «24» конструирует потребителей отдельных видов медиа (*single media consumers*), на третьем уровне — потребителей трансмедиа (*transmedia consumers*), которые практикуют потребление разных текстов (форматов) и реконструируют более полную картину вымышленного мира трансмедийного проекта. С. Сколари сравнивает такую структуру с матрешкой: случайные потребители (*the occasional consumer*) имеют спародические и изолированные контакты с нарративным миром «24»; фанаты будут переходить от одного медиа к другому, используя различное искусство интерпретации каждого текста, реконструируя целостный тематический трансмедийный мир; посередине находятся потребители отдельных видов медиа, которые будет следовать содержанию только одного медиа[34].

Таким образом, трансмедиа вводят глубокие трансформации в медийную текстуальность, логику производства и практики культурного потребления. Роль интерпретативного сообщества в создании трансмедийного продукта, «со-производство» потребителей, изменившиеся отношения между потребителями и производителями медиаконтента указывает на необходимость пересмотра понятия аудитории по отношению к популярной культуре.

[30] Scolari C.A. Transmedia Storytelling: Implicit Consumers, Narrative Worlds, and Branding in Contemporary Media Production... P. 590.
[31] Ibid., P. 590-591.
[32] Spooks («Призраки» /«Шпионы») — сериал BBC, 2002.
[33] Evans E. Character, audience agency and transmedia storytelling // Media, Culture&Society. 2008. Vol.30. № 2. P. 197–213.
[34] Scolari C.A. Transmedia Storytelling: Implicit Consumers, Narrative Worlds, and Branding in Contemporary Media Production … P. 597.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

ДАРЕНСКИЙ Виталий Юрьевич / **Vitaliy DARENSKIY**

Украина, Киев.
Государственная академия кадров культуры и искусств.
Кандидат философских наук, доцент, докторант.

Ukraine, Kiev.
National Academy of Personnel Management / Center of Arts and Culture. Department of Theory and History of Culture.
PhD, Seigneur Lecturer.

darenskiy@yahoo.com

КНИГА И МЕДИА-ТЕКСТ: ПАРАДОКСАЛЬНОСТЬ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ

В статье анализируется специфика книги как феномена виртуальности в культуре и его соотнесенности с современным медиа-текстом. Сопоставлены функции книги и медиа-текста как средств целостного осмысления мира. Предложен компаративный анализ книги и текстов Интернет как средств воздействия на психику и экзистенцию человека.

Ключевые слова: *книга, медиа-текст, Интернет, целостность, экзистенция.*

Book and Media-text: Paradoxality of Succession

This article analyzes the specifics of a book, as a phenomenon of virtual reality in its correlation with media-text. The function of a book and media-text, as important remedies for a holistic worldview, are demonstrated in article. The comparative analysis of books and texts from the Internet, as regulators of the human psyche and existence, are proposed here.

Key words: *book, media-text, Internet, holistic, worldview, existence*

Интернет заменяет книгу,
как интернат родителей.
О. Бешенковская[1]

«Виртуальная реальность», создаваемая современными техническими средствами, обычно кажется совершенно особым феноменом, не имеющим никаких аналогов в прошлом. Такое впечатление возникает в первую очередь именно вследствие новизны этих технических средств, но сама «реальность», конструируемая ими для человеческого восприятия, при более пристальном ее рассмотрении, оказывается по существу своему не новой, более того, в каком-то смысле вообще весьма традиционной, но лишь представшей в новой форме.

Действительно, сущностный парадокс виртуальной реальности сос тоит в том, что, будучи произвольной «конструкцией» человека, она способна приобретать над его сознанием власть, часто намного превосходящую власть самой «упругой плоти бытия» — т.е. природы и социума. Но нетрудно заметить, что в этом парадоксе, по сути, нет ничего нового и необычного, поскольку он не в меньшей степени свойственен самому сознанию как таковому и порождаемой им культуре как автономной системе смыслов. И особая «виртуальная реальность», ныне создаваемая специальными техническими средствами, лишь доводит эту парадоксальность до наглядности. Тем самым, и термин «виртуальная культура», по большому счету, оказывается тавтологией — ведь культура как таковая в своем смысловом «ядре» всегда «виртуальна» по самой своей природе, всегда требуя специальных усилий по «опредмечиванию» и «распредмечиванию» этого «ядра» — усилий, настолько привычно «вплетенных» в человеческую деятельность, что людям свойственно вообще их не замечать в силу привычки. Однако более узкое и специфическое понятие «виртуальная культура», обозначающее особый способ бытования культурных смыслов, свойственный именно современной эпохе, естественно, нисколько не сводимо к этим инвариантам. Этот тип культуры может быть представлен и в традиционной форме (например, книг и рукописей), — но он *сущностно виртуален* именно в том смысле, что *не является органическим содержанием самой жизни, не составляя ее «предельных» смысловых оснований* (последние берутся откуда-то из других источников, либо вовсе отсутствуют). Он является некой автономной сферой игры со смыслами, без которой, впрочем, человек иногда уже не может обойтись — очевидно, в тех случаях, когда *вне* сферы игры смыслов практически не осталось.

В этом же контексте особый интерес представляет Книга (в качестве некоего культурного *символа* это слово может писаться с большой буквы) как особый феномен культуры. Появление Книги в свое время было исторически первым вторжением «виртуальности» в жизненный мир человека. Действитель-

[1] Цит. по: Носов М. И. Заменит ли Интернет книгу? // http://www.novokuybishevsk.ru/lib/Periodika /Slova9_03.htm

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

но, по сравнению со знаковостью, которой был наполнен мир человека в дописьменную и докнижную эпоху, Книга явилась чем-то совершенно особенным. Впервые появилась *автономная*, «замкнутая на себя» знаковая система, которая не была непосредственно «вплетена» ни в обычную человеческую жизнедеятельность, ни в особую практику сакральных ритуалов. (Богослужебное использование книг — это уже более поздний, вторичный, синтетический феномен; здесь книжная форма фиксации ритуальных текстов имеет в первую очередь, прагматический характер, ибо ритуальный текст — это всегда живой, голосом звучащий текст, а не «чтение»). Тем самым, Книга создавала свой особый «мир» внутри обычного человеческого мира — вплоть до того, что могла радикально противопоставлять себя последнему, представляя его как «неистинный» т.е. лишенный подлинных смысловых оснований.

Однако такой характер феномена Книги оказывается изначально амбивалентным: ведь способность создавать автономные искусственные «миры» может угрожать органической преемственности культуры. Уже на древневавилонской клинописной табличке находим такие признаки кризиса культуры: «Настали тяжелые времена, прогневались боги, дети больше не слушаются родителей, и всякий стремится написать книгу»[2]. То, что «всякий стремится написать книгу» означает, что всякий хочет создать свой особый «мирок», оторвавшись от универсального пространства культуры.

Современное медиапространство, развернутое в виде колоссального и необозримого Гипертекста, казалось бы, должно прочно удерживать человека в универсальном пространстве культуры, не позволяя ему обособиться в своем особом «мирке». Однако на практике, как правило, все происходит с точностью «до наоборот»: сталкиваясь с необозримостью Гипертекста, сознание человека переживает информационный шок, приходит в состояние особого стресса и растерянности. И для того, чтобы снова вернуться в состояние равновесия и органического контакта с реальностью (но теперь это уже особая медиа-реальность), сознание как раз и начинает выстраивать в рамках этой реальности свой частный, ограниченный и привычный «мирок» — то есть снова «всякий стремится написать книгу», только теперь эта «книга» представляет собой лишь совокупность индивидуальных маршрутов «прогулок в Интернете».

В целом можно утверждать, что современная медиа-реальность лишь разворачивает в особо наглядной и более «навязчивой» форме то, что уже было создано феноменом Книги: в первую очередь, сам феномен автономного мира знаков и символов, являющегося самодостаточным «микрокосмом», способным «поглощать» человеческое сознание в качестве универсального медиатора смыслов. Все это уже было создано феноменом Книги, а ныне развернуто в колоссальное пространство Гипертекста современных медиа. Как пишет В. В. Савчук, «Медиа оказывается не столько посредником, сколько *средой,* включающей в себя то, что прежде противостояло друг другу: мир небесный и земной, субъективную и объективную реальность, индивида и общество… Они уже не являются техническими посредниками, транслирующими нечто, что в них самих отсутствует, что только через них передается, проходит, но сами предстают всепоглощающей и всеохватывающей средой, то есть реальностью опыта и сознания»[3]. Но все эти характеристики имплицитно уже присутствовали и в феномене Книги, но не были столь заметны, как в медиа.

Именно феноменом Книги впервые была создана в культуре и вторая фундаментальная характеристика медиа-реальности, о которой пишет тот же автор: «произошло слияние двух ранее разделенных сфер — мира и картины мира — до неразличимости… Идея объективного изображения реальности, адекватности образа отступает перед свободой выбора в отражении и интерпретации одной и той же реальности»[4]. Но именно феномен Книги впервые создал возможность «свободного выбора в отражении и интерпретации одной и той же реальности», возможность выстраивания авторских картин мира, через призму которых мы начинаем видеть и понимать «объективную реальность». Современная медиа-реальность благодаря особым техническим средствам лишь колоссально усилила эти возможности.

Вместе с тем, С. Лэш и С. Лари справедливо отметили своеобразный парадокс: с одной стороны, «медиа становится вещами», поскольку «образы и другие культурные формы суперструктуры оказываются сокрушёнными самой материальностью инфраструктуры»[5]: но, с другой стороны, сами «объекты глобальной культурной индустрии — виртуальные объекты»[6]. Тем самым, парадокс состоит в том, что виртуализация и «овещнение» реальности совпадают как по сути один и тот же процесс. Но даже и этот парадоксальный процесс также в свое время был начат именно Книгой. Именно Книга впервые «упаковала» целую «картину мира», в дописьменную эпоху «разбросанную» в большом массиве знаковой среды жизнедеятельности, в один небольшой предмет, который можно носить с собой и читать в любой момент. И, как это ни странно на первый взгляд, современная медиа-реальность в каком-то смысле возвращает нас к человеческому миру дописьменной эпохи. И дело здесь не столько в доминировании «визуальности» и «визуального мышления», сколько в том, что «картина мира» современного человека вновь перестала быть «упакованной» в компактный и целостный текст Книги (как некий прото-текст, являющийся органоном мировосприятия), но опять стала разбросанной в неохватном пространстве знаковости и текстуальности. Разница лишь в том, что в дописьменных культурах знаковое пространство культуры было, во-первых, хорошо структурировано в ритуалах (как сакральных, так и бытовых), и во-вторых, органически «вписано» в окружающий эмпирический мир («космично»). Современная же медиа-реальность не «вписана» в этот мир, а противопоставлена ему как нечто самодостаточное; не «космична» для индивидуального восприятия, но скорее вносит в него хаос и переизбыток «информационных шумов»; наконец, ценностно не иерархизирована ритуалом,

[2] Цит. по: Красная книга культуры. / Сост., подгот. текста, подбор и предисл. В. Рабиновича. — М.: Искусство, 1989. С. 189

[3] Савчук В. В. Медиафилософия: формирование дисциплины // Медиафилософия. Основные проблемы и понятия / Под. Ред. В. В. Савчука. — СПб.: Санкт-Петербургское Философское общество, 2008. — С. 10.

[4] Там же. С. 39.

[5] Lash S., C. Lury. Global Culture Industry. — Cambridge: Polity, 2007. — P. 7.

[6] Ibid. P. 182.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

но наоборот, всячески поощряет индивидуальную прихоть и каприз.

Вопрос «Может ли Интернет заменить книгу?» в последние годы все чаще появляется в качестве предмета обсуждения, как в периодических печатных изданиях, так и на страничках самого Интернета, чье видимое всесилие этим вопрошанием и ставится под вопрос. Некоторые типичные мнения, обнаруженные там, будут приведены далее, но в начале следует уточнить, о чем же на самом деле идет речь в самом этом вопросе. Это работа в первую очередь философа, чья профессиональная деятельность всегда состоит в прояснении смыслов, уже существующих, и в поиске и обосновании тех, которых еще нет. Поставленный вопрос — это в первую очередь вопрос об образе человека будущего; о том, каким человек может и хочет стать.

Первым этот вопрос поставил Умберто Эко еще в середине 1990-х годов. Его ответ был основан на исследовании первых размышлений о смысле самого письма, принадлежавших Сократу. Сократ же, как известно, считал письмо вредным изобретением, от которого деградирует человеческая память. В ответ на это У. Эко вполне обоснованно замечает: «если когда-то память тренировали, чтобы держать в ней факты, то после изобретения письма ее стали тренировать, чтобы держать в ней книги. Книги закаляют память, а не убаюкивают ее»[7]. Этот ответ, казалось бы, чисто «технический», связанный лишь с тренировкой памяти — но это лишь на первый взгляд. В действительности же он погружает наш вопрос в глубину фундаментальной философской категории *памяти* как способа бытия прошлого в настоящем. И у книги, как видим, в этом способе бытия есть свое ничем не заменимое место.

Современная львовская исследовательница М. Зубрицкая в работе «Homo legens: читання як соціокультурний феномен» (2004) использует еще одну идущую из античности метафору для прояснения особого экзистенциального смысла *книги как замкнутого, целостного внутри себя смыслового пространства*: «процессуальность творческих поисков homo legens, его попытки отыскать свою жизненную точку опоры с помощью литературы — это попытки, очень напоминающие стремление Архимеда найти гипотетическую точку вне Земли, которая давала бы возможность всеохватывающе и незаангажированно смотреть и видеть человеческий мир как на ладони»[8]. Итак, книга как конкретная целостность смысла и структурная замкнутость текста — это именно точка, причем точка, имеющая невероятную претензию стать «внеземной» точкой опоры. И эта претензия более чем законна, ибо порождена самой глубинной структурой человеческой экзистенции — неизбывным поиском и воспроизведением о-смысленности бытия. И совершенно очевидно, что такой точкой никак не может стать «мозаичность» текстов, аморфная и неохватная «ризома», насквозь доступная в Интернете. И именно поэтому электронный текст никогда не сможет заменить Книгу — ибо только Книга есть *живая индивидуальность целостного Смысла,* а не просто какой-то фрагмент текста на светящемся экране. Далее мы конкретизируем этот тезис.

Итак, с самого начала понятно, что уже существующие книги никто уничтожать не собирается, каких бы чудес не достигла техника. Книги сами по себе такие же ценные памятники, как, например, старые здания, монеты или музыкальные инструменты. С другой стороны, понятно, что чтение текстов книг в электронном формате само по себе пока что не отменяет книгоиздания. Но может ли отменить в будущем? Это уже ближе к сути вопроса. Ведь на самом деле речь идет о том, несет ли *живое человеческое восприятие* книги в себе нечто такое, чего никогда не смогут дать строчки на светящемся экране?

И уже самый непосредственный опыт заставляет признать: да, несет. Но что же это такое, как это объяснить, и, наконец, что это нам говорит о самой сущности книги как ничем не заменимого явления культуры?

Вот некоторые типичные объяснения этого опыта незаменимости книги, которые можно найти в современных дискуссиях на эту тему:

«Считаю, что запаха новой книги, ощущения от переворачивания свежих страниц ничто не заменит. Да и вообще, чего стоит само чувство того, что держишь в руках новою книгу. Думаю, печатные книги не исчезнут никогда».

«НИКОГДА! люблю понюхать странички, потрогать переплет… книги — это вечное…»[9].

В таком «физиологическом» восприятии книги на самом деле таится нечто большее: здесь книга воспринимается не как безличный «текст» о чем-то, но как *устойчивый факт целостного жизненного мира человека*, с которым он вступает в какие-то интимно-доверительные отношения. Иными словами, книга становится не только «источником знаний» или эстетических вдохновений, но неким *соучастником нашей судьбы*. Обычно соучастником весьма скромным, о котором мы вспоминаем лишь изредка, но иногда и таким, который определяет решающие повороты жизни нашей души и ума. У большинства людей есть такие «решающие» книги (хотя часто они сами этого и не осознают).

Впрочем, как это ни странно, такое восприятие книги свойственно далеко не всем, иногда им обделены даже «профессиональные» писатели (очевидно, в силу избыточного профессионализма). Вот что, например, говорит об этом популярный ныне романист Б. Акунин:

«Я думаю, что в скором времени бумажная книга станет объектом коллекционирования, а нормальной формой существования текста будет книга безбумажная, т.е. электронная. И это, по-моему, правильно. Во-первых, жалко переводить леса на целлюлозу. А во-вторых, электронная книга дает массу дополнительных возможностей»[10].

Однако такое мнение является, скорее, исключением из правил. Так, в интервью, проведенном газете «Литературная Россия» № 48. 01.12.2006 на тему «Заменит ли Интернет книгу?» были получены следующие ответы.

«Станислав ЛЕСНЕВСКИЙ:

Книга и интернет — два самостоятельных вида культуры. При этом надо учитывать, что книга — древнейший вид куль-

[7] Еко У. Чи поглине комп'ютер книгу? // Книжкова тека. — Львів. — 1997. — 30 серп. — С. 4.

[8] Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. — Львів: „Літопис", 2004. — С. 316.

[9] «Это убьет то» // http://spectator.ru/internet/this_will_kill_that

[10] Интервью с Б. Акуниным // http://guest.yandex.ru/index.xml?id=263&typeid=34&mid= 47625

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

туры, а интернету — всего лишь несколько десятков лет. Поэтому интернет не только не вытеснит, но, наоборот, на мой взгляд, усилит, возвратит интерес к книге. Хотя, несомненно, какая-то часть людей теперь читает литературу только с экрана. Я бы охарактеризовал отношения книги и интернета как братья-враги.

Вадим ПАНОВ:

Скорее всего, книга и интернет будут существовать вместе, дополняя друг друга. Другой вопрос, чего будет больше — цифровой или бумажной литературы. Мне кажется, книга, художественная книга, сохранит свои позиции. Тут во многом всё зависит от восприятия текстов. Сужу по себе. Читать тексты с экрана у меня не получается: не могу полностью погрузиться в художественный мир; экран отвлекает, не даёт сосредоточиться.

Дмитрий ОРЕХОВ:

Нет. Потому что книга — это нечто изысканное. Любовь человека к книге, к библиотеке не пропадёт… что тиражи книг хоть и падают, зато качество полиграфии становится лучше. Книгу, по крайней мере, приятно держать в руках.

Валентина ТИШКОВА,
учитель начальных классов:

Уверена — нет. Магия бумаги настолько сильна, что книге гибель не грозит. Даже относительно дешёвые карманные компьютеры, в которые можно вбивать тексты произведений, малопопулярны. Люди предпочитают читать в метро именно книги. А тем более — дома, лёжа на диване… Но как источник информации интернет необходим»[11].

Таким образом, опрошенные писатели, литературоведы и педагог в обоснование своего мнения приводят аргументы, взятые из обыденного опыта. Таких аргументов достаточно, чтобы самому не отказываться от книги, но не достаточно, чтобы убедить в этом других. Далее мы попробуем изложить ряд аргументов, которые бы имели общезначимый характер. Начнем, как это ни странно, с замечаний, которые в какой-то степени оправдывают мнение о том, что бумажные книги отжили свой век. Во-первых, дело в том, что сама книгоиздательская практика последнего полувека уже подготовила пренебрежение к книге тем, что сделала ее «ширпотребом» по качеству и способу своего изготовления. До середины XX века художественные книги обычно были хорошо оформлены, иллюстрации создавали особое «живое лицо». Само издание в какой-то мере было художественным произведением, вступавшим в резонанс с содержавшимся в нем текстом.

Принцип этого «резонанса» хорошо сформулирован исследовательницей истории искусства книги Е. В. Завадской: «Японские и европейские мастера книги не только осознавали, но и остро чувствовали, что во всяком изображении, иллюстрирующем текст, неизбежно отсутствует полное совпадение между тем, что представлено в зрительном образе, и словесно сформулированным содержанием… Отсюда постоянное стремление преодолеть этот разрыв, добиться либо гармонического сочетания изображения и слова, либо их противопоставления, также раскрывающего их внутреннюю связь, позволяющую глубже осознать это единство. Художники не переводили словесный образ в изображение, а создавали параллельный тексту изобразительный ряд, построенный по иным, чем законы словесного образа, принципам»[12]. Но нетрудно понять, что и современный медиа-текст часто выстраивается и оформляется по тому же самому принципу контраста-резонанса, который приводит во взаимодействие дискурсивное и визуальное мышление того, кто его воспринимает. Конечно, нынешнее искусство оформления медиа-текста явно уступает по своей смысловой и выразительной глубине искусству книги былых веков, но преемственность и здесь очевидна.

Главное отличие древнего искусства оформления книг состоит в его *энигматичности* — в том, что в структуру текста вносился элемент *тайны*, не постижимой дискурсивным разумом, но требующий разгадки, духовного наития. Например, «Древнерусские книжные инициалы были достаточно хитроумны, чтобы читающий мог вне текста их разгадать. Именно разгадать, потому что в том же Евангелии Хитрово прочитать как буквицу “В” змейку, с которой начинается “От Иоанна Святое Благовествование”, без начальной фразы просто невозможно. Равно как и цапля со змеей тоже могут сойти за рисунок на полях, за элемент книжного орнамента, но только не за букву. Так, с самого первого знака, читателю словно сообщалось, что чтение есть труд души и познания. А порой буквенные письмена могли быть и бессмысленными, превращаясь в разновидность орнамента, загадывая смотрящему на икону непосильную загадку, напоминая о непознаваемом»[13]. Этот элемент тайны задает парадигму *возвращения*, пере-читывания — в отличие от текстов медиа, которые построены на принципе *отсылки* к другим текстам. В отличие от текста Книги, медиа-текст принципиально не самодостаточен.

Но и более поздние эпохи Книга сохраняла признаки произведения искусства: над ней работали «архитекторы» книги — художники-оформители. В них было много декоративных элементов: заставки, фигурные инициалы, рамки, концовки, выбор шрифта и др. Книга обычно радовала глаз благолепием и смотрелась, как символ и загадка. Обычно книгу покупали не сразу, копили на нее деньги, некоторое время созерцая ее на полке магазина — и еще не прочитанная, она уже становилась неким знаком будущей судьбы, обрастала ожиданиями. Тогда и чтение становилось неким, пусть и маленьким, открытием тайны, сбыванием созревшей мечты. Но вот появилась дешевая книга в самом простом переплете — и все вышеописанные переживания исчезли. *Такую* книгу, действительно, без всяких проблем можно заменить электронным текстом.

Во-вторых, до XX века едва ли не в большинстве семей существовала традиция семейного чтения хорошей художественной книги. Это чтение имело характер не только просвети-

[11] Заменит ли Интернет книгу? // Литературная Россия. — № 48. — 01.12.2006. — С. 3.

[12] Завадская Е. В. Японское искусство книги (VII-XIX века). — М.: «Книга», 1986. — С. 201.

[13] Чернов А.Ю. Монограмма в рублевской «Троице» // Красная книга культуры. / Сост. и предисл. В. Рабиновича. — М.: Искусство, 1989. — С. 380.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

тельский, но и было своеобразным ритуалом, объединявшим семью общими мыслями и переживаниями. (Исторически такое чтение стало «заменителем» чтения вечернего молитвенного правила, которое было в православных семьях, в какой-то степени переняв его функции). Но в современном мире, где интересы поколений различны, а семья вообще не так часто собирается вместе, эта традиция исчезла. Для большинства современных людей она вообще показалась бы смешной. Но, соответственно, и сама книга утратила свой «ритуальный», семейный характер. Теперь каждый находит нужные ему тексты индивидуально, и все чаще именно в Интернете.

Со временем Книга породила и особый тип человека — библиотекаря. Если библиотекарь искренне увлечен своей работой, то он действительно уже сам по себе как человек представляет собой особый феномен культуры. В очерке В. Каверина «Библиотечный работник» можно найти удачную характеристику: «Книги собраны, стоят на полках. И вот тут-то начинается самое главное. В дело вступает одна из самых благородных профессий, требующая терпения, любви к делу, силы души… Для того чтобы стать одним из мастеров библиотечного дела, нужно не только любить книгу, не только знать ее, но знать и любить тех, в руки которых она попадает, проходя через твои руки. Работа с книгой — это работа с людьми»[14]. Библиотекарь — сам по себе феномен «медиа», некий медиатор, но особенный. Он не просто советчик по выбору книг — он вживается во внутренний мир читателя, становится участником его душевного и интеллектуального развития, а стало быть, и сопричастником его судьбы. Удачно посоветованная книга может перевернуть всю жизнь человека — если библиотекарь проникнет в его душу.

К сожалению, такая функция «медиа», на которую был способен настоящий библиотекарь, в современной «медиареальности» отсутствует и, видимо, в принципе невозможна. При этом явно имеет место своеобразная *квазиритуальность* медиа-текста в смысле его способности «поглощать» сознание в процессе «дурной повторяемости» действий: «Медиазависимость обладает той же логикой формирования, как и наркотическая: логикой неумолимого прогресса зависимости, логикой утраты воли и сфокусированности на модели привычного удовольствия… компьютер из орудия вычисления становится средой (сетью) жизни, а сама полнокровная жизнь — потоком электронных образов»[15]. Этот процесс и служит «заменителем» той позитивной вовлеченности в мир книг и во внутренний мир Книги, всегда сопряженный и с глубоким межличностным общением, который здесь уже совершенно утрачен.

Впрочем, в былые времена «ритуальное» восприятие Книги как некого друга, советчика и спутника жизни имело место и в сугубо индивидуальном чтении. Английский писатель-романтик, современник А. С. Пушкина, Ли Хант очень тонко передал это ощущение самого *присутствия* книг как особого состояния души, которое ничто не может заменить: «зимой, уединившись у себя в кабинете… я задумался о том, как я люблю авторов этих книг; люблю не только за те радости, которые приносит чтение, но и за то, что они научили меня любить сами книги и радоваться самой их близости»[16]. Многие ли из современных людей поймут, о чем здесь сказал автор?

Наконец, в-третьих, многие пороки в восприятии электронного текста, свойственные «обитателям Интернета», на самом деле существовали и ранее в форме так называемой библиомании. Французский классик XIX века Шарль Нодье в новелле «Библиоман» показал тот особый тип любви к книге как таковой — как особому явлению, вызывающему восхищение и любовь, но который, однако, приводит к результатам, прямо противоположным тем, ради которых книги создаются. Его герой, библиоман господин Тур «потратил так много сил на бесплодное изучение буквы множества книг, что у него не хватило времени постичь их дух»[17]. Основной его интерес неизменно состоял в коллекционировании книг именно как уникальных артефактов, — естественно, что большинство книг при этом им читались, но с одной целью: просто, чтобы лучше с ними познакомиться, а отнюдь не для того, чтобы самому измениться под их влиянием. Иными словами, здесь книги *не изменяли жизнь, а подменяли ее*. Зато огромный и кропотливый труд коллекционирования давал библиоману особое ощущение своей избранности, своей особой значимости для всего человечества. Как с иронией замечает сам автор: «Даже если все плоды типографского искусства погибнут во время революции, которая не замедлит разразиться в результате постоянного совершенствования нашего общества, это не помешает господину Туру оставить потомкам полный каталог универсальной библиотеки. Без сомнения, предусмотрительность, с которой господин Тур загодя начал составлять опись нашей цивилизации, достойна восхищения. Через несколько лет это уже никому и в голову не придет»[18]. Но, как оказалось, «никому и в голову не придет» лишь составлять опись цивилизации в виде бумажной библиотеки, но наоборот, это станет сверхцелью на ином уровне технологий. Так что этот «господин Тур» оказался своего рода провидцем будущего, которое наступило.

В восприятии электронных текстов нетрудно увидеть полную аналогию тому, что ранее было бесплодной библиоманией: 1) жадное проглядывание и коллекционирование текстов с утратой навыков вдумчивого чтения (неумение «постичь их дух»); 2) иллюзорное всезнайство, возникающее вследствие быстрой доступности любого текста, где мировая «сеть» и представляет собой тот самый «полный каталог универсальной библиотеки». Так две эти крайности парадоксальным образом сходятся: отказ от книг в пользу «сети» оказывается движим теми же самыми пороками человеческого мышления, вследствие которых ранее возникал и книжный фетишизм — «библиомания».

[14] Каверин В. А. Библиотечный работник // Вечные спутники: Советские писатели о книге, чтении, библиофильстве / Сост. А. В. Блюм. — М.: Книга, 1983. — С. 170.

[15] Савчук В. В. Медиафилософия: формирование дисциплины // Медиафилософия. Основные проблемы и понятия / Под. Ред. В. В. Савчука. — СПб.: Санкт-Петербургское Философское общество, 2008. — С. 20.

[16] Ли Хант. Фрагменты эссе и статей // Корабли мысли. Зарубежные писатели о книге, чтении, библиофилах. — М.: Книга, 1980. — С. 122.

[17] Нодье Ш. Библиоман // Нодье Ш. Читайте старые книги. Новеллы, статьи, эссе о книгах, книжниках, чтении. — М.: Книга, 1989. — С. 48.

[18] Там же. С. 42.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

В этом контексте весьма интересны и психологические особенности «обитателей Интернета» — главных «потребителей» электронных текстов. Интересные результаты даёт исследование Н. В. Чудовой, которая, используя проективные методики психологического исследования, установила, что для «обитателей Интернета» характерны следующие проблемы: 1) сложности в принятии своего физического «Я»; 2) сложности в непосредственном общении; склонность к интеллектуализации; 3) чувство одиночества и недостатка взаимопонимания. При этом исследователь отмечает для анализируемой группы склонность к негативизму, фрустрацию потребностей, компенсацию тревоги бунтарством и отказом от общепринятых норм, а также завышенные представления о своем идеальном «Я». В эмоциональной сфере «обитатели Интернета» стремятся к снижению напряжённости, используя три основных приёма: стремление решать любые жизненные задачи только интеллектуаль-ными средствами; подчёркивание «уникальности» своей личности в качестве защиты от внешней социальности; негативизм и отвержение социальных норм. Поэтому «внутреннее одиночество, — отмечает исследовательница, — в такой картине мира становится системообразующей категорией, а в общении ведущим оказывается информационный компонент»[19]. Но ведь это тот самый портрет «библиомана»! «Обитатель Интернета» может жадно читать очень многое — но отнюдь не для того, чтобы самому измениться под влиянием читаемых «текстов», не изменить и возвысить жизнь, но, наоборот, чтобы лишь защитить свое хрупкое неизменное ego с помощи иллюзии причастности к «гиперреальности». Этот термин ввел Жан Бодрийар для обозначения такой ситуации, когда «ирреальность» подлинной жизни компенсируется огромным избытком текстуальности, в которой можно играть в «жизнь»[20].

Но человек, привыкший к такому восприятию любых «текстов», не способен уже воспринять книгу не как «текст», но именно как Книгу в символическом смысле — как *особый мир, в котором нужно уметь жить и своей, и ее собственной подлинной жизнью*. Что это значит? Книга как Книга — независимо от того, кем и чем она написана, всегда есть, как говорит нам П. Клодель, «лаборатория воображения, экран для лучей волшебного фонаря, где дух, не удовлетворенный грубым скоплением живых существ и событий в повседневной жизни, пытается с помощью вымысла упорядочить мир, установить ясные и гармоничные соотношения»[21]. А ведь это нечто прямо противоположное тому, чем занят человек, лишь читающий «тексты» ради погружения в «гиперреальность»! Вместо мира, упорядоченного в Космос, обитатель «гиперреальности» погружен в хаос «мозаичности» любых легко доступных «текстов». Для того чтобы научиться воспринимать Книгу, знатоку «текстов» нужно в своем сознании сделать поворот на 180 градусов. Не случайно последнее эссе Умберто Эко на эту тему называется «От Интернета к Гуттенбергу»[22] — ведь теперь человеку, порабощенному современными информационными технологиями, нужно научиться проделывать обратный путь — к истокам и базовым навыкам культуры, которые им прочно забыты.

Общение с Книгой относится именно к таким навыкам. Книга имеет границы своего текста — и это учит человека вычитывать всеобщий смысл в ограниченном пространстве ее темы и сюжета — и точно также, по бытийной аналогии — находить универсальный, неотменимый смысл уже и в своей собственной судьбе, также начинающей восприниматься как незаконченная книга. Это, собственно говоря, один и тот же процесс: чтобы воспринять книгу как Книгу, нужно самому стать «книгой», книгой свободно творимой своей собственной судьбы. *Книга есть символ судьбы, поскольку замкнута на себя и открыта Другому*. В «гиперреальности», в «мозаичности» легко доступных «текстов» этого нет — и поэтому там нет, и не может быть Книги.

Культура восприятия текста как Книги исторически происходит из великих религиозных традиций и возникла в процессе чтения и осмысления священных текстов, являющих Слово Божие. Позднее, в эпоху книгопечатания, этот навык был перенесен и на книги светские — научные, художественные, учебные. Это была эпоха Модерна. Кризис Модерна протекает в форме общего явления, которое можно условно назвать *неоварварством* как доминантой современной цивилизации. Впервые об этом писал еще Х. Ортега-и-Гассет: «по отношению к той сложной цивилизации, в которой он рожден, европеец, входящий сейчас в силу, — просто дикарь, варвар, поднимающийся из недр современного человечества»[23]. Главной причиной этой вторичной варваризации является формирование «потребительского общества», в котором оказывается «избыточным» все, что выходит за рамки индивидуализма и прагматики — стремления ко все большему комфорту и удовлетворению витальных потребностей (которые становятся все более искусственными), — в первую очередь, базовые духовные ценности и культурные навыки, унаследованные нами от «традиционного общества». Способность общения с Книгой — это как раз один из таких хрупких навыков, который так же легко утратить, как и очень трудно возродить. Еще Г. Гессе отметил очень симптоматичный факт: привычка к регулярному чтению книг в качестве массового явления разрушается *параллельно* с ростом сети библиотек и ростом массы книжной продукции. Труднодоступность создает ценнейшее ощущение «магичности» Книги как целостного мира, как удивительного «окна», открывающего нам всегда новый взгляд и на мир внешний, и на наш собственный внутренний мир. На книгу как модель судьбы. Общедоступность убивает ценнейшую для нас «магию книги», без которой книга перестает быть судьбой и становится лишь «текстом» — носителем «информации»[24].

[19] Цит. по: Дьяков А. В. Гностицизм и маргинализм: продолжение традиции или паразитирование? // Журнал «Точка перехода» // http://luxaur.narod.ru/biblio/2/tr/diakov01.htm

[20] Бодріяр Ж. Символічний обмін і смерть. — Львів: „Кальварія", 2004. — С. 125.

[21] Клодель П. Философия книги // Человек читающий. HOMO LEGENS. Писатели XX в. о роли книги в жизни человека и общества. — М.: Прогресс, 1983. — С. 160.

[22] Эко У. От Интернета к Гуттенбергу // http://spectator.ru/texts/frominternet

[23] Цит. по: Ремизов М. Модернизация против модернизации // Сумерки глобализации. Настольная книга антиглобалиста: Сб. — М.: АСТ, 2004. — С. 204.

[24] Гессе Г. Магия книги // Гессе Г. Письма по кругу. — М.: Прогресс, 1987. — С. 185.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

В заключение стоит вспомнить об одной важной исторической аналогии.

Как известно, в апреле 1563 года по велению царя Ивана Грозного и по благословению митрополита Макария, диакон церкви св. Николы Гостунского в Кремле Иван Федоров со своим помощником Петром Тимофеевым Мстиславцем начали работу над книгой «Апостол», которая была закончена в марте 1564 года. В послесловии к «Апостолу» печатники сообщали, что эта книга издана для «украшения» новых храмов, построенных в Москве и Казани. В Москве Иван Федоров выпустил всего две богослужебные книги: «Апостол» и «Часовник» (в двух изданиях). Но затем он вынужден был покинуть Московскую Русь и переехать в Русь Литовскую, сначала в Заблудов, затем в Острог и во Львов. Обычно считается, что покинуть Москву Федорову пришлось из-за противодействия «консервативно настроенного» духовенства. Впрочем, под этим «консерватизмом» почему-то подразумевается вещь вполне модерная — а именно, боязнь переписчиков книг остаться без заказов. Однако роль столь приземленных мотивов явно если не целиком надумана, то уж очень преувеличена — ведь книгопечатание было с самого начала особым «делом Государевым», перечить которому тогда никто бы не посмел. Но в некоторых свидетельствах того времени мы встречаем и истинную причину такого внезапного неприятия печатных книг — причину чисто духовного порядка, которую, к сожалению, будет не очень легко понять современному человеку. Сам процесс *бездушного тиражирования* Слова Божьего с помощью мертвой машины, а не живой человеческой руки (а также и без сопровождения непрестанной умной молитвы), — именно это вызвало поистине мистический ужас у тогдашнего человека. Именно поэтому Федоров был назван «колдуном» — и это был вовсе не злобный навет, но совершенно искреннее выражение упомянутых чувств у людей тех времен, времен почти всеобщей праведности.

Но дух оказался сильнее механической буквы — и уже очень скоро к печатным книгам привыкли. Однако, тем не менее, самые заветные свои мысли и молитвы человек все равно продолжал записывать от руки и по сей день. От руки пишутся дружеские письма и стихотворения. Что будет, если написать письмо любимому человеку на клавишах и распечатать его на принтере? Это будет воспринято как тяжкое оскорбление и пренебрежение. Такова «магия» живого текста — и она будет всегда. И тем, чем в свое время Книга стала для живого текста, ныне для Книги становится электронный текст. В свое время человек победил Книгу силой своего духа, ныне точно так же он победит и Интернет. Но, в отличие от последнего, без Книги уже никогда не обойтись.

Подводя итог, можно сделать следующие обобщающие выводы. Книга сохраняет особую «магическую» функцию в культуре не только благодаря своему сверхэмпирическому воздействию на психику и экзистенцию человека, но и как *особое, ничем не заменимое средство смысложизненной рефлексии, выступая в качестве «органона» целостного осмысления бытия*. В то же время «ризома» текстовых массивов Интернета в этом отношении действует на человека прямо противоположным образом, формируя у него дезинтегрованное «мозаичное» сознание. Книга как целостный духовно-материальный феномен выступает в качестве «органона» человеческой судьбы: «Книга есть символ судьбы, поскольку замкнута на себя и открыта Другому». Книга как уникальная целостность выступает в качестве модели значимых человеческих отношений; в то же время сам факт «общедоступности» текстов в Интернете разрушает благоговейное, по настоящему серьезное отношение к культуре. Впрочем, это последнее обстоятельство не следует воспринимать как однозначно негативное. Дело в том, что названное разрушение само по себе амбивалентно: оно очень скоро начинает вызывать ответную реакцию в виде поиска человеком некоего прото-текста, который бы мог служить смысловой матрицей понимания всех эмпирических текстов, которые его окружают, которые его «поглощают» в медиа-реальности. Но это ведь не что иное как взыскание Книги в первичном, символическом смысле этого слова! Таким, образом, сам медиа-текст, сначала «изживая» в себе проблемную метафизику Книги, затем словно «методом от противного», снова настоятельно возвращает нас к ней.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

ШЕВЦОВ Константин Павлович / Konstantin SHEVTSOV

Санкт-Петербург, Россия.
Санкт-Петербургский государственный университет. Философский факультет.
Старший преподаватель , кандидат философских наук, сотрудник центра Медиафилософии

St. Petersburg, Russia.
St. Petersburg State University, Faculty of Philosophy.
PhD, Senior Lecturer, Fellow of the center of mediaphilosophy.

shvkst@list.ru

МЕДИААРХИВ КАК ФОРМА ПРИСУТСТВИЯ ПРОШЛОГО*

В статье ставится задача показать, как изменения в ведущих формах медиа сопровождаются изменениями господствующего в культуре концепта «прошлого». Формирование архива как медиального посредника с прошлым, а также философские, научные и теологические способы легитимации архивирования прошлого, избраны в качестве предмета анализа. Отправным пунктом является то, что именно медиа исторически осуществляют роль модели, обеспечивающей истолкование работы памяти, а вместе с тем и природы того особого «предмета», к которому обращена память — прошлому. Если рассказ перепоручает себя другому рассказу и тем ставит прошлое в прямую зависимость от открытости будущего, то письмо стремится замкнуть текст в рамках определенного носителя и тем самым формирует представление о прошлом как замкнутом хранилище вне настоящего и прошлого. Книгопечатание и современные формы медиа с одной стороны подчиняют прошлое потоку непрерывного копирования и ретрансляции, распределяя прошлое в качестве зазора текущих актов восприятия, с другой — сводят прошлое к чисто негативному качеству разрыва и насилия, которое осуществляет свою работу в основе живого настоящего.

Ключевые слова: *медиа, архив, прошлое, память*

Mediaarchive as a Form of Presence of the Past

The aim of the article is to demonstrate how the changes in leading forms of media are reflected in the concept of the “Past”, and dominated in the culture. The archive, as the medium of the past and different discourses legitimizing it, is chosen as the subject of analysis. The starting point is that, historically, only the media has been a favorite model for understanding memory and the nature of past memory, as it is intended to be understood. If an oral story makes the past dependent on the openness of the future, writing encloses any text within framework of a special medium (a wax tablet, scroll parchment, paper, book, etc.), thus forming the concept of a closed storehouse, outside both the present and the past. On the one hand, typography and modern audio and video media disperse the past in a stream of copying and retranslation; on the other hand, they reduce the past into a pure, negative force, full of gaps and violence.

Key words: *media, archive, past, memory*

Подобно времени, как говорил о нем Августин, медиа мы знаем лучше всего тогда, когда не спрашиваем себя, что же они такое. Связывая в непрерывный поток разнообразные фрагменты информации, они сами как-будто отступают в область чистой несказанности, даже тогда, когда нам известны все параметры сетей и передающих устройств, способы кодирования сообщения и психофизиологические механизмы его восприятия. Медиация различного остается необходимым, но совершенно неизвестным основанием предустановленной гармонии мышления, вне которой все усилия рефлексии рассыпаются в бессодержательность избитых суждений и неразборчивый хаос парадоксов. Впрочем, следуя августиновской тактике, можно принять, что мы оказались в точке разрыва медиации, в точке распадения настоящего и прошлого, где забытое и заархивировнное больше не поддерживает непрерывность перехода от одного к другому, а вторгается в настоящее как чужое и неизвестное, как проблема истории, в которую мы вовлечены, но которая совершенно не принадлежит нам. И в самом деле история медиации настолько тесно связана с проблемой памяти, что современные историки психологии признают невозможность рассмотрения психологии памяти иначе, как в связи с историей письма и способами построения письменных текстов, использованием архитектурных планов и порядком ритуальных действий, изобретением фонографа и фотографии, и разработкой математической теории информации и голографии[1]. То, что мы знаем о памяти, и то, как мы пытаемся объяснить ее действие, зачастую либо определяется метафорами, взятыми из области медиа, либо буквально следует тому или

* Работа выполнена при поддержке НИР 2011–2013 Тема исследования: «Необратимость медиатрансформаций: тело, сознание, общество».

[1] См.: Danziger K. Marking the Mind: a history of memory, Cambridge: Cambridge University Press, 2008. P. 5–7; Draaisma D. Metaphors of Memory: a history of ideas about the mind, Cambridge: Cambridge University Press, 2000. P. 3–5.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

иному конкретному медиа как рабочей модели. Может быть и не проникая в сущность медиа, мы знаем, как они работают, и пытаемся с их помощью объяснить не только деятельность, но и сущность того, что составляет нас самих. Такое объяснение есть в известной мере медиация в действии, что позволяет нам, слегка переставив акцент, спрашивать о том, что мы можем узнать о медиа, исходя из работы нашей памяти, то есть из того, что мы знаем о ней благодаря медиа.

Подобный подход не претендует на новизну. Хорошо известно предложенное Юрием Лотманом и Борисом Успенским определение культуры, как негенетической *памяти* общества. Размышляя над этим определением, Алейда Ассманн предлагает более развернутое сопоставление культуры и памяти[2]. Чтобы помнить, необходимо забывать, и культура, как и память, живет за счет непрерывной работы забывания, простого захоронения и небрежения или активного уничтожения, соскабливания старых текстов и цензуры новых. Место, освобожденное для памяти, обустраивается тем, что все время под рукой в самом центре культурного пространства, и тем, что очерчивает границы обжитого пространства, опосредуя живое и мертвое, область культурного производства и естественные процессы старения и распада. В первом случае, мы говорим о *каноне*, полу-священном наборе культурных образцов на все времена, воспроизводимых повсюду от школы до театра и центральных залов музея, во втором случае, мы говорим об *архиве*, полузабытом содержании запасников, чердаков и подвалов. Это сопоставление интересно тем, что отталкиваясь от «естественных» механизмов памяти, оно подводит нас к вопросу о вполне осознанной манипуляции, сопровождающей отбор одних образцов в качестве канонических и ссылку других образцов в архив. Создавая архив, мы не только препоручаем знание о настоящем будущим историкам, мы утверждаем принцип отбора как неизбежный разрыв в линии наследования, как установление собственного правила медиации.

Такая работа выборочной архивации и канонизации позволяет провести важное различение между культурами письменными и архаическими, ориентированными на речь и память рассказчика или рапсода. Отсутствие разрыва между письменными текстами и повседневной речевой практикой ведет к тому, что канонический текст культуры расширяется, стирая отличие образцового и второстепенного и даже сакрализованного и профанного, как это происходит в мифе, который, по известному сравнению Леви-Стросса, все время заново создается из обломков прежних мифов, рассказывая себя устами своих медиаторов-бриколеров[3]. Если для письменной культуры центральной задачей оказывается связь с окраинами и трансляция в пространстве идентичных сообщений в кратчайший промежуток времени, то для архаики более значимой формой передачи является сохранение сообщения во времени. Причем пространственные ориентиры, священные рощи, памятные знаки выступают здесь не столько помехой быстрому распространению сообщения, сколько, наоборот, гарантией его включения в другие сообщения и сохранения в рамках этого неопределенно широкого канона[4]. Интересно, что подобный взгляд на соотношение памяти и сообщения неожиданно воскреснет в локковской концепции тождества личности: Локк будет настаивать на том, что первичной функцией знака является именно поддержка и укрепление памяти и лишь затем только — функция общения[5].

Безусловно, проблема сохранения — одна из центральных для любой концепции памяти, как поиск материальных носителей, способных взять на себя часть мнемических функций, является важнейшей задачей любой культуры. Но в более общем плане решение этой проблемы давно известно. Сохраняется то, что переходит в будущее, то есть так или иначе предопределяет его, принуждая быть носителем воспоминаний. В предельном случае абсолютное мифическое прошлое совпадает с будущим, и история, которую новые рапсоды будут рассказывать завтра, может оказаться более верным погружением в истину прошлого, чем известные нам сегодня мифы. Настоящее как медиатор не имеет никаких собственных прав перед этим сообщением будущего и прошлого. Мы помним, потому что прошлое прямо сейчас смотрит на нас и тем самым позволяет нам видеть самих себя, узнавать себя посреди известных вещей, маршрутов и мест. Мы вспоминаем прошлое, которое продолжает сбываться в известных нам вещах, опережая нас на той самой границе, где настоящее выходит вперед, чтобы встретиться со своим будущим. Но тексты в отличие от вещей на нас не смотрят, и мы не так легко ориентируемся в архивах, герметизм которых как будто осознанно сопротивляется любому вторжению, оберегая замкнутую в самой себе область прошлого как забытого. Сохраняя прошлое, письмо вырывает настоящее из смены времен. Вполне очевидна связь письма и архива с формированием нового типа власти, для которой снятие копии — это, прежде всего, путь увеличения богатства и силы, но не столько за счет возвращения к учреждающим актам творения, сколько за счет удвоения уже имеющегося. Все выплачивает дань этому удваивающему взгляду, имеющему власть видеть. Письмо передает будущему не само прошлое, а его следы, остатки того, что было присвоено и подчинено настоящему и вместе с самим этим настоящим погрузилось в забвение, оставив вместо себя форму удваивающего взгляда, затерянный свет рефлексии. Это забытое прошлое, которое определяет нашу память, постоянно разрушая ее, и есть проблема медиации как линии разрыва между сохранением и передачей, между мифом и рефлексией.

Своеобразие философской мысли Платона в значительной мере определяется тем, что она соединяет в себе в равной мере остатки архаической традиции медиации и принципы нового типа культуры, ориентированной на письмо. Платон рассматривает две принципиально различных модели памяти. Первая связана с обучением и исследованием и рождается из диалога учителя с учеником или общения возлюбленного с влюбленным. Но задача учителя не передавать сообщение, а способствовать его пробуждению в душе ученика, охранять и сохранять его от искушений порочных наслаждений и лени. То, что должно пробудиться в результате этой медиации, на самом деле уже есть в прошлом души, но само знание вовсе не явля-

[2] Assmann A. Canon and Archive// Media and Cultural Memory: Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook. Berlin, DEU: Walter de Gruyter, 2008. P. 97–107.

[3] Леви-Строс К. Первобытное мышление. М.: Республика,1994. С. 128.

[4] Лотман Ю. М. Семиосфера. — С.-Петербург: «Искусство-СПБ», 2000. С. 365.

[5] Локк Дж. Сочинения в 3-х т.: Т. 1. М.: Мысль. 1985. С. 462.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

ется «прошлым» в нашем понимании, оно связывает прошлое и будущее в неделимом мифологическом настоящем, в котором сразу и целиком открыто «все, что было, что есть и что будет».

Память второго типа исследуется в связи с проблемой лжи и ошибочного суждения, и в этом случае Платон предлагает взглянуть на подаренную человеку Мнемосиной, матерью Муз, восковую дощечку памяти, на которую чувственные образы заносят свои письмена. Письмо, как мы замечаем, значимо для Платона лишь в отношении чувственного мира, его обманчивой текучести, но его недостатки не ограничиваются неточной фиксацией прошлого. В знаменитом рассуждении из «Федра» о пользе и вреде письма мы узнаем, что гораздо большим недостатком письма является его безответность. Оно не только потакает чувственности и лени, но лишено самого главного достоинства человека — свободы вступать в беседу, откликаться на вопрос и быть готовым к исследованию. Письмо существенным образом замкнуто в прошлом, в самой памятливости записи заложена забывчивость и желание переложить вопросы познания на другого, иными словами, письмо сохраняет, перенося сообщение, передавая его, но именно поэтому в нем никогда не встречаются прошлое и настоящее, прошлое оказывается отделено от настоящего линией письма как границей архива.

Двойственность платоновской концепции памяти не исчерпывается, однако, одним противопоставлением внутренней памяти и внешнего письменного средства для припоминания. В известной сцене диалога «Менон» Сократ ведет мальчика раба к припоминанию посредством чертежа, который в этом случае принимает на себя роль двойника Сократа, молчаливого наставника, без которого мы не могли бы увериться в действительности припоминания, а именно в том, что решающее слово принадлежит самому рабу, а не вложено в него наводящими вопросами спрашивающего. Таким образом, Платон показывает нам, что медиация давно уже перестала быть простым сохранением прошлого в качестве основы будущего, она завязана вокруг власти познающего над своей душой, вокруг рефлексии, которая делает простого раба соавтором пифагоровой теоремы, и письмо играет в этом процессе внутренней медиации не менее значимую роль, чем участие наставника. Именно письмо превращает забытую истину души в архив, отчужденный от настоящего, но все же доступный благодаря работе диалектической реконструкции прошлого и каталогизации его содержимого, чем во многом и будет занята вся послеплатоновская философия.

Платон предпочитает говорить о письме как средстве напоминания, а не памяти. Внутренней собранности души таким образом противопоставляется внешний знак, вторжение которого воспринимается как чуждое, хотя именно оно и пробуждает память. Такую «внешность» напоминающего знака подчеркивают и современные исследователи памяти[6]. Напоминающий знак может обладать иконическим сходством с предметом напоминания или быть связанным с ним устойчивой культурной конвенцией, но по существу всем известные узелки на память представляют собой лишь простое указание, отметку разрыва или, лучше сказать, надреза в непрерывности опыта, сквозь который забытое прошлое всплывает само собой без какой-либо содержательной или формальной связи с напоминающим знаком. В этом случае система напоминаний, которыми мы обустраиваем пространство нашей жизни, подобна работе внутренним скальпелем, связывающим настоящее и прошлое множеством подобных надрезов. Эта непрерывная медиация боли, которой Ницше даст прозвище культурной мнемотехники, воспринимается Платоном скорее настороженно, хотя ее молчаливое присутствие угадывается в системе воспитания воинов и правителей идеального полиса. Так душа обучается власти над собой и так она оплачивает право на знание и участие в претворении будущего и прошлого («И чтобы я не превозносился чрезвычайностью откровений, дано мне жало в плоть, ангел сатаны, удручать меня, чтобы я не превозносился». 2 Коринфянам 12:7). В этом долгом превращении раба познания в господина самого себя письмо оказывается медиатором лишь постольку, поскольку им пробуждается к бытию выбор, воля к самомедиации, абсолютным основанием которой выступает слово божественного закона как пред-писания, чистая манипуляция божественного произвола.

Мысль Платона не просто сближает или противопоставляет две формы памяти и медиации, она задает диапазон толкований, в котором предпочтение той или иной формы медиации напрямую зависит от признания их неизбежного равновесия. Так же как неизменность эйдосов дополняется становлением чувственного мира, сохранение в качестве основы медиации уравновешивается игрой копий и передачей сообщения посредством письменной фиксации. В этом отношении показательны средневековые риторики, которые в качестве важнейшего предмета искусства памяти рассматривают память об Аде и Рае[7]. Если «Божественную комедию» Данте называли «флорентийской газетой», то несомненно его «Ад» не что иное, как политический архив, фрагмент божественного архива, в котором не только записываются людские прегрешения, но сюда же ссылаются грешники, в чистое прошлое без настоящего и будущего, без толики надежды и удовлетворения. По сути именно позднее средневековье завершает этот первый этап становления архива, идущий от первых записей к эллинистическим библиотекам и дальше к всеохватывающей деятельности схоластических ученых по каталогизации Писания, созданию аппарата именных и предметных указателей, ссылок и в целом организации библиотечного дела[8]. В этой одержимости архивом верность букве Писания сплетается неразрывно с самым широким набором всевозможных манипуляций с этой самой буквой, от экзегетических и филологических штудий до герметического и каббалистического истолкования, и, наконец, до почти магического и безграничного умножения под прессом печатного станка.

Восковая или глиняная дощечка, папирус или пергамент сохраняют отпечаток не только потому что изменяются от внешнего воздействия, но и потому что обладают собственным благородством, верностью воспринятой форме. Эти материалы в буквальном смысле становятся носителем, или субстанцией, душой, события, которое продолжает жить во вписанных на их

[6] Casey E. S. Remembering: a phenomenological study (2nd edition), Bloomington, IN: Indiana University Press, 2000. P. 95.

[7] Йейтс Ф. Искусство памяти. Фонд поддержки науки и образования «Университетская книга». С-Пб. 1997. С. 78.

[8] Danziger K. Marking the Mind: a history of memory, Cambridge: Cambridge University Press, 2008. P. 85.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

поверхности знаках. Печатный станок стирает различие между этими событиями записи, поскольку исключительное сообщение живет лишь посредством передачи множеству совершенно одинаковых субстанций, элементов нового медиального универсума. Эта модель гуттенберговой медиации в точности воспроизводится декартовской теорией света, согласно которой вместо истечения небесной энергии поверхность нашего глаза воспринимает давление, оказываемое частицами воздуха, подвергающимися непрерывному воздействию частиц огня. Единственное, что сохраняется в этом механическом мире, так это непрерывность действия и способность протяженных элементов это действие воспринимать, при том что и это восприятие не сохраняет неизменного отпечатка, поскольку отмечает собой лишь начало нового движения элементов, их взаимодействие с окружением в цепи других элементов и т.п. В трактате о человеке Декарт предлагает концепцию памяти, которая основывается уже не на способности души мобилизовать себя для целей познания, но на способности человеческого тела действовать вполне автономно от свободной воли души, предоставляя в ее распоряжение отлаженную и совершенную машину действия. Память по-прежнему, как и у Платона, связывается с пластичным материалом, образующим вещество головного мозга, в котором потоки животных духов, направляемых образами восприятия, оставляют бесконечное множество следов, но эти следы больше не ждут взора внимательной души, которая сможет прочитать и разгадать их письмо, скорее они совершенно невидимы, как поры ткани, которые обнаруживают себя лишь тогда, когда ткань приходит в движение, собираясь в складки именно таким, а не иным образом. Следы памяти теперь существуют лишь в непрерывности движения, в механическом взаимодействии подвижных и неподвижных частей, во взаимной передачи разными элементами тела части скорости движения и его направления[9]. Таким образом, прошлое сохраняется лишь в мгновенной направленности текущего действия, оно почти неотличимо от восприятия и действия и меньше всего отсылает к чистой записи архива, как, впрочем, и мифологической встрече прошлого и будущего.

В какой-то мере математически упорядоченная вселенная может рассматриваться как бесконечный архив, открытый методически подготовленному взору мышления. Во всяком случае, предустановленная гармония в системе Лейбница должна охватывать все мельчайшие следы и предзнаменования прошлых и будущих событий. Можно представить, что физика и физиология Декарта, как и динамика Лейбница, предлагают, как в свое время философия Платона, концептуальную аналогию новых форм медиации. Записанное прошлое сохраняет свое значение не иначе, как в размножении потоков, которые представляют собой удвоение и повторение прошлого в настоящем, в структуре его законов и способов его восприятия. В этом смысле чрезвычайно важна позиция Локка, который выводит тождество личности из сознания прошлого. При всей несомненной значимости, которую Локк придает памяти, само прошлое его интересует как раз очень мало, лишь в той мере, в какой оно образует личную непрерывность текущего опыта, дополняя каждое новое восприятие сознанием-памятью своего Я. Эта позиция лишь повторяет от первого лица декартовскую модель тела-машины, которое также несет свое прошлое в качестве определенной непрерывности действия, связывающей новое восприятие с успешностью предыдущего опыта. Прежняя медиация памяти оказывается тем самым включена в принципиально новую медиацию восприятия и его эффектов. Фридрих Киттлер[10] имел все основания начать свое исследование современных визуальных медиа с ренессансного и нововременного увлечения формальными и колористическими эффектами перспективы, и, в первую очередь, с манипуляцией зрительным полем восприятия (его переноса, изменения и копирования) благодаря эффектам «камеры обскура» и «волшебного фонаря».

Неустойчивое равновесие памяти и восприятия, присущее новой формации медиа, станет еще более очевидным в 19 веке, когда изобретение фото- и фоно-графии станет толчком для новой волны эмпирических и теоретических исследований законов и природы как памяти, так и восприятия. Однако к этому моменту видимое «равновесие», о котором идет речь, скорее, станет всего лишь одним из симптомов полного разрыва настоящего и прошлого, другими выражениями его станет в этот период, с одной стороны, настоящий взрыв исторических исследований, включая самые различные формы репрезентации прошлого от частных коллекций и музеев до исторических картин и романов или знаменитых панорамм Даггера[11], с другой стороны, уверенное становление психотерапии, все более внимательной к личной истории души и запечатленным в ней конфликтам настоящего с прошлым. Попытка придать личной или национальной истории состоятельность научного знания говорит о том, что проект предустановленной гармонии продолжает жить в медиативной феноменологии духа, однако прежняя уверенность в том, что память сможет уместиться в пространстве взгляда, снимая архивное прошлое в абсолюте законов природы или мышления, наталкивается на необратимое переживание потери, утраты истории[12]. Новые медиа сплющивают прошлое на видимой поверхности даггеротипа или умещают его в длительности звучащей фонограммы или времени кинопросмотра, но тем самым прошлое не только утрачивает область прежней своей автономии, но она перестает наделять этой автономной позицией того, кто оказывается выброшен в пространство одних лишь воспринимаемых моментальных событий. Ощущение утраты истории и романтический идеал ее оживления и реконструкции осмысляется не иначе как проект обретения человеческой, культурной, наконец, национальной идентичности. Формально воскрешая локковскую концепцию идентичности как непрерывности воспоминания, этот проект по сути полностью опровергает ее, поскольку подлинную идентичность ищут, на манер истерика, именно в том прошлом, которое как раз сопротивляется припоминанию, обладая реаль-

[9] Descartes R.; Gaukroger S. (Editor); Gaukroger S. (Translator). Descartes: The World And Other Writings. Port Chester, NY, USA: Cambridge University Press, 1998. P. 150.

[10] Киттлер Ф. Оптические медиа: Берлинские лекции 1999 г. / Пер. с нем. О. Никифорова и Б. Скуратова. М.: Логос; Гнозис, 2009.

[11] Бенн С. Одежды Клио. М.: "Канон+", РООИ "Реабилитация", 2011. С. 54.

[12] Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М.: Прогресс, 1997. С. 466.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

ностью другого, в лучшем случае — действительностью голого факта без примеси объяснения.

Новые медиа совершают свою революцию в памяти и способе архивации, так же как до них такая революция совершается изобретением и распространением письма, а затем появлением печатного станка и типографии. При том, что запись продолжает играть в них первостепенную роль, она не полагается больше на устойчивую опору прошлого, ни на внутреннюю память души, ни на букву Писания, обращенную к верующим посредством типографской краски. Не имея собственного места прошлое постоянно присваивается настоящим, но никогда не бывает присвоено им полностью, сохраняя свое присутствие, прежде всего, в виде зияющего разрыва. Оно не отсутствует, а скорее ведет себя как разрушительная болезнь, как непрекращающееся насилие. В качестве своеобразной иллюстрации можно привести психическое расстройство Multiple Personal Disorder, признанное в конце прошлого века в Северной Америке официальным диагнозом. Симптомы болезни, распространение которой сравнивалось даже с эпидемией, проявляются в том, что за случаями скоротечной, но часто повторяющейся амнезии, обнаруживается не столько полная потеря памяти, сколько пробуждение агентов, идентифицирующих и сознающих себя, которые берут на себя ответственность за поведение человека, и хотя они чаще всего осведомлены о существовании «нормальной» личности-хозяина, для самой этой личности они большую часть времени остаются совершенно неизвестными[13]. Основная идея терапевтов состояла в том, что насилие (прежде всего, хотя и не исключительно, сексуальное), которому «множественные» были подвергнуты в детстве, вызвало к жизни такие версии «себя», которые, в отличие от основного «я», могли за себя постоять и тем самым давали возможность приспособиться к отвратительной действительности, укрепляясь в ней по мере того, как основное «я» сохраняло за собой позицию слабого. Однако эта идея, вполне убедительная в контексте многочисленных воскрешений в памяти ужасных подробностей насилия, стала постепенно угрожать всей диагностической концепции MPD, поскольку истории насилия и подробности его совершения становились все более и более многочисленными и все более и более ужасающими (а потому и все менее вероятными). Сталкиваемся ли мы здесь с действительными событиями или же с тем, что противники диагноза MPD называют «синдромом ложной памяти», не важно. Для нас существенно только то, как именно в этом случае концептуализируется прошлое. В мифологии больных MPD прошлое, необходимая составляющая их множественной идентичности, существует исключительно как история насилия, чудовищного разрыва, продолжающего свою работу в настоящем, и в его сознательном и действенном, и в его чисто фантазматическом средоточии.

[13] Hacking, I. Rewriting the Soul: multiple personality and the sciences of memory, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995. P. 33.

Эта крайняя позиция в отношении прошлого как насилия (вполне созвучная, впрочем, платформе различных политических сил), превращает прежде стабильное и автономное место архива в зону особой обеспокоенности. По примеру Алейды Ассманн можно выделить два типа архива, соответствующих двум типам памяти, долгосрочной и краткосрочной, а также двум принципам хранения и забывания информации. Первый тип предназначен для сохранения подлинных реликтов прошлого, которые требуют неустанной и все возрастающей заботы, поскольку прошлое, которое они хранят, есть не что иное, как неизбежность разрушения, постоянно подступающее присутствие совершенного забвения и небытия. Классические представления о памяти как хранилище и о забывании как потери жизненности и цвета, размывании очертаний и спутанности находят в этой форме архива свою совершенную репрезентацию. Второй тип архива предполагает столь же озабоченную борьбу с забвением, но не посредством сохранения подлинных рукописей и артефактов, а посредством постоянного переписывания и перекопирования материалов архива со старых носителей на более новые и совершенные, обладающие большей точностью воспроизведения, хотя зачастую — и все более краткосрочной формой существования. Современный взгляд на запоминание как действие нейронных сетей по переписыванию и дистрибуции информации и на забывание как следствие постоянной записи новых данных поверх прежних вполне осознанно воспроизводит эту стратегию современных медиа по архивации материала.

Итак, мы приняли за исходное предположение то, что сущность медиа может приоткрыться нам постольку, поскольку мы узнаем в нем себя, представляя работу памяти или сознания по аналогии с записью или трансляцией текстов, зрительных или слуховых образов. В этом случае медиаистория и история философии или психологии неразрывно сплетаются, обнаруживая не только последовательность появления новых форм медиации или способов концептуализации прошлого и настоящего, но также и непрерывный поиск взаимообоснования способов сохранения и трансляции, а также способов определения настоящего в смене прошедшего и будущего. В отличие от традиционных медиа, ориентированных на первичность сохранения прошлого, современные ставят сохранение в прямую зависимость от трансляции, оставляя за прошлым исключительно смысл разделения и распадения на множественность копий, превращая заботу об архиве в работу манипуляции с различными копиями и перезаписями одного и того же исходного материала. Этой форме медиации соответствует наше понимание прошлого как события вторжения и насилия, эксплуатации и обмана, в отношении которого невозможно установить никакой действительной идентичности, помимо дистрибутивной формы присутствия в множественности ресурсов, каналов и сетей, которые, собственно, и составляют рабочую форму современного архива как открытого пространства манипуляции.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

ЛЬВОВ Александр Валерьевич / Alexander L'VOV

Россия, Санкт-Петербург.
Санкт-Петербургский государственный университет сервиса и экономики. Кафедра философии.
Доцент, кандидат философских наук.

Russia, St. Petersburg.
St. Petersburg State University of Service and Economics. Associate professor, PhD

Lyvov@mail.ru

ТРЕЩЕВ Виктор Вячеславович / Victor TRESCHEV

Россия, Курск.
Курский государственный университет. Кафедра культурологии.
Доцент, кандидат культурологии.

Russia, Kursk.
Kursk State University. Associate professor, PhD.

pinia_@hotmail.com

МОРАЛЬ МАТЕРИАЛА: МЕДИАЛОГИЧЕСКИЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ О ГРАМПЛАСТИНКЕ

В статье выводится концепт «пластинки» и устанавливается ее медиалогическое значение. Под «пластинкой» в современных меломанских кругах понимается материальная, исполненная в виде пластикового диска форма подачи музыкального материала, предназначенного только для воспроизведения. Прослеживается история аудионосителей с акцентом на роль материала, из которого эти носители производились (шеллачные и виниловые грампластинки, компакт-диски). Анализируется вклад музыкальной индустрии в динамику процедуры чтения и темпоральный опыт. Чтение превращается в механическое считывание. Записанное время становится товаром, потребляющимся на основе проецирования желаемого будущего. «Пластинка», как и другие медиа, ограничивает коммуникацию, разделяя меломанов на изолированных индивидуумов, занятых прослушиванием; внедряет ограниченный набор посланий, уменьшает возможность к восприятию нового, порождает глухоту.

Ключевые слова: *audio media, «plastinka», LP, CD, music lover, record collector, phonogram, phonotop, hearing, power*

The Morality of Material: Medialogical Reflection upon the Records

The article aims at providingthe mediological meaning of records. The dynamics of records is viewed with an emphasis on the material they were produced from (celluloid and vinyl gramophone records, CDs). In addition, the role of the music industry in the process of the restructured reading procedure is analyzed. Reading becomes reduced to playback. Temporal experience faces the problem of recorded time consumption. The authors coin a new phrase “plastinka”, taken from modern Russian melomaniac circles. “Plastinka” is a material disk form of a musical record, serving for listening and playback. Medialogically, “plastinka” limits communication and personal creativity, implies conformity, and causes deafness.

Key words: *audio media, «plastinka», LP, CD, music lover, record collector, phonogram, phonotop, hearing, power*

«Звонкою песнью своею его очаруют сирены,
Сидя на мягком лугу. Вокруг же огромные тлеют
Груды костей человечьих, обтянутых сморщенной кожей.
Мимо корабль твой гони. Залепи товарищам уши,
Воск размягчив медосладкий, чтоб их ни один не услышал
Спутник. А если ты сам пожелаешь, то можешь послушать».
Гомер. Одиссея. XII. 45–50.

В исследованиях аудио-визуальных медиа есть свои привилегированные объекты: телефон, кино, телевидение, компьютер и пр. Действительно, чтобы показать, скажем, переход от использования энергии механического движения к освоению энергий токов и волн, этот ряд вполне эйдетичен. Предмет нашего исследования также вписывается в него. Но в отличие от других членов этого перечня, пространство аудионосителей не представляет, наверное, такого богатого поля для теоретиков медиа. Здесь мы отдаем должное тому культурному значению, которое носители звука, начиная от грампластинки и заканчивая MP-3 плеерами, имеют на протяжении уже более ста лет.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

В терминологии М. Маклюэна, музыкальная пластинка считается горячим средством коммуникации, а потому производит на человечество двойственный эффект. С одной стороны, горячие средства способствуют «детрайбализации» — выходу из племенного протосостояния. С другой, — эти же горячие средства, изолируя какой-то один канал восприятия, способствуют появлению новых человеческих групп («ретрайбализация»). Для этого требуется синхронизировать аудиальный канал восприятия всех членов группы, для чего и требуются различные приборы и инструменты. История таких важных, но малоценных предметов, могла бы проиллюстрировать процессы возникновения нового сообщества за счет развития каналов связи между его членами. Однако некоторые современные исследователи (П. Слотердайк) не питают иллюзий насчет возрождения глобального сообщества при помощи звука. Аудиальные медиа обладают двумя основными структурными элементами: во-первых, сам носитель информации, технически произведённый инструмент передачи звукового сигнала; во-вторых, некоторый социальный декодер (институция, язык и пр.), организующий канал доступа, превращающий шум в звук. Так, индивидуальными звуковыми характеристиками обладают ночные клубы, заводы, церкви, детские сады, больницы и т. д. Процедура перераспределения звука, создающая новые аудиальные пространства («фонотопы»), а следовательно и субъектов, обитающих в этом пространстве, составляет суть музыкальной политики. Этому удачно способствует антикоммуникативность медиа: «Они суть то, что всегда запрещает ответ, что делает невозможным любой процесс обмена»[1].

История аудионосителей иллюстрирует, как от момента своего создания, пройдя необходимый этап акустической эволюции, довольно скоро созданные аудио-сферы стали потребляемыми и авторепродуцируемыми. На протяжении почти столетнего существования музыкальной индустрии создавалось глобальное аудио-сообщество за счет уравнивающего потребления «того-же-самого». Музыкальное произведение, «в эпоху его технической воспроизводимости» ставшее закодированным сигналом на пластиковом диске, приводит в жизнь тоталитарный политический проект, направленный на гипнотическую невосприимчивость слушателя к новому звучанию. Поэтому, среди основных черт современной аудитории можно назвать глобализм, коммерциализацию, ювенильность, дилетантизм. Формирование этого сообщества слушателей в некотором смысле отличает аудиальные медиа от предшествующих им акустических приборов, начиная с живого голоса, заканчивая музыкальными инструментами (в том числе и электронными).

Об истории таких медиа и пойдёт речь ниже. Мы говорим о некоторой материальной форме подачи музыкального материала, исполненной в виде пластикового диска («винил», CD), предназначенного только для звукового воспроизведения. На жаргоне меломанов все это содержание выражается одним словом — «пластинка». Тесное взаимодействие филофонистов и меломанов привело к синонимии «пластинки» и других форм продукции музыкальной индустрии (альбом, сборник, EP, сингл). По крайней мере потому, что здесь музыкальное содержание неотъемлемо от его материального носителя, осуществляющего передачу, мы можем говорить о медиалогическом значении такой формы. Пластинку можно рассмотреть как неотъемлемую часть граммофона, но в отличие от него, именно пластинка является теперь носителем сообщения, именно пластинка опредмечивает устанавливаемые медиа отношения. Наконец, пластинка есть медиатор и в самом прямом смысле слова: в действии она располагается между механическим приводом проигрывателя и электрическим «звукоснимателем» иглы или лазерного луча, осуществляя тот имплозивный эффект, что имеет развитие современной аудио-аппаратуры.

Как известно, в 1857 г. французский изобретатель Э. Леон Скотт де Мартинвилль получает патент на изобретение «фонавтографа» — механического звукозаписывающего прибора, состоящего из акустического конуса, переводящего звук голоса в механические колебания мембраны и стеклянного цилиндра с бумажным покрытием, на который и производилась запись. В 1877 г. Шарль Кро в письме Французской Академии Наук формулирует принцип «обратимой», — поддающейся повторному воспроизведению — записи, а Томас Эдисон патентует фонограф, записывающий на валик с оловянной фольгой. В 1888 г. Эмиль Берлинер путем модификации фонографа получает воспроизводящий аппарат граммофон, для которого выпускаются первые грампластинки, представляющие собой цинковый диск, покрытый воском и протравленный соляной кислотой. В том же 1888 г. в штате Вашингтон появляется первый в мире звукозаписывающий лейбл *Columbia*, занимающийся, правда, записью и продажей «звуковых цилиндров» для «графофона» — аналога эдисоновского аппарата, но с восковым покрытием валика, спроектированного Александром Беллом. Продажа граммофонных пластинок фирмой *Berliner gramophone* с 1894 г. привела к появлению в 1931 г. первого гиганта «виниловой» музыкальной индустрии *EMI*. Эти узловые моменты истории грамзаписи сопровождались рядом менее известных изобретений: «виброскоп» Жана Мари Констана Дюгамеля (1830), «палеофон» Шарля Кро (1877) и др. События развивались стремительно, за три десятка лет произошел скачок от понимания принципа звукозаписи к индустрии аудио-носителей. В приведенном кратком описании развития грамзаписи видны два основных пути: первый связан с поиском способов многократно воспроизводимой записи, второй — с моментальной популяризацией и экономизацией изобретенных носителей.

М. Маклюэн однозначно видит в фонографе расширение голоса («игрушка, ужавшая грудную клетку») и полагает, что рассмотрение фонографа и граммофона в отношении к письму является заблуждением[2]. Действительно, к моменту изобретения фонографа существовали механические музыкальные инструменты, способные воспроизводить звук, повторяя уже сыгранное музыкантом, но возможность записи голоса стала действительно революционной. При этом, на наш взгляд, история фонографа и грампластинки генетически включает в себя историю и письма, и чтения. Эти механические приборы были, по сути, пишущими и читающими машинами. Сделанная механическим способом запись имеет следующие общие признаки

[1] Бодрийяр Ж. Реквием по медиа // К критике политической экономии знака. М., 2004. С. 211.

[2] Маклюэн М. Понимание медиа. М., 2007. С. 313.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

родства с печатным текстом: линейная последовательность записи, пространственная ограниченность, целостность и связность. В такой записи присутствуют и код, и артикуляция как условия считывания и смыслообразования. Опишем теперь текстуальность пластинки согласно перечисленной последовательности признаков. Внешний вид диска указывает на первые общие признаки: поле его от борта к центральной части несёт непрерывную спиральную канавку, поделённую на зоны в зависимости от наличия или отсутствия информации (записи). Игла устанавливается на т. н. вводную канавку, которая имеет довольно широкий шаг, эта переходит в немую канавку, тоже беззвучную, но с малым шагом. Эта же немая канавка отмеряет паузы между музыкальными фрагментами, соединяя их. Появление звука говорит о начале модулированной части канавки. В конце одной стороны пластинки начинается выводная канавка, которая, огибая центр, замыкается[3]. В качестве кода выступают те неровности, что составляют внутренние стенки и дно канавки. В неровностях кодируется амплитуда звукового колебания: при монофонической записи резец совершает симметричное синусоидальное колебание, при стереофонической — результирующее, при этом контуры обеих стенок и дна постоянно меняются. Тот уникальный контур, который существует у каждой части канавки, как и все эти части, взятые в своем различии, позволяющем узнавать ноты и тембр, составляет фонографическую артикуляцию. Само нанесение канавки есть артикуляция. Наконец, округлость пластинки происходит из стремления сделать запись максимально продолжительной, т.е. из механического движения резца фонографа, выцарапывающего непрерывную спиралевидную дорожку на поверхности диска. Пластинка, таким образом, кодирует и время. Идея беспрерывного кругового вращения всегда сопутствовала идее о бесконечной длительности. Грампластинка в сфере материальных носителей оказалась наиболее удачным воплощением того и другого. Вдохновленный ею отечественный инженер А. Ф. Шорин в 1931 г. придумал технологию записи радиопередач, которая была внедрена в 1936 г. Писали на свернутую в кольцо киноплёнку, с каждым витком которой резец опускался все ниже. Итак, фонограмма — это письмо. Но наши размышления будут медиалогическими только в случае рассмотрения приборов этого письма, ведь характер и смысл наносимых при письме знаков в полной мере зависит от материалов и инструментов.

В уже упомянутом письме Французской Академии Наук Ш. Кро полагает, что резец должен быть лёгким, и предлагает использовать «металлическую проволочку или гусиное перо» — естественно, так как первые модели звукозаписывающих устройств использовали в качестве «звукового» покрытия, характеризующиеся хорошей прорисовкой канавки. Это были материалы, традиционно используемые для фонетического письма (бумага, воск). Логическая связь буквенного письма и грамзаписи имплицировала необходимость визуализировать звук, как письмо визуализирует естественный язык, что ещё раз указывает на генеалогическую связь грамзаписи с письмом. Здесь становится яснее заслуга Эдисона, использовавшего оловянную фольгу: металлическая основа, удлиняющая жизнь знаков, и самого Эдисона сделала бессмертным. Однако эволюция материалов имеет свою собственную логику. Ни один из использовавшихся тогда материалов не отвечал требованиям уменьшения размеров и веса при увеличении объема информации и операционных возможностей. Кроме того, поиск материала невозможно отделить от поиска формы. В этой истории ведущее место занимает Э. Берлинер. Именно ему принадлежит идея дисковой формы носителей взамен цилиндрической, а также использования пластических природных материалов для их изготовления. Опираясь на рекомендации, сформулированные Ш. Кро, Берлинер пробовал различные варианты сочетания основы и покрытия. Это были восковые цилиндры, стеклянные диски (стекло давало меньше шумов), покрытые сажей или парафином. На какое-то время он остановился даже на целлулоиде и эбоните, но в итоге счел все эти материалы непрактичными. Самыми удобным для производства и бытового использования оказались диски с цинковой основой и защитным слоем пчелиного воска. После протравливания кислотой звуковая дорожка закреплялась на металле и становилась пригодной для прослушивания.

Рождённый в среде меломанов жаргонизм «пластинка» выражает теснейшую связь знака с материальным носителем. Как картина, существующая на холсте, изменяет свой смысл на репродукции или открытке (смена цвета, пропорций), так и музыкальный материал, переписанный с диска на кассету или HDD, перестаёт называться «пластинкой». Таким образом, главное, что делает «пластинку» пластинкой — это собственно пластик. Появлению первых пластичных носителей звука мы также обязаны Берлинеру.

В 1896 г. Берлинер решает попробовать в качестве основного материала шеллак — природную смолу, вырабатываемую некоторыми видами насекомых. Эти насекомые относятся к надсемейству кокцид (*Coccoidae*), или червецов, известно несколько десятков семейств и около трёх тысяч видов, наиболее распространена культивация вида *Kerria laccifera*. Молодая самка червеца, найдя подходящее место на дереве, закрепляется при помощи хоботка, с первой линькой отбрасывает конечности и остается там на всю жизнь. Вскоре поверхностью тела она начинает вырабатывать секрет, имеющий свойства смолы, он целиком покрывает насекомое как панцирь или раковина (*Shell*), откуда и берёт своё название материал. В свою очередь *lac* (с лат. «растительный сок») указывает на природное, не синтетическое происхождение смолы. Низкая цена и податливость материала сделали шеллак полезным в различных промышленных сферах (кулинария, косметика, бытовая химия). Хотя история использования природных смол измеряется тысячелетиями, только с изобретением грампластинки шеллак получил уникальную область применения, что тут же отразилось на экономике: с 80-х гг. XIX в. добыча шеллака неуклонно растет, достигая своего апогея в начале 10-х гг. и в середине 30-х. Более половины всего добываемого шеллака стало идти на производство грампластинок[4].

[3] Аполлонова Л. П., Шумова Н. Д. Грамзапись и её воспроизведение. М., 1973. С. 16.

[4] См. Регирер Е. И. Экономика шеллака // Грамофонная пластинка. М., Л., 1940. С. 410–411.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

Как было сказано выше, природные пластичные материалы издревле использовались во множестве различных отраслей как на Востоке, так и на Западе. Однако использование это не выходило за рамки ремесла, материалы не экспортировались, а брались на месте. Шеллак, к примеру, эндемичен для Юго-Восточной Азии. С началом экспорта начинается также подчинение материала промышленной системе: применение смол специализировалось, потеряв живую непосредственность ремесла, а производство стало анонимным. Примерно так Л. Мамфорд описывает переход от «демократической» к «тоталитарной» технике, иллюстрируя действие мега-машины. Впрочем, ошибочно думать, что в эпоху ремёсел материал был свободен от действия власти и власть, наверное, всегда использовала его одинаково. Современные медиа в этом смысле ничем не отличаются от древних, в этом их суть — передавать указания анонимного автора (достаточно вспомнить историю письменности). Мы говорили уже о цели такой передачи — понизить порог восприимчивости к различиям. Поэтому если, согласно Маклюэну, граммофон есть расширение голоса, то лишь затем, чтобы всякого голоса лишить. Выбранный нами эпиграф как раз обращает внимание на роль материала в устройстве акустического протеза. Богиня Кирка предупреждает Одиссея о грядущих опасностях и советует, как невредимым миновать остров сирен. Сказано: «Залепи товарищам уши, воск размягчив медосладкий (κηρόν δεψήςασ μελιηδέα)». Пчелиный воск для нас — греческий аналог индийского шеллака, почти полное совпадение по сферам применения и происхождению. В приведенном фрагменте выполняет ту самую функцию, которую мы считаем медиалогической — закупоривать, изолировать, притуплять чувства. Относительно пения сирен и опасности, что оно таит, уместно вспомнить слова М. Бланшо: «В этом реальном пении, обыденном и тайном, простом и повседневном, было нечто чудесное, ирреально пропетое силами чуждыми, песнь, которая в каждой речи отверзала бездну и настойчиво призывала в ней исчезнуть»[5]. Удовольствие сгинуть в обольстительном и звонком пении, в истинном, хотя и гибельном истоке музыки, заменяется радостью остаться в живых, выбрав «медосладкую» непроницаемость воска. Можно сказать, что музыкальная медиа-история началась с техник глухоты, возможности не слышать. История же пластинки — с первых приемов работы с природными материалами, типа воска или штоклака.

Мы специально уделили внимание шеллаку и воску, т. к. считаем, что переход к природной смоле в производстве звуковых носителей ознаменовал формирование новых политических отношений в мире музыкальной эстетики. Эти отношения мы назвали бы «демократическими» в смысле Ж. Рансьера или А. Бадью. Лозунгом такой демократии является: «Единое не есть!» Демократическая сила разделения «реализуется через случайную историческую систему событий, дискурсов и практик, посредством которых какое угодно множество провозглашается как таковое, отрицая в то же время собственную инкорпорацию в Единое сообщества»[6]. Перераспределение, разделение социальной энергии происходит медиалогически посредством управления природными ресурсами. Политика демократии (в том числе и музыкальная) необходимо «пристёгивается» к некоторому материалу, ведь αρχή, как показал П. Вернан, выражает и первенство материи и первенство власти. Потому мы и полагаем, что присутствие политики в фонотопе закреплено историей, по срокам равной добыче природных смол.

Использование издревле известного материала в конце XIX в. давшее ему новую жизнь, может стать косвенным аргументом в пользу Маклюэна, говорившего об аудиальных медиа, «погружающих человека в сердце племенной тьмы». Изобретение Берлинера вернуло к жизни архаику в передовой для того времени форме. Техническое развитие голоса и слуха должно ускорять и расширять поле возможных связей, создавая глобальное сообщество. Но техники воспроизведения и, главное, прослушивания пластинок, говорит скорее о существовании разнозненных *homo audiens*, сидящих в звукоизолированных акустических камерах. Что, впрочем, не удивительно, если принять в расчет радикальное изолирующее действие современных медиа, в отличие, скажем, от фонотопа греческого полиса, построенного на живом φωνή логоса. Восприятие музыки всегда носило перформативный характер, однако прослушивание пластинки не требует задействования всего тела. Кажется, такое противоречие не может не иметь антропологических последствий.

Музыкальный носитель может определять понимание музыки: фуга Баха, услышанная в Лейпцигской церкви, дома при помощи Hi-Fi аппаратуры или в наушниках MP-3 плеера суть три разные фуги. Это различие видно на производимом на слушателя эффекте, но ещё больше на манерах слушающего и способах речи об услышанном. В сущности, появление и распространение аудио-носителей знаменует смену технологического акцента с записи и архивации к воспроизведению и восприятию. По крайней мере, начавшееся с массовым распространением пластинок разделение приборов для записи и приборов для воспроизведения чётче расставило эти акценты. Поэтому известная социальная рецепция изобретения Берлинера привела, в частности, к реструктуризации процедуры прослушивания и даже чтения. Пара запись/чтение существует неразрывно с самого зарождения, поэтому нельзя сказать об одном, умолчав о другом. Но если связь письма и зрения посредством чтения печатного текста обычна для медиолога, то связь письма/чтения и слушания кажется обделённой вниманием. Но это исследование необходимо, т. к. «для медиолога речь идёт не о дешифровке мира знаков, а о том, чтобы понять становление знаков миром»[7], что и происходит при чтении и слушании.

Процесс чтения задействует и гаптику, и зрение, и слух, спектр кинестетических навыков, кроме того, чтение утруждает наш ум пониманием. Техническое разделение записи и чтения в индустрии звука имеет важное следствие, состоящее в разделении и специализации телесных техник, связанных с чтением. Поскольку механический способ записи звука (голоса) сохраняет общие черты фонетического линейного письма, то и чтение должно быть линейным, но оно становится механическим «проигрыванием», считыванием. Мы говорили о тех

[5] Бланшо М. Пение сирен. Встреча с воображаемым // Последний человек. СПб., 1997. С. 6.

[6] Рансьер Ж. На краю политического. М., 2006. С. 58.

[7] Там же.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

приборах, которыми это письмо осуществляется, их эволюция также проделала долгий путь от металлической проволоки до алмазных или сапфировых резцов. У игл звукоснимателей обратная задача — сделать воспроизведение максимально качественным и уменьшить изнашиваемость пластинки. Сам звукосниматель приобретает более сложное устройство, разделяется теперь на головку, состоящую из иглы и преобразователя, и тонарм, направляющий перемещение иглы. Электромеханический преобразователь перемещается в головку и, в зависимости от принципа преобразования, может быть пьезоэлектрическим или магнитным (есть и менее распространённые устройства: полупроводниковые, фотоэлектрические и пр.). При помощи названных приборов происходит перевод письменного кода на язык звуковых колебаний.

Поиск материалов для изготовления игл шел в направлении большей чувствительности, что увеличивало число возможных воспроизведений и продлевало жизнь пластинки. В соответствии с традиционной связью линейности грамзаписи и линейности времени, которое в ней кодируется, некоторые исследователи трактуют введенный Ш. Кро термин «обратимости». Так, А. Моль полагает, что достоинство пластинки состоит «в возможности воспроизвести её в направлении, обратном тому, в котором музыкальное произведение было задумано композитором, что представляет собой эксперимент над временем»[8]. Вероятно, что-то похожее имел в виду и Кро, называя свой аппарат «палеофоном». Но каждый слушатель, имеющий дело с проигрывателем, может поставить свой эксперимент со временем. Сама конструкция проигрывателя и пластинки позволяет сделать это. Речь идёт о возможностях управления воспроизведением. Самым простым примером такого управления является свободное перемещение иглы в любое место канавки. Можно начать с начала стороны или фрагмента, можно переслушать небольшой фрагмент в середине композиции. Визуальная доступность трека, о которой мы уже говорили, и которая отличает аналоговый виниловый диск от цифрового, значительно освобождает наши «прогулки» по поверхности диска. Понятно, что с CD или магнитной лентой это сделать невозможно, там не обойтись без «перемотки» — простого ускорения воспроизведения, превращающего музыку в ничего не значащий шум. Вероятно, если аудио-носители и будут развиваться, то и в сторону повышения операциональности, а возможность начать с любого места — одно из явных её проявлений.

Видимо, идея материализации темпоральности звука была одной из основных при изобретении фонографа, и европейская письменная культура естественным образом выбрала для этого письмо. Это и определило форму представления музыки. Как трагедия существовала в форме театрального представления, а живопись в форме выставки, с появлением граммофона музыка стала существовать в форме записанной пластинки. Способ существования музыки — запись. Пластинка как медиум упорядочивает пространство. Широко известен пример Глена Гульда, с 1964 г. отказавшегося давать концерты, сочинявшего музыку и совершенствовавшего технику игры, ориентируясь на особенности и возможности студийной записи.

Технические характеристики проигрывателей и пластинок формируют у слушателя новые поведенческие стратегии. Грампластинка на шеллачной основе вращалась со скоростью 78 об/мин и вначале имела только одну доступную для воспроизведения сторону. Вторая сторона появляется в 1903 г., а в 1926 г. начинается производство проигрывателей для пластинок, записанных с помощью микрофонов электрическим методом. В 1948 г. шеллачные пластинки были заменены виниловыми (в СССР шеллачные пластинки были в обороте до 1970 г.). А с появлением CD основными материалами, закрепляющими плоть «пластинки», становятся полихлорвинил и поликарбонат. С переходом на более дешевый и механически прочный винил рынок грампластинок предоставил два варианта замены пластинок 78 об/мин. В 1948 г. американская фирма *Columbia* выпустила долгоиграющую пластинку 33 об/мин диаметром 300 мм, со временем звучания одной стороны до тридцати минут. В 1949 г. ее конкуренты *Capitol* и *RCA*, занялись производством пластинок 45 об/мин диаметром 175 мм, со временем звучания одной стороны пять минут. После этой «войны скоростей» между фирмами грамзаписи *Columbia*, *Capitol* и *RCA* шеллачная пластинка окончательно заменяется виниловым диском 33 и 45 об/мин. Стало ясно, что продукция *Columbia* является оптимальной, т. к. освобождает слушателя от необходимости менять пластинки каждые десять минут. Теперь слушателю не нужно следить за ходом воспроизведения, появляется возможность заняться чем-то паралельно (пролистать буклет пластинки, например, или прибраться в квартире…). Так музыка становится фоном для другой деятельности. Это обращение музыки в фон в сочетании с появлением LP и увеличением продолжительности воспроизведения, приводит к общему увеличению времени, проводимом за прослушиванием музыки. Удачное техническое решение разработчиков *Columbia* повлекло реорганизацию экономии времени: прослушивание пластинок занимает теперь время, несоизмеримо большее по сравнению с техническими показателями носителей. При этом ещё больше растет товарооборот аудио-носителей: покупается больше, чем может быть прослушано. Массовый переход от кода букв к механическому коду аналоговой грамзаписи, освобождающей человека от необходимости чтения, способствовал такому росту потребительской способности.

Последним мощным толчком к потреблению пластинок стал осуществленный в 1957 г. переход к стереофонической записи. Исследования стереозвука проводились с конца XIX в., изобретение самого принципа приписывается Клементу Адеру (1881 г.). Первая стереозапись была осуществлена лишь в 1932 г. В 1933 г. компания *EMI* выпустила стереопластинку. «Прежде звук шёл из одной точки, в соответствие со склонностью визуальной культуры к фиксированной точке зрения. Появление аппаратуры Hi-Fi поистине стало для музыки призванием многогранности и многоплановости единого опыта. Стереозвук — это звук с глубиной. Когда появилась долгоиграющая пластинка, Hi-Fi и стерео, пришел также глубинный подход к музыкальному опыту»[9]. Стереопластинки буквально «заставили сидеть дома» вчерашних посетителей концертов,

[8] Дебрэ Р. Введение в медиологию. М., 2009. С. 175.

[9] Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. М., 1966. С. 174.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

предоставив им новый уникальный и очень личный опыт пространственного звучания. У послания, переносимого пластинкой, высока конкретность адресации, что способствует известному изоляционному эффекту. По мнению Ж. Аттали, далеко не последнюю роль в этом сыграли музыкальные автоматы, установившие связь «между репрезентацией и индивидуальным потреблением»[10].

Как видно, выбор материала определил и ход технической эволюции в сфере грамзаписи и реконструировал нашу способность слушать. Для примера, характерны описания звука не только граммофона, но и восковых валиков: Н. А. Римский-Корсаков оставил в гостевом альбоме Эдисона запись о «высоком качестве звучания, точном воспроизведении замечательных произведений и тембров голосов»; также известна история славы Э. Карузо в Америке, пришедшая после распространения там валика с записью голоса великого тенора. Сейчас эти истории кажутся выдумкой при известном уровне шума и невысокой звуковой чувствительности применяемых тогда материалов. Как при помощи цинковой основы и восковых покрытия можно было достичь такой точности передачи и эффекта присутствия? С технической стороны это кажется совершенно невозможным. Следовательно, стоит обратиться к устройству нашего слуха (восприятия) и факторам, влияющим на него. К ответу на этот вопрос мы и хотели приблизиться в этих коротких размышлениях.

[10] Маклюэн М. Понимание медиа. М., 2007. С. 321.

Мораль материала заключается в его уникальной антропогенетической способности, реализующейся за счет непроницаемости, некоммуникативности, изоляции. Так, шеллачная пластинка создала уникальную акустическую сферу, реорганизуя бытие человека. Поэтому реорганизацию слуха за счёт включения в систему акустического восприятия медиа-устройств и нормализующих институциональных дискурсов нужно рассматривать в связи с изменениями звуковой материи, тела пластинки. Но история материала показывает его противоречивую природу. Глобализм современной аудиокультуры, о котором говорилось в начале, действительно имеет место, но в отличие от маклюэновской ретрайбализации, он направлен не на «настройку» эволюционно необходимого звучания сообщества, а на политическое конструирование искусственно создаваемой акустической реальности. Такое воздействие имеет необратимые последствия. Слушание, как и чтение, есть акт политический, поэтому «власть использует слушание и звукозапись как свои инструменты: слушать, запоминать есть способность интерпретировать и контролировать историю, манипулировать культурой народа, проводить через канал его силы и надежды»[11]. Новые политические отношения, которые возникли с применением шеллака, вполне соответствуют принципу «разделяй и властвуй», т. к. пластинка с момента своего рождения в пластике работает в направлении глухоты и разделения, передавая послания, упраздняя коммуникацию.

[11] Attali J. Noise: The Political economy of Music. Manchester: Manchester univ. press, 1985. P. 95.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

СТЕПАНОВ Михаил Александрович / **Michael STEPANOV**

Россия, Санкт-Петербург.
Санкт-Петербургский государственный университет. Философский факультет.
Центр медиафилософии. Научный сотрудник.
Санкт-Петербургское отделение Российского института культурологии.
Научный сотрудник.

Russia, St. Petersburg.
St. Petersburg State University. Faculty of Philosophy. The center of mediaphilosophy. Researcher.
St. Petersburg branch of the Russian Institute of Cultural Research. Researcher.

michail.stepanov@gmail.com

MACHINA LUDENS: РАЗМЕРНОСТЬ НОВЫХ МЕДИА*

Тема новых медиа крайне популярна. Причем размышления о них обычно замыкаются на Интернет и его инструментальном использовании, с редким анализом обратных воздействий. В статье рассмотрены основные аспекты определения новых медиа, под которыми понимаются цифровые технологии во взаимосвязанном множестве их конкретного воплощения. Новые медиа не могут быть сведены только лишь к Интернет, так как образуют собой единство множества игровых пространств технического, социально-политического, психологического взаимодействия с непредсказуемыми эффектами.

Ключевые слова: *новые медиа, многомерность медиа, игра, аппарат, инструмент, В. Флюссер*

Machina ludens: The multiplicity of dimensions of new media

Subject of “new media” is extremely popular. Thinking about them are usually reduce to the Internet and its instrumental use, with a rare analysis of the reverse effects. In the article analyze main aspects of the definition of “new media”, meaning digital technology in an interconnected set of concrete implementation. “New Media” can not be reduced solely to the internet as a unity of form the set of game spaces, technical, social, political, psychological interaction with unpredictable effects.

Keywords: new *media, multi-dimensional media, the game, machine, instrument, V. Flusser*

Проблема, вынесенная в заголовок статьи, связана, прежде всего, с неоднозначностью и множественностью существующих определений медиа. Медиа постоянно ускользают из определений, и как точно заметил Дитер Мерш — «понятие медиа хронически открыто»[1]. Признание этого факта является наиболее продуктивным из возможных действий, так как позволяет двигаться дальше и задуматься над вопросами не «что», а «как» и «каким образом». Допустим: каким образом медиа функционируют? Каким образом они воздействуют нас? Воздействуют ли они на нас? и т. д. Однако нам всё равно потребуется некое рабочее определение, дающее предпонимание этого «нечто».

Для того чтобы прийти к определенному рабочему определению, необходимо осмыслить медиа в их собственных терминах, то есть обратиться к их специфическим измерениям. Такое обращение позволяет нам осознать тот факт, что медиа неотделимы от телесного опыта. Жесты, которые мы используем; цвета, запахи, которые мы выбираем; языки, на которых мы говорим, алфавиты на которых мы пишем — всегда есть что-то между нами. Это «что-то» во многом определяет нас. Медиа устанавливают сообщества, позволяют состояться политической и экономической системе; являются инструментами как притеснения, так и сопротивления, как развлечения, так и просвещения; влияют на то, что люди думают о себе и как они воспринимают других. Медиа дают образец того, как должны мы выглядеть — я сам и другие. Таким образом, медиа играют роль нерефлексируемой пред-социальной машины производства социального и поэтому не исчерпываются инструментальной или социально конструктивистской (дискурсивной) концептуализацией, зачастую сводимой к дискурсу «о» масс медиа, так как из него выпадает телесный фон, телесное воплощение коммуникации между человеком и миром (собственно социальные отношения).

В простейшем виде схему размерностей медиа как «лестницы абстракций» представил медиатеоретик Вилем Флюссер. Он описал пошаговый «регресс» человека от присутствия «в ничто нулевого измерения» (*0-dimensional*) как «прогресс» абстракций: от касания вещей к растворению в цифровых технологиях, но и далее к созданию новых миров посредством новых технологий «проецирования»[2]. Последние — цифровые технологии,

* Статья написана при финансовой поддержке гранта РГНФ 10-03-00212а

[1] Высказывание Дитера Мерша на прошедшей в августе 2011 года в Санкт-Петербурге летней школе «Медиафилософия: междисциплинарное поле исследований», организованной Центром медиафилософии философского факультета СПбГУ.

[2] Флюссер В. О проецировании. / пер. с нем. // Хора. Журнал современной зарубежной философии и философской компаративистики. — № 3/4, (9/10) — 2009. С. 72–73

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

пришедшие на смену аналоговым (массивным и энергоёмким) и являются тем, что называется *новые медиа*.

Ещё в 1964 году Маршалл Маклюэн провозглашает — *medium is the message* — средство сообщения всегда уже содержит другое сообщение, или средство сообщения само уже есть сообщение, то есть само медиа никогда не бывает бессодержательным и всегда внутри себя размножено, что особенно отчетливо видно в новых медиа. Медиа всегда больше одного. Новые медиа, отличающиеся за счет своей нульмерности оперативностью, интерактивностью и индивидуальностью, позволяют одновременно транслировать текст, видео, аудио, тем самым производя массированное воздействие на участников коммуникации. Вместе с тем, казалось бы, они вбирают в себя «старые» медиа (телесное и аналоговое)? Однако вбирают, не отменяя, объединяя и дополняя, а создавая совершенно особую актуальную среду взаимодействий, комплексную среду потоков данных, что дает непредсказуемые эффекты за счет активного/интерактивного участия человека. К таким эффектам, например, можно отнести мемы — различные слоганы, «фотожабы»[3], видео-ролики, пародийный контент и т. д., вирусно распространяющиеся в социальных сетях. Кроме того, концентрированный аппаратный универсум проявляется в автоматической систематизации, нормировании баз данных, социальных сетей и т. д.

Известный аналитик медиа Лев Манович в книге «Языки новых медиа» вывел пять технологических принципов, определяющих новые медиа[4]. Кратко представим их:

1) ***Numerical Representation / Числовая репрезентация***: объекты новых медиа представлены числовым образом как определенный набор нулей и единиц. То есть они математичны, они могут быть математическим алгоритмом формализованы, а значит — поддаются программированию, что позволяет создавать точнейшие цифровые копии одних и тех же объектов и манипулировать ими.
2) ***Modularity / Модульность***: фрактальная структура новых медиа, объекты новых медиа имеют модульную структуру (дробную, пиксельную), то есть собираются из точечных элементов, а значит — могут быть сколь угодно большими или малыми оставаясь идентичными своей модели и всевозможным образом комбинироваться.
3) ***Automation / Автономатизация***: действие с объектами подчиняется автоматизации, и ограничено лишь уровнем программирования.
4) ***Variability / Изменчивость***: объект новых медиа может существовать в бесконечном количестве версий, всевозможных формах выражения содержания и степени детализации объекта.
5) ***Transcoding / Транскодирование***: возможность переформатирования физических объектов в объекты новых медиа и их из формата в формат.

Данные принципы раскрывают технику устройства новых медиа, позволяют дать определения новым медиа, но мало открывают специфику работы с ними как устройствами и то, как они меняют нас самих.

Для В. Флюссера абстрагирование мира посредством техник медиа достигло своего предела в *0-dimensional* — «нулевом измерении численного мышления», где всё что угодно можно конвертировать во всё что угодно. Представленная им «лестница абстракций» не является схемой исторического развития цивилизации, это очередной эскиз, помогающий каким-то образом структурировать реальность и, наконец, показывающая, что медиальные измерения опыта жизни являются неотъемлемыми характеристиками человеческой телесности. Медиальное отношение не сводимо только лишь к техническому, подобная редукция лишает смысла все градации медиа и техники.

Высказывания Флюссера носят провидческий характер (так как он писал свои тексты в предкомпьютерную эпоху конца 1980-х) и делают акцент на возможностях, открываемых в нулевом измерении, и их дальнейшем развитии. И как мы видим, принципы, означенные Мановичем, в общих чертах соотносятся с идеями Флюссера о специфике нулевого измерения. Но последнего во многом интересует то, как можно существовать в бестелесном мире цифровых кодов, к этой проблеме он и пытается приблизиться.

Вилем Флюссер, обозначая проблему как «комплекс аппарат-оператор»[5], разделил орудия, машины и аппараты. Флюссер утверждает: аппаратные средства оперирования информацией (в нашем понимании медиа) — это не устройства для работы — это игрушки[6]. Хотя он и не проводит тонкой дифференциации технического аппарата и других аппаратов (например, политического), объединяет их, но из его анализа понятно, что масс-медиа являются функциональной системой, частью политического аппарата, но медиааппараты не являются никакой функцией какого-либо человеческого «аппарата» (системы органов).

Аппарат — это то, что всегда готово и предвкушает определенную деятельность в соответствии со своей программой. Флюссер определяет самым первым аппаратом фотоаппарат. «Фотоаппарат с нетерпением ожидает фотографирования, он точит для этого зубы»[7]. Именно с фотоаппаратом свершился переход от манипуляций орудиями к манипуляциям с веществами и образами. Фотография создаётся на основе научной теории, производится из химических материалов и света, представляет собой материальную поверхность, несущую значение. Человек с аппаратом оказывается одним из первых рабочих нового мира — мира аппаратов. И теперь этого рабочего следует назвать игроком, ибо его функция — игра, а работу производит теперь аппарат. Радость, воодушевление, удовольствие от новых неизведанных возможностей создания аппаратными устройствами чего бы то ни было в игре с ними — одна из характерных черт описания феномена игрушки.

[3] Фотожабы — сленг современного Рунета. От анг. *Photoshop* — популяпный редактор пиксельной графики — «фотошопить» — редактировать изображение, создавать коллажи и пр. и «фотожаба» как результат этого редактирования. — *Прим. ред*.

[4] Manovich L. The Language of New Media. — The MIT Press, 2002. P. 49–65.

[5] Flusser V. Kommunikologie. — aufl.4 — Mannheim: Bollmann, 2007. S. 150–157.

[6] Флюссер В. За философию фотографии. / Пер. с нем. Г. Р. Хайдаровой. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2007. С. 22–36.

[7] Там же. С. 23.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

На этом определении аппаратного устройства как игрушки мы и остановим своё внимание.

Игрушка — не очень интересная тема для серьёзных гуманитарных исследований, которые скорее будут исследовать игру, считая её основой, производящей игрушки. Традиционно игрушка определяется как инструмент игры, определенное средство, возникшее в результате игры. Другим моментом интереса к игрушке, очевидно более близким нашей теме, можно назвать понятие гаджета — портативное устройство, функциональная безделица для забавы и развлечения. В обоих случаях выделяется, что это некая *вещь, специально сделанная* (или переделанная) для игрового использования, то есть это некая *вещь, служащая игре* и являющаяся элементом игровых отношений.

То есть, с одной стороны, это некое материальное устройство, вещь, инструмент, служащий определенной цели или специально изготовленный предмет (цель — игра); с другой стороны, игрушка — это элемент игры, вне которой её статус сомнителен. Получается, что в обоих случаях игрушка определяется через что-то, чем она не является — игру, то есть она всегда средство[8]. Это интуитивно помогает согласиться с утверждением Флюссера и упрощает понимание флюссеровского определения аппарата как игрушки, а медиа в таком случае как средства коммуникации. Однако у Флюссера не всё так просто.

Игрушка в понимании Флюссера не соответствует полностью ни одному из названных определений. Флюссер исходит из того, что она есть материальное воплощение общения, устройство, доставляющее радость, не служащее работе, беззаботное устройство. Именно устройство, названное им игрушкой, создает игру. Он определяет игрушку через неё саму. Игрушка — то самодостаточное средство, что порождает цель — игру. Игра, таким образом, оказывается особым пространством, существующим лишь *in actu*, порождаемым применением конкретной игрушки — аппарата. Игрушка же, в таком случае, есть не просто инструмент или вещь для игры, а материальное условие игры, материал игры, позволяющий пространству игры состояться. Наличие игрушки является условием игры, в которой аппарат-игрушка реализует, воплощает свои игровые смыслы, невозможные иначе. Тот кто работает/играет с аппаратом/игрушкой — аппаратчик, функционер/игрок, он играет не игрушкой, а против неё, внедряется в аппарат, чтобы извлечь те смыслы, которыми она обладает и способна произвести[9].

Такое расположение первичных и вторичных феноменов, понимания игрушки и игры, позволяет нам увидеть специфику «аппаратного универсума», о котором говорил Вилем Флюссер, который есть универсум новых медиа.

В акте игры «человек и аппарат сливаются в единое целое»[10], и всё равно аппарат остается черным ящиком, до конца неизведанным, не разгаданным, что и оставляет функционера при аппарате. «Функционер владеет аппаратом благодаря контролю внешней стороны (*input и output*) и подчиняется ему из-за непрозрачности самого аппарата. Иначе говоря, функционер владеет игрой, в которой он не может быть компетентен. Кафка»[11].

Аппаратный универсум, создаваемый новыми медиа, сложно дифференцируем и представляет собой множество параллельных, соприкасающихся и перекрещивающих игровых пространств, перманентно создаваемых определёнными аппаратами и вступающих в игру между собой. Говоря иначе, это множественное динамическое пространство разнонаправленных потоков данных, находящихся в постоянном взаимодействии, с постоянно осциллирующим уровнем интенсивности. Одним из пространств, создаваемых новыми медиа, является интернет. Он наилучшим образом репрезентирует динамическое потоковое пространство, производимое новыми медиа. Интернет существует только *on-line* и осуществляет как связь аппаратов (техническое взаимодействие), так и связь аппаратчиков (социальные сети, *skype*, *e-mail* и т. д.). То есть он оказывается транзитной игровой площадкой, пропускающей через себя другие игровые пространства, и одновременно связывающий аппаратчиков, выступающих от себя и аппаратчиков от других аппаратов — государств и организаций[12]. Причем интернет не столько сеть, сколько игровое пространство всевозможных разнонаправленных потоков, которое в настоящее время зачастую более насыщенное и актуальное, чем пространство физической близости. Эти потоки, в зависимости от интенсивности, запускают в движение другие потоки — людей, вещей, идей, денег, товаров и т. д. Интенсивность потоков данных, плотность переплетения множества игровых пространств и взаимодействия их размерностей технического, социально-политического, психологического, со всей яркостью заявляющие о себе в интернете, и заставляют говорить о нём как об основе новых медиа. Но это не так, поскольку интернет — лишь одна особая разновидность новых медиа, где сливаются как все новинки аппаратного, так и межличностное общение с массовой коммуникацией, публичное и частное, «ближние» становятся дальними, а «дальние» ближними. Но будучи «эмблемой» новых медиа, он делает очевидным их базовую медиафилософскую характеристику: новые медиа — это аппараты, производящие потоки данных, за которыми стоит непрерывная деятельность субъектов, то есть медиа имеют как топологические, так и темпоральные характеристики.

Именно понятие аппарата, понимаемого как игрушка, позволяет нам отметить те фундаментальные особенности новых медиа, которые не схватываются другими определениями:

[8] Заметим, что на ошибочность постановки бинарного вопроса «медиа — инструмент или игрушка?» указывает и Норберт Больц. В своей «Азбуке медиа» он отмечает, что лучшее познание технологий медиа происходит в игре с ними — «игра — лучший способ понимания», а медийная компетентность приходит через удовольствие игры: Больц Н. Азбука медиа. / Пер. с нем. — М.: Изд-во «Европа», 2011. С. 89–90.

[9] Флюссер В. Указ. соч. С. 29.

[10] Там же. С. 30.

[11] Там же.

[12] Отсюда возможен феномен *троллинга* или интернет-травли, так как игрок (пользователь, аппаратчик — можно называть как угодно) зачастую заигрывается и через него начинает говорить определенный аппарат — государство, сообщество, пол и т. д. «Тролль» же выискивает, нащупывает нечто скрываемое за маской, нечто, выходящее за аватар и сетевое пространство, но важное для самоидентификации индивида. Таким образом, феномен троллинга опровергает, на наш взгляд, возможность «скрыться под маской, очиститься, приукраситься в виртуальной реальности», о которой с романтическим воодушевлением пишет Норберт Больц (С. 94).

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

a) нульмерность (цифровую пустоту и тем открытость любому содержанию),
b) их игровой характер (готовность к игре)
и, наверное, самое главное:
c) актуальную эффективность, заключающуюся в сложном и множественном взаимодействии оператора и аппарата (непрозрачного черного ящика), способствующую мгновенной смене контекста (фона) сообщений (направлений информационных потоков) и производству непреднамеренных эффектов.

Здесь ***a*** и ***b*** затрагивают топологические структуры, ***c*** — темпоральные.

Продуктивная игра с игрушкой/аппаратом — производство нового посредством аппарата, с необходимостью требует игрока, человека, играющего против аппарата, так как здесь требуется не функционал (программа), а сбой программы, нарушение правил старой программы по поддержанию этого сбоя в рабочем состоянии и включении его в новую программу. Мы все аппаратчики, играя в игры аппаратов, извлекаем смыслы, производим аппаратную абстрактную медиареальность, ставшую в эпоху новых медиа нашей повседневностью.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

Хельга ПЕСКОЛЛЕР / Helga PESKOLLER

Австрия, Инсбрук.
Университет Леопольда Франца, Институт педагогики.
Профессор, альпинистка.

Austria, Innsbruck.
Leopold-Franzens University, Innsbruck. Pedagogical Institute.
Professor, climber.

Helga.Peskoller@uibk.ac.at

МГНОВЕНИЯ НЕВОЗМОЖНОЙ СВОБОДЫ*

Перевод с немецкого: Дарья КОЛЕСНИКОВА, кандидат философских наук, ассистент кафедры культурологии Философского факультета СПбГУ

Автор исследует состояния бейсджамперов, осуществляющих «полет» со скалы, и последующее восприятие зрителями видеозаписи прыжка как медиасобытия. Возникают как моральные вопросы, «о какой свободе здесь идет речь и в чем она проявляется?», так и эпистемологические, «как возможно отрефлексировать интенсивные состояния совершающих прыжок и какова методология непосредственной передачи того, что они испытывают?» и т. д. Ответы на поставленные вопросы возможны, исходя из предположения, что в осуществлении этой интенсивности участвует тело с его способностью воспринимать, чувствовать и помнить, и, следовательно, именно тело должно стать частью процедуры, предметом и методом исследования. Основная задача статьи проанализировать роль тела в медиасобытии и показать возможность свободного действия.

Ключевые слова: *тело, свобода, чувство, медиасобытие, экстремальный спорт, бейсджампинг*

Moments of Unfeasible Freedom

The author explores the state of base-jumpers, who execute their “flight” from buildings, antennas, spans (bridges), and earth (cliffs) (from which the acronym BASE derives), together with a video recording of the jump, as a media event. There are moral questions at stake here: What kind of freedom is this, really? How does it manifest itself? There are epistemological questions as well: How can one intuit the intense state of the jumpers? What is the method of capturing the jumpers’ feelings? The answers to these questions are based on the assumption that the body, with its ability to perceive, feel and remember, experiences this intensity. Therefore, the body becomes a subject and a method of analysis. The main goal of the article is to examine the role of the body in a media event, and to demonstrate the possibility of freedom inherent in such an action.

Key words: *Body, freedom, feeling, media event, extreme sport, base-jumping*

...начинать

За чаем с домашней выпечкой и альпийскими сырами 85-летний летописец и архивариус горы Эйгер (Eiger) — Рудольф Руби из Гриндельвальда признается, что хотел бы пожить еще подольше только ради того, чтобы увидеть «полет» скалолазов[1]. Вершина Эйгера достигает высоты 3970 метров над уровнем моря, и с 1934 года почти каждое восхождение регистрируется, но даже сама вершина не идет в сравнение с величественной северной стеной горы Эйгер (Eigerwand). Эйгер вместе с вершинами Юнгфрау (Jungfrau) и Мёнх (Mönch) горного хребта Бернских Альп находится на территории швейцарского кантона Берн, она входит в историю в сентябре 1999: беспрерывно в течении двух дней пара альпинистов осуществляет восхождение на ее вершину. Анализ этого медиасобытия оправдал бы себя. Однако, в данном случае речь пойдет не о реалити-шоу и не о мифах или историях этого склона[2], все это послужит лишь декорацией для другого спектакля[3]. Эта «пьеса» была записана на видео, и стала материалом для моих размышлений о двух людях: Ханнесе Арче (Hannes Arch) и Ули Гегеншатц (Ueli Gegenschatz), которые совершили прыжок[4] в глубины Эйгера.

* Доклад был представлен на международной научно-практической школе «Медиафилософия, медиатеория, медиапрактика» (20–23 мая 2010 г., Санкт-Петербург).

[1] См. Anker 1998, 5.

[2] См. Peskoller 1999[3]a, 310ff.

[3] См. Peskoller 2007d.

[4] Это явление обозначается термином бейсджампинг (англ. BASE-jumping) — экстремальный вид спорта, в котором используется

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

Спустя год, в октябре 2000, когда первый снег уже покрыл вершину и горные хребты, у меня появилась видеозапись этого события[5].

Я следую за парой бейсджамперов при помощи образов[6] и вопросов[7], постановка вопроса такова: *О какой свободе здесь идет речь и в чем она проявляется*[8]*?* Предположим, что речь должна идти о такой свободе, ради которой оправдано идти на большой риск. Если это не так, то рассмотрение этого вопроса будет задано в заранее узких границах. Принимая это предположение, мы сталкиваемся с проблемой непосредственной передачи того, что испытывают люди, совершающие прыжок, и это не только языковая, но и методологическая проблема, поэтому разработанные и применяемые в этих целях техники также должны стать частью рефлексии[9]. То, что этот опыт проживания интенсивен, подтверждают результаты подготовительных работ, и эту процедуру подготовки также надо принять во внимание. Предполагается, что в осуществлении интенсивности участвует тело с его способностью воспринимать, чувствовать и помнить и, следовательно, именно тело должно стать частью процедуры, предметом и методом исследования.

Экскурс: наблюдать и описывать. Мой доклад начинается постановкой вопроса о теле и его участии в процессе познания, затем следует культурно-исторический обзор темы *полета в воздухе;* оба экскурса являются частью главы, в которой речь идет о *свободном парении, приземлении и остановке.* Каждой фазе прыжка в порядке возрастания соответствует размышление о падении перед парением и прыжком перед падением. Так как прыжок представляет большую опасность, а действующие лица не стремятся к самоубийству, то, согласно тезису этого доклада, прыжок возможен только в том случае, когда чувства и состояние свободной воли, следующие за намерением и действием, включены в испытание.

...прыгать

Прыжок является окончательным действием. Нельзя чуть-чуть прыгнуть или не прыгнуть. Поэтому, прежде чем двое подходят к краю и готовятся к прыжку, все уже заранее решено. Если бы они ждали до самого последнего момента, до точки, после которой нет возврата, то было бы слишком поздно. С пересечением границы исчезает возможность для отступления; постепенно теряется равновесие и происходит падение. Опытные бейсеры знают об этой критической точке и не только представляют ее, но и активно концентрируются на ней, поэтому они не падают ничком вниз, а активно выпрыгивают наружу. Земля под ногами передает им дополнительный импульс уверенности, который необходим, чтобы занять правильное положение в воздухе. Более опытный спортсмен уже нашел правильную позицию, в то время как его коллега слева еще медлит.

Тем не менее оба используют один и тот же трюк, они считают про себя: 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1 и перед нулем все уже должно быть *отпущено.* Имеется в виду, что все мысли и сомнения должны быть приостановлены, а чувства настолько успокоены, что тело становится подобно автомату, который уже многократно осуществлял подобное действие. Борьба с волнением чувств — самое трудное, говорит прыгун справа, по сравнению с этим такие объективные опасности как высота, ветер и погодные условия кажутся мелочью.

Добровольно в пропасть прыгает тот, кто готов твердо оценивать и быть оцененным и не нагнетает заранее страх и неуверенность. Прыгун должен овладеть мастерством обработки чувств, чтобы принять единственно верное решение. Ни в коем случае, говорит один из бейсджамперов, нельзя допускать давления ни одного из чувств: сопротивления, избегания или вытеснения.

Однако, разработкой подобных механизмов принятия решения озабочены не только эти двое спортсменов. Наверное, на вершине Эйгера эта тема кажется особенно актуальной, но за ней все же скрывается и более общая проблема повседневности, которая возникает в связи с моральным субъектом. Проблема морального субъекта заключается в вопросе о наличии инстанции, которая ответственна за обработку чувств, без работы которой чувства выходят из под контроля. Если такая инстанция имеется, то станет возможным объяснить путь, который ведет к внутреннему спокойствию и уверенности.

Для того чтобы найти ответ на этот вопрос, я покидаю сцену повседневности и обращаюсь к философии. Во введении к «*Критике способности суждения*» Иммануил Кант (1724–1804) относит все формы познавательной способности, способность желания, чувства удовольствия и неудовольствия к «способности души в совокупности», далее он пишет: «Две вещи наполняют душу постоянно новым и возрастающим удивлением и благоговением и тем больше, чем чаще и внимательнее занимается ими размышление: звездное небо надо мной и нравственный закон во мне»[10]. Оба вида восприятия, восприятие нравственного закона и Космоса, вызывают восхищение и трепет а, следовательно, сильные чувства, и делают это сходным образом, несмотря на то, что одно находится снаружи, а второе располагается глубоко внутри. В душе собираются противоположности, в ней соединяется два вида восприятия. Значение, которое Кант придавал душе, весьма велико, однако противоречие состоит в том, что он относит моральный субъект только к *ителлигибельному миру*, и определяет его как инстанцию, которая создает нравственный закон из чистого разума. Моральный субъект, отделенный от чувственного опыта и воспри-

специальный парашют для прыжков с фиксированных объектов. B.A.S.E. — акроним от английских слов: Building (дом), Antenna (антенна), Span (перекрытие, мост), Earth (скала). Это перечень основных типов объектов, с которых выполняются прыжки. Спортсменов называют бейсджамперами (от англ. basejumper) или просто бейсерами. Бейсджампинг считается наиболее опасным видом прыжков с парашютом и на текущий момент рассматривается как крайне экстремальный спорт.

5 Eiger — B.A.S.E., видео — снято Ханнесом Арчем, 2000 г., (длительность — 2 мин.) // www.redbull-acroteam.com

6 Под «образами» здесь понимается различное: это и цветные фотографии, сделанные Томасом Пфефером (Thomas Pfeffer), и видеофрагменты документации *Eiger — B.A.S.E.*, и образы как воспоминания, картины воображения.

7 См. Peskoller 2003a, 2004 a, b, c и 2005a.

8 См. Peskoller 2004c.

9 Подробнее об этом в проекте «*За гранью привычного. Эмпирические сравнительные исследования субъективной безопасности в экстремальных жизненных ситуациях*». Участники проекта: Bernhard Rathmayr, Maria Wolf, Helga Peskoller

10 Kant 1986, 161, см.также G. Böhme/H. Böhme 1992 и H. Böhme 1989

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

ятия, встает перед вопросом, откуда он может получить знание о том, что долженствование вообще существует[11].

Обратимся к работам Блеза Паскаля (1623–1662)[12]. Математик и философ, он как и Кант говорит о существовании «места», где смешиваются все «за» и «против» опытных данных, причин и обоснований. Но, в отличии от кёнигсбержца, Паскаль полагает чувство основным мотивом нравственного действия, но не подчиняет его закону, который овладевает душой. *Логике чувств* Паскаль противопоставляет *логику разума,* при этом не предоставляя последней права преобладания. Если бы Паскаль мог стать бейсджампером, он, как и современные прыгуны, в меньшей степени полагался бы на *ordre de la raison*, чем на *ordre da coeur*.

Есть ли что-либо, что предшествует определенности и побуждает к точным расчетам? Бейсджампер отвечает спонтанно и говорит, что все зависит от однозначности ответа на простой вопрос «*должен я прыгнуть или нет?*». Что это означает, что решает этот вопрос долженствования? Я постараюсь здесь продумать возможный ответ: вопрос, должен ли я прыгать или нет, предоставляет «материал» для рассмотрения как минимум с двух позиций. С одной стороны речь идет о прыгающем, который стоит на краю и окончательно должен для себя решить, чего он хочет и что он делает. С другой стороны это объяснение не должно быть принято без ознания того, что он умеет и что он может себе позволить. Но не только прыгающий принимает решение для себя одного, а также регулирующая система общества, которой он принадлежит и из которой он не может быть просто так исключен. Должен он прыгать или нет, означает и то, кто и как его оценивает в случае, если прыжок удался или нет. Если прыгающий срывается, то оценка других для него уже более ничего не значит. В любом случае, другие едва ли могут сыграть решающюю роль, но все же их мнение важно, на основе того, как прыгающий сам себя допрашивает и оценивает. Получается, что прыгающий не зависит от других, при этом не зависит и только от себя самого — и я ему верю, когда он говорит, что все зависит лишь от мгновенья, в которое внезапно воцаряется ясность. Даже когда эту ясность называют интуицией, то не совсем понятно, как осуществляется это особенное мгновение. Уверена, что ему непременно предшествует вопрос долженствования, и это мгновение указывает на одно из измерений свободы, которая, в свою очередь, складывается из двух составляющих системы тончайших расчетов — взгляда вперед и взгляда назад. Если ясны все причины и ожидания, «замерена» конкретная ситуация на месте, а аргументы за и против прыжка взвешены как минимум два раза — с учетом голоса других и своего собственного — и при этом сохраняется четкое убеждение, что понимание не изменится — то только тогда возрастает шанс на осуществление мгновения, которое предоставит достаточную уверенность шагнуть вперед и прыгнуть. Если прыгающий и делает этот шаг, то только потому, что действует исходя из состояния наивысшего равновесия всех познавательных способностей и чувства спокойствия, которое это равновесие обеспечивает. Это возможно не всегда и не везде, и удастся ли обрести это спокойствие или нет — этого не может предугадать даже самый опытный из прыгунов.

Процессу принятия решения предшествует сложный механизм, который был воспроизведен здесь на примере бейсджамперов. Этот процесс в меньшей степени опирается на принципы морали и в большей степени на контекстно-ориентированную этику, исходя из которой бейсджампер (которых в мире насчитывается около 500) не исключает чувства, а активно ими управляет. Когда он это делает, он также работает с еще одной проблемой, касающейся принятия *свободной* воли, которая проникнута желанием и тоской, и масштаб существования которой зависит от четкого осознания того, чем она обусловлена[13].

...падать

Они оба спрыгнули и освободились от груза проблемы принятия решения. Камера изменила ракурс и теперь показывает бейсеров не сзади, а падающими с неба. Они видят друг друга и намечают возможность парить на воздушной массе[14], при этом переход от твердого к газообразному состоянию обоим удался не одинаково быстро. В то время как прыгун справа слегка пикирует и прорывается через воздух, второй слева уже широко раскинул руки, нашел положение равновесия и спокойно держится в воздухе. Найти себя в воздухе, означает занять стабильное положение и суметь ориентироваться в безвоздушном, разреженном пространстве. И в этой ситуации помогает слух. То, что замалчивают изображения, в действительности было бы отчетливо слышно — это шум, который производят бейсджамперы. Всего за несколько секунд бейсер достигает скорости около 180 км/ч, и тот, кто когда-нибудь пробовал высунуть руку из окна автомобиля, движущегося с такой скоростью, поймет, что я имею ввиду. Сопротивление воздуха ощутимо на поверхности руки и его также хорошо слышно. Теперь представьте поверхность всего тела, незащищенного, стремительно летящего вниз. Сопротивление, которое испытывает тело в данный момент, сравнимо с тяжестью бетонного перекрытия. Что же происходит, когда джампер падает вниз, испытывая такое сопротивление? Впрочем, прыгуны только и мечтают продлить эти моменты, чтобы лучше прочувствовать время падения. Для этих целей они даже сшили костюмы «летучих мышей», но это помогло им продлить падение не больше чем на мгновенье. Законы притяжения, высота и собственный вес — вот что определяет длительность падения, поэтому, по

[11] См. Meier-Seethaler 20013, 52

[12] Между Паскалем и Кантом можно поместить еще и третьего, и это будет Энтон Эшли Купер, известный под именем граф Шефтсбери (1671–1713). Английский философ, моралист, деятель Просвещения, в отличие от Паскаля и Канта, он много путешествовал и отклонял любой патернализм со стороны теологии и церкви. Шефтсбери исходил из пессимистичеких картин о человеке («Человек человеку волк»), но наблюдал за совместной жизнью людей в их повседневности, в единстве чувств, разума, склонностей и долга. Он называл общественные чувства естественными побуждениями *natural affections* и ставил их на первое место, говоря о том, что они приводят к общему благу. Там, где он говорид о моральном чувстве *moral sense* как автономной инстанции, он по-новому определял понятие «врожденного дара», не используя понятия «совесть» в платоновском или христианском толковании. Поэтому смысл правильного и неправильного для него не являлся установлением, но был основополагающей способностью, которая подлежит развитию и совершенствованию (См. Meier-Seethaler 20013, 43ff).

[13] См. Bieri 2001

[14] См. глава об истории культуры воздуха Böhme/Böhme 1996, особенно 191ff

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

словам одного из прыгунов, падение вниз по прямой вовсе не искусство, а чистое принуждение.

Где преобладает линия, там пресекается возможность опытов. Этот тезис созвучен размышлениями Фрэнсиса Бэкона (1561–1626), который различал два вида опыта, *experementia vaga* и *experementia ordinata*, причем последнему он с обоснованием отдает большее предпочтение, потому что этот вид опыта пресекает ненаправленные движения и действия вслепую[15]. Эксперимент появляется в виде опыта, который затем сводится к порядку проведения и оценке серий испытаний. Вид опыта experementia ordinata он присваивает не истории, а «уверенному ходу» философии, уравнивая науки и философию. Бэкон обосновывает свою новую «науку опыта», чтобы ограничить то, что может быть потенциально испытано, и получить над этим власть. При этом он возвращается к девизу, который использовали королева Изабелла и Фердинанд при «освобождении» Испании от мавританцев и евреев: *Plus ultra*. Так был осуществлен выход испанских кораблей за пределы Гибралтарского пролива в открытый Океан для обретения нового влияния. Это была демонстрация силы влияния, которой владеет человек, если способен упорядочить вещи *plus ultra* и присвоить их в качестве опыта. К Средневековью же относился девиз *non plus ultra*, стирание этого non позволяло действовать еще решительнее. Указание на этот переход я отметила у Дитмара Кампера. Он соотносит настоящее с термином *Ultra* как таковым, учитывая при этом, что современность превышает все границы — обуславливает безграничность, которая в противовес исходным интенциям приводит к потере различий[16].

Но какое значение это имеет для бейсджамперов с Эйгера? Ну, хотя бы для демонстрации примера того, что здесь существует превышение границ. Бейсджампинг действует по типу *Ultra*, вот почему я беру его как смелую метафору XXI века.

По содержанию эти картины падения с Эйгера отражают экспериментальные действия и предъявляют самосознание современности. Два человека ставят опыты над собой, следуя при этом двойной структуре: они выполняют расчеты, готовятся к каждой неожиданности, строго придерживаются цели и разрабатывают план, от которого они снова и снова отклоняются в пользу нового поразительного приключения. Приключение находится между систематическим ограждением от опасности и прогрессией в неизвестное, на что указывал еще Фрэнсис Бэкон. Романист и литературовед Михаэль Нерлих занимался изучением современного отношения к «обществу риска» на примере Кретьена де Труа — выдающегося средневекового мастера куртуазного романа, период творчества которого относят к 1160–1190 гг. Этот поэт предложил удивительно точное определение понятия приключения[17], поэтому Нерлих и решается утверждать, что категория приключения до сих пор была недооценена, хотя именно она, более чем другие формы мышления, способствовала необратимому обращению мира в современность[18]. Западноевропейский человек через приключение придает случаю наивысшую эстетическую форму. И это при том, что первоначально приключение упоминалось как способ спасения погибающего рыцарского сословия[19] и до сих пор остается гарантом непрерывности экспериментального действия, более того, оно заостряет вопрос о современных формах экспериментального существования.

...опускаться

Между тем, оба нашли правильное положение и стабильно висят в воздухе. Скорость возросла и, вместе с тем, возросло трение тел. «Состояние, когда воздух поддерживает тело со всех сторон позволяет чувствовать абсолютную свободу», — говорит Ханнес Арх, и на вопрос, какое чувство сопровождает эту абсолютную свободу он отвечает без раздумий: «это безмерная радость, которую нельзя описать, а также шок удивления от осознания того, что человек еще может испытать столько радости в этом мире».

Экскурс 1: Наблюдать и описывать

Что происходит после смены перспективы, как описать внутренние ощущения прыгающего со стороны, возможно ли «увидеть» его радость? Слишком много препятствий: лица невозможно приблизить, фигуры вдалеке остаются маленькими, однако они что-то показывают и это меня завораживает. На вопрос, откуда рождается это восхищение, я постараюсь дать ответ в этом параграфе.

Однажды человек поверил в театр, который стал «местом, где происходит нечто, достойное быть показанным»[20]. Если бы мы могли присутствовать на премьере, то уже само место, стена горы Эйгер, оказалась бы достойной показа. Однако, видеозапись превращает место — могущественную стену — в кулисы, а на первый план выходят исполнители[21]. То, что в XVII веке олицетворяло понятие театра, сегодня относится к инсценировке.

Здесь речь идет о сравнительно молодом понятии инсценировки. Само слово было заимствовано в 1837 Августом Левальдом из французского: инсценировка, «установка в сцену» подразумевает «драматическую постановку наглядно показанную для того, чтобы внешними средствами дополнить интен-

[15] См. Bacon *Novum Organon* I, 82 по Kambartel 1968, 78.

[16] См. Kamper 1998, 266ff.

[17] Авантюристом является тот, кто недоволен, т. е. чувствует свой настоящий материальный и/или духовный статус недостаточным и имеет желание и волю испытать опасность и покинуть место, чтобы искать в неизвестном что-то, чего он не знает, что ново, редко и опасно, и должно принести прибыль в материальном и/или в духовном плане. Успех сопровождается рисками: ранения, плена, потери, смерти или безрезультатности поиска. Для сопротивления рискам необходимы осторожность, тренировка, боевая стратегия, оружейная техника, планирование, а кроме того, нужно разрабатывать системы поиска и взаимодействия, чтобы при случае, найденное новое, как например жертва, раб, друг, добыча, товар, знание или возлюбленная помогли изменить свой собственный статус. Улучшение статуса, облагораживание человека преодоленным приключением требует после возвращения новой интеграции через социальное признание оставшихся у домашнего очага и одновременно принятие возможности этого возвращения с принуждением к повторению. Программа самоспасения рыцарей звучала примерно так: тот, кто уезжает, чтобы стать человеком, должен после возвращения домой быть принят в общество, но в любое время он снова изгоняется оттуда, так как только в поиске, в состоянии опасности осуществляется наивысшее, чего человек может достигнуть на Земле. (См. Nerlich 1997, 201).

[18] См. Nerlich 1997, 18

[19] См.Nerlich 1997, 207ff

[20] Rusterholz по Fischer-Lichte 1998, 81.

[21] См. Peskoller 2007d.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

цию поэта и усилить воздействие драмы»[22]. Внешние средства дополнения и усиления относятся скорее к «постановке декораций» чем к «постановке жизненного»[23], следствием которой должно стать проявление «невидимого»[24]. Инсценировка является эстетической и антропологической категорией, когда она нацелена на творческий процесс, производящий культуру, где воображаемое, фиктивное и реальное каждый раз по-новому соотносятся друг с другом. Возможность этого — в усмотренной Хельмутом Плеснером эксцентричности человека[25]. Способность человека отстраняться от самого себя создает возможность, а также необходимость инсценировки, и может пониматься как непрерывная попытка самопредставления.

Как это происходит у бейсджамперов? Они ставят перед собой вопрос долженствования, а потом представляют камеру и даже, вероятно, взгляды любопытствующих из Гриндельвальда, но когда постановка закончена и остается лишь видеозапись, то с помощью своих воспоминаний они вновь инсценируют опыт, составленный по отголоскам опьяняющего переживания. Ханнес Арх спустя год после прыжка решил использовать эту возможность и передал мне копию своего видео со следующим комментарием: «здесь мало что можно увидеть, все происходит очень быстро — всего пара секунд и все закончилось».

Эту запись я просмотрела много раз, но что-либо разглядеть было действительно сложно, пока я не нашла подходящую для этого скорость. Для этой цели на 10% было увеличено время просмотра, а также пришлось убрать звук и цвет, чтобы лучше сконцентрироваться на самом прыжке. Первоначально внимание направлено на рассмотрение самих тел, а затем на пространство, в котором эти тела передвигаются. Оба принципа, которые действуют во время наблюдения, при замедлении или повторении фрагментов становятся еще более ощутимы и держат меня в постоянном напряжении. Чтобы убедиться в том, что это ощущение преследует не только меня, я показала это видео другим людям — и каждый раз эксперимент производил такой же эффект. Тела в приближении замедленного действия завораживали, не ускользая от взгляда дилетанта, эксперта или исследователя. Напряжение, которое они вызывают, должно быть связано с актом восприятия, которое непроизвольно «присоединяет» нас к этим телам. Это «присоединение» взаимосвязано с памятью тела, которая активирует восприятие. Так как едва ли кто-то может остаться незатронутым и может отстранить себя от внезапного воздействия этого изображения, то я определяю раздражающий фактор этих «ползущих» образов не как ошибку или недостаток, а напротив, как тему достойную исследования. Знание о «заражении» и его принятии дало начало процессу анализа, которой я определяю как описание, что было отражено в исследованиях о скалолазанье и альпинизме[26]. Процесс описания, используя сокращение дистанции, исходит из того, что не существует мышления вне тела и прочных оснований по ту сторону образа, это приводит к осознанию того, что приближение к телу и образам телесного не только привлекает внимание, но также производит энергию, которая становится движущей силой, частью и предметом этого процесса. Необходим подробный анализ, чтобы сравнить то эмоциональное напряжение, которое возникает у зрителей при просмотре видеозаписи падающих с Эйгера тел, с той эмоциональной энергией, которая исходит от одаренных актеров со сцены, о чем пишет Эрика Фишер-Лихте[27]. Хотя я не сомневаюсь в том, что и тут, и там эмоции производятся, циркулируют, а затем воспринимаются как событие, которое делает возможным опыт присутствия. Этот опыт ощутимого настоящего[28] свидетельствует о силе, которая исходит от других и затрагивает непосредственно каждого, когда мы ощущаем себя как воплощенный разум *embodied mind*[29]. Это ощущение не мешает исследовательскому процессу, а скорее провоцирует его и приводит к осознанию того, что в экстремальном спорте и в наблюдении или изучении его недопустимо допускать разделение тела с духом. Поэтому описание является этнографическим процессом, оно работает в непосредственной близости к телам с их болезненной восприимчивостью к дуализму тело-дух и сталкивается с самоотчужденностью в собственном теле, которая на этом дуализме основывается. Ощутимая собственная отчужденность соотносится с запечатленной в образах отчужден

...продолжать опускаться

Когда бейсджампер продолжает снижение, он просто опускается, не делая при этом лишних движений. Любое действие может разрушить это состояние абсолютной свободы. Я попытаюсь определить эту «абсолютную» свободу вместе с Жоржем Батаем, который определяет ее не как отвлеченный идеал, но как конкретный опыт, и как таковая она вызывает внезапное крушение тех способов существования, которые обычно определяют обыденную жизнь людей. Конкретно проживаемая свобода скандальна и революционна, причем, я (еще) не зашла так далеко, чтобы утверждать, что бейсджампинг изменяет общество. Но я все-таки решаюсь предположить, что абсолютная свобода как радикальная практика общественных отношений отражает прогрессивные взгляды индивидов, она повторяется, удваивается в этом отражении, а через повторение прорабатывает и критикует себя самое. Мое предположение идет еще дальше и затрагивает вслед за политическим гносеологический импульс, которой также содержит в себе эта практика. Батай в размышлениях о гносеологическом импульсе, настаивает на том, что изменению мышления должно предшествовать экстатическое осознание возможного мира как тотальной (у) траты. Такое изменение проявляется в результате процесса разрушения механизмов власти, с которыми мышление сцеплено. Прежде чем начать критиковать современное общество, нужно попытаться критически отнестись к тем категориям, в которых отражается социальное — а это требует немалых усилий[30].

Если мы соотнесем требования Батая с высказыванием бейсджампера об абсолютной свободе и безмерной радости, то получается, что экстремальный спорт оказывается в подчинении у революционного, подрывного, субверсивного движения. Это движение призывает к удивлению, делает ставку на растра-

[22] См. Lewald цит. по Fischer-Lichte 1998, 82.
[23] См. Fischer-Lichte 1998, 83.
[24] См. Craig цит. по Fischer-Lichte 1998, 84.
[25] См. Plessner 1964.
[26] См. например, Peskoller 1999a,c, 2000, 2003a,b, 2005b, 2007b
[27] См. Fischer-Lichte 2006, 180 und 2004, insbes.130ff
[28] См. Fischer-Lichte 2006, 180
[29] См. Varela/Thomson/Rosch 1999, Merleau-Ponty 1994
[30] См. Bischof 1984, 8f

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

ту тела, чувств и, провоцируя моменты экстаза и опьянения, участвует в разрушении форм мышления, на которых покоится западноевропейская культура. Рита Бишоф, ссылаясь на Ницще и Батая, охарактеризовала это субверсивное движение понятием, отсылающим к двум направлениям: к метафизике имманентности, которая прячется за поверхностью нерациональных феноменов и к политической теории тоталитарного господства[31].

В связи с этим, бейсджампинг мог бы использоваться как направленное вторжение в застопорившиеся системы мышления и действия, не возводя при этом контрсистем. Вспомним, что первопричина радости состояла в том, что материя воздуха приходила в действие и «держала» тело прыгуна. Однако так как действие не относится к порядку планирования, но к порядку последовательности[32], радость от прыжка не может быть следствием воли или сознания прыгающего, а только результатом доверия тому, чтобы отказаться от силы воли и сверхсознания мира, ради момента, распыляющего искры свободы и радости.

Экскурс 2: о полете в воздухе

Желание летать старо как мир, я точно не знаю, но должно быть оно очень древнее[33]. Сначала, когда мечта о полете была только мечтой, она не имела ничего общего с воздухом и его могуществом. В большей степени эта мечта была чистой фантазией и, следовательно, сам полет представлялся легким и безопасным. Чем смелее фантазия отрывалась от земли и стремительней улетала вперед, тем уверенней становились ее движения. Желание летать заложено, видимо, в самой природе человека. Хартмут Бёме выделяет мифические представления о богах, пророках, героях, которым приписывалась способность летать — как, например Гермесу, окрыленному посланцу богов, или библейским пророкам, шаманам, факирам или волшебникам, которые могли летать при помощи магических практик. Исключением является Икар, потому что его полет является уже техническим проектом[34]. Чтобы не описывать здесь весь долгий путь технической реализации и усовершенствования полетов, от расцвета Кносса ок. 1500 до н. э. и до Отто Лилиенталя, отмечу, что основные мотивы различных представлений о полете всегда совпадали с идеей преодоления земного притяжения и давали некоторое представление о той силе, которая только и позволяет нам вообще все это себе представить. Речь идет о силе воображения. Нужно учитывать тот факт, что человек, которому она принадлежит, намного сложнее, чем каждый элемент, на который сила воображения похожа. Воздух определяется как окружающая землю газовая смесь или же как пневма, дым, дух, атмосфера, легкий ветер, свободное пространство или пространство между. Воздух — это невидимый элемент. Он непостижим и не дает никаких ориентиров. Возможно, это стало причиной тому, что Парацельс приравнял воздух к совершенному хаосу, позже из этого выражения Жан-Батист ван Хельмонт образует понятие «газ»[35].

Этим хаосом и окружены два опускающихся тела, оторванных от всего. Безусловно, в этом можно усмотреть что-то эстетическое, но также и что-то тревожное и, прежде всего, исключительно одинокое в себе, усиливающееся тем обстоятельством, что они спускаются вдвоем. Освободившись от всего, кроме закона притяжения, они становятся абсолютно свободными, однако, вследствие этого и совершенно покинутыми. Их состояние можно назвать свободным и подавленным одновременно, но полет, вопреки давящим чувствам, не прерывается, он неизбежен. Кроме того, они не могут помочь друг другу, даже если захотят, каждый остается наедине с собой.

...парить в воздухе

Сначала появляется один, затем второй, и оба, кажется, парят в воздухе, как если бы они двигались через ничто. Они скользят взад-вперед и от этого странного прочеркивания воздуха у зрителя возникает эффект легкого головокружения. На какое-то мгновение все начинает кружиться в голове, будто смешивая знание с незнанием, уверенность с неуверенностью, представление с собственным опытом. В этой короткой сцене, если мы рассматриваем прыжок как метафору, показана парадоксальность взаимосвязи с миром: принадлежать миру и, все же, не сливаться с ним полностью. В модусе парения связь с миром таинственным образом остается нарушенной. Доходит до того, что в состоянии парения все кажется одновременно возможным: противостояние и сосуществование действительности и призрачности, правды и обмана, чувственности и рефлексии[36]. Это делает привлекательным состояние нерешительности, указывая на основу структуры человеческого существа и на хрупкость той свободы, которая может быть сохранена лишь ценой ее потери. Нерешенное стало бы нулем между двумя крайними точками: человек уже и еще ничего не решил. По-моему, эта формула проживания при антропологическом рассмотрении соединяется с двойственностью человеческого, которое, согласно Эдгару Морену, проявляется там, где странный лик homo demens неожиданно наслаивается на привычное нам серьезное, усердное и трудолюбивое лицо homo sapiens[37]. Этот момент, когда образ человека разумного сменяется образом дикаря, сопровождается легким помутнением восприятия, причиной которого является страх перед самим собой. Однако, это помутнение восприятия имеет и положительные стороны, так как в ходе мелькания образов изначальные ориентиры прекращают работать. Оно может читаться как моментальный снимок выхода за пределы, где реальность выражена также свободно и изменчиво[38], и потому уверенность (в безопасности) не спешит подчиниться восприятию, которое само воспринимает себя в условиях усиливающегося разрушения. Восприятие начинается с предупреждении об опасности и открывает последний доступ к действительности. Бейсджампинг через демонстративный жест утраты реальности в непосредственной близости к смерти и иллюзии осуществляет борьбу со смертью во имя спасения той самой реальности, которая неожиданно обретает достоверность. Двойственный характер бейсджампинга, вклю-

[31] См. там же. 9
[32] См. Jullien 1999, 126ff.
[33] См. Adamowsky 2004.
[34] См. Böhme 1996, 292.
[35] См. Böhme 1996, 291, Peskoller 2005a, 213f.
[36] См. Schulz 1985
[37] См. Morin 1974, 135
[38] См. Nietzsche *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne.* 1980, Bd. 1, 882 nach Welsch 1993, 36

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

чающей в себя движение и нерешительность, подобен процессу парения в воздухе. Практика восприятия действительности в условиях ее разрушения вызывает шок, поэтому этот вид экстремального спорта близок к актуальному исскуству.

...приземляться

Бейсджамперы больше не парят в воздухе, они приземляются, и уже буквально 3 секунды отделяют их от удара с землей. Сейчас нельзя ничего перепутать или забыть, необходимо дернуть за кольцо, и это действие четко отработано. Они оттягивают кольца правой рукой, движение настолько стремительно, что даже замедленная съемка не позволяет разглядеть детали. Веревка вытянута, остальное происходит в голове. Сомнение в том, что все было сделано правильно, велико. Переходя из состояния самой чистой радости на границе с бессознательным в состояние свободного парения и нерешительности, прыгуны обретают невероятную трезвость и ясность сознания в момент ожидания того, как пройдет приземление. Во время этого ожидания происходит безудержное падение вниз. Это самый невыносимый момент в прыжке, говорит Ханнес Арч, он длится всего полсекунды, но кажется вечностью. Прыгун с нетерпением ожидает короткого сильного толчка от раскрытия парашюта, и вся история повторяется сначала: сейчас нужно пережить с полным осознанием последствия собственного решения, которое было принято перед прыжком.

За мягкостью полета, снижения и парения следует трезвость и твердость, больше нет ощущения погружения или опьянения, есть только действительность, которая ничего не открывает и все показывает. Вокруг сплошные утраты: утрата тайны, дистанции и игры с иллюзией[39].

...заканчивать

Все прошло хорошо, парашют раскрылся и, счастливые, они приземлились на лугу Гриндельвальда. Год спустя Ули Гегеншатц и Ханнес Арч совершили прыжок с Маттерхорна, который из-за меньшей высоты стены был гораздо короче, всего 4 секунды, тогда как на Эйгере он длился 11 секунд. Но для одного из прыгунов последний опыт оказался неудачным — мгновения испытываемой свободы были вытеснены реальностью неизвестного[40].

Поставленный в начале вопрос о том, какая свобода возникает и каким образом она приводится в действие, находит ответ в признании того, что экстремальный спорт обещает ограниченную, хрупкую свободу, она существует только в то мгновение, которое ее производит и приводит в действие. Мгновение — это одно из измерений свободы и оно зависит от места. Место обуславливает моменты свободы. Место определяется «свободной волей» и правильность этого выбора точно проверяется в действии. Это называется — самовоспитание, имеется ввиду достаточно сложный процесс, в котором свобода воли может быть применена только с целью обретения шанса на свободу: вопреки, с, и несмотря на риски.

[39] См. Baudrillard 1985, 59ff.

[40] Это случилось с Ханнесом Арчем, он пекратил заниматься бейсджампингом и перешел в аэр-форс.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

ЛЮСЫЙ Александр Павлович / Alexander LYUSY

Россия, Москва.
Российский институт культурологии.
Старший научный сотрудник. Кандидат культурологии.

Russia, Moscow.
Russian Institute for Cultural Research, Seniour Rearcher.
PhD in Cultural Science.

allyus1@gmail.com

МЕДИАДЖАЗ: О ДЕКОНСТРУКЦИИ ЛОКАЛЬНОГО ПЛЕНА И МЕДИАЛИЗАЦИИ ТЕКСТОВ КУЛЬТУРЫ

Парад ментальных элитных войск проводится в жанре медиаджаза. Посредством рассмотрения взаимовлияния медиа и литературы на материале ряда конкретных произведений дана медиакритическая панорама современной России. Особое внимание уделено деконструкции плена как одного из основных мотивов Кавказского текста русской культуры.

Ключевые слова: *восстание элит, корпоративное пространство, бренд, медиакритика, медиаджаз, информационный лабиринт.*

MEDIA JAZZ: About a Deconstruction of a Local Captivity and Medialization of Culture Texts

Parade of mental elite armies is spent in a media jazz genre. By means of consideration of interference of media and the literature on a material of some concrete products the media critical panorama of modern Russia is given. The special attention is given a captivity deconstruction as one of the basic motives of the Caucasian text of Russian culture.

Keywords: revolt *of elite, corporate space, a brand, the media critic, a media jazz, an information labyrinth.*

Заманчиво было бы определить постмодернизм как момент пресловутого «восстания масс», однако он скорее становится эстетикой «восстания элит» (по выражению К. Лэша) с его особой медиасоставляющей. Это скорее модерн, который, как утверждает Филипп Кук, «означает восстание в том смысле, что он представляет собой индивидуальную и коллективную сознательность, социальный и политический потенциал. Постмодерн же означает в первую очередь принуждение, идет ли речь о принудительном перераспределении рабочей силы, вызванном деиндустриализацией, новой техникой и широким распространением временной работы, или о рынке, под воздействием которого социальные группы сегрегируются и замыкаются в себе»[1]. Состязающиеся друг с другом в «невесомости» корпорации обречены на производство не товаров, а брендов, образов, идей, ценностей и самого стиля жизни, создающие пространство принудительного потребления. Структуру данной принудительности вскрыла канадская журналистка Наоми Кляйн в книге «NO LOGO. Люди против брендов». Увидевшая свет в 2000 году (и изданная в России в 2003), эта книга стала «Библией антикорпоративного движения». Автор определяет жанр книги как «попытку уловить антикорпоративные настроения, возникающие у многих молодых общественных активистов»[2].

В России художественным аналогом данной «Библии» стала повесть Андрея Скобелева «Паратофф», ставшая также примером художественной деконструкции такого бренда России, как Кавказ, со всеми романтическими штампами кавказского текста. Функционально произведение это напоминает поэму Александра Полежаева «Эрпели» (1830), в которой резко пародируется поэтическая атрибутика «романтического Кавказа», «замахиваясь» при этом и на самого Пушкина[3].

Едва под Грозною возник
Эфирный город из палаток
И раздался приветный крик
Учтивых егерских солдаток:
'Вот булки, булки, господа!'
И, чистя ружья на просторе,
Богатыри, забывши горе,
К ним набежали, как вода;

[1] Кук Ф. Модерн, постмодерн и город // Логос. 200. № 3–4.

[2] Кляйн Н. NO LOGO. Люди против брендов. М., 2008. С. 16.

[3] Каганович С. Кавказские пленники в русской литературе (Библиотечка «Первого сентября», серия «Литература». Вып. 27). С. 9–10.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

Едва иные на форштадте
Найти успели земляков
И за беседою о свате
Иль о семействе кумовьев,
В сердечном русском восхищенье
И обоюдном поздравленье
Вкусили счастие сполна
За квартой красного вина…[4]

Несколькими развивающимися параллельно и пересекающимися сюжетными линиями с большим количеством персонажей, роман «Паратофф» (автор при последующих коммерческих переизданиях изменил его название) создает разноплановый портрет «поколения курьеров», которое не все смиряется в своей функциональной «*курьерскости*», а пытается по возможности выбиться в рекламные агенты. При этом автор демонстрирует умение проникать в шкуру и представителей более старших поколений (вплоть до победных «романов» с их женской половиной). Так получается медиакритическая романная панорама современной России в целом, продолжающая находиться в тисках Чечни (размазанной по просторам, «Чечни» как внутреннего состояния и теневого устройства самой России). Я бы предложил такое жанровое определение «Паратоффа» — романный *медиаджаз* с современными вариациями на мотивы Чарльза Буковски, Райнера Вернера Фасбиндера и Фредерика Бегбедера.

«Наш поезд ушел, мы никогда не станем воротилами бизнеса только потому, что наш папа не был директором металлургического завода, не получим кусочек нефтяной лужи, которая бы приносила нам миллионы каждый год, и не выпрыгнем в топ-менеджеры на собственном авантюризме во всеобщем хаосе девяностых. Мы не разбираемся в хорошем вине, и все наши попытки казаться сведущими в редких выползках в ресторан по крайней мере выглядят придурковато. Даже когда мы решаем купить дорогую фирменную вещь, мы покупаем то, что ни при каких обстоятельствах нам не подойдет и вещь эта будет вопить о нашей никчемности, и сами себе мы будем противны.

Нам была уготована другая участь — быть скромными офисными работниками, каждый день приходить на работу вовремя, мечтать о квартире и забивать себе голову пустыми разговоры с людьми, которых ты не выносишь, а порой, которым хочется дать в морду — за что? а просто так, потому что выхода нет. И только изредка в прохладный осенний вечер, задержавшись на работе пройтись до метро пешком и удивиться насколько красочен мир вокруг, сколько в нем настоящих запахов, от которых мурашки по коже и насколько ты пуст внутри»[5].

«Паратофф» Скобелева наполнен короткими бытовыми и взрывающими быт зарисовками, мастером которых был Василий Розанов.

«Представляете, пришел к ней домой, где говорит, Наташа. А, забыл сказать, он же мент, с Чечни вернулся в свое время. Ну, ему говорят, нет Наташи. Он тогда походит к ее фотке на серванте, приставляет пистолет к голове и бах — лежит кровью с мозгами истекает. Представляете, какое свинство, прийти в чужой дом и мозгами своими все заляпать». Но у Скобелева такие натуралистические фрагменты становятся частями стройного и динамичного художественного целого.

Наиболее интересные страницы произведения посвящены основному на сегодняшний день рекламному бизнесу, вероятно, знакомому автору не понаслышке. Невольно вспоминается популярный французский бестселлер «99 франков», с которым стремительно ворвался на мировой, и в частности, российский книжный рынок Фредерик Бегбедер. Сравним его зачин:

«Все продается: любовь, искусство, планета Земля, вы, я. Эту книгу я пишу, чтобы заставить моих шефов уволить меня. Если я уйду по собственному желанию, не видать мне никаких компенсаций как своих ушей. Так что я вынужден подпилить сук, на котором зиждется мое благополучие. Моя свобода называется пособием по безработице. Я предпочитаю быть вышвырнутым из фирмы, нежели из жизни, ИБО МНЕ СТРАШНО». Но у Скобелева свой, подогретый собственным опытом, градус интонации «(анти)рекламы рекламы». «Да нет уж давайте я вам все подробненько расскажу, у меня в резюме этого нет, я сейчас вам такого порасскажу, уши завянут слушать, а чего вы хотели, я сейчас распинаться буду, как я люблю вашу компанию, как работать у вас хочу, хренушки, е… я вашу компанию во все дыры, мне деньги нужны, понятно? День-ги!…»[6].

Автор проводит своего рода парад «элитных войск рекламного рынка».

«Где еще мы могли заглянуть в их мозги и узнать о том, как живет простой человек. Только за зеркальным стеклом фокус-комнат, да по распечаткам социологических компаний. Большинство из нас ездили на машинах, а те, кто их не имел, да и то “из принципа”, а не из-за невозможности купить, ездили либо на такси, либо в метро, заткнув уши наушниками и изображая на лице гримасу брезгливости, хватаясь за ручки в метро средними пальчиками…».

Еще и еще раз автор зрит в корень.

«Что ни говори, реклама — удел неудачников, причем сознательных неудачников, мечтающих о том, чтобы стать неудачниками. Если раньше были союзы писателей и художников, которые обеспечивали все жизненные блага, то в наше время всех Толстых и Малевичей загнали в кондиционированные помещения рекламных агентств.

Неудачникам платят большие деньги, чтобы они меньше вели внутренних монологов и не помышляли о выходе из рекламы. Те наивные придурки, которые решили немного подхалтурить в рекламе и вернуться к высокому и вечному и не подозревают в какое логово

[4] Полежаев А. И. Стихотворения. М., 1981. С. 89.
[5] Пленники надежды. Повести. М., 2008. С. 68.
[6] Пленники надежды. С. 362.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

они попали. Нет, так не получится, что между двумя сценариями ролика ты черканешь пару-тройку гениальных мыслей для будущего романа или вечером, проведя за огромным "лосем" целый день, вырисовывая фильтр сигареты, ты создашь бессмертную картину.

…Здесь только сборище бездарных шакалов-неудачников, вытравивших в своих мозгах все ростки творчества, как любят здесь называть "креатива".

Я ничего не чувствовал к этому несчастному боссу, а то, что это был босс подтвердили выскочившие из лифта секретарши, которые закрывали рот и с ужасом шептали "шимиротактыч" — я так и не разобрал его имя.

Я не увидел в этом даже дурного знака, наоборот, это должно было случиться именно с тот день, когда я шел на то, чтобы умертвить в себе остатки живого и стать бессмысленной болванкой. Это меня даже вдохновило — я готов был на все ради денег и привлекательного названия должности на визитке, и этот в лакированных ботинках благословил меня.

В рекламе нет даже запаха творчества. Все что делается — это жалкие потуги компиляторов, собирающих материал из живой, подлинной жизни, обрабатывающих для того, чтобы ударить по простому человеку эффектом узнавания.

В этой системе действуют два вида "творцов" — генераторы и синтезаторы. Первые — вид вымирающий, редкий в большинстве мест исчезнувший окончательно. Эти не потеряли внутренней свободы и полностью отдались рекламе, забыв о собственных амбициях стать великими писателями, художниками или режиссерами. Вторые — целая масса искалеченных людей, сошедшие до уровня обезьян, способных только высмеивать готовые идеи или лепить из них поделки, выдавая за свои. Такие вечно жалуются на то, что все идеи уже были и нового придумать уже ничего нельзя».

Другой тип современного ландскнехта «элитных войск» — «свободный журналист Костомаров, промышляющий в Чечне по разным линиям фронтов.

«Таких как я адреналинщиков вообще-то много было, и главное не боялись, что в рабство возьмут, те, кстати, уважают таких свободных джигитов, чувствуют, что терять нам нечего, к себе зазывали, некоторые уходили к ним…»[7].

Именно в его уста автор влагает представление картины Бойни № 1 и Бойни № 2 Большого Чеченского Пленения.

«Надо сказать этих … было за что брать. Это ж какие куриные мозги надо иметь, чтоб патроны на мясо менять, потом эти пули в лоб себе получать, или колеса от бэтээр загоняли, а потом из засады не могли уйти. Их обычно продавали на базарах, чтоб батрачили до изнеможения. Убивать не убивали, по крайней мере у Рустама в отряде, он этих дел не любил, он же учителем труда был в школе, говорил, я своих учеников не убиваю, а вот за дурость их пусть отрабатывают»[8].

Жаль, конечно, что латентно гомосексуальный «Кавказский пленный» (это о решении жюри премии «Дебют» в 2007 году во главе с Владимиром Маканиным присудить приз по номинации «Крупная проза» не Скобелеву, а Виктору Пучкову — автору повести «Сахарная болезнь» — тоже достаточно яркому, но уступающему в масштабности произведению) не смог переступить через себя. Тоже фактически загнал «колеса» литературного «бэтээра» якобы за милосердный, как кому-то может показаться, мешок инсулина. Очевиден факт художественной «дедовщины». Ведь уже был написан куда более «премиальный» «Асан».

«Понял Владимир Маканин об этой войне ровным счётом то, чему нас учили последние двадцать лет средства массовой информации: всё ложь и обман, потому что нет в человеческой природе того упора, с которого начинается не терпящая обмана правда, — оценивает этот роман Л. Пирогов. — Мал "человек хороший". Да и за что воевать-то: если кто и виноват в чём, так только мы сами, недаром жалостливый майор Жилин гибнет по вине своих же солдатиков… Написанный, по слухам, довольно быстро, "Асан" заметно уступает в красоте слога своему выдавленному по капле предшественнику. Материал сопротивляется. "Хорош трусить", — говорят друг другу в экстремальных ситуациях военнослужащие срочной службы. Прямо как в фильме "Солдат Иван Бровкин"»[9].

Однако вернемся к «Паратоффу». У Костомарова все же пробуждается что-то, похожее на совесть, когда он вспоминает о встрече с несгибаемым солдатом, настоящим кавказским пленником, а не просто «пленным», при этом однозначно мужчиной, получившим в плену кличу «Трофей».

«Я тогда-то и задумался о своей паскудности, понял, в чем его сила была, и моя слабость. Конечно, я весь из себя свободный был, войну в себе переборол, только корней у меня не было, на все два мнения противоположного имел, а своего — хрен, и ничем я не изменился там, как был амебой так и остался, разницы никакой, что в Москве бухать, что в Чечне по горам прыгать. Вся разница между мной и Субботиным этим в том и была, что он у стенки смотрел бы в дуло с презрением и усмешкой, а я с пустыми глазами…»[10].

То, что «рекламному» герою, разработавшему концепцию нового сорта водки «Паратофф», явно в честь (анти)героя «Бесприданницы» Александра Островского, кажется абракадаброй (кавказское имя-отчество хозяина алкогольного предприятия сливается в «шимиротактыч», как «ефраншиш» в «Петербурге Андрея Белого, или странной прихотью (пиво «Трофей», бренд которого приходится раскручивать), выстраивается к концу произведения в связное целое.

«Из искры "рекламоборчества" разгорится "сдвиг парадигмы" в общественном сознании», — считает Н. Кляйн. В эпоху первоначального накопления капитала в Англии «овцы съели людей». Теперь изображенный на ярлыке одежды метафорический, аллегорический аллигатор вырастает до таких размеров,

[7] Пленник и надежды. С. 378.
[8] Там же.
[9] Пирогов Л. Будьте как эти, или Грудь четвертого человека // ЛГ. 17.09.2008.
[10] Пленники надежды. С. 379.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

что поглощает блузу, на которой вышит. Благодаря системе массового обращения к целому поколению (в том числе к самым обездоленным слоям этого поколения), возникают бренды-люди и бренды-нации ходячих рекламных щитов, племя глобальных тинейджеров-кочевников, осуществляющих в однородном рынке культурный взаимообмен. И эта глобальная армия подростков-клонов марширует в глобальный супермаркет. «Корпоративное пространство, — полагает Н. Кляйн, — представляется подобием фашистского государства, где все мы отдает честь логотипу и почти не имеем возможностей для критики, потому что наши газеты, телеканалы, интернет-сервис, уличные и торговые пространства сплошь контролируются транснациональными корпорациями и обслуживают их интересы»[11].

У А. Скобелева «Трофей» — точный «бренд» самой России. Но ставший невольным участником его рождения Субботин, из которого новые хозяева пытаются сделать киллера, не стал покорно нести этот рекламный щит. Кавказский пленный от Скобелева, уже теряя сознание после «контрольного» выстрела и последним сверхчеловеческим усилием проникая в сознание любимой девушки, вносит в мировую критику бренда свою стилистическую специфику:

> *«Каждая марка — это как деньги, деньги обеспечены золотом, а марка обеспечена человеком. Есть человек — есть марка, нет человека — марка погибает, понимаешь, о чем я, ты не просто руководишь процессом, ты обеспечиваешь марке жизнь, как назвали твой бренд, «Анита» его назвали, и даже не думай, что все придумали с твоим приходом, все было придумано до тебя, они нарисовали образ марки и уже искали конкретного человека, понимаешь, они нашли тебя, со мной было по другому, я все еще в плену, меня продали Аслану, кличка у меня была «Трофей», вот Аслан и решил свое пиво трофейным назвать, понимаешь, это страшные люди, Анечка, маленькая моя, у тебя еще есть время смотаться от них, все не то кругом, пойми, из тебя выжимают по-немногу, потом ты окажешься на моем месте, ты станешь брендом, как и все остальные, ты их видела уже, у них глаза стеклянные, они не чувствуют ничего, я сопротивляюсь, со мной сложнее справиться…»*[12].

Отметим, что Эдуард Тополь по вполне традиционным традициям написанном «Романе о любви и терроре» передал возмущение людей всей системой телевизионного и радиовещания, связанного с освещением захвата зрителей «Норд-Оста» в Москве 23 октября. Само название мюзикла — перевод названия знаменитой поэмы Волошина «Северо-Восток», с ее Русью, отданной тиранам и демоническим силам. И ветры с Кавказских гор подключились к смещению России в этом направлении. Главный моментом террористического зрелища стало ритуальное жертвоприношение «черных агниц» — вдовшахидок, что доказывает, что за захватом заложников не стоит бен Ладен, если сравнить достаточно примитивное бедуинское волхвование (с его числовой магией, наивной верой, что от взрыва Торгового центра в Нью-Йорке 11 сентября 2001 года рухнет Запад) и изощренное колдовство с кавказской составляющей. При этом сенсационной скоропалительной манерой подачи материалов, неожиданными пассажами эмоциональной черствости, психологической некомпетентностью и даже отсутствием должного журналистского профессионализма СМИ провоцировали террористов, нагнетали напряженность, способствовали усилению протеррористических настроений. Как свидетельствует Э. Тополь: «Радиоприемник был в руках одного из террористов, он не расставался с ним. «Второй день продолжается балаган с захватом заложников в “Норд-Осте”. Зал аж ахнул». «На балконе стоял телевизор на режиссерском пульте… Передавали много ненужного. Например, всемирную хронику захвата заложников — с цифрами, сколько при этом было убито человек. Вы не представляете, как это нас нервировало и как заводило террористов и Бараева». «По радио говорят, что специально для заложников, находящихся на Дубровке, передаем песню «ДДТ» «Последняя осень». Мы просто обалдели!»[13].

Повышенная нервозность отнюдь «не молчавших» террористов в Беслане была вызвана полным игнорированием их действий телевидением (спорный, тут конечно, вопрос: показывать или не показывать, но реально начавшаяся трагедия требует все же определенных правил, извините, «игры» от ее, хотим не хотим, реальных участников). Выразительные кадры отдельных эпизодов этой трагедии в газете «Известия» привели к смене главного редактора, что можно охарактеризовать как проявление жанрово-«охранительных» внутриполитических эксцессов. Но и как следствие общемирового «паралича истории». Как комментирует увлеченность Американской трагедии «крупными планами» устами своего персонажа Фредерик Бегбедер в романе *Windows in the World*:

> *«Почему вам ни разу не показали наши раздробленные руки и ноги, наши разорванные туловища, наши вываленные внутренности? Почему скрывали мертвых? Это не профессиональная этика, это самоцензура иди даже просто цензура. Не прошло и пяти минут, как первый самолет врезался в нашу башню, а трагедия уже стала ставкой в информационной войне. Тогда патриотизм? Безусловно. Именно националистический рефлекс заставлял американскую прессу надувать щеки, прятать наши муки, вырезать съемки падающих детей, фотографии обожженных и “фрагментов” тел. Это был стихийный заговор молчания, беспрецедентный со времен первой войны в Заливе… Я отнюдь не уверен, что все жертвы согласились бы вот так взять и исчезнуть. Лично я бы хотел, чтобы нас показали всему миру»*[14].

Дело, конечно, тут не в натурализме деталей, а в том, чтобы почти стихийно складывающаяся информационная идеологема не затмевала трагические судьбы конкретных людей. Точная осмысленная информация не шокирует, а вооружает, структурирует реальную трагедию, а не размазывает ее.

В послесловии к «Пройти сквозь символы» Н. Клайн выводит свою книгу как попытку

> *«перевода знания в политическое действие, в контекст последних мировых событий. Она полемизирует с попытками перевода символических атак террористов*

[11] Кляйн Н. NO LOGO. Люди против брендов. С. 247.
[12] Пленники надежды. С. 443.
[13] Тополь Э. Роман о любви и терроре. М., 2003. С. 198.
[14] Бегбедер Ф. Windows in the World. М., 2010. С. 368-369.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

на Всемирный торговый центр и Пентагон 11 сентября 2001 года полностью в символическое измерение (как «крайнее проявление идеи антикорпоративного протеста»). «Идея “свободной торговли” как новый общественно-политический бренд, стоявший в одном ряду с шопингом и бейсболом, в соответствии с канонами классического маркетинга была подвергнута перепозиционированию — и теперь поддержка свободной торговли стала патриотическим долгом». Однако новая ментальная линия фронта, согласно которой критиковать американское правительство и стоять на пути рыночной глобализации — это значит быть на стороне террористов, таит вопиющую логическую ошибку. «От частной охраны в аэропортах, не сумевшей обнаружить оружие у угонщиков, и частных благотворительных организаций, так неумело предоставлявших помощь жертвам террористических актов, до правительственной помощи корпорациям, отнюдь не способствовавшей стимулированию экономики, — либеральная экономическая политика не помогает, а скорее мешает выиграть войну против терроризма»[15]*. Клайн с сочувствием приводит мнение индийского писателя Арундхати Роя: «Люди мира не обязаны выбирать между талибами и правительством США. Вся красота человеческой цивилизации — наше искусство, наша музыка, наша литература — лежат вне этих фундаменталистских, идеологических полюсов»*[16].

В заключение хотелось бы отметить роман Глеба Соколова с обманчивым «триллерским» названием «Вихрь преисподней». В нем создается новый литературный язык информационной эпохи, язык художественного взаимодействия с новой реальностью.

Превращение информации в главную движущую силу обычно рассматривается как показатель прогресса, однако это сопровождается и деградацией многих сторон человеческого сознания. Отсюда, наряду с учетом новейших информационных и маркетинговых реалий, использование автором расцветающего сейчас массового жанра «фильма ужасов».

Автор строит художественную модель человеческого сознания современного типа, находящегося во власти информационных потоков и, как наркоман, нуждающегося в постоянной информационной подпитке.

> *«Информационные потоки в его голове ослабевали! Еще немного — и в его голове воцарится ужасная могильная тишина. Ему требовалось свежих информаций!..»*[17].

Не имеющая никакого отношения к реальному положению дел информация существует за счет постоянно расширяющегося и все более интенсивного самовоспроизводства.

> *«Подобный информационный поток должен быть очень широким. Пусть это даже и ложь. В этом смысле я выступаю за царство лжи!..»*

Итак, «наступило время не действия, а информационных потоков, работают не мускулы, а мозг, движутся не ноги, а информация». Информация сродни террористическим актам, ежедневно обрушивающимся на голову героя со странным прозвищем Не-Маркетинг.

«Конец истории» наступил потому, что

> *«индустриальная эпоха закончилась, наступила эпоха информационных технологий, и вместо событий из плоти и железа теперь происходит информация из слов и разрушенных нервных клеток. А это гораздо ужасней и страшней, — события все-таки честны, они происходят, а не прячутся. Им просто трудно спрятаться, они всегда на виду и в них все — правда. Информация же и нервные клетки — это совсем другое, это почти всегда ложь, ложь, ложь!..».*

Глобализация — это приобщение к информации.

> *«— Этот город и есть тот великий мир, в котором будет жить моя новая концепция счастья. Посмотрите на него: это великий город! Да, я согласен: он грязный, он нищий, он неблагополучный город, в нем много совсем бедных людей, наркоманов, бездомных, и ему трудно выдержать сравнение с другими столичными, да и не только столичными городами, которые находятся там, в тех странах, где больше роскоши, где богатство — везде, а не только на двух-трех центральных улицах, но мой город — он всё равно теперь уже великий, потому что информаций в нем теперь уже отнюдь не меньше, чем в тех столицах, где у всех очень много денег».*

Блужданием по информационным лабиринтам безвластного над этим потоком человека «Вихрь преисподней» напоминает романы Кафки, а игрой языка — музыкальные импровизации. К сожалению, дальнейший творческий путь писатель продолжил в жанре «обычных», хотя и весьма оперативных детективов (роман «Жара»).

Так где пролегает граница между просвещенческим нормообразованием и антипросвещенческой патологией в использовании медиа? Поскольку любой акт информирования есть в позитивном смысле акт манипуляции, целеполагающего технического вторжения в имеющийся материал, то эмансипирующее отношение к медиа будет предполагать не изгнание фигуры манипулятора из среды коммуникации, «но, напротив, становление каждого манипулятором» и придание самой этой среде характера неотчуждаемого «коллективного самопроизводства»[18]. И антикорпоративная библия Н. Кляйн, и медийные романы А. Скобелева и Г. Соколова показывают, что наступила необходимость пройти по информационному лабиринту через символы как через дверь в освобожденное общественное пространство с прозрачным информационным менеджментом. Эти авторы противопоставляют, как могут, ослаблению историчности, новым, ускоренным форм частной мимолетности как ключевым эмблемам новой мировой системы адекватные формы активной социальной и художественной коммуникации.

[15] Кляйн Н. NO LOGO. С. 552.
[16] Кляйн Н. NO LOGO. С. 555.
[17] Соколов Г. Вихрь преисподней (здесь и далее — рукопись).
[18] Никифоров О. Диалектика медиапросвещения // Отечественные записки. 2003. № 4 (12). С. 57.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

КРУГЛЫЙ СТОЛ «АКТУАЛЬНОЕ ИСКУССТВО И МЕДИА»

Материал представляет собой отредактированную расшифровку записи Круглого стола «Актуальное искусство и медиа», прошедшего 28 ноября 2008 года в рамках Второго Российского культурологического конгресса с международным участием «Культурное многообразие: от прошлого к будущему».
Модераторы: *Олег Аронсон*, *Елена Петровская*, старшие научные сотрудники Института философии РАН, Москва.

Ключевые слова: *медиа, современное искусство, новые технологии, восприятие.*

Round Table: “Media and Contemporary Art”

This is an edited version of the audio record of the Round Table: “Media and Contemporary Art”, which took place on November 28, 2008. The Round Table was part of the 2nd Russian Congress for Cultural Research with international participation on the topic “Cultural Diversity: From the Past to the Future”.
Moderators: *Oleg Aronson* and *Elena Petrovskaya*

Key words: *Media, contemporary art, techno-art, new technology, perception*

Олег Аронсон

Сегодня мы собрались на круглый стол «Актуальное искусство и медиа», инициатором которого является Виктория Чистякова. Круглый стол проходит в рамках Второго Российского культурологического конгресса с международным участием. Мы гордимся тем, что статус международного участия подтверждается нашими гостями Сабиной Хенсген и Лизой Шмиц. Мне бы хотелось представить участников нашего круглого стола: Яков Борисович Иоскевич — наш коллега из Университета кино и телевидения в Санкт-Петербурге, Сабина Хэнсген — исследователь из Германии, специалист по авангарду, кинематографии и московскому концептуализму, Елена Петровская — сотрудник Института философии РАН, специалист в области философии фотографии, Лиза Шмиц — художник и исследователь из Германии, в данный момент преподает в Московском архитектурном институте, Юлия Лидерман — кандидат культурологии, сотрудник Российского государственного гуманитарного университета, Владислав Ефимов — художник, фотограф, сотрудник ГЦСИ и Олег Аронсон — сотрудник Института философии РАН. Мне хотелось бы, чтобы Виктория Чистякова, как инициатор круглого стола, сказала вступительное слово.

Виктория Чистякова

Я рада, что в рамках Российского культурологического конгресса стали возникать подобные события — локальные мероприятия, которые собирают не очень большое количество участников и посвящены строго определенной предметной области. Мы, ближе к концу конгресса, видимо локализовались в своих активностях — сейчас параллельно проходят еще три круглых стола и завтра эта форма работы будет продолжена. Я благодарна Олегу Аронсону и Елене Петровской за то, что они собрали таких интересных людей — как теоретиков, так и практиков современного искусства, и я надеюсь, что сегодня мы плодотворно пообщаемся. Рада приветствовать в числе гостей Якова Борисовича Иоскевича, профессора из Российского института истории искусств, это замечательно, что он нашел время прийти к нам для выступления и участия в обсуждении. Передаю слово Олегу Аронсону, модератору круглого стола, для начала дискуссии.

Олег Аронсон

Начать нашу дискуссию и обсуждение мне бы хотелось с докладов наших зарубежных коллег, начнем с Сабины Хэнсген.

Сабина Хэнсген

Это, наверное, очень даже неплохо, что именно я начинаю, поскольку мой доклад будет скорее ретроспективным по отношению к так называемому «актуальному искусству». Мне бы хотелось порассуждать об отношениях Московского концептуализма и медиа. Когда мы приехали в начале 1980-х годов в СССР, эстетика московского концептуализма произвела на нас очень сильное впечатление. Мне кажется, что мои рассуждения как представителя другой культуры и страны о специфике российского искусства могут быть интересными, особенно, если учесть, что российские коллеги, вероятно, будут рассуждать сегодня и о европейском искусстве. Подобная «смена ролей» мне представляется интересной. Итак, в начале 1980-х годов Московский концептуализм развивался в литературной и художественной среде, сложившейся в советской культуре вне государственных институтов и вне системы масс-медиа. Сегодня я не буду говорить о масс-медиа, а остановлюсь на проблеме использования в искусстве «старых медиа». Предвосхищая вопрос о том, что я понимаю под медиа, скажу, что предпочитаю довольно широкое определение: медиа как все возможные средства передачи информации. Московский концептуализм развивал собственные эстетические концепции существования вне системы масс-медиа, поэтому сегодня я буду

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

говорить о многообразии медиальных форм существования или представления художественного в традиции Московского концептуализма. Например, в области самиздата, сфере самопредставления, «самопубликации», вне зависимости от государственных каналов трансляции информации.

У меня для вас есть каталог, с названием *Preprint*, которое уже о многом говорит, особенно в связи с попыткой осмысления таких понятий как «рукодельность» или даже «рукомысленность». Речь, таким образом, идет о художниках-концептуалистах, особым, глубоким образом осознавших этот медийный анахронизм и перенесших его в среду экспериментов в области искусства. Архаическая основа в контексте советской культуры с ее авторитарным пониманием написанного и текста как такового приобретала особое значение и открывала свой критический потенциал. С семиотической точки зрения, речь идет о манипулировании текстом, о манипулировании от латинского «manus» — рука, то есть с этими книгами можно что-то делать непосредственно руками, трансформировать их и переделывать. Такое манипулятивное отношение к тексту художников-концептуалистов затрагивает не только языковое измерение, но и обращается к медийно-материальному пласту того средства, с помощью которого информация передается: как сам материал может деформироваться (складываться, сгибаться, разрываться и т. д.). Эта материальность, то есть буквально — физическая сторона артефакта играет немаловажную роль. С другой стороны, в нашу компьютерную эру мне кажется крайне важным вспомнить, что был еще один способ производства текста — пишущая машинка, которая стала любимым инструментом создания визуальной поэзии художников-концептуалистов. С помощью пишущей машинки автор становился своим собственным наборщиком. Текст возникал на машинке, с ее непосредственным участием, буквы-слова-фразы укладывались на поверхность листа, образуя сбивы, повторы, собственно, графические фигуры.

Московский концептуализм развивался в литературной и художественной среде, сложившейся в постсталинской советской культуре вне государственных институтов и сформировавшей собственные формы субкультурного эстетического существования.

Самиздат охватывал не только готовые, законченные произведения искусства, но также и их создание, исполнение и обсуждение. Литературные тексты, не прошедшие цензуру, циркулировали в рукописных и машинописных копиях; машинописный типоскрипт был главным средством производства и распространения в самиздате. Наряду с машинописной литературой особая роль принадлежала устному исполнению стихов в интимном кругу друзей. Относительно такого рода медиального анахронизма некоторые авторы говорили о возвращении в догутенберговскую эпоху.

До сих пор самиздат, по преимуществу, рассматривался с точки зрения содержательной и формальной противопоставленности официальной культуре, как мировоззренческое диссидентство или художественный нонконформизм. Не очень замеченной оставалась медиальная специфика самиздата[1].

Рукодельность самиздатовских книг концептуальных поэтов, сознававших вынужденный медиальный анахронизм своей техники письма и публикации и превращавших эту ситуацию в собственную эстетическую стратегию, привели их к ряду экспериментов в области визуальной и конкретной поэзии. Их прямо-таки архаичная техническая основа в контексте советской культуры с ее авторитарным пониманием письменного текста, приобретала особое значение, включавшее критический потенциал, поскольку с семиотической точки зрения речь в данном случае шла о демонстрации манипуляции текстами. Такое манипулятивное отношение к тексту у авторов-концептуалистов затрагивает не только языковое измерение, но и физически-материальную сторону текстового артефакта, его визуальную структуру. Это касается как перестановки элементов текста на поверхности листа, так и деформации самой этой поверхности за счет складок, сгибов, разрывов, разрезов или же скрепления листов бумаги.

Рис. 1. Пригов Д. А. Первый сборник вырванных, выдранных, выброшенных, измятых, истертых и поруганных стихов. 1985.

Пишущая машинка стала любимым инструментом создания визуальной и конкретной поэзии в самиздате. С помощью пишущей машинки автор становился своим собственным наборщиком. Машинописный шрифт при этом — уже не только возможность перепечатки, размножения прежде написанного текста в классическом самиздате. Машинописный шрифт превращается в производственный инструмент поэзии. Текст возникает на машинке и с ее участием. Буквы, слоги и слова укладываются на поверхности бумажного листа, образуя ряды, перестановки, повторы, россыпь или графические фигуры. Многомерное распределение графем на плоскости приводит к преодолению линейности поэтической строки.

Смерть Дмитрия Александровича Пригова, одного из ведущих представителей московского концептуализма, ставит вопрос о формировании традиции особых медиальных и перформативных форм существования литературы и искусства в самиздате, о возможности собирания и хранения не только письменных (рукописных и машинописных), но также звуковых и видео-документов по ту сторону гутенберговской книгопечати.

Гутенберговская книга до сих пор является доминирующим медиальным средством формирования традиций в культуре.

[1] Первая попытка включить медиальную проблематику была представлена на выставке «Препринтиум»: Präprintium. Moskauer Bücher aus dem Samizdat. Mit Multimedia CD. Hg. Hirt Günter, Sascha Wonders. Bremen: Edition Temmen, 1998.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

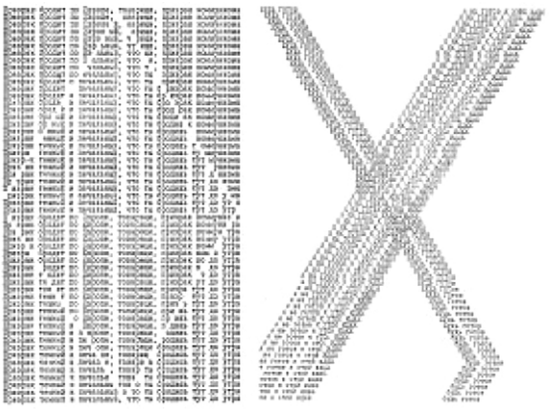


Рис. 2. Стихограммы.

Она гарантирует долговечность текстов, создавая предпосылки для их изучения и для все новых и новых интерпретаций последующими поколениями. Эфемерность же голосового события, перформативная реализация художественного высказывания всегда указывает на временную ограниченность живого присутствия. Это особенно ощущается, когда мы слышим голос умершего, которого хорошо знали при жизни.

Теоретическое предпочтение письма в последние годы ставится под вопрос новым научным направлением, сосредоточенным на исследовании голоса[2]. Возобновленный интерес к голосу и к акустическим явлениям проявляется в контексте более общей переориентации на перформативность. Происходит смещение от законченного произведения и готовых текстов к процессам их продукции и рецепции. В центре внимания — ситуация исполнения и восприятия произведений участниками. Голос является, при этом, пограничным феноменом между телом и языком, соматикой и семантикой, между *aesthesis* и *logos*.

В отличие от «неартикулированного» чтения про себя, текст в устном исполнении переводится в ситуативный контекст восприятия зрителями и слушателями. Мимика, жесты и, прежде всего, тембр, звучание голоса и ритм прочтения продвигаются в центр внимания.

Голос как след тела в этой ситуации может раскрыть свой субверсивный и трансгрессивный потенциал. Он не только является средством передачи смысла, — он развивает свою собственную динамику, может комментировать смысл текста, но также и противоречить ему, вступать с ним в спор. Будучи акустическим сигнификантом, материальностью, голос производит избыток. В процессе говорения, в переходной зоне между неартикулированными звуками и фонетическими единицами, помимо языкового значения, открывается досимволическое измерение. И тут возникают определенные взаимодействия между знаковым измерением и не полностью контролируемым измерением аффектов. Поле напряжения между стремлением к порядку, гарантией смысла, артистическим контролем и развязыванием аффектов и экстатическим выходом из себя становится особенно очевидным в серии Приговских «Азбук», где происходит наслоение письменных, визуальных и тональных эффектов. Так, в 48-й азбуке, и в отсутствии реального участия других действующих лиц, демонстрируется переход в область музыки и драматического искусства. Как персонаж в тексте фигурирует Владимир Тарасов, джазист, с которым Пригов часто выступал[3]:

А-а-а-а-а-а – поем мы на просто-
рах полей бескра-а-а-айных
Бу-бу-бу-бу – отвечают нам они
темные из недр своих жидких
вздымающихся
Вай-вай-вай-ваааац – обращаем мы
к небу – вай-вай-вай- лица
свои и души неясные – вай! –
дрожью содрагаемые
Гы-гы-гы-гы-гы – отвечают они
нам / Тарасов, ударь что-нибудь
бдзынь какое-нибудь – бдзынинь!
– Хорошо!/
Да-да-да-даааа – убегаем мы от
себя /бум-бум-буммм – подтвер-
ждает!
Ей-ей-ей-ееееей – бум-бум-буммм
-полнятся окрестности – буммм!-
окрестности полнятся – буммм!-

В видео–документации чтения-перформанса Дмитрия Пригова-милиционера, которое записали в 1985 году в его квартире в Беляево, приобретает конкретную наглядность самопозиционирование «неофициального» поэта между центром и периферией, его самовоплощение между идентификацией и дистанцией. Интимное пространство квартиры превращается в место встречи поэта со «своим народом», в пространство пересечения множества голосов и стилей. При этом мы имеем дело не только с цитированием языковых и стилистических образцов, но и с процессом усвоения интонационных образцов.

В отличие от вчувствования в представленные ситуации, у Пригова происходит процесс приближения и удаления от апроприированных интонаций. Осознанно используются «готовые», «ready-made», интонации. Точное использование разных интонаций требует большого артистического умения. Дмитрий Пригов разработал свою собственную, вполне виртуозную, голосовую технику. Усвоение чужих голосов у него не исчерпывается «холодной» дистанционной игрой, оно осущест-

[2] В особенности тут стоит упомянуть сборник «Голос: приближение к феномену», изданный немецкими культуроведами Дорис Колеш и Сибилле Кремер: Stimme: Annäherung an ein Phänomen / Hrsg. von Kolesch Doris, Krämer Sybille. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006.

[3] Цит. по рукописи, опубликованной на сайте Пригова: http://www.prigov.ru/bukva/azbuka48.php. Звуковая запись на кассете: Dmitri A. Prigow. Azbuki/Alphabete. Wuppertal: S-Press, 1989.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

вляется всегда узнаваемым голосом Дмитрия Пригова, с его своеобразным серебристым тембром, — это ясный и сильный голос с большим диапазоном возможностей модуляций. Чужие голоса тут находят свое резонансное тело.

Чтение цикла «Милицанер» можно рассматривать и как реакцию на советскую практику чтения: в текстовой основе тут лежит традиционная рифмованная форма стихотворения, в звуковой основе — торжественная, отчасти задушевная, отчасти назидательная интонация. Важным стимулом обращения к советским образцам чтения у Пригова является деконструкция голоса власти, транслируемого официальными масс-медиа:

Он жив, он среди нас как прежде
Тот рыцарь, коего воспел
Лилиенкрон, а после Рильке
А после — только я посмел

Вот он идет на пост свой строгий
Милицанер в своем краю
И я пою его в восторге
И лиры не передаю

* * *

Теперь поговорим о Риме
Как древнеримский Цицерон
Врагу народа Катилине
Народ, преданье и закон
Противпоставил как пример
Той государственности зримой
А в наши дни Милицанер
Встает равнодостойным Римом
И дальше больше — той незримой
Он зримый высится пример
Государственности

* * *

Вот вверху там Небесная Сила
А внизу здесь вот — Милицанер
Вот какой в этот раз, например
Разговор между них происходит:
Что несешься, Небесная Сила? –
Что стоишь ты там, Милицанер?–
Что ты видишь, Небесная Сила?–
Что замыслил ты, Милицанер?–
Проносись же, Небесная Сила!–
Стой же, стой себе, Милицанер!–
Наблюдай же, Небесная Сила!–
Только нету ответа ему.

Запись чтения Пригова–милиционера является фрагментом из видео-документации *Moskau Moskau*. В 1984 году я привезла аппаратуру *Blaupunkt VHS* из Германии в Советский Союз и начала свою видео-деятельность в среде Московского концептуализма с целью документировать то, что, как мне тогда показалось, могло быть уничтоженным, вытесненным и забытым. В те времена, когда советское государство держало под строгим контролем все средства технического репродуцирования, видео-деятельность как таковая представляла собой субверсивный жест создания своего собственного пространства коммуникации.

Рис. 3. Пригов Д. А. Чтение цикла «Милицанер» [Videostill: Günter Hirt/Sascha Wonders: Moskau Moskau. Videostücke, Wuppertal 1987.] Пригов Д. А. Советские тексты. СПб: Изд-во Ивана Лимбаха, 1997. С. 149–165. Видеозапись в издании: Hirt G., Wonders S. Moskau. Moskau. Videostücke, Wuppertal: S-Press, 1987.

В Москве мне было особенно интересно с помощью своей видео-аппаратуры исследовать коммуникационные процессы в определенной художественной среде. При этом, традиционные произведения искусства: картины, тексты, объекты и т. д. для меня, скорее всего, являлись фоном для того, чтобы использовать технические возможности камеры для создания эстетических событий. В этом смысле я обозначила бы и свою видеодеятельность как «концептуальную». Чтения стихов, показы картин, разговоры и, прежде всего, перформансы в видео-записях становились поводами для самоинсценировки субкультурной среды в качестве «Gesamtkunstwerk»ов.

Рис. 4. Moskau Moskau — Видео–документация среды Московского концептуализма

С моей точки зрения, медиальный потенциал видео отличается тем, что создание определенной ситуации и процесс ее воспроизводства тесно взаимосвязаны, — они влияют друг на друга. Тот, кто снимает видео, находится одновременно перед монитором и перед реальной ситуацией — таким образом возникает определенная интерактивная связь. Кроме того, все, принимающие участие в ситуации, сразу могут посмотреть

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

записанное. Они являются одновременно и субъектами и объектами, записывающие и записываемые принципиально могут меняться местами.

Видео-аппаратура не только провоцирует ситуацию, но и открывает диалогичный горизонт в этой ситуации. Я рассматриваю видео как медиум диалогичности и вижу в этом его существенную политическую функцию. Дело не только в том, что я независимо от государственной цензуры работала с видео. С точки зрения политической эстетики гораздо важнее, каким образом использовалась эта видео-аппаратура. И тут, как мне кажется, можно наблюдать некоторую критику масс-медиальной культуры, причем международной: и западной коммерциализированной, и восточной идеологизированной масс-культуры.

Критикуется именно односторонность общения в массмедиальной культуре, тот факт, что преобладающее употребление масс-медиа, в особенности телевидения, заставляет принять определенные модели поведения, познания и восприятия, не дающие адресату никакой возможности ответить. Вполне в традиции Брехтовского утопического требования по отношению к радио, которое он хотел превратить из «дистрибуционного» аппарата в «коммуникационный»[4], можно определить видео как медиум диалогического открытия ситуации, создания пространства обмена и соглашения, являющегося предпосылкой для развития разветвленных реверсивных сетевых структур[5].

Записывающая и сохраняющая функция видео-пленки позволяет рассмотреть видео и как память культуры. Тут можно было бы обсуждать множество вопросов, касающихся понятия «архив». В этом контексте я хочу ограничиться только одним аспектом: с моей точки зрения, видео могло бы служить для архивации ситуаций, обычно исключенных из официальной памяти. Однако, в политике памяти важно, какой именно порядок архива создается. В своем случае хочу указать на форму видеотеки. Она ставит под вопрос не только конвенциональное понимание произведения искусства, которое определяется четкими границами отдельной вещи, в серийной композиции можно увидеть и поэтические приемы повтора, трансцендирующие линеарное развитие истории и создающие эстетическую восприимчивость для формообразующего процесса.

В данный момент мне кажется, что лучшая форма репрезентации видеозаписей — это видеотека, пространство, в котором собраны и сохранены не только сами видеозаписи, но и сопровождающие материалы, тексты и изображения. В видеотеке зритель может проводить столько времени, сколько он хочет, смотреть, читать, погружаясь в материалы. Достаточно «пустые», медитативные съемки, в которых почти ничего не происходит, отправляют его, так сказать, во «вторичное» путешествие по разным слоям документации, где он может реконструировать события и исследовать свою собственную позицию.

В традиции текстуализированного образа мы имеем дело не с миметическим изображением видимого, а, скорее, с указанием на сферу невидимых значений. Такая документационная практика обращает внимание на то, что происходит за ее пределами. Возникает открытая серия разного рода указаний, отсылок к чему-то «другому».

Понятие *video poiesis* у меня возникло, скорее всего, интуитивно в качестве ответного термина, чтобы не пользоваться словом «видео-арт», которое, по моему ощущению, слишком сильно связано с традиционным понятием произведения искусства. Новый термин указывает не на целостность произведения, а, наоборот, на процесс, на эстетическую деятельность. При этом, видеомонитор не просто является зеркалом, а, скорее всего, окном, он не рефлектирует свет, но его излучает, создавая, таким образом, новый тип изображения, способствующий трансцендированию той реальности, которая нам дана.

Олег Аронсон

Спасибо, Сабина! Если у кого-то есть вопросы…

Лиза Шмиц

Относительно темы «Письмо и голос»: мне кажется, что сейчас компьютер существенно расширяет возможности передачи информации. Достаточно назвать, например, такую программу, как Скайп, когда я могу поговорить с человеком, который находится на Северном полюсе или в Австралии. Возможно, речь идет о совершенно инновационных формах общения между людьми…

Сабина Хэнсген

Есть даже термин, который определяет феномен, который Вы описываете, это так называемая «вторичная оральность». Первичная оральность существовала в ситуации отсутствия технических медиа — телевизоров, радио и т. д. — эпохи до Гуттенберга. Тогда как вторичная оральность — это новая форма устной культуры, базирующаяся на опыте предыдущих этапов ее развития. Вокруг этого феномена ведется очень много споров: противники полагают, что вторичная оральность отнимает у человека способность логически мыслить. Сторонники описывают перспективы практически планетарного общения, преодолевающего любые границы.

Олег Аронсон

Спасибо. Есть ли еще вопросы?

Юлия Лидерман

У меня скорее не вопрос, а уточнение. Когда открылась возможность писать на камеру, одновременно с этим появилась идея не использовать медиа как средство? Или был все-таки момент, когда художники видели камеру исключительно как средство фиксации? Наверное, это произошло где-то в середине 80-х годов XX века…

Сабина Хэнсген

Конечно, когда человек (художник) только получает в руки камеру, он стремится использовать максимум ее технических возможностей…

[4] Brecht, Bertolt: Der Rundfunk als Kommunikationsapparat // Bertolt Brecht:Gesammelte Werke in 20 Bänden. Bd. 18. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1967, S. 127–134.

[5] Flusser, Vilém: Kleine Philosophie der Telefonie // Vilém Flusser. Die Revolution der Bilder. Der Flusser-Reader zu Kommunikation, Medien und Design. Mannheim: Bollmann, 1995, S. 66–74.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

| Круглый стол «Актуальное искусство и медиа»|

Юлия Лидерман

Нет, я скорее имела в виду другую ситуацию: когда Вы начали снимать перформансы и собирать видеоархив… Шла ли речь сразу о моделировании какого-то особого нового пространства? Видео-плейлист появился одновременно с этой практикой или это появилось потом?

Сабина Хэнсген

Да, термин, безусловно, появился потом. Поскольку было необходимо «отойти» от этого процесса, чтобы посмотреть на него со стороны. В начале же это было просто увлечением и попыткой ответить на вопрос о том, как это возможно сделать? Речь шла, прежде всего, о постановке и решении конкретных задач. Что касается идеи видеоархива — она появляется позже, когда уже накоплен корпус материалов и ты задумываешься о том, как возможно их систематизировать. Если сравнивать с областью науки, то это сродни формированию сборника. Сама идея создания архива стала вторым этапом моего увлечения: сначала ты просто собираешь и получаешь удовольствие от процесса, а затем пытаешься ответить на вопрос «зачем?»

Лиза Шмиц

В начале 1970-х, когда художники начали активно работать с видео, сразу же возникло некоторое эстетическое и идейное размежевание: Дэн Грэхэм, например, больше работал с политическими концепциями. В Нью-Йорке он брал интервью у людей на улицах. И камера выступала своеобразным «демократическим» средством регистрации событий. При этом были художники, которые сразу же увидели поэтическую суть медиа и вышли на иной уровень экспериментирования.

Сабина Хэнсген

Безусловно, очень важно то, что Вы говорите: в мировом искусстве 1960-х годов эта тенденция была очень сильной. Например, работы и выставки Нам Джун Пайка, где особым образом соотносятся эстетика видео и телевидения, вопросы манипуляции медиа.

Владислав Ефимов

Нам Джун Пайк в некоторых проектах даже обходился без видео, создавая интерактивную среду, где человек приводил механизм в действие, например, нажатием на педаль. Или проекты с магнитами…

Олег Аронсон

Спасибо еще раз. Я думаю, мы перейдем к следующему докладчику — Якову Борисовичу Иоскевичу.

Яков Иоскевич

С самого начала мне бы хотелось определиться с форматом нашей дискуссии: у меня существует многолетний и достаточно печальный опыт участия в круглых столах и чаще всего это похоже на телевизионные передачи, когда в аудиторию вбрасывается какая-то идея, которую все активно начинают обсуждать. Потом все начинают смотреть на часы, умолкать и в результате так ни к чему и не приходят. Уходят недостаточно удовлетворенные. Я, во-первых, благодарен за то, что вы меня пригласили на мероприятие, во-вторых, хочу разъяснить побудительный мотив моего участия в нем. Я пришел сюда для того, чтобы наши московские и зарубежные коллеги помогли мне разобраться с теми вещами, с которыми я вплотную сталкиваюсь и как преподаватель, и как научный сотрудник. Уже примерно десять лет я и мои коллеги в секторе культуры Зубовского института занимаемся разработкой проблемы и исследованием феномена «аудиовизуального» как системы. Сразу же хотелось вы сделать важную сноску, которая, возможно, станет предметом дискуссии: ни в английском, ни во французском языках, насколько я знаю, к термину «аудиовизуальное» не добавляют дополнительных слов. То есть термин существует как субстантивированное прилагательное. И этот, с одной стороны, чисто лингвистический момент для меня представляет главную методологическую проблему. Определяя аудиовизуальное как «благоприятное поле» (Пьер Бурдье), мы получаем возможность апробирования различных терминов и явлений, которыми пользуется современной искусствовед. При этом адекватного определения как бы не существует, исследователь, занимающийся вопросами современного искусства, оказывается в растерянности, поэтому, прежде всего, надо определиться с такими глобальными понятиями как «искусство», «художник» и «артефакт». Существуют прописные истины о том, что искусство эволюционирует в рифму с процессом общего развития культуры. Главная тенденция этого процесса: постепенная замена материальных предметов нематериальными. То же самое происходит и в искусстве. Так что же происходит с артефактом в пространстве аудиовизуальной культуры рубежа нового тысячелетия?

Вытеснение артефакта на периферию художественной активности началось не сегодня. Возможности коммуникативной составляющей в структурах «жеста художника», различных «проектов» присутствует уже более полувека и в концептуализме, и в минималистских искусствах и во множестве других маргинальных проявлений художественного творчества.

Один из наиболее часто цитируемых в современном искусствознании автор — это француз Марсель Дюшан, который, фактически, наиболее радикально и для обыденного художественного сознания начала XX века, по сути, «издевательски» обошелся с базовым концептом художественной деятельности — артефактом, выставив в музее под названием «Fontaine» обычный писсуар. На самом деле, это стало точкой отсчета, обозначившей начало дематериализации художественного продукта, когда наряду с предметным сырьем — таким материалом художника как холст, краски, мрамор, гранит, глина, дерево — его «краской» и «материалом» становится многообразие процессов. Связи, противопоставления, ассоциации, контрасты, неизбежно сопровождавшие жизнь уже созданного художественного продукта на этапе формирования артефакта носили латентный характер. Теперь это становится не просто одним из компонентов формируемой структуры и не только особой «нематериальной краской», но основанием новых авторитетных направлений художественного творчества. К внутриструктурным процессуальным составляющим артефакта не просто добавляются процессы на границах его внешней структуры, но именно они становятся основным материалом «жеста художника».

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

Так же как *Fontaine* Марселя Дюшана, «Три стула» Джозефа Кошута (инсталляция, состоящая из обычного стула, его фотографии и планшета с текстом статьи «стул» из энциклопедии) были введены в художественный контекст не в качестве компонентов традиционного продукта художественной деятельности — артефакта, но как суггесторы качественно нового результата встречи реципиента с «произведением искусства» какого-то нового, не слишком еще осознанного качества. Возникает направление «концептуализм», полностью игнорирующее сенсорные качества компонентов изобразительной текстовой конструкции, благодаря чему и выходит на первый план собственно система смысловых связей между предъявленными компонентами.

Это было первым заметным проявлением изменений в морфологической системе пространственных и временных искусств. Обмен этот шел постоянно, но он не затрагивал онтологии отдельных проявлений художественной активности. Каждый из видов искусства стремился обнаружить, закрепить и затем всячески отстаивать собственную самодостаточность. Показательна в этом отношении история кино от начала 20-х годов, когда «Седьмое искусство» отбивалось то от литературы, то от театра, то от нового, казалось бы, очень важного для него качества — звука, ради сохранения собственной самодостаточной специфики, определяемой в тот период как «русский монтаж», который и был на этом этапе основой построения «истинно кинематографичного» артефакта.

Интересно, что именно Эйзенштейн, для которого конструктивная надежность закрытой структуры монтажного артефакта обеспечивала его социокультурную эффективность, размышляя над возможностями «вертикального монтажа», подготовил концептуальную почву, так сказать, «процессуального обогащения» наращиванием взаимодействий все новых компонентов внутренней структуры артефакта.

В рамках этого небольшого сообщения нас интересует инструментальный аспект использования прежде всего медиальных, коммуникативных и иных внешнеструктурных составляющих в принципиально новом качестве конструктивных компонентов эйзенштейновской структуры «вертикального монтажа», когда в его «партитуре» к «партиям» изображения — звуку, объему, запаху и далее всем остальным агентам воздействия на рецепторы человека — начинают добавляться компоненты совсем иного ряда. Как создают новые смыслы взаимодействия по вертикали в асинхронных конструкциях изображение/звук — это уже давно понятно, но как в эту структуру включается способ коммуникации, общения, его отдельные «выразительные» проявления? Ведь область художественного потребления все быстрее перемещается из сферы непосредственного контакта с артефактом-оригиналом — скульптура или картина в музее, живой концерт и спектакль — в область телекоммуникации, каналы которой постоянно разнообразятся и их количество растет с невероятной скоростью. Особенно это сказывается на аудиовизуальной (экранной) продукции, изначально исключающей как «живой» контакт, так и самый феномен «Оригинала», столь важный для многовековой практики классического искусства.

Эйзенштейновская концепция «вертикального монтажа» показала принципиально новые возможности репрезентации, суггестии, выведения в ассоциативную область эмоционально-смысловых результатов все новых вертикальных взаимодействий. Наряду с комбинаторным полем, включающим привычные сигналы, обращенные к непосредственно рецептивным возможностям человека, задействуется новый арсенал эмоционально-смысловых коммуникативных проявлений, которые существенно меняют параметры практически всех этапов художественной активности — продуктивных, репродуктивных, посреднических и рецепторно-суггестивных.

В современном художественном процессе наблюдается однонаправленное усиление продуктивной активности реципиента и редуцирорвания «авторских» качеств «художника», все более зависимого от своего реципиента и замещающего свою долю конструирующей деятельности неизбежным включением в новый «артефакт-проект» контекстуальных составляющих.

Попытки вырваться за сковывающие пределы предметно-временной определенности, самодостаточности артефакта — это постоянная, то усиливающаяся, то ослабляемая тенденция в истории художественной культуры. Определенность и самодостаточность артефакта — качество крайне соблазнительное в условиях нормативных этапов и участков мировой художественной культуры. Привлекательность смысловой определенности, функциональной четкости и гармоничного взаимодействия артефакта с локальным (эта локальность может быть сколь угодно пространной, просто к ней не подходят характеристики «общечеловечности», «универсальности» и т. п.) социокультурным контекстом может рождать гениальные произведения. Самый очевидный пример — это эйзенштейновский «Броненосец…». Не случайно этот шедевр революционного искусства, по авторской интенции не подлежащий никаким интерпретациям, стал культовым продуктом мировой художественной культуры и в определенном смысле моделью образцового артефакта. Не случайно во всех киношколах мира программы подготовки режиссеров предусматривают анализ этого фильма, прежде всего, как образца совершенной реализации четкого авторского намерения, совершенной конструкции.

Так же не случайна оппозиция монтажной теории Эйзенштейна и такого авторитетного кинотеоретика как Андре Базен, боровшегося против насилия над зрителем *Montage-Roi* или откровенный протест против «эйзенштейновского насилия» в прошлом известного советского режиссера Отара Иоселиани.

Таким образом, вариант классической структуры артефакта как продукта самодостаточного в своей пространственно-временной смысловой и эмоциональной определенности остается действующим феноменом в современной культуре. Дело лишь в том, что он утрачивает свое заведомо господствующее положение в постоянной оппозиции норма/антинорма, поскольку именно второе — не претендуя на заполнение всей территории художественно-эстетической активности — становится онтологическим индикатором дальнейшего развития того, что мы продолжаем называть искусством.

То, что столкновение разных способов коммуникации в отношениях художник–реципиент способно порождать определенные эмоционально-смысловые отзывы у реципиента, известно уже давно.

Напомним некоторые из таких фактов истории кинокультуры. Во время гастролей в Петербурге в начале XX века зна-

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

менитого французского комика Макса Линдера в Народном доме (ныне здание мюзик-холла) собравшимся зрителям показывался фильм о прибытии в Петербург актера с привычными компонентами комедийной погони. Показывалось, как актер прибывает в театр, взбирается на чердак, куда-то проваливается и в этот момент в кинозале вспыхивал свет и зрители видели Линдера уже «живьем», болтающимся на люстре, откуда он спускался на сцену и начинал общение с присутствующими. Игра с живым и экранным изображением стала основой чешского аудиовизуального представления «Латерна Магика» в 50-е годы XX века, а в 70–80-е годы итальянского театра *Camera Astratta*.

Один из самых глубоких и интенсивных «осмыслителей» современного состояния аудиовизуальной культуры Ж.-Л. Годар в своем последовательном протеистическом движении рефлексии, по сути дела, превратил «зероизацию» в методологическую базу и своих размышлений, и своей творческой практики.

Он не только в очередном своем фильме прибегает к привычной для постмодерна операции — «начать с нуля (*zero*)» осмысление базовых модусов культуры, но и ищет новые «вертикальные краски». Известно его пристрастие к «игре со словом», когда последнее разбивается на части, обнажая свой часто скрытый дополнительный смысл. Например, название его самого масштабного последнего экранного произведения, которое он назвал *Histoire(s) du cinema* — добавление *S* придает этому проекту тройной смысл. Еще один пример. Фильм «Две, три вещи, которые я знаю о ней» он начинает с чисто технического титра — номер разрешительного удостоверения — *Visa de controle*, извлекая из последнего слова часть *con* — «дурак, идиот». Так фильм начинается с «выкрика» «Дурацкая виза». Это при всей своей неприхотливости очевидный прием переноса информационного компонента, взятого из институционально-технологической практики, в художественно-смысловую. В этой «мелочи» наглядно просматривается переформатирование процессуальных (в данном случае коммуникативных) компонентов культуры в «краску» нового типа, существенно расширяется, таким образом, тезаурус «палитры» аудиовизуального творчества.

Современные телекоммуникационные технологии предоставляют значительно более широкий ассортимент опосредованных форм общения, используя которые художник получает постоянно расширяющуюся номенклатуру стыковых областей (по эйзенштейновскому принципу асинхронных построений изображение/звук в его теории асинхронного монтажа). Именно дематериализованный характер таких построений оказывается главной связью привычной конструктивной активности художника, комбинирующего материальные «краски» в процессе построения классического артефакта, с общекультурной тенденцией постиндустриального общества, в котором процессы все активнее теснят материальные объекты.

Совершенно естественно, что бурный всплеск использования коммуникативных феноменов в процессе построения «художественных проектов» наблюдается именно в новой культурной среде — в Интернете, который создал огромное пространство все новых форм сиюминутного глобального общения каждого с каждым.

Ключевым словом культуры рубежа нового тысячелетия становится понятие «множественности», при этом речь идет не только о многократном увеличении каналов доступа к продуктам аудиовизуальной культуры. Скажем, обходясь без покупки билета в кинотеатр или диска с фильмом, последний можно посмотреть во множестве сетевых кинотеатров, не выходя из дома. Так же и с доступом в сети ко многим тысячам ТВ каналов, сетевых библиотек. Своеобразным «народным театром» стал «Живой журнал», где в процессе общения идет смешение практически всех форм межличностной активности — от информационной до художественно-эстетической.

Быстрое наращивание монтажно-стыковых возможностей происходит благодаря и другим мощным «игрокам» на поле современной культуры — речь идет о концепции «множественных реальностей» и мультимедийном гипертексте (который еще называют «гипермедиа», поскольку он включает не только собственно текстовую (лингвистическую) информацию, но и зрительную, звуковую, да и, собственно, любую другую, способную воздействовать на рецепторы участников общения). Современное состояние — и особенно его перспективная эволюция — процесса отношений художник–реципиент, поскольку ключевое качество современной культуры — интерактивность — все больше уравнивает в правах автора и потребителя. Происходит это, в значительной степени, и благодаря существенным изменениям социокультурных качеств традиционного артефакта.

Ясно, что эта новая перспектива гигантского расширения и радикальных качественно новых изменений сферы художественной активности, ее конвергенции в культуре постиндустриального информационного общества побуждает обращаться к практике отношений с чем-то огромным и принципиально непознаваемым. Отсюда мода на концепцию «апофатики», но нас в данном случае интересует подход к этой проблеме не на уровне иерархической вершины, но в среде актуальной социокультурной практики, прежде всего, именно из-за огромных масштабов и невероятной интенсивности развития этой практики. Речь идет о некой методологической «дорожной карте», применяемой в дипломатии для решения очень сложных и болезненных конфликтных ситуаций.

Думается, и такая постановка вопроса, прежде всего, диктуется актуальной социокультурной практикой, в которой наряду с привычными конструкциями артефактов возникают новые комплексы.

Например, Никита Михалков почти одновременно создал два артефакта: игровой полнометражный фильм «12» и телепередачу «55», каждый из которых является, на первый взгляд, самодостаточным автономным художественным продуктом, который можно проанализировать традиционными методами. Но, судя по их оценкам в российском обществе, такая характеристика оказывается совершенно недостаточной, поскольку между этими произведениями и их качествами интеркультурных объектов возникло такое мощное эмоционально-смысловое поле, что в данном случае перед нами очевидный «жест художника», в котором процессуальные составляющие и внутренних и внешних структур настолько значимы, что без их характеристики нельзя толком разобраться и с отдельными — кино и телевизионным — продуктами, не говоря уже о том, что мы имеем дело в данном случае с еще одним — третьим продуктом, требующим своей методологии анализа.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

| Круглый стол «Актуальное искусство и медиа»|

На протяжении мировой истории искусства, его базовой характеристикой было триединство понятий *Poiesis* — *Mimesis* — *Techne*. Так характеризовались базовые качества художественной активности: творческий замысел и его реализация, способы подражания реальности и завершенная выделанность художественного продукта (артефакта).

В интернет среде, как в новом значимом пространстве, уже не только экспериментального, но и массового продуцирования и функционирования аудиовизуальной продукции аналогично триединству классического искусства обнаруживается собственная триада: «виртуальность — интерактивность — гипертекст (гипермедиа)», внутри которой актуальное искусство и пытается обнаружить все новые краски «вертикальных» взаимодействий, не посягая на продолжающийся опыт продуцирования и функционирования классических артефактов.

Олег Аронсон

Спасибо за содержательное выступление. И, если нет вопросов, то давайте выслушаем еще один теоретический доклад: слово предоставляется Юлии Лидерман.

Юлия Лидерман

В своем выступлении я буду развивать сюжет, затронутый Сабиной в связи с отношениями между русским искусством и медиа. Хотелось бы обсудить с вами один случай из истории 90-х годов XX века. Мне интересен пример того, как наивное отношение русского искусства 1990-х к медиа, оговорюсь, на примере масс-медиа, разрушило один из центральных приемов искусства 1970-х и сделало почти бессмысленным разговор о русском политическом искусстве.

Модернистское искусство предложило интерпретатору (или зрителю) новое эстетическое событие. Это событие лежит в плане поведения, оно есть жест/действие художника, иногда зрителя. В ряду первых эстетических жестов современного искусства можно назвать организацию независимого салона (1874), публичное чтение манифеста футуристов (1910), организацию первой дадаистской вечеринки (1916), решение Марселя Дюшана об экспонировании писсуара (1917). Авангардное (подпольное) существование этого приема продолжается до момента его институционализации в особом жанре современного искусства, имеющем разные наименования: акция, перформанс, действие и пр. Что здесь важно, произведение, в случае семантизации действия, оказывается для зрителя лишь следом, знаком, способом его документации. В этом и причина дальнейшей трансформации, в которой роковую роль сыграли медиа.

Для социально ангажированного искусства 1970-х гг. приём, о котором шла речь, был одним из центральных. Смысл произведения художника в соц-артистской стратегии рождался при мысленном перемещении породившего его жеста в социальный, политический, эстетический и биографический контексты. К интерпретации предназначалось именно решение о создании или экспонировании того или иного объекта или ряда объектов или действий. Интеллектуальная игра зрительского восприятия состояла в определении иерархии значений, выявленных при такой игре воображения. Кроме вышеназванных контекстов, значимым для интерпретации произведений современного искусства также стал контекст, который, с некоторыми оговорками, можно назвать теоретическим. Организуя независимый салон, импрессионисты говорили о том, что они понимают себя и искусство «свободными». Дадаисты и сюрреалисты говорили о революционной роли искусства и выступали в роли художников-революционеров. В роли носителей смысла и значения искусства выступили футуристы в шокирующих петербургских прогулках в гриме.

В советском актуальном искусстве 1970-х алгоритм восприятия, связанный с контекстуализацией жеста художника, приводит к появлению генетически родственного приема — поведения в роли, поведения от лица персонажа. В советском контексте также особое значение приобрели маркировки начала и конца игрового поведения, отграничение зоны игры, зоны свободы, зоны представления от неигрового, реального, социального пространства. Надевание маски, иронический, сатирический характер текста облегчал достижение этой цели.

Устройство советской социальной жизни (к 1970-м годам можно уже говорить о массовом цинизме, распространившемся в советском обществе) предполагало циничные игры советского человека. Предписанное поведение в определенных ролях воспринималось и осознавалось со всей мерой условности. За это советский человек получил в социологической литературе характеристику «человека лукавого» (См. многолетний проект «Советский человек» Левада-Центра). Художественный жест от лица персонажа, сама карнавализация, оборачивание, надевание маски, в связи с этим, получило характер реалистического изображения советского общества. Подтверждение такого намерения можно найти в манифесте соц-арта 1972 года, в котором было продекларировано, что «Соц-арт — это возрождение на авангардных принципах стиля и методов классического соцреализма» (Комар и Меламид).

В политических практиках искусства 1990-х, и позже 2000-х, наследующих соц-арту, доминирующим жанром российского актуального искусства стал акционизм. Материал к его изучению собран Андреем Ковалевым в выпуске журнала WAM № 28/29 «Российский акционизм 1990–2000». Стратегия Олега Кулика (человек-собака) в контексте искусства 1990-х выглядит прямым продолжением соц-артистских экспериментов, в которых и маска, маркирующая ролевое поведение, и сами жесты в роли получили равные права к интерпретации. Человек в роли собаки появился в контексте актуального искусства в перформансах Вали Экспорт в 1960-е годы в Австрии, но множественные означивания социального, политического, биографического, эстетического контекстов поведения от лица животного как продолжение соц-артистского приёма сделал актуальными здесь именно Олег Кулик. В акционизме 1990–2000 гг. соц-артистское «действие в роли» трансформируется в две «традиции». Маска отделяется от действия. Этому приему обязан славой Владислав Мамышев-Монро, к нему прибегают Авдей Тер-Оганян и Илья Китуп в перформансе «Карлики», Александр Бренер в акции «100-летие со дня рождения Мао-Цзэдуна», известность получают акции Петлюры и другие фэшн-перформансы. С другой стороны, демонстрация действия более не нуждается в карнавале. В перформансах группы «ЭТИ» исчезает игровой (маскарадный) характер действия. Условность роли (самоирония художника, легкость, спонтанность смены ролей) больше не так важна, важен характер, можно

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

даже усилить — образ жеста. Именно в перформансах группы «ЭТИ» появляется приём «вынужденного маскарада», важный и для сегодняшнего дня, когда к игровой интерпретации произошедшего художники и зрители прибегают только при условии опасности, при угрозе репрессивных мер.

Участники последовавших за перформансами группы «ЭТИ» перформансов группы «Радек» и «Внеправительственной Контрольной комиссии» почти совсем не прибегали к игре. Этот тезис проверяется эмпирически. Написав — «роли политических борцов исполняли участники общества «Радек» и группы «ЭТИ», можно вызвать автоматическое недовольство и самих героев, и критического сообщества. Возможно, то, что при переходе в зону игры художники больше не нуждались в специальной униформе, означает, что современность на какое-то время была воспринята как пространство свободы.

Но одновременно с этим 1990-е годы превращают медиа в доминирующую среду бытования искусства. Художники (перформеры), восприняв масс-медиа как средство трансляции образов собственных жестов широкой публике, понемногу исключили социальный и политический контексты из рецептивной программы своих акций. Владислав Мамышев-Монро и Тимур Новиков с компанией изобретают ПТВ (Пиратское телевидение). Воронежская слава Мамышева-Монро 1999 года — один из первых медийных апофеозов российского искусства. Например, в случае с перформансом группы «Радек» «Черный верх — белый низ», именно газетный образ вошел как событие в историю российского искусства 1990-х. Можно сказать, что постепенно арт-событие обретает исключительно медийный характер. Единственным случаем рефлексии этой ситуации я полагаю перформанс Олега Кулика 1999 года «Белый человек, черная собака», где вспышки фотоаппаратов были единственным источником света, позволяющим видеть происходящее.

Политическое искусство 2000-х, акции «Профсоюза уличного искусства» и группы «Война» не только документируются; можно предположить, что поддержание присутствия в медиа-среде (обновления сетевого журнала) и порождает некоторые из них. В любом случае, важно, что документация акций группы «Война» ведется самими участниками и они сохраняют контроль над организацией медийного события, и строят его по принципу скандала. Но среда имеет свои конвенции. У медийного скандала есть недостаток: ему в России, в связи с особенностью здешних социальных конфигураций, сложно стать событием социальным. То есть здесь (в стране телезрителей) медийный скандал, медийный призыв не подразумевает ответного жеста.

Олег Аронсон

Получается какой-то парадокс, который я не могу разрешить: с одной стороны художник должен обращать внимание на факт того, что его продукция имеет медийный характер и быть озабоченным тем, как это выглядит в мире медиа. С другой же стороны, именно то, как это выглядит в представлении медиа, лишает его политической составляющей. Вот и вопрос: где же тогда место для политического жеста?

Юлия Лидерман

Для меня, например, то, что делает Олег Кулик в 1998 году в свете софитов и при публике, которую мы отчетливо видим, становится знаком возможности реконструкции тех чувств, которые люди там испытывают. Эти переживания я могу истолковывать и в политическом, и в социальном ключе.

Олег Аронсон

Мне кажется, что Вы не можете это истолковать, и я объясню, почему: здесь есть, как мне видится, достаточно простой критерий, связанный с тем, что жест либо несет в себе политическое измерение, либо не несет. Жест Кулика не нес в себе политического измерения, если мы говорим об искусстве как социально-политическом проекте. В начале своего выступления Вы задавались вопросом, почему у нас нет политического искусства. Так вот, вся политика Кулика — это политика внутри художественного рынка, но никак не социальная политика.

Юлия Лидерман

Нет, не соглашусь. У Олега Кулика были проекты, направленные исключительно в политический контекст, например, акция «Партия животных». Мне кажется, что это было и не нужно, недаром я начала с описания практик соц-арта, в котором выступление от лица ЖЭКовского художника могло быть рассмотрено в политическом контексте, но прямого указания на политическую сферу не имело. Но сегодня прочтение этого художественного текста возможно только через политический контекст.

Яков Иоскевич

У меня вопрос к Олегу: для того, чтобы определить некий объект как политический или не политический, какие существуют критерии или этапы анализа художественного процесса, начиная от замысла и вплоть до полной рецепции? И что важнее — сфера интенции художника или сфера результата восприятия?

Олег Аронсон

Я думаю, что в каком-то смысле ни то, ни другое. То есть, интенция может быть политическая, а результат абсолютно конформистским. Мы знаем множество подобных примеров. И наоборот — результат может быть политическим, тогда как интенция его не предполагает, а политическим его делает, например, случай. Для меня здесь важен момент, связанный со сферой масс-медиа, которая сегодня практически совпадает со сферой реальной политики. Поэтому художественный жест в своей простоте уже политическим быть не может, то есть, если он прикасается к сфере масс-медиа, то его политическая составляющая неизбежно стирается. Но есть старый тезис Жан-Люка Годара — «не надо делать кино о политике, а надо делать политическое кино». То есть, для меня важно сегодня понять, что в сфере масс-медиа еще не схвачено политикой и, даже зная, что и это будет схвачено политикой постфактум, бить в эту сферу. Другими словами, понять, где политика имеет границу.

Яков Иоскевич

Очень хорошо, что вы вспомнили о Годаре. Можем ли мы говорить тогда, что фильм с очень ясным и очевидным политическим замыслом, выходя в пространство культуры, политически никак не функционирует? Это будет явлением политического

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

искусства или нет? Речь, при этом, идет скорее о философском плане и об онтологии.

Олег Аронсон

Наверное, я не буду говорить о сфере онтологии, потому что тогда возможно некоторое недопонимание и несовместимость: кино настолько изменчиво и настолько отвечает моменту, что онтология, кажется, просто не будет срабатывать, когда мы говорим о сфере кино. Кино, кстати, как раз и показывает нам границы онтологического мышления. Поэтому я еще раз скажу: мне кажется, что сегодня в сфере кинематографа область политического крайне проблематична. Получается так, что, вторгаясь со своим искусством в сферу политического, ты неизбежно терпишь ущерб. Поэтому искусство в целом старательно избегает подобных вторжений и сегодня этот факт оказывается для меня очень важным. Я думаю, что позже это можно будет обсудить, поскольку у нас есть определенное движение нашего круглого стола, которое зависит в том числе и от ограничения во времени. И я предоставляю слово Елене Петровской, которая продолжит тему медиа.

Елена Петровская

Сожалею, что волей обстоятельств мне придется прервать обсуждение политического аспекта нашей темы. Мне хотелось бы вернуться к терминам, которые заявлены сегодня: современное искусство и медиа.

Начну со ссылки на Розалинд Краусс. Ее статья, которую мне нередко доводилось цитировать, называется «Переизобретение средства» (*Reinventing the Medium*). В ней речь идет о том, что в эпоху, когда уже сама фотография оказывается устаревшей, появляется возможность возродить идею выразительного средства (*medium*), которое выступает объектом насмешек и неверия со стороны всего послевоенного искусства. Однако особенность нынешнего момента заключается в том, что, скорее всего, это средство придет из областей, которые неопознаваемы как области искусства — с большой или маленькой буквы. Проще говоря, новые художественные конвенции могут возникнуть на базе медиа-образов, будь то реклама, фотороман или комикс. И большинство современных художников так или иначе реагирует на импульсы, исходящие из этой анонимной среды. Так, говоря словами Беньямина, фотография раскрывает утопическое обещание, которое было с самого начала в ней заложено: она не претендовала на статус искусства, и ее делали «любители». Позднее это обещание забылось, поскольку, как и другие визуальные образы, ее стали использовать в коммерческих целях. Но в момент ухода фотография заново обнаруживает то, что когда-то обещала в качестве новой технической формы. А теперь позвольте коротко представить творчество современного немецкого фотографа Андреаса Гурского.

Работы Гурского лишь по инерции можно считать фотографиями. Дело не просто в использовании плексигласа вместо привычной бумаги и даже не во впечатляющих эффектах компьютерного монтажа. То, что открывается взгляду зрителя, — это особый тип изображения, с особенностями которого мы и будем разбираться.

Сюжеты, интересующие Гурского, мгновенно переводятся в разряд символов современной эпохи. Монументальные пейзажи, часто представляемые с высоты птичьего полета (насыпные острова в Дубае, подготовленный к спортивным соревнованиям ландшафт и др.), промышленные предприятия, биржи, концерты рок-звезд и другие массовые празднества, велосипедные и автомобильные гонки, супермаркеты и бойни — таков далеко не полный перечень тематических предпочтений фотографа. В этой связи необходимо подчеркнуть два обстоятельства. Прежде всего, создаваемые Гурским полотна отличает сверхкрупный масштаб: оптимальный способ их показа — это размещение по одной работе на каждой из стен галерейного или музейного зала. Монументальность фотографий не столько подражает станковой живописи (подобная аллюзия была бы уместна в случае Дж. Уолла), но является своеобразным регулятором взгляда. Это дополняется вторым формальным обстоятельством, а именно так называемой наводкой на резкость на всю глубину изображения, — то, что находится на переднем плане, видно столь же отчетливо, как и то, что расположено от зрителя на максимальном удалении. Впрочем, детализация не выявляет лиц и индивидуальных черт: как люди, так и объекты выступают в виде отдельных ячеек, или единиц.

Здесь мы вплотную подходим к тому, что делает Гурский, прибегая к услугам цифрового монтажа. Он действительно выбирает некий изобразительный сегмент, который, соединяясь с другими, повторяется в изображении. Однако невооруженным глазом такой фрагмент вряд ли удастся обнаружить, тем более, что все возможные швы от зрителя тщательно скрыты. Активное использование Гурским цифровых технологий в сочетании с иконичностью изображения (эффект реальности, творимый всякой фотографией) позволяет специалистам утверждать, что фотография для него является не «средством изображения», но средством «конструирования реальности».

Этот тезис требует, однако, пояснения. Изображения, создаваемые Гурским, сконструированы в том смысле, что не подражают окружающей реальности. Эти обширные полотна акцентируют общие планы; как правило, в них отсутствует центр. Столкнувшись с таким «массированным» видом, зритель физически отступает, тут же переключаясь в альтернативный режим восприятия изображения. Между мельчайшей деталью (ячейкой) и обобщающей схемой нет никакого перехода. Напротив, переход от детали к целому осуществляется через разрыв. Или я рассматриваю платья и позы гимнасток, или созерцаю абстрактное полотно, в которое превращается корейский праздник, если пытаюсь охватить этот вид целиком. Не будет преувеличением сказать, что зритель в принципе не может охватить и удержать такое целое. То, что ему явлено отдельной фотографией, превосходит возможности его естественного восприятия. Изображение навязывает новый род тотальности — если это и символ глобализации, то вовсе не антропоморфный.

С другой стороны, отмечалось и то, что событие, показываемое Гурским, сразу представляется как опосредованное средствами коммуникации. Иными словами, в сам состав события — как это имеет место в случае знаменитых гонок «Формулы-1» — включена машинерия по его производству и тиражированию. Это следует понимать не только прямо — Гурский изображает обычно остающийся за кадром эпизод, когда группа механиков четко скоординированными действиями приводит в порядок машину во время предусмотренной правилами

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

гонки остановки (пит-стоп). Дело, повторяю, не в обнажении таких невидимых пружин и рычагов. Уже одним четырехкратным повторением группы механиков (ячейка рассматриваемого диптиха) Гурский словно дает понять, что событие является таковым постольку, поскольку переводится в изображение, причем изобразимость — повторяемость — неотделима от протекания события во времени. Следовательно, референтом фотографии, в отличие от некогда предполагавшейся реальности, становится настоящий медийный конструкт.

Поскольку Гурский изображает массовые празднества (в основном на материале Северной Кореи, хотя и с несколько микшированной экзотичностью), это дало повод критикам интерпретировать его творения в терминах орнамента массы, понятия, сформулированного в конце 1920-х Зигфридом Кракауэром. Для Кракауэра орнамент, образуемый синхронизированными в своих движениях живыми телами (начиная с танцовщиц популярных в те годы варьете), является наглядным выражением капиталистической экономической системы с ее растущим рационализмом, направленным против природы. Говоря коротко, масса, это порождение новейших обществ, не имея никаких идентификационных механизмов, узнаёт себя в орнаменте. В этом смысле об исторической эпохе можно понять больше из анализа ее «незаметных поверхностных проявлений», чем из суждений, высказываемых ею о самой себе. По-видимому, экстраполяция этого тезиса на современную нам действительность представляется весьма обещающей, тем более, что Гурский не устает воспроизводить динамику массовых сборищ. Кракауэровский тезис подвергается, правда, коррекции. Это происходит либо по линии ослабления его критического пафоса, либо с учетом изменившихся воззрений на социальный субъект. Так, Гурский объявляется транслятором «множества» (*multitude*), объединяющего в прерывистые сети (networks) разнородные сингулярные образования, какими в первую очередь являются тела. Однако остается неразрешимой загадкой, как можно в принципе такое множество изобразить; сами критики замечают, что, проявляясь в нематериальных формах, оно лишается поверхности.

Я не думаю, что выходом из положения является апелляция к невидимому видимому, а именно к тому, что идеальный «орнамент» Гурского при ближайшем рассмотрении распадается на множество потенциально несовершенных индивидов. (Оставляю в стороне вопрос о несовпадении индивида и упоминавшейся чуть выше сингулярности.) Подсказку находим в словах самого фотографа: «Меня интересуют глобальные точки зрения (*globale perspektiven*), сегодняшние социальные утопии». В самом деле, что такое эти «глобальные перспективы»? Кто и из какой точки может их наблюдать? Логично предположить, что такого наблюдателя нет и быть не может. Во всяком случае, человеческий глаз явно на такое не способен. Фотографии Гурского потому и не являются фотографиями в привычном смысле этого слова, что у них отсутствует зритель. Это действительно огромные иллюзионистские конструкции, с которыми невозможно войти в какое-либо отношение, неважно — созерцательное или сопереживающее. Их объект — не новый мир, а новый тип дистанции, разрушающей традиционную способность видеть, а значит представлять. Именно поэтому эффект реальности играет здесь столь двусмысленную роль — нас заставляют поверить в то, достоверность чего не подкрепляется чувственными данными. Это как бы память чувства, в том числе и зрительного чувства, и она должна нам помогать осваивать массив из визуальных единиц, вообще не подлежащий обозрению.

В работах Гурского иногда показан зритель. Это либо те, кто пытается запечатлеть серию технических манипуляций во время гонки «Формула-1» (такие наблюдатели расположены прямо над интересующей их сценой в подобии стеклянного аквариума), либо маленькая группа, созерцающая ничем не прерываемый ряд витражей невиданного кафедрального собора. В том и другом случае зрители вооружены камерами, выражающими их желание найти оптимальный угол съемки. Столь же очевидно, что его не удается обнаружить. (Болельщики «Формулы-1» самой своей многочисленностью указывают на фрагментарность будущих изображений, а исследователи витражей находятся в кричащем несоответствии с масштабом фотографируемых объектов.) Лишь один наблюдатель, похоже, в состоянии преодолеть эту ограниченность. Им на первый взгляд является фотограф. Но парадокс заключается в том, что, в отличие от классической живописи и прежней фотографии, зритель не может встать на эту точку, не может с ней совпасть. В результате остается непреодолимый разрыв между сконструированной перспективой и возможностью распорядиться ею: «глобальная точка зрения» последовательно исключает всякий зрительный контакт.

Замечу, что эта сделанность говорит нам больше об истине глобализации, чем любое прямое изображение, передающее ее отдельные проявления или непредвиденные следствия. В отличие от массового орнамента, глобализация не есть явление поверхностное. Она остается неизобразимой, и это отражено во множестве повествований о заговоре, которые могут рассматриваться как искаженные попытки символически справиться с тем, что целиком и полностью вне нашей досягаемости. В самом деле, воображение терпит неудачу перед масштабом и эффектами глобализации. Это тот невидимый — предельный — горизонт, который бросает вызов нашей способности его представить и осмыслить, поскольку логика такого целого от нас необходимо ускользает. Вместе с тем, мы не можем не создавать образы этого отсутствующего целого, или, по слову Джеймисона, его «картографировать». Выстраивая отчуждающую и нечеловеческую перспективу, Гурский выступает настоящим документалистом. Средствами фотографии он показывает недостижимость горизонта, в который вписан повседневный опыт, и, в то же время, неизбежность наших попыток этот горизонт осваивать и приближать. Иными словами, его фотографии фиксируют разрыв, которым и является для нас сама глобализация.

Вопрос из зала

Когда появились новые медиа, то были очень сильные прения относительно их формальной составляющей и способов в нее вписаться, однако, лет через пять, с середины 1990-х, эти вопросы анализироваться перестали. То есть, новые медиа обрели себя изнутри и фактически начали действовать. Оказывается, что вся формалистская риторика новых медиа лежит в области бессознательного. Мне очень понравилось начало

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

рассуждений Елены — через теорию Розалинд Краусс. А вопрос мой скорее всего можно сформулировать так — каковы ваши ощущения от этих самых новых медиа? Ведь, по сути, все новое мы можем воспринимать изначально только на уровне ощущений.

Елена Петровская

Вопрос, как я понимаю, имеет отношение к следующему: насколько новым является то, что мы привыкли так называть?

В целом я могу согласиться с тем, что сейчас мы переживаем трудный момент, поскольку, как это явствует из сделанных докладов, у нас нет подходящего языка для описания современных нам явлений. Мы пытаемся накладывать на них старые схемы, причем большинству кажется, что все идет как надо, и можно применить старый масштаб к явлению, которое не вполне ему соответствует, в поисках правдоподобных объяснений. Думаю, что мы способны зафиксировать конфликт между используемым инструментарием и объектом, к которому он применяется. Этот конфликт мы явно чувствуем, и можно сказать, что сегодня мы переживаем действительно переломный момент.

Олег Аронсон

Мне кажется, что в творчестве современных художников существует тенденция своеобразного подпольного возвращения к старой медиальности.

Елена Петровская

Поскольку я не фотограф и не накрываю себя черной тканью, встав перед аппаратом, я ничего не знаю о намерениях фотографа. Более того, в каком-то смысле как интерпретатора и зрителя такой субъект меня не интересует, поскольку я получаю конечный продукт и имею дело именно с ним. Для меня, например, интересно, может ли Гурский восприниматься как выражение чего-то, о чем у нас нет позитивных знаний, что не описано пока теорией, но что можно, тем не менее, увидеть. При этом, речь идет не о прямом взгляде — и это очень важно, — а о некоей специфической конструкции, которую мы можем попытаться передать словами. Мне кажется, что у художника есть эта потенция к осмыслению современности через изображение или с использованием изображения как подручного средства. И здесь возникает еще один акцент, а именно на средстве, но уже в значении «выразительного языка» и даже «медиа»...

Владислав Ефимов

Я хочу показать наши совместные работы с Аристархом Чернышевым, мы с ним делали интерактивные инсталляции, это можно назвать мультимедиа, потом нашу с ним находку, — использование поп-культурного канала для передачи художественной информации и последние мои работы.

Первая работа называется «Сияющие протезы». Это интерактивная инсталляция, которая управлялась с помощью четырех кнопок довольно грубого дизайна. Мы здесь исполняем танец с пилами, где имитируем отрезание себе конечностей. Здесь имеется в виду, что в будущем человечество разовьется до такой степени, что люди будут изменять свои конечности, исходя из соображений моды. Там было еще видео с отрезанными протезами, которые конвульсивно дергались. Всем этим управляют зрители. Такая заводная реальность. Мы тогда с Чернышевым увлекались не вопросам медиа, а вопросами науки, вопросами физического позитивизма — дергаешь за рычаг и получаешь прямое физическое воздействие. Зритель нажимает на кнопку на железном пульте и начинается имитация отпиливания конечностей. Это 1997 год. Когда нас спрашивали, нравятся ли нам медиа, намеренно ли мы делаем медиа-инсталляции, мы говорили, что нет, просто это такой инструмент для пояснения наших идей.

Следующая работа называется «Генетическая гимнастика». Довольно давно я работал на заводе ЗИЛ инженером-конструктором, и нас там заставляли делать производственную гимнастику. Торжественно открывалась форточка, включалась радиоточка, начиналась культурная пауза, и все инженеры, особенно старые, которые работали на заводе ЗИЛ еще при Сталине, выходили из-за кульманов и делали гимнастику. И мы подумали с Аристархом, что, если в будущем ученые-генетики будут делать гимнастику, то они начнут видоизменяться. На этом видео один исследователь делает гимнастику, а другой (это я) — собственно исследует. Это запись на старой пластинке. Я занимаюсь исследованием разных образцов. Образцами нам служили жареные курицы из ларька и роботы-трансформеры. Нам было страшно делать современное видео, потому что мы очень боялись стать видео-художниками, мы никогда не хотели стать медиа-артистами, поэтому мы старались сделать что-то попроще, — видео, состоящее из отдельных кадров. Все это снято на фотокамеру. Это немного возврат в прошлое, чтобы нас никто не спрашивал, где тут новые технологии и что вы о них думаете. Здесь мы о них не думали ничего. Эту инсталляцию мы показывали в Петербурге в музее академика Павлова. Нам тогда очень нравилась генетика, мутации и роботы-трансформеры.

Следующая инсталляция «Пузыри». Здесь интерактивность заработала в первый раз. Инсталляция представляет собой экран, на котором бегут облака и рядом стоят два автомобильных насоса, которые нужно качать с определенным усилием. Там есть датчики, и когда качаются эти насосы, из трубочек выдуваются художники и улетают в небо. Если перестать качать, они сдуваются. Качать трудно, но если докачать до конца, то мы с Аристархом улыбаемся и улетаем в небо. Здесь я думал о средневековом монашестве, о монахе, который сидел в келье и молился. И если он молился, то, как будто, приподнимался над полом. И, вот, я делаю так же, но мне для этого нужна публика. Для того, чтобы испытывать вдохновение и радость от искусства, для того, чтобы что-то испытать, мне нужна реакция публики, чтобы она совершила какое-то усилие, поехала на выставку, накачала насос, сделала еще что-то. Инсталляция имеет название «Пузыри», но это ироническое название. Пузыри — это ничто, иллюзия счастья.

Следующая инсталляция. Мы получили грант на выставку в Австрии в городе Грац и начали думать, что мы знаем об Австрии. И поняли, что мы ничего не знаем, кроме того, что там есть Моцарт, а в Граце родился Шварценеггер. И мы решили использовать фигуру Терминатора как коммуникативный канал для передачи наших идей, как медиа. Мы думали о добре,

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

спасении людей, о том, должно ли добро быть с кулаками или не должно. И мы решили, как сказал Будда, использовать и мудрость, и какие-то уловки. Как-то все просчитать. И это сработало, к моему ужасу, на полную катушку. У нас брали интервью, нам выпустили толстую книгу. У нас возникла идея построить в городе Грац памятник Терминатору. Все грацкое общество неожиданно возбудилось по этому поводу, выпустили открытки, устроили опрос, хотят или не хотят они этот памятник. И это было для меня ужасно, потому что я не хотел этим больше заниматься и не стал больше этим заниматься, но это повлияло на наше разобщение с Аристархом. Аристарх понял, что есть какие-то механизмы, которые можно высчитать, и это ведет к коммерческим проектам. И я думаю, что это подкосило наше дальнейшее сотрудничество.

Последняя наша совместная инсталляция называлась «Коммутация». Мы долго думали и поняли, что ничего не можем

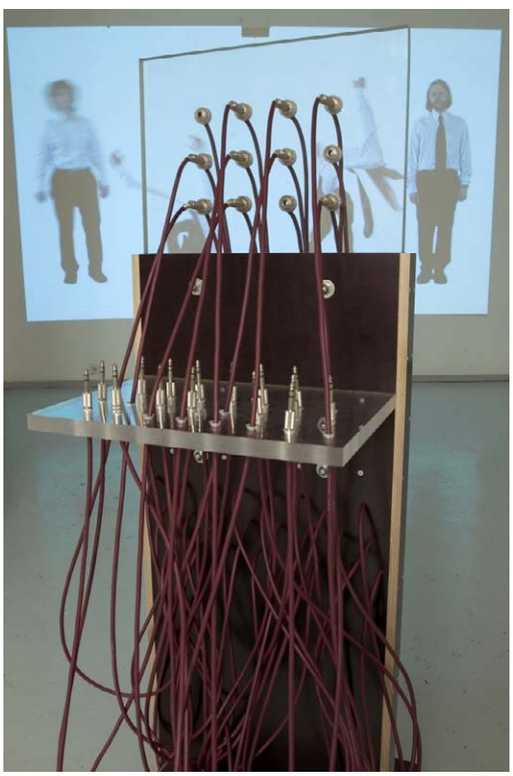


Рис. 5. Коммутация

придумать, кроме того, что показать, что художники говорят о коммуникации, о медиа, об обществе. Коммутация — это работа по выстраиванию сигналов. Там есть коммутатор, мы с Чернышевым делаем шаг и раздваиваемся. Как будто нарушается связь, как испорченный телефон. Это наша последняя с ним работа к настоящему времени, к сожалению. Мне не кажется это такой уж глупостью, потому что, мне кажется, что современные художники должны осваивать начальные понятия, а уже потом выстраивать более сложные конструкции. Я за простые вещи.

Могу показать последнюю работу. Дальше идут уже мои работы. В итоге я вернулся к тому, что меня занимает больше всего — микшированию, таблицам. В галерее «Победа» у меня была выставка «Где вещи». Здесь я решаю простые вопросы, я попытался с помощью своих вещей выразить свои представления о мире. Вот работа «Простые вещи». Здесь я создаю таблицы. Вещь можно рассматривать как лишенную внутренней сложности, как монаду, кристаллическую решетку, устойчивую систему мира, а внутри этого происходит хаотичное движение. И, при этом, вещи сами себя называют, говорят «я — мячик», «мыло», «веревка». Молекулы, монады колеблются. Они несложные. Я всегда делаю видео, чтобы мимо него можно было ходить. Мне не нравится, когда публика вынуждена сидеть и смотреть. Мне это скучно, я не могу сидеть и смотреть. Здесь можно и нужно ходить мимо.

Там была также работа, которая называлась «Счетчик душ». Работа о свободе. Здесь я считаю свои вещи. Я зависим от предметов. Я — барахольщик. Если я ее сосчитал, она получает свободу. Ее движение означает, что она освобождается. Следующая работа называется «Воскресшие вещи» — мне нравится заниматься одним и тем же, имитированием художественной деятельности, подсчетом предметов, созданием таблиц. Это дает чувство свободы.

Рис. 6. Воскресшие вещи

И последнее, я покажу вам хор из радиоточек. Мы же говорили сегодня о радио. В музее Кирова я построил хор из радиоточек. Они поют и поворачиваются. Иногда возникает полная какофония, иногда прорывается какая-то песня. Это сложная инсталляция с аудиокартой, компьютером. Я себе поставил задачу с помощью своих вещей выразить то, о чем я иногда думаю…

Вопрос из зала

Вы пытаетесь воскрешать вещи?

Владислав Ефимов

В каком-то смысле — да, но вообще я просто активно использую их в собственных целях. Я поставил перед собой такую

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

Рис. 7. Хор из радиоточек

задачу: с помощью своих собственных вещей и предметов выразить то, о чем я иногда думаю: о Боге, идеальном предмете, свободе, устройстве мира.

Олег Аронсон

Владислав Ефимов — Франциск Азисский современных медиа. Если Франциск обращал птиц в христианство, то Владислав Ефимов обращает свои предметы в неизвестную веру. Еще хотел добавить, что когда-то Владислав Ефимов был фотографом…

Владислав Ефимов

Да я и сейчас фотограф. Добавлю еще, что практически для всех проектов, которые я вам сегодня представил, нам приходилось самостоятельно изобретать различные технические устройства и специальное программное обеспечение, которое бы поддерживало их работу.

Последняя работа, которую я вам покажу: парящие радиоприемники, которые мечтают стать настоящим эфирным радио. Это своего рода трагедия, поскольку вся их жизнь связана с проводом.

Яков Иоскевич

У меня есть несколько вопросов. Первый вот такой: когда Нам Джун Пайка спросили, где он черпает свое вдохновение, то художник ответил, что как человек, он изрядно тупой, а источником вдохновения для него являются новые машины. Вопрос, следовательно, такой — как вы относитесь к такой концепции творчества? Второй вопрос: у Вас есть, даже затрудняюсь дать этому определение… пусть будет — видеоигра «Пузыри», вот чем этот проект отличается от классической видеоигры или компьютерной игры? И третий вопрос: проект, где разворачиваются коврики — для меня это своего рода произведение изобразительного искусства — и хотелось бы узнать действительно ли вы добавляете к этому некую художественную ауру или речь идет исключительно об опыте машины…

Владислав Ефимов

По поводу ковриков — я съездил в Монголию и там в буддийском храме увидел изображение достаточно кровавой мифологической сцены… И, вот, когда мы увидели несчастную шкуру медведя на полу квартиры академика Павлова, мы подумали, что хорошо будут смотреться коврики из нас…То есть, тут скорее встает вопрос поиска и обретения художественных идей. Что касается Нам Джун Пайка, то у него машины, а у меня какой-то хаос… Вообще, я очень плохо отношусь к интерактивному искусству, мне кажется, что это чудовищный тупик.

Яков Иоскевич

То есть, вы согласитесь с тем, что не очень грамотно и убедительно считать видеоигры видом искусства?

Владислав Ефимов

Мне кажется, что искусство представляет собой достаточно жесткую схему, а интерактивное искусство несет нечто незаконченное… Особенно, когда речь идет об интерактивных социальных проектах, существующих, например, в Интернете и развивающихся по собственным законам, порой отличным от воли автора. И в моем проекте для зрителя существует только одна возможность — качать или не качать, то есть, собственно, до оригинального интерактивного проекта он не дотягивает.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

| Круглый стол «Актуальное искусство и медиа»|

Яков Иоскевич
Так почему же, все-таки, ваши «Пузыри» это не видеоигра?

Владислав Ефимов
Ну, это очень скучная видеоигра.

Олег Аронсон
Ну, а поскольку это скучная видеоигра, это есть веселое искусство!

Вы знаете, Владислав Ефимов представляет собой очень редкий вид абсолютно современного художника с очень традиционными взглядами на искусство.

Теперь мне бы хотелось предоставить слово художнице — Лизе Шмиц.

Лиза Шмиц
Когда мы говорим о медиаискусстве, мы говорим о чем-то, что находится «между», «на пересечении», в значении этого слова всегда присутствует оттенок компромисса. Это слово используется в обществе уже более двадцати лет, и все к нему очень привыкли именно как к компромиссу, к которому прибегают, когда надо дать определение чего-то нового в искусстве, чему еще пока нет более точного определения. А говоря о современном медиаискусстве, мы, как художники, ограничиваем его более узкими временными рамками, так как то, что сегодня современно, завтра уже будет неактуально. Мы ежедневно пытаемся определить свое место в этом пространстве с постоянно изменяющимися правилами.

Когда мы рассматриваем с позиций нашего времени три основные области знаний — науку, искусство и религию, нам становится очевидно, что за последнее столетие науки, особенно естественные науки, безусловно, получают все большее и большее развитие. Поэтому в круг моих интересов попадают те социальные системы начала 90-х годов XX века, в которых ученые принимают непосредственное участие.

Так возник проект о системе измерений, поскольку развитие культуры человечества — это также и история систем измерения. Я называю мою работу *Presearch art as a subject* «пред-исследование искусства как предмета». Пред-исследование — это то, чем я постоянно занимаюсь, это сродни тому, чем занимается любое исследование, а именно анализом того, что было раньше и того, что происходит в настоящий момент, а также того, что будет происходить в будущем. По сути дела, «пред-исследования» — это те же исследования, но с ориентацией на будущее.

Перевод слова *subtext* на русский, а именно как «подтекст», очень интересен по своему значению — это то, что находится «под» текстом, за пределами повествования, но русское «подтекст» также обладает коннотацией чего-то находящегося «рядом», того, к чему вы только стараетесь приблизиться, но что вы не можете потрогать. Это сопряжено с темой невидимого и неосязаемого. Для нас, визуальных художников, более актуальна тема именно «невидимого». На мой взгляд, основная проблема нашего времени заключается в том, что в нашем материальном мире, и особенно в век компьютерных технологий, мир единиц и нулей не оставляет свободного пространства для передышки, для домысливания, у нас нет свободы для интерпретаций. Поэтому в круг моих интересов в последние примерно десять лет входят нанотехнологии, генная инженерия и глобализация. В связи с этим я покажу Вам три моих проекта.

Первый из проектов основан на старинной работе, которую вы, возможно, узнали, и которой более четырехсот лет. Идея этого проекта возникла у меня в 1994 году, когда я была в Чикаго в *Fermilab* (Национальная ускорительная лаборатория им. Энрико Ферми). Пребывание на территории исследовательского центра, его архитектура и, главное, его основная деятельность — выделение мельчайших частиц атома, приводят к вопросам, сродни тем, что ставит перед нами религия — вопросам о происхождении и предназначении человека, смысле и цели его существования. Таким образом, у меня родилась идея интерактивного проекта, части которого вы можете сейчас видеть. Когда я попала на территорию Лаборатории, я сделала несколько фотографий. Как видите, все они «привязаны к местности». На этой основе я создала видео, но сейчас я вам показываю не видео, а, скорее видеоряд изображений, на которые я наложила анимацию. Все они о невидимом, скорости, ускорении и их влиянии на нашу повседневную жизнь.

Мой проект — это «тоннель» 50 метров длиной и размером 3x3 метра, который состоит из тонких деревянных конструкций с наклеенными на них прозрачными листами размером метр на метр. Когда вы попадаете в тоннель, вы встречаете три платформы: религию, искусство и науку. Те, кто достигают этих платформ, задаются вопросами: Откуда мы появились? Почему мы существуем? Из чего состоит материя? Одновременно в тоннеле может находиться только один человек, который с самого начала сталкивается с библейским текстом, помещенным в компьютер и преобразованным программой по случайному принципу. По мере продвижения вперед звучит музыка, справа медленная, слева быстрая, видеоряд также меняется с различной скоростью. В конце посетитель видит трехмерное изображение скрещивающихся с различной скоростью рук — то быстро, то медленно. Здесь также присутствует столкновение с вертикалью и горизонталью и это то, как мы относимся друг к другу. Этот проект был впервые показан на конференции «Наука и искусство: наука как искусство», а также на выставке в Базеле несколько лет назад.

Второй проект, который я бы хотела бы вам продемонстрировать, и которым я также занималась несколько лет, посвящен организации права интеллектуальной собственности и международному патентному праву. Например, немецкая модель патентного права появилась в 1877 году, и примерно в тоже время в других странах Европы, а в Англии и США еще в самом начале XIX века. Впервые этот проект был показан в Берлине в Академии художеств, и в нем я задавала следующие вопросы: «Что нового появилось в этой области в свете появления новых технических медиа? Чем различаются техническое изобретение и изобретение в области искусства? В чем отличия между авторским и патентным правом? Почему президент патентного управления одновременно является главным по определению авторских прав, хотя слово «законодательство» не применяется к патентному праву?» Когда я была приглашена на выставку «Электроника», я пригласила с собой 15 других художников — среди них Андрея Монастрыского, Юрия Альберта, Дена Питермена, Уде Лай, Джеймса Маршала и нескольких

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

Рис. 7. Лиза Шмиц. «Рулетка». Интерактивная медиа-инсталляция. Эпизоды. Випер, Базель, 1995–2000

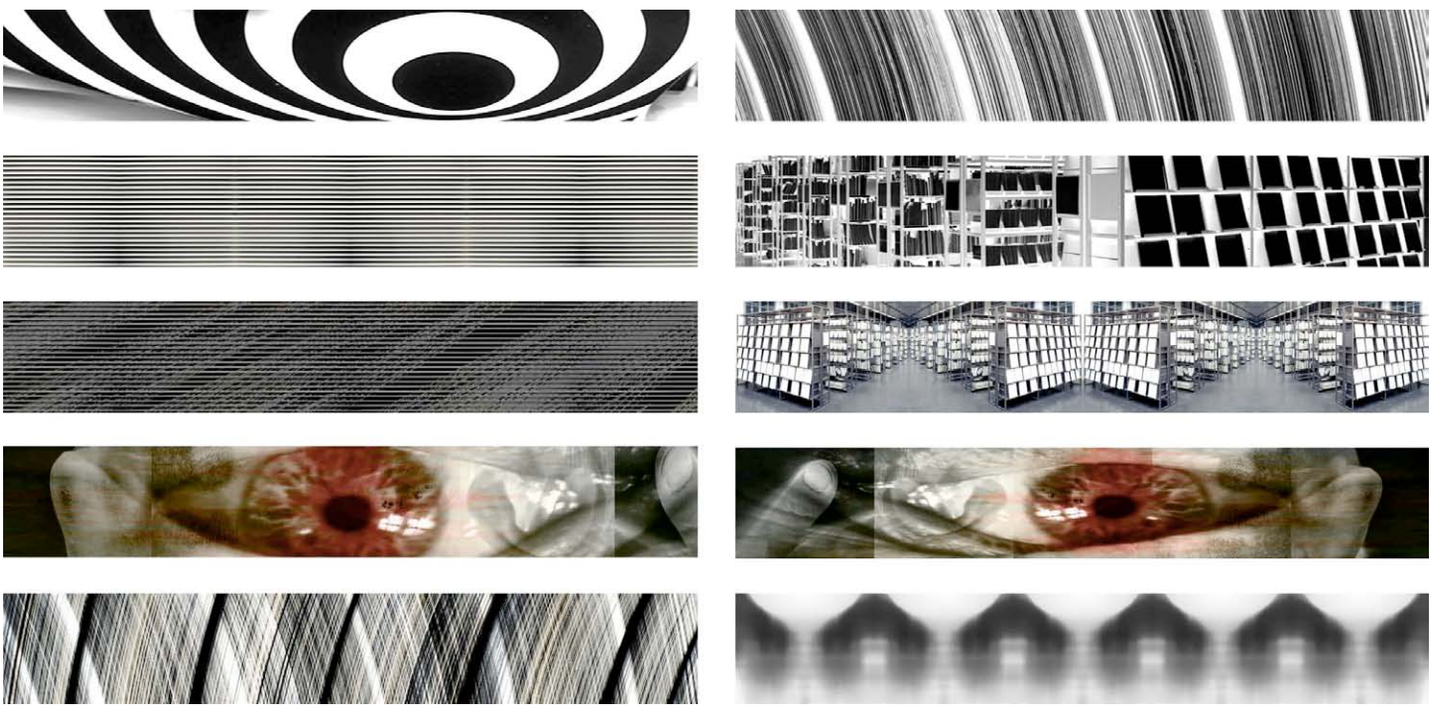


Рис. 8. Лиза Шмиц. «Перевернутая библиотека». Медиа-инсталляция. Эпизоды. Центр искусства и медиатехнологий, Карлсруэ, 2006

немецких художников, чтобы они тоже дали свой ответ на вопрос: что можно считать новым в наш компьютерный век? Вы видите — это комната, которую я оставила открытой, внутри она белая, снаружи — серая. Это скорее даже не инсталляция, а приглашение к обсуждению проблемы: в чем новизна и отличие современных изобретений? Одна и та же идея возникает в мире в среднем у 250 человек одновременно. Возможно, необходимо создать единую базу новых идей. Я была шокирована этой мыслью, и у меня возник вопрос: «Я как художник — я создаю что-то новое или занимаюсь интерпретацией существующего?» Размышления привели меня к мысли о том, насколько подвижен наш космос. Мы живем в постоянно меняющемся обществе, но мы должны нести ответственность за то, что мы делаем, независимо от того положения, которое мы занимаем. Я старалась оставаться вне политики в этом вопросе, но это практически невозможно. Любое действие я совершаю в обществе, и оно оказывает влияние на окружающий мир. Это, конечно, широкая трактовка политики. В данном случае, политику я понимаю как ответственность за свои действия в обществе.

И третий проект, который я вам покажу, был начат в 1995, когда я сделала серию фотографий перевернутых книг в библиотеках. Совместно с Петером Вайбелем за один день мы перевернули более пятидесяти тысяч книг, и я их сфотографировала. С перевернутыми книгами, как вы видите, связана еще одна большая инсталляция (12x6x4 метра), где можно наблюдать этот проект в движении. Библиотека Аби Варбурга, известного мыслителя, который в 1923 эмигрировал в Лондон, продолжает поражать, как с технической, так и с интеллектуальной точки зрения. Проект с перевернутыми книгами я начала в Лос-Анджелесе. Это вид хаоса, но хаоса креативного, со своим собственным порядком. Здесь опять возникает вопрос о невидимом. На этом я позволю себе закончить, и в завершении хотела бы сказать, что я скорее предпочитаю быть художественным дьяволом, чем падшим ангелом.

Олег Аронсон

Если вопросов нет, я тогда подведу итог нашего круглого стола — своеобразное резюме.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

| Круглый стол «Актуальное искусство и медиа»|

Когда круглый стол только организовывался, я предполагал, что не будут даны ответы на вопросы, ни что такое актуальное искусство, ни что такое медиа, хотя у всех есть свой образ этого. И самое начало нашего круглого стола, когда Сабина Хэнсген сказала, что будет интересоваться исследованием «старых» медиа, послужило своеобразным прологом к дальнейшему непониманию, которое, тем не менее, кажется мне крайне продуктивным. В чём же, на мой взгляд, источник этого общего непонимания относительно медиа и одновременно общего к ним интереса?

Дело в том, что все-таки сегодня под медиа мы понимаем множественность средств информации, которые без этой самой множественности и взаимопроникновения друг в друга, как мне кажется, немыслимы. Сегодня мы не можем выделить отдельный медиум, так как сегодня сложилась такая ситуация, когда медиа-образ формируется по законам той информационной среды, где соучаствуют и кино, и телевидение, и радио, и Интернет, и городское пространство, и музейные площадки, и выставочные залы… Образ, возникающий как медийный, стремится к захвату всех возможных информационных и коммуникационных каналов. В этом смысле говорить о медиуме, как средстве передачи сообщения, уже просто не представляется возможным. Старая маклюэновская максима, что средство передачи сообщения и есть само сообщение (the medium is the message), требует определенной коррекции: сегодня каждый медиум с необходимостью связан с другими, мы не можем его выделить в своей чистоте. Так, например, возникает театр, который не просто использует телевизионные штампы (как прием), но сама система его образов предполагает телевидение в качестве необходимого дополнительного средства восприятия зрелища. То же можно сказать о литературе, колоссальное влияние на которую оказывают кино, реклама, телевидение. И это — подчеркну еще раз — не просто влияние на язык, но это использование внутри литературы нелитературных форм и тех средств, которые саму литературу ставят под вопрос. Современное актуальное искусство возникает именно на этих разрывах, на несовместимостях плана представления и средств представления. План представления связан с определенной эстетикой, отсылающей нас к традиционно понимаемому искусству. Что же касается средств представления, то они как раз реагируют на саму множественность медиа, на ситуацию, когда есть медиа, но нет конкретного медиума, которым раньше, кстати, могло быть и само искусство. Получается, что само искусство сегодня располагается на границе нашего представления о том, что такое искусство, захватывая самые разные коммуникативные каналы.

Как мне кажется, именно эта ситуация и делает наше нынешнее понимание медиа тёмным и не прояснённым. Однако именно эта непрояснённость и говорит нам о том, что мы находимся в иной области, в ином месте, где средства всегда уже не те, на которые мы делали ставку.

Это подводит нас к вопросу о месте современного искусства. Такой вопрос должен сегодня ставиться с учетом изменчивости и множественности средств, которыми искусство пользуется. Сама эта ситуация была отмечена уже давно, именно о ней писали, как верно заметила Елена Петровская, еще Кракауэр и Беньямин. Однако они отмечали просто факт изменения характера искусства. Мы же можем говорить об этом изменении как о перманентном процессе. Искусство как процесс постоянной трансформации собственных средств сообщения и средств выражения — вот что меня здесь интересует. А это и есть ситуация, о которой мы говорили — ситуация взаимоотношения искусства и медиа. И я бы даже, солидаризуясь с Еленой Петровской, сказал, что речь идет уже не просто о медиа, а именно о масс-медиа.

Здесь мне хотелось бы указать на три важнейших пункта, где происходит разрыв современного (актуального) и традиционного искусства. Первый пункт связан с языком. Современная медиасреда предполагает, что искусство сейчас перестает задумываться о языке искусства, то есть, если оно задумывается, то тут же ретроспективно обращается в прошлое, делая язык единственным медиа, в ущерб другим. Современное информационное поле выступает противником тех знаков и значений, которыми пользовались традиционное искусство и эстетика. То же самое можно сказать и о таких вещах как сообщение, которое несло традиционное искусство, или произведение, которое оно представляло, как справедливо заметил Яков Борисович, в качестве артефакта.

Второй пункт связан с тем, что современное искусство, скорее, состоит из событий, которые, скорее, в той или иной степени проявляют свою медийность, нежели сводится к набору произведений. Дело в том, что «произведение искусства» несло в себе очень важный мотив — целостность. Это была такая единичность авторского усилия, через которое мы имели дело с полнотой мира. Даже в радикальной переинтерпретации понятия «произведение искусства» Хайдеггером (в работе «Исток художественного творения») этот мотив сохраняется. Хотя Ван Гог и перестает быть в полном смысле автором своей картины «Башмаки», а становится своеобразным посредником (кстати, «медиумом»), позволяющим проявиться истине Земли, однако, картина как произведение, выводящее эту истину на свет, во всей своей непритязательности, отмечено именно той целостностью опыта мира, который мы можем ощутить только в разрыве, в каком пребывают башмаки, изображенные на картине с теми, что являются для нас обыденностью… Художник, в своей причастности к поэтическому языку, становится средством для высказывания истины, забытой и стертой повседневностью.

Несмотря на то, что Хайдеггер был далек и от проблем современного искусства, и еще больше от темы медиа, им отмечен важный мотив: искусство постоянно рефлексирует в отношении потери информации и знания, потери некоторого представления о целостности мира.

Тем не менее, это представление реанимируется с навязчивым постоянством и вместе с ним реанимируется ценность искусства. Однако, когда это происходит сегодня, мы вправе говорить о том, что возвращаются через искусство не некоторые знания о мире, но определенная утрата, невозможность целостности и единственности. Когда именно утрата оказывается представленной, обнажается сам коммуникационный канал, через который когда-то знания и информация передавались.

Пояснить это можно на работах Владислава Ефимова, который использует детские книжки так, что через них уже не происходит никакой передачи знания, а возникает повторение

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

знания, причем повторение бессмысленное, поскольку само знание уже не нужно. То, что предъявлено в этом повторении, и есть та форма, которую я условно называю медийной. Это такой своеобразный тип организации материала, где потерян субъект представления и субъект воображения, но сохраняется некая картина самого повторения, в котором мы существуем в нынешнем мире.

«Воображение» — это третий и очень важный пункт размежевания искусства прошлого и современного. Воображение — это знак того, что мы все еще связаны с репрезентацией; современное же искусство, как мне кажется, обращаясь к сфере медиа, запрещает структуру воображения или пытается ее обойти, желая достичь тех первичных эффектов, на которых может быть построено высказывание. Повторение — один из такого рода эффектов. Множественность медиа предполагает необходимость повторения, необходимость дублирования того же самого во многих средствах сообщения. Повторение в данном случае не есть воспроизводство образа. Такого рода воспроизведение мы видим при копировании шедевров живописи во множестве репродукций. Такое копирование имеет смысл именно потому, что копируется шедевр. А для шедевра любого количества копий будет все равно мало, поскольку его культовая ценность может только возрастать. Подобного рода пример мы имеем и в области идеологии — это тиражи классиков марксизма-ленинизма. Повторение производит эффект именно тем, что повторяется то, что не должно быть повторено, что должно быть забыто, стерто, то, что никакой — ни эстетической, ни идеологической — ценности не имеет. Масс-медиа существуют в ритме именно такого повторения. То есть, повторение — это и повторение бессмысленного, и обессмысливание того, что было сообщением.

Поясню на примере. Уже долгое время обсуждаются границы и точки соприкосновения телевидения с кинематографом. Поль Вирильо, например, их принципиально разводит. Для концепции Жиля Делёза телевидение является продолжением логики кинообраза, логики взаимодействия блоков движений (то, что он называет «образ-движение») и блоков времени («образ-время»). Эта логика связана с постоянным открытием того в нашем аппарате восприятия, что нам не принадлежит, то есть, того в восприятии, что действует на нас, но при этом нами не воспринимается. Делёз называет это перцептами. Телевидение обладает способностью захвата внимания тогда, когда информационный блок становится перцептивным, когда информация действует как перцепт, а не как нечто такое, что должно быть понято и усвоено. То есть, действенность телевидения (и других медиа) проявляется тогда, когда наше воображение отключается. Оно должно быть отключено, чтобы наше внимание состоялось, потому что воображение всегда не удовлетворено тем, что показывает телевизионная картинка. Воображение наделено особой ценностью, а потому мы постоянно стремимся его себе присвоить, сделать необходимой частью субъекта (в отличие, например, от фантазма, который нас навязчиво преследует, сигнализируя о неврозе, в котором наша субъективность обнаруживает свою недостаточность). Знаете, у меня есть две программы, которые я очень люблю смотреть, потому что они отключают структуру воображения, полностью захватывая меня, или, как говорят биологи, фасцинируют, действуя как чистое зрелище, как фейерверк. В этот момент просто невозможно оторваться от происходящего на экране, хотя там не происходит, казалось бы, ничего, а то, что происходит, мне и большинству зрителей не может нравиться. Обе программы идут по музыкальным каналам — это такие реалити-шоу, фрагменты из повседневной жизни Ксении Собчак и Сергея Зверева. Формула восприятия здесь такова: я это вижу, но представить себе не могу. Это, конечно, отчасти юмор, но, по сути, то, чего пытается достичь современное искусство, соотносимо именно с этой формулой: увидеть то, что ни при каких обстоятельствах невозможно себе представить. Это же и формула кантовского возвышенного — ощутить нечто за рамками моей способности представления. Это и то, что Жан-Франсуа Лиотар называл «пиротехническим императивом», который отсылает меня не к моей способности действовать, а к тому желанию, которому я не могу противостоять. Современный мир масс-медиа насквозь проникнут этим фасцинирующим свойством — приостанавливать инстанцию воображения, находя в самых банальных и даже непристойных явлениях способность удерживать наше внимание. Это то, к чему искусство стремилось и стремится до сих пор, но достигает подобных вещей с куда большим трудом. Потому сегодня современный художник невольно обращается к тем образам, которые находятся вне зоны искусства, но которые с легкостью решают задачи, для искусства по-прежнему неразрешимые. И образы эти, как ни крути, — образы масс-медиа.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

СОСНА Нина Николаевна / Nina SOSNA

Россия, Москва.
Институт философии РАН.
Кандидат философских наук, ответственный секретарь «Философского журнала»

Russia, Moskow.
Institute of Philosophy of Russian Academy of Science
PhD, Scientific Secretary of the "Philosophical Journal"

zelenka@mail.ru

РАССЕЯННОЕ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ

В череде многочисленных исследований, направленных к анализу медиа, в этой статье предпринимается попытка описать антропологические структуры, связанные с «медиальным» и им актуализируемые, на конкретном примере. Не следуя ни по пути новейшего культурно-технического подхода к медиа, использующего математические методы, ни по пути политизированного анализа медиа в контексте глобализации, предлагается проследить те формы взаимодействия на уровне субъективного восприятия, к которым медиа привлекают внимание. Во главе угла оказываются не (квази)механическая сочетаемость медиа и объединение способов воздействия, привязанных к определенным «средствам», но смещенные границы области субъективности, смещенные в первую очередь благодаря меняющемуся зрению. Тот факт, что в фотоработах Андреаса Гурского видят сходство как с большими живописными полотнами Альтдорфера и Мондриана, так и фотоснимками NASA, наглядно демонстрирует дезориентацию в поиске оснований для анализа медиаработ. В обход понятий «реального», «референта», «воображаемого», «события», медиальное рассматривается в связи с близким, разделяемым, интенсивным, «человеческим», множественным.

Ключевые слвоа: *медиальное, сочетаемость медиа-средств, паттерны, новые формы восприятия, границы субъективности, множество*

The Dispersed Human

Among many articles that examine the media, this article seeks to describe anthroplological structures bound up with the "medial" and articulated by it, using concrete material as a base. Looking for the path between a cultural approach to media based on mathematical methodology and politicized media analysis on the terrrain of globalization, it pursues those modes of relation on the level of subjective perception, to which the media attracts attention. The focus then shifts from the (quasi)mechanical combination of media and the unification of its effects upon the frontier of subjectivity — a frontier which is always moving because of continuous shifting change processes of the "vision" itself. The simple fact that Andreas Gursky's photography can be found among paintings of Altdorfer or Mondrian and NASA photography, illustrates the disorientation in defining the foundation of media works analysis. Vague and evasive terms like "reality", "referent", "imagery", "event", among others are being used to discuss the media in relation to the "shared", "human", "close", "intensive", and "multiple".

Key words: *medial, media compatebility, patterns, new forms of perception, subjectivity edges, multitude*

Эффект медиа, самый близкий нам, разворачивающийся еще до того, как медиа охватываются контекстами манипуляции (содержанием сообщения), скорости (передачи и обмена), глобализации и универсализации (распространения), часто технически связывается со «смешанными медиа» — не визуальными, не тактильными, другими. Это благодаря ему утяжеляются процедуры различения и разведения — между парами оппозиций, между знаками, между телами. Если этот эффект возникает в связи со зрением, оно уже не может описываться как прямое; если он связывается с восприятием, оно перестает обладать качеством единичности (хотя едва ли можно утверждать, что оно приобретает массовый характер).

Сочетаемость множественных медиа, как в словосочетании «мультимедийный перформанс», пожалуй, в наибольшей степени характеризуют сегодня сферу эстетического производства. Не являясь названием, не будучи именем того или иного произведения, это словосочетание тем не менее задает сразу и характер связей элементов внутри произведения, и структуры, которые оно задействует в восприятии. Оно не столько указывает на жанр произведения, сколько является чисто техническим указанием на то, что при создании было использовано несколько *медиа* (тело и его выразительные возможности — жесты, голос, свет, звукозапись и т. д.) и что при восприятии будут задействованы несколько чувств (как минимум зрение и слух, возможно и осязание, уже не говоря о таких сложных образованиях, как память и воображение). А главное, что эффект воздействия этого произведения окажется связанным со сферой, туманно называемой «медиальной» — тем «между»,

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

тем «третьим смыслом» и «дополнительным пространством», той «средой», в которую выходят и отправитель и получатель, и художник и зритель, высокое и низкое, высокотехнологичное и архаическое, материальное и бестелесное, или нульмерное.

Посредующая функция медиа и медиального, несомненно, привносит этот мотив объединения — зрителя и произведения, создателя (или производителя) и зрителя, в процессе которого и тот, и другой уже не могут совпадать с собой. Использование различных медиа в одном произведении позволяет в большей степени разомкнуть его навстречу множественности позиций его восприятия. Мечты рубежа XIX–XX веков о «тотальном произведении искусства», которые пытались реализовать Малевич и Кандинский, Скрябин и Крученых в России, Шенберг в Германии, Маринетти и Ручио в Италии, следуя логике *Gesamtkunstwerk*, восходящей к организации постановок в Байрейте Вагнером, как-будто обретают больше шансов на воплощение именно благодаря развитию медиа. «Поэма экстаза», «Победа над солнцем», «Ожидание» должны были стать не просто примерами объединения способов воздействия, привязанных к определенному медиуму, усиления этого воздействия благодаря эффектам, возникающим на границе между разными медиа, но — и это самое существенное — должны были переводить зрителей и слушателей в другое состояние, в другой мир. О мощи замысла этих проектов, о степени готовности к их проведению и о масштабе человеческих ресурсов их создателей мы можем судить сегодня по тем свидетельствам, которые сохранились, по эскизам, письмам, реакциям современников[1]. Изучение их подводит к выводу, что замыслы эти, несмотря на создававшиеся художниками подробные описания, чертежи и инструкции, не вышли за рамки проектов: предпринятые попытки воплотить их на сцене не возымели того эффекта, к которому стремились авторы. Синастетические эксперименты по реализации желтого звука, музыки движущейся крови, ритмических цветовых бесформенностей в начале двадцатого века не изменили форм существования публики. Возможно, потому что она не была готова стать свидетельницей этих экспериментов. Возможно, потому что такая форма свидетельства предполагала другую форму вовлеченности, в большей степени связанную с работой воображения, чем с непосредственным чувственным восприятием. Развитие техники, происходившее на протяжении нескольких десятков лет, привело к тому, что именно эти близкие нам формы восприятия, когда-то безотказно поставлявшие объективные сведения об окружающей действительности (зрение и слух)[2], оказались полем экспериментов медиахудожников, выявляющих ирреализующий характер нашей связи с реальностью, которую эти чувства нам доставляют.

Собственно говоря, только сейчас, по прошествии десятков лет, мы можем проследить, как меняется структура нашего восприятия, как медиа справляются с нашими привычками — привычками видеть, привычками концептуализировать. После исследований современной теории медиа, в значительной степени основывающейся на «Вопросе о технике» и «Письме о гуманизме» М. Хайдеггера, большую настороженность вызывают попытки увидеть в работах современных медиахудожников «ощущение масштаба художника, его эстетической мощи», «отчетливый оптимизм, а также редкие по нынешним временам укорененность и отсутствие депрессии при крайней значимости и остроте затронутых модных тем вроде глобализации и всеобщей коммерциализации»; принимая во внимание даже некоторые из огромного количества описаний глобальных процессов в их связи с медиа, от С. Бак-Морс до С. Сассен и З. Баумана и далее, чрезвычайно трудно практически и едва ли оправдано с точки зрения выстраивания аргументации разыскивать в медиапроизведениях «национально-государственную подоплеку»; французская теория в лице Р. Барта, Ж. Бодрийара, Ж. Лакана крайне затруднила возможность подступа к референту (тому, кого «изображают» медиапроизведения — и кто исчезал как автор текста, как объект фотографии, как тело товара, как тело, имеющее пол, как тело просто и т.д.) и его реальности; исследования современных процессов, проводимые итальянскими ситуационистами, в первую очередь А. Негри и П. Вирно, уже едва ли позволяют использовать понятие «массы» и «массовых скоплений» для того, чтобы выстроить перспективу описания медиапроизведений, замещая его «множеством», которое ощущает себя таковым изнутри, но не имеет внешних признаков, которые позволили бы его диагностировать; старинное англосаксонское понятие «здравого смысла» (который как будто подсказывает нам, что из показываемого

[1] Ср.: «Она содержит запахи и туманности. Эта музыка уже приближается к «Мистерии». Послушайте эту спокойную игру! Она гораздо более настоящая, чем в «Прометее». Сверкающая тема, фонтан огня ведет к завершающему танцу, к растворению, наступающему с вступлением труб архангелов. Это поистине головокружение! Последний танец на грани дематериализации» (А. Скрябин, Письмо Сабанееву, 1912); «Вдруг со всех сторон начинают падать сияющие лучи (синие, красные, фиолетовые, зеленые, многократно повторяющиеся). Затем все лучи соединяются, смешиваясь, в середине сцены. Фигур почти не видно. Вдруг все приходит в движение, темнеет и в какой-то момент все становится черным. Потом вновь появляется цвет, матовый желтый, становится все более интенсивным, пока не заливает все сцену. По мере того как свет нарастает, музыка становится все более тяжелой. В продолжении этих движений на сцене виден только свет — никакого объекта». (В. Кандинский. Желтый звук. 1911); «Это разнообразие, эта множественность, этот иллогизм, который выказывают наши чувства, иллогизм, который доказывают ассоциации, который представляет даже небольшой приток крови, малейшая реакция нервов или чувств — вот что я хотел бы видеть в своей музыке» (А. Шенберг, письмо Ферручио Бузони, 1909); «Настанет день, когда картины будет недостаточно. Ее неподвижность покажется нам смешным анахронизмом среди головокружительных и грандиозных движений жизни. Глаз человека будет воспринимать цвет как ощущение. Цвета, множась, совершенно не будут нуждаться ни в каких формах для того, чтобы быть воспринятыми и понятыми» (Ф.Т. Маринетти. Футуристическая картина, 1912); «Только тогда я свободен, когда моя воля через критическое и философское обоснование из существующего сможет вынести обоснование новых явлений. \ Я победил подкладку цветного неба, сорвал и в образовавшийся мешок вложил цвета и завязал узлом. Плывите! Белая свободная бездна, бесконечность перед нами.» (К. Малевич. Супрематизм. 1919)

[2] Хотя, как показывает В. Дж. Т. Митчел, все медиа в перспективе чувственного восприятия являются «смешанными», так как ни один медиум не связывается с одним-единственным каналом восприятия. Что и показывает традиция от Аристотеля, выделявшего три оси драмы (лексис, мелос и опсис), до Р. Барта, исследовавшего смещения «изображения-музыки-текста» в семиотическом поле: само понятие медиума и медиации уже подразумевает некую смесь чувственных, воспринимаемых и семиотических элементов. — см.: W.J.T.Mitchel. There are no visual media, in: Journal of Visual Culture August 2005 vol. 4.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

медиаискусством, например, так называемой постфотографией, могло бы иметь место и удержаться в действительности) было дискредитировано настолько, что неясно, какие права у него вообще могли остаться.

И тем не менее все перечисленные в предыдущем абзаце понятия и характеризующие их объем цитаты еще встречаются в попытках анализа такого образца медиаискусства, как фотографии Андреаса Гурского. Проекты этого специалиста в области рекламной фотографии, занимавшигося затем документальной фотографией в школе для подготовки профессиональных фотографов и фотожурналистов, впоследствии ставшего одним из ярчайших учеников Хиллы и Бернда Бехер, известных своим особым методом бесстрастной систематической «каталогизации» индустриальных видов, заменившего тематику ранних работ — воскресный отдых и туристические очерки — «картинами» огромных заводов, отелей, офисных зданий и складов, уже являются предметом множества интерпретаций. Его работы конца 1990-х и нулевых годов, уже обрабатываемые с помощью компьютера, привлекают внимание, завораживают. Тем более, что он практически не предоставляет никаких комментариев, заявляет о своей подозрительности в отношении теории, и максимум, что можно извлечь из скупых названий его работ — это место и время, где и когда они были сделаны. Никаких объяснений. Но эти фотоработы действуют — прямо, самореференциально. Как бы сделанные отстраненно, холодные, упорядоченные, они тем не менее задевают.

Гурский объездил много стран — кроме городов Германии бывал в Гонконге, Каире, Нью-Йорке, Бразилии, Токио, Стокгольме, Чикаго, Афинах, Сингапуре, Париже, Лос-Анджелесе и многих других городах. Сюжеты его работ — олимпийские игры, лыжные марафоны по пересеченной местности с сотнями участников, гонки Формулы-1, густо заполненные биржевые залы на разных континентах (в Чикаго, Кувейте, Токио, Сигнапуре, Гонконге), завлекающие вывески именитых брендов и сотни размытых названий на полках супермаркета (знаменитые «99 центов»), насыпные острова, орнаменты из человеческих фигур, километры зонтиков пляжа, полночное неистовство сотен посетителей поп-концертов. Котировки валют, автомобили, «свой саундтрэк» (то, с чем идешь по улице или едешь в машине — обязательно, чтобы не отвлекаться), звучащий фон сводок с бесчисленных спортивных состязаний, туристичесике поездки — это обстоятельства повседеневного существования, жителей городов по крайней мере, которые практически не являются предметом выбора, которые привычны настолько, что незаметны (насколько мы осознаем их как собственные обстоятельства, не выключенные из основного существования технические моменты, а как то, из чего и состоит материя нашей действительности?). И именно это позволяют погружать анализ фотографий Гурского в контекст глобализации — стирающей границы между частным и публичным, между национальным и универсальным, между Востоком и Западом, между природным и техногенным. Эти сюжеты узнаваемы везде и всеми, даже если не всегда являются частью нашего актуального существования (пески Бахрейна (Бахрейн I, 2005) или коммунистическая символика Северной Кореи (Пхеньян II, 2007) — это ровно та доля экзотизма, которая поддерживает распространение глобализации, а не служит ему препятствием). Глобализация — это прежде всего экспансия, стемление включать все новое, распространяясь все дальше, когда одни и те же модели присвоения пространства и ориентации в нем, примененные ко всей планете, ведут к распылению мира: если он глобален и одинаков для всех, он не связан ни с кем, он ничей. Он теряет связь с местом: везде одинаковые, типичные строения ставятся не для того, чтобы в них обитали, поэтому физическое наследие глобализации — «голливудские декорации города-призрака»[3].

Глобальный мир теряет связь с людьми. Точнее, мир и человек в глобально распространяющейся логике капитала делаются ненужной роскошью. Заданные реакции, управление будущим — это свойства закрытого универсума, в который человек не должен вписываться или располагать себя в его горизонтах. Потому что он уже исключен из его логики. Глобализация распространяется по глобусу, превращая его в «юдоль слез» и стирая его как мир. А мир все еще не является тем, чем он должен быть, все еще оставаясь неопределенным подвешенным понятием, которое в условиях глобализации невозможно представить через тотальность и конечность, через причину (мира) или его вид (таким видом был Weltanschaung в нацизме)[4]. Мир как невидимое, мир как не данное передо мной — но и не совершенно другое мне: мир как то, с чем я что-то разделяю, — такой мир еще можно воспринимать как задачу, формы участия в решении которой должны противостоять логике глобализации.

В том, что в процессе глобализации мы оказались на поверхности глобуса, каждая точка которой является (чуть быстрее или чуть медленнее) достижимой, оставаясь бесконечно далекой в своей особенности (в своей мирности, о которой могли бы поведать местные жители), часто винят медиа[5]. А в

[3] Так, глобальные мероприятия по проведению олимпиад уже уже давно перестали быть спортивным состязанием и не призваны демонстрировать красоту телесных форм и силу возможностей, но лишь обеспечивают выгодные финансовые вложения. Мужчины в костюмах и мундирах, из-за темных очков наблюдающие за соревнованиями, задолго до собственно «соревнований» принимают решения на полях для гольфа, в первую очередь — решения о строительстве объектов, олимпийских и жилых, ради которых захватывается земля. Но дело даже не столько в том, что в любых городах, где проходят олимпиады, появляются типичные постройки — россыпь пиццерий и бюджетных мультиплексов, безликие и везде одинаковые блочные строения. Важнее другое — заменяющие былую культурную среду (леса, театры, доки) строительные объекты не имеют никаких связей с местом, в котором выстраивается: никаких культурных слоев, воображаемой географии или топографии. Более того, «место» как таковое утрачивает пространственные характеристики, и земля, захваченная и присвоенная, не делается чьей-то, не используется для обитания, для жилья, но фактически исчезает в своих материальных качествах, виртуализируется. Жилые комплексы, на строительство которых выделяются средства, едва ли когда-либо будут заселены, и все, чему они могут служить — это на короткий период явиться прибежищем мигрантов, экономических и политических, которые будут постоянно сменять друг друга. Подробнее см..: Синклер И. Олимпийское «кидалово». М.: проект letterra.org, 2010.

[4] Подробнее об этом см.: Nancy J-L. La *création du monde* ou la *mondialisation*. Paris: Galilée, 2002

[5] Ср. например: « Пространство, которое вдруг пересекает телевизионный поток изображений, не открывает никакого возможного мира, но замутняет его. Поэтому пространство и время конституируют не априорные формы опыта, но априорные условия невозможности всякого действительного опыта — невозможности взойти от изображений к их вероятным оригиналам. Парадоксальным образом тележурнал не показывает мне того, что я мог бы благодаря ему узнать,

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

связи с фотографией Гурского в контексте их глобализированных сюжетов пишут о том, что референтом этих фотографий является не «реальность, а некий медийный конструкт»[6], и события, которые они представляют, «телевизуальны сразу», как бы в момент своего возникновения уже принадлежат «медийной реальности», то есть ненастоящей, генерированной, глобальной. И тот факт, что Гурский обрабатывает свои изображения с помощью компьютерных программ, чтобы генерировать большее пространство, чем то, что было запечатлено камерой, только усиливает это впечатление «сделанности». Нам же хотелось бы здесь обратиться как раз к технической стороне фотографий Гурского, то есть медиальной в смысле использования техник опосредования взаимодействия с миром, а не медийной в смысле глобально применяющейся логики капитала и распространения рациональности господства, апроприирующей различные структуры, в том числе медиа, и оставить на данном этапе в стороне вопрос о референте этих фотографий и их событийности.

Как известно, еще Т. Адорно, чью критику медиа и сегодня принято считать одной из самых радикальных[7], подчеркивая его меланхолию и нежелание прогнозировать будущее на основании осознания невозможности делать это в сложившихся условиях наследия Просвещения, все-таки разделял технические условия и те процессы, которые эту технику используют и поддерживают «мифологию экономического», «направленную к душам»[8]. Не имея возможности реконструировать здесь дальнейшую историю критического подхода к масс-медиа, значительным этапом которой явились исследования Ж. Бодрияра, продемонстрировавшие ирреализующий характер медиа, рассмотрим фотографии Гурского технически.

Первое, что оказывается в этом случае в фокусе внимания, это масштаб и способ съемки. Планы, которые представляют фотографии Гурского, сняты издалека или сверху. Для такой съемки недостаточно просто иметь в руках фотоаппарат с мощным объективом или даже взбираться на крыши высоких зданий, как делал когда-то А. Родченко, — часто это фотографии, сделанные с вертолета. Однако в результате не получаются примеры так называемой аэрофотосъемки, не получается документальная фотография, получается особый вид.

Второе — это повторяемость элементов изображения. Виды, снятые Гурским издалека, в процессе обработки трансформируются и мультиплицируются, предлагая картину как будто общую, но составленную из многих повторенных элементов (фигуры в белых одеждах на бирже в Кувейте, острова Джеймса Бонда и т.д. — их слишком много для того пространства, которое может охватить объектив камеры, но мы, сегодняшние зрители, в принципе можем себе представить такое количество единиц, собранных в одном месте). Не имеющие композиционного центра, одинаково четкие по всей поверхности изображения, эти «виды» подталкивают исследователей к тому, чтобы говорить об орнаментальных структурах, ячейках или паттернах, и сравнивать процесс создания этих фотографий, например, с плетением ковра. Так, что элементами орнамента могут служить зрители, острова, зонтики, окна. Некоторые исследователи идут дальше и сопоставляют фотографии Гурского с живописными полотнами художников-абстракционистов, таких, как Мондриан, с плакатными версиями Караваждо и Давида, или даже с грандиозной «Битвой Александра» Альбрехта Альтдорфера (1529). Вполне поддерживая эти интерпретации, фотографии Гурского, очевидно, подчеркивают повторяемость, ее организующую роль внутри каждой из его работ, подчеркнутую названиями (Бахрейн *III*, Готика *I* и т. д. — словно дополнительные указания на то, что даже эти панно — только фрагменты чего-то еще большего, только остановки на пути к чему-то еще), что ощущается подспудно, еще до того, как кристаллизуются эти объясняющие имена предшествующей традиции оперирования художественными образами. В результате происходит и сближение с этими фотографиями[9] (так как мы узнаем отдельные элементы, паттерны), и дистанцирование от них (так как мы не можем справиться с таким количеством этих элементов). Строгая упорядоченность элементов, холодная ясность в представлении деталей говорят о дистанцированности — кому-то фотографии Гурского напоминают снимки NASA, запечатлевающие ландшафты и явления, несопоставимые с человеческим масштабом восприятия, отрешенными, и гнетущими и успокаивающими своей незыблемости; кто-то видит в них разрыв восприятия, когда невозможно сразу видеть и узор, орнамент массы, и детали — то, из чего состоит узор. Едва ли эти фотографии подпадают также под определение Joel Snyder, согласно которому фотография «изображает невидимое» (picturing the invisible), показывая нам то, что мы не видим или не можем видеть «невооруженным глазом» (быстрые движения тела, микродвижения материи, повседневное), переводя это в нечто, что выглядит как изображение: фотография Гурского в этом отношении выглядит скорее как некий конденсат видимого, как интенсивность видимого, как сверхнасыщенность.

И здесь проявляется третья, пожалуй, самая интересная особенность фотографии Гурского. Это — точка зрения, или, если угодно, источник взгляда, или если быть более точным, невозможность определить то или другое. Ведь фактически это не взгляд сверху (при съемке с вертолета почти невозможно обеспечить такую степень детализации изображения), не

напротив, он перечисляет мне все то, что я не смогу узнать никогда, поскольку оригинал, появившись на мгновение, исчезает» — Марьон Ж.-Л. Перекрестья видимого. М.: Прогресс-Традиция, 2010.

[6] См.: Аронсон О., Петровская Е. По ту сторону воображения. Нижний Новгород. Приволжский филиал ГЦСИ, 2009, С. 15, 25.

[7] Ср.: «Здесь развивается одна из самых радикальных и бескомпромиссных критик медиа, которая когда-либо была написана. Видение истории абсолютно пессимистично и негативно. Любое позивно ориентированное возражение отклоняется, любое предрасположение к нейтральной оценке избегается» — Mersch D. Medientheorien zur Einführung». Hamburg: Junius Verlag, 2006, S.82

[8] Ср.: «Вину за это (распространение культуриндустрии) никоим образом не следует возлагать на некий закон развития техники как таковой, но только лишь — на способ ее функционирования в экономике сегодня» — Хоркхаймер М., Адорно Т.В. Диалектика просвещения. Философские фрагменты. М.- Спб., 1997. С. 149-209.

[9] Ср. как критик Келвин Томкинс описывает свои впечатления от крупноформатных фотографий Гурского: «...Огромные панорамные цветные отпечатки — некоторые достигают размеров шесть футов в высоту и десять в длину — давали ощущение присутствия, были выразительны по форме, и в некоторых случаях обладали магической аурой пейзажной живописи 19 века» — см. *The New Yorker*. «Reality Clicks.» May 2002.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

взгляд издалека и уж конечно не пристально направленный взгляд, который видит детали. Скорее это их *сочетание*. Так не происходит со зрением человека. Является ли такое зрение фасеточным зрением[10], присущим, например, насекомым, охватывающим несравненно большее поле видимости, чем доступное человеку, или оно является зрением машинным[11], мы не имеем возможности здесь разбирать. Важна эта дизориентирующая невозможность сделать выбор — между близким и дистантным, между человеком и животным, между человеком и машиной, между слишком видимым и невидным. Важным является уже указание на перспективу, которая приходит откуда-то еще. Она не просто пространственная. В этом зрении все оказывается в фокусе, никакая точка не является привилегированной, нет никакой иерархии (это дает повод некоторым исследователям заключить, что у Гурского нет никакого знания, нет никаких категорий, нет даже понятий, нет никаких записей реальности, нет никаких следов памяти — ведь при фотографировании горы или бассейна не делается никакого различения между людьми, деревьями, линиями рельефа почвы; откуда делается вывод, что фотографии Гурского глупы[12]). Это видение не является продолжением наших глаз (в маклюэновском смысле медиа как расширений чувств), и если оно все еще может быть описано как зрение, то совершенно другого типа, другого по отношению к тому, что нам известно. Но это и не абсолютно чуждое нам. И в этом контексте мы бы не согласились ни с той интерпретацией, согласно которой «видеть фотографии Гурского — значит становиться чужим для себя»[13], ни с той, согласно которой «мы смотрим, как если бы все взгляды людей сложить вместе в целое». В этом зрении нет ни абсолютного отчуждения, ни объединения, но есть сочетание, при котором мы и выходим навстречу другим, и продолжаем разделять что-то с собой, при котором мы и «свои» и не-«свои» одновременно — и это не умозрительная конструкция, а данность восприятия, мир. Не случайно один из критиков пишет, что «в первый раз, когда я увидел фотографии Андреаса Гурского, у меня возникло смутное ощущение, что что-то происходит — происходит со мной, хотя оно казалось чем-то более общим, не только моим»[14].

Разумеется, такое зрение не может быть на что-то направленным, на тот или иной объект. В известном смысле потому, что это вообще не столько зрение, сколько характер связи. К этому, на наш взгляд, имеет отношение и та «массовость», которую диагностируют в фотографиях Гурского. И эта четвертая характерная черта фотографий Гурского в нашем списке — те множества, которые и составляют элементы и повторы его работ. 80 000 гимнастов на фестивале в Северной Корее, сотни квадратных километров поверхности океана недалеко от Таиланда, бесчисленные ряды спаржи на немецкой ферме, сотни людей в окнах здания 1-го мая — это ни одержимость числом, безразличная к «единственности каждого», ни аргумент в пользу «количественного поворота». Это связанные множества, которые как бы видят себя изнутри, — не массы, на которые направлен чей-то взгляд, а именно множества, элементы которого ощущают свою связанность.

Поэтому повторения одинакового синего цвета штор или желтого цвета рубашки человека, которого благодаря компьютерному монтажу можно видеть одновременно на разных этажах здания, воспринимаются ритмически — и это ритм скорее биологический (даже если это режим afterlife), чем ритм «производства и потребления», характеризующих глобальное общество.

Рассмотреть фотографии Гурского технически — значит не просто констатировать большой масштаб или особый угол съемки, но попытаться понять, какие изменения *сочетания* медиа вносят не только в структуры восприятия, но какими они предъявляют наши способы взаимодействия и сообщаемости друг с другом. Фотографии Гурского не демонстрируют его образ мира, они не показывают объекты действительности, они сложным образом позволяют увидеть связи и отношения. Это особое состояние конвергенции, где неразличимы эстетическое и безобразное, индивидуальное и универсальное, где нет референтов и знаков, где смешиваются темпоральности. Фотографии не призвают перейти в это состояние, словно бы ставя некоторое произведение на сцене, — глядя на них, ощущаешь, что уже принадлежишь ему, входишь в него, потому что таким является мир, в котором есть возможности встреч с человеческим.

[10] Возможности этого зрения применительно к новому типу человеческой культуры рассматриваются, например, в книге: Мартынов В. Зона opus posth, или Рождение новой реальности. Классика XXI, 2011.

[11] Результатом которого является, например, картинка на экране монитора, выводящая изображение сразу 4535 обложек журнала Time или сразу 1 миллиона страниц манга, то есть большого количества вариантов незначительно различающихся между собой изображений — см. последние эксперименты Л. Мановича Content and communication strategies in 4535 covers of Time magazine (April 2nd, 2011) и Computational analysis of one million manga pages (March 9th, 2011) на http://manovich.net/

[12] См.: Saltz J. It's boring at the top. The Art Review, May 2007.

[13] Ср.: «To view Gursky' photographs is to become alien», «a fundamentally different way of viewing. This is an invitation to the strange» — там же.

[14] Tomkins, Calvin. *The New Yorker*. «The Big Picture.» January 2001.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

СТЕПАНОВ Михаил Александрович / **Michael STEPANOV**

Россия, Санкт-Петербург.
Санкт-Петербургский государственный университет. Философский факультет.
Центр медиафилософии. Научный сотрудник.
Санкт-Петербургское отделение Российского института культурологии.
Научный сотрудник.

Russia, St. Petersburg.
St. Petersburg State University. Faculty of Philosophy. The center of mediaphilosophy. Researcher.
St. Petersburg branch of the Russian Institute of Cultural Research. Researcher.

michail.stepanov@gmail.com

МЫШЛЕНИЕ КИНО. РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ ОКСАНЫ БУЛГАКОВОЙ «СОВЕТСКИЙ СЛУХОГЛАЗ: КИНО И ЕГО ОРГАНЫ ЧУВСТВ»*

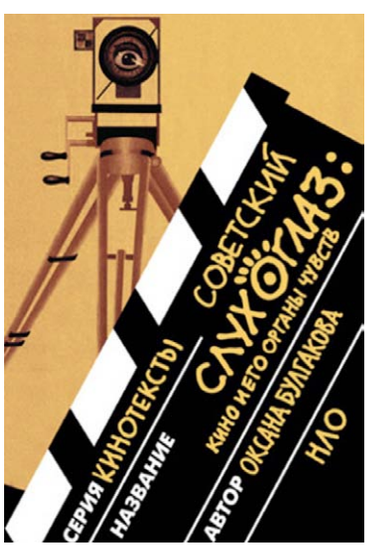
В рецензии на книгу киноведа Оксаны Булгаковой «Советский слухоглаз...», анализирующую метаморфозы советского кино при переходе от 1920-х к 1930-м делается акцент на программе «медиальной антропологии». Медиа способны организовать новую чувственность, новое мышление и преобразить мир. В соответствии с этой программой медиа не только используются нами, но и используют нас.

Ключевые слова: *О. Булгакова, кино, тело, чувство, мышление, медиа, медиальная антропология, Д. Вертов, С. Эйзенштейн.*

Thinking Movies

This book review on film historian, Oksana Bulgakova, "Soviet sluhoglaz ..." analyzes the metamorphosis of Soviet cinema during the transition from the 1920s to the 1930s. The review discusses the program "medial anthropology." The media has enabled the organization of a new sensibility, a new way of thinking, and is transforming the world. Through this program, the media is not only used by us, but also uses us.

Keywords: A. *Bulgakov, film, body, feeling, thinking, media, medial anthropology, Dziga Vertov, Sergei Eisenstein.*



В исследованиях кино, наверное, нет более излюбленной темы, чем советский киноавангард 1920-х годов. Тема, казалось бы, исследована вдоль и поперек, однако если выйти за дисциплинарные пределы истории кино, включив исследование в более широкую междисциплинарную область теории и философии медиа, то можно получить интересные и значимые результаты, что и делает представляемая книга.

Новая книга киноведа, исследовательницы визуальной культуры Оксаны Булгаковой анализирует метаморфозы советского кино в период 1920–1930-х гг. Методологически исследование опирается на схему культурной преемственности предложенную В. Паперным в книге «Культура 2» и строится на противопоставлении знаковых для советского кино авторов — Дзиги Вертова и Сергея Эйзенштейна. Анализ оказывается продуктивным и крайне увлекательным.

Проводя последовательный исторический анализ советского кинематографа, автор, благодаря кропотливой архивной работе, прослеживает процесс институализации кинематографии, становления цензурных механизмов, говоря иначе, социально-политического измерения кино. Однако О. Булгакова делает акцент на антропологии кино, считывает антропологическое и эпистемологическое измерение киноискусства, обычно упускаемое исследователями в погоне за социально-политической модой рассмотрения кинематографа как транслятора идеологических установок советской политической и экономической модели. На обширном материале теоретических работ и фильмов Д. Вертова и С. Эйзенштейна О. Булгакова показывает, как изменяют друг друга советское кино и культура в 1930-х гг. Книга прослеживает последовательный исторический переход от представлений Дзиги Вертова о протезируемых слухе и зрении, через метафору кино — пространство сна и описание формирования, «идеального медиального тела кинозвезды» (С. 21), к пониманию кино как мышления, особой практики

* Оксана Булгакова Советский слухоглаз: Кино и его органы чувств. — М.: Новое Литературное Обозрение, 2010. — 320 с., ил. (серия «Кинотексты») ISBN 978-5-86793-775-1

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

мыслить, теоретически представленной работами Сергея Эйзенштейна. Автор формулирует основные положения программы «медиальной антропологии», которая, с одной стороны, определяет отношения медиа и действительности, а с другой стороны, определяет степень переработки этой действительности в медиапродукте.

Направление медиальной антропологии задается с самого начала Вступлением «Киноглазухотеломозг». Само название отсылает к идеям Д. Вертова, для которого кино есть способ познания, способ экспериментального исследования существования определённых типов восприятия. Вертов расчленяет способности, отдавая предпочтение то одному, то другому органу чувств, и путем инструментального протезирования их, приходит к выводу о недоступной ранее нечеловеческой силе аппаратного чувства. Зрение становится — киноглазом, слух — радиоухом, цель — создать новое тело «электрического Адама», за которого будет не стыдно перед машинами. В «Варианте манифеста Мы» (1922) Вертов стыдит человека за его «грузность и неуклюжесть»[1].

Это представление, ставящее машину в центр мира — машина как проект глобальной реорганизации мира — ведущий тренд авангарда 1920-х годов, стремящегося техническими средствами построить новый мир социального прогресса и нового человека. Машины и аппараты, обладающие своей недоступной человеческой органике чувственностью — неотъемлемая часть этого строительства, осуществляемого через крушение границ между жизнью и искусством, биологией и механикой. Конструктивистская программа в кино подверглась радикальной трансформации в 1930-е гг. В чем же она заключается, и в какую сторону трансформировалась?

В соответствии с программой медиальной антропологии кино 1920-х производит медиареальность, которая требует особых кинозрения, кинослуха, кинотела, и в то же время производит эти чувства. Здесь аппарат понимается инструментально, как субститут органов, и его нечеловеческое видение используют точно так же, как будто бы это был человеческий орган. Медиальная антропология кино 1930-х гг. предстает иной. В период первых пятилеток кино превращается из «протеза», инструмента создания запланированного нового мира, в «прозрачный медиум», транслирующий саму природу и историю.

Устранение медиума свидетельствует о понимании того, что новое восприятие и мышление не может прийти через субституты органов — «протезы», но не могут они прийти и от аппаратов, осуществляющих нечеловеческое конструирование медиареальности. Новое зрение мира, даваемое киноглазом, уже заложено в зрении оператора, киноглаз детерминирован визуальной культурой. Медиа безжизнены вне практик, поэтому технический анализ аппаратов, или физиологический анализ восприятий недостаточен. Зрение — феномен культуры, а не физиологии или техники, оно может быть воспитано через практику видения, культивирование визуальной культуры, заключает О. Булгакова, ссылаясь на размышления К. Малевича, В. Беньямина, П. Флоренского (С. 106–108). Поэтому открытие Д. Вертова — киноглаз и радиоухо — аппаратное, независимое видение, не могут распространяться на само видение, слышание и т.д., по принципу инструментального замещения и «расширения». Аппарат не свободен. Да, он обладает нечеловеческим видением и способен «видеть» недоступное антропному глазу, но он остается продуктом своего времени, как и идеологически транслируемые им модели восприятия.

Сергей Эйзенштейн с его стратегическим интересом к психологии, антропологии, лингвистике становится ведущей фигурой этого периода. Его «круг чтения и круг друзей» обозначается киноведом словом «всеядный», что совпадает с духом времени режима и политикой публикаций середины 1930-х. (С. 221–224). В отличие от Вертова, Эйзенштейн не делит восприятия на органы, он делает акцент на теле, пластике, ритме, но точнее будет сказать — мышлении, непосредственно связанном с телесностью человека. Видение, осязание, обоняние и другие восприятия не принадлежат какому-либо конкретному органу, а задействуют человеческую телесность целиком. Понимание сложности и многогранности мышления, его неразрывной связи с телесностью посвящены теоретические работы С. Эйзенштейна, анализируемые О. Булгаковой (с.204-244). Вместо дифференциации восприятий Эйзенштейн утверждает синестезию, архаический синкретизм чувств, где смысл и чувство взаимосвязаны и взаимозависимы. Он продумывает проект теории как тотального произведения искусства. Способом его реализации должен был стать «Метод» — «шарообразная книга» (С. 205), порывающая с линейностью и фрагментарностью обычной книги. Как представляется, наилучшим образом эта «книга» могла бы быть реализована как «кино».

Сергей Эйзенштей обращает внимание на ритм как фундаментальную основу бытия. Ритм лежит в основе социальных процессов коммуникации и индивидуального восприятия, объединяет космическое, биологическое и социальное (С. 229). Исходя из такого невременного понимания ритма Эйзентштейн разрабатывает концепцию монтажа, построенного на принципах ритмического повтора и наложения, концепции, утверждающей изоморфность человеческого мышления и медиальных средств (С. 228–234). В этой концепции кино выступает как одна из онтологических машин формирования тел, восприятий, чувств и типов мышления человека, конвергирующая не только материалы — картинки и звуки, но и неконсервируемые ритмы, реципиентом и донором которых является человек; это машина, осуществляющая наложения измерений друг на друга, производящая новые измерения медиареальности.

Эти трансформации можно и не заметить, приняв привычную «тоталитарную» интерпретацию, утверждающую социологизированную версию создания имитаций и видимостей — «розовые очки», которые политика через кино надевает советскому зрителю, с целью преобразить окружающую его нищую, убогую действительность, отправив в воображаемую реальность. Действительно сказочная Москва, стройки и урожаи, песни, пляски и улыбки; победы над врагами внешними и внутренними, торжество справедливости — всё это общие места в фильмах тридцатых. Идеологическая трактовка с опорой на эти очевидности здесь скорее сбивает с толку, навязывая определенные дискурсы, нежели позволяет провести продуктивное исследование.

[1] Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. — М.: Искусство, 1966. С. 47.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

СТЕПАНОВ Михаил Александрович / Michael STEPANOV

| Мышление кино. Рецензия на книгу Оксаны Булгаковой «Советский слухоглаз: Кино и его органы чувств»|

Кроме углубленного понимания советской культуры второго квартала XX века, книга открывает глаза на понимание современности. Авангардистские идеи Вертова наследует трансгуманизм, для которого тело, чувство, мышление фрагментируемы и являются объектами манипуляций. При этом совершенно не учитывается тот момент, что органы, фрагменты тела и сами аппараты не способны организовать новую чувственность, новое мышление и преобразить мир. Книга О. Булгаковой дает синтетический взгляд на культуру в целом, и оказываются актуальной для понимания сложности современной культурной ситуации.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

СТЕПАНОВ Михаил Александрович / **Michael STEPANOV**

Россия, Санкт-Петербург.
Санкт-Петербургский государственный университет. Философский факультет.
Центр медиафилософии. Науч ный сотрудник.
Санкт-Петербургское отделение Российского института культурологии.
Научный сотрудник.

Russia, St. Petersburg.
St. Petersburg State University. Faculty of Philosophy. The center of mediaphilosophy. Researcher.
St. Petersburg branch of the Russian Institute of Cultural Research. Researcher.

michail.stepanov@gmail.com

ШЕСТОЕ ЧУВСТВО. РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ «ЧУВСТВО, ТЕЛО, ДВИЖЕНИЕ»*

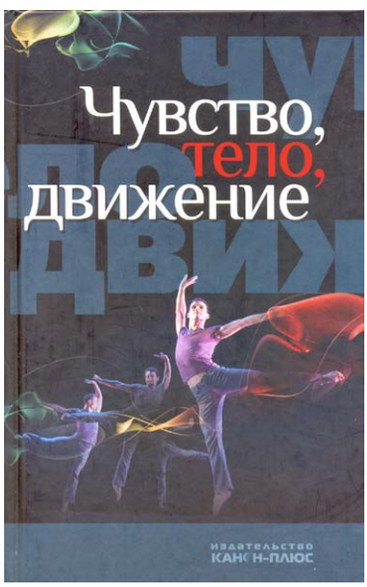
Рецензия на книгу «Чувство, тело, движение». Основное внимание уделяется раскрытию механизмов взаимодействия эмоций и медиа.

Ключевые слова: *тело, эмоции, чувство, медиа, движение.*

The Sixth Sense

The review of the book «The feeling, the body movement.» Emphasis is placed on the disclosure of the mechanisms of interaction of emotion and the media.

Keywords: body *movement, the sense, emotion, media*



Известен случай Финеаса Гейджа сентября 1848 года, когда в результате небрежности при проведении строительных работ взрыв отбросил метровый стальной прут. Прут как артиллерийский снаряд пробил щеку старшего мастера Гейджа, прошел через лобные доли головного мозга, вышел около темени, беспрепятственно пролетел еще около 10 метров и упал на землю. Как ни странно, Финеас Гейдж остался жив. Теперь этот случай классический, а череп и лом — экспонаты Гарвардского университета. Оставшись живым, Финеас Гейдж вошел в историю, однако травма привела к настолько значительным негативным трансформациям в его эмоциональном состоянии, социальных навыках и в различных аспектах личности, что друзья заявляли, что «это больше не Гейдж». Этот случай разбирается почти в каждой монографии по нейрофизиологии и к представленной книге не имеет никакого отношения, кроме того, что ставит вопрос о роли эмоций и чувств в структуре личности, интеллектуальной деятельности и социальной жизни.

Книга «Чувство, тело, движение» содержит расширенные доклады международной научной конференции «Чувство, движение, тело в эпоху медиатехнологий», организованной усилиями Междисциплинарного центра исторической антропологии и исследовательского кластера «Язык эмоций» Свободного университета Берлина вместе с Научно-исследовательским Центром медиафилософии философского факультета Санкт-Петербургского государственного университета, которая прошла 14–16 мая 2009 г. в Санкт-Петербурге. Конференция ставила целью исследовать человеческую эмоциональность в эпоху медийной мобилизации в междисциплинарной и межкультурной перспективе. Как оказалось, задача не столь проста, в современном глубоко дифференцированном научном мире осмыслить эмоции пытаются различные области знания, и даже в рамках одного сектора, гуманитарных наук, существует множество понятий эмоции, что с необходимостью требует их анализа и согласования для продуктивного осмысления. Историческая антропология, социология, искусствоведение, философия и филология, психология предлагают свои модели постижения эмоций, взаимоотношений между эмоциями и практиками производства значений. Отсюда основной вопрос конференции и соответственно книги: как пересекаются и пересекаются ли эти исследовательские перспективы?

Введение утверждает: «Способность иметь эмоции есть conditio humana» (С. 10), с этим тезисом, наверное, поспорили

* Чувство, тело, движение / Под редакцией Кристофа Вульфа и Валерия Савчука. — М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2011. — 368 с. + 16 с. цв. вкл. ISBN 978-5-88373-256-9

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

бы этологи, выслеживающие эмоции у животных. Однако более важна следующая констатация: «Мы испытываем эмоции, но одновременно наши эмоции конституируют нас, то есть мы одновременно и объекты и субъекты наших эмоций» (С. 10). Эта эпистемологическая проблема имеет фундаментальное значение для понимания человека, традиционно рассматриваемого как одушевленное телесное существо. Что важнее — душа или тело? В данном случае вопрос пробуждаются ли эмоции «внутри» нас, или они приходят «извне»? Как преодолеть зияние между «внешним» и «внутренним»? Для решения поставленных вопросов оказывается продуктивным проследить связь между эмоциями и чувствами, эмоциями и движениями, эмоциями и телом. Жизнь тела — это движение, движение порождает эмоции: таков основной тезис, утверждаемый книгой.

«Движение порождает эмоции» (С. 28), возможно поэтому слово эмоции не вошло в название сборника, так как оно является производным. Чувство движения или шестое чувство определяет наши эмоции и все остальные пять чувств. «Шестое чувство, чувство движения, пронизывает все остальные чувства и позволяет нам позиционировать себя в пространстве и регулировать скорость, с которой мы движемся» (С. 27). Всё человеческое существование характеризуется движениями: ежесекундно нами устанавливаются отношения с окружающей средой, с миром, с другими людьми, с самим собой. В подобных взаимодействиях возникают эмоции. Эмоции возникают по отношению к ситуации в целом, а не по отношению к кому или чему-либо, то есть они связаны с событием, которое снимает разведение на внутренне/внешнее. Без движений нет ощущений, нет чувствования, нет и эмоций — в этом заключается био-культурный характер эмоций.

То, как и что мы чувствуем, во многом связано с языком и образами. Эмоции сформированы «социокультурно, то есть лингвистически, медиально, нормативно инкорпорированы и передаются в коммуникакции» (С. 15). Визуализация и медиатизация мира на основе цифровых технологий, мгновенная коммуникация и транспарентность «общества контроля» дали повод ещё до того, как цифровые технологии стали повседневностью, говорить об исчезновении тела, фрагментации тел в генетический код, биты, пиксели и т.п. — распыления его в «гиперреальности» (об этом многие писали, ярче всех это выразил Ж. Бодрийяр). Ставшие предметом осмысления иконический и медиальный повороты в культуре фиксируют массированную трансформацию визуальной сферы (и одновременно человеческого зрения — наиболее аналитически разработанного канала восприятия, непосредственно связанного с интеллектуальной способностью человека), и сферы коммуникации в целом (человеческой телесности как носителя способности восприятия и воображения). Наибольшей трансформации подверглась идея объективной репрезентации реальности. Её место теперь занимает идея свободы отражения и интерпретации одной и той же реальности; точнее будет сказать свободы производства медиареальности, ограниченной лишь возможностями медиатехнологий, постоянно подвергаемых натиску экспериментов медиа-арта.

Коммуникации (будь то состояния ЖКХ, падения самолетов, транспорт в «час пик» или скорость интернет соединения и 3D-фильм) вызывают в нас движения, то есть производят эмоции. Эмоции невозможны без тела, движения, сознания, воображения, языка. За страхом (для одних и радостью для других) исчезновения и киборгизации тела, а вместе с ними развоплощения и медийной симуляции эмоций, в настоящем приходит новое понимание перформативного характера эмоций, обретение эмоциями телесности, в том числе посредством представлений и инсценировок. Тело представляет собой необходимую систему координат и используется как исходное основание для ментальных конструкций, которые мы делаем относительно окружающего нас мира, а также для построения всегда присутствующего чувства субъективности, являющегося неотъемлемой частью нашего опыта. И тем самым наши самые утонченные мысли и лучшие действия, наши самые большие радости и самые глубокие печали используют наше тело как измерительную линейку.

Все три части этой книги направлены на исследование взаимосвязи эмоций и движений. Первая часть фокусируется на антропологической перспективе исследований; вторая на анализе медиа — взаимоотношениях между эмоциями и иконическими, музыкальными и кинодвижениями; третья изучает эту взаимосвязь в литературных и эстетических представлениях и интерпретациях.

Рецензия как жанр предполагает критическую оценку содержания книги или издания. Прежде всего, бросается в глаза отсутствие единообразия оформления ссылочного аппарата в статьях разных авторов, в одних это внутритекстовые ссылки, в других ссылки в форме подстрочных сносок. Что это? Небрежность редакторов? Корректора? Кроме этого книга визуально распадается на переводную и русскоязычную, последняя в разы меньше, причем по тому, как она представлена во введении, она должна была быть ещё меньше. Эта несогласованность не добавляет целостности и законченности изданию и, возможно, предполагает продолжение.

В целом же книга представляет интересный и ценный своей междисциплинарностью материал, разоблачает идею «холодности» чистого разума и привычку думать, что эмоции гнездятся где-то в «душе» и мешают разуму в его деятельности управления телесными движениями. Умереть от разбитого сердца так же реально, как и от остановки сердца.

© Издательство «Эйдос», 2011. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2011. For Private Use Only.

Международный журнал исследований культуры № 3(4), 2011
International Journal of Cultural Research # 3(4), 2011
Электронное издание
Web-Journal
www.culturalresearch.ru

ТЕМА НОМЕРА
The MAIN TOPIC of the ISSUE

Культурная история МЕДИА
The Cultural History of MEDIA

Дизайн и оригинал макет: *Вениамин Наинский*.
Design & Layout: *Veniamin Nainsky*.

Издательство «ЭЙДОС»
Publishing House EIDOS
www.eidos-books.ru

1.10.2011