СОДЕРЖАНИЕ

От шеф-редактора Ежегодника 5

I. ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА В СВЕТЕ СОВРЕМЕННЫХ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК 7

Жукова О. А. Общественное мнение под прицелом телевидения: медийный инструментарий глобальной политики 8

Гамалея Г. Н. Закупорка заурядных душ 21

Желтухина М. Р. Культивирвание политических медиастрахов: мифы и реальность 27

Сальникова Е. В. «Докумиф», или Погони за реальностью 48

Дружкин Ю. С. Весомо…зримо 85

Тульчинский Г. Л. Кинонарратив насилия в формировании гражданской идентичности 91

Шеметова Т. Н. Ренессанс XXI века. Отражение в Черном зеркале 99

Савельева О. О. Российская экранная реклама как «мягкая сила» в период пост-постмодерна 107

Кривуля Н. Г. Новые герои анимационного экрана эпохи антропологичского кризиса 118

Сиюхова А. М. Культурологические аспекты функционирования коммерческого телевидения в регионе 138

Сергеева О. С. Экран закрепощающий, экран освобождающий: теоретики феминизма о медиа-технологиях 145

II. ЖИЗНЬ ЭКРАНОВ 155

Строева. О. В. Ван Гог и феномен размножения образов в современной культуре 157

Николаева Е. В. Фрактальные кинонарративы: множественное число сослагательной реальности 165

Журкова Д. А. О чем танцует муза? Метаморфозы божественного начала в современных российских клипах 179

Кондаков И. В. Текст экранный и «книжный»: глубина интерпретации 191

Яковлева А. М. Клиповое чтение: текст как изображение-симулякр 197

Сараскина Л. И. «ДУБРОВСКИЙ»: экзистенциальный кризис два столетия спустя 229

Глазкова Т. В. Интертекстуальность как способ «оправдания» экранного мира российского сериала 248

Кемниц Я. Ю. Воображение и визуальные эффекты: обострение противоречий на примере использования отраженного действия 253

Деникин А. А. Критика подходов к исследованию практик новых медиа . 259

Миловидов Ст. В. Трансмедийное повествование как текст в сфере массмедиа XX–XXI веков 278
Яцюк О. Г., Пожарев Т. Видимая музыки, и звучащая живопись цифровой виртуальности. 290

III. СОЦИОЛОГИЧЕСКИЕ ШТУДИИ 299
Шариков А. В. О взаимосвязи телевизионных предпочтений и ценностных ориентаций россиян: опыт эмпирического исследования 301
Шилова В. А., Печалина М. К. Интернет-мошенничество как значимая характеристика «экранного мира» сети 324
Стракович Ю. В. Цифровая революция и битва за копирайт. 343
Вольф Д. В. «Селфи»: правда жизни или мифологизированный конструкт? 365
Дуков Е. В. Социальная память и любопытство 380
Авторы ежегодника 401

ОТ ШЕФ-РЕДАКТОРА ЕЖЕГОДНИКА

«Миф — это информация, застывшая
в совершеннойсамодостаточности,
в грозном и вместе с тем поражающем
величии незамутненного откровения»[1].

Очередная — одиннадцатая — научная конференция ученых, чье внимание обращено к изучению средств массовой информации и, в частности, отечественного телевидения, посвящена теме «Современные экранные миры: мифы и реальность». Тема привлекла не только социологов и культурологов, но философов, историков и филологов, музыковедов и искусствоведов, тех, кого волнует состояние современной культуры.

Мы живем в «обществе риска». Сегодня цивилизация особенно уязвима не только в связи с технологиями будущего, но и угрозами неожиданных рисков для выживания граждан. Как назвала эту угрозу И.А. Мальковская: «Общество риска начинается там, где стирается всякое отличие, где всеобщей коннотацией современности становится риск. Риск несет универсальную опасность. Универсализм риска есть одновременно новое основание всеобщности человеческого бытия, судьба которого отныне неотделима от «лика риска»[2]. Человеку, погруженному в быт, подчас невозможно понять, что сегодня происходит и не только где-то на востоке, но даже на соседней улице. Дело не в человеческой мудрости, а в обилии разноречивой информации, одновременно поступающей по разным каналам.

СМИ наш прирученный народ, в большинстве своем, верит (судя по исследованиям ВЦИОМ). Мудрым в этой ситуации быть трудно. «Мудрый подобен зеркалу, — говорил Чжуан-цзы — оно отражает тьму вещей, оставаясь ясным и незамутненным»[3]. Когда экран залит огнем пожарищ, а мир распадается на части, человеку очень трудно быть рассудительным. Попытки познать происходящее имеют свои «условности» и «искажения» объективности реальности. Трудно разобраться со смыслами и формами высказываний. Все обречено на труд Сизифа — создавать

[1] Лем Ст. Философия случая. URL: http://www.litmir.me/br/?b=143680&p=1.

[2] Мальковская И. Многоликий Янус Опыт критического осмысления ликов открытого общества в эпоху глобализации. М. Комкнига. 2005. С. 161.

[3] Чжуан-цзы. Перевод В.В. Малявина. — М., 1995. С. 52.

экранных идолов, потом их разрушать, потом восстанавливать из обломков лучше или хуже прежних. Телевидение ежесекундно формирует человека «политического» — агрессивного: «Все болеем за наш футбол!», «За нашу русскую Родину!(?)», «Наш тренд — деньги!». Болеем, едим, одеваемся, думаем, говорим, живем, — как подсказывает наше ТВ.

Отечественное телевидение и радио активно взращивают примитивизм, который легко становится злокачественным, как только в него начинает замешиваться политический расчет и лесть толпе. Мы не хотим и не можем понять, что «…живем в век «вселенской диаспоры». Живем не в одном, а сразу в нескольких духовных мирах. Мы всюду не совсем чужие. Мы всюду не совсем свои… Народы не знают дороги из этого хаоса. Они в старину не знали дороги — их выводили пророки. Откуда же взяться пророкам сейчас?»[1].

Участники конференции поднимали много вопросов нашего бытования в этом мире, искали ответы, рассматривая этот многогранный и непростой мир сквозь экранные мифы и реальность. В работе конференции приняли участие около 40 человек.

Анализируя выступления, можно сделать вывод, что наше телевидение находится в состоянии инертности и в конечном итоге порой ведет нас назад в то самое болото, из которого так тяжело только что вырывались. Рядовой зритель и даже современный интеллигент часто не понимает, к какой идее, какой вере, какой нации себя отнести. По-моему, эта задача не для ученых, не для мыслителей, а для каждого. Телевидение сегодня в этом не помощник. Оно в глубокой астении. Мы прекрасно понимаем, что каноническая форма культуры нетождественна ежедневной информации в любом, самом увлекательно-развлекательном формате. Мне кажется, даже если отыскивать минимальные достижения в культуре видеопродукта, которым мы все занимаемся, можно допустить, что это негубительно для самой культуры, так как способы ее выживания сильнее, и она не пойдет на самоуничтожение.

Генриэтта Гамалея

---

[1] Померанц Г. Выход из транса. Русские пропилеи. — М.2010. С. 121–122.

I

ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА В СВЕТЕ СОВРЕМЕННЫХ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК

О. А. Жукова (Москва)

ОБЩЕСТВЕННОЕ МНЕНИЕ ПОД ПРИЦЕЛОМ ТЕЛЕВИДЕНИЯ: МЕДИЙНЫЙ ИНСТРУМЕНТАРИЙ ГЛОБАЛЬНОЙ ПОЛИТИКИ

1. ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЩЕСТВО: КОНТУРЫ РЕАЛЬНОСТИ

В условиях постиндустриального общества информация и знания становятся самым дорогим товаром. Стимулируя развитие производства, они превращаются в деньги — капитализируются. Рынок производства информации развивается параллельно с рынком потребителей информации. Информационный «сдвиг» приводит к унификации культурных форм жизни. Ярче всего стратегия унификации проявляет себя в сфере достижения материальных благ, так называемого жизненного стандарта потребления. Доступ к информационным технологиям и производным от них приборам в широкой линейке телевизоров, персональных компьютеров, телефонов, айфонов, «планшетников» включают человека современной культуры в коммуникативную цепочку общего информационного пространства, границы которого измеряются только индивидуальными запросами пользователя. К глобальным игрокам — политическим и экономическим субъектам, осуществляющим реальный исторический процесс, присоединяется новый участник — пользователь глобальных Медиа, способный из объекта воздействия превратится в самостоятельно действующего субъекта. Но насколько сегодня производитель и потребитель информации свободен, неангажирован и адекватен в своем представлении о реальности?

Перед человеком, вошедшим в новый универсум современной цивилизации, открываются обширные возможности. Цивилизация здесь выступает гарантом жизнеобеспечения личности. Культура в данной ситуации разнообразно моделирует способы реализации человеком своей экзистенциальной цели. В культурно-цивилизационной общности такого типа статус личности определяется степенью прочности системы ее жизнеобеспечения и измеряется *философией успеха.* Завоевать желаемый социально гарантированный статус в обществе можно, если удастся добиться успеха на экономическом, политическом, научном или творческом поприще. Значение личности просматривается в связи с ее положением в данной системе ценностей. У современной цивилизации

есть свои культурные герои, порожденные ее собственной мифологией, — звезды политики, шоу-бизнеса, спорта, мультимиллионеры. Особое положение занимают духовные авторитеты — хранители классических традиций и образцов научного и гуманитарного знания, философы, крупные теоретики, ученые, писатели. В восприятии человека современности они представляют собой своеобразную меритократическую «касту», чье существование необходимо для обеспечения трансляции и производства знания, «кормящего» цивилизацию, в том числе и знания нравственного.

Образ древних восточных деспотий возникает не случайно. Колоссальная энергия человеческих масс успешно канализируется в условиях глобализирующегося мира с помощью неизменяемой «триады»: власть — насилие — деньги. При декларируемых принципах и ценностях всемирной демократии внутренние тенденции геополитического развития, характеризующиеся высокой скоростью интеграции мирового хозяйства и финансовой системы, культурно-информационного обмена, сосредотачивают механизмы контроля и управления экономическими, энергетическими, природными и человеческими ресурсами в руках отдельных политических и бизнес-элит. Объединенные идеологией власти, они ожесточенно конкурируют друг с другом, в том числе и на уровне геополитическом. Анализ процессов, происходящих в мировом сообществе в информационную эпоху, с конца восьмидесятых годов намечается в работах ряда зарубежных философов и социологов, в том числе в исследованиях Элвина Тоффлера [Тоффлер-2001; Тоффлер-2004], Энтони Гидденса [Гидденс, 1992, С. 78–107; Гидденс, 2004], которые дополняются работами ведущего теоретика коммуникации Маршалла Маклюэна [Маклюен, 2007], создавая образ постсовременного информационного общества.

Информационно-коммуникативные технологии изменили укладность не только западно-европейских стран — авторов проекта современности, но и культурные коды неевропейских сообществ. Яркий пример — эффективное использование Интернет-сетей в качестве мобилизационного ресурса, вовлекающего массы к протестным выступлениям, что привело к смене политических режимов в ряде арабских стран. О признании этого информационного инструмента действующей силой современной внутренней и внешней политики говорит еще один, совсем недавний пример. Опасаясь на территории Турции реализации Интернет-сценария цветной революции, премьер-министр Турции Реджеп Тайип Эрдоган попытался закрыть для турецких пользователей до-

ступ к видеопорталу YouTube и сервису микроблогов Twitter, который, все же Конституционный суд Турции распорядился разблокировать с формулировкой о недопустимости нарушения конституционных прав граждан на осуществление свободы слова и печати.

На фоне событий, происходящих на Украине, вопрос об информационной составляющей политики, о формах участия телевизионных СМИ, Интернет-коммуникаций, их роли в создании картины реальности, а также воздействия на различные аудитории, становится особо острым. Репрезентантом усилившегося напряжения стала настоящая информационная война со многими участниками конфликта, имеющего внутри украинскую природу, но затронувшего интересы нескольких глобальных субъектов мировой политики, прежде всего, Россию, Европу и США.

Специально заметим, что целью статьи не является всесторонний анализ причин и содержания данного конфликта. Нас в контексте поставленной темы интересует только один аспект — *адекватность отображения событий и процессов, происходящих в России* и связанных с ней во внешнем мире, международными СМИ. И, как следствие, тот *образ России*, который создается в массовом сознании европейского, украинского, американского (и не только) обывателя и телевизионного зрителя. Украинский кризис здесь только вершина айсберга. Суть же заключается в том, что сегодня международными медиа реализуется опробованный в период противостояния «капиталистической» и «социалистической» системы сценарий. В его основе — узнаваемая, понятная и легко усваиваемая массовым сознанием формула «своих» и «чужих», которая по своей природе является конфронтационной и, что самое опасное, неадекватной в описании и интерпретации текущей политической и исторической реальности. Попробуем раскрыть этот тезис и обратимся к истории проблемы.

2. «СВОИ» И «ЧУЖИЕ» В ИНФОРМАЦИОННОЙ КАРТИНЕ МИРА

Подавляющее большинство приезжающих в Россию иностранцев — туристов, участников культурных и спортивных событий, профессионалов, претендующих на высококачественные рабочие места в различных отраслях экономики, продолжают оставаться в плену стереотипов восприятия нашей страны. Собирательный образ постсоветских «русских» по-прежнему формируется в парадигме незнания и предубеждения, явно или неявно содержа в себе негативную для «цивилизо-

ванного мира» коннотацию «чужих». И если для интеллектуалов всего мира Россия, прежде всего, страна Достоевского и Чайковского, русской иконы и балета, то в массе своей потенциальный гость страны черпает сведения об исторической и современной России из СМИ, телевизионных и кинематографических историй, зачастую создающих весьма определенную, политически ангажированную и, увы, недружелюбную «картинку» жизни российского социума. И даже положительный образ России, создаваемый выдающимися представителями, в первую очередь, музыкально-театральной и кинематографической художественной культуры, крайне важен, но далеко не исчерпывает собой содержание российской современности — многообразия и позитивного смысла социально-культурных процессов, происходящих в ней.

Американцы, впрочем, как и европейцы, активно смотрящие телевидение, которое продолжает оставаться едва ли не главным каналом информации и гуманитарного кругозора большинства семей, уверены в том, что победу во Второй мировой войне одержали Англия и Америка. Было бы сложно ожидать от среднестатистических американцев и европейцев каких-то более-менее верных знаний об истории России или Украины. К примеру, последние социологические опросы показывают, что респонденты в массе своей не понимают, где географически находится Крым, взорвавший политическую и информационную повестку дня. Вывод однозначный — горизонт представлений о России, сегодняшней реальной политической ситуации крайне низкий, как и интерес к актуальной российской культуре. Если в общественном сознании стран мира «знаком политического» в России является президент Путин, то «культурным знаком» — образцы, которые «экспортируются» за рубеж. В основном они представлены репертуаром Большого и Мариинского театров, некоторыми творческими коллективами и солистами, исполняющими классическую музыку. Аудитория, могущая познакомиться с этими образцами, — невелика. Опыт чтения русской литературы в других странах также достаточно скромный, ограничивающийся избранным образованным кругом, знакомым с наследием великой русской классики и Серебряного века, произведениями нобелевских лауреатов по литературе, творениями Шостаковича и Прокофьева. При этом один из самых эффективных каналов современной коммуникации — медийный — никак не способствует созданию образов другой культуры в культурно-информационном пространстве своей страны.

Справедливо возникает вопрос: как в международных отношениях — в транскультурном диалоге стран — может быть настроен и ис-

пользован важнейший для информационного общества инструмент межкультурной коммуникации — медийный? Каким образом он будет способствовать созданию адекватного образа человека другой культуры, которая с психологической точки зрения устойчиво воспринимается индивидом как «не своя» — т.е. «чужая»? Если же мы станем рассматривать политического субъекта как коллективную личность, то проблема будет заключаться в выборе модели поведения и тех ценностей, которые определяют принцип международных отношений России и других стран. Учитывая ситуацию перехода обществ и экономик в информационную стадию развития, попытаемся ответить на вопрос: способна ли Россия как исторический субъект вписаться в проект глобального мира, освоить технологии информационного универсализма и стать лидером *новой философии сотрудничества и устойчивого развития*, отличной от действующей сегодня практики *противостояния «своих» и «чужих»?* Особую роль в этом процессе, как представляется, могут взять на себя современные *медиа* — телевизионные коммуникации и Интернет-сети. Ведь функция инновационно-креативной доминанты, соответствующей экономике знаний, все чаще отводится им, и современные медиа все активнее выполняют роль медиатора между субъектами истории (странами, государствами, культурами, религиями, социокультурными институтами, корпорациями, индивидами).

Данная тенденция получает осмысление в современной научной литературе. Общий вывод исследователей — значение СМК как инструмента социализации постоянно возрастает: в связи со вступлением обществ в новую информационную стадию развитии цивилизации массовые коммуникации выступают не только способом взаимодействия индивида и общества в многообразии его культурных форм и практик, но и важнейшим средством формирования *образцов социальной реальности.* Эти имиджевые образцы становятся мощными «игроками» как внутренней, так и внешней политики. Во многом именно через них осуществляется опознание «своего» и «чужого» в ситуации конкуренции социально-экономических и культурно-политических моделей жизни человека и общества, выстраивается иерархия целей и ценностей.

Современная Россия находится в фазе острой борьбы за свой исторический проект, пытаясь сформулировать и предъявить привлекательные образцы социальной реальности, способные конкурировать с западными образцами, выступающими критерием «цивилизованности». Однако политическая реальность такова, что в ситуации встречи с другими субъектами культуры и международных отношений часто как с

одной, так и с другой стороны, срабатывает логика разграничения «я» и «не-я» в духе коллективной идентичности «мы» и «они». Именно здесь возникает первичный комплекс переживания и опознавания *«своих» и «чужих»*, в то время как возможность политического и межличностного диалога определяет иной тип отношения к контрагентам по принципу *«свои — другие»*. В этой внутренней готовности к диалогу *чужой* становится потенциально *другим*, что снимает момент настороженности, агрессии и недоверия. Данную логику самопрезентации страны *как другой, но не чужой* пытается реализовать в своей политической практике Россия, примером чего стала Олимпиада в Сочи, призванная создать позитивный образ новой России, готовой к общению, сотрудничеству и партнерству.

Необходимо отметить, что в этом процессе Россия пытается найти себе союзников, решающих сходные исторические, экономические и политико-культурные задачи. Она идет на сближение со странами, которые так же, как и Россия, находятся в ситуации «догоняющей модернизации», и которые, как и Россия, пытаются репрезентировать себя через национально-культурный образ — *не потерять свою идентичность и быть при этом открытыми миру*. Одним из ответов на вызовы современности стала новая геополитическая связка Бразилии, России, Индии, Китая и, чуть позже, Южной Африки — стран, соревнующихся с локомотивами современности — США, Японией, Евросоюзом — и заявляющих свои претензии на лидерство. Эти идеи и цели были отражены в ряде документов. Особо выделим «Совместное заявление глав государств и правительств стран-участниц I саммита БРИК», принятое в Екатеринбурге 16 июня 2009 г., и «Совместное заявление глав государств и правительств стран-участниц II саммита БРИК», принятое в Бразилии 15 апреля 2010 г. [БРИК]. Настоящие документы подтверждают намерения клуба БРИК повлиять на существующую систему международных отношений. Одна из главных целей этого экономико-политического проекта — переход от однополярной гегемонии лидеров современности к многополярному миру. Историческим результатом данного процесса может стать постепенное изменение негативной изоляционистской аутсайдеровской коннотации «свои — чужие» на позитивную формулу диалога «свои — другие», отвечающую логике партнерства, взаимовыгодного сотрудничества и культурного обмена.

Острота текущего исторического момента подчеркивается тем обстоятельством, что укладность и границы национальных и этнических культур размыкаются под воздействием универсализирующих социаль-

ные практики технологий. Процессы социализации и культурной самоидентификации человека и общества значительно осложняются. Все это создает предпосылки нового типа взаимодействий между субъектами истории — странами, включенными в систему международных политических отношений и мирового хозяйства. Это хорошо видно на истории формирования клуба БРИК, первоначально детерминированного экономическими интересами, а затем обратившего внимание на выражение национально-культурной составляющей. Культурно-цивилизационные отличия стран-участниц БРИК рассматриваются здесь как неотчуждаемые основания политической субъектности в международных отношениях. Однако они значительно трансформируются — видоизменяются в условиях глобализирующегося мира с его обменом интеллектуальными ресурсами и технологиями, свободой передвижения товаров и капитала. Процессы глобализации способствуют интенсификации многообразных форм межкультурной коммуникации. Складывающийся на наших глазах тип информационной культуры задает новый формат межкультурных взаимодействий, что заставляет учитывать и реально *оценивать роль и масштаб влияния медийных коммуникаций* в системе межгосударственных отношений, в частности, в создании позитивных или негативных образов стран и их представителей, носителей культуры. Во многом именно от образа, сформированного медийными средствами, будет зависеть восприятие *другого* как потенциально «своего» или «чужого» в ситуации встречи.

В этом контексте современные медиа могут выступить инструментом диалога, повышающим эффективность межкультурных и межличностных коммуникаций. Позитивный культурный эффект медиа в этом случае будет связан с идеей разнообразия, диалога и развития, что позволит повысить уровень доверия в системе международных отношений.

Носителями и выразителями этой новой этики диалога, организуемого по медийным каналам, вполне могут стать упомянутые страны БРИК, чьи культуры имеют длительную историю существования и до настоящего времени несут на себя печать воздействия религиозных традиций с ярко выраженной моральной детерминацией. Показательно, что именно эти страны оказали моральную поддержку России в связи с ситуацией, возникшей вокруг украинского политического кризиса, следствием которого стал референдум в Крыму и его возвращение в состав России. Сохранять свою идентичность пытается Бразилия, культура которой представляет собой результат экспансии католической Европы, в

России, где государственно- и культурообразующую роль взяло на себя православие, за последние два десятилетия роль церкви в жизни общества значительно возросла, Индия продолжает оставаться заповедником древних духовных практик, коммунистический Китай продолжает ориентироваться на социально-этическое учение Конфуция, Южная Африка в культурно-политическом и государственном смысле является продуктом цивилизаторских усилий все тех же христианских миссионеров. Одним словом, все эти геополитические гиганты имеют культурно-исторический фундамент, ярко выраженную национально-культурную специфику, на основе которой создается почвенные представления о «своем» и «чужом».

Вопрос заключается в том, насколько формула «свои — чужие» в ситуации встречи с другими субъектами политико-культурных отношений способна к «перекоммутации» в диалоговую формулу «свои — другие»? В связи с этим можно отметить позитивную гуманитарную тенденцию, которая начинает себя проявлять в России. Идеи повышения эффективности межкультурных коммуникаций на основе диалоговой практики культурного взаимодействия становятся определяющими векторами развития в российской политике. Примером являются усилия России в международном олимпийском движении, в рамках которого создается ее новый образ, в том числе и медийными средствами. Сходные задачи решают и экономические форумы в Санкт-Петербурге, Москве, Иркутске, Красноярске, Перми, саммиты АТЭС, ШОС, ЕВРАЗЭС. Можно также привести пример Международного Форума «Диалог цивилизаций», который за несколько лет превратился в крупнейшую площадку народной дипломатии, развивая принципы новой этики диалога культур и цивилизаций. Значимой гуманитарной площадкой стали и Международные Лихачевские чтения. Интеллектуальным заданием для участников этих форумов являются не только экономические проблемы, но и гуманитарная проблематика диалога между цивилизациями, образования для всех, биоэтики, общества знания, культурного разнообразия, этики окружающей среды, борьбы с нищетой, устойчивого развития. В повестку дня входят также темы сохранения национальной специфики в условиях универсальной цивилизации, инновации в области науки и образования, актуализации религиозных традиций в жизни современного человека и др (БРИК).

Определенно можно сказать, что стратегия диалога для стран, желающих сформировать позитивный имидж на международной арене, наиболее продуктивна. Диалог выступает и как способ создания условий взаимопонимания, социальной адаптации и аккультурации человека, эт-

нических и культурных сообществ, и как средство сохранения культурной идентичности, и как способ передачи социально-культурного опыта, и как модель сосуществования многообразных культурных традиций. В условиях информационного общества диалоговая стратегия в сфере межкультурной коммуникации во многом будет осуществляться *инструментарием современных медиа*, проявляя себя на различных уровнях. Другими словами, телевидение и иные средства массовой коммуникации с точки зрения содержания должны стать трансляторами ценностей, обеспечивающих продуктивное развитие культурно-политических наций.

Предлагаемая концепция медиа и телевидения как транскультурного медиатора в пространстве международной политики представляет собой не что иное, как культурно-политический вариант решения проблемы *эффективности социальных взаимодействий*. Роль межкультурной коммуникации в информационном сообществе неизмеримо возрастает. Выстраивать инфраструктуру диалога культур и цивилизаций необходимо как на межличностном уровне, чему в немалой степени сегодня способствует сетевая структура организации информационной «глобальной деревни», так и на межгосударственном уровне — средствами культурной дипломатии. С периферии дипломатических интересов и процедур культурный диалог должен переместиться в центр и стать основой политической стратегии стран-участниц открытого мира. Межкультурные взаимодействия, выстраивающиеся как заинтересованный диалог, готовят гуманитарную почву для межгосударственных отношений. Без создания положительного образа «другого» участники большой политической игры обречены на конфронтацию, на деление на «своих» и «чужих», неизбежно превращающих конкурентов в конфликтующих соперников. С этой точки зрения имидж России, ее самопрезентация в мире, во многом будет зависеть от способности *трансформировать представления о «чужом» и в своем собственном сознании*. Создаваемые для этого государством медийные инструменты, как например, недавно возникшее агентство «Россия Сегодня», не должны использоваться как пропагандистский инструмент, а быть каналом трансляции смыслов современной России во вне. При этом диалоговая стратегия международной дипломатии будет, в первую очередь, отражать *культуру диалога внутри самой нации*.

Логично предположить, что один из самых мощных инструментов информационного общества — современные медиа, развивающие систему телевидения и Интернет, — должны соответствовать декларируемым целям новой культурной политики России на уровне содержания и тех-

нологий, коммуникативных стратегий, инфраструктуры и модели управления. В этом случае образовательно-просветительский контент современных медиа целью своей должен иметь создание позитивных образов *не только своей страны, но и сотрудничающих контрагентов*. К области задач можно отнести создание условий для понимания основополагающего культурного единства человечества, демонстрацию окружающим богатства национальных культур этих стран, насчитывающих тысячелетние истории, обретение базового знания о проблемах интернационального сотрудничества и путях его разрешения.

С нашей точки зрения, в этом процессе необходимо выделить и сделать предметом философско-культурологического и социально-политического анализа формирующееся публичное пространство в России, в организации которого ведущая роль сегодня принадлежит телевидению и Интернету. Нас интересует не только творческие возможности современных медиа, их информационный профиль и социальная «механика», но и «медиумный» потенциал, т.е. способность выстраивать срединное пространство культуры для взаимодействия политики, экономики, науки, религии, философии, искусства. Важно оценить существующую практику социокультурного применения СМИ — их роль в социально-политической, экономической и духовно-культурной сферах жизни активно обновляющихся обществ.

В контексте межкультурных взаимодействий и формирования позитивных образов стран — участниц международных отношений — своеобразная миссия медиа, как мощного культурного инструмента и самостоятельного института общественного развития, заключается в достижении определенных социальных и политических эффектов. Инновационный потенциал медиа, в том числе телевизионных, будет реализован в том случае, если оно станет медиатором — посредником в общественном диалоге. Задача медиа — не «промывать мозги», а *оптимизировать творческие ресурсы наций* при решении внутриполитических и геополитических проблем. Тем самым современные медиа будут способствовать формированию общего культурного пространства европейских и неевропейских стран, утверждать ценности духовной, интеллектуальной и политической свободы, создавать атмосферу понимания между участниками политического диалога *в условиях открытого общества*. В этом случае мы сможем говорить об эффективности социальных взаимодействий в сфере публичной политики и культурного строительства посредством медиа, о новых культурных прорывах, конституирующих социальную реальность современности.

Собственно, в этом и заключается современное культурологическое мышление, которое центрирует политическое пространство вокруг ценностей личности, культуры и общества. В любом случае исторический результат развития современного общества не предрешен, а значит и не исключены возможности развития стратегии эффективности социальных взаимодействий в качестве гуманитарного стержня современных медиа и телевидения.

Конечно, мы должны признать, что образовательной и культурно-просветительской ролью современные СМИ давно не довольствуются. Они активные интерпретаторы событий, взаимодействующие с социальными институтами и влияющие на их внутренний порядок и статусные позиции. Информационная политика медиа в эпоху острой конкуренции культурных образцов и стилей жизни, борьбы за первичные ресурсы, перекройки политической карты мира, социальных революций изменилась и начала определяться новым типом целеполагания. Отчетливо прослеживается тот факт, что целью СМИ стало направленное воздействие на оценки, мнения и поведение людей, групп и институтов в горизонте предполагаемой политической и экономической выгоды в пользу клиента-заказчика, которым может выступать государство, различные статусные элиты или отдельные игроки на конкурентном поле. Телевидение в данном процессе оказалось едва ли не самым эффективным средством воздействия на общественное мнение, более похожим на откровенную манипуляцию. Правящие элиты мира в этом смысле не имеют «национальных противоречий» — они охотно используют СМИ, монопольно владея информационными инструментами. Телевидение стало признаком «общества регулируемой информации», которому в последнее время принято противопоставлять «общество свободного распространения информации — Интернет-общество» [Эйдман, 2007. С. 336].

Однако и в современной культуре с ее жесткой борьбой интересов элит все же остается гуманитарно-гуманистический канал трансляции духовно-культурных ценностей и на уровне системы образования, и на уровне персональной творческой стратегии жизни, и на уровне государственной культурной политики СМИ. Именно на этом поприще современные медиа могут проявить свою культуротворческую миссию, *трансформируя образы «чужих» в образы «других»*, отличных от *«своих»,* но не менее интересных и способных к продуктивным взаимодействиям. В этом случае медийные межкультурные коммуникации в рамках международного сотрудничества создадут мощные предпосылки для синтезирования духовных традиций культур на основе новой филосо-

фии взаимоуважения и сотрудничества, исключающей конфликт «своих» и «чужих».

Следует признать, что культурный тип человека информационного общества создается определенными ценностными ориентирами, задающими направление жизненным целям и стратегиям, предлагая и способ их достижения. Современность разворачивается на наших глазах драматическими событиями во многих точках земного шара, предопределяя будущее, которое вырастает в «зареве» глобальных проблем. Они ставят под вопрос уже саму возможность существования человечества, когда, по словам Э. Гидденса, «апокалипсис стал глобальной возможностью». В этих условиях глобальное сообщество вынуждено обращаться к ревизии своих ценностных оснований, отказываясь от смыслообразующего мифа «о благополучии» для избранных, «в пользу сильных», удобно маркируемого формулой «своих» и «чужих» в выстраивании внутри- и внешнеполитических взаимодействий. Правящая элита стран, глобальных и региональных игроков современности, использующая медийно-информационный ресурс в качестве инструмента контроля и управления, *должна отказаться от идеологии конфронтации в пользу философии сотрудничества*. В глобализирующейся современности предназначение элиты состоит не в выполнении функций властной «триады», *а в производстве знаний о настоящем — в создании адекватной картины мира, которая может гарантировать наступление будущего*. Трудно ожидать, конечно, что нравственной философией мировой политической и финансовой элиты станет альтруизм. Это наглядно показывает трагическая история XX века. Едва завершилась Вторая мировая война, на какое-то время объединившая ведущие мировые державы в борьбе против фашизма, была объявлена «холодная война», определившая идеологическое и практическое содержание мировой политики на несколько десятилетий. И если в современной политике еще рано ожидать воплощения гуманизма и альтруизма — построения «вечного мира», по Канту, или «сопротивления ненасилием», по Ганди, то требование *правды и реализма* — это уже не красивая романтическая утопия отдельных гуманитариев, филантропов и пацифистов, а единственно возможная и четко осознанная необходимость. В этом смысле гуманитарная миссия Медиа — это не абстрактная формула, а запрос *будущего* к *настоящему*, чтобы будущее могло состояться, и информационная война, ставшая на наших глазах реальностью глобальной политики, не стала прологом новой мировой войны.

Список литературы:

БРИК: предпосылки сближения и перспективы взаимодействия. Сборник докладов конференции.— М., 2010.

Гидденс Э. Политика, управление и государство // Рубеж (альманах социальных исследований). 1992. № 3.

Гидденс Э. Ускользающий мир. Как глобализация меняет нашу жизнь.— М., 2004.

Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека / Understanding Media: The Extensions of Man. - М., 2007.

Тоффлер Э. Третья волна. - М., 2010.

Тоффлер Э. Метаморфозы власти.— М., 2004.

Эйдман И.В. Прорыв в будущее: Социология Интернет-революции.— М., 2007.

Г. Н. Гамалея (Москва)

ЗАКУПОРКА ЗАУРЯДНЫХ ДУШ

«История, говорят, наполнена ложью, скажем лучше, что в ней, как в деле человеческом, бывает примес лжи; однако ж характер истины всегда более или менее сохраняется; и сего довольно для нас, чтобы составить себе общее понятие о людях и деяниях. Тем взыскательнее критика и строже, тем непозволительнее Историку, для выгод его дарования, обманывать добросовестных Читателей…»

Обратившись сегодня, не в самое простое время, к анализу отечественного телевидения, пристально вглядываясь, особенно в последние полгода, в телеэкран, я несколько раз отказывалась от затеи писать. В попытке анализа событий, увиденных действий и действующих лиц, мне хотелось, чтобы мысли по этому поводу дополняли увиденное, а не заменяли их, хотя бы потому, что все сущее не перестает существовать, хотя смысл его на глазах исчезает. Исчезают сильные позитивные побуждения, желания слабы, вкусы все менее определенны. Зато отрицательная энергия, воля отталкивания, отвращения становятся доминирующими и захватывает все большее количество душ. В последнее время произошло удивительное — народ перестал существовать, он стал телезрителем. Именно легко поддался равнодушию, апатии, отвращению к политике. Созидательные идеи, идеи прогресса в политике исчезли, но политики преспокойно существуют и даже повышают свои ставки. Телевидение как зеркало происходящего безразлично к образам, появляющимся на экране, как и к смыслам происходящего, а «граждане» его смотрят как многосерийный полицейский детектив, несмотря на смешение жанров и бесконечную повторяемость реальных жизненных сюжетов. Жизнь заражена общим «стилем спортивных достижений».

У меня постоянно присутствует только одно ощущение — чувство беды, когда в кадре полыхают и рушатся жилые дома, столбы черного дыма уходят в небо. С экрана глядят испуганные глаза детей и женщин, а здоровые, бородатые, до зубов вооруженные, т.н. ополченцы рассказывают о борьбе за свободу. Чью? От кого? Сопровождают эти картинки телевизионные демагоги, увлеченно рассказывающие о происходящем хорошо

поставленными сытыми голосами с пафосом, лишенным здравого смысла. «Демагоги всегда были душителями цивилизаций. Сущность демагога — в его мышлении и в полной безответственности по отношению к тем мыслям, которыми он манипулирует» [Ортега-и-Гассет, 2005. С. 204].

Я понимаю, кто и что их вдохновляет, почему с такой возбужденностью, так скверно, с вызывающей нескромностью, работают доверенные мэтры отечественной пропаганды. Что толкает их на создание и показы кровожадных репортажей из страны, которая по их материалам, вдруг стала русофобской, пронацистской, истеричной, провоцирующей Россию на военное вмешательство? Как «с кодом безответственности» они, без стыда и совести, будут смотреть в глаза своим детям, после безумного пафоса лжи о фашистах, «бандеровцах», уголовниках и прочей нечисти? Несмотря на все старания, пропаганда не побуждает массы к позитивному мировоззрению или к критическому умонастроению. Авторы, очевидно, не понимают, что с таким настроением можно только склонить общественное мнение к отвращению претензий властей к мировому превосходству и презрению к политике. Странно, что заказчики такой пропаганды не понимают, что она несет в себе негативизм и отрицание будущих нормальных социальных отношений.

Часть зрителей, с одной стороны, окрестив выпуски новостей «пятиминутками ненависти», с тихим злорадством и неподдельным интересом смотрит и обсуждает происходящее в некогда родной и близкой стране. Один из авторов и ведущий этих «Пятиминуток» М. Леонтьев (1 канал, программа «Однако») грозит всем: «пасть порвем и моргала выколем», а остальных, исходя от злобы, вновь и вновь пугает скорой расправой и полномасштабной войной.

Общество, незаметно, благодаря политикам и «златоустам» пропаганды, стало публично жить по лжи. «Всеобщая политизация, поглощение политикой всех и вся, — писал много лет назад Х. Ортега-и-Гассет, — не что иное, как восстание масс… она не может вместить ничего, кроме политики, политики раздутой, безудержной, хлынувшей через край, чтобы вытеснить религию, знание, мудрость» [Ортега-и-Гассет, 2005. С. 201].

Человеческая жизнь очень хрупка. Образовавшаяся в душе человека пустота притягивает зло. Человек находит всему оправдания. Как правило, жизнь подсказывает ему лживые оправдания случившегося, толкает на отказ от личности, от созидательного труда, от веры в собственные силы и любовь, обрекая на страдания и зло, которые и держат человека в рабстве. Телеканалы будто объявили конкурсы — соревнования на жесткость. Будто разработали специальное программное обеспечение по вы-

работке злобы, страха, неуверенности, не заботясь ни успокоением душ человеческих, ни охранением людей от жестокой правды ежедневности войны. Н. Бердяев утверждал: «Война есть предельное выражение всякого пути к реализации своих целей посредством силы…и всякий человек, проникнутый целостной идеей, которую он хочет во чтобы то ни стало реализовать…может проявить героизм, но и легко превращается не только в насильника, но и в дикого зверя…» [Бердяев, 2006. С. 243–244].

Глядя в экран отечественного телевидения, понимаешь воочию, какая сила воздействия заложена в каждый миг его работы. Речь не о том, что массовый человек глуп, а в том, что и как ему навязывают постоянно и всюду, беря на себя право на ложь и пошлость. Возможно, эта «тирания пошлости» и есть самая современная черта современности, которую и взял на вооружение телеэкран.

Настоящее чаще всего бывает следствием прошедшего. Первое требует огромной мудрости. Зло прошлого, к которому мы привыкли и которое для нас менее чувствительно, чем новое, требует долгой адаптации даже к новому добру. «Зло — это потеря цельности, отрыв от духовного центра и образование автономных частей, которые начинают вести самостоятельное существование» [Тарощина, 2013]. В хорошее происходящее, как–то не очень верится. Очевидно произошло неотвратимое — мир и жизнь открылись для нас во всей полноте, красоте и трагизме, а души накрепко закрылись. Этот парадокс заметил Ортега-и-Гассет, искавший ответ на вопрос: «почему массы вторгаются всюду, во все и всегда не иначе как насилием» [Ортега-и-Гассет, 2005. С. 43].

Большинство людей не верят в силу духа, верят в военную, материальную или экономическую силу. Победа легко перерождает силу в насилие и уничтожает нравственный характер силы. Я говорю о силе правды, любви, духа, подвига и жертвенности

Мне, ребенком, пережившей войну в блокадном Ленинграде, очень важно попытаться понять этот пафосный абсурд, льющийся с экранов телевидения, агрессию и этот «герметизм сознания» ведущих новости и авторов обличающих фильмов. Они оказались заурядными, самоуверенными и тщеславными манипуляторами с завышенным самомнением, считающими себя духовно совершенными, но стоящими всегда, как правило, на грани глупости. Ложь поощряется политиками и даже за нее вознаграждают самыми высокими наградами. Недавно президент наградил триста журналистов орденами и медалями. СМИ сообщили об этом событии очень скромно, показав только журналиста, работавшего в «горячей точке». Один из «златоустов» получил даже орден Алексан-

дра Невского, которым награждались командиры полков, рот, кораблей за умелое командование и за доблесть в бою. Орден был еще учрежден в XVIII в., а вспомнили о нем в 1942-м году. Это сугубо офицерский орден был вручен телеведущему Владимиру Соловьеву очевидно за еженедельные, «боевые» подвиги на ток-шоу с неизменной темой Украины. Телевидение в патриотическом угаре стало терять чувство меры и вкуса.

9 мая, праздник праздников. Даже для поколения «детей войны» он — «со слезами на глазах». С экрана центрального канала России мощный хор военных грянул: «Артиллеристы, Сталин дал приказ!». А может, всему происходящему, действительно ОН дал приказ? А потом, весь зрительный зал, думаю, и телезрители, долго приходили в себя от громыхнувшей: «Вставай страна огромная», где в образе Родины-матери, на весь экран, сверхкрупным планом, с широко раскрытыми безумными глазами запела Ваенга. Было впечатление, что все вместе просто сошли с ума — и сидящие в зале, и организаторы, и телезрители. Ведь эта музыка о другом, чтобы все вспомнили и разрыдались или раскаялись хотя бы. Страшно от масштаба безумия. Впечатление чистого сюрреализма, особенно от восторженных аплодисментов.

К сожалению, почти все сюжеты последнего времени на телевидении сделаны в этой стилистике, когда режиссеры, снимая истории или документальные фильмы особенно с Украины, не брезгуют шантажом, устрашением, притворством, провокацией, умножая пространство трагедии и легко погружая в него зрителя.

Сегодня не осталось ни одной общественно-политической проблемы, куда бы массы и демагоги от журналистики не «встревали». Зритель же, судя по опросам общественного мнения, полностью поддерживает такие правила игры на информационном поле потому, что это импонирует сознанию как свидетельство включенности их в общественную жизнь страны несокрушимой мощи. Свойственно это и трансляциям спортивных зрелищ, когда они становятся парадом престижа или парадом насилия, или гигантским шоу. «Такова реальность трансполитического, — считает Жан Бодрийар, — за всякой официальной политикой стоит циничное упорство, порожденное исчезновением социального» [Бодрийар, 2006. С.117].

В общественной жизни последних десятилетий явно считываются новые характеристики общества с представляемой им новой картиной мира, менталитетом, жесткой регуляцией общественного поведения, новыми формами производства и технологиями. С другой стороны, в основных европейских странах, а в последние годы и в России, заметно

вторжение переселившихся из колоний и стран третьего мира, а в России из республик бывшего СССР, так называемая «неконтролируемая миграция». Этому явлению, как негативному, много времени посвящает и отечественное ТВ. Сегодня это явление мировое. Почти везде миграция способствует превращению преступности из маргинальной, по отношению к стабильной общественной структуре, в явления региональных конфликтов. Похоже, что одной из причин конфликта в Украине послужила и эта причина. Забывая, что цивилизация — это воля к сосуществованию и это смысл сегодняшней жизни — сделать эту возможность мирной. Иначе это путь к варварству. Ситуация в Украине, где нет четкой позиции по отношению к регионам, границ между местным гражданским населением и бойцами, а действия неформальных группировок строятся без ясных идеологических ориентиров, привела к жесточайшим военным действиям. Взаимодействие этих группировок с политическими структурами общества ежедневно меняется, что не располагает, к мирному решению проблем.

Средства массовой информации сделали и делают главное — пичкают прописными истинами, словесным мусором головы телезрителей, а человек, с попавшим ему в голову по случаю словесным мусором считает себя вправе утверждать пошлость, как единственно верное. Сегодня у телезрителя есть свои предсказания обо всем происходящем, но нет представления о реальности, потому он позволяет себе решать и судить обо всем происходящем и советовать (в прямом эфире), навязывая телезрителям свои мнения и взгляды без аргументированной мотивации. Он не приобщен к культуре поиска правды. Он не представляет вообще, что дискуссия — метод поиска правды. Телевидение, как и Дума, оказались «не местом для дискуссий». Поэтому у самого заурядного человека — телезрителя есть свое представление о происходящем в мире, которое позволяет решать, судить, навязывая свои взгляды, которые отнюдь не являются идеями культуры. Самое опасное сегодня — ситуация взаимного страха и недоверия, которые сеют и взращивают СМИ, «наследники Левитана», как называет себя и своих коллег Владимир Соловьев.

Вспыхнувшая гражданская война в соседней стране еще раз напомнила всем, что вся история человечества — это история войн, спровоцированных человеческим фанатизмом, эгоизмом, ненавистью, завистью, болезненным самолюбием и злобой, вызывающими пролитие крови, которая перерождает людей, при которой меркнет гуманность.

Не случайно символ войны — Беллона. Сова, птица с ослепленным навсегда глазом.

Список литературы:

Бердяев Н. Царство Духа и царство Кесаря. — М., 2006.

Бодрийар Ж. Прозрачность зла. — М., 2006.

Муравьев Вл. Николай Карамзин. Русские биографии. — М., 2005.

Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. — М., 2005

Тарощина С. Так говорил Путин. — Новая газета. Среда № 107, 25.09. 2013.

М. Р. Желтухина (Волгоград)

КУЛЬТИВИРВАНИЕ ПОЛИТИЧЕСКИХ МЕДИАСТРАХОВ: МИФЫ И РЕАЛЬНОСТЬ

Воздействие на человека оказывает сочетание трех миров: реального, информационного (индивидуальная память) и символического (социальная память). Значимость события характеризуется сообщением в СМИ (Почепцов, 2001). К источникам информации относятся системы образования (знания, мифы), религии (мифы, вера), пропаганды, рекламы, культуры, прежде всего, массовой (мифы, сообщения). Язык СМИ оживляет социальную коммуникацию, организует движение знаний, мифов, эмоциональных переживаний, волевых воздействий в социальном времени и пространстве [Соколов, 1996. С. 4]. Массовая коммуникативная среда, склонная к персонификации социальных институтов и мифологизации личностей, конструирует собственную реальность, источником которой выступает мифологема адресанта (Кашкин, 2000). Продукция массовой культуры выражается в количестве и качестве художественных мифов, воплощенных в книгах, фильмах, музыкальных произведениях, театральных и концертных постановках, медиасообщениях [Желтухина, 2003]. Массовая культура представляет собой индустрию по производству мифов. Социальный заказ и художественный метод в сочетании с мифологическими единицами и общей мифологической концепцией — инструменты создания мифов в любом обществе, в координатах системы «культура — человек» [Желтухина, Омельченко, 2008; 2010].

Массмедиа, религия и политика базируются на мифологизации сознания, вере в магию слов, роль лидера-Божества [Баранов, 1997; Норманн, 1994; Шейгал, 2000; Желтухина, 2003; Добросклонская, 2008], на использовании приемов манипулятивного воздействия, ритуализации коммуникации (жанры обещания, проповеди, лозунга и др.). В современных массмедиа реализуется социальный заказ с целью утверждения или разрушения стереотипов, создания или разоблачения социально-политических мифов, критического осмысления и интерпретации прошлого с проекцией в настоящее [Шейгал, 2000], формирования определенной ценностной картины мира (обращение к фольклору, напр., в Германии 1930–40-х годов [Kamenetsky, 1972]. Наиболее суггестивно маркированными считаются *фольклорные тексты*, объединяющие в себе слово, ритм и действие, образы антропоморфных мифологических существ

(например, колыбельная песня) и *пропагандистские тексты*, содержащие многократно растиражированные идеологические клише, которые выражают идеологемы, т.е. одну из категорий коллективных представлений, конструирующих менталитет и культуру [Киклевич, Потехина, 1998]. Подчинение медиадискурса пропагандистским целям (*«холодной войны», «независимости»* и т.п.) отражается в схемах различных антиномий «черное — белое», «свое(и) — чужое(ые)», «наше — ваше», «добро» — «зло» и др., характеризующих глобальное противопоставление взглядов, идеей, целей. Медиадискурс как средство пропаганды может использоваться для упрощения, схематизации, поляризации политического противопоставления.

Феномен управляемого омассовления [Шишкоф, цит. по: Бессонов, 1971], манипуляции человеческими страхами заключается в общественном и государственном культивировании ситуаций о страхе и состояниях страха посредством целенаправленного медиауправления для превращения в высокоразвитую отрасль промышленности. Индустрия медиасознания отличается от других ее отраслей непосредственным идеологическим значением своей продукции. Она поставляет коллективному адресату соответствующие чувства и эмоции страха и ужаса, мысли и мнения об окружающем их опасном мире. Информирование служит не развитию мышления и свободному формированию суждений, а принуждению к мышлению в определенном направлении посредством готовых суждений. Таким образом, воздействие медиастрахов на массовое бессознательное начинает доминировать над информационным аспектом.

Культура конца XX — начала XXI веков наделила язык СМИ символическим значением, демонстрирующим мифологизацию реальности в духе создания мрачной и бесперспективной картины мира. Это связывается с переходом жанра «ужастика» или жанра «ужасов», жанра «триллера» в жанр «самой жизни» при определенной симуляции части сообщений о катастрофах, а также с соединением дискурса любви и дискурса смерти. Негативизм информации в СМИ можно объяснить нестыковкой культурных пластов двух эпох (архаичность ценностей одной и отсутствие идеологии у другой), взаимодействием инстинктов жизни (Эрос, сексуальное влечение, нарциссическое «Я» — потеря побудительности текстов) и смерти (Танатос, конец света, мотивы самоубийства, амбивалентность любви-ненависти и садомазохизм, направленный против «Я» [Фрейд, 1997. С. 183]. Нельзя не согласиться с Э. Лассан в том, что постмодернистское сознание характеризуется такими процессами, как дефор-

мация жанровых традиций, размывание границ концептов и прорыв инстинктов. Инструменты создания эгоцентричности текста — радикальная ирония, трансформация прецедентных текстов, наличие специфических маркеров присутствия субъекта (*как бы, на самом деле*), акцентуация внимания на «Я» адресанта. Наряду с эгоцентрической трансформацией текстов существовавших ранее жанров появляются новые жанры, символом которых становятся катастрофы недели [Чередниченко, 1987]. Так, дискурс устрашения и смерти очень часто смыкается с дискурсом эротизации в медиадискурсе. Когда одно преподносится в единстве с другим, то при восприятии невольно создается эффект единого целого.

В современном обществе необходим объективный взгляд на мир, чтобы человек, зная о механизме цензуры сознания [Фрейд, 1997], мог всегда критически оценивать постоянно меняющуюся действительность. Примечательно, что массмедиа, пытающиеся реализовывать функцию оценки и критики, вместо разоблачения различных слухов, псевдоаргументов, лжи, умышленно распространяемых в целях воздействия на чувства, эмоции, настроения и поведение людей, сами успешно и в глобальном масштабе порождают и распространяют слухи, активно используют псевдоаргументы и ложь. При этом невольно, а чаще всего намеренно СМИ достигают поставленных целей, воздействуя на психику и поведение человека. Массмедиа активно эксплуатируют мифологическую сущность человеческого сознания, опираясь на эмоционально-аффективные и условно-символические образы при передаче информации.

Фантомность медиадискурса состоит из *мифологических и литературных* (обозначения вымышленных существ), *концептуальных* (терминология ошибочных научных концепций), *идеологических фантомов* (обозначение социальных утопий, иллюзий и т.п.) [Норман, 1994. С. 53]. Высказывание Г.Г. Почепцова о том, что имперское правление нуждается в фантомах в целях самосохранения [Почепцов, 1998. С.77], позволяет объяснить фантомный глобализм языка СМИ и языка политики, наблюдаемый в современном мире, включая демократические страны. Сказанное свидетельствует об особой значимости креативной и магической функций языка СМИ. Фантомность денотатов порождает мифологемы в знаковом пространстве медиадискурса, а также обусловливает существование специфической категории прогностичности, связанной с интерпретацией содержания различного рода высказываний. Эзотеричность или тайноречие медиадискурса находится в зависимости от степени его мифологичности. Миф содержит тайну, загадку, представляет собой ожидание чуда, веру в сверхъестественное, порождение иллю-

зорного сознания. Мифологичность и эзотеричность в большей степени присущи дискурсу в тоталитарных системах [Шейгал, 2000; Кравченко, 1999]. Эзотеричность зависит и от медиаинститута, его политической и прочей ориентации, его интересов и целей. Оборотной стороной эзотеричности является гадательность, которая преднамеренно закладывается в сообщения СМИ: «не следует формировать сообщения органа так, чтобы получатель массовой информации не мог бы совершить прогностической деятельности» [Рождественский, 1997. С. 593]. Институциональность языка СМИ коррелирует с ведущим прагматическим принципом интереса (сообщение должно быть интересным, содержать новую, неизвестную информацию) и гадательностью как прогностичностью сообщения (адресат осуществляет прогностическую деятельность, которая сознательно программируется), опирается на стереотипы и мифы, создавая различные образы. Тем самым институциональность пересекается с другими маркерами воздейственности, суггестивности [Желтухина, 2007; 2010], а именно: со стереотипизацией, мифологизацией и метафоризацией сознания.

Для мифологического сознания характерно обращение к прецеденту, особенно к образу и деяниям героя-предка, авторитета [Мелетинский, 1969; Элиаде, 1994; 1996а, б; Автономова, 1991]. Именно этим объясняется активное функционирование в суггестивных медиатекстах о страхах прецедентных феноменов (в т.ч. прецедентных имен) в интенсиональном употреблении, например, синонимы среди имен нарицательных. Например, *Айболит = доктор, Джеймс Бонд = шпион:*

Кого лечат думские Айболиты? (МК, 30.01.1999);

И какая бы она (Чечня — Д.Г.) ни была дикая, чудовищная, средневековая, сколько бы ни было здесь обезглавлено джеймсов бондов, — все равно остается надеждой и опорой английских планов на Кавказе (Завтра, № 1, 1999).

Миф выступает в процессе влияния на человека толпы исходным, первичным, системообразующим элементом, универсальным для всех форм общественных связей и типов общества.

В исследованиях немецкого ученого К. Хюбнера понятие мифа связано с языком предметных знаков (т.н. нуминозным языком) [Хюбнер, 1996. С. 17]. Причем, речь идет о таких знаках, которые объемлют и внешний мир, и человека в их взаимодействии. Нуминозные значения, по К. Хюбнеру, играют в мифе решающую роль. Но согласно концепции Р. Барта [Барт, 1996. С. 258–259, 285–286], миф — это вторичная система, которая предполагает первичную. Первичная система, по мнению Барта,

указывает на реальность, которую он называет «чистой материей», в то время как «вторичная» вместе с мифической идеей или мифическим понятием в известной степени надстраивается над первичной и поэтому не может вытекать из «природы вещей». Мифическое понятие, по Р. Барту, «деформирует» и «отчуждает» первоначальный смысл, вследствие чего Р. Барт назвал миф «похищенным языком».

К. Хюбнер, опровергая концепцию Р. Барта, исходит из того, что нет никакой чистой материи или природы в себе, а есть лишь различные толкования реальности, причем немифическое толкование не имеет преимуществ перед мифическим толкованием [Хюбнер, 1996. С. 336]. Здесь Р. Барт материалистичен, а К. Хюбнер выступает в роли идеалиста, трактуя действительность лишь как ее истолкование. Представляется рациональным в концепции Р. Барта то, что признается значимость контактов (общение с популярными авторитетами, чье мнение о кандидате и чья поддержка активно формируют имидж политика).

Учет мифологичности массового сознания позволяет оказывать пропагандистское влияние на адресата. Западный исследователь О. Томсон считает, что пропаганда всегда сопутствовала жизни человечества: определенная техника убеждения масс во все исторические эпохи применялась властями, церковью, оппозицией, как в политической, так и в религиозной сфере [Thomson, 1977. P.3]. Пропаганда — это попытка повлиять на установку большого числа людей по противоречивым вопросам, исключающая нейтральное распространение взглядов [Lasswell, 1950]. Но есть иные точки зрения, которые более расширительно толкуют понятие пропаганды. Тот же историк О. Томпсон, оппонируя Г. Лассуэлу, пишет: «К пропаганде относятся любые средства внедрения и передачи образов, идей или информации, которые влияют на человеческое поведение, взятое с его активной или пассивной стороны. Сюда входят почти все аспекты искусства и коммуникации» [Thomson, 1977. P.7].

По мнению американского социолога Т. Парсонса, задача пропаганды состоит в том, чтобы влиять на отношения, а отсюда — на действия людей с помощью лингвистических стимулов, слова — письменно или устно [Парсонс, 2002]. Т. Парсонс рассматривает пропаганду как средство социального контроля, с одной стороны, и как техническое средство, способное изменить ситуацию — с другой. Он делит пропаганду на *усиливающую, революционную* и *разрушительную. Усиливающая пропаганда* закрепляет установки людей в отношении определенных ценностей, социальных систем, оценок. Это делается в русле социального контроля. *Революционная пропаганда* нацелена на то, чтобы заста-

вить людей принять новые ценности и идеи, находящиеся в конфликте с существующими (например, *ситуация в СССР в период перестройки). Разрушительная пропаганда* направлена на разрушение общепринятой системы ценностей — это по сути уже манипулирование общественным сознанием, психологическая война.

Анализ медиаинформации о страхе с помощью таких инструментов как *единица мифа* и *концепция мифа* показывает, что информационные медиасообщения актуализируются как разновидности того или иного мифа — информационного, публицистического или художественно-публицистического. Любая информация о страхах, ужасе, опасности, катастрофах и т.п. в прессе, на телевидении, радио, в Интернете — образец сконструированного мифа. Информация в массмедиа, существующая только благодаря методам преподнесения, — это пропаганда. Новость, поданная соответствующим образом, — это пропаганда.

Современный процесс создания мифов в средствах массовой информации породил новый жанр — шоу-публицистику (показную, развлекательную публицистику). Сегодня в России каждый телеканал и все ведущие издания имеют таких шоу-публицистов. На фоне подобной шоу-публицистики аналитическая публицистика, аналитический стиль требуют от публики напряжения мысли, на что способны немногие. Такая публицистика «скучна», нетелевизионна, неувлекательна, вытесняется с экрана.

Манипулирование сознанием в СМИ — это процесс, связанный с жестким, агрессивным, в отличие от традиционной пропаганды, воздействием на людей, на определенные социальные группы, в том числе и когда те, в силу тех или иных причин, выходят из-под социального контроля. Это процесс, в основе которого лежит система мер, направленная на резкое изменение мировоззрения людей, разложение их сознания, изменение их социального поведения. По Т. Парсонсу, это разрушительная пропаганда. П. Фрейре дополняет мысль Т. Парсонса, рассматривая манипуляцию разумом человека как средство его порабощения [Freire, 1971. P. 144]. До пробуждения народа нет манипуляции, а есть тотальное подавление. Пока угнетенные полностью задавлены действительностью, нет необходимости манипулировать ими [Freire, 1971. P. 144–145].

Манипулирование сознанием через страхи, в т.ч. и политические страхи, предполагает активное использование сферы общественной психологии, ибо эта сфера самая уязвимая, самая чувствительная для воздействия. Она включает в себя такие психические образования, присущие социальным группам и общностям людей, как потребности и

интересы, сознание, чувства, настроения, общественное мнение, умонастроение; такие массовые психические процессы, как общение, убеждение, внушение, подражание; такие психические состояния, как возбуждение, подъем и спад, энтузиазм и стрессы, решимость и растерянность.

Манипулирование сознанием — это, по сути, психологическая война, предполагающая пропагандистское воздействие на сознание человека в идеологической и эмоциональной сферах [Желтухина, 2003]. Психологическая война есть не что иное, как система воздействия на сознание людей преимущественно через сферу общественной психологии. Указанная система воздействия включает в себя в большинстве случаев аморальные, антигуманные средства — дезинформацию, слухи, информационно-психологические диверсии и как наиболее объемное средство — провокацию.

Дезинформация, по мнению французского исследователя П. Норда, — «оружие интеллектуального действия, агрессия против человеческого разума» [Nord, 1980. P.6]. Посредством этого оружия людей можно дезориентировать, сделать беспомощными, они будут не в состоянии применить свои силы. Дезинформация — это сообщение, вводящее людей в заблуждение, навязывающее им искаженное, превратное представление об идеях и о реальной действительности. Среди этих сообщений могут быть сенсации, лживая информация, информация-полуправда. Дезинформация «работает» на создание стереотипов мышления, переориентацию убеждений. Дезинформация — это средство, с помощью которого можно парализовать волю людей и их лидеров.

Слухи — это инструмент дезинформации, подсказывающий людям линию поведения [Дмитриев и др., 1997]. Слухи могут быть полностью лживыми или с элементами истины, по своей направленности и организации — подстрекательскими, пугающими, паническими или вселяющими надежду. Они могут рождаться на основе умалчиваемой информации — факт известен, но содержание и подробности события замалчиваются.

Информационно-психологические диверсии реализуют высказывания, оценки, разработанные акции, специальные меры, направленные на разрушение общественного сознания, изменение жизненных установок и ориентации [Ольшанский, 2001]. Диверсии, как правило, нацелены на то, чтобы внушить сомнения в социально-политических и моральных ценностях данного общества или политической партии, движения, разрушить доверие к власти, побудить людей к определенным поступкам, возбудить националистические чувства, национальные пред-

рассудки, что должно привести к дестабилизации общества. В числе мер, используемых в информационно-психологических диверсиях, — определенного рода публицистика, угрозы и даже шантаж.

Провокация, будучи средством манипулирования сознанием, базируется на мифологичности. Она цинична, остра, эпизодична, способна оказать мгновенное влияние на сознание общества, определенных социальных и профессиональных групп и отдельных людей, лидеров партий, организаций, фирм и компаний. Провокация как средство влияния на сознание людей, как средство борьбы с политическими противниками, как средство завоевания власти, отстаивания и укрепления ее, используется в СМИ как в демократических, так и тоталитарных обществах. Провокация может носить запланированный и стихийный характер.

Миф — это мотивированное сообщение. Задача мифа — придать целенаправленный смысл предмету, который надлежит продать; создать метаязык, т.е. язык над уже существующим. Мифы в психическом пространстве потребителя становятся инструментами манипуляций психикой человека на уровне бессознательного, так как обычно связь понятий с предметами и между собой не осознается потребителем.

Миф никого не обманывает, не лжет, он только чуть-чуть смещает смыслы. Реклама — это творение мифа. Миф в рекламе и политике основывается на основных инстинктах и общечеловеческих ценностях, которые также базируются на основных инстинктах — пищевом и половом, чаще дополняет и усиливает вторым. Например, *Ну что же ты медлишь? (женский голос), — ведь ты давно к этому стремился, тысячу раз прокручивал в голове все детали… ты знал: настанет день, и ты сделаешь это… ну давай же, это твой тариф!* (Р-реклама телефона). Выбор темы вполне объясним — вокруг этих же инстинктов возникают сильные эмоции, образуя «комплексы», страхи, т.е. частично или полностью не осознаваемые идеи, спаянные с сильным эмоциональным переживанием.

В практике СМИ сегодня широко используются методы подсознательного стимулирования, когда отношение адресата к предметам и явлениям действительности формируется с помощью стандартизованных, упрощенных представлений *(стереотипов, имиджей, мифов, слухов)*, встроенных в информационные сообщения, автоматически вызывая в массовом сознании отрицательную или положительную реакцию на конкретное событие. Установлено, что эффективность восприятия повышается, если происходит совпадение содержания информации с опытом, установками, стереотипами адресата (стереотипы восприятия конфликтов в Чечне или на Украине, созданные мировыми СМИ, как фактор

влияния на принятие решений членами ПАСЕ по Чечне в 1991–2003 гг.; ООН и ведущими государствами по Украине в 2014 г. и т.п.). При отсутствии времени на осознание информации адресат руководствуется имеющимися представлениями.

Кроме того, проще внушать людям идеи, соответствующие их интересам, потребностям, убеждениям и воле [Поршнев, 1974; 1979]. При оказании внушения используются механизмы воздействия слова, звука, цвета, света (например, сопровождение речей Гитлера музыкой Вагнера, оказывающей гнетущее впечатление, вызывающей страх, угрозу: метафора «механизм» — «тяжелая военная машина»; трансляция гимнов, маршей, митингов с целью обеспечения «массового психоза» толпы, находящейся под властью страстей; пропаганда Геббельса: умственное упрощение, ограничение материала, вдалбливающее повторение, эмоциональное нагнетание, действие которого реализовано А. Гитлером, Дж. Бушем (*Мы освободим народ Ирака от диктатора!*), США и Евросоюза о санкциях против России в вопросе по Крыму и Украине и т.п.).

Противоречивость поступаемой к адресату информации может способствовать введению его в заблуждение или раскрытию им подобного намерения. СМИ пытаются угадать идеи, потребности и т.п. адресата, чтобы их выражать и изменять в нужном направлении. Например, активно используется механизм отвлечения от важной информации путем подачи ее в определенное время вместе с другими новостями. Кроме того, эксплуатируются привлекательные для адресата ценности и потребности для поощрения его предубеждений и интересов, а истинные намерения адресанта не раскрываются. Следствием являются одностороннее освещение событий, политика двойных стандартов, что вызывает искаженное представление в сознании, страх, ужас, панику и т.п. (например, *частная собственность на землю*: обсуждается преимущественно сельскохозяйственная сфера, а не промышленная, бытовая; разграничение понятий: а) с точки зрения Запада и Киева, сторонники Евромайдана *(борцы за демократию, свободу и независимость, сторонники единства страны и др.)* и их оппоненты с Юго-Востока Украины *(террористы, ополченцы, федералисты, сепаратисты, пророссийские)*, б) с точки зрения России, Юго-Востока Украины, протестующие с Юго-Востока Украины *(ополченцы, повстанцы, сторонники федерализации и др.)* и их оппоненты *(хунта, майдауны, майданутые, бандерлоги, националисты, бендеровцы, фашисты, убийцы, звери, дикари, Правый сектор Евромайдана, боевики правого сектора, сотня самообороны Майдана, небесная сотня и др.)*.

Тематические классификации страхов основаны на выделении объекта или субъекта страха, сферы его реализации: социальные, политические, экономические, бытовые, деловые, педагогические и пр. страхи. В связи с тем, что «политические медиастрахи» (М. Р. Желтухина) наиболее распространены в современном обществе, хотелось бы остановиться на них подробнее. Политические страхи понимаются как эмоции, возникающие в ситуации политической угрозы внутри одного государства или в международной сфере. Медиавоздействие на чувства и эмоции адресата осуществляется в нужном для адресанта направлении, а именно в информировании о возможных угрозах в СМИ, в формировании определенных страхов, страхов реальных, невротических, страхах совести и т. п.

Политический страх государства раскрывается в страхе войны, терроризма и конкуренции. При этом страх войны преобладает в современном обществе. Если говорить о причинах появления войн, необходимо заметить, что существуют различные теории, согласно которым главные причины могут отличаться, но нельзя забывать, что основу многих теорий причин возникновения войн составляет агрессивная сущность человека (Э. Дурбин и Дж. Боулби). Она подпитывается сублимацией и проекцией, когда человек превращает свое недовольство в предубеждение и ненависть к другим расам, религиям, идеям или идеологиям. Согласно данной теории государство создает и сохраняет определенный порядок в местном обществе и в то же время создает базу для агрессии в форме войны [Дурбин, Боулби, 1939]. Война является объектом страхов, как государств, политических лидеров, так и народа. Однако все по-разному выражают свои страхи. Одним из ярких страхов общества, политических деятелей является война. О ней говорят как в отечественных, так и зарубежных СМИ. Война понимается как конфликт между политическими образованиями (государствами, племенами, политическими группировками и т.д.), происходящий в форме вооруженного противоборства, военных (боевых) действий между их вооруженными силами [Бутенко, Миронов, 1998], а также как продолжение политики иными, насильственными средствами [Клаузевиц, 2008].

В американских СМИ по большей части речь идет о глобальной войне, исход которой не сулит ничего хорошего для всего человечества. Основной работой, которая касается этой темы, является работа С. Хантингтона «Столкновение цивилизаций». Необходимо отметить, что с 1990-х годов данная работа пользуется огромной популярностью и возможно оказала значительное влияние на американское общество. На-

звание данной работы прогнозирует, что грядущая война будет глобальной и затронет если не весь мир, то огромную его часть. В отличие от других американских авторов, которые писали о войнах, С. Хантингтон говорит не войнах между племенами, государствами, народами, а о войне между двумя цивилизациями: Западом и Востоком, именно между христианским Западом и исламским Востоком. И объясняет причины возникновения войны тем, что человек по своей сути агрессивен и что главная проблема заключается в культурных различиях стран. Одни хотят сохранить территориальную целостность, другие нажиться на богатствах первых и т.д. Говоря о страхах политиков, С. Хантингтон использует глаголы, которые выражают неуверенные действия. Например, в восьмой главе автор говорит: «Запад пытается, и будет продолжать пытаться сохранить свое высокое положение и защищать свои интересы, называя их интересами "мирового сообщества"» [Хантингтон, 1998]. Глаголы *«пытается»* и *«будет продолжать пытаться»* выявляет слабую сторону европейских политиков, которые на протяжении длительного времени не смогли установить свое признание во многих странах мира. Автор также часто использует агрессивно окрашенную лексику. Например, «фундаментальные различия», «антагонистичные отношения», «глобальная война», «война цивилизаций», «война религий». Эти же выражения применяют и другие американские авторы (К. Зигфельд говорит о глобальной войне и использует выражение «революция» (American thinker, 18.11.2010)). Например, The world in expectation of revolution / Мир в ожидании революции (American thinker, 18.11.2010); Стратегические недостатки нового сдерживания (The American Conservative); Кто будет определять процветание планеты? (The National Interest, 24.04.2014); Заблуждения американских «ястребов» («The American Conservative», 22.04.2014); В выходные дни Питер Бейкер (Peter Baker) из New York Times сообщил, что администрация Обамы теперь откажется от своих давних отношений сотрудничества с Россией (в рамках многократно высмеянной политики «перезагрузки») и перейдет к политике изоляции в попытке ограничить «экспансионистские амбиции» России в ближнем зарубежье и по сути дела превратить ее в государство-изгоя. По словам Бейкера, администрация фактически привела в соответствие с требованиями сегодняшнего дня политику сдерживания времен холодной войны, автором которой является Джордж Кеннан (George F. Kennan). Смысл ее идеи заключается в том, чтобы сформировать общемировой консенсус против ревизионистской внешней политики России. На первый взгляд, такой замысел впол-

не разумен и указывает на то, что администрация отходит от своего бессистемного отношения к разрушающимся российско-американским отношениям, отдавая предпочтение стратегической и более долгосрочной концепции. …Опять же, к сожалению, изложенный Бейкером новый подход кажется очередным примером того, как администрация Обамы за лесом не видит деревьев и не понимает, что политика изоляции и наказания России за ее провокации на Украине, хоть и может принести в ближайшее время удовлетворение, но из-за нее США будет гораздо труднее отстаивать свои интересы национальной безопасности в гораздо более важных районах, чем Украина. (The Containment Revival's Strategic Shortcomings, 24.04.2014 http://www.inosmi.ru/world/20140425/219833224.html#ixzz2ztXpLAPv); В своем годовом прогнозе на 2014 год компания Stratfor (американская частная разведывательно-аналитическая компания, которую некоторые называют «теневым ЦРУ» — прим. пер.) посчитала, что России удастся нейтрализовать Украину после того, как бывший президент Виктор Янукович решил отказаться от подписания соглашения об ассоциации с ЕС. Аналитики компании, как сказано в ее «Прогнозе на II квартал 2014 года», ждали демонстраций, однако не рассчитывали на то, что Соединенные Штаты и европейские страны воспользуются протестами и нанесут удар по самому чувствительному для России месту на ее периферии. Эти откровения Stratfor так и не были опубликованы и прокомментированы американскими СМИ — слишком уж они откровенны и не укладываются в пропагандистское русло. Скорее всего, их даже и в редакциях особо не читали. А стоило бы. «То дежавю холодной войны, что воцарилось в Евразии в последние месяцы, ни в коей мере не является ни началом, ни окончанием американо-российского противостояния. Stratfor следил за приливами и отливами этой борьбы, в том числе за оранжевой революцией 2004-2005 годов, в ходе которой американские и европейские неправительственные организации пытались, но так и не смогли надежно привязать Украину к Западу, а также за российским вторжением в Грузию в 2008 году, которым Путин продемонстрировал пределы возможностей Запада по оказанию поддержки странам, находящимся по периметру России». Таков вывод аналитиков о текущей ситуации. А вот что, по их предположению, будет в не столь отдаленном будущем: «Мы ждем, что вспышка первого квартала угаснет, и ситуация вернется в те рамки, которые определяли ее на протяжении основного периода холодной войны. Соединенные Штаты и Россия отказываются от выдумки о том, будто они координируют свою политику с расколотой Европой.

Конечно, обе стороны будут обсуждать с европейцами различные вопросы, но границы нынешней конфронтации будут определяться на переговорах между США и Россией». А Украина сохранит свое первостепенное значение для Москвы. Однако, то, что позволено американским аналитикам, не позволено американским журналистам. Хотя некоторые из них достаточно отчетливо, как Николас Гвоздев в The National Interest (17.04), показывают предысторию проблемы: «кризис на Украине все равно нельзя занести в разряд совершенно непредсказуемых событий с серьезными последствиями, которые мы по факту пытаемся представить более объяснимыми. Переговоры о заключении соглашения об ассоциации между Украиной и Евросоюзом шли несколько лет, и Россия громко и отчетливо излагала свои возражения по поводу различных положений этого договора». Тем не менее, следует признать, что ситуация с освещением украинского кризиса несколько изменилась, причем — в лучшую сторону: некоторые ведущие и популярные издания позволили себе признать украинский кризис внутренним делом этой страны. Основанием для этого в значительной степени послужила четырехсторонняя встреча по Украине в Женеве 17 апреля. По мнению самой многотиражной газеты США — USA Today — чтобы разрядить кризис на Украине, потребуются гораздо более существенные меры, чем то соглашение, которое дипломаты достигли в четверг в Женеве. В своей редакционной статье от 18 апреля она многие вещи называет своими именами и пишет, в частности, следующее: «Прозападное правительство в Киеве уже сделало первый шаг, приняв закон об амнистии участников протестов. Однако протестующие требуют, чтобы правительство продолжало двигаться в этом направлении — и не без оснований. Пророссийское правительство, за которое они голосовали, было свергнуто в результате переворота. Поэтому они не считают нынешнее правительство законным». Газета признает кризис внутриукраинским и считает, что «обе противоборствующие стороны — при поддержке международной дипломатии — должны получить возможность двигаться по направлению к новой конституции, в которой будут закреплены принципы децентрализации некоторых полномочий, отражающие естественное разделение Украины». Более того, следует признание о том, что, «начиная с Оранжевой революции 2004 года, ни прозападные, ни пророссийские правительства не смогли создать прочных институтов, способных обеспечить связи с востоком и западом одновременно, а вместо этого опирались на коррумпированное влияние олигархов. Исправление этой ошибки должно стать долгосрочным приоритетом

для властей Украины». Знаменательное уточнение: и ошибка признана, и тот, кто ее должен исправить, определен, то есть, власти Украины. Под властями американцы — как политики, так и журналисты — понимают только людей в Киеве. А дальше следуют логические неувязки, и кризис вновь перестает быть украинским: «Однако прежде чем это станет возможным, Путин должен начать менять свой курс, отозвав из Украины провокаторов, которых он туда направил, чтобы дестабилизировать ситуацию в стране, и 40 тысяч российских военнослужащих, размещенных вблизи украинской границы». В тот же день другая влиятельная газета, «Вашингтон Пост», поместила интервью министра иностранных дел Польши Радослава Сикорского, в котором журналист неоднократно задавала достаточно провокационные вопросы типа «Итак, Россия отправляет своих агентов в города на востоке Украины, и затем они удерживают эти города?» И, разумеется, получала желаемые ответы: «Они направляют туда оперативников [военной разведки] и тратят огромные деньги на этих сепаратистов, потому что общество не испытывает особого энтузиазма в этом вопросе». Женевское соглашение по Украине стало дипломатическим шедевром для г-на Путина, сделала вывод газета The Wall Street Journal (18.04). Может быть, именно поэтому, по признанию журнала «Тайм» (Time, 18.04), это соглашение «выглядит таким же хрупким, как пасхальное яйцо»: «Госсекретарь Джон Керри, который принимал участие в разработке соглашения в Женеве вместе с представителями России, Украины и Евросоюза, заявил, что это соглашение является всего лишь „словами на бумаге“. В беседе с журналистами президент Обама отметил, что он не уверен, что „мы можем рассчитывать“ на исполнение условий соглашения». Сходные оценки женевскому соглашению дает и The Washington Post (22.04): «Не существует ясных механизмов претворения женевского соглашения в жизнь, а проросийские силы в Донецке уже заявили, что оно их не касается… Участие в этих переговорах давало Путину возможность оттянуть введение дополнительных, более жестких санкций. В этом отношении женевские переговоры принесли больше отрицательных, чем положительных результатов. Санкции — это единственный действенный способ заставить Путина пересмотреть свою политику агрессии, а также породить внутри России противодействие его политике». «То, что сейчас происходит в унылых провинциальных городах [юго-востока], на самом деле представляет собой вопрос жизни и смерти для Украины… Помимо того, что Россия может продолжить свое наступление на восточные области Украины, Москва способна наглядно продемонстрировать бессилие

нового правительства перед лицом кризиса национального выживания», писала The Wall Street Journal (18.04). О том, что Россия давно уже призывает руководство Украины начать слушать людей на востоке и таким образом урегулировать реальный «кризис национального выживания», «большая» пресса не пишет. Получается, что нежелание нынешних украинских властей в Киеве прислушаться к требованиям русских и русскоязычных жителей Украины никакого отношения к украинскому кризису не имеет. Имеет отношение только Россия. Яценюк призвал мир дать России «по зубам» (25.04.2014 / http://news.mail.ru/politics/17985738/?frommail=1).

Как видно из приведенных примеров, американские массмедиа создают у своей аудитории отрицательный образ России: «нехорошей и страшной» России, помогающей «нехорошим» протестующим. О реальных действиях, точнее, бездействии властей в Киеве, американские СМИ не сообщают. *В небольших изданиях, правда, встречаются неожиданные заявления типа «Украина тоже виновна в агрессии России» (American Thinker, 18.04), но логика в них хромает. Автор убеждает читателя в том, что руководители Украины не сделали ничего за годы ее независимости, чтобы достичь такой экономической свободы как, например, Эстония. Тогда более высокий уровень жизни, чем у россиян, сдержал бы стремление жителей юго-востока и Крыма к «воссоединению». Но тогда при чем здесь «агрессия» России? И почему «воссоединение» поставлено автором в кавычки? Он не видел реальных, без цензуры, телерепортажей из Крыма? Тогда он — плохой журналист… При этом «Американцы не считают Украину своей проблемой», как утверждает автор статьи в журнале The American Conservative (19.04). И справедливо замечает: «Моральную проблему трудно увидеть даже на Восточной Украине. Киевский режим провозглашает „террористами“ русских, захватывающих центры городов точно так же, как демонстранты с Майдана захватывали Киев. Если партия „Свобода“ и „Правый сектор“ дерутся с полицией и поджигают здания, чтобы свергнуть Виктора Януковича, законно избранного президента Украины, нам говорят, что это героизм. Почему же тогда узурпаторы, унаследовавшие власть Януковича, недовольны, когда с ними ведут себя точно так же? Нет ли в этом явного лицемерия? И как мы, американцы, вообще смеем с благочестивым видом осуждать действия русских на Украине»? «Президент Обама и Джон Керри, бесспорно, опять сели в лужу, как и в случае с сирийской „красной чертой“, — резюмирует автор. Тем не менее, они продолжают лезть в чужие дела и бросаться*

предупреждениями и угрозами, которые они не в силах воплотить в жизнь. Они усердно блефуют и хвастаются, хотя американский народ говорит им: „Это не наша драка“». А что касается пропагандистских усилий американских СМИ, то весьма любопытна и откровенна статья в журнале Salon (17.07) под говорящим названием «Миф о либеральных СМИ официально умер: наглая пропаганда, историческое беспамятство и New York Times». (24.04.2014 / http://www.inosmi.ru/overview/20140424/219817749.html#ixzz2zta2zrFd).

В американских СМИ, особенно в интервью с государственными лицами, речь идет также о Китае как о государстве, которое является источником беспокойства всего мира. Например, *«the world is worried about China» / Мир обеспокоен Китаем», «Economists are busily debating the usual: Will China have a hard or soft landing?» / «Экономисты тщательно обсуждают: ждет ли Китай мягкое приземление» (Business Time, April, 06.10.2013).*

Б. Обама в своем выступлении ноябре 2012 года заявил, *что «Пекин в долгосрочной перспективе будет оказывать все большее влияние на экономику и военную сферу США» (National journal, 10.06.2012).*

В интервью Форбс в 2007 году, Б. Обама назвал Китай пугалом: *«China right now is the current bugaboo» — «Сейчас Китай современное пугало», кем пугают всех вокруг (Forbes, 22.05.2007).* У адресата складывается такое представление, что Китай не является как таковой угрозой.

Некоторые пугливые американские журналисты приводят цифры об экономическом развитии Китая, указывая малые сроки больших достижений, передавая свои страхи адресату. Например, *«In 2001, China ranked sixth among the world's economies. Today it stands at number two, on track to overtake the U.S. and become the world's largest economy in the next 'decade» / «В 2001 Китай занимал 6 место среди мировых экономических держав, сегодня он стоит на второй мете, наступая на пятки Америке и намерен стать первым во втором десятилетии» (The Atlantic, 26.03.2013).*

Американские политики опасаются любых военных столкновений с Китаем, хотя считают, что китайская армия вряд ли сможет противостоять американской, по крайней мере, потому что не была вовлечена ни в одну войну с 1967 года.

На фоне роста военного потенциала Китая, как заявляют многие авторитетные СМИ США, Америка боится усиления Китая во всем регионе. В связи с этими опасениями, США 03.01.2012 года приняли

стратегический документ *«Sustaining U S Leadership: 'Priorities for 21 century defense» — Программа поддержки лидерства США: приоритеты в сфере безопасности в 21 веке» (Council on FR, 05.01.2012).* В данном документе Китай характеризуется как агрессор. Например, *«Military vehicle»* / военная машина, *«potential adversary»* / потенциальный противник *(Sustaining U S Leadership: Priorities for 21 century defense, 2012).*

В статье, опубликованной 23 мая 2012 года в журнале «Внешняя политика» под названием *«5 вещей о китайской милитаризации, о которых нам не говорит Пентагон»* Т. Мосс пишет о военном состоянии Китая, как державы. Например, *«On its current trajectory, China could overtake the United States as the world's biggest military spender in the 2020s or 2030s -- but there are too many unknown variables to 'accurately predict if this will happen» / «Следуя своей существующей траектории, Китай может наступать на пятки самому крупному расточителю в военной сфере в 2020-х, 2030-х года — Америке. Но существуют множество факторов, чтобы точно предсказывать, будет ли так на самом деле» (Foreign policy, 23.06.2012).*

В сравнительных выражениях, которые автор использует для характеристики Китая, существует некая насмешка. Например, *«paper tiger»/ «бумажный тигр», «fire-breathing dragon» / «огнедышащий дракон», «string of pearls» — нити жемчуга (Foreign policy, 23.06.2012).* Так или иначе, Китай является одним из тех стран, вести войну с которой опасаются в США.

Часто встречаются заголовки, в которых фигурируют Россия, Китай и Америка. Например, *«The Real Reason to Worry About China» / «Реальные причины беспокойства за Китай», «United States, China Compete for Russia's Favor» / «США и Китай в борьбе за благосклонность России», «U.S. in cyberweapons race with China, Russia» / «Гонка кибероружий между США, Россией и Китаем».*

Угроза войны, страх перед войной, как мы видим, свойственны всем государствам, в т.ч. и супердержавам. Установлено, что страх государства перед мощью другого государства определяет и внешнюю, и частично внутреннюю политику. Например, американские СМИ рассматривают Китай как соперника, в то время как отношение к Ирану, выраженное в американских СМИ, содержит больше отрицательной информации (негативная оценочная лексика, военная метафора, эпитеты и т.п.), а российские СМИ чаще говорят об Иране, как о партнере. Если в российских СМИ Америка описывается как партнер, страна, с которой у нас есть

много общего, в том числе, цели (поддержание безопасности, противодействие террористам и др.), то в американских СМИ Россия рассматривается как страна, которая не хочет сотрудничать, а только провоцирует супердержаву (метафоры, метонимии, сравнения, антиномии и др.).

Таким образом, культивирование политических медиастрахов, кардинальное изменение установок в сознании людей вполне возможно в определенных социально-политических и экономических условиях и при массированной пропаганде в СМИ. Этот вывод говорит об определенной «податливости», управляемости общественного сознания и общественного настроения, его стереотипичности, мифологичности, метафоричности.

Список литературы:

Автономова Н.С. Метафорика и понимание // Загадка человеческого понимания.— М., 1991.

Баранов А.Н. Политический дискурс: прощание с ритуалом // Человек.— 1997.— №6.

Барт Р. Мифологии.— М., 1996.

Бессонов Б.Н. Идеология духовного подавления.— М., 1971.

Боулби Дж. Теория привязанности и психоанализ. [Электронный ресурс] http://www.psystatus.ru/article.php?id=376&page=3 (дата обращения 12.02.2013)

Бутенко А.П., Миронов А.В. Сравнительная политология в терминах и понятиях. Учеб, пособие.— М., 1998.

Дмитриев А.В. Неформальная политическая коммуникация / А.В. Дмитриев, В.В. Латынов, А.Т. Хлопьев.— М., 1997.

Добросклонская Т.Г. Медиалингвистика: системный подход к изучению языка СМИ.— М., 2008.

Желтухина М.Р. Коммуникативные технологии в XXI веке / М.Р. Желтухина, А.В. Омельченко.— Волгоград, 2008.

Желтухина М.Р. Медиадискурс: структурная специфика // *Медиатекст: стратегии — функции — стиль: коллективная монография / Л.И. Гришаева, А.Г. Пастухов, Т.В. Чернышова (отв. ред.).— Орел, 2010а.*

Желтухина М.Р. Роль информации в медиадискурсе // Вестник ЦМО МГУ. Филология. Культурология. Педагогика. Методика.— 2010.— № 3.— М., 2010б.

Желтухина М.Р. Слухи как форма стихийной передачи информации в современной массовой коммуникации / М.Р. Желтухина, К.В. Размерова // Меняющаяся коммуникация в меняющемся мире.— Волгоград, 2010.

Желтухина М.Р. Суггестивное воздействие в русской, английской и немецкой лингвокультурах / М.Р. Желтухина // Коммуникативные технологии в образовании, бизнесе, политике и праве XXI века: Человек и его дискурс — 3.— М., Волгоград, 2007.

Желтухина М.Р. Тропологическая суггестивность массмедиального дискурса: О проблеме речевого воздействия тропов в языке СМИ: Монография.— М.; Волгоград, 2003.

Желтухина М.Р. Тропологическая суггестивность массмедиального дискурса: О проблеме речевого воздействия тропов в языке СМИ : Монография / М.Р. Желтухина.— М.; Волгоград, 2003.

Желтухина М.Р., Омельченко А.В. Диалог культур в условиях информационной глобализации и массовой коммуникации // Русский язык в центре Европы.— № 13.— Братислава: Ассоциации русистов Словакии, 2010.

Желтухина М.Р., Омельченко А.В. Коммуникативные технологии в XXI веке.— Волгоград: НОУ ДПО «ШАМ АО», 2008а.

Желтухина М.Р., Омельченко А.В. Психология массовых коммуникаций.— Волгоград, 2008б.

Изард К.Э. Воздействий эмоций на человека / Перев. с англ.— СПб.: Питер., 1999.

Кашкин В.Б. Кого класть на рельсы? К проблеме авторства в политическом и рекламном дискурсе // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс: Сб. науч. тр. / Под ред. В.И. Карасика, Г.Г. Слышкина.— Волгоград, 2000.

Киклевич А.К., Потехина Е.А. О суггестивной функции текста // Фатическое поле языка: Памяти проф. Л.Н. Мурзина.— Пермь, 1998.

Клаузевиц К. О войне.— М., 2008.

Кравченко И.И. Политическая мифология: вечность и современность // Вопросы философии.— 1999.— № 1.

Мелетинский Е.М. Структурно-типологическое изучение сказки // Пропп В.Я. Морфология сказки.— М., 1969.

Норманн Б.Ю. Лексические фантомы с точки зрения лингвистики и культурологии // Язык и культура: 3-я междунар. конф.— Киев, 1994

Ольшанский Д.В. Основы политической психологии / Д.В. Ольшанский.— Екатеринбург, 2001.

Парсонс Т. О структуре социального действия.— М.: Академический проспект, 2002.

Поршнев Б.Ф. О начале человеческой истории. Проблемы палеопсихологии.— М., 1974.

Поршнев Б.Ф. Социальная психология и история.— 2-е изд., доп. и испр.— М., 1979.

Почепцов Г.Г. Информационные войны.— М.; Киев, 2000.

Почепцов Г.Г. Коммуникативные технологии двадцатого века.— М.; Киев, 2001а.

Почепцов Г.Г. Коммуникации // Реклама: внушение и манипуляция. Медиа-ориентированный подход: Уч. пос. для фак-тов психологии, социологии, экономики и журналистики.— Самара, 2001б.

Почепцов Г.Г. Теория и практика коммуникации: От речей президентов до переговоров с террористами.— М., 1998.

Рождественский Ю.В. Теория риторики.— 2-е изд., испр.— М., 1997.

Соколов А.В. Введение в теорию социальной коммуникации.— СПб., 1996.

Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному. —СПб.; М. 1997.

Хантингтон С. Столкновение цивилизаций.— М., 1998.

Хюбнер К. Истина мифа.— М., 1996.

Чередниченко Т. Кризис общества — кризис искусства.— М., 1987.

Шейгал Е.И. Семиотика политического дискурса: Монография. Волгоград, 2000.

Элиаде М. Аспекты мифа.— М. 1996а.

Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии / Пер. с англ.— М., К. 1996б.

Элиаде М. Священное и мирское.— М., К., 1994.

Durbin, E.F.L. and Bowlby J . Personal Aggressiveness and War. Oxvord.: Oxford University Press, 1939.

Freire P. Pedagogy of the Oppressed.— N.Y., 1971.

Kamenetsky C. Folklore as a Political Tool in Nazi Germany // Journal of American Folklore.— Austin (Tex.), 1972.— Vol. 85.

Lasswell H. Power and Society.— N. Haven: Yale Univ. Press, 1950.

Nord P. Lintoxication — Anne Absolue de la Guerre Subversive.— Paris, 1980.

Thomson O. Mass Persuasion in History: An Historical Analysis of the Development of Propagandatechniques.— Edinburgh, 1977.

Е. В. Сальникова (Москва)

«ДОКУМИФ», ИЛИ ПОГОНИ ЗА РЕАЛЬНОСТЬЮ

И в кино, и на телевидении создается немало мифов. Но все-таки самым мифологизированным явлением оказывается сама окружающая реальность — ее прошлое, настоящее и даже будущее. Сегодня становится все более очевидным, что развитие документальных жанров в экранной культуре тоже является проявлением процессов мифологизации. Одно то, что этих жанров становится все больше, говорит о перманентных поисках новых подходов к запечатлению реальности или к созданию иллюзий такого запечатления. Документальный фильм, хроника, репортаж, документальная драма (докудрама), историческая реконструкция, мокьюментори, семидокьюментори. Отдельную когорту составляют чисто телевизионные реалити-шоу, реалити-сериалы, где претензии на улавливание «чего-то реального» вынесено в название жанров…

В данной работе мы сосредоточимся на феномене документальности и псевдодокументальности, не ограничиваясь каким-либо одним из названных жанров. Мы не будем также стремиться к созданию жесткой формальной типологии жанров с разной степенью присутствия документальности, потому что ничего кроме разбора поэтики документального кино это не даст. Но не поэтика является центральным предметом нашего внимания, а скорее философия документального начала.

Для начала рассмотрим одно из весьма характерных для современного периода произведений в жанре исторической реконструкции. «1812» студии «StarMedia» — четырехсерийное кино об Отечественной войне 1812 года. Во всех его сериях нет вообще ни одного документального визуального элемента, если не считать парадных портретов военных. Все остальное — либо игровые сцены, реконструирующие события 1812 года, либо компьютерное моделирование, с игрушечными фигурками и не очень старательно выстроенным пространством. Однако, каким бы ни было качество реконструкции, в симбиозе с повествованием, характерным для документального кино — серьезный закадровый голос (Сергей Чонишвили), стимулирующий в зрителях ощущение личной причастности великой истории, — оно рождает эффект чрезвычайно складного, ровно льющегося нарратива, обеспечивающего динамику и легкое приятное восприятие больших объемов вербальной информации.

А между тем материальных документов той эпохи сохранилось предостаточно, они входят в экспозиции многих музеев, хранятся в за-

пасниках, у кого-то даже имеются дома и передаются по наследству. Но это, конечно, не видеодокументы, а вещи и бумаги, их надо искать, собирать для фильма, с ними надо возиться, об их съемках надо договариваться с музеями. Вся эта возня сегодня все менее актуальна для массового документального кино, а документальное кино становится все более и более массовым, стремящимся к слиянию развлекательных функций с информированием, просвещением, агитацией, какими-либо активными мобилизационными посылами. «StarMedia» исходит из уверенности в том, что массовый зритель сегодня желает иметь складное кино, а не экранизацию музейных экспонатов. Сплошное экранное повествование, состоящее исключительно из видеоматериалов, неважно какого происхождения, сегодня востребовано прежде всего и оставляет далеко позади все умозрительные ценности демонстрации подлинных документов или фрагментов материальной действительности прошлого.

В результате «1812» состоит полностью из смоделированной экранной реальности, без единого оригинального исторического документа. Без попыток передать хоть какую-то фактуру живой и мертвой натуры. Все тяготеет к дистиллированной компьютерной натюрмортизации истории. Стерильнейшее Бородинское поле, которое только что не пропылесосили. Чистейшие, отглаженные мундиры военных, только из химчистки. Игрушечная пустая Москва. Стандартнейший Наполеон. Благообразнейший Кутузов. Одним словом, формируется удивительный подвид документального кино — официальная, монументальная, игровая псевдодокументальность, своего рода трансмутация стиля *соцреализм* (видимо, в неосоцреализм, или капреализм), когда реальность лакируется уже с помощью новейших электронных технологий. Совершенно понятно, что работая в таком стиле, можно превратить в рождественскую открытку или героический плакат абсолютно любой исторический материал. Это будет художественно-идеологический продукт. Собственно, так и происходит в «Романовых…» — еще одном продукте «StarMedia».

Но так ли уж неминуем приход к неосоцреализму при отсутствии опоры на достоверные исторические реалии визуально-материального порядка? И откуда вообще берется эта страсть синтезировать документальное и смоделированное, заменять одно другим, выдавать полностью сочиненное за документальное?…

Обратимся к ярким вехам истории — не столько самой документальности, сколько игр с документальностью.

ЭФФЕКТЫ ДОКУМЕНТАЛЬНОСТИ: ПРИЕМЫ И ЦЕЛИ

В 1930-е годы в Америке выходил хроникально-новостной тележурнал «The March of Time» (основанный после аналогичного радиожурнала), в нем инсценировались некоторые эпизоды, касающиеся актуальных дискуссионных тем (вроде употребления наркотиков подростками) или новостей. В период Второй мировой войны снимались игровые эпизоды с участием политических фигур первой величины, включая Гитлера, Черчилля, Сталина. Делалось это для того, чтобы серьезные публицистические материалы стали более смотрибельными, давали аудитории более богатую пищу для глаз, нежели могли добыть телерепортеры. В результате новости соединялись с развлечением и захватывали максимально возможную аудиторию. Можно сказать, что приемы докудрамы рождались в борьбе за зрителя как и поиски симбиоза игрового и документального начал.

Под влиянием обновленного реализма в большом кинематографе и, с другой стороны, при вступлении в период информационного бума, телевидение середины 1960-х создает и развивает жанр докудрамы — документальной драмы, когда фильмы выполняются в формате «горячих новостей». Полнометражным фильмом такого рода на BBC стал в 1965 году «Culloden», повествующий о восстании якобитов в 1745 году и стилизованный под репортажи о войне во Вьетнаме» [Шергова]. Создателем первых вариантов докудрамы на BBC был Питер Уоткинс.

Свой вклад в крепнущие традиции докудрамы внес и британский режиссер Кен Лоуч, сегодня прославленный мастер авторского художественного кино, как правило в жанре социальной драмы. Свой нашумевший фильм «Кэти, вернись домой!» Кен Лоуч снимал по мотивам актуальных журналистских расследований, посвященных проблеме бездомных. Приемы художественного и документального кино сочетались в этом фильме с живыми репортажами и интервью. Актеры воплотили историю мытарств красивой девушки, не отличающейся чрезмерной легкомысленностью, взбалмошностью или асоциальностью. Это история «приличной» и даже слишком традиционно мыцслящей девушки, которая рано вышла замуж, родила сначала одного ребенка, потом второго. Но ее муж — обычный молодой человек, и семьи родителей молодых супругов не преуспели за этот период. В результате молодая семья оказывается без средств к существованию, без возможности оплачивать жилье. Молодая женщина с коляской и малышом, которого она держит за руку, буквально не знает, где голову преклонить. Социальные службы оказываются либо равнодушно формалистичны, либо беспомощны ввиду проблем рядовых британцев.

Любопытно, что начало фильма тяготеет скорее к кинематографической стилистике — так обычно и снимают свидания, общение влюбленных, первые поцелуи, строительство планов на будущее. После эпизодов свадьбы стилистика фильма меняется, становится более телевизионной, тяготеющей к репортажности, интервью. То есть Кен Лоуч как бы фиксирует предназначение телевидения — быть более прямым и мобильным транслятором острых социальных проблем, выносящих героев за пределы их приватного мира, на жесткое социальное дно.

В сущности, принципы работы Кена Лоуча в «Кэти, вернись домой!» тоже можно назвать реконструкцией, только не исторической, а актуальной. (Так же и «1812» можно назвать докудрамой, как то делают многие зрители, судя по их комментариям в интернете.) Обозначение «докудрама» до известной степени условно, под это определение попадают произведения, выполненные в разных формальных манерах, с разным количественным и качественным присутствием игровой составляющей, с различными решениями авторского начала.

Постепенно докудрама вырабатывает принципы перевода достоверных фактов, документальных материалов в художественные формы. Как начинал делать и Кен Лоуч, по мотивам одной или нескольких подлинных, взятых из жизни ситуаций пишется профессиональный сценарий, актеры (профессиональные, и непрофессиональные) разыгрывают написанную историю, снимаемую на камеру. Эффекты вопиющей документальности во многом зависят от исходных материалов — избранной горячей темы, максимально адекватного воспроизведения человеческих типажей, жизненной среды героев и т.д. Докудрама начинает ассоциироваться прежде всего с готовностью создателей фильма смотреть в лицо болезненным социальным проблемам современности, опускаться на дно жизни, правдиво говорить о том, что ранее оставалось за рамками искусства и даже публицистики.

Весьма любопытно то, что работа с нарративностью, традиционной для документального кино, и сугубо игровое, по сути художественное, воспроизведение реальных жизненных историй объединяются под флагом докудрамы. Очевидная разница формальных принципов не отменяет этого объединения и не ставит его под сомнение, как показывает творчество режиссеров-документалистов, осуществляющих хождение в художественность.

С противоположного берега — с точки зрения полноценного художественного кино — погони за достоверностью выглядят гораздо менее плодотворными и, что самое важное, не слишком достойными творче-

скими установками. В 1968 году Анжей Вайда выпускает «Все на продажу» — человеческую драму кинематографистов, пронизанную рефлексией о дозволенных и результативных формах «ловли» настоящего, правдивого, жизненного в людях и их взаимоотношениях. Мотивируя выбор на главную женскую роль актрисы, которая является женой актера, играющего главную мужскую роль, режиссер признается: «Я думал, что он любит тебя, и из этого на экране получится что-то настоящее». А между тем актер, исполнитель главной роли будущего фильма, исчезает. Его жена отчаянно мечется на богемной вечеринке, наконец обращается к режиссеру с бессвязным монологом. Помощник режиссера в это время сидит в шкафу, подслушивает и записывает разговор и начинает уговаривать режиссера вставить его в фильм. Собственно, это вполне отвечает технике verbatim, однако Вайда трактует подобное «воровство» у жизни скорее с горькой иронией; для него это не столько новое слово в искусстве, сколько свидетельство коллективного творческого кризиса.

Режиссер постоянно озабочен проблемой создания фестивального фильма, который может заинтересовать не только поляков, но и французов, к примеру. Суетясь и пребывая в состоянии внутренней опустошенности, он начинает поиски достоверного материала о своем друге, о звезде и кумире, который уже не сыграет в его фильме, так как неожиданно погиб, неудачно спрыгнув с поезда. Режиссер ездит и ведет расспросы о прошлом погибшего актера, о его неосуществленных замыслах, о его вещах. Этим же занимается другой актер, друг и соперник погибшего. Все это напоминает необъявленное журналистское расследование без включенного диктофона. Сценарист на похоронах берет интервью, снимает их на пленку и потом просматривает вместе с творческой группой. Все жаждут найти в жизни и в личности погибшего нечто такое, что позволит им понять его, а заодно создать незаурядное произведение искусства. И вот уже идут съемки о настоящем герое — без самого героя. Повторяется эпизод, в котором три женщины — нынешняя жена, бывшая любовница и мимолетная знакомая, она же юная поклонница исчезнувшего актера — бегут по рельсам к тому месту, где произошла катастрофа, а теперь работают медэксперты. Только это уже очередной дубль на съемочной площадке.

Вайда явно скептичен, хотя нельзя сказать, что он ненавидит или презирает кого-то из активно присуствующих в кадре персонажей картины. Однако его приговор неумолим: невозможно с помощью простого воспроизведения, «реконструкции», повтора достоверно происшедших ситуаций и даже реплик, сложить настоящее глубокое искусство. Невоз-

можно действуя такими средствами напитаться чужой незаурядностью и передать сущность уникальной человеческой личности. Правда не будет достигнута. Нечто самое важное останется за кадром, за пределами художественности. Заимствование у жизни не способ преодоления кризиса, но фиксация собственной творческой несостоятельности.

А ведь «Все на продажу» снимал будущий автор «Человека из мрамора» (1977). И во втором из названных фильмов ситуация поиска информации о некогда знаменитой личности расценивается режиссером абсолютно иным образом. Погоня девушки-журналистки за правдой о социальном герое недавнего прошлого, жажда запечатления любой ценой найденных материалов и прорыв к документальным кинокадрам, разоблачающим всю идеологическую компанию, возвеличившую и уничтожившую одного отдельного честного человека,— это святая позиция, благородная человеческая миссия, как показывает Вайда. Честность документалиста, стало быть, может открывать истину и приводить к правдивому освещению реальности. А выхватывание из потока жизни выразительных деталей ради эффектной художественности (как говорят герои «Все на продажу»: «Сегодня ты рвешь на себе волосы, а завтра подумаешь: «Из этого тоже можно сделать картину. Это тоже тема….») не ведут ни к чему. Главное продолжает утекать сквозь пальцы.

Косвенно эти два фильма Анжея Вайды представляют две наиболее распространенные позиции по отношению к эстетике скорее телевизионного типа, с активным и даже демонстративным присутствием документального начала. Такая эстетика может ассоциироваться с беспомощностью массмедиа, не способных понимать жизнь и человека, однако претендующих на роль главного транслятора достоверной информации и даже истины. Эта позиция воплощена в картине «Все на продажу». В западноевропейском кино аналогичные интонации тоже широко представлены, достаточно вспомнить излюбленный «телевизионный» лейтмотив Феллини («Три шага в бреду», «Сладкая жизнь», «Интервью», «И корабль плывет», «Джинджер и Фред») или «Последнее танго в Париже» Бертоллуччи.

В советском кино подобная позиция, с большей или меньшей снисходительностью или язвительностью, также прослеживается в ряде картин, будь то «Чистое небо», «Живет такой парень», «Москва слезам не верит».

Но есть и противоположная позиция, признающая высокую значимость стремления практиков кино и ТВ улавливать жизненную достоверность, какими бы методами и приемами это ни происходило. Именно такая позиция характерна для докудрамы и смежных жанровых образо-

ваний. Причем нередко сама внешняя, зримая иллюзия достоверности, картинка, похожая на жизнь, воспринимаются как самостоятельная ценность, своего рода достояние, не менее важное и необходимое человечеству, нежели объективная информация, документальное запечатление, глубинная правдивость экранного произведения.

Освоив документальность как игровой принцип и поняв, что документальность — это либо иллюзия документальности, либо поиск правды, возможно, в синтезе, возможно нет, а если в синтезе, то в разных пропорциях двух составляющих, режиссеры начинают очень свободно обращаться с документальностью в традиционном смысле слова.

Возможна игровая реконструкция реальных событий, занимающая несколько эпизодов в рамках традиционного документального кино с внутрикадровым присутствием рассказчика/рассказчиков или с закадровым голосом. Реконструкция может быть сыграна чисто формально, отстраненно, обозначающе, для иллюстрации, или же — с полным вживанием исполнителей в свои роли.

Может быть в больших количествах явлен ведущий, автор, рассказчик, который по ходу повествования примеривает на себя различные костюмы и образы, связанные с объектом внимания фильма, и тем самым становится реконструирующим исполнителем. Об иллюзиях достоверности в подобных случаях говорить не приходится. Тогда, напротив, стремление к созданию истинной картины событий, атмосферы эпохи, логики истории существует независимо от явной условности «картинки» и самой игровой, «маскарадной» ситуации. Так обычно строятся фильмы Леонида Парфенова.

Автора-рассказчика в них так много, что редкий фильм Парфенова не превращается в экранный театр одного актера и героя — самого Парфенова. И не важно, о ком и о чем идет речь, о Николае Васильевиче Гоголе («Птица-Гоголь»), Александре Сергеевиче Пушкине («Живой Пушкин») или о Крымской войне («Война в Крыму — все в дыму»). Автор переодевается, применяет на себя различные исторические костюмы, меняет виды транспорта на те, которыми пользовались формальные главные лица картин Парфенова. Ходит по ландшафтам, имеющим прямое или косвенное отношение к историческим сюжетам картин. И ведет повествование, формально соответствующее документальной нарративности, однако чрезмерно богато окрашенное личностными интонациями рассказчика. Позиция же рассказчика, как правило, являет собой позицию хозяина информации, тотального знатока истории, который не только с Пушкиным на дружеской ноге, но близко знаком со всеми и всем, о чем разглагольствует в кадре.

Парадокс такой манеры заключается в том, что просветительско-развлекательский уклон то и дело заслоняется авторской игровой самореализацией, подменяющей основной предмет и даже объект показа и обсуждения. Историческая тематика становится декорацией для сольного выступления автора проекта. Подобный гибрид документальности и сольного актерствования в кадре, вероятно, закономерен. Культ подчеркнуто индивидуальной, авторской подачи материала стал возможен в нашей телевизионной культуре относительно недавно, потому он и реализуется в гипертрофированных формах. К тому же накладывается на другой фактор — объективную востребованность предельно свободной, если не сказать разухабистой, личной интерпретации событий и исторических персон, без пиетета, без придыхания, без уважения к традициям и стереотипам их подачи в популярной культуре. Просвещаться, развлекаясь; просвещать, не стыдясь собственной дремучести, — таков подспудный девиз подобного рода документальных фильмов с обилием игровых вставок и монтажных «прибамбасов».

Как бы по-дикарски наивно ни смотрелись некоторые элементы подобного кино, в котором рассказчик нередко ведет себя аналогично современным туристам, жаждущим запечатлеться в непригнанных к ним исторических костюмах, в обнимку со знаменитыми скульптурами, в тесном контакте с музейными редкостями, а есть в этом нечто симпатичное — вероятно, это ощущение личной раскрепощенности и необязанности соблюдать серьезную мину при повествовании о серьезных исторических событиях. Стоит пересмотреть сегодня «Войну в Крыму — все в дыму» 2005 года, чтобы увидеть, как сильно изменилась наша общественная и телевизионная атмосфера за последний период. Сегодня появление аналогичной докудрамы с такими антипатетическими интонациями и таким фамильярным отношением к фактуре истории просто трудно представить.

Наконец, на территории нестрого понятой документальности возможна тотальная игровая реконструкция реальных событий без сочетания с документальными видеоматериалами. И даже тотальная игровая реконструкция того, чего не было.

«The War Game» Уоткинса (1965) была выполнена в стиле обыкновенного документального фильма с закадровым голосом. Однако фильм показывал не реальные события, а гипотетические, инсценированные — как если бы взорвалась советская атомная бомба и Англия реально встала перед необходимостью массовой эвакуации своего населения. В этом фильме, получившем *Оскар*, выдержан виртуозный минимализм

средств и при полном отсутствии спецэффектов создана страшная и гнетущая атмосфера глобальной катастрофы.

Иногда, конечно, режиссер допускает очевидные условности и тем самым промашки в создании абсолютно убедительной документальности. Так, например, он снимает слишком крупным планом взрослых членов семьи с орущими детьми на руках. Все они забиваются под столик во время взрывов и не понимают, что им делать дальше. При этом вся семья ведет себя так, словно камеры не видит, как не замечает и присутствия посторонних. В других работах Уоткинс предпочтет наоборот довести до крайности эффект очевидного, легального присутствия работающей камеры в пространстве запечатлеваемого происходящего[1].

Стиль докудрамы — причем именно с акцентированными телевизионными приемами и жанрами, включающими прямой репортаж, интервью, закадровые журналистские комментари и — используется для представления полностью сочиненной истории, которая в любой момент может начать осуществляться. Это своего рода альтернативная история, псевдореконструкция, или социальная фантастика. Так, и «Punishment Park» (1971), и «Priviledge» (1967) Питера Уоткинса относятся к социальной фантастике на тему «представьте, что в недалеком будущем… Англия или США скатятся к тоталитарному репрессивному режиму». Представьте, что инакомыслящих в США будут хватать, заковывать в цепи, нечестно судить и отправлять на верную гибель в знойную пустыню, чтобы там истязать, избивать и даже отстреливать. Представьте, что поп-звезда в Англии будет проводником государственной политики и окажется вынужден участвовать в массовых шоу, чем-то похожих на гитлеровские ночные массовые действа… Это нам отсюда кажется, что там, на Западе, все очень демократично и законно. А внутри самого западного общества во все десятилетия находятся люди, которые стремятся как можно чаще, и в весьма дискомфортных формах, напоминать своему обществу, что оно не заговоренное от тоталитаризма, что демократия в нем не идеальна. Само ее существование нуждается в постоянном отстаивании, иначе критическая доза ее профанации может стать роковой.

«Коммуна (Париж, 1871)» (2000) Уоткинса предлагает по сути не столько реконструкцию событий 1871 года во Франции, сколько рекон-

[1] Важной составляющей дотелевизионного экранного мифа является вездесущая и невидимая камера. Телевидение разрушает этот миф, легализуя активное присутствие камеры, операторов и журналистов либо в пространстве кадра, либо в смежном подразумеваемом пространстве. Но это уже тема для другого исследования..

струкцию переживаний людей того времени, разделившихся на враждующие стороны в ходе гражданского конфликта. Снятая в искусственной среде телестудии, однако с костюмированными под парижан второй половины XIX века непрофессиональными актерами, эта псевдодокудрама ставит в центр двух журналистов с самыми настоящими микрофонами, а «народу» позволяет кричать все, что он думает о правительстве и своих правах, прямо в телекамеру. То есть, действует условное допущение существования телевидения во второй половине XIX века. В процессе же происходящего массовые сцены и интервью прерываются выпусками новостей «Версальского телевидения», в кадре возникает лощеный господин с галстуком-бабочкой…

Весь этот абсурд не кажется абсурдом или пародией на документальность, поскольку режиссером задается тон святой веры в правомерность происходящего. Все средства хороши, если они способствуют приближению к постижению драмы исторического момента.

Документальность понимается как содержательная Правда, а та, в свою очередь, трактуется не как формальная достоверность в физическом, материальном смысле, а как искренность рефлексии, погружения в историческую ситуацию и отображение этого в кадре — все ради углубления современного понимания прошлого, не замкнутого и завершенного, но переходящего в настоящее, поскольку социальные проблемы конца XIX века остаются во многом нерешенными.

Впрочем, это отнюдь не единственный вариант применения иллюзий документальности. Возможно использование стиля любительской видеосъемки не для общественно-политического самовыражения, но ради чистого искусства, так сказать. Как происходит, к примеру, в «Ведьме из Блэр, Курсовой с того свете» (1999), в которой Дэниэл Майрик и Эдуардо Санчес исключительно формальными кинематографическими методами создают сумрачную атмосферу и достоверно фиксируют абсолютно «реальную» историю попыток студентов-кинематографистов сделать фильм-курсовую о некоей колдунье, существовавшей в американской глуши. Причем в кадре полностью отсутствует насилие, эпатажные визуальные образы; вообще там мало чего-либо содержательного и информативного. Играет сама манера любительской хроникальной съемки, прыгающая и перекашивающаяся камера, неотфильтрованный, неэстетизированный звукоряд. В дальнейшей раскрутке данного проекта очень большую роль сыграла симуляция телевизионных форм интервью и репортажа, которые составили шлейф сопутствующих материалов, продлеваю-

щих и упрочивающих ощущение достоверности рассказанной методами кино истории[1].

Формирование такого шлейфа является характерной чертой нашего времени. Есть очевидная потребность кинематографистов использовать принципы телевизионного вещания, охватывающего большие временные периоды. Это позволяет размывать строгие рамки автономного художественного произведения, «закрытой формы», и подключать это произведение к ритму зрительской повседневности. Или хотя бы играть в такое подключение. Опять же возникает драгоценный для сегодняшней культуры эффект принадлежности художественного произведения нехудожественной, неусловной реальности, достоверной действительности, стихийно саморазвивающейся в потоке времени.

Описываемые нами сплетения документального и игрового есть логическое развитие ситуации, возникшей, по мнению американских ученых, с самим рождением телевидения и, соответственно, формированием примата образной составляющей в противовес примату информационной составляющей в дотелевизионную эпоху массмедиа [Baran, Davis, 2012] .Образное мышление все активнее захватывает документалистику — и она приходит к синтезу с художественными экранными высказываниями. А художественное кино все более остро и часто нуждается в сдирании клише, заслоняющих непосредственное ощущение реалистичности, подлинности запечатлеваемой картины мира[2]. Тогда кино нередко заимствует телевизионные приемы, которые сами по себе ассоциируются с документальностью, репортажностью, прямым запечатлением окружающей действительности без ее превращения в искусство.

Совершенно очевидно, что симуляция документальности, игра с документальными формами, может служить чему угодно, может производить абсолютно разные эффекты и послушно транслировать те смыслы, которые закладывают авторы. Использование же тех или иных формальных приемов не гарантирует закономерного появления того или этого смыслового поля, определенного концептуального взгляда на мир. Можно делать по сути художественное авторское кино при активном использовании документальности и даже только документальности. Можно создавать иллюзии документальности, делая докудраму, а можно

---

[1] Официальный сайт фильма насыщен псевдотелевизионными, псевдодокументальными материалами: режим доступа http://www.blairwitch.com/aftermath.html. Дата обращения 29.03.2014.

[2] Об увлечении художественного кино и современного театра эффектами документальности см.: Сальникова, 2014. С. 104–123.

и не создавать таких иллюзий, а пользоваться довольно условными приемами, но все равно отсылать зрителя к документальности и заставлять его верить в документальность или как будто «ощущать» ее, при рациональном осознании ее формального отсутствия.

Диапазон смыслов определяют создатели картин. Дело не в приемах, а в общих ментальных установках, сверхзадачах, стремлении донести до аудитории определенный круг идей.

Можно говорить как минимум о трех больших типах использования приемов доку-повествования.

— для коммерциализации информационного вещания, популяризации информации и идеологических посылов, когда информатизация, просветительство и идеологизация синтезируются с развлекательностью.

— ради достижения эффектов, демонстрирующих формальные возможности экранных искусств и таланты творческой группы в процессе создания «искусства для искусства» в эстетике псевдодокументальности.

— наконец, самый главный мотив — ради социального протестного эпатирования, провокации зрителей на социально окрашенную рефлексию, на откровенность с самими собой.

Звездный час докудрамы наступает тогда, когда культура начинает остро нуждаться в иллюзиях доподлинной картины мира, когда эти иллюзии сосуществуют с пафосом правдивого отображения бытия и сознанием тех неимоверных усилий, которыми такая правда и реалистичность достигаются. Отчасти — потому что общество и государство продолжают быть несовершенными и далеко не всегда жаждут опубликования объективной информации. Отчасти — потому что вопрос о доподлинном перестает иметь канонические ответы из области авторитетных мнений, сакрального знания или сакрализованной культурной традиции. Отчасти — потому что учащается необходимость обновлять комплекс приемов для создания иллюзии достоверности, так как представления о том, как выглядит правда, все быстрее устаревают. А если правда не выглядит похожей на правду, она не воспринимается сегодняшней аудиторией как правда.

Замечательную характеристику разновидности социально эпатирующей, колючей докудрамы дает эпизодический, но очень важный персонаж из современного российского сериала «Шерлок Холмс» Андрея Кавуна. Это редактор газеты, куда Джон Уотсон (Андрей Панин) носит свои рассказы в надежде на опубликование. Редактора играет Александр Адабашьян, его персонаж говорит с укором: «У вас все как-то получается жутковато и суховато». «Так ведь и в жизни…» — возражает ему Джон. Судя по всему, этот модернизированный доктор Ватсон сам пишет

именно в стиле «доку», фиксируя недавние подлинные события, свидетелем и участиком которых он был, и сохраняя за действующими лицами их настоящие имена, фамилии, адреса, должности. И при этом Джон Уотсон работает над обдиранием всех декоративных слоев с реальности, традиционные методы описания которой устарели и не передают сути, которая «жутковата», а потому описывать ее надо «суховато», то есть, не придавая ей стилистической живописности и благообразия. Если это условие соблюдено, то жанр докудрамы воплощен неформально, пафосно, с общественной пользой, так сказать. А если не очень жутковато и не слишком суховато, то, простите, это ремесленная поделка, коммерческая туфта и маскультовый конформизм. И тогда не важно, как все это называть. Термин *докудрама* лишь поможет произведению встроиться в модный тренд, не более того.

По сюжету нашего сериала, произведения Уотсона в духе «доку…» тут же замечают. Взбудораженные читатели толпой валят к дому Шерлока и Уотсона на Бейкер Стрит. В финальной серии выясняется, что рассказы Уотсона с удовольствием читает сама королева Великобритании. Это и есть тот символический высокий пьедестал, который прочит пафосной докудраме современная экранная культура, заодно выстраивая возможный алгоритм завоевания славы без потакания традиционным вкусам публики, привыкшей, что художники «сделают им красиво».

Вот и еще один резон для докуэпатажа — необходимость идеологизации творческих методов некоммерческого искусства, что может служить своего рода его промоушеном, альтернативным откровенно коммерческой рекламе, применяемой для раскрутки сугубо коммерческих произведений.

Если смотреть в этом ракурсе, то есть всего два типа докудрамы и погони за иллюзиями достоверности — непафосная и пафосная. Непафосная использует определенные формальные приемы либо исключительно для удобства зрителя, то есть для доходчивости, либо еще и для ощутимой коммерческой выгоды, однако не стремясь никого раздражать и потрясать. Пафосная документальность или ее пафосная иллюзия творит индивидуальное священнодействие свободной личности ради поисков достоверных образов мира, ради воплощения подлинных смыслов, отчаянно стремясь быть услышанной и воспринятой и понимая, что в этом ей никто не поможет, кроме нее самой.

С этим связан весьма специфический нюанс — высокая зависимость бренда пафосной социальной документальности от факта декларации присутствия документальных элементов в произведении. К при-

меру, итальянский неореализм был связан с пересмотром стилистики съемок и выбором самих сюжетов и героев картин. Происходило радикальное обновление реалистичности, осовременивание киноязыка, которым следует «говорить» о современных людях и их проблемах. Так ли уж далеки от докудрамы новеллы «Любви в городе» (1953), знаменитого итальянского киноальманаха, созданного силами режиссеров Карло Лидзани, Дино Ризи, Микеланджело Антониони, Федерико Феллини, Франческо Мазелли, Чезаре Дзаваттини, Альберто Латтуады. Ведь там присутствует прием интервью, снимаются в том числе непрофессиональные исполнители с «непостановочной» эмоциональностью, набран значительный объем суровой правды о социальных проблемах. Назови творческая группа свое произведение докудрамой или сборником документальных историй, и их рассматривали бы именно в этой «доку-парадигме».

Большой вопрос, какой образ реальности более радикально «непричесан» — у Витторио де Сика в «Похитителях велосипедов» (1948) или у Кена Лоуча в «Кэти, вернись домой!» (1965). Но Кен Лоуч претендует на то, что снимает реальную, документальную жизненную историю, а не создает высокохудожественное произведение. А Витторио де Сика не претендует на то, что снимает документальную историю мытарств одной семьи, у которой украли велосипед — без него ведь невозможно получить работу расклейщика афиш. Режиссер прекрасно понимает, что при всех принципиальных обновлениях реалистической манеры он остается в пределах художественной формы. Поэтому «Похитители велосипедов» — не докудрама. Или все-таки доку?.. А кто нам сказал, что Витторио де Сика не взял конкретную житейскую историю своих или чужих знакомых и не изложил ее в кинопроизведении с полным соответствием всем ее подлинным деталям? Никто не может с полной уверенностью это отрицать или утверждать, да еще и подтверждать свою позицию.

Творческий опыт художника, работающего над своим произведением, нередко превышает жизненный опыт воспринимающей аудитории. И потому аудитория, если бы даже задалась целью определить степень достоверности изображенного в произведении мира, меру его принадлежности вымыслу и документальной объективной реальности, была бы не способна этого сделать.

Чаще инициатором деклараций прямой достоверности и документальности выступает или не выступает сам художник. Пока этих деклараций нет, произведение искусства рассматривается, как правило, в кон-

тексте понятий «реалистичность», «натуралистичность», «смелость», «революционность», «откровенность» художественного высказывания. Для того, чтобы перекодировать восприятие в контекст понятий «документальность», «доподлинность», «необработанный, нерафинированный жизненный материал», нужна инициатива творческой личности. Витторио Де Сика умел достигать гораздо более сильных эффектов грубой жизненной достоверности, чем иное современное произведение в духе «докудрамы». Однако он позиционировал себя как режиссера художественного кино. А пришел бы он сегодня на телевидение с «Похитителями велосипедов» или с «Вокзалом Термини», сделал бы телеканал умное предисловие киноведа или уважаемого публициста к показу фильма названного режиссера, и его картина могла стать лидером докудрамы как движения, как иллюзийной документальности на службе у социально колючих, нон-конформистских посылов.

Или, к примеру, прославленный лидер драматургии «новой волны» Людмила Петрушевская явно брала некоторых своих персонажей из жизни, и это чувствуется по тому, сколько в них индивидуальных, нетипизированных реплик и поведенческих подробностей. В частности, театральному критику Геннадию Георгиевичу Демину она признавалась, что образ молодого человека, который постоянно звонит из Коктебеля в Москву в «Трех девушках в голубом» списан ею прямо с него. Во многих монологах и репликах пьес Петрушевской, в свое время потрясавшей и читателей и зрителей именно антилитературностью речи героев, чувствуется техника verbatim, но присутствующая нелегально, недекларированно.

Так являются ли пьесы Петрушевской докудрамой? На данный момент — нет. Потому что докудрама есть не только жанр, но еще и статус творческого произведения. А что будет, если Людмила Петрушевская сама назовет какое-нибудь свое произведение докудрамой и принесет его, к примеру, в московский «Театр.doc», специализирующийся на всевозможных театральных вариациях документальности и обновленного, актуализированного реализма? Тогда произведение Петрушевской будет рассматриваться и оцениваться как докудрама. Вот здесь заключен и новый парадокс, и новая алхимия мифологизированной документальности. Она являет сложный комплекс свойств самого произведения, его источников, претензий авторов, деклараций отдельных творческих личностей и целых коллективов.

Решающим фактором в обретении высокого бренда пафосной докудрамы или правдивого кино с уловленной реальностью может высту-

пать наличие публичной, часто эпатажной, шокирующей декларации неистовой приверженности творческой личности/коллектива принципам достоверности, документальности, правды жизни, которую следует не корежить, не сглаживать, а выявлять, акцентировать, вытягивать на свет божий. «Часы тикают, время уходит», — нервно напоминает Питер Уоткинс в финале своих «Заметок о кризисе медиа», так что надо очень интенсивно работать, чтобы преодолевать стереотипы *моноформы*, то есть манипуляционной массовой культуры голливудского типа, которая предлагает зрелище из быстро сменяющих друг друга фрагментов, обрушивающихся на зрителя и не дающих ему ничего обдумать, поразмышлять над чем-либо [Watkins].

Вокруг постулата о приверженности принципам правды должны сочиняться статьи, кипеть дискуссии, заполняться странички веб-сайтов, создаваться аннотации условий, правил, запретов, клятв[1]. Вокруг авторского постулирования обновления творческих приемов и методов должна вариться какая-нибудь пассионарная деятельность — будь то преподавательские проекты Уоткинса или выступления Триера на больших кинофестивалях.

Потом свои клятвы можно не выполнять, от них можно отказываться, а можно наоборот выдавать другим сертификаты соответствия учрежденным правилам. Но должна клубиться нервная атмосфера то ли революционности творчества, то ли открытий, переворачивающих картину мира, то ли смелого социального жеста. Все это работает на создание духовно-энергетического поля рефлексии по поводу документального и художественного, их сцепления и борьбы. В процессе бытия этого поля рождается некий мифологический пласт смыслов — о рождении магической Достоверности, особой эксклюзивной Объективности, о чудесной экранной художественной Реальности, более реальной, чем простое, некультивируемое и нескандализированное документальное кино и чем сама жизнь.

Итак, мы можем говорить о рождении в эпоху экранной культуры нового мифа, параллельного мифу о великом могуществе искусства. Это параллельный «докумиф» — миф о великом могуществе визуально-динамической реалистичности, достоверности, подлинности демонстрируемой картины мира. Этот докумиф в известной мере уравнивает в

[1] Нет ничего удивительного в перекличках «Заметок о кризисе медиа» и известнейшего киноманифеста «Догма 95» Ларса фон Триера и Томаса Винтерберга. Режим доступа http://www.dogme95.ru/manifesto.htm. Дата обращения 14. 03. 2014. Или — режим доступа http://www.dogme95.dk/dogma-95/ Дата обращения 23. 04. 2014.

правах иллюзию документальности и документальность, оставляя подробности концепции их соотношения на усмотрение практика экранных искусств и воспринимающего субъекта. Таковых подробностей и субъективных вариантов концепции может быть бесконечное множество, и мы не будем здесь их рассматривать. Но перейдем к поискам возможных ответов на вопрос о том, можно ли выявить более далекие истоки означенного «докумифа» в отечественной культуре, равно как и в более широком культурном пространстве.

НА РОДИНЕ КРИТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

В современной отечественной культуре именно третий тип докудрамы и псевдодокудрамы — пафосной, социальной, раздражающей, эпатирующей, требующей от аудитории идеологического самоопределения — развит слабее всего, что вполне закономерно. Преобладает первый тип, коммерциализирующий и превращающий в развлечение процесс получения актуальной информации, идеологических посылов, просветительского повествования на историко-культурные темы.

В эпоху перестройки были в ходу опыты мокьюментари, хотя такой термин в обиходе практически не появлялся. Тем не менее, участники «Пресс-клуба» (ведущая — Кира Прошутинская), молодые журналисты, делали репортажи, к примеру, о разведении крокодилов в Подмосковье, в условиях русской зимы, с перспективой введения в наш рацион свежей крокодилятины. (Это вполне аналогично знаменитому мокьюментари BBC о выращивании спагетти в Швейцарии.) В стилистике старого документального кино был снят полностью игровой фантазийный короткометражный фильм «Переход товарища Чкалова через Северный полюс» (1990) Максима Пежемского. Фильм был преисполнен иронии по поводу советских клише при создании образов выдающихся личностей. Все это органично совпадало с общественно-культурной атмосферой веселого развенчания устаревшей идеологии, с ее засилием производственных репортажей о «передовиках села» и парадными кинопортретами героев мирной и военной истории.

Опытам мокьюментари предшествовали варианты серьезного симбиоза художественности и элементов документальности, как правило, с политическим акцентом. Так, в 1987 году вышел политический телеспектакль в духе докудрамы «Почему убили Улофа Пальме?» Георгия Зубкова и Андрея Красильникова. В телеспектакле участвовали актеры Олег Ефремов, Владимир Портнов, Евгения Уралова, Ион Унгуряну. Студийное общение в свободно расставленных креслах монтировалось с до-

кументальными кадрами из жизни Улофа Пальме, других политических персон, зарубежных журналистов. Вячеслав Тихонов озвучивал Улофа Пальме. Надо сказать, при всей идеологической «просоветскости» смыслов, сам тон студийного размышления и поиска сути политической линии Пальме был близок западной докудраме в духе BBC. Он подразумевал, что зрителя следует подключать не к готовому замкнутому образу реальности, но к открытой дискуссии, предполагающей отсутствие готовых ответов, авторитарных рецептов, внеличностных знаний.

Но более экранных искусств в движении к синтезу художественности и документальности преуспели театр и драматургия (либо инсценировка) позднесоветского времени, хотя термина докудрама, документальная драма, тогда не употребляли.

По стилистике и сути к пафосному жанру докудрамы близко подходил Михаил Шатров в пьесе «Так победим!», поставленной в 1987 году Олегом Ефремовым в МХАТе с Александром Калягиным в роли Ленина. Очень показательно, что это могло состояться в перестроечный период, когда у драматурга уже было довольно много идеологической свободы и вместе с тем наблюдался кризис выразительных средств. Когда совершенно очевидна была неадекватность сугубо классических, традиционных форм для разговора о глобальном общественном сломе. Тем не менее, традиционалистская постановочная манера скорее нейтрализовывала новизну использования подлинных литературных документов в ткани драматургии.

В Ленкоме Марк Захаров сделал попытку ввести интерактивные элементы в постановку «Диктатуры совести» Шатрова. Однако диалог с публикой, никогда прежде не имевшей свободы говорить «с места» на политические темы и вдруг получившей такую возможность, оказался весьма проблематичен. Ни актеры, ни зал не могли импровизационно управлять общением так, чтобы оно усиливало драматическое напряжение, но не вело к распаду художественности.

Если говорить не столько о стилистике, сколько об атмосфере «доку…», то к ее пафосному западному типу тяготели работы даже более раннего периода, когда никаких признаков близящейся перестройки и слома общественной формации еще не было. «Десять дней, которые потрясли мир» (1965) с использованием «документальной» одноименной книги Джона Рида, и спектакли, посвященные звездным трагическим фигурам — «Послушайте!» о Маяковском (1967) и «Владимир Высоцкий» (премьера в 1981, после чего спектакль был запрещен и восстановлен в 1989) — все три в постановке Юрия Любимова в Театре на Таганке вполне соотносимы с доку-опытами BBC и независимой деятельности Пите-

ра Уоткинса, снимавшего в колючей сухой манере фильм «Мунк» о великом художнике конца XIX века.

В постановках Любимова открытая нервирующая условность, в которой можно разглядеть и брехтовскую эстетику, и традиции русского площадного театра, и культурную связь с игровой энергетикой Вахтангова, сводобно монтировалась с цитатами из нон-фикшн литературных источников. Сцены, выполненные в разных стилистиках, были пронизаны единым пафосом свежего, незашоренного взгляда на историческую эпоху или творческую личность. В «Десяти днях…» была воссоздана не революционная Россия, но атмосфера революционного времени — а быть может, точнее говорить о демонстративно игровой интерпретации той атмосферы современными исполнителями, что отчасти аналогично основному приему «Коммуны…»

В «Послушайте!» и в «Владимире Высоцком» опять же не было спокойной поступательности биографического повествования, но скорее создавалась ситуация воспоминаний, реконструкций и дискуссий, необходимых для приближения к сути личности Маяковского или Высоцкого. В каком-то смысле эстетика Театра на Таганке закономерно расцветала параллельно со становлением в нашей стране телевизионной эстетики, жанра телеспектакля, в том числе авторского, с развитием студийного общения и действия в условном телевизионном пространстве.

Тем не менее, вероятно, произведения, наиболее близкие к сути «доку…», можно найти на литературном поприще: и в деревенской прозе Валентина Овечкина, Василия Белова, Федора Абрамова, Бориса Можаева, и в военной прозе, например, в романе «Момент истины (В августе сорок четвертого)» Владимира Богомолова, и в произведениях Александра Солженицына «Один день Ивана Денисовича», «В круге первом», «Архипелаг ГУЛАГ» и др., и в «Москва — Петушки» Виктора Ерофеева, и в «Это я, Эдичка!» Эдуарда Лимонова.

Со стилистикой «доку…» хорошо корреспондируют и вести с фронтов гражданской войны, которые, как известно, зачитывались в ходе спектакля по «Зорям» Э. Верхарна в постановке Вс. Мейерхольда в 1920 году. В какой-то степени романы Юрия Тынянова «Кюхля», «Смерть Вазир-Мухтара» и «Пушкин», посвященные Кюхельбекеру, Грибоедову и Пушкину, по сути своей являются докуроманами.

Вопрос — кто у нас об этом когда-либо задумывался? И зачем бы Мейерхольду или Тынянову переоценивать значимость своих выходов за пределы классической театральной формы или литературной формы, если все равно оба они позиционируют себя художниками, которые соз-

дают искусство, а не заняты в сфере документально-публицистической деятельности?

Внутренняя сущность социально активного, будоражащего сознание «доку…» присутствовала в нашей культуре задолго до рождения кино и телевидения. Археологии «доку…» у нас предостаточно, учитывая, что Карамзин писал «Историю государства Российского» весьма литературно, однако без беллетристических излишеств и сочинения неисторических действующих лиц, то есть сохраняя полностью нарративность документального типа. Пушкин же активно штудировал историю Пугачевского бунта, когда работал над «Капитанской дочкой». Федор Михайлович Достоевский использовал, как известно, газетную хронику при написании своих великих романов вроде «Преступления и наказания». Что уж говорить о работе Льва Толстого над «Воскресением» или «Живым трупом», в которых зафиксированы реалии современного ему судопроизводства.

Интенсивное развитие реалистических форм на протяжении XIX — начала XX веков во многом проходило под знаком постижения окружающей реальности, правды жизни во всей ее драматической глубине и сложности. И эта линия художественного творчества превращала собственно искусство в универсальный способ воплощения картины мира, у возможностей которого нет ограничений, кроме уровня таланта каждого конкретного художника-мыслителя. Это сформировало традицию абсолютного доверия искусству как открывателю, фиксатору и носителю правдивых образов действительности.

В английской же культуре XIX века так и не произошло вызревания полноценного критического реализма, сопоставимого не только с российскими реалистическими достижениями, но и с французскими, будь то Бальзак, Стендаль, Флобер, Мопассан, Золя, Пруст. (То же можно сказать об американском искусстве XIX века. Пафос критического реализма созревает в американской литературе гораздо позже, в XX веке.) Соответственно, не мог состояться и культ искусства как высшего воплощения правды жизни. Зато для Англии было характерно стремление к абсолютной достоверности материальных деталей в создании предметно-пространственной среды спектакля, что породило стиль так называемого археологического натурализма, который можно считать одним из зрелищных предвестников культа «доку…» уже в рамках экранной культуры. Можно с большой долей уверенности говорить о том, что усиленное тяготение английской и отчасти американской экранной культуры к развитию форм докудрамы и парадокументальности вполне законо-

мерно. Оно восполняет тот дефицит зрелого критического реализма, который имел место в прошлом искусства и не может быть преодолен с помощью позднего освоения принципов критического реализма, характерных и эффективных для XIX столетия, для доэкранной эпохи.

В XX веке в западной экранной культуре происходит взаимодействие реалистических тенденций с модернистскими и постмодернистскими принципами, в том числе подразумевающими отвержение иллюзорного жизнеподобия, отстаивание прав открытой условности и игрового начала — при активном обращении к болезненным социальным реалиям.

В отечественной культуре советского периода складывается ряд препятствий для стихийного развития игровой парадокументальности уже в сфере экранных форм. Официальная культура учреждает реализм как единственно правильный и допустимый метод и стиль, магистраль правильного искусства. Это, конечно, во множестве случаев риторика — но внутреннее или демонстративное сопротивление этой риторике и поиски возможностей для правдивого искусства продолжают рефлексии на тему реализма, реалистичности, но не документальности и ее игровых иллюзий.

Когда же в советском идеологическом поле начинались послабления, на первый план выходила идея свободы творчества. И если уж что культивировалось представителями экранных искусств, то, скорее, возможность вводить в свои произведения открытую условность. Филигранные иллюзии документальности можно обнаружить во множестве советских киношедевров, от фильмов Эйзенштейна (отрывками из которых часто иллюстрируют тему революции на телевидении), от «Путевки в жизнь» и «Юности Максима» до фильмов Марлена Хуциева, до «Зеркала» Тарковского, «Полетов во сне и наяву» Балаяна и пр. Для искусства советского периода была актуальна идея воплощения в искусстве неофициальной правды о жизни. Но демонстративно балансировать на грани искусства и не искусства, создавать намеренно парадокументальные эффекты можно с увлечением лишь тогда, когда свобода художника признается хотя бы чисто теоретически, и когда на практике никто последовательно не регламентирует самореализацию художника в недрах откровенного вымысла. Однако именно тут художникам советского периода было очень многое не додано, не допозволено. Весь этот комплекс социокультурных обстоятельств не мог послужить расцвету идеологического нон-конформистского самопромоушена «доку…», столь важного для этого конгломерата экранных форм.

Докудрама не была актуальна и как развлекательная форма серьезной информативной нарративности, так как, по логике нашей официальной идеологии, рядовой зритель — не заказчик музыки, не потребитель, которому надо угождать и за которого следует бороться, но скромный и послушный адресат. Он обязан с душевной отдачей воспринимать все серьезное и правдивое, потому что оно важное. Эстетическое удовольствие тут совершенно ни при чем. Относительно поздно у нас стали появляться произведения, которые формально соответствовали параметрам докудрамы, однако не имели такого бренда, поскольку в нем не нуждалась ни официальная власть, ни само искусство.

Тем не менее шло развитие линии синтеза официального информирования, идеолотеймента с документальностью. «Освобождение» Юрия Озерова имеет черты докудрамы, однако именуется киноэпопеей. Можно говорить об элементах докудрамы в случаях многосерийных картин «Семнадцать мгновений весны» и «ТАСС уполномочен заявить», в основе которых были подлинные истории реальных лиц. Картины являли симбиоз официальной и развлекательной культуры, особенно актуальный в эпоху перекодирования магистрального развития официальной культуры от мобилизационного к развлекательно-обслуживающему типу.

К БОЛЬШОЙ ПРЕДЫСТОРИИ ДОКУМИФА

Если мы сталкиваемся с тем, что в отечественной культуре имеет место развитие форм докудрамы и псевдодокументализма, часто не маркированных соответствующими жанровыми обозначениями, то резонно задаться и более широким вопросом — об истоках самой идеи сочетания художественности и документальности. Можно ли выявить аналогичные формы, творческие приемы до эпохи собственно экранной культуры? Есть ли у документальности своя «археология»? И если да, то как ее формы и приемы соотносятся с древнейшими стадиями бытия мифологического начала?

В современном мире, ощущающем удаленность от былых «старых добрых времен», от «Золотого века» или хотя бы от эпохи, не затронутой постмодернистским переживанием тотальной игровой относительности, закономерно силен культ древней целостности, спонтанности и стихийности неотрефлексированных творческих процессов. Иными словами, сегодня мы как никогда тоскуем по доисторическим и ранним историческим временам, когда, собственно, и рождались мифы. Каждое человеческое сообщество существовало внутри своего мифа, не осознавая того. У мифологического мышления не было прорех, разрывов; оно было сплошным и безальтернативным.

Имел место так называемый синкретизм духовной деятельности. Его принято противопоставлять синтезу — то есть, тому процессу воссоздания, намеренного достижения целостности, который, скорее всего, осознан и происходит тогда, когда былая непосредственная, первозданная целостность (синкретизм) уже позади, а достичь новой целостности всех творческих составляющих все-таки страстно хочется.

Проблема заключается в определении той историко-культурной границы, до которой первозданный синктеризм сохраняется, так сказать, в своем стихийном и ничем не поколебленном виде[1]. Обнаруживается пропасть времени, до которой досягнуть из сегодняшнего дня весьма сложно. Не рискну с уверенностью утверждать, что даже времена Гомера, к примеру, это все еще та стадия синкретического мышления и духовной жизнедеятельности, которых не коснулись процессы разрушения синкретизма. Ведь для того, чтобы возникли «Илиада» и «Одиссея», необходима строгая селекция информации (пускай в ней неразличимы история и вымысел), сложение сюжета и поэтики, определяющей весьма упорядоченный, с канонизированными речевыми оборотами и лейтмотивами, мир эпоса. А для того, чтобы «Илиада» и «Одиссея» были записаны, необходима решимость запечатления, фиксации большого круга мифов в виде литературных произведений, отделяющихся, тем самым, от повседневности и далеко не равных религии.

Сформированная письменность, как мне представляется, с высокой долей неопровержимости свидетельствует о начале разрушения синкретизма, и сама составляет мощный фундамент для развития длительных процессов разрушения целостной неотрефлексированности сознания. Ведь письменность подразумевает готовность разложить нерасчлененные звуки на алфавит, целостные слова — на буквы, а к устному стихийному потоку вербального общения добавить череду литературных форм, с устойчивыми тропами, со все более и более разветвленными формальными законами. Вряд ли это в принципе совместимо с первобытным тотальным синкретизмом.

Впрочем, и дописьменная эпоха тоже формирует пределы предполагаемой нерасчленненности сознания. Конечно, и сегодня примитивные народы могут считать все, что происходит в снах, такой же реальностью, как и то, что они видят наяву. И в ходе ритуальных действ

[1] Тому доказательство — обилие теорий мифа и мифологического сознания, которые вызывают, в свою очередь, потребность в их систематизации и теоретической интерпретации. См.: Segal , 1999.

их участники могут абсолютно искренне верить в то, что все игровые формы, к примеру, охоты ничуть не менее реальны, нежели сама охота, и несут в себе такую же практическую значимость, как подготовка оружия. Конечно, долгое время человек творит наскальные, пещерные и прочие виды изображений, еще не имея собственно понятийного аппарата и кодов, согласно которым могло бы происходить осознание взаимосвязи изображения и изображаемого и их отличий[1]. Однако же трудно представить, что даже в далекие времена палеолита наши древние предки не понимали, что изображенного зверя нельзя съесть, что с него нельзя содрать шкуру, а кости утилизовать в ходе создания оружия. Символическая деятельность, в особенности связанная с неживыми материалами, непроизвольно должна была хотя бы умножать опытное, практическое ощущение разницы между явлениями живой природы и их рукотворными повторениями в символических неживых формах.

Кроме того, синкретизм происходит от syncretismos — соединение, объединение (древнегреческий вариант). А если «соединение», «объединение», значит, уже есть что соединять и объединять.

Вот-вот забрезжит тень риторического вопроса — а не есть ли идея первобытного синкретизма слишком условная идея, слишком умозрительная идея, рожденная скорее из современной ностальгии по представляемой и мечтаемой абсолютной нерасчленности, целостности мышления и практической деятельности древнего человека, объективные следы которой найти весьма не просто.

Если мы сами — часть синкретического мышления, тогда мы этого не осознаем, будучи его носителями. Собственно, это одна из причин сложности анализа мифологического начала. В любую эпоху и любой индивид может быть бессознательным носителем некоего мифа, то есть некоей концепции бытия, которая принимается им на веру как некая абсолютная данность, не подлежащая сомнению[2].

---

[1] Подробно о формировании мышления первобытного человека и роли изображения в этом процессе см.: Куценков, 2007.

[2] Например, когда в 1991 году я вернулась со стажировки в Дублине, в Ирландии, и сообщила одной из весьма уважаемых преподавательниц ГИТИСа, что на Западе тоже есть провинция, и Ирландия является самой настоящей культурной провинцией, преподавательница пришла в негодование и отчаяние, отказалась со мной разговаривать, поскольку полагала, что провинция может существовать только в России, а весь Запад по отношению к России – исключительно культурная магистраль, мир столичный и передовой. Как мне кажется, это и есть вариант современного спонтанно сформировавшегося мифа, до сих пор распространенного в нашей стране.

Если же мы рассуждаем о синкретизме мифологического сознания, тогда мы осознаем его наличие, мысленно подвергаем анализу — и при этом, конечно же, находимся вовне исследуемого мифа. И судим о нем из реальности своего сознания, которая внеположна данному конкретному мифу. Однако это не означает, что в нашем сознании отсутствует какая-либо иная мифологическая данность. Наличие индивидуальных мифов наряду с мифами более или менее широко распространенными есть особенность нашего времени.

Моя гипотеза заключается в том, что документальное начало стихийно, невычлененно, неявно присутствует в древнем мифологическом сознании, в культурных явлениях с отсутствующим внятным разделением на достоверный факт и вымысел, допущение, предположение, интерпретацию, на картину окружающей реальности, потенциально поддающуюся освоению на личном человеческом опыте, и картину фантазийной реальности, рисуемую воображением и существующую только в воображении. Как показал в своем труде Е. М. Мелетинский, в истории культуры происходят процессы мифологизации, демифологизации, ремифологизации и т.д.; сохраняя константное образно-смысловое ядро, мифологические системы могут находиться в постоянной динамике, вступая в сложные взаимодействия с социальной действительностью и эстетическими законами творчества [Мелетинский, 1976].

Однако процессы разрушения синкретического сознания и постепенного размежевания в нем понятий достоверного и вымышленного, сочиняемого, могут растягиваться на тысячелетия, затухать и активизироваться, никогда не завершаясь полным размежеванием на достоверно известное, задокументированное, и сочиненное, нафантазированное, рожденное моделирующим сознанием. В ходе этого бесконечного процесса формируется идея наличия двух картин мира — стихийно существующей, окружающей человека в повседневном жизненном пространстве (или представляемой в реальном пространстве прошлого) и намеренно создаваемой им в ходе творческой жизнедеятельности. Но, вглядываясь в те толщи исторических эпох, когда это размежевание еще не достигло решительной, критической стадии, хочется попытаться понять, как сам древний человек мог смотреть на то, что, с нашей точки зрения, есть «мифологическая реальность». Попытаемся поставить себя на место древнего человека с предполагаемой нерасчлененностью сознания или хотя бы элементами такой нерасчлененности. Это нам из сегодняшнего дня кажется, что тогда человек жил в мифологической реальности. Но для древнего человека мифологическая реальность была не мифологи-

ческой, а достоверной, доподлинной, документальной. И у чувства достоверности были гораздо более обширные границы, нежели сегодня. Таким образом, происхождение самого круга понятий, связанного с документальностью, достоверностью, реалистической доподлинностью (дело не в словах, а в смысловой сути), теряется во глубине веков.

У «достоверной» для древнего сознания реальности (которая для нас — «мифологическая») был один существенный изъян: она была невидимой и никак не ощущаемой физически, напрямую, если не считать одущевляемые явления природы, от которых зависел человек и внутри мира которых он повседневно жил. Сказание, песнь, «правдивая история» — да еще при несомненном доминировании устного сказа — остаются слишком бесплотными явлениями. Потребность же в более синтетическом восприятии достоверного прошлого, имеющего общенациональную значимость (а именно этим было для древнего эллина то, что нами классифицируется как миф), являлась, судя по всему, весьма сильной. Поэтому сцены из этого достоверного прошлого украшали предметы утвари и стены жилищ, а не только культовую архитектуру. Праздники, а затем и театральные представления воспроизводили достоверные истории из области общезначимого прошлого.

Формы изобразительного, пластического, игрового запечатления мифа наряду с литературными его обработками и опять же письменным запечатлением можно трактовать как одну из очень ранних стадий внутренней коррозии мифа. Ведь многообразие его запечатлений словно подчеркивает свободу и частоту манипуляции мифологической образностью, мифологическими мотивами. Эта свобода говорит о некоторой степени дистанцированности человека от своего, по-прежнему живого и высоко актуального мифа — в случае игровых форм это приводит к визуализации в настоящем времени мифологического сюжета и действующих лиц мифа, которых ни в какой другой ситуации узреть невозможно.

Древнегреческая трагедия основывалась на эпических и мифологических сюжетах, то есть таких, которые древними греками воспринимались как доподлинные события, имевшие место некогда в прошлом. «Мир эпопеи — национальное героическое прошлое, мир «начал» и «вершин» национальной истории, мир отцов и родоначальников, мир «первых» и «лучших»… Эпопея никогда не была поэмой о настоящем, о своем времени… Эпопея как известный нам определенный жанр с самого начала была поэмой о прошлом, а имманентная эпопее и конститутивная для нее авторская установка (то есть установка произносителя эпического слова) есть установка человека, говорящего о недосягаемом

для него прошлом, благоговейная установка потомка» [Бахтин, 1986. С. 401–402]. Однако это недосягаемое эпическое прошлое становилось зримым для эллина в театре. Образы реального прошлого оживали, фигура автора-сказителя отступала в тень, «первые» и «лучшие» говорили и действовали сами на глазах у зрителей. Соответственно, представление по пьесе Эсхила или Софокла было для древнего грека по своей внутренней сути в том числе и реконструкцией реального героического прошлого. Пишу «в том числе», потому что это не отрицает иных смыслов, наполнявших древнегреческий спектакль.

В контексте нашей темы важно отметить то свойство древней «реконструкции», которое отличает ее от сегодняшних зрелищно-театральных и экранных исторических реконструкций, а именно — очевидную, концентрированную условность воплощения «достоверной» сюжетной истории героев. Форма древнегреческого спектакля являла высоко символическое действо, весьма далеко отстоящее от повседневных жизненных форм. Это роднит древнюю прареконструкцию с ритуально-обрядовыми формами как таковыми, которые часто обозначают именно символическое повторение неких важных для рода (общества, государства) действий, событий, символическое воссоздание образов определенных героев прошлого или предания. Но ведь сам герой и его образ, как предполагает наука, не различались полностью и внятно сознанием древнего человека. (Насколько элементы ритуальности бывают проявлены в современных реконструкциях, это отдельная тема для исследования.)

Итак, вот первый и, быть может, самый древний вид прадокументальности — игровая реконструкция событий и лиц, которые мыслятся достоверным, важным, общезначимым и общеизвестным звеном прошлого народа, племени, рода. Потребность впустить достоверное прошлое в современность, сделать его хотя бы частично более досягаемым для восприятия ныне живущих — движущий импульс рождения прадокументальности.

С течением времени в данном варианте прадокументальности меняются актуальные события и лица, однако самого его не отменяют более зрелые фазы разрушения мифа. Сюжеты Библии в Средние века воспринимались как самая что ни на есть правда о прошлом человечества. А потому действующие лица мистерии, включая Иисуса, Деву Марию, Иосифа, Пилата, Каифу и многих прочих, имели статус реально существовавших или вечно существующих персон (ангелы, бесы, святые, Бог и пр.). Адам и Ева мыслились настоящими прародителями человечества.

Идея воспроизведения, воссоздания некогда свершившегося, запечатленного в Библии события была весьма дорога средневековому сознанию. Впрочем, могла быть поставлена и мистерия о реальных событиях — к примеру, Мистерия об осаде Орлеана (XV в.), в которой важная роль отводилась Жанне Д'Арк, Карлу VII, англичанам лорду Тальботу, графу Солсбери и прочим историческим лицам.

Опять же статус воссоздания, реконструкции прошлого, библейского или недавнего исторического, сочетается в мистерии с открытой условностью формы, с наивной символикой реквизита. Однако же для средневекового горожанина мистерия показывает отнюдь не вымысел, не инсценировку мифологических эпизодов, а «как это было». Условность мистериального языка не помеха для переживания зрителем своей подключенности к оживающим сценам прошлого.

За десятки столетий радикально изменились представления о достоверном, исторически точном, документальном. Поэтому сегодня нам сложно прочувствовать тот факт, что «Орестея» Эсхила или «Царь Эдип» Софокла, Рождественская мистерия или Пасхальная мистерия гораздо ближе докудраме, чем это кажется.

А всевозможные сны и видения, в которых человек переносился в загробный мир и потом рассказывал, а то и записывал «увиденное» там… Это ведь был для древнего сознания рассказ о том, что реально произошло, — путешествие души, которое она действительно претерпела. Данте привнес в повествование о потустороннем мире чрезвычайно важные элементы — он активизировал фигуры автора-очевидца, автора-путешественника, реального живого человека из посюстороннего мира, и сопровождающего обитателя того света, который тоже является реальной исторической фигурой и прославленным поэтом, Вергилием, в диалоге и взаимодействии с которым происходит значительная часть путешествия в «Божественной комедии». Эти два очевидца и свидетеля, как праведущие и прарепортеры, создают эффект достоверного присутствия в пространстве, недосягаемом для большинства потенциальных воспринимающих и рефлексирующих лиц. Данте не просто повествует, но транслирует хронику событий, передавая нюансы своего непосредственного восприятия увиденного. Акцент переносится на динамику постепенного проникновения конкретного индивида в Ад, Чистилище и Рай, что не может не рождать его ежеминутные реакции на наблюдаемое, выслушиваемое и постигаемое в процессе этого путешествия. В принципе, этот способ организации экранного действия нам всем хорошо известен по разновидностям документального телевещания.

Понятия действительности, документальности, жизненной правды во многом оппозиционны мифу в значении мифологемы (то есть сложения устойчивых умозрительных представлений, идущих вразрез с сутью того или иного явления). Критика мифа, и даже хотя бы рефлексия по поводу достоверности передачи происшедших «по мифу» событий, говорят об активных процессах деструкции мифологического синкретического сознания. Тогда миф может быть интерпретирован как мифологема, которой должно быть противопоставлено правдивое, точное, «адекватное» отображение прошлого. Эта стадия отпадения, дистанцирования рефлексирующего человека от устоявшихся мифологических образов ярко проявляется уже у Платона: «Мы ни в коем случае не поверим и не допустим рассказов, будто Тесей, сын Песейдона, и Пирифой, сын Зевса, отваживались на ужасный разбой, да и вообще будто кто-либо из сыновей бога или героев дерзал на ужасные, нечестивые дела, которые теперь им ложно приписывают. Мало того, мы заставим поэтов утверждать, что либо эти поступки были совершены другими лицами, либо, если и ими, то что они не дети богов, и впредь рассказывать не иначе. Пусть и не пытаются у нас внушить юношам убеждение, будто боги порождают зло и будто герои ничуть не лучше людей. Как мы говорили и раньше, это нечестиво и неверно — ведь мы уже доказали, что боги не могут порождать зло» [Платон, 2009. С. 645].

Вместе с тем здесь возникает другое, пока нерасчленимое единство — этического идеала и правдивости, достоверности передачи образов богов и героев, «какими они были». Нравственный идеал и достоверность, по Платону, обязаны быть слиты в целостном поэтическом высказывании. То, о чем рассуждает Платон, похоже на начало процессов волевого и вместе с тем бессознательного, иррационального неомифологизаторства, исходящего из признания права и потребности человека рационально создавать новые устойчивые образы, которые бы корректировали прежние, традиционные устойчивые образы. То, что предлагает Платон, есть корректировка мифа, создание нового мифа со старыми героями. Однако сам Платон претендует на то, что является проводником правды, достоверности, которая противостоит старому традиционному мифу как неточности, неправде, тому, что не соответствует документальной реальности. Факт существования героев не обсуждается Платоном. Обсуждается то, какими они были «в действительности».

То есть, один из путей рождения идеи правдивости при фиксации достоверной действительности — это пафос исправления традиционных, давно сложившихся образов, которые в какой-то момент пере-

стают соответствовать представлениям более молодых поколений о прошлом. И тогда к мифу начанаются относиться как к мифологеме, а не как к запечатленной достоверной реальности свершившихся событий и проявившихся личностей. А новые версии прошлого претендуют на статус документа, объективной информации, которая фиксируется с запозданием, однако отнюдь не сочиняется волюнтаристски, произвольно. Это, условно говоря, второй вариант проявления прадокументальности — из духа сопротивления традиционным образам и представлениям, воспринимающимся как нечто чрезмерно архаическое, не соответствующее современным критериям правдивости, которые успели шагнуть вперед.

Собственно, именно критическая фаза длительного разрушения синкретического сознания, как мне представляется, и породила понимание нетождественности устойчивого, общеизвестного, отлитого в образные формы представления о реальности — и самой реальности прошлого и настоящего, в которой жили и живут люди разных поколений. Вместе с разрушением бессознательно мифологического мышления происходило и размежевание творческой деятельности на сочинение, вымысел, фантазирование и запечатление объективных фактов, выявление сути жизненных явлений.

Еще ближе к докудраме подходили некоторые иные формы античной и более поздней культуры. А что такое, собственно, подробное описание Платоном в «Федоне» последних часов и минут жизни осужденного Сократа, как не спонтанный сценарий докудрамы? [Платон, 2009-а. С. 424–429]. Очевидец, близкий друг и ученик философа рассказывает подробно, как происходило приготовление того к принятию смертельного яда, само принятие яда и постепенное умирание. Возникает впечатление сверхточной и при этом сверхсубъективной фиксации недавнего прошлого, незавершенного, «романного», если говорить языком Бахтина, при которой восприятие Платона выполняет функции, с одной стороны, репортажного глаза, присутствующей незримо камеры, запечатлевающей все, как было, а с другой стороны, складывается картина событий, личностно переживаемая, но и выстраиваемая философом как художником. Когда очевидец и философ, очевидец и художник находятся в нерасчлененном единстве, в абсолютной психофизической целостности, возникает удивительный эффект, который, собственно, потом и будет отголосками проявляться в докудраме.

Итак, вот уже третий вариант возникновения прадокументальности: запечатлеваемая достоверность, доподлинная реальность сама со-

бой превращается в художественную форму, в образную материю, которая имеет стиль и жанр. Этот эффект может происходить при создании биографии или автобиографии, хроники путешествий, произведений летописно-хроникального характера, дневниковых записей и т.д.

Стихийная художественность не отменяет статуса документальной правды, так же как и фактологическая объективность (или непроверяемая иллюзия объективности) не отменяет пронизанности всего повествования субъективностью восприятия автора-очевидца.

Возникает и еще один вариант — опосредованное присутствие-учитывание доподлинной фактологии при создании художественного произведения, посвященного реальным событиям. Любопытно, что англоязычный вариант статьи «Wikipedia» о докудраме включает в список произведений этого жанра не только старательно симулирующего документальность «Капитана Филипса» (2013, основано на реальной истории захвата корабля и его капитана сомалийскими пиратами) и стилистически нейтральных «Пиратов Силиконовой долины» (1999, о молодости Стива Джобса и других открывателях эры персональных компьютеров), но и такие выразительно авторские, режиссерские кинофильмы, как «Пианист» (2002) Романа Полански и «Че» (2008) Стивена Содеберга, очевидно далеко отстоящие от документальности[1]. В чем-то, возможно, «W» права — если произведения формально основаны на событиях, признанных реальными, достоверно передаваемыми на экране, это еще не повод решительно вычеркивать их из разряда докудрамы в силу их высокой художественности.

В таком случае одним из важных прародителей докудрамы был Уильям Шекспир, который активно работал уже с той фактологией, которую и мы сегодня продолжаем считать исторической, а не мифологической. Наряду с трагедией и комедией Шекспир писал пьесы в жанре хроники. А материал для них черпал во многом в хрониках Рафаэла Холиншеда — большом историческом повествовании об истории Британии, увидевшем свет в середине XVI века и представлявшего тогда современную точку зрения на прошлое страны. Шекспир сохранял от первоисточника довольно много, фиксируя в своих хрониках значимые вехи английской истории. Основой круг действующих лиц мог представлять именно реальных исторических персон, а ведь это ровно то условие, на котором настаивает сегодня историческая докудрама, полагая его одним

[1] Wikipedia. Docudrama. Режим доступа http://en.wikipedia.org/wiki/Docudrama. Дата обращения 11.04.2014.

из важных отличий от обыкновенного художественного исторического фильма, где центральными могут быть отнюдь не исторические персоны.

Вместе с тем, у Холиншеда наряду с абсолютно достоверными историческими фактами и описаниями могли присутствовать сцены, сегодня бы получившие статус сочиненных, мифологизирующих историческое прошлое. Таковым является, к примеру, описание встречи Банко и Макбета на дороге с сестрами-ведьмами и общение с ними, в ходе которого Макбету и было предсказано его вступление на трон Шотландии [Holinshed's Chronicles, 2008–2013]. И свободное сочетание исторической конкретики с тем, что авторами воспринимается как вполне достоверная историческая фактология, а на сегодняшний вкус относится скорее к категории легенды, предания, суеверия и прочих форм мифа, весьма характерно для хроникального исторического повествования. Сегодня мы способны увидеть в одном произведении два разных начала — документальное отображение и свободное моделирование — пускай они и находятся в нерасчлененном единстве. Но в прошлом эти два начала могли совершенно не фиксироваться воспринимающим субъектом.

Итак, можно вычленить варианты мифологического прадокументализма и исторического прадокументализма. В обоих случаях речь идет о каких-либо отображениях в повествовательно-игровых формах исторически и культурно значимых событий и персон, к тому же достаточно широко известных.

Однако творческая энергия шла еще дальше и активно работала над расширением фактологических основ прадокументализма. Джеффри Чосер в самом начале «Кентерберийских рассказов» помещает себя в сообщество паломников, направляющихся к мощам Святого Томаса Бекета и собирающихся в дороге рассказывать любопытные истории [Чосер, 2008. С. 45–46]. Тем самым, факт самого общения разношерстной компании паломников не должен подлежать сомнению как реально имевшее место событие, свидетелем которого являлся автор.

«Мне довелось узнать, что совсем недавно две упомянутые выше дамы (имеются в виду Екатерина Медичи и Маргарита Наваррская — Е.С.) вместе с несколькими придворными решили написать нечто подобное это книге («Декамерону» — Е.С.), позволяясь разойтись с Боккаччо только в одном: не писать ни одной новеллы, которая не была бы истинным происшествием. Таким образом, обе эти дамы решили написать по десяти новелл каждая, и к ним присоединился господин Дофин. Впоследствии же они решили довести число рассказчиков до десяти и выбрать для этого тех, у кого будет что рассказать. Заправских писателей они

решили не приглашать: монсеньор Дофин не хотел, чтобы в эту затею вмешивались люди, хорошо владеющие пером. К тому же он боялся, что погоня за риторическими красотами может в какой-то мере повредить жизненной правде», — так устами своей героини Парламенты описывает новый «постбоккачиевский» принцип составления сборника новелл сама Маргарита Новаррская в предисловии к своему «Гептамерону» [Маргарита Наваррская, 1967. с. 14]. Описав же и сообщив, что затея высоких особ не была реализована, Парламента предлагает ее осуществить силами светского круга своих подруг и друзей, благородных дам и кавалеров.

При постановках пьес на нерелигиозные темы, в которых действовали легендарные и полулегендарные персоны, реальные исторические лица или никому не известные приватные граждане той или иной страны, очень часто исполнители утверждали, что показывают «правдивую историю», которая действительно случилась с названными персонами. Показательно, что во втором томе «Дон Кихота….» кукольное представление о доне Гейферосе и Мелисендре, которое собираются смотреть Дон Кихот и Санчо Панса, тоже именуется правдивым: «Правдивая эта история, которую мы предлагаем вниманию ваших милостей, целиком взята из французских хроник и тех испанских романсов, которые передаются у нас из уст в уста…» [Сервантес, 1989. С. 205].

Если Библия есть важная правда о прошлом, об истоках современности, и поэтому ее фрагменты воплощаются в представлении, то история некогда жившего короля или рядового ныне живущего горожанина обязана иметь статус правдивой, то есть «документальной», чтобы не подлежало сомнению то, что она важна и достойна запечатления. Вероятно, в этом была завуалированная и как бы перевернутая претензия на сакрализацию сюжета. Претензии подобного рода являлись подспудным требованием уважительного отношения к истории действующих лиц как к тому информационно-образному блоку, который достоин трансляции, восприятия и даже обсуждения. А уж какими средствами воплощается «правдивая история» — иллюзийными или очевидно условными, схематичными, обозначающими — это второй вопрос.

Повышение статуса сочиненной истории до статуса «реального происшествия» было мотивацией выбора истории персонажей как предмета внимания авторов и аудитории. Автор же претендовал словно бы не на роль сочинителя, создателя художественного мира, а лишь на роль транслятора, который «всего-навсего» передает то, что знает, что видел, слышал, о чем поют или судачат. Так было как будто спокойнее и скромнее. Вся ответственность за состояние художественного мира про-

изведения перелагалась на имперсональные человеческие множества, на более или менее авторитетные источники, но в любом случае оказывалась вынесенной вовне духовного мира самого автора или авторов. А сущности, новелла и роман шли в этой лукавой скромности автора от сказки, рассказчик которой мог в заключении констатировать, что «и он там был, мед-пиво пил…». Он-де, ничего не выдумывает, но передает то, что видел собственными глазами и слышал собственными ушами. Игра в очевидца и свидетеля может сочетаться с откровенно фантазийными элементами сюжета и служить не столько подтверждению доподлинности описываемых событий, сколько набрасыванию вектора возможных рефлексий по поводу соотношения сочиненного мира с социальной реальностью и реальностью идеализирующего человеческого сознания.

Новые веяния и культ собственно художественного творчества, которое не обязано передавать «правдивые истории», но существует ради иных целей, формируются вместе с ренессансным типом искусства и личности художника. Ренессансное изобразительное искусство проникает и в театр, где создает новые пространственные координаты и новые критерии сценической реальности. Иллюзорная живопись и декорации, учитывающие эффекты прямой перспективы, а затем и более сложные варианты перспективы, ставят в центр идею внешнего соответствия зримой картины мира, созданной в произведении искусства, той реальности, которую человек наблюдает вокруг себя вне искусства [Березкин, 1995. С. 107–208]. Иллюзия реальности в художественной материи ценится гораздо выше, нежели фактологическая «правдивость», заявленная или даже действительно имеющая место в образном высказывании. Идея достоверности начинает прочно ассоциироваться с визуальными иллюзиями достоверного, натурального, всамделишного.

Доверие собственному глазу при недоверии умозрительным концепциям мироздания — ситуация, определяющая развитие культуры в Новое время. Человек все меньше готов верить в доподлинность того, что не похоже на настоящее, что не выглядит убедительно реальным. Человек все меньше готов доверять авторитетным источникам вроде религиозных трактатов, легенд, сказок, преданий. Наступает эпоха тотального разволшебствления мира. Возникает дефицит того, что свободно и массово мыслится достоверным. А это, в свою очередь, обостряет потребность в обретении визуализированной настоящести, доподлинности мира, рождая широкий спектр иллюзий достоверности, все более и более изощренных.

Это направление творчества, идущее от Ренессанса, приводит к искусству критического реализма, которое полагает жизнеподобие

необходимым условием и для воплощения образа, и для осмысления окружающей действительности творческими методами. Иллюзорность в симбиозе с поисками правды, с исследовательским пафосом, с представлениями о том, что жизнь следует личностно постигать в процессе создания художественной формы,—это и есть зрелое реалистическое искусство. Как писала Л.Я. Гинзбург, «… реализм открыл художественному познанию конкретную, единую, монистически понимаемую действительность. Она подлежит обличению и суду, и она же является источником высших жизненных ценностей. И именно поэтому любые ее явления потенциально могут быть обращены в ценности эстетические. Для реализма XIX века бытие не распадается более на противостоящие друг другу сферы высокого и низкого, идеального и вещественного. Тем самым отпали философские основания для существования специальных средств художественного выражения, особого поэтического языка. У реалистической прозы языковой материал в принципе общий с разговорной, деловой, научной, публицистической речью. И слово реалистических стилей, лишенное заранее данного эстетического качества, приобретает его всякий раз в руках художника» [Гинзбург, 1971. С. 294–295]. Ранее всего зрелый критический реализм сформировался в литературе—в первой половине XIX века. Ко второй половине XIX века—в живописи. К концу XIX-началу XX века критический реализм проникает в театральное искусство.

Однако покуда искусство оставалось рукотворным, оно не могло рождаться без прямого физического участия человека, а тот так или иначе подражал жизненным формам и занимался их идеализацией. Живопись, графика, мозаика, скульптура, артистическое исполнение—все эти виды творчества подразумевали, что формы действительности будут воспроизводиться и художественно трансформироваться в других материалах, нежели те, в коих в реальности существуют сами изображаемые и идеализируемые явления. А человек, играющий другого человека, перевоплощается, то есть с помощью своей психофизики и костюмировки создает образ другого индивида или образ некоего имперсонального явления.

Но в подобных случаях возможно достигнуть лишь эффектов парадокументальности, псевдодокументальности, иллюзии документальности. Именно их училось достигать и совершенствовать искусство доэкранной эры, до изобретения устройств звукозаписи и фиксации зримых жизненных форм. Иными словами, игра в достоверность, художественное создание иллюзий доподлинности, симуляция документальности много старше самой документальности.

Однако до недавнего времени не существовало приемов запечатлевания окружающей действительности такой, какая она есть, на какие-либо носители, где зримые формы предстанут бесплотными копиями реальности и потому как бы выключатся из парадигмы подражания, зато будут производить абсолютную иллюзию реальности и в случае настоящей документальности являть собой визуальный документ истории, запечатленного фрагмента действительности. Такими носителями жизнеподобных визуальных копий реальности становятся экранные формы, виды которых множатся на протяжении XX и теперь уже XXI веков.

В современных же экранных опытах сочетания игрового и документального, искусственно смоделированного и запечатленного во всей первозданности, без вмешательства авторов-кинематографистов можно разглядеть в том числе и ностальгию культуры по былой нерасчлененности, неразделенности двух начал, игрового/моделирующего и документального. Это не отрицает более простых и практических мотивировок, к примеру, борьбы за зрителя, за успех экранной продукции в мире информационного избытка, торжества «стиля фьюжн», массированного применения аудиовизуальных спецэффектов в новейших мобильных экранных средствах. Тем не менее, в тяготении к синтезу документального и недокументального в строгом смысле наша культура ищет решения сложных внутренних задач, таких как новые возможности создания «универсальных» наджанровых, надвидовых форм.

Список литературы:

Бахтин М. Эпос и роман (о методологии исследования романа). // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи.— М.: Художественная литература. 1986.

Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра. От истоков до начала XX века.— М., 1995.

Гинзбург Л.Я. О психологической прозе.— Л., 1971.

Куценков П.А. Психология первобытного и традиционного искусства.— М.: Прогресс-Традиция. 2007.

Маргарита Наваррская. Гептамерон. Л.,1967

Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.,1976.

Платон. Государство. // Платон. Избранные диалоги. М., 2009.

Платон. Федон. // Платон. Избранные диалоги.— М., 2009-а.

Сальникова Е.В. От критического реализма к «Догме 95» и постдогме. // Искусство XIX–XX веков. Контрасты и параллели. Сб.ст. п/ред. Светлова И. Е. — М.,2014

Сервантес де М.С. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. Часть вторая. — М.,1989. Т. 2.

Чосер Дж. Кентерберийские рассказы. — М., 2008.

Шергова К.А. Докудрама — новый жанр? // Вестник электронных и печатных СМИ. Архив журнала № 13. Режим доступа: http://www.ipk.ru/index.php?id=2102. Дата обращения: 07.10.2013.

Baran S. J., Davis D. K. Mass Communication Theory. Foundations, Ferment and Future. — Boston, 2012.

Holinshed's Chronicles. The History of Scotland. V. 1. P. 243–244. The Holinshed Project. Oxford University. 2008–2013. Режим доступа http://www.cems.ox.ac.uk/holinshed/extracts2.shtml Дата обращения 12.05. 2014.

Segal R. A. Theorizing About Myth. — Boston,1999.

Watkins P. Notes on The Media Crisis. Режим доступа http://www.macba.cat/uploads/20100526/QP_23_Watkins.pdf Дата обращения 21.04.2014.

Wikipedia. Docudrama. Режим доступа http://en.wikipedia.org/wiki/Docudrama. Дата обращения 11.04.2014.

Ю.С.Дружкин (Москва)

ВЕСОМО...ЗРИМО

Мифы и реальность... Анализировать отношение этих двух понятий становится все труднее, ибо все труднее одно от другого отделить. Большинство вещей, которые мы видим вокруг и которыми пользуемся, несут на себе отпечаток мифа, а нередко и сами в значительной мере мифами *являются*. Реальность обнаруживает свою «мифозависимость», а мифы все легче проникают в реальный мир, материализуются. Сама, этот факт осознается, и, осознаваясь, мифологизируется. Рождаются мифы о мифах. И, кажется, пришло время перефразировать классика, сказав: «все действительное мифично, а все мифическое действительно».

Роль телеэкранов и мониторов в этом процессе велика, но неоднозначна. С одной стороны, это — *граница*. Она разделяет «наш мир» и «мир зазеркалья». Она хрупка, но непроницаема. Мы легко можем ее разбить, но это не поможет попасть *туда*. При ином взгляде увидим, что миллиарды экранов и мониторов подобно массивам зеленой растительности, покрывающей нашу планету, вдыхают воздух мира нашего, а затем выдыхают, но уже измененный. Так каким воздухом мы дышим сегодня? Материальным или виртуальным? Или какой-то странной смесью?

ВИРТУАЛИЗАЦИЯ. Мало найдется желающих оспаривать важность стоящих за этим понятием тенденций. И вряд ли кто-то будет отрицать роль телевидения, Интернета, информационных технологий в развитии этого процесса. При всей сложности проблемы, есть, кажется, очевидные факты: там, за стеклом, в глобальном Зазеркалье растет и выкристаллизовывается иная реальность, по иным законам живущая, из иной субстанции сложенная, с иным временем, с иным пространством, с иными связями явлений... Она имитирует нашу реальность, она влияет на нашу жизнь. Но она — другая. Она всегда рядом и всегда далеко — в ином пространстве. При определенных условиях каждый может туда проникнуть. Достаточно создать свою виртуальную тень, а затем отождествиться с ней. Умереть в прежнем качестве, чтобы возродиться в новом.

И в последние годы мы наблюдаем прямо-таки великое переселение народов из мира материального в мир виртуальный. Что это — веяние времени? Боковая ветвь развития, временная аномалия, или столбовая дорога истории? А может быть это и есть истинное, окончательное освобождение человека — освобождение от материи?

Эти вопросы дают основание для размышлений и сомнений. Предположение, что люди тысячелетиями лишь терпели гнет материи и всего материального, что они были просто вынуждены взаимодействовать с веществом и состоящим из него предметным миром, выглядит слишком большой натяжкой. Вещество и созданные из вещества предметы никогда не были чужими в пространстве культуры и культурных смыслов. И дело не ограничивается качественным своеобразием разных субстанций и соответствующих им идей. Здесь все достаточно очевидно. Культурные смыслы золота иные, чем культурные смыслы стали. Серебро говорит нашему чувству и уму не то же самое, что дерево, а красное дерево — не то, что дуб или береза.

Свои смыслы есть *у массы как таковой.* Эти смыслы вырастают из непосредственного человеческого опыта. Человек постоянно сталкивается в своей практике с телами разной массы, в том числе и движущимися. Способность адекватно оценивать этот параметр физических тел относится к числу тех, без которых под вопросом наша безопасность, да и само выживание. И мы умеем воспринимать его не только кинестетически, но и визуально, на расстоянии. И делаем это постоянно, не задумываясь.

В контексте культуры *все* приобретает культурный смысл. Несет ли на себе смысловую нагрузку масса каменных идолов на острове Пасхи? Вопрос риторический. Здесь же можно вспомнить и о египетских пирамидах со сфинксом, вспомнить про колосса Родосского, про глыбы Стоунхенджа и Статую Свободы.... Что касается идола, то его физический вес есть как бы его магическая сила, явленная непосредственно и убедительно. А как сотворенный предмет он свидетельствует о силе, его создавшей, о силе многократно превосходящей силу отдельного человека.

«Накачивание» символа веществом есть, по сути, придание ему веса не только в физическом, но и в психологическом смысле. Масса усиливает символ, действуя наподобие очень мощного акцента. Так, можно сказать нечто спокойным тоном, можно с нажимом, можно крикнуть, а можно и ударить кулаком по столу. С другой стороны, есть у массы и свои особые смыслы. Когда масса становится свойством предмета, обладающего символическим значением, то и сама эта масса приобретает символическое значение.

В значительной мере это определяется общим контекстом, и не в последнюю очередь, контекстом историческим. Но есть и некоторые общие моменты. Так, огромная масса несет в себе идею величия. К чему это величие относится — другой вопрос. За этим, так или иначе, скрывается отношение Я — НЕ-Я. Причем, НЕ-Я значительно превосходит Я по своей мощи. Мощь эта *отчуждена*, но отчуждение может дополняться

противоположным по смыслу отношением *причастности.* Тогда возникает отношение: Я — БОЛЬШОЕ МЫ, частью которого я являюсь.

Движущаяся масса несет в себе силу, которая может стать разрушительной (таран, пушечное ядро). Как сила агрессии она страшна. Особенно, если направлена против вас. А если нет? Тогда она может быть защитой, гарантом безопасности. Например, масса крепостных стен. Масса инерционна. Она и есть инерционность. И потому она — синоним (гарант) устойчивости. Как устойчивости покоя, так и устойчивости движения, для чего служат различного рода маятники и маховики. А от идеи *прочности* один шаг до идеи *вечности*, или, во всяком случае, очень длительного времени.

Все эти смыслы естественным образом переносятся из сферы механики (физики) в сферу человеческую. Понятие «народные массы», так или иначе, вбирает в себя перечисленные моменты. Немало существует мифологических персонажей и литературных героев, воплощающих эту «поэтику массы» (титаны, чудовища, великаны…Гаргантюа и далее до нынешних времен). А сверхтяжелый меч (или палица), который может поднять лишь настоящий герой? Все это позволяет говорить о существовании особого «архетипа массы». И если это предположение верно, то верно и то, что исчезнуть, испариться он не может по определению.

Собственно, борьба с веществом и победы над массой — это то, что можно наблюдать на протяжении всей человеческой истории. Эта борьба и эти победы оставили свои памятники. Каждый из них утверждает чью-то мощь, чье-то величие, чей-то непререкаемый авторитет. Авторитет духов, богов, государства, денег, разума, технологии …. Источник авторитета меняется. Меняется и способ, каким эта борьба и эта победа реализуются и предъявляются. Массивные сооружения и грубо высеченные из камня статуи свидетельствуют о подвиге преодоления силы тяжести и сопротивления материала. В готическом соборе эти смыслы сохраняются, но отодвигаются на второй план чудом качественного преображения исходного материала, когда мертвый камень превращается в цветок, а чудовищная каменная масса устремляется ввысь.

XIX, а затем XX век заставили большие массы двигаться, все более набирая скорость. А затем и летать. Железная дорога, паровоз стали символом разгона больших масс по горизонтали, а самолет — подъема массы по вертикали. Сопротивление физического материала, казалось, окончательно подчинилось воле и разуму. Горизонты человеческих возможностей беспрецедентно расширились. Искусство наполнилось соответствующими образами.

Затем акценты решительным образом сместились. Оказалось, что масса вещества есть лишь видимость, скрывающая иную сущность — энергию. Сбросив маску, энергия вышла на авансцену. Собственный вес атомной бомбы ничтожен по сравнению с весом, разрушаемых ею строений. Но побеждает именно она, точнее, заключенная в ней энергия микромира. Космическая ракета — вещь очень тяжелая. Но не она — главный герой драмы. Основная коллизия развертывается в сфере энергий, сил, скоростей, то есть динамики, движения как такового. Материя пока еще не исчезла, но отошла в тень. А что осталось незыблемым, это «огромность». В данном случае, огромность энергии.

Информация совершила свой переворот достаточно тихо. Его заметили по-настоящему тогда, когда Цифра завоевала уже практически все жизненное пространство. Если когда-то победа над телесностью мира выражалась путем сотворения чего-то громадного и массивного, то теперь это достигается через создание чего-то малого и легкого. Все меньше и все легче. Видимые формы всех вещей отделены от самих вещей и как бы сложены в коробочку, а сама эта коробочка с призраками теперь легко умещается в кармане. Цифровая революция свершилась. Это неоспоримый факт. Неоспоримы и открываемые ею новые возможности. Построен новый мир видимости, в котором есть практически все, и все доступно, причем, не только для созерцания, но и для безграничного манипулирования. Чего же еще желать? Вопрос существенный. Предположим, что желать больше нечего, что виртуальный мир самодостаточен. Тогда «развод» между веществом и цифрой, по-видимому, окончателен. Тогда соответствующие миры будут все больше отдаляться друг от друга. Но таковы ли факты? Все больше становится примеров, говорящих об обратном. На одном из них предлагаю сосредоточить внимание.

Не так давно мы смотрели телевизионную трансляцию церемонии открытия зимних Олимпийских игр в Сочи. И в большинстве своем оценили это действо очень высоко. Я тоже мысленно аплодировал. А вот особую культурологическую его значимость усмотрел позже: мы стали свидетелями триумфального ВОЗВРАЩЕНИЯ МАССЫ в пространство зрелища и торжественного слияния виртуальности и материальности. Ну, если и не полного слияния, то крепких объятий, как минимум. Как две стороны ленты Мебиуса, они оказались различны и тождественны одновременно.

Мы увидели не просто большое количество поднятых на большую высоту конструкций, масса которых впечатляюще велика. Помимо физической тяжести, эти конструкции несут на себе соответствующие культурные смыслы. Один их вид напоминает нам о массе и обо всем, что с этим связано.

Начну с фрагментов знаменитой скульптуры В. Мухиной «Рабочий и колхозница». Я хорошо помню то мощное впечатление, которое произвела на меня эта скульптура в детстве. Анализируя это впечатление, так сказать, задним числом, понимаю, что важнейшими факторами воздействия оказались такие, казалось бы, «чисто физические» параметры, как масса и скорость. И то, и другое воспринимается визуально. Ощущение скорости передает весь облик устремленных вперед фигур. Когда на них смотришь, создается отчетливое ощущение, что они не просто движутся, но именно рвутся вперед, осуществляя некий бесконечно длящийся стремительный бросок. Взаимодействие массы и скорости дает импульс. Думаю, что переживание этих «чисто физических» аспектов и рождало впечатление гудящей внутренней мощи, которое завораживало и заставляло смотреть и смотреть.

Еще одна такая конструкция — летящий паровоз. Сочетание идей массы и скорости присутствует в этом образе с еще большей очевидностью. Затем, трактора — гигантские конструкции, включающие шестеренки и иные детали, являющие собой стихию железа и стали. Преобладающий красный цвет, помимо прочего, дает ощущение высочайшего накала энергии. Звучит музыка Г. Свиридова «Время вперед».

А несколько раньше в этом же направлении пролетела русская тройка — едва ли не самая тяжелая конструкция (вес одной алюминиевой фигуры — 2 тонны). Эти фигуры парадоксальным образом сочетают огромный вес и воздушную прозрачность, призрачность. Примеры таких визуальных парадоксов можно умножать. Чего стоят только семь островов — кусочков российской земли (вес примерно 5 тонн, длина от 16 до 20 метров), плавно проплывающих над облаками, подобно облакам, плывущим над землей.

Весь этот экстаз физической материи, переплетается с изощренной виртуальностью. Поле стадиона стало своего рода магическим котлом, где смешивается материально-телесное и иллюзорно-цифровое. Облака, море, корабль, карта города с нарисованными, но почему-то стреляющими пушками.... С одной стороны, поле стадиона — это огромный телеэкран (или дисплей). С другой стороны — реальное физическое пространство, где движутся реальные физические тела. И внутри этой комплексной вещественно-иллюзорной реальности — люди, множество живых людей. Они выходят из нарисованного корабля, маршируют по улицам нарисованного города, странным образом превращаются в созвездия.... Они как бы свидетельствуют о достоверности происходящего.

Однако, что представляет собой это химерическое смешение реальностей? С самого начала это зрелище было предъявлено как сон. Само шоу так и называется: «Сны о России». Сон как основа литератур-

ного повествования, сны в кинематографе, в театре — явление обычное. Здесь мы имеем сновидение особенное. По яркости и захватывающей силе образов, а главное, по смешению планов реальности оно приближается к галлюцинации. В частности, к так называемым «онейроидным» (сноподобным) галлюцинациям, которые «характеризуются калейдоскопичностью переживаний, где склеивается в единое целое реальное, галлюцинаторное и иллюзорное». Необычное сочетание образов реального мира и ярких фантастических представлений — наиболее часто упоминаемый признак этого измененного состояния. Сюда же могут включаться фрагменты искаженных воспоминаний. Переживающий это состояние человек часто находится в состоянии оцепенения. Его лицо при этом может принимать восторженно-экстатическое выражение.

Говоря обо всех этих вещах, я менее всего предлагаю отождествлять данное шоу с галлюцинацией. По основному сюжетному ходу это все же сновидение. Но использованная технология позволила создать формат, воспроизводящий целый ряд существенных особенностей галлюцинации как особого состояния сознания. Союз материального и виртуального, вещественного и цифрового позволяет добиться такого парадоксального сочетания фантазии с акцентированным чувством реальности, который характерен для подобных переживаний.

Мы ведь уже знаем примеры того, как телевизионный формат может быть прочно связан с тем или иным способом организации человеческого сознания. Такой известный формат, как клип, стал феноменом культуры и сознания. Говорят ведь, и не без основания, о клиповом сознании и клиповом мышлении. Близкими понятиями являются фрагментированное сознание и фрагментированное мышление. Еще один маленький шаг, и мы оказываемся в сфере профессиональных интересов психиатрии. И, как мы знаем, этот шаг делается не впервые. Стоит ли удивляться, если такие феномены, как галлюцинация и бред приобретут полноценный статус феноменов массовой культуры? Если их структурные особенности станут законами новых форм и новых форматов?

Клип разрыхляет реальность, сообщает бытию «невыносимую легкость». Галлюцинация и бред — сгущают, умножая без меры внутренние связи и сообщая всему неожиданную сверх-значимость. Но может ли иным быть зрелище, имеющее ясно выраженную государственно-идеологическую направленность? Может ли без этого обойтись действо, претендующее на утверждение фундаментальных ценностей, восстановление связи времен, утверждение чего-то прочного и незыблемого? Здесь, конечно, не возможно без иллюзий. Но иллюзии эти должны иметь вес.

Г. Л. Тульчинский (Санкт-Петербург)

КИНОНАРРАТИВ НАСИЛИЯ В ФОРМИРОВАНИИ ГРАЖДАНСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Несмотря на призывы к толерантности, специальные программы, направленные на снижение роли насилия, интерес к философии и практикам ненасилия, в современном обществе сохраняется высокий уровень агрессии — как в политике, так и в обыденной жизни. Соответственно предпринимаются активные попытки осмысления этого феномена.

1. СИМВОЛИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ НАСИЛИЯ И НАЦИОНАЛЬНОЕ САМОСОЗНАНИЕ

Насилие — действия, предпринимаемые в отношении человека и общества против их воли, препятствующие или ограничивающие реализацию их воли. Иначе говоря, любое насилие есть конфликт воль, и для его реализации необходимо наличие хотя бы двух воль, а разрешается этот конфликт путем недобровольного подчинения одной воли другой… Однако, связывая насилие с конфликтом, не следует забывать, что насилие — не форма конфликта, а уровень, степень конфликтности ситуации.

Насилие настолько распространено в социальной жизни, что можно говорить об определенной его культуре: символике, стилистике, правилах и нормах — национально-этнических, конфессиональных, корпоративных. Однако особую роль насилие играет в политике. Некоторые философы и социальные психологи (Ф. Ницше, К. Лоренц) рассматривают насилие как феномен, глубоко укоренный не только в человеческом существовании, но вообще в существовании живых организмов. Так, в животном мире (включая приматов) насилие носит трофический (пищевой) характер (что, кстати, чрезвычайно редко применяется по отношению к представителям своего вида), связано с защитой или расширением ареала (территории) обитания, защитой детенышей, борьбой за продолжение рода, доминированием в стаде… Политическая власть, формирование государства, в определенном плане, фактически продолжает те же самые интенции насилия: войны и контроль ресурсов, геноцид, религиозные войны, обеспечение безопасности, контроль, санкции. Политика — это не только идеи, но и реализация идей, т. е. действие, в том числе и принуждающее. Недаром одно из общепризнанных определений власти трактует ее как право

на легитимное насилие. И такое насилие должно быть рационально обосновано, т.е. обладать характеристиками нормативности, целесообразности, оптимальности, а значит, сознательности (вменяемости и ответственности).

Насилие в политике используется: при захвате власти; при удержании власти; при модернизации, проведении реформ, которые не пользуются поддержкой и встречают сопротивление (организационное или также личностное). Насилие активно проявляется в политике: как агрессия и сопротивление агрессии, как легитимное государственное насилие, как различные формы нелегитимного насилия (от протестных агрессивных действий до терроризма).

При этом власть и ее силу ни в коем случае нельзя отождествлять с насилием. Сила как способность к свершению (так, английское слово *power*, означающее власть и силу, производно от *posse* — быть способным) является основой жизни, существует во всех ее проявлениях: как жизненная сила (витальность), как самоутверждение, как способность к защите, и только потом как агрессия и насилие. Быть способным к самореализации, самоутверждению является основанием суверенной свободы, способностью к ее реализации. Сила власти выражается в ее легитимности, признании ее в качестве таковой. Поэтому проявление властью насилия есть симптом ее слабости, знак того, что ее легитимность была поставлена под сомнение [Кожев, 2007].

Сказанное, тем не менее, не отменяет роль насилия при утверждении власти, в ситуации чрезвычайного положения, когда отменяется действие старых институтов и начинают формироваться новые [Агамбен, 2011]. Если власть вне морали, творится, утверждается вне институциональных рамок, вне институциональной свободы и ответственности, в том числе насилием, то формирование легитимности напоминает «стокгольмский синдром» (когда у заложников формируется оправдание действий своих захватчиков и даже возникает симпатия к ним). С этих позиций утверждение легитимной власти предстает неким подобием садо-мазохистского комплекса. А мораль и культура возникают в процессе выработки объяснения и оправдания утверждения власти.

Так, в случае чрезвычайного положения, революции, переворота легитимность новой власти обеспечивается последующими интерпретациями. Иногда такой «первоакт насилия» не укладывается в сложившуюся систему институтов, выносится за рамки морали, представая сакральным действом. И чем чудовищнее такое преступление, тем более

сакральна будет власть, возникшая на его основе. Неслучайно в большинстве традиционных мифов власть утверждается с помощью некоего действа, недопустимого в рамках профанной морали. У самого же суверена в момент совершения акта утверждения власти морального выбора нет. Он возникает не до, а после — как объяснение, как интерпретация, рационализирующая мотивацию.

При этом само насилие приобретает символическое значение. В этом плане особенно показательна роль символики насилия в формировании национального самосознания как гражданской идентичности. Именно такая сопричастность государству выступает в качестве легитимности современного государства.

Нации — феномен Нового времени, городского образа жизни, запроса на новую форму легитимности власти для носителей различной этнической культуры, конфессиональной принадлежности, диалектов. Задача формирования гражданского (во всех европейских языках «гражданин» от слова «горожанин») решалась с помощью социально-культурных технологий: гуманитарных наук, искусства, образования, возникших средств массовой информации, организации свободного времени и историки, философы, литераторы, драматурги, художники, школы, организаторы массовых мероприятий и т.д. В XX столетии этот процесс еще более интенсифицировался, в него активно включились кино, спорт… [Тульчинский, 2010]

2. НАРРАТИВ НАСИЛИЯ В КИНО И ФОРМИРОВАНИЕ ГРУППОВОГО СОЗНАНИЯ

Кино в этом плане играет особую роль в связи с возможностями презентации, позиционирования и закрепления в массовом сознании ярких образов, трансляция которых далее возможна в чрезвычайно широком контексте.

И в этой системе смыслообразования одной из ведущих тем выступает насилие: от «Рождения нации» и «Нетерпимости» Д. Гриффита, формирования жанра вестерна, боевиков до балабановской эпопеи и нынешнего «Сталинграда». Можно обозначить несколько факторов, определяющих эту роль насилия в кинотексте…

— Роль безопасности как базовой ценности социогенеза. Сплачивание соцума любого уровня легче обеспечивается перед лицом опасности, угроз, страхов.

— Большая смысловая значимость экзистенциальных страхов по сравнению с позитивной информацией.

— Роль героев и жертв (victims) в формировании любой социально-культурной идентичности.

— Нарратив кинотекста позволяет реализовать не только систему образов, но и формировать историческую память, мифологизируя и облагораживая ее, реализуя «позднюю защитную рационализацию».

В этой связи насилие в кино выступает мощным средством формирования группового сознания, «технологией группизма» [Брубейкер, 2012]. Поэтому особый интерес представляет типология презентаций насилия в кинотексте.

3. ТИПОЛОГИЯ КИНО-ПРЕЗЕНТАЦИЙ НАСИЛИЯ

Предварительная систематизация таких презентаций может строиться на основании различения двух основных векторов насилия, релевантного формированию нарратива национальной идентичности: источника (субъекта, актора) насилия и его объектов.

Вражеское насилие (кровавое, беспощадное, изуверское) может представляться как насилие над:

— целым народом (массовое насилие);

— группой («Канал», «Звезда», «9 рота»)

— героем, лидером, гибель которого была не напрасной, это была великая жертва («Чапаев», «Подвиг Матросова»);

— простым человеком («Пятая печать», «Без надежды»)

— беззащитными людьми — женщинами, детьми, стариками… («Иди и смотри!», «Обыкновенный фашизм»);

— насилие хитрого вражеского диверсанта, шпиона, предателя («Зеленые цепочки»).

Торжествующее, победное насилие над врагом репрезентируется обычно как:

— торжество великого вождя, полководца («Александр Невский», «Корабли штурмуют бастионы», «Великий вождь Албании Скандербег»»);

— торжество всесокрушающей силы массы («Освобождение» и прочие сюжеты типа «красные пришли»);

— праведная месть, торжество справедливости: кара, казнь диверсанта, шпиона, предателя, отступника («Одесская ликвидация», «Тарас Бульба»).

Отдельное внимание в рассматриваемом контексте (а возможно и включения в приведенные выше перечни) заслуживают насилие природной стихии и героическое противостояние ей, а также, возможно, вражеское насилие над («нашими») природой и животными.

4. НАРРАТИВ НАСИЛИЯ В КИНО И ГРАЖДАНСКОЕ НАЦИОНАЛЬНОЕ САМОСОЗНАНИЕ: АМЕРИКАНСКИЙ И РОССИЙСКИЙ ОПЫТ

Сравним два культурно-исторических опыта кино-нарративизации насилия: США и российско-советский…

В американском кино нарратив насилия связан с ключевыми историческими моментами формирования и развития американской гражданской нации:

— Осмысление исторического опыта освоения Среднего Запада, сопровождавшегося столкновениями не только с индейцами, но и с «плохими парнями», промышлявшими разбоем и грабежами переселенцев, вызвало к жизни целый жанр в кино — вестерн. И неспроста к этому жанру и к этой тематике американское кино возвращается вновь и вновь — речь идет о насилии, связанном с правом личности на самозащиту, а также защиту людей, находящихся в зоне ее ответственности. Личностная ответственность за поступки и слова (знаменитое: «Он сказал, что ты сказал, а ты что скажешь?»), ценность семьи, торжество справедливости, связанное с этим право на ношение огнестрельного оружия — все это неотъемлемые компоненты американского национального самосознания, утверждаемые и транслируемые в американском кино — вестерне и не только.

— Показательно, что осмысление опыта насилия Войны за независимость и даже Гражданской войны, не оставленных вниманием американским кинематографом, породило меньший объем кинотекстов. На память приходят только упоминавшаяся мощная фреска «Рождение нации», сага «Унесенные ветром». Даже тема расового насилия в южных (бывших рабовладельческих) штатах до сих пор вызывает у американских кинематографистов больший интерес.

— Еще одной большой темой американского кинематографа является осмысление Великой депрессии, романтики гангстерских войн того времени — к этой теме американское кино возвращается вновь и вновь («Бонни и Клайд», «Однажды в Америке», «Крестный отец»…). В отличие от вестерна, в этом нарративе насилия акцентировано торжество закона — как бы не были обаятельны герои, в конечном счете торжествует даже не добро, а именно — закон. Очевидно, в этом нарративе насилия можно констатировать уже оформленное национальное самосознание: равенство перед законом и признание как этого равенства, так необходимости уже не мести или справедливого самосуда (как в вестерне), а справедливого суда. Эти компоненты уже характеризуют зрелое граж-

данское самосознание и гражданскую (не этническую, а государственную!) идентичность.

— И, наконец, осмысление насилия, связанного с Второй мировой войной, а также с войной во Вьетнаме и войнами на Ближнем Востоке (Ирак, Афганистан). Показательно, что в этой фильмографии лидирует не столько героизация, сколько трагизм этого опыта насилия, его неоднозначность как в плане нравственной справедливости, так и моральных последствий для личности («Взвод», «Апокалипсис сегодня», «Охотник на оленей», даже эпопея «Рэмбо»...). Представляется, что такое критическое осмысление государственной политики является следующим этапом и следующей формой углубления национального самосознания, уяснения отношения личности и государства.

Показательно сравнить это содержание кинотекста и динамику нарратива осмысления в нем насилия с российским опытом...

— Главный опыт осмысления насилия в отечественном кино связан с тематикой Великой Отечественной войны, постоянно и активно присутствующей в советском и российском кинематографе. Речь идет не только о киноэпопеях типа «Освобождение», прославляющих полководцев, личностный и массовый героизм, но и о экзистенциальной трагедии столь массового насилия («Проверка на дорогах», «Восхождение», «Иди и смотри!»...). Характерна и тенденция все меньшего акцентирования в понимании Победы как армейской славы, как победы советского оружия по сравнению с трактовкой Победы как торжества человеческого духа, личностного самоутверждения перед лицом якобы торжествующего зла.

— В историческом кинематографе характерны размытость Смутного времени, противостояния с Ордой в сочетании с педалированием темы силового противостояния с Европой («Александр Невский»).

— Характерно также и оправдание своевольного насилия: как власти («Андрей Рублев», «Хрусталев, машину!», «Иван Грозный»), так и личности («Лох-победитель воды», «Брат», фильмы про военное братство в Афганистане, Чечне) при кризисе или вакууме власти.

Даже такое краткое рассмотрение тематики насилия в отечественном кино позволяет констатировать слабую оформленность российского гражданского самосознания, связанного не только и не столько с культурной, сколько с гражданской идентичностью. Более того, собственно гражданская идентичность до сих пор не выходит за рамки этничности и подданичества имперской или постимперской власти [Тульчинский, 2013]. Закон в этом нарративе практически не представлен. А группо-

вое самосознание имеет очень ограниченный «радиус доверия» [Веселов, 2011; Инглхарт, 2011], не выходя за рамки противопоставления «наши — не наши».

5. КИНО-НАРРАТИВ НАСИЛИЯ КАК ДИАГНОЗ: СЛУЧАЙ А. БАЛАБАНОВА

Насилие, однако, «коварная» тема. В плане национального самосознания она может представать и как тема бессмысленности насилия — как массового, так и индивидуального, как фактор разрушения «групповости», сомнения в ее обоснованности, сомнение в необходимости идентификации с нею. Яркие примеры такой репрезентации дают «Пепел и алмаз», «Взвод», «Восхождение», «Проверка на дорогах», «Хрусталев, машину!»…

Еще более показательна история рецепции на Родине творчества А. Балабанова. Его первые крупные работы «Замок» и «Про уродов и людей» прошли широкой публикой не замеченными. Зато последующие вызвали широчайший резонанс… Так «Брат» — фильм о социально опасном существе с редуцированным инфантильным сознанием, пришедшим из армии на гражданку с профессиональным навыком убийства «не наших», отчаянно ищущем, к кому бы «прислониться», найти свою идентичность. Родной брат оказался киллером, предавшим младшего брата, сотворившего из него кумира. В итоге получается гремучая смесь из мечтательной отрешенной инфантильной нежности к «тому миру» и холодной жестокой реактивности в мире «этом», требующей полной нравственной стерильности и автоматизма. В результате любимая девушка шарахается от явившегося нравственного монстра, а освоивший Питер обаятельный герой с «пушкой» отправляется покорять Москву. Трагедия постсоветсткого инфантила была воспринята на ура массовым инфантильным сознанием, Данила в исполнении С. Бодрова стал национальным героем и любимцем. А после выхода «Брата-2» — откровенно пародийной ленты, снятой, в отличие от притчи в первом фильме, в стилистике компьютерной игры с блуждающим экзистенциалом — «ходилки-стрелялки» «замочи Америку», этот персонаж вырос до масштаба национального идола, проявления сознания и жизненной активности которого сводятся к уничтожению плохих парней, которые плохие, потому что не наши… В пику англосаксонской цивилизации предложен коктейль из национальных комплексов, профанированных советских ценностей и ксенофобии. В результате пародийная уродливая выразительность антибуржуазного пафоса взяла верх над уродливой пошло-

стью — продукт, нашедший намного больший отклик в массовом сознании, чем «народность» Е. Матвеева и Д. Астрахана — в ТВ-программах «Брату» ставят 4 звезды, а «Брату-2» — пять.

Глубоко травмированное и фрустированное российское общество отчаянно жаждало смыслового оправдании творимого вокруг насилия и страдания. И культурально-психологический механизм сработал.

Аналогично следующий фильм А. Балабанова — «Война» — безжалостная констатация факта, что война всех против всех стала в нынешней России нормой жизни, был принят, опять-таки, за агитку в духе невзоровского «Чистилища». Снятая в стиле пародийного ретро, сага о первоначальном накоплении в России 1990-х, архивированный для грядущих поколений диагноз — фильм «Жмурки» — воспринят как крутая комедия.

И только после «Груза-200» российское общество вздрогнуло — «чего это он….», «зачем же он так-то…». А после «Морфия» все вспомнили и «Замок», и «Про уродов и людей», и ранние короткометражки А. Балабанова… «А-а-а-а… Ну, да… Он же мизантроп». А «Я то же хочу» и смерть режиссера поставили окончательную точку и примирило общественное мнение с его творчеством, явившим удивительно точную диагностику и даже анамнез российского общества за последнее его столетие.

Этот пример «от противного» доказывает главное: насилие в кино выступает важнейшим и действенным инструментом формирования нарратива национального самосознания.

Список литературы:

Агамбен Д. Homo sacer. Суверенная власть и голая жизнь. М., 2011;

Агамбен Дж. Homo sacer. Чрезвычайное положение. М., 2011.

Брубейкер Р. Этничность без групп. — М., 2012.

Веселов Ю.В. Доверие и справедливость. Моральные основания современного экономического общества. М., 2011

Инглхарт Р., Вельцель К. Модернизация, культурные изменения и демократия. М.: Новое издательство, 2011.

Кожев А. Понятие власти. М., 2007.

Тульчинский Г.Л. Национальная идентичность и социально-культурные технологии ее формирования. // Этнические процессы в глобальном мире. СПб, 2010.

Тульчинский Г.Л. Политическая культура на осях ценностно-нормативной модели социогенеза. // Философские науки. 2013, № 1.

Т. Н. Шеметова (Москва)

РЕНЕССАНС XXI ВЕКА. ОТРАЖЕНИЕ В ЧЕРНОМ ЗЕРКАЛЕ.

Я лишь объем, где обитает что-то,
Чему малы земные имена.
Сооруженье из костей и пота —
Его угодья, а не плоть моя.
Белла Ахмадулина
Однажды попавшее в интернет
остается в интернете навсегда.
Интернет-мем

Ренессансом XXI века Реймонд Курцвел, американский ученый, изобретатель и последователь идей трансгуманизма[1], называет новую стратегию эволюции человека[2]. Прежде всего, новейшая эволюция человека касается homo somatikos, т. е. области человеческого тела.

Перспектива нового рождения, исходя из этимологии понятия (фр. *Renaissance*, итал. *Rinascimento*; от «re/ri» — «снова» или «заново» и «nasci» — «рожденный») [см.: Online etymology dictionary], связана с переходом из биологической жизни в кибернетическую. Предполагается, что компьютеры в будущем не будут электронными устройствами, которые мы можем положить в карман. Они будут внутри наших тел и мозга. Гибрид биологического и небиологического разума составит основу неочеловека.

Трансгуманизм выдвигает гипотезу о возможности радикального улучшения человека за счет преобразования его тела как «биологического носителя» интеллекта. Чем же подтверждается данная гипотеза? Разумеется, стремительным ростом научно-технического прогресса, который происходит буквально на наших глазах. Это явление в науке носит

---

[1] Трансгуманизм (от лат. *trans* — сквозь, через, за; лат. *humanitas* — человечность, *humanus* — человечный, *homo* — человек) — рационалистическое мировоззрение, основанное на осмыслении достижений и перспектив науки, которое признает возможность фундаментальных изменений человека с помощью передовых технологий с целью ликвидировать страдания, старение и смерть, а также значительно усилить физические, умственные и психологические возможности человека.

[2] Например, см. видеообращение Р. Курцвела к участникам Второго международного конгресса «Глобальное будущее 2045» (Нью-Йорк, 2013) http://www.youtube.com/watch?v=0xM7syuZTS4.

название технологической сингулярности[1]. Реймонд Курцвейл обосновывает данную концепцию и полагает, что развитие научно-технического прогресса, как этапа эволюции человечества вообще, подчинено экспоненциальному математическому закону[2]. Так, для создания новейших технологических образцов за основу берутся самые последние разработки, используются новые идеи, в два раза увеличивается мощность и производительность процессора, и пропорционально в два раза уменьшается его размер. Теоретически, компьютер может стать размером с клетку крови.

По мнению ученых, научно-технический прогресс держится на трех китах, точнее на трех наиболее влиятельных в современной фундаментальной науке и тесно взаимосвязанных направлениях. Сокращенно — GNR, где G — генетика или биотехнологии, которые дают возможность управлять информационными процессами в нашей биологии, т.е. перепрограммировать человеческую биологию для искоренения болезней и процессов старения; N — нанотехнологии, благодаря которым представится возможность соединить биологические нейроны живого существа с небиологическими устройствами (например, в человеческом мозге); R — робототехника и изобретение искусственного сверхчеловеческого интеллекта. Собственно появление сверхчеловеческого интеллекта — это и будет точкой сингулярности. Но для человеческого существования — это трагическая точка. Так как возможны только два варианта сценария: человечество либо погибнет, либо будет вынуждено совершить мощный качественный скачок в своем развитии: глобальный антропоморфоз.

По мысли автора концепции Вернора Винджа, сингулярность — это «точка, в которой наши старые модели придется отбросить, где воцарится новая реальность. Это мир, очертания которого будут становиться все четче, надвигаясь на современное человечество, пока эта новая реаль-

---

[1] Автор концепции математик, футуролог и писатель Вернор Виндж считает, что ускорение технического прогресса неизбежно ведет к созданию сущностей с интеллектом, превышающим человеческий. Это произойдет в точке сингулярности. Об этом подробнее см.: [Виндж].

[2] Экспоненциальный рост в математике — рост величины в геометрической прогрессии, противоположный линейному росту. Это означает, что для любой экспоненциально растущей величины, чем большее значение она принимает, тем быстрее растет. В частности, Курцвел опирается на так называемый «Закон Мура», выведенный американским физиком Гордоном Муром в 1965 году. Путем эмпирического наблюдения Мур установил, что количество транзисторов в кристалле микропроцессора удваивается каждые два года. Закон Мура является основополагающим принципом полупроводниковой отрасли, определяющим создание все более мощных полупроводниковых микросхем со все более низкой себестоимостью.

ность не заслонит собой окружающую действительность, став обыденностью» [Виндж]. В этой новой обыденности человек не только соединит свою биологическую природу с небиологической (что равносильно бессмертию), но и сможет создавать резервную копию всего содержимого мозга, по типу того как создается резервная копия файла на компьютере. Это означает, что резервные копии смогут сберечь каждую человеческую мысль, весь человеческий опыт, все, что делает нас личностью. Кибернетическое бессмертие позволит заменить вещественное потребление информационным, откроет дорогу в космос. У человека изменятся потребности, удовольствие он будет получать иными, не только биологическими способами. При этом разум сохранится, а негативные качества человеческой природы можно просто стереть, как ненужный файл.

Однако понятие ренессанса трактуется в академической науке, прежде всего, как эпоха переоценки основных ценностей, которые превалируют на данный момент в обществе. В фокусе данных рассуждений ценностью является человеческое тело. В науке и философии тело определяется как данность, хотя и данность в своей временной протяженности. Теперь же данность тела ставится под сомнение. На очереди категория посттелестности, как отказа от хрупкого биологического тела. Посттелесность исключает телесное начало из духовного процесса. Тело, в контексте идей трансгуманизма, уже не является чем-то священным, даже наоборот — это объект для гумманистической трансформации. Налицо картезианская модель отношения к телу[1]. Для картезианского сознания современного человека характерны оппозиции душа — тело, ментальное — чувственное. Тело понимается как биологическое тело-машина, а разуму отводится роль властелина и контролера тела.

Если тело есть принадлежащий тебе объект (машина), то, естественно, возникает стремление совершенствовать ее устройство анатомически и физиологически. Развитие биотехнологий и рост технического прогресса направлены на улучшение работы тела-машины и увеличения времени ее использования. Современная реальность дает массу предпосылок для подобных рассуждений: возможность коррекции тела путем пластических операций, возможность изменения половой принадлежности, искусственное зачатие, различные медицинские методики по омоложению организма, возможность пересадки органов, а также бионические протезы конечностей (например, кибер-рука), био-

[1] Суть Декартовского понимания тела и картезианского сознания подробно анализируется В. А. Подорогой. См.: [Подорога, 2005. С. 67–138]

нические каркасы, с помощью которых ходить сможет даже полностью парализованный человек.

В нашем технократическом обществе человек все больше привязян к гаджетам и большую часть коммуникации осуществляет посредством электронных устройств. То тело, какое у меня есть, совершенно неважно для виртуального общения, дистанционного обучения, дистанционной работы и даже киберсекса. В мире компьютерных технологий человек все больше дистанцируется от собственного тела и идентифицируется с собой как с мыслящим существом. Это явление Валерий Подорога называет «существование-в-мысли»: «Между мной-мыслящим и моим телом дистанция бесконечная, разрыв и пропасть, которая никаким образом не может связать „дух" с телом протяженным, даже если мы вынуждены признать, что вот это тело, которое мы называем своим, принадлежит нам, и мы не просто близки ему, мы и есть это тело» [Подорога, 2005. С. 105].

Такова в общих чертах постановка вопроса о посттелестности человека, о его возможной кибернетичекой составляющей в будущем. Но будущее готовится в настоящем. Действительно, никогда еще наука не проникала так глубоко в тайны строения тела, в клеточно-молекулярные механизмы старения и наследственности, в биохимию мозга и так далее. Но если отвлечься от естественно-научных задач и взглянуть на настоящее в его повседневности, то невольно возникает мысль о том, что человек уже имеет второе небиологическое тело и что-то вроде другой параллельной жизни. И эта жизнь протекает в глобальной сети, виртуальной реальности. Именно там уже содержатся электронные или информационные копии его личности — тексты, высказывания в ввиде комментариев, фотографии, видео, а так же книги, кино, музыка и многое другое , т.е. весь культурологический тезаурус, который влияет на формирование его Я.

Если тебя нет в Интернете — ты не существуешь (Билл Гейтс). Смысл изречения с каждым годом все более соответствует действительности. Психологи бьют тревогу, заявляя об интенсивности роста интернет-зависимости, которая ведет к пагубным последствиям: пренебрежение домашними и служебными обязанностями, отказ от социального взаимодействия, изоляция, разрушение связи с внешним миром, аутизация и инфантилизация личности. Возникает вопрос, почему человек не может этого не делать? Однажды попав в виртуальную реальность и оставив там след, небольшую копию части своей личности (например страничка в социальной сети), он постоянно туда обращается, расширяет свои воз-

можности, стремится использовать все большее количество электронных программ, становится членом интерне-групп и сообществ.

Ответ может показаться парадоксальным. Но возможно, человек подсознательно чувствует, что это его пропуск в будущее: чем больше ты оставишь о себе информации в виртуальном мире, т.е. создашь полную копию своей личности, тем больше шансов закрепиться в будущем мире. Николай Федорович Федоров, русский религиозный мыслитель и философ, один из родоначальников русского космизма, называл «общим делом» объединение человечества, против главного врага — смерти. Его идеи касались воскрешения и воссоединения с живущими всех умерших людей, подобно воскрешению Христа, поправшего Смерть. Не желая примириться с гибелью даже одного человека, Федоров возлагал на науку особую миссию. В XIX веке он верил, что благодаря техническому прогрессу будет возможно собрать рассеянные молекулы и атомы, чтобы «сложить их в тела отцов». Но, если предположить, что полем или материалом для воскрешения явится не физический мир, а виртуальный; если допустить, что вместо атомов и молекул можно будет использовать цифровые копии, то в XXI веке эта идея уже не кажется такой уж утопичной.

Кинематограф, как и любое искусство, обладающее способностью к рефлексии, естественно отрабатывает всевозможные сценарии человеческого существования. В британском фантастическом телесериале «Черное зеркало»[1] по сценарию Чарли Букера есть эпизод «Скоро вернусь». Главные герои Марта и Эш, женаты, молоды и счастливы. Эш, правда, черезчур увлечен общением в социальных сетях, он постоянно проверяет и обновляет свои страницы. Полную надежд жизнь прерывает трагическая гибель Эша в автокатастрофе. Чтобы как-то утешить Марту, ее подруга рассказывает ей о новом онлайн сервисе, который позволяет людям оставаться в контакте с умершими. Сервис использует информацию из прошлого общения человека в сетях и способен создать виртуальный аналог пользователя. Марта начинает общаться с виртуальным Эшем посредством электронных сообщений, а позже загружает в базу данных сервера сохранившиеся у нее видео- и аудиофайлы: теперь она может слышать голос Эша и видеть его изображение на экране.

Вначале Марта относится с недоверием к возможности общения с умершим мужем, но постепенно, это становится для нее обычным делом.

---

[1] Премьера первого сезона состоялась 4 декабря 2011 года на телеканале Channel 4. Сериал состоит из сюжетно несвязанных между собой эпизодов, но объединенных одной сквозной темой: влияние информационных технологий на человеческие отношения.

Узнав об экспериментальном проекте по созданию человеческого тела из синтетической плоти, Марта заказывает себе такой прототип и загружает в него все характеристики Эша. За исключением мелких деталей, клон удивительно похож на умершего мужа: у него та же внешность, выражение лица, мимика и голос. И хотя Марта в сериале не может окончательно принять нового Эша в свою жизнь, зртелю ясно, что это только вопрос времени и привычки. Человека нет в физической реальности, но он фрагментированно существует в другой реальности — реальности виртуальной, реальности информации: остались его снимки, запись его голоса, его оценки своих и чужих поступков, фото и видеофайлы с жестами, улыбками, мимикой. Все это может воссоздать компьютерная программа. Ведь главное здесь не собственно тело, а суть человеческой личности, собранная программой.

Если прогнозы трансгуманистов небезосновательны, и человеку суждено соединиться с компьютером, то между реальностью физического мира и виртуальной реальностью не будет большой разницы, и воскрешение возможно именно в виртуальной реальности. Так для воскрешения личности не нужно собственно человеческое тело. В технократическом информационном обществе данное человеку тело все чаще рассматривается как первый подступ к новому ноосферному витку развития, где сознание, вырвавшись из плена медленной биологической эволюции, будет прямо оперировать цифровыми кодами, не нуждаясь в посредничестве физического тела.

Движение к неочеловеку ученые оценивают как более высокий уровень организации природы на уровне посттелесности. Возможно, нам нужно тело, но необязательно хрупкое биологическое, с которым в любой момент может что-то случиться, не говоря уже о мировых природных катаклизмах

Глобальное будущее. Таков Ренессанс XXI века.

Придется ли человечеству совершить глобальный антропоморфоз, пока не ясно. Однако, на наш взгляд, человечество уже находится по отношению к своему телу в режиме суперпозиции[1]. В квантовой физике суперпозицией называют момент неопределенности, когда вероятна и та и другая ситуация, т.е. это позиция альтернативных состояний в одно и тоже время. На данный момент человек имеет два альтернативных состояния тела: одно в физической реальности, другое — в виртуальной. В физической

[1] Согласно копенгагенской модели квантовой механики Нильса Бора и Веонера Гейзенберга.

реальности возможности тела весьма ограничены, в виртуальной — они безграничны. И такое состояние будет лишь усиливаться. С одной стороны, в физической реальности по отношению к человеческому телу мы можем наблюдать избыток средств по его физической стимуляции. Конец XX и начало XXI века провозглашают культ здорового и красивого тела. Индустрия рекламы, модельный бизнес, спортивная индустрия, медицина (включая диетологию), биопластика и пр. умело используют медиапростанство в качестве полигона борьбы за улучшение и укрепление телесного образа: культ физического тела ради тела. С другой стороны, виртуальный мир, мир цифрового общения все больше становится сферой, где сосредотачиваются глубоко личные, интимные переживания людей, стремление поделиться ими с как можно большим числом других. Это явление иллюстрирует забавный интернет-мем: «Прежде чем спросить людей, спроси у поисковой системы». Налицо тенденция — такая важная часть человеческого существования, как собственное тело, постепенно станет забываться как источник интимных переживаний, как место человеческого самосознания и ценностная основа человеческого существования.

Вместо заключения приведем слова Михаила Эпштейна. Размышляя на тему изменения отношения к телу в технократическом обществе, он приходит к выводу, что сейчас на ученых, как никогда, «ложится ответственность за сохранение памяти о теле, о его человеческой и божественной ценности… задача наша — так глубоко, так страстно и с такой мерой интеллектуальной и эмоциональной ответственности принять в себя эту преходящую бренную телесность, чтобы сущность ее в нас «невидимо» снова восстала» [Эпштейн]. И прибавим, пускай даже и виртуальной реальности, если не будет у человека другого пути.

Сегодня в каждом доме, на каждом столе, на каждой ладони — плазменный телевизор, монитор компьютера, дисплей смартфона — черное зеркало нашего существования в XXI веке. Возможно, подобно магическому кристаллу оно уже показывает нам наше будущее. Стоит только присмотреться.

Список литературы:

Виндж В. Технологическая сингулярность. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: /http:// www.computerra.ru/think/35636/

Глобальное будущее 2045. Антропологический кризис, конвергентные технологии, трансгуманистические проекты. Научный сб.– Белгород, 2013.

Корецкая Л.Ф. Телесность человека как объект социогуманитарного познания.— Известия ИГЭА , № 1 / 2006. С. 69–74.

Леви Т.С. Культурно-историческая обусловленность возникновения предметного поля «телесность». [Электронный ресурс].— Режим доступа: http://telesnost.ru/omega/psihologiya/kulturnoistoricheskaya_obuslovlennost_vozniknoveniya_predmetnogo_polya_

Подорога В.А. Полное и рассеченное//Психология телесности между душой и телом. Ред-сост. В. П. Зинченко, Т. С. Леви. — М., 2005.

Эпштейн М. Тело на перекрестке времен. [Электронный ресурс].— Режим доступа: http://vneshnii-oblik.ru/filosofiya/telo-perekrest.html Online etymology dictionary. [Электронный ресурс].— Режим доступа: http://www.etymonline.com/index.php?search=renaissance&searchmode=none

О.О. Савельева (Москва)

РОССИЙСКАЯ ЭКРАННАЯ РЕКЛАМА КАК «МЯГКАЯ СИЛА» В ПЕРИОД ПОСТ-ПОСТМОДЕРНА

Большое значение в современном мире имеет не только (а в достаточно частых случаях и не столько) прямое властное воздействие на социум, сколько оказываемое на этот социум влияние. С.Московичи при выявлении оппозиции «влияние — власть» определял влияние как то воздействие, которое вызывает субъективное принятие человеком (группой) предлагаемого поведенческого или психологического изменения. В противоположность ему, власть — это принуждающее воздействие, в случае применения власти поведенческое или психологическое изменение носит характер вынужденного подчинения [Moscovici, 1976].

И социальная теория, и, в еще большей степени, социальная практика последних десятилетий демонстрирует востребованность тех социокультурных технологий, в которых упор делается на soft power — «мягкую силу». Этот термин характеризует способность некоторого субъекта (личности или институции) реализовывать свои интересы не за счет силового давления, а предлагая аудитории вдохновляющие идеологемы, привлекательные культурные образцы, востребованные стили жизни, назревшие инновации, модные артефакты и т.д. Концепт «мягкая сила» введен в научный дискурс около тридцати лет назад американским политологом Дж. Наем, подразумевая набор методов и инструментов, позволяющий субъекту воздействия добиваться желаемого на основе добровольного участия союзников в реализации своих планов, а не с помощью принуждения или подкупа [Nye, 1990]. Привлечь же союзников можно, если представить аудитории свои ценности, культуру, жизненные стандарты, модели поведения как весьма привлекательные, достойные заимствования. В этом смысле голливудские фильмы делают для распространения американских ценностей в мире не меньше, а то и больше, чем весьма значительная экономическая помощь другим странам и уж, тем более, военные операции в разных частях света. Сегодня о «мягкой силе» говорят как о, прежде всего, власти информационной, как о власти образов и смыслов, приводящей к нужному изменению в сознании и поведении людей без какого бы то ни было насилия над ними.

При этом проводят сопоставления концепции Дж. Ная с работами французского философа и социолога-постмодерниста Ж. Лакана,

написанными им в середине прошлого столетия. Согласно Ж. Лакану, человеческая психика представляет собой сферу взаимодействия трех компонентов. Первый компонент — «воображаемое»: набор иллюзий о реальности, который человек формирует для сохранения своей идентичности, целостности. Второй компонент — «символическое». Он формируется как следствие освоения и принятия человеком социальных и культурных норм, образцов, стандартов. Следование «символическому» дает возможность человеку быть в согласии с обществом. «Воображаемое» и «символическое» определяют действия человека. Наконец, «реальное» — область витальных человеческих потребностей. Но даже «реальное» воспринимается и оценивается человеком не непосредственно, а через «воображаемое» и «символическое». Соответственно, даже рациональные решения и действия человека детерминируются, в конечном счете, через воздействие на его воображаемое с помощью значимых для человека символических конструкций [См: Ильин. 1998. С. 67–70]

Итак, предоставление целевой аудитории образцов привлекательной идентичности (фактически — позитивно принимаемых аудиторией информационных моделей) — вот суть применения «мягкой силы». Но эти модели должны быть интернированы в сознание аудитории. Если аудитория массовая, то это практически невозможно сделать без использования средств массовой коммуникации. Иными словами — «мягкое» социальное управление предполагает наличие «фабрики иллюзий» и системы, обеспечивающей коммуникацию с аудиторией. Картина та же самая, что в кинематографе: нужна киностудия и нужна сеть кинотеатров, где «знако-символическая конструкция» в форме фильма встречается с аудиторией. В свою очередь, возможности внутреннего принятия предлагаемых моделей зависят от того, насколько эти модели соответствуют субъективной валидности аудитории — уверенности людей в том, что некоторая мысль, идея, действие правильны и справедливы. Добиться такого соответствия можно через использование определенных знако-символических кодов, позволяющих выразить важные для аудитории смыслы, а также за счет нахождения релевантных аудитории каналов трансляции этих смыслов.

Одна из наиболее массовых форм «мягкого» социального управления сегодня — это маркетинговые коммуникации, наиболее очевидной формой которых является реклама. Рекламное воздействие легко интерпретируется как символическое влияние на те или иные социумы, называемые в теории рекламы целевыми рекламными аудиториями. Любое

же рекламное сообщение (плакат, ролик, листовка и пр.) можно определить как информационную модель некоторого блага, выносимого на тот или иной тип рынка (рынок товаров, услуг, политический рынок, рынок труда и т.д.) для социального обмена. Рекламное сообщение как информационная модель блага содержит, во-первых, прагматические сведения о товаре (название, внешний вид и т.п.). Эту составляющую рекламного сообщения мы называем «товарный дискурс рекламы». Во-вторых, в рекламном сообщении почти всегда есть и социокультурная составляющая: рекламные образы, ситуации потребления, мотивация, ценностный аспект, используемые стереотипы, словесные конструкции, цветовые сочетания и пр. Этот «разговор» с аудиторией об обществе и культуре, в рамках которых предлагаемое благо будет использоваться, мы называем «социокультурным дискурсом рекламы». Смыслы, вложенные в социокультурный дискурс рекламного сообщения, а также знако-символические средства, использованные при его создании, в значительной степени формируют то «воображаемое» (в терминологии Лакана), которое может в нужном направлении повлиять на социальные действия индивида. Именно социокультурный дискурс рекламы позволяет на практике задействовать механизм социальной валидности, рассмотренный выше. Насколько значима «мягкая сила» рекламы? Косвенно это можно выявить через анализ показателей об объемах затрат на рекламирование.

Объем рекламного воздействия на российскую аудиторию довольно велик, хотя он существенно уступает абсолютным и удельным расходам на рекламу в развитых странах. В 2013 г. объем российского рынка рекламы составил 10,3 млрд. долл. Это 2,1% мирового рынка рекламы, что соответствует доле на этом рынке Южной Кореи (страны с численностью населения почти в 3 раза меньшей) и Канады (население меньше в 4, 3 раза, чем в РФ). Самая «рекламная» страна мира — США: объем рынка рекламы равен 167 млрд. долл., что составляет 33% мировых затрат на рекламирование. 40,9 млрд. долл. — объем рекламного рынка Японии (10,6% мирового рынка). В расчете на душу населения в 2013 г. в США рекламные расходы были равны 529 долл., в странах Западной Европы — 243 долл., в Центральной и Восточной Европе — 57 долл., в Китае — 30 долл., в Бразилии — 79 долл. в год. В России размер рекламных расходов в расчете на 1 человека — 74 долл. в год. Правда, Россия демонстрирует самые высокие темпы прироста этого показателя в мире — 12,3% за последний год [Российский рекламный ежегодник, 2014].

Структура внутреннего рекламного рынка отражает значимость отдельных каналов коммуникации в трансляции рекламных сообщений

на российскую аудиторию. Начиная с 2002 г. первую строчку по доле опосредуемых данным средством коммуникации затрат на рекламу занимает телевидение[1]. Его доля в 2013 г. — 47,7 %. С 2009 года (51,7 %) она постоянно снижается, но все равно более чем в 2 раза превышает долю ближайшего конкурента — Интернета. Сегодня этот коммуникационный канал опосредует 21,9% рекламных расходов, хотя 10 лет назад его доля была только 0,8 %. Далее следуют наружная реклама (12,4 %), реклама в прессе (11,3 %), на радио (5 %) и прочие виды рекламирования (1,7 %) [Российский рекламный ежегодник , 2014. С. 338].

Итак, пока телевидение удерживает первенство как главный рекламный канал России. Но специалисты предвидят, что эта ситуация может измениться. Во-первых, телевидение может «раствориться» в Интернете, стать его частью. Соответственно, телевидение как таковое перестанет существовать в качестве особого коммуникационного канала и социокультурного института. Но более вероятным, все же, представляется трансформационный вариант, когда будет идти гибридизация телевизионного контента с сетевым видеоконтентом. Но телевизор еще долго будет оставаться «домашним любимцем» [Коломиец, 2014. С. 68], а телевидение — важнейшим каналом рекламного воздействия на аудиторию. Но кто бы не вышел со временем победителем из этой битвы телевизионного и компьютерного экранов, на первом месте все равно останется экран и, соответственно, экранная реклама, которая уже сегодня занимает 70 % рекламного рынка. В индустрии экранной рекламы задействованы большие деньги, от успеха рекламных кампаний зависят деньги гораздо большие. Возникает закономерный вопрос, на основе каких соображений, исходя из каких парадигмальных оснований нужно сегодня конструировать действенный социокультурный дискурс экранных рекламных сообщений?

Последние лет двадцать широко востребованными в сфере культуры, искусства, информации, коммуникаций были постмодернистские подходы и принципы. Основой стала доминирующая ориентация человеческой деятельности и человеческого сознания на индивидуальный жизненный мир. Неминуемое следствие — предпочтение интересов и прав личности интересам и правам любой социальной группы и общества в целом. Фрагментация общества вплоть до отдельного человека — так можно логически выразить сквозной принцип постмодерна. Доведенный до логического конца, такой подход приводил к отрицанию

[1] В 2001 г. на первом месте была реклама в прессе.

существования плохого и хорошего, правильного и неправильного, добра и зла, высокого и низкого. Рекламный слоган «Pepsi» (1999 г.) «Бери от жизни все» можно счесть мессидж-слоганом постмодерна. Если каждый «возьмет от жизни все», не мешая соседу делать то же самое, то естественным путем сформируется общество благополучных, удовлетворенных своей жизнью людей.

В рамках постмодернистской парадигмы хаос перестал рассматриваться как опасное и нежелательное состояние (что шло еще от античных греков). Наоборот, фрагментация системы, не устраивающей актора, до состояния хаоса была интерпретирована как наиболее быстрый и продуктивный путь переформатирования социальных структур и социокультурных процессов в желательном направлении. Теоретическим основанием для такого подхода стала «теория управляемого хаоса». Базирующаяся на математических уравнениях нелинейной динамики и неравновесных систем (Илья Пригожин, Изабелла Стенгерс), эта теория была использована западными интеллектуалами для создания рецептов повышения устойчивости мировой системы в целом и придания ей нового импульса развития через переформатирование «неправильных» (авторитарных, тоталитарных и т.п.) политических структур в демократические и самонастраивающиеся системы. В качестве следствия применения соответствующих моделей в сфере реальной политики специалисты рассматривают цветные и цветочные «революции», прокатившиеся по разным уголкам мира за последние десятилетия и не закончившиеся пока устойчивым развитием задействованных в них акторов.

Еще одно проявление постмодерна — использование «богатств, созданных человечеством» для игры с реальностью, создание из этих «богатств» ироничных микстов — этических, эстетических, религиозных, идеологических и т.д. Это вызвало ментальное (и не только) сопротивление крупных социальных групп и их лидеров мнений в разных частях мира.

Исчерпание постмодернистского посыла произошло достаточно быстро. Уже в середине 90-х годов объективная ситуация стала технологически (Интернет), политически (крах неолиберализма), социально (радикализация среднего класса), культурно (актуализация фундаментализма) переопределяться. Хаос стал расцениваться не как фактор, дающий новые импульсы развития, а как источник высокого социального риска. Эклектика разного рода, в т.ч. и политика мультикультурализма в западных странах, не привела к созданию нового единства, но привела к противоречиям и конфликтам «у родного порога» старой Европы. Бы-

стро меняется культурно-языковая картина в США. Новые технологии позволили перейти от игры с реальностью (как в постмодерне) к изменению реальности на практике. Так, они создали социотехнологическую платформу для смены политических реалий. О мощном влиянии «продвинутых» информационных технологий на реальную политику заговорили государственные деятели самого высокого ранга [Путин, 2012]. Созданное с помощью новых технологий представление о реальности стало более значимым для жизни людей, чем сама реальность.

На таком социокультурном фоне на рубеже XX и XXI веков в интеллектуальной среде стала выкристаллизовываться совокупность взглядов и концепций, получивших название пост-постмодерн. Этот социокультурный тренд обсуждается в философской, культурологической литературе уже более 15 лет. Впрочем, с временными рамками научного оформления нового парадигмального основания миропонимания есть неясности. Так, в России научный взгляд на данный феномен появился во второй половине 1990-х [Эпштейн, 1996; Курицын, 1997; Маньковская, 1998], публицистические работы — ближе к началу 1990-х в рамках школы московского концептуализма [Пригов, 1994]. Несмотря на достаточно скептические взгляды относительно самого существования пост-постмодерна, вполне серьезные исследователи занимаются уже проблемами идентификации тех составляющих, которые формируют принципиальную новизну этой парадигмы социальной жизни [Бузгалин, 2004; Мофра, 2006]. Постепенно выкристаллизовались компоненты пост-постмодерна: виртуализация пространства социальных взаимодействий; создание технообразов, служащих символическими стимуляторами социальных взаимодействий; локализация социальных групп, сообществ в рамках глобализации (глокализация); транссентиментализм; отказ от радикальной эклектики, возвращение к стилевому единству социального и культурного дизайна. Это как бы «пять китов», на которые опирается пост-постмодернистская парадигма. Виртуализация, технообразы, транссентиментализм рассмотрены Н. Маньковской [Маньковская, 2005]. Глокализация и отказ от стилевой эклектики предложена нами.

Виртуалистика. Виртуальный мир уже не пародирует, а замещает реальность. Он претендует на статус реальности как таковой, в нем люди не столько играют, сколько осуществляют свою жизнедеятельность. Вполне насыщенную жизнедеятельность, если и не вполне еще полноценную. Обыденные представления людей в условиях виртуального мира, социальных сетей мультиплицируются, что дает совершенно но-

вые возможности манипуляции массовым сознанием, причем отнюдь не только со стороны власти или владельцев СМИ, но и со стороны не обладающих никаким административным ресурсом блогеров, виртуальных сообществ, сетевых проектов и ресурсов. Эффект от публикаций блогера А. Навального и воздействие на общественное сознание проекта WikiLeaks общеизвестны.

Технообразы (термин французского социолога и культуролога А. Коклен) — нематериальные, подвижные и нестабильные объекты, создаваемые в сетевом пространстве одними пользователями, изменяемые другими. В результате интерактивности все становятся соавторами, активным началом, субъектами социального действия. Технообраз (фактически — пользовательский контент) живет уже независимо от автора, является плодом «коллективного разума», его многочисленные авторы и поклонники ощущают его своим творением, отражением своих мыслей и чувств. Происходит как бы диффузия творца и аудитории, появляется некое новое образование («кентавр» — термин Ж. Тощенко), ориентированное на коммуникацию и потому реализующее себя в сети в виде некого коллективного субъекта социального действия.

Главная функция технообразов — быть стимуляторами социальных взаимодействий, способствовать выбору самоорганизующейся системой одного из вариантов развития. Технообраз можно назвать хэппенинг-объектом, поскольку он постоянно трансформируется, но эти трансформации в малой степени контролируются (если вообще контролируются) автором. Иногда у автора технообраза остается только одно средство контроля — закрыть соответствующий проект, наложить с помощью авторского права, например, официальный запрет на его использование (что произошло с Масяней — созданием О.Куваева).

Чаще всего в качестве технообразов выступают интернет-мемы. Недавно, например, активным объектом таких трансформаций был «упоротый лис» — неудачно сделанное начинающим таксидермистом из Англии чучело лиса. На смену ему пришел «сердитый кот» (реальное животное с врожденным дефектом челюсти). Эти и аналогичные изображения всеми возможными способами обыгрываются в Интернете различными пользователями. Более того — они выходят в реальную среду: на рекламные щиты, в выставочные залы . Так, реальный «упоротый лис» выставлялся в 2013 г. как арт-объект на выставке в Санкт-Петербурге и даже вызвал политический скандал. Но в качестве технообраза может использоваться любой пользовательский контент, например, текст, обладающий потенциалом компьютерного вируса.

Глокализация. Пост-постмодернистский тренд формируется в рамках глобализирующегося социального пространства. Но в рамках глобального пространства идет очевидный процесс локализации социумов по разным основаниям. Если постмодерн распространял необходимость учета уникальности на отдельную личность, то пост-постмодерн переводит этот принцип на уровень социумов разных типов. Фактически, в пост-постмодерне глокализация понимается как акцентирование социальной (а не индивидуальной) уникальности в рамках глобального социального пространства.

Содержательная сторона пост-постмодерна — транссентиментализм, отражающий усталость от постоянных деконструкций неклассических подходов в искусстве, философии и т.д., продлившихся более 100 лет. На практике транссентиментализм — это возвращение к лиризму, уважительному, а не ироничному цитированию «высоких» образцов, деидеологизация исторического наследия, надежда на светлое будущее. Концепты «простого счастья», «хорошего общества», «труда на общее благо», «настоящего человека», «социальной справедливости» являются сегодня значимым и социально востребованными. Не случайно они становятся все чаще объектом исследований в социологии.

Еще один перспективный вариант пост-постмодернистского содержания — ностальгия. Ошеломляющий успех в 2012 г. фильма «Артист» (Франция, Бельгия), стилизованного под немое кино, не кажется нам случайным. Это подтверждает и ностальгический, по своей глубинной сути, художественный фильм «№ 17» о В.Харламове, сделавший невиданные для нашей страны сборы в первые недели показа. Такие социальные факты можно рассматривать как актуальные проявления идеологии неоконсерватизма, которая в России (и не только в России) становится все более значимым компонентом политического, научного и иных дискурсов.

Стилевое единство, отказ от постмодернистских эстетических микстов — это также реакция на долгое доминирование неклассических подходов в искусстве и дизайне XX века. Своеобразной реакцией отторжения таких эстетических смесей стал гламур. Это, на наш взгляд, более пост-постмодернистская, чем постмодернистская эстетическая ориентация, ведь «шик и блеск» воспринимаются его адептами без иронии. Но гламур слишком далек от «вечных ценностей», «высокого», от сентиментальности, академизма (даже с приставкой «нео» — неоакадемизм). На смену гламуру в начале 2010-х гг. пришла новая — «ванильная» — эстетика. Ее наивная искренность, ожидание светлого будущего, желание повседневной утонченной «красоты» ближе к пост-постмодерну, чем гламур. Но по нашему мнению, наиболее значимой эстетической базой для фор-

мообразования в пост-постмодерне может стать трансформированный в соответствии с «духом времени» соцреализм в варианте «большого стиля». Большой стиль вызывает на сегодняшний момент оживленный, если не сказать больше, интерес самых различных, в том числе и интеллектуально рафинированных аудиторий.

Именно в пост-постмодернистской аксиологии, в эстетике можно найти ключ к эффективному «мягкому» социальному управлению через рекламную коммуникацию. Необходимость убеждать аудиторию всегда заставляла рекламистов прибегать к креативным решениям, опирающимся на актуальные для аудитории социально востребованные смыслы и формы. И выдающиеся создатели рекламы, и рядовые креаторы, решая задачу наилучшего представления аудитории социокультурного дискурса рекламного сообщения, прибегали к средствам художественной выразительности, популярным в том или ином хронотопе. Как правило, этот хронотоп соответствовал тому месту и времени, в котором живет целевая аудитория. Именно на ее предпочтения, привычный ей художественный язык ориентируются в большинстве случаев рекламопроизводители.

Выдающиеся образцы рекламного искусства были созданы в рамках популярных в свое время художественных направлений. А. Муха служит примером творческого использования эстетики модерна при создании рекламных плакатов. А. Кассандру принадлежат шедевры изобразительной рекламы в стиле арт-деко. Рекламные плакаты А. Родченко, братьев Стенбергов, Г. Клуциса вошли в золотой фонд советского конструктивизма. Концептуализм, абстрактный экспрессионизм, новая волна также «отметились» в рекламном деле, хотя бы с точки зрения трансформации прагматичного в своей основе рекламного сообщения в семиотический ребус.

Что станет востребованным в рекламе в рамках пост-постмодернизма? По нашему прогнозу, социально востребованным рекламным воздействием скорее рано, чем поздно окажется, во-первых, интерактивное виртуальное воздействие. Во-вторых, такое воздействие будет предполагать в качестве одного из элементов создание технообразов фольклорного типа, соавтором которых станет сама аудитория. Они будут выполнять роль стимуляторов социальных действий. В-третьих, такое воздействие должно быть ориентировано на локальные социумы, которые, однако, являются компонентом глобального социального пространства и, главное, идентифицируют себя в качестве таковых. В-четвертых, аксиология, в рамках которой будет осуществляться воздействие, предполагает приоритет «вечных ценностей», «светлого будущего», концепт счастья и т.п., снижающих ощущение риска повседневности.

Встает вопрос, как эта аксиология будет выражена эстетически применительно к российским аудиториям, в каких стилевых константах. Более конкретно, что брать за основу «глокального» стиля российской рекламы, прежде всего экранной? Этнику, «имперские» константы, общие «скрепы» российской политической нации или что-то иное? По нашему мнению, эстетически пост-постмодернистская российская аксиология будет, возможно, наиболее адекватно выражена в рамках некоторого нового «большого стиля», исторической основой для которого может стать неоклассицизм в разных его вариантах, возможно даже в виде творческой реинкарнации стиля московских высоток. Попытки такой реинкарнации уже встречаются на художественных выставках, в театре и в кино. Возможно, такой стиль станет российским опознавательным знаком на мировом рекламном рынке.

Список литературы

Бузгалин А.В. Постмодернизм устарел… // Вопросы философии.— М., 2004. №2.

Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. Часть 2.— М., 1998.

Коломиец В.П. Трансформация отечественного телевидения// Российский рекламный ежегодник 2013.— М., 2014.

Курицын В. Время множить приставки. К понятию постпостмодернизма// Октябрь. №7.— М., 1997

Маньковская Н.Б. От модернизма к постпостмодернизму via постмодернизм // Коллаж.— М., 1998.

Маньковская Н.Б. Хронотипологические этапы развития неклассического эстетического сознания//Эстетика. Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 1.— М., 2005.

Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма.— СПб, 2000.

Мофра Ф. Постпостмодернизм, или законченное прошедшее — (археo) модерность? От формы к эпохе постпостмодерности // Художественный журнал. № 1/2.— М., 2006

Пригов Д. Без названия // Искусство кино.— М., 1994. №2.

Путин В.В. Россия и меняющийся мир // Московские новости.— М., 2012. №33 (225).

Российский рекламный ежегодник 2013.— М., 2014.

Moscovici S. Social Influence and social Changes.— London, N-Y., San-Franc., 1976.

Nye J. Bound to Lead: The Changing Nature of American Power.— New York: 1990.

Nye J. Soft Power: The Means to Success in World Politics.— N.Y., 2004.

Н. Г. Кривуля (Москва)

НОВЫЕ ГЕРОИ АНИМАЦИОННОГО ЭКРАНА ЭПОХИ АНТРОПОЛОГИЧСКОГО КРИЗИСА[1]

Развитие индустриального общества, связанное с научно-техническим прогрессом, способствовало активному внедрению в различные сферы человеческой жизни машин. Происходящие в результате этого изменения мира, а соответственно и изменения самого человека воспринимается как кризисная ситуации, порождающая антропологический кризис. В этой связи К. Ясперс писал: «Нынешний век — век техники со всеми вытекающими отсюда последствиями, которые, по-видимому, не оставят на земле ничего из того, что на протяжении тысячелетий обрел человек в области труда, жизни, мышления, символики. Природа меняет облик под воздействием техники, и, обратно, на человека оказывает воздействие окружающая его среда. Перед лицом непокоренной природы человек предстает относительно свободным, тогда как во второй природе, которую он технически создает, он может задохнуться. Техника превратила все существование в действие некого технического механизма, всю планету — в единую фабрику. Произошел полный отрыв человека от его почвы, от отзвука подлинного бытия. Значимость вопроса — к чему может прийти человек — стала настолько велика, что техника стала сегодня центральной темой» [Ясперс, 1994. С. 125]. Ту роль, которую занимает техника в жизни человека и те изменения, которые происходят в обществе, охваченном идеями техницизма, воспринимались как кризисные не только К. Ясперсом. Н. Бердяев, рассматривающий проблемы соотношения человека и техники и ее роли в судьбе человека, считал, что современная ситуация является парадоксальной. По мнению философа без техники невозможно развитие культуры, так как именно с техникой, с тем, что греки определяли как «техно», связано возникновение культуры и развитие человечества. Но человечество в своем стремлении к техническому прогрессу подошло к той грани, когда можно будет наблюдать победу техники в культуре, поэтому вступление в техническую эпоху влечет культуру к гибели, так как техническое начало, согласно размышлениям философа, возьмет верх над природно-органическим. Когда это произойдет, то можно будет говорить о перерождении культуры, а соответственно, и человечества во что-то иное.

[1] Работа выполнена в рамках проекта РГНФ 12-04-00339.

Высказанные Н. Бердяевым в начале XX века размышления все более кажутся пророческими. Культура давно раскрыла свои объятия техническому началу, породив новую ветвь технических искусств. Об этом достаточно подробно писал В.Беньямин, развивающий идеи влияния научно-технического прогресса на традиционные сферы искусства. Но даже он не мог предположить того масштаба технической экспансии, которую можно наблюдать сегодня. На протяжении XX века область технических искусств активно развивается, предлагая новые гибридные формы, возникающие на основе соединения техники и творческой составляющей. Начав с появления фотографии, анимации и кинематографа, современная техногенная культура после цифровой революции совершила переход к компьютерно-сетевым формам искусства и к арт-практикам на базе виртуалистики. Сегодня нас не удивляет ни цифровое искусство, и цифровой аниматограф, ни техно-арт, ни киберискусство, ни нейроанимация, использующая интерфейс «мозг-компьютер» в процессе создания или восприятия фильма.

На фоне все большего проникновения технической составляющей в иррациональные области стремление ее предложить новые формы чувственного, формируя новую эстетику искусственного творчества и расширяя горизонты креативной гибридизации, все чаще можно слышать о нарастании деструктивных процессов и вхождении культуры в апокалипсический период.

Однако, развитие техники и технический прогресс нельзя остановить. Это развитие диктует новые законы — наибольшее количество продукции при наименьшей затрате сил. Следование им превращает человека в орудие производства и ставит вещь выше человека.

Таким образом, техника, ставшая неотъемлемой частью человеческого бытия, создала новый мир, в основу которого положены законы рассудительности, властности, целенаправленности и репродуктивности (тиражируемости). Создавая новый мир, техника не только позволила человеку ощутить возможность своего господства над природой, безжизненными органическими силами, но она и установила власть над человеком, поставила его в зависимость от себя, посеяв в человеке зерно ужаса перед машиной. Недаром в искусстве, начиная с XIX века, появляется интерес к теме бунта техники, восстания машины против человека, и один из апокалипсических сценариев развития человечества связывается именно с тем, что техника окончательно возьмет власть над человеком. Эта тема стала центральной для таких лент как «Анимаутрица», «9», «Роза», «Экзоиды», «Руины», «Крепость», «Касщерн».

По мнению К. Ясперса, «В машинном производстве — нет радости индивидуального созидания <…> Для громадного большинства людей теряется перспектива труда, его цель и смысл. Происходящее превышает меру человеческого понимания. Двойная зависимость труда от машины и от организации труда … приводит к тому, что человек сам превращается как бы в часть машины. Изобретатели и организаторы, занятые созданием новых производственных единиц, становятся редким исключением: они все еще продолжают усовершенствовать машину. Напротив, все большее количество людей вынуждено превращаться в составные части машины» [Ясперс, 1986. С. 120].

Плата за видимое освобождение человека от необходимости тяжелого труда оказалась ни чуть не меньшей. Как справедливо заметил К. Маркс, в результате подобного «освобождения» человек превратился в придаток машины. В современном обществе он оказался зависим от машины. И чем более развивался технический прогресс, чем более индустриализированным становилось общество, тем более эта зависимость возрастала, тем более бессильным и ничтожным оказывался человек перед становящейся все более совершенной машиной. Эта зависимость от машины стала еще более ощутимой в эпоху цифровых технологий. Машины окружили человека, не только на производстве, но и в быту, в его повседневной жизни. Приняв новые формы, они продолжают брать под свой контроль все новые и новые сферы его бытия, вырабатывая у человека зависимость от машины и технологии. Тема зависимости человека от машины достаточно иронично отражена в ленте «ВАЛЛ-И», где человечество осуществляет исход на корабле «Аксиома» с Земли, из-за ее загрязненности вследствие все увеличивающегося потребления и скопления большого количества неперерабатываемых отходов. На борту «Аксиомы» после столетий пребывания в состоянии микрогравитации люди лишились значительной костной и мышечной системы и стали настолько ожиревшими, что не могли не только двигаться, но и существовать без помощи роботов. Машины взяли на себя функции по поддержанию их жизнедеятельности. Любая задача на «Аксиоме» выполняется роботами и бортовыми компьютерами. Зависимость человека от машины становится повседневной и не вызывающей удивления в мире. Пример такой зависимости отражен в ленте «Я — робот».

Совершенство машины, продуманность и слаженность ее механизмов, рациональность движения завораживает человека, он стремится уподобиться ей. Тема превращения человека в машину достаточно глубоко разрабатывалась в философии Нового времени. Как писал Н. Бер-

дяев, «в век маловерия, в век ослабления не только старой религиозной веры, но и гуманистической веры XIX века единственной сильной верой современного цивилизованного человека остается вера в технику, в ее мощь и ее бесконечное развитие. Техника есть последняя любовь человека, и он готов изменить свой образ под влиянием предмета своей любви» [Бердяев, 1933. С. 3–38].

Движение человека в сторону машинного, искусственно созданного отдаляет его от природы. Он перестает подчиняться какой-либо трансцендирующей его реальности (душе, совести). Человек, стремясь быть похожим на вещь, отказывается от своего биологического начала. Его опредмечивание «вело к угнетению его свойств до уровня одномерной функции, к отчуждению его от самостоятельной воли» [Шубин]. В социальном плане опредмечивание человека стало причиной отчуждения людей друг от друга, обернулось потерей интереса к другому как к личности, как к цели, и, соответственно, опредмечивание обернулось самоотчуждением, потерей себя, своей человеческой сущности. Человек превращается в машину, производящую машины и товары, в машину, потребляющую товары и использующую машины. Это способствует развитию процессов отчуждения. Согласно К. Марксу, сущность отчуждения человека сводится к постепенному отрыву от него и доминированию над ним тех сил, которые он сам породил.

Появление овеществленных технизированных персонажей в анимации связано с изменением отношения к человеку и его субективности в результате процессов, вызванных изменением антропоцентрической картины мира. В результате можно наблюдать два взаимодополняющих и параллельно происходящих процесса. С одной стороны, уподобление человека машине ведет к его деградации, разрушению антропологии в антропоморфном персонаже, а с другой, в результате этого уподобления можно наблюдать появление нового типа экранных персонажей, возникающих на основе интеграции машинного и биологического. Именно они на фоне ослабевающего человека все чаще становятся героями современного экрана, образцами для подражания.

Один из процессов, приведший к появлению в пространстве анимации опредмеченно-технизированных биологических (антропоморфных или зооморфных) образов, является результатом отражения процессов, вызванных развитием индустриального и информационного общества.

Переживаемые обществом кризисные периоды, которые сменялись на протяжении XX века один другим и принимали разные социальные формы и проявления, сформировали антропологический кри-

зис. Его главным результатом являлась потеря человека, превращение его, с одной стороны, в производителя, механизм индустриальной цивилизации, а с другой стороны, в машину потребления продуктов цивилизации.

Тема превращения человека не просто в мертвую вещь, а в механизм в пространстве анимации имеет вариативные решения и свою историю. Стоит отметить, что тема опредмечивания человека как таковая достаточно активно стала разрабатываться анимацией во второй половине XX века. В это время тема опредмечивания была связана с потерей духовности, отчужденностью, нарастающим антагонизмом в обществе, превращением личности в объект эксплуатации и манипулирования, с овеществлением и фетишизацией социальных отношений. Но для демонстрации процессов опредмечивания человека использовалась иная модель персонажа. В пространстве анимационного фильма люди превращаются в бездушных кукол, марионеток и манекенов. Люди и вещи меняются местами и функциями. Вещи начинают руководить, манипулировать людьми, утратившими над ними власть и ставшими безвольными существами. Эта тема становится центральной в ленте «Кукла», где грань между вещью и человеком стирается, где нарушается положение вещей в мире. И тот, кто только что был кукольником, вдруг оказывается игрушкой в руках куклы. Тема перевернутых ролей и восстания вещей против своего создателя получила особое развитие в анимации. Она становится одним из лейтмотивом в работах Я. Шванкмайера («Пикник с Вайсмоном», «Квартира»). Эта тема получает новое звучание особенно в связи с интересом к образу одушевленной, наделенной интеллектом машины.

Образ опредмеченно-технизированного персонажа появился в анимации не сразу. Он пришел на анимационный экран в 1920-е годы, когда понятие человек-предмет получило отражение в искусстве и стало одним из понятий современной философии. Анимация достаточно долго не показывала опредмеченно-технизированного человека. Сначала в пространстве ее фильмов действовали механические животные. Такие персонажи регулярно появляются в ранних анимационных лентах У. Диснея и представителей американской школы. Анимация иронизирует над культом машины. Тема опредмеченности приобретает комический оттенок и становится основой для создания гэговых ситуаций. В этот период механистичность понималась как косность тела, неумение владеть им. Это вносило комические оттенки в раскрытие темы опредмеченности человека. В пространстве анимационного фильма она получала буквальное воплощение — образ уподобляется некому сложному механиче-

скому автомату. Можно сказать, что одним из источников «абсурдного сюрреализма» американской анимации 1920–1940-х годов можно найти в области увлечения техницизмом и проникновением техники во все сферы человеческого бытия. В анимации появились первые гибридные существа. Их гибридность была не биологической или мифологической природы, а возникала на основе интереса к машине, технике и научному прогрессу. Они представляли собой мутации реальных существ в механические объекты.

Иные истоки питают появление темы опредмечивания человека в лентах европейского авангарда. Формирование новой точки зрения на человека, с одной стороны, произошло вследствие восхищения и поэтизации художниками геометрии и пластики машинных и технических форм. С другой стороны, на развитие образа опредмеченного человека оказали влияние идеи Крэга с его интересом к человеку-сверхмарионетки, взгляды Л. Делюка, вводящего понятие маски и приравнивающего/уравнивающего/ актера к вещи, воззрения Л. Кулешова с его теорией «кинонатурщика», в основе которой лежало рефлекторное движение.

Идеи представления человека как предмета, равного всем остальным предметам в мире, была одной из тех, что нашла отражение в искусстве начала XX века. В русле получивших развитие теорий, тело человека начинало восприниматься как сложная конструкция-механизм, состоящая из различных геометрических фигур, которые подчинены движению. Образ нового механического человека был чрезвычайно популярен среди художников авангарда. Именно в период анимационного авангарда складывается еще один способ показа опредмеченного человека, человека-вещи в анимации и кино. Его образ создается через оптические манипуляции, способствующие деформации естественного изображения, множество проекций, наложений, искажений, расфокусировок, монтажных стыков, смены ракурсов и планов. Естественное тело человека распадается, изменяется и становится кинематографической вещью, такой же вещью игры, созерцания и манипуляции, как и любая другая вещь.

Совсем иное звучание тема опредмечивания человека получает в анимации последних десятилетий XX века.

Начиная с 1960-х годов в анимации опредмечивание человека трактуется как результат слабости человеческого духа и кризиса человеческой антропологии. Все чаще на экранах появляются ленты, где предмет и машина берут верх над слабым, поддавшимся соблазну человеком. Желание, завладевшее человеком, толкающее его на безрассудные поступ-

ки, превращает его в предмет желания. Стремясь удовлетворить свои желания, человек начинает интенсивно производить вещи, приумножать их количество. Мир превращается в индустрию по производству вещей, формирующих массовую культуру. Человек становится частью этой индустрии. Власть предмета над человеком, возникшая через желание человека обладать предметом, ведет к разрушению его человеческой природы. Возникший новый, предметный, мир начинает испытывать на прочность психофизиологию человека.

Опредмеченность человека связана с превращением его в нечто пассивное, с лишением его воли и энергии. Существование человека предстает как череда однообразных дней и повторяющихся ситуаций. Человек отчуждается от бытия, он становится объектом использования и манипуляций, он встраивается в жизненный поток, имитирует видимость бытия, движения, жизни. Его движения, как и все его бытие, утрачивает логику, целеустремленность, оно превращаются в некий набор правил. Унылый и однообразный быт, безутешная серая действительность, кафкианская абсурдность бытия наполнили анимационные фильмы, где вместо людей двигались их безвольные фигуры, лишенные жизненного импульса. Таковы персонажи в лентах Прийта Пярна, Игоря Ковалева, Нины Шориной, Ивана Максимова.

Превратившись в машину, человек освобождается от души, от предрассудков морали, угрызений совести, чувства вины, сострадания и сочувствия к ближнему, так как ближний перестает для него существовать в виде страдающего, чувствующего и рефлексирующего субъекта. Превращенное в машину тело оказывается внутри пустым, лишенным всякого содержания. Ян Шванкмайер или братья Квей, выворачивают наизнанку своих героев, раскрывают их нутро, пропускают через них свет, высвечивающий внутреннюю пустоту, которую человек пытается заполнить материальным. Внутри героев появляются механизмы, они становятся подобны людям-комодам с картин Сальвадора Дали, их души-ящичкам, хранящим хлам истории и материальные свидетельства их бытия. Их жизнь превращается из «бытия -для-себя» в «бытие-в себе»[1].

Отношения с другими становятся механистичными и рациональными, а следовательно, освобожденными от всякой психологии, чувственности и сентиментальности. Другой воспринимается такой же машиной, функционирующим обезличенным механизмом. Опредмечивание напрямую приводит к утрате собственной индивидуальности. Выпускаемые с

[1] Термин введенный Ж. П. Сартром для обозначения бытия овеществленного человека.

конвейера предметы лишены различия, в этом случае общество понимается как производящий, четко функционирующий механизм. Тема представления человека как обезличенной, однообразной продукции, сошедшей с конвейера, получила отражение в ленте Я. Шванкмайера «Конец сталинизма в Богемии». Жизнь человека, его история Шванкмайером представляется как отлаженный механизм, в котором внешние изменения, воспринимаемые человеком как преобразования, не меняют внутренней программы. Люди в его лентах лишены какого-либо жизненного импульса и рефлексии. Они — отштампованные по одной форме объекты, без индивидуальности, психологии и души как некого жизненного начала, определяющего стремления человека. У Шванкмайера люди, оказывается, в большей степени принадлежат к «мертвой природе», чем одушевленные предметы, которые запросто издеваются над опредмеченным человеком.

Представление человека как обезличенной машины, утратившей индивидуальность вещи, находит пластическое воплощение и в фильме П. Пярна «Завтрак на траве». На экранах один за другим появляются фильмы, где обезличенные персонажи прячутся под масками, пытаясь маску выдать за свою отсутствующую индивидуальность. Постепенно маска становится знаком отсутствующей, а вернее опредмеченной антропоморфности, скрывающей таящийся под ней механизм.

Идеи опредмечивания живых существ получили развитие благодаря философии XVII века и рассуждениям Р.Декарта. Он экспонировал образ машины не только на человеческое тело и живые существа, но и уподоблял устройство мира сложному механизму. Согласно его представлениям, мир являет собой подобие часового механизма, запущенного богом — часовщиком мира. Взгляды Декарта получили продолжение в работах Жульена Офре Ламетри, утверждающего, что человек — это машина. В своем нашумевшем труде «Человек-машина» он писал: «Быть машиной, чувствовать, мыслить, уметь отличать добро от зла так же, как голубое от желтого, словом, родиться с разумом и устойчивым моральным инстинктом и быть только животным, — в этом заключается не больше противоречия, чем в том, что можно быть обезьяной или попугаем и уметь предаваться наслаждениям» [Ламетри, 1976].

Взгляды Декарта и Ламетри были противоположными концепции Аристотеля. По мнению последнего, отличие между живым и неживым заключается в наличии души, побуждающей тело передвигаться в пространстве. У Аристотеля именно душа является той силой, которая приводит мир в движение. Согласно Декарту, силы, которые приводят в действие члены человека и живого — это те же силы, что действуют и в не-

живой природе. Поэтому Декарт устраняет душу как основную причину, заставляющую человеческое тело функционировать, у него душа и тело существуют отдельно. Таким образом, у Декарта разница между живым и неживым, принципиальная для Аристотеля, рассматривается в иной плоскости и не зависит от наличия души или «духовной субстанции».

При этом и Декарт и Ламетри говорили о человеке как о живой машине, «машине тела», состоящей из взаимосвязанных между собой винтиков и шестеренок. Для Ламетри человек — это не просто живая машина, но природный механизм, одно из существ ничем принципиально (кроме более сложного устройства) не отличающееся от иных существ вселенной.

Любая машина имеет своего создателя. Как писал Э. Капп, давший систематическую разработку философии техники, человек, создавая машины и механизмы, бессознательно стремится воспроизводить самого себя. Пытаясь усовершенствовать создаваемые им механизмы, человек основывается на сопоставлении созданных им машин с собственным телом и телами других биологических существ. Если для человека важна связь со своим творением и он даже готов одушевлять, воспринимать как живых, мыслящих существ созданные им объекты — эта тема получает развитие в сюжетах подобных «Пиноккио», — то для машины связь с создателем не важна. Организованно-рациональное бытие машины не нуждается в присутствии другого. В своей книге «Философия человека» П.С. Гуревич, размышляя о человеке-машине, пишет: «люди — не просто роботы, что мы принадлежим к этому виду так же, как мы принадлежим семье. Но можно ли вообразить робота, живущего семьей? У Декарта спросили: могут ли часы родить? Самуэль Батлер ответил — да. Тогда можно задать еще один вопрос: могут ли роботы иметь друзей? Этот вопрос ставит многих в тупик» [Гуревич]. Машина может с успехом функционировать без человека, он лишь нужен для того, чтобы запустить механизм или обслуживать его, но и это могут делать другие машины. Машина существует, выполняя заложенную в нее программу. То, что машина не нуждается в другом, а только в себе подобном, может быть объяснено и тем, что машина не относится ни к органическим, ни к неорганическим телам. Таким образом, машина утрачивает непосредственную связь с создателем, ее произведшим, тогда как человек, создавая машины, оказывается зависим от них. Тем более, что машины могут создавать машины и уже в этой цепочке нет места человеку.

Создавая машины, человек оказывается зависим от них не только потому, что они представляют некие усовершенствованные части его самого, но и потому, что, стремясь усовершенствовать их он вынужден

познавать самого себя. Таким образом, машина становится объектом, относительно которого происходит познание человеком собственной природы, процессов и законов своей бессознательной жизни. Машина становится «Другим» и помогает преодолеть человеку его экзистенциальную отчужденность и одиночество. Именно поэтому человек стремится вложить психологическую составляющую в машину, сделать ее себе не только помощником, но и другом. Но машина всегда будет содержать в себе код «Другого», который может проявить свою инаковость.

На фоне очеловечивания машин, стремления присвоить им то, что свойственно человеку — любовь, страдание, т. е. сферу эмоционального[1], человек наоборот стремится изжить это из себя, стремится к прагматичности и рациональности машины. Совершенствование человека превращается в усовершенствование тела и умений, т. е. становится чисто техническим совершенствованием. Возводя в идеал машину с ее рациональностью, человек стремится уподобиться ей, рационализировать свое тело, движения, отказаться от сферы чувственно-сентиментального и иррационального, вносящей алогичность в бытие. Машины, пришедшие в мир, организовали в нем новую технизированную действительность, и в этой действительности нет места прежнему человеку.

Парадокс современной ситуации заключается в том, что человек, воспитанный в эру технического прогресса и в обществе совершенствуемых машин, уже не хочет оставаться человеком в своей изначальной форме. Он хочет машинизироваться, иметь те же свойства, что и машина.

Рассмотрение человека, вернее его тела как машины, открыло дверь на пути к ее усовершенствованию или продлению ее службы. На данный момент, одним из способов достижения этого является замена биологических частей на неорганические. Это ведет к изменению телесности и появлению гибридных существ, технологических кентавров. Самое интересное что технизация человеческого тела пытается встроиться в человеческую историю, выдав стремление к машинной интеграции не за перспективу будущего, а через создание иллюзорной проекции прошлого. На создание новой технической памяти или истории работают

[1] Современный кинематограф с неизменным интересом обращается к теме очеловечивания машины, очеловечивания роботов. В этой связи сотворенное, мертвое существо стремится к подлинной жизни, не только к движению, являющемуся следствием заложенной программы, но к движению духа, к сфере эмоционального, несущего с собой нелогичность действия, возможность выхода за пределы, установленные программой. Именно эти темы получили отражение в таких лентах, как «Я робот» «Двухсотлетний человек», «9», «Валл-И».

фильмы в жанре *стимпанк*, представляющие увлечение и интеграцию технического в человеческое в проекции викторианской эпохи («Планета сокровищ», «Дуэль джентельменов», «Стибой»).

Представление Декарта и Ламетри получили новый вектор развития в рамках философии техники и киберкультуры, становление которой происходит на фоне трансформации антропоцентрической модели мира. В этот период активно формируется новое представление о телесном, связанное с кибер-идентичностью. Основы новой телесности лежат в области интеграции и сращивания биологического и неорганического, человеческого/животного и машинного. В результате этого возникает новая гибридная форма существования, являющаяся продуктом техногенной цивилизации. В новые существа, которых можно определить как кибергов, начинают встраивать новые системы, в которых перестают функционировать традиционные культурные и социальные оппозиции жизнь/смерть, женское/мужское, природа/культура. Если люди обречены быть похожими на машины и интегрировать в себя механические составляющие, улучшая свое тело, свои физические возможности, то и машины стремятся к тому, чтобы быть похожими на людей, интегрируя в себя то, что можно было бы определить как психологический компонент. Таким образом, процесс слияния человека и машины идет в двух направлениях.

В пространстве экрана появляются новые типы гибридных персонажей. С одной стороны, это люди или животные, в которых интегрирована механическая составляющая, с другой стороны это искусственные создания, стремящиеся обладать не столько человеческим интеллектом, сколько его творческими способностями или эмоциональной сферой[1].

В образе персонажа киборга реализуется метафора человека-машины. Наделения человека сверхспособностями происходит не за счет развития нечеловеческого — божественного, дьявольского или магического, а благодаря имплантации искусственного. В этом смысле, киборг как бы определяет конечность человеческой эволюции и переводит развитие человека, его физических качеств на новый уровень. Этот уровень связан не с биологической эволюцией, а с технологическим прогрессом, наделяющим человека качествами машины, механизма. В киборге слабое биологическое начало человека замещается на машинное и более совершенное, «индивидуальное» меняется на однообразное, конвейернопроизводимое. Человеческое тело распадается на части или вовсе отбрасывается

[1] Уже сейчас ученые-футурологи пытаются определить дату, когда машины станут умнее людей, строя свои прогнозы с учетом темпов развития искусственного интеллекта.

как нечто несовершенное, одноразовое и недолговечное. Телесное отделяется от сознания, которое может существовать отдельно, обретая для своего бытия новые оболочки. Если в антропоморфном животном — это была биологическая форма, то в ситуации с киборгом ею становится искусственная телесность. Взамен человеку предлагается неорганическая оболочка, части которой могут набираться по принципу конструктора. Вышедшая из строя часть, может быть заменена на аналогичную. В этом существе незаменимым остается человеческое начало, человеческое сознание и душа. Изымание их превращает киборга в мертвую машину, даже сверхразумную, но машину, действующую согласно существующему и строящемуся на логике и рациональности алгоритму действий.

Киборги, являясь гибридными существами, своей сутью выходят за пределы понимания их как антропоморфизированных предметов или машин, но в то же время их невозможно определить и как машинизированных живых существ. В их структуре граница относительна и подвижна, она может смещаться как в одну, так и в другую сторону. Смещение баланса грозит превратить киборга в бездушную биоморфную машину, но движение в другом направлении приводит к тому, что продукт технологических манипуляций превращается в некое сверхсущество, которое может неожиданно оказаться более человечным и гуманным на фоне потерявших собственную идентичность людей, стремящихся преодолеть в себе природное начало с его несовершенством, ограниченностью и конечностью. Стоит учесть, что как сохранение имеющегося баланса между человеческим и машинным, так и движение в ту или иную сторону становится предметом выбора, который может быть личностным или манипулятивным.

Гибридность киборга позволяет ему мимикрировать под любую биологическую форму, занимая среди представителей выбранного вида доминирующее положение. В результате на фоне биологических особей киборг, имеющий возможности моделировать свои параметры как внешности, так и свойств и возможностей, оказывается в доминирующем положении. В результате, сообщество отдает ему предпочтение и роль героя. Ярким примером реализации данной формы в пространстве экрана является образ Терминатора из одноименного фильма и его франшиз («Терминатор 2: Судный день», «Терминатор 3: Восстание машин», «Терминатор 4: Да придет спаситель»). Терминатор — кибернетический организм, образованный хромированным эндоскелетом, покрытым человеческой плотью. Благодаря машинной природе его тело обладает сверхвозможностями, превосходящими возможности человека. Еще более фантастическим оказывается тело персонажа Терминатрикса или

Т-Х[1], появляющегося в ленте «Терминатор 3: Восстание машин». Под человеческой кожей создатели персонажа разместили эндоскелет, покрытый жидким металлом, что позволяет данному образу менять форму, как это делал персонаж Т-1000 в «Терминаторе 2». Однако на фоне расширения механических свойств персонажа Т-Х, таких как способность трансформировать правую руку в плазменный пистолет или циркулярную пилу, а указательный палец в высокотехнологичное сверло, самовосстанавливать цельности тела, менять положение собственных частей в пространстве, превращаться в жидкий метал, распадаться на частицы, аниматоры, работающие над оживлением персонажей Терминатора и Т-Х настроили их модели таким образом, чтобы в их движениях было больше механического, нежели человеческого. Специалисты по анимации заставили суставы и поршни, образующие форму, двигаться так, что возникало ощущение механистичности движения. Это еще больше подчеркивало искусственную природу персонажей, притом, что в отдельных сценах они выглядели антропоморфно. Но в противоположность внутренней механической конструкции и подчеркиванию механистичности движения авторы персонажей дали им гибридное сознание.

Терминатор не обладает сознанием и разумом в человеческом понимании, он обладает программой, управляющей его поведением и действиями. Эта программа более рациональна и фактически очищена от эмоциональности, свойственной человеку, что позволяет киборгу действовать продуманно и логически, не совершая ошибок. Это указывает на его принадлежность миру машины, способной выполнять намеченные цели вне зависимости от возникающих обстоятельств и повреждения внешней оболочки. Однако Терминатор — это особый тип киборга, так как он находится в близком контакте с людьми и не отстраняется от них. Человеческая составляющая в его образе достаточно высока, она влияет на принятие решений, выходящих за пределы алгоритма машины. Его эмоциональный план формируется идеальными представлениями о таких понятиях как «дружба», «любовь», «зло», «помощь», «опасность» и т.д. По мнению создателей некоторых фильмов, таких как «Двухсотлетний человек», «Я — робот», «Робокоп», «Пинокио 3000», «Мираж» (Дж. Юнвун, 2006), «искусственный интеллект», наличие эмоционального плана и возможности самосовершенствования помогают киборгу

[1] В фильме Терминатрикс является киборгом женского типа. Женский тип киборгов не часто появляется в западных фильмах, что нельзя сказать о японской анимации. В анемэ это довольно распространенный тип персонажа.

преодолеть машинное начало и выйти за пределы, устанавливаемые создателями его программы, т.е. позволяют ему самому трансформировать некогда заданные параметры.

Наличие психологического компонента позволяет отличить киборгов от образов роботов и андроидов. Дело в том, что последние являются механическими существами и машинами по своей сути, хотя они могут быть наделены антропоморфными чертами, и даже быть представлены как очень похожие, симулирующие тип человека. Пример такой мимикрии робота под человека очевиден в фильме «Ева. Искусственный интеллект», где главный персонаж девочки-подростка оказывается смоделированным искусственным созданием, которое практически ничем не отличает ее от сверстниц, и об ее искусственности не догадывается даже ведущий специалист по искусственному интеллекту, приглашенный в университет для доработки экспериментальной модели робота-ребенка. Но робот или андроид — это умные машины, в отличие от них киборг гибриден. Если машинная составляющая позволяет ему самовосстанавливаться, то его человеческая часть позволяет ему самоуправляться и самосовершенствоваться.

Рассматривая образ киборга, как пограничное, гибридное существо, стоит отметить, что он одновременно является и своим и чужим по отношению к двум своим началам. Причем это двойственность и противостояние интегрированы в его сущность. С одной стороны, машинное является чужим по отношению к человеческому, но в то же время человеческое воспринимается как чужое по отношению к машинному началу. Но эти два чуждых друг другу начала находятся во взаимодействии и соотнесенности. Превалирование одного над другим может оказаться для киборга разрушительным.

В пространстве экрана существующих персонажей-киборгов можно разделить на два типа. Первый тип представляют образы, возникающие в результате имплантирования в человеческое тело механических, неорганических элементов или замены отдельных частей человеческого тела на механические составляющие («Джонни-мнемоник», «Терминатор», «Матрица», «Технолайз», «Киборг 009», «Моя девушка — совершенное оружие», «Эдит и я», «Яблочное зернышко», «Касшерен»). Второй тип получается в результате противоположного действия, т.е. вследствие интеграции человеческого или зооморфного сознания и того, что можно было бы определить как душа, в смоделированную искусственную оболочку. К такому типу персонажей можно отнести девушку Махору — боевого андроида, приобретшего все человеческие качества

из фильма «Махоромантик: автоматическая девушка»; девушку-робота Тима с человеческой душой из ленты «Метрополис»; Армитаж — робота, заполучившего человеческие чувства и эмоции из фильма «Армитаж III», Астробоя, созданного по образцу и подобию погибшего сына ученого, наделившего свое создание абсолютно всеми человеческими личностными качествами из одноименной ленты или тряпичных кукол из ленты «9», носящих в себе частицы человеческой души .

Разбирая образы киборгов, стоит отметить, что большинство подобного типа персонажей реализуют в себе мужской гендер. Первые киборги, которые функционировали в пространстве фильмов, представляли собой воинствующих существ, совершенных машин-воинов, руководствующихся рациональным началом. Даже появляющиеся в пространстве фильмов киборги — женщины хотя внешне и имеют признаки женского пола, но они маскулинизированы и в структуре сюжета выполняют те же функции, что и мужчины. Таковыми являются девочка-киборг Алита, ставшая безжалостным охотником за киборгами-преступниками («Боевой Ангел Алита», 1993) или хрупкая 17-летняя Тисэ, превратившаяся в киборга, обладающего совершенным оружием («Моя девушка — совершенное оружие»). На этом фоне появление киборгов феминного типа откладывалось, пока им на фоне присваиваемых мужских ролей не были найдены чисто женские роли, которые в новых условиях приобретали гипертрофированное проявление. Киборгов женского типа приспособили на роль секс-машины и воспроизводящей фабрики. Таков персонаж женщины киборга — Наоми Армитаж в ленте «Армитаж III» (1995). Она киборг «третьего типа», имеющая не только органическое тело, но и обладающая способностью к размножению.

Наряду с образами киборгов, несущих гипертрофированные гендерные функции, в фильмах довольно часто появляется тип персонажей, где проблемы гендера размываются, где важным становится не мужское или женское начало, а само понятие человеческого в машинном.

Цифровая культура, определяющая во вторую половину XX века, постепенно преобразуется в культуру искусственной жизни. В результате этого перехода ставится под вопрос само понятие биологического. Для цифровой культуры, основывающейся на вычислительных автоматах, характерен перевод физических процессов в универсальный набор символических кодов. Автоматы и механизмы, призванные помогать человеку, превращают его в беспомощное существо. Они начинают регулировать его жизненные процессы, организовывать его бытие. С развитием цифровых технологий для механических автоматов и механизмов,

зависимых от человека и находящихся в его власти, открылся путь к созданию универсального автомата, освобождающегося от человеческой зависимости и превращающей человека из властителя в раба машины. Не такова ли основная идея в фильме «Матрица», где сложная цифровая система взяла на себя функции управления биологической жизнью человеческого сообщества, превратив людей в биологические батарейки, обеспечивающие ее существование и функционирование, при этом дав им взамен реального бытия виртуальную иллюзию.

Вторгшиеся в жизнь людей машины вводят человека в оцепенение, лишают его творческой инициативы. На этом фоне формируется техногенная цивилизация. Ее развитие ведет к тому, чтобы на основе соединения достижений в области синтетической биологии и когнитивных технологий стало возможным возникновение искусственной жизни и появление объектов, обладающих искусственным интеллектом. В этой новой цивилизации биологический субъект, в том виде, в котором он существует, с запущенными современностью деградационными процессами, окажется в маргинальном положении. Такой апокалипсический сценарий уже нашел отражение в отдельных экранных произведениях. В создаваемом ими образе мира человек, чтобы выжить, вынужден отказываться от своего биологического естества, моделируя свое тело из технологических протезов, меняя свой геном и перепрограммируя форму своего существования. По сути бытие человека в новой техногенной цивилизации принимает форму добровольного перехода из биологического существования в киборговое. Новое бытие ставит условие — для того, чтобы существовать, необходимо технологизировать все, что может быть технологизировано. На это подчинение человека технике и ее власть над ним указывал Маршал Маклюэн в своей знаменитой книге «Понимание медиа». В техногенной цивилизации, по мнению философа, человек превращается в «половой орган машинного мира» — элемент, детерменированный развитием техники. Он осознает превосходство над ним техники, которую он же и породил. В условиях новой техногенной цивилизации он оказывается не в силах остановить ее развитие и поэтому вынужден интегрировать ее в себя, чтобы соответствовать ей и находиться с ней на равных.

Персонажи-киборги, являясь одновременно и нами и другими, служат трансформации и расширению антропологической системы координат. Они представляют иное движение, противоположное движению, направленному на антропоморфизацию роботов и андроидов, присвоению им человеческих свойств и качеств. Движение в сторону киберизации биологического существа, будь то человек или животное, — это

тенденция, направленная на превращение его в машину, причем машину, стремящуюся к совершенству. При этом, то человеческое, что оказывается связано с областью чувств и эмоций, изымается, воспринимается как нечто мешающее движению к совершенному, как то, что ведет к заведомому отходу от правил.

В образе киборга техническое, неорганическое начало, воспринимаемое как Другое, не только близко подошло к человеку, но и перешло границу, интегрировалось в его тело. Киборг размывает границу между человеком, воспринимаемым как природное или живое, и машинерией, технической конструкцией. В образе киборга размывается не только понятие границы, но и понятие телесного. Тело стремится превратиться в вещь, оно обезличивается и лишается индивидуальности и уникальности. Отсюда в образах киборга можно наблюдать уничтожение гендерных различий. Это выражается не только в отсутствии внешних признаков полового отличия, как правило, они сохраняются и усиливаются. Стирание различий возникает вследствие несоответствий внешней формы образа и его поведения. Во многих японских анимационных фильмах и сериалах с участием киборгов они представляются внешне привлекательными и даже чрезмерно эротичными девушками, но они безжалостные машины-убийцы, ультрасовременное оружие.

Превращение человека в вещь в образе киборга предстает как его возвышение, в то время как опредмечивание человека, уподобление его машине на фоне отсутствия признаков гибридности тела оборачивается его деградацией.

Стремление модернизировать свое тело за счет машинеризации и интеграции в него технических элементов является стремлением, рожденным идеологией общества потребителей. Обретая новое усовершенствованное тело, человек надеется сделать свое бытие более комфортным, сводящим к минимуму взаимодействие получения информации между ним и окружающим миром.

Но есть и вторая причина, толкающая человека к модернизации тела. Она связана с желанием сократить разрыв между человеческим сознанием, сущностью человека и его телом. Вещество мозга не испытывает боли, не страдает, оно живет в каком-то особом состоянии, которое может абсолютно не зависеть от телесного опыта. В противоположность мозгу, человеческое тело вынуждено постоянно испытывать преодоления, тяжесть, боль, оно стареет и не может себя регенерировать, а соответственно не может сохранять свое оптимальное состояние. Тело становится серьезным ограничителем того, что хочет реализовать созна-

ние. В определенный момент разрыв между сознанием и телом начинает увеличиваться. Тело перестает подчиняться сознанию, со временем оно перестает выполнять те движения, что еще совсем недавно были ему доступны, оно развивается по своей программе, на которую сознание не способно влиять. В результате тело становится препятствием для реализации потенциала сознания. Стремление устранить это препятствие и толкает человека к модернизации тела, особенно если его тело получает повреждения или отдельные его органы отказываются работать и тем самым обеспечивать существование деятельности мозга человека. Встав на путь интеграции с машиной, человек не только стремится модернизировать свое тело, данные ему природой физические возможности, но он стремится преодолеть основной его биологический фактор — его смертность. Уже сейчас человек готов пожертвовать своей биологической природой ради того, чтобы обрести бессмертие, даже если это будет получено путем отказа от самой антропологии. Человек мечтает о том, что когда-то появится суперкомпьютер, который будет в состоянии перевести в цифровую среду человеческое сознание и, существуя в этой среде, человек обретет искомую вечность. Его не волнует, что, обретая новую форму бытия, он отказывается от человеческого тела и всей человеческой антропологии. В результате перехода человеческого сознания в цифровую среду человеческая антропология перестает существовать. Так завершается само развитие человека как биологического вида.

Идея, основывающаяся на разнице между биологическим телом человека и его сознанием, в сущности, высказывалась еще Марком Туллием Цицероном. По мнению философа, это две разные субстанции и они могут существовать отдельно. Человеческое сознание, или сущность можно отделить от человеческого тела и перенести в иное место. В своей работе «Сон Сципиона» Цицерон утверждал, что сознание добродетельных людей переносится в область Млечного пути. Но если в древности человек уже знал о возможности переноса сознания, то, по всей видимости, он планомерно шел к реализации этой идеи и сегодня, когда активно развиваются цифровые технологии, человек уже говорит о возможности отделения своего сознания и интеграции его в цифровую среду. Эта идея очень глубоко укоренилась в современной массовой культуре и коммерческой мифологии. Тема интеграции человеческого сознания в искусственно смоделированные формы не раз находила отражение в кинематографе. В этой связи стоит упомянуть такие ленты как «Трон», «Звездный путь», «Экзистенция», «Терминатор», «Призрак в компьютере», «Дети шпионов 3D: игра окончена».

Интеграция человека или его сознания в цифровое виртуальное пространство является еще одной формой опредмечивания человека. В ленте «Трон» талантливый программист Кевин Флинн из-за спланированных действий и расчета программы Мастер Контроля (Master Control Program) оказывается оцифрован и втянут в машинно-генерируемую вселенную. Компьютерный мир, занимающий промежуточное положение между предметами и человеком, — это некое сообщество программ, которые имеют антропоморфный облик и разнополы. В фильме это сообщество имеет жесткую иерархию и оказывается метафорой тоталитарного общества. Оно контролируется модернизируемой программой-тираном, возникшей вследствие внесенного изменения в программный код безобидной шахматной программы. Программа-тиран установила жесткий контроль над виртуальным миром, она запрещает программам общаться с пользователями и устраивает смертельные гладиаторские бои программ на дисках. Человек, пройдя оцифровку, становится еще одной программой в этом цифровом сообществе. «Обитатели» цифровой реальности в нем видят того, кто способен освободить их и изменить мир игры, но для Мастер Контроля он всего лишь вирусная программа, которую необходимо устранить, для того чтобы осуществлять единовластный контроль не только над цифровым миром, но и над реальностью. Тема интеграции человека в цифровую среду используется в фильмах продолжениях «Трона» — «Трон: Наследие» и «Трон: Восстание».

В современном постсекуляризированом мире человек приспосабливается к новым, серьезно изменившимся условиям. И в этом мире у человека будет новый статус и новый нестандартный смысл его бытия. Само формирование постсекуляративного общества может рассматриваться как реакция на развитие дигитальной цивилизации и культуры в самых различных ее проявлениях. Проблема машинеризации человека превращается в проблему оцифровки человечества. Цифра стремится определять человеческое бытие, в ней происходит растворение человеческой телесности. Реальность, хранящая проблемы, подменяется цифровым комфортом. Человек теряет способность получать удовольствие от удовлетворения своих физиологических желаний, желаний тела. Находя альтернативный источник получения удовольствия, он теряет интерес к собственному телу и стремится от него избавиться как от, возникшего препятствия на его пути. Человек стремится заменить его протезами или создать условия, способствующие сознанию перейти в искусственное тело.

Мечта об искусственном теле сменяется мечтой о бессмертии. И это бессмертие человек находит, интегрируя свое сознание в цифровую среду,

размещая его в сети Интернета. Виртуальное пространство становится цифровым раем для интегрируемого туда человеческого сознания. Но будет ли свободно это сознание от условий среды или же среда будет наполнять его все новыми и новыми виртуальными картинами, создавая бесконечность зеркального лабиринта, внутри которого оно окажется замкнутым.

Человек, сколько бы он себя ни трансформировал, ни изменял бы своего тела, не может принять образ и подобие машины до тех пор, пока он ни изменит свою душу, так как он есть подобие Бога. В современном постсекуляризированом мире человек приспосабливается к новым, серьезно изменившимся условиям. И в этом мире у человека будет новый статус и новый нестандартный смысл его бытия.

Став подобием машины человек как таковой перестанет существовать. Это уже будет другой субъект, утративший свою антропологическую сущность. И антропологический кризис, который словно предсмертные конвульсии сотрясал последний век европейскую цивилизацию, завершится ее гибелью. Однако, как отмечал Н. Бердяев, «дух, создавший технику и машину, не может быть технизирован и машинезирован без остатка, в нем всегда остается иррациональное начало» [Бердяев, 1989. С. 156]. Можно только надеяться, что это иррациональное и есть то, что не позволит человеку превратиться в рациональную машину.

Список литературы:

Бердяев Н. Человек и машина. (Проблема социологии и метафизики техники).— Путь. Май 1933.№38.

Бердяев Н. Человек и машина // Вопросы философии.1989 № 2.

Гуревич П.С. Философия человека // www. gtmarket.ru/laboratory/basis/6074

Ламетри Ж.О. Человек-машина / Ламетри Ж.О. Сочинения.— М. 1976.

Шубин А. Социализм. «Золотой век» теории/www.plam.ru/hist/socialism_zolotoiz_vek_teorii/p1.php

Ясперс К. Истоки истории и ее цель.— М., 1994.

Ясперс К. Современная техника // Новая технократическая волна на Западе.— М., 1986.

А. М. Сиюхова (Майкоп)

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ КОММЕРЧЕСКОГО ТЕЛЕВИДЕНИЯ В РЕГИОНЕ

Идея «информационного общества», сформулированная еще в 1945 году японским социологом Е. Масудой, суть которой в возможности объединения всего человечества единой информационной сетью с целью выработки единых целей общественного развития, стала реальностью уже в 60-е годы XX века в результате интенсивного развития телекоммуникаций. Телевидение подарило возможность людям не только знать, но и становиться очевидцами событий, происходящих во всем мире. Не затрагивая проблему объективности потребляемой информации из телеэфира, следует заметить, что уже тогда доступ к информационным ресурсам жителей столичных городов и периферийных регионов значительно отличался. Приведем пример: в 1970–1980-е годы в Москве жители могли просматривать более десяти каналов, в Краснодаре — пять-шесть, в Майкопе — два. В этот период региональное телевидение делало первые шаги по заполнению информационной ниши, касающейся освещения жизни местного населения. Целями формирования и развития информационного пространства России в целом провозглашались: обеспечение конституционных прав граждан на информацию; создание такого информационного потенциала, который необходим для устойчивого развития общества; обеспечение контроля со стороны граждан и общественных организаций за деятельностью органов власти и т. д.

Сложившаяся к концу XX века система регионального телевидения характеризовалась рядом отличительных свойств: особой близостью к аудитории, отражением на экране непосредственных зрительских интересов, что, несомненно, было важно для самоидентификации народов России. Региональное телевидение превратилось в равноправного конкурента по отношению к центральным средствам массовой информации и стало одним из важнейших субъектов российского информационного пространства, отвечающим за сохранение его целостности. Необходимо акцентировать особую значимость телевидения как консолидирующего фактора для регионов, исторически сложившихся как полиэтничные и поликонфессиональные. Именно к таким регионам относятся Южный

федеральный и Северокавказский округа России, на территории которых проживают представители больших и малых этнических групп: русских, адыгов, армян, калмыков, чеченцев, ингушей, десятка народностей Дагестана и пр. По замечанию Г. В. Гросул, в силу своей близости к аудитории местные студии телевидения могут оказывать глубокое влияние на ее ценностные ориентации, идеалы, стремления и модели поведения. От регионального телевидения во многом зависит, какими идеями будет руководствоваться социум, какие идеалы и ценности будут положены в основу общественного устройства [Гросул, 2010. С. 4.].

Опираясь на данные принципы, телевидение Республики Адыгея за последние три десятилетия прошло стремительный путь развития, и к началу XXI века превратилось в организацию, технически оснащенную и кадрово обеспеченную для качественного вещания. При этом региональное отставание по количеству передаваемого контента сохранялось до последнего времени.

С включением периферийных регионов России в глобальное Интернет-пространство, произошедшее на рубеже веков, региональную телеаудиторию перестали удовлетворять предлагаемые государственным эфирным телевидением пять-шесть каналов, часто принимаемых в неудовлетворительном качестве. Ограничение технических и материальных возможностей местных телекомпаний ставило перед ними проблему выбора целевой аудитории, потребность которой необходимо было удовлетворять в первую очередь. Можно вспомнить шоковое состояние аудитории телеканала «Культура» в Адыгее, когда в 2009 г. канал был отключен из-за того, что было решено подключить канал «Россия-спорт», так как любителей спорта в республике оказалось больше, чем интеллектуалов, интересующихся сложными вопросами культуры.

Новые телекоммуникационные технологии позволили населению выбирать способ доступа к телевизионному контенту посредством спутникового, кабельного, а в последние годы и IP-телевидения.

История спутникового телевидения начинается с 1960-х годов. Именно тогда появилась серьезная проблема передачи сигнала на большие расстояния, с которой наземные передатчики справиться не смогли. Было решено применить искусственные спутники Земли, которые и позволили передавать информацию на любое сколь угодно дальнее расстояние на земной поверхности. Первая телевизионная трансляция из Владивостока в Москву стала возможна благодаря эксплуатации первого в мире спутника связи «Молния», который был выведен на орбиту 23 апреля 1965 года [Спутниковое ТВ].

Спутниковое телевидение в западных странах в 1960-е годы развивалось стремительно, спрос на его сервис повышался, а предложения расширялись. Все это позволило постепенно сформироваться тематическим спутниковым каналам, по которым происходила трансляция, четко рассчитанная на определенную целевую аудиторию. Так дети получили возможность наслаждаться мультфильмами в течение всего дня, у взрослых появились передачи по интересам, а также образовательные, развлекательные и познавательные каналы для всей семьи. Особо интересные и популярные каналы задумывались как платные, для чего были созданы специальные системы кодирования сигнала, который поступал со спутника. Кодирование каналов позволило обеспечить и защиту авторских прав, и возможность трансляции на платной основе (коммерческое телевидение). Современные рекламные кампании, продвигающие коммуникационные услуги спутникового телевидения, акцентируют внимание на том, что развитие спутникового телевидения позволило каждому почувствовать себя свободным и вольным в выборе каналов и передач, способных удовлетворить любые интересы. Сейчас воспользоваться самыми современными технологиями спутникового вещания может любой желающий, достаточно лишь подобрать оператора, способного обеспечить пакет интересующих каналов и достойное сервисное обслуживание [Спутниковое ТВ].

Родина кабельного телевидения — маленький шахтерский город Маханой-Сити в американском штате Пенсильвания. Здесь в 1948 г. продавцу телевизоров Джону Уолсону пришла в голову идея передавать телевизионный сигнал по кабелю. Изначально кабельное телевидение было лишь способом ретрансляции слабого сигнала в труднодоступные регионы страны. Переломным годом в его истории стал 1972-й — год запуска первого полноценного платного кабельного телеканала Home Box Office (HBO). Идея такого канала принадлежит бизнесмену Чаку Долану. В 1965 г. именно Долан придумал канал, прибыль которого обеспечивают не рекламодатели, а непосредственно зрители, — телеканал, на котором «премиальный контент» (спорт и кино) не прерывается раздражающими рекламными паузами[1]. По кабелю, особенно оптико-волоконному, можно передавать неограниченное число каналов. В зависимости от масштабов и технических особенностей сетей, кабельное телевидение помогает наладить разные типы коммуникации: между отдельными людьми,

[1] История создания и развития отрасли кабельного телевидения URL: (http://catv.burics.info/istoriya-sozdaniya-i-razvitiya-otrasli-k/) (дата обращения: 5 февраля 2014 г.)..

между группами людей, между сообществами. В активной обратной связи участников коммуникации, в «интерактивности» телевидения и состоит самая важная общественная миссия кабельной связи.

Последние несколько лет в России появилась услуга IP телевидения. IP телевидение — это телевидение в цифровом формате, передающееся посредством Интернета, т.е. через Internet Protocol. На сегодняшний день IP-телевидение, передаваемое по Интернет-сетям, вполне конкурентоспособно. По качеству принимаемой видеоинформации оно сравнимо (а иногда и лучше) с уже традиционным телевидением (эфирным, кабельным, спутниковым). Поскольку Интернет-соединение позволяет конкретному пользователю не только принимать поступающую информацию, но и передавать ее, то возникает особое преимущество IP-телевидения — это интерактивность услуги. Это подразумевает наличие обратной связи со зрителями, которые могут не только самостоятельно выбирать необходимые пакеты принимаемых каналов, но и за умеренную плату формировать «запросы на видео» (т.е. просмотр видео из электронных каталогов), осуществлять запись будущих передач, а также «отложенный просмотр» (т.е. просмотр любого контента в удобное время) [Как работает..].

Идея платного телевидения, казавшаяся дикой и неприемлемой в советские времена, перестала быть таковой с развитием и укреплением рыночных отношений в стране. Как грибы после дождя, начиная примерно с 2005 г., в центральных и периферийных городах России стали на домах появляться спутниковые антенны. Однако, несмотря на получение доступа к мировому контенту и бесконечному разнообразию телевизионных каналов — от детских программ передач и религиозных каналов до каналов, ориентированных на эротику и эзотерику, зритель оказался изолирован от местных телестанций, освещающих политическую, экономическую и культурную жизнь региона. Подобная ситуация входит в противоречие с основами культурной политики России в отношении регионального телевещания, являющегося важным элементом целостности информационного пространства государства. Возникает эффект условного «небытия» социокультурной общности регионального населения как оборотной стороны явления маркирования «бытия» посредством отражения его в средствах массовой коммуникации. Какая-то часть социума, в частности, Республики Адыгея перестала быть интегрированной в социокультурную среду, невольно отстранилась от политической и экономической информации, даже от местной рекламы.

Информационный «голод» породил потребность в рамках неэфирного коммерческого телевидения появления канала, непосредственно

связанного с местной культурой. Для жителей Юга России и Северного Кавказа таким каналом стал круглосуточный этномузыкальный телеканал «9 волна», который недавно (2013 г.) появился на 23-й кнопке пакета телекоммуникационной компании «Ростелеком»[1]. Деятельность данного канала заключается в трансляции по заказу телезрителей музыкальных клипов и концертных выступлений профессиональных и самодеятельных артистов Северного Кавказа: Адыгеи, Карачаево-Черкесии, Кабардино-Балкарии, Абхазии, Чечни, Дагестана и т.д. Параллельно с музыкальными номерами во время трансляции в нижней строке происходит общение в «чате» между телезрителями и tv-джеем, обеспечивающим видеопоказ. Содержание и форма сообщений, в основном, касается приветов близким и знакомым, предложений познакомиться для различного рода взаимодействий («повеселиться», «для серьезных отношений» и пр.). Большинство корреспондентов пренебрегают знаками препинания, так что смысл сообщения понятен только тем, к кому оно обращено. Создается ощущение, что все, кто пишет в чат, знают друг друга лично и владеют какими-то одним им известными невербальными способами общения наподобие телепатии.

Если оценивать качество визуально-музыкального контента, то нужно отметить его неровность. Работа некоторой части исполнителей представляет собой стилистическую кальку с творчества известных российских поп-звезд, таких как Виктория Дайнека, Елена Ваенга, Алсу, Надежда Кадышева… (исполнители Лаурита, Татьяна Третьяк, MISTY, и др.) Однако большая часть представленных на канале номеров отличается самобытностью и ярким этническим колоритом. Наряду с упрощенно-лирическими песнями и почти полным отсутствием постановочно-режиссерской составляющей номеров встречаются высококачественные клипы на хорошие песни. К таким качественным работам, например, можно причислить ролик Султана-Урагана и Мурата Тхаголегова «На дискотеку» (музыка и слова С. Хажироко), представляющего в самом выигрышном свете новую майкопскую песню, сочетающую в себе народную эстетику, легкий юмор и самоиронию[2].

Следует отметить, что большинство песен, транслирующихся на канале, исполняется на русском языке, при том, что авторы и артисты в

---

[1] Канал существует с 2010 г.

[2] «На дискотеку» Муз. и сл. С. Хажироко. Исполнители Султан-Ураган и Мурат Тхаголегов. URL: http://yandex.ru/video/search?text=песня%20мурата%20тхагалегова%20на%20дискотеку%20автор&where=all&filmId=8W2ExS2OUXI (дата обращения: 1 февраля 2014 г.).

большинстве представляют северокавказские этносы. При этом другие языки представлены достаточно полно: помимо всех диалектов народов Северного Кавказа, есть исполнения на греческом, армянском, турецком и других языках. Так же широко представлены музыкально-сценические жанры, в ряду которых поп-музыка, народная музыка в современной обработке, фольклор в аутентичном исполнении, хореографические номера и т.д.

Как видим, телеканал «9 волна» представляет собой тип современного коммерческого медийного организма, направленного на удовлетворение эстетических потребностей телеаудитории новой формации, привыкшей к всеядности, которую устраивает как высокопрофессиональный и высокохудожественный контент, так и контент, созданный непрофессионалами [Российская телеаудитория]. При этом деятельность канала несет важную культурологическую миссию информационного маркирования региональной культуры, в частности — музыкальной. В результате просмотра трансляций «9-й волны» осознанно или неосознанно приходит понимание того, что в близких нам (жителям Адыгеи) регионах Северного Кавказа и Закавказья происходит насыщенная жизнь, наполненная обыденными событиями, что население и у нас, и там, в полной мере обладает свободой культурного самоопределения в рамках этнической традиции и современности. Это знание становится важным противовесом по отношению к часто негативной информации о политических событиях в Северокавказском регионе, как правило, инициированной центральными СМИ.

В заключение следует вернуться к актуальной проблеме разобщенности населения и региональной тележурналистики. Данная проблема вскоре может быть решена технически. По словам предыдущего министра связи и массовых коммуникаций России Игоря Щеголева (2012 г.), полный переход на цифровое телевещание произойдет к 2015 г. К этому периоду планируется охватить цифровым ТВ практически все население России. Жители страны смогут смотреть как минимум 18 общедоступных телеканалов, входящих в первые три пакета-мультиплекса. При таких условиях региональные телекомпании получат возможность качественного вещания, а творчество журналистов достигнет своей многоликой аудитории. Однако следует признать, что региональное некоммерческое телевидение, рассчитанное только на локальную аудиторию конкретного территориального образования, не сможет стать тем интегрирующим элементом, способным постоянно транслировать на большую телеаудиторию самобытность и многообразие художествен-

ной культуры этносообществ Юга России и Северного Кавказа, как это сегодня успешно реализуется посредством неэфирного коммерческого телевидения.

Список литературы:

Гросул Г.В. Развитие регионального телевидения в информационном пространстве России 1967–2008 гг. (на материалах Калмыкии). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук. Астрахань, 2010.

История создания и развития отрасли кабельного телевидения. URL: (http://catv.burics.info/istoriya-sozdaniya-i-razvitiya-otrasli-k/) (дата обращения: 5 февраля 2014 г.).

Как работает IP телевидение? URL: (http://www.rcsz-tcc.ru/rcsz-tcc-pub/tel.php) (дата обращения: 5 февраля 2014 г.).

Российская телеаудитория глазами социолога. URL: http://www.broadcasting.ru/articles2/humanit/rossiiskaya-teleayditoriya-glazami-sociologa-2/ (дата обращения: 7 февраля 2014 г.).

Спутниковое ТВ доступное каждому. URL: http://dorado.dn.ua/sta-ti-o-sputnikovom-televidenii/istoriya-sputnikovogo-televideniya.html (дата обращения: 5 февраля 2014 г.).

О. В. Сергеева (Волгоград)

ЭКРАН ЗАКРЕПОЩАЮЩИЙ, ЭКРАН ОСВОБОЖДАЮЩИЙ: ТЕОРЕТИКИ ФЕМИНИЗМА О МЕДИА-ТЕХНОЛОГИЯХ[1]

Медиа, рассматриваемые не как контент, а как технологии посредничества, меняющие в силу своих конструктивных особенностей связи между людьми, получили теоретическую интерпретацию в направлении FTS (feminist technology studies — феминистских исследованиях технологии). Феминистская теория гендера и технологии совершила большой рывок в своем развитии за последние два десятилетия. Сегодня можно говорить, во-первых, о раннем феминизме, для которого характерно настроение фатализма, подчеркивающее роль технологии в репродуцировании патриархата; во-вторых, о постмодернистком течении киберфеминизма 1990-х гг., сторонники которого приветствовали цифровые технологии как инструмент освобождения для женщин; в-третьих, о подходе технофеминизма, благодаря которому формируется комплекс идей о социальном со-конструировании гендера и технологий (в том числе, медиа-технологий).

Феминизм 1980-х гг. (а это ранний этап) выдвинул тезис, не теряющий своей актуальности и сегодня: фундаментальный способ выражения особенностей гендера в любом обществе воплощен в практике обращения с технологией. Технические навыки и области научно-технического знания разделены между полами, и это разделение формирует мужественность и женственность. В современном мире, или, во всяком случае, в обществах, которые задавали тон в индустриализации и таким образом были способны доминировать во всемирном производстве материальных благ и интеллектуальных продуктов, услуг и потребностей, технология устойчиво закодирована на понимание ее как чего-либо мужского. Мужчины рассматриваются как естественным образом связанные с технологией, при этом женщины — как те, кто, возможно, боятся или не любят все техническое. Мужчины активно занимаются машинами и механизмами: они их создают, используют,

[1] Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта № 13-23-01002 а(м) «"Социальная теория и методология исследований новых медиа": трехъязычный словарь справочник».

переделывают, и все это, любя их. Женщинам наверняка придется использовать машины на своем рабочем месте или в доме, но они их не любят и не стремятся понимать. Женщины рассматриваются пассивными бенефициариями изобретательского пламени. Соединение модернистской технологии с мужественностью включено в каждодневный опыт пола, исторический дискурс, способы труда и занятости, в образование, дизайн новых технологий и распределение власти в пределах глобального общества, в котором технология считается движущей силой прогресса.

Интерес к раскрытию гендерного неравновесия коснулся в середине XX века ведущей на тот момент медиа-технологии — телевидения. Такие авторы, как Д. Морли [Morley, 1995. P. 170–189], Л. Спигел (Spigel, 1990. P. 7–20) и др. отмечали, что с появлением телевизора в доме типичными стали новые рассогласования между супругами, поскольку женщины, для которых домашняя среда являлась пространством деятельности, а не отдыха, чувствовали себя изолированными, соперничающими с экранной информацией за внимание мужчин. Действительно, образ мужчины-зрителя, лежащего на диване перед телевизором, стал традиционным в популярной культуре. Немецкий исследователь Х. Баузингер рассматривал экранирование как появившуюся возможность спрятаться за телеэкраном на примере поведения супругов. Домохозяйка, интервью с которой Х. Баузингер приводил в качестве примера, сообщала, что вечером они с мужем очень мало смотрят телевизор, только, когда муж находится в раздраженном состоянии: «он приходит домой, едва говорит что-нибудь и включает телевизор». Исследователь обращал внимание на то, что в данном случае нажатие кнопки телеприемника не несет значения «я хотел бы посмотреть что-либо», а скорее — «я хотел бы ничего не видеть и не слышать» или «я не хочу ни с кем разговаривать» (Bausinger, 1984. P. 343–351). По мнению Х. Баузингера, экран, с одной стороны, разделяющий супругов, вызывающий чувство фрустрации, когда один из партнеров предпочитает телепрограмму живому разговору, с другой стороны, может функционировать как способ ухода от конфликтов или уменьшения напряженных отношений.

Если ранний феминизм обращен к анализу технологий индустриальной эпохи, то новые цифровые технологии в полной мере стали центром внимания киберфеминизма. Как пишет Д. В. Михель: «Киберфеминизм — направление в современной литературной и философской мысли в рамках феминистского дискурса, которое обратилось к

изучению и популяризации основных принципов киберкультуры, сложившейся в 1980-е г. на Западе на волне интереса к феномену высоких технологий, прежде всего кибернетики, биомедицины и технологий виртуальной реальности. ... В России распространение киберфеминизма связано, главным образом, с издающимся в Санкт-Петербурге журналом "Киберфемин клуб"» [Михель, 2002. С. 127–128]. Обращаясь к драматическим изменениям в распространении и использовании цифровых технологий, сторонники киберфеминизма с энтузиазмом говорили о возможностях Сети. Подчеркивалось, что виртуальное пространство Интернета свидетельствует о конце телесных оснований для различия по полу [Millar; Plant]. В ключевой для киберфеминистского направления работе «Нули и единицы: цифровые женщины плюс новая технокультура» Сэйди Плант писала, что новые медиа облегчают устранение границ между людьми и механизмами, между мужчинами и женщинами, позволяя пользователям выбрать иные маски и принимать альтернативную идентичность. Индустриальная технология может иметь патриархальный характер, но цифровые технологии, эксплуатирующие мозг, а не мускулы, основанные на сетевом принципе скорее, чем на принципе иерархии, создают альтернативные отношения между женщинами и технологиями. Интернет и виртуальное пространство понимаются в киберфеминизме как «женские медиа», обеспечивающие технологическое основание для новой формы общества, которое потенциально освобождает женщин. Согласно этому представлению женщины больше, чем мужчины подходят для жизни в цифровую эпоху».

Оптимизм этой постмодернистской литературы лучше всего суммирован Донной Харауэй (США, университет Калифорнии), подталкивающей нас впитать положительный потенциал науки и техники. По мнению Д. Харауэй, нет никакого априори данного «естественного» тела с предписанными расовыми или сексуальными параметрами. Точно также технология и знание не являются нейтральными, лежащими вне поля социальных отношений. Для Харауэй самость человека определяется тем, что делает человек. Она подчеркивает, что мы живем в мире связей, и это значит, что индивидуальность процессуальна, она может создаваться и разрушаться. Д. Харауэей в работе «Манифест для киборгов: наука, технология и социалистический феминизм в 1980-е» [Haraway, 1985. P. 65–108] приветствует постсовременное настроение всего «ненатуралистического». Она выступает за открывающиеся перспективы от смешения и пересечения границ и подчеркивает

социальную ответственность за их строительство. Интенция этого теста — критика давнишнего, как она пишет, «прохудившегося» разделения между «человеком и животным», «живым организмом и машиной», «физическим и нефизическим». В нашем мире нет никаких раз и навсегда определенных акторов — будь то человек или машина, или какой-либо другой организм. Акторы появляются в отношениях и столкновениях на конкретных «участках истории». Так что нет никакой пред-дискурсивной идентичности для любого актора, включая «нечеловеков». Все относительно, и наши границы формируются в процессе взаимодействий и дискурсивных определений.

Более цитируемыми, как правило, оказываются первые страницы «Манифеста…», где автор высказывает радикальные идеи о сущности феномена «киборг», при этом острый критический анализ связи между ICT и глобальным капитализмом остается вне зоны внимания читателей. Между тем, в «Манифесте…» Д. Харауэй пишет о появляющейся системе мирового порядка: мы переживаем движение от органического, индустриального общества к полиморфной, информационной системе, от удобного старого иерархического доминирования до страшных новых сетей, которые можно назвать «информатикой доминирования». Термин «информатика доминирования» относится к сложному ряду политических и экономических событий 2-й половины XX столетия — внедрению информационных технологий во все отрасли промышленности, формированию мегакорпораций и глобальных интер-правительственных режимов, ослаблению левой политической мобилизации под влиянием неолиберальной экономической стабильности — со всеми заметными социокультурными последствиями этого. Для Д. Харауэй очевидно, что в мирах, заряженных микроэлектронной и биотехнологической политикой, подверглись реконфигурации не только политическая и экономическая жизнь, но также категории раса/этнос, пол/гендер, сознание/тело. «Манифест …», обусловлен этими изменениями и является ответом на дебаты 1980-х в кругах левых (марксистских и феминистских) ученых.

В «Манифесте…» Д. Харауэй обосновывает, почему образ киборга — необязательно враждебен. Наши тела — это карты власти и идентичности, и киборги не являются исключениями. Именно люди ответственны за границы между человеком и машиной, поэтому нельзя сказать, что инженерные изобретения доминируют или угрожают нам. Принятие такой точки зрения создает новый политический язык, более действенный в борьбе против «информатики доминирования», поскольку, признав

наше срастание с новыми технологиями и появление новых идентичностей, человечество легитимирует способы действий, адекватные изменившемуся окружающему миру.

Д. Харауэй критически настроена по отношению к течению экофеминизма. Экофеминизм ратует за отказ от науки и технологии, закрепощающих женщин, в пользу возвращения к естественному состоянию. Хотя это звучит провокационно, но Д. Харауэй предпочитает быть «киборгом», то есть гибридом живого организма и технологии. Она обращает внимание на большой потенциал науки и техники, создающих новые значения и новые объекты, формирующих новые миры. Она с воодушевлением относится к трудно прогнозируемым эффектам современных технологий, в частности выступает за развитие гибридных объектов, произведенных биотехнологией. Генная инженерия, методы репродуктивной медицины и появление виртуального пространства — все это существенно преобразует традиционное понимание гендерной идентичности, а также вносит изменения в отношения женщин и технологии.

Идеи Д. Харауэй оказали большое влияние на теорию новых медиа, в частности, на понимание роли технологий коммуникации в изменениях социального определения пола. С именем Д. Харауэй связывают не только теорию, но и движение киберфеминизма, сторонники которого в духе «Манифеста киборга» стараются использовать виртуальную среду для преодоления стереотипов о женской технофобии

Однако, некритический энтузиазм по отношению к цифровым технологиям вызвал по отношению к киберфеминизму упреки исследователей в технологическом детерминизме, хотя он и проявляется оптимистически, а не пессимистически. И в XXI веке мы можем видеть, что женщины активно вовлечены в производство новых идентичностей, но все-таки не через процессы создания технологий, а через потребление новых медиа (например, ведение блогов является популярной деятельностью среди молодых женщин), а возможности гендерного дискурса в виртуальном мире ограничены реалиями обычного мира. Так, например, быстро растущий виртуальный мир Second Life с более чем одним миллионом зарегистрированных участников — это сложное 3D-пространство, предназначенное для взрослых «резидентов», которые могут в силу своего воображения создавать аватары и воспроизводить желаемый образ жизни. И хотя Second Life, по оценкам аналитиков, развивается как среда продвижения альтернативных ценностей, все же

этот мир стал одним из источников виртуальной порнографии. То есть фантастические кибермиры необязательно удобные культурные «места обитания» для женщин.

Чтобы продвигаться вперед, мы должны продолжить очищать наше понимание отношений между ICT и гендером и не обращаться с технологией или только как с чем-то обязательно патриархальным или как с однозначно дающим возможности эмансипации. Прагматические идеи о со-конструировании гендера и технологии представлены в подходе технофеминизма, ведущим автором которого является Дж. Вайсман (Лондонская школа экономики).

Дж. Вайсман подчеркивает, что связь между полом и ICT не является неизменно установленной [Wajcman, 2004]. В то время как процесс проектирования решает многое, технологии все же зависят и от непреднамеренных социальных последствий их распространения и доместикации. Способность пользователей-женщин произвести новые, выгодные для них «прочтения» технических артефактов зависит от их более широких экономических и социальных обстоятельств. Например, девушка-тинейджер ощущает свой мобильный телефон как расширение или свободное продление ее тела. Для ее матери телефон может быть, прежде всего, инструментом, помогающим контролировать свою дочь. Для женщин-предпринимателей мобильный телефон служит средством управления бизнесом. Наблюдаются большие различия женского опыта ICT, определяемые географическим местом, национальностью, классом, этнической принадлежностью, возрастом.

Дж. Вайсман внесла важный вклад в соединение идей феминистской социальной теории с подходом «социология науки и технологии» (или STS—science and technology studies). Сборник «Социальное конструирование технологии», который Дж. Вайсман отредактировала вместе с британским социологом Дональдом Макензи, признан ключевым текстом в социологии технологии и переиздавался семь раз после выхода в 1985 г. По мнению Дж. Вайсман, подход STS долгое время отличался господством исключительно «мужского дискурса», поэтому ее силы как ученого были направлены на то, чтобы состоялся диалог между представителями STS и авторами феминистских разработок по проблемам домашнего труда, домашней техники и репродуктивных технологий. Эти проблемы нашли развитие в ее книге 1991 г. «Феминизм противостоит технологии» [Wajcman, 1991], где давался обзор области исследований и аргументировалось выстраивание феминистской перспективы в социальных дебатах о науке и технологии.

Другая книга Дж. Вайсман, программная для современных обсуждений гендера и технологии, «ТехноФеминизм» [Wajcman, 2004] включает такие главы, как: «Мужское проектирование технологии», где дается обзор феминистских идей 1970-1980-х гг., касающихся науки и техники; отмечается, что в 1980-е гг. произошла смена исследовательских приоритетов, и вопрос о женщинах в науке сменился вопросом гендерной обусловленности технологии; «Реконфигурация технонауки» — охватывает тот же самый период времени, но сосредотачивается на развитии феминистских взглядов, складывающихся в рамках методологии STS; «Виртуальный гендер» — критический анализ утопической феминистской литературы, посвященной киберпространству; «Решение киборга» — исследуется вклад Д. Харауэй в эти дебаты, которые Дж. Вайсман в конечном счете отклоняет; «Метафора и материальность» — обосновывается попытка сближения киберфеминизма и подхода STS.

Киберфеминизм, по мнению Дж. Вайсман, это другая форма технологического детерминизма — установки на то, что технические изобретения влекут за собой социальные изменения, а социальные организации лишь пассивно отвечают на вызовы технологии. Узость технологического детерминизма была критически переработана авторами STS, предложившими концепцию социального формирования технологии, раскрывающую разнообразные пути внедрения и способы использования техники. В то же самое время, Дж. Вайсман идентифицирует систематическую тенденцию к слепоте в отношении гендера в господствующей STS. Она обеспокоена, что социальное конструирование технологии (SCOT — social construction of technology) в своей ориентации на релевантные социальные группы (Pinch; Bijker) или акторно-сетевая теория (Latour), анализирующая актантов, составляющих сеть деятельности, слишком часто работают, чтобы затенить, а не осветить исключения, отсутствия и сопротивления тех, кто не включен в использование технологии.

Благодаря работе «ТехноФеминизм» Дж. Вайсман проанализировала пути, которыми иерархия, построенная на гендерном различении, глубоко внедряется в проектирование, развитие, распространение и использование технических изобретений, она показала, что технические артефакты сформированы, помимо других социальных влияний, гендерными отношениями. Взаимная конституция общества и технологии, и особенно гендера и технологии, была ключевой темой книги Дж. Вайсман.

Таким образом, то, что Дж. Вайсман называет «технофеминизм» относится к теоретическим усилиям со стороны феминистских авторов, занимающихся проблемами науки и техники, пытающихся «переоборудовать» STS, внося в структуру этого подхода тематику гендера (в том числе сегодня не только женских, но и мужских вопросов), долгое время отсутствовавшую в мэйнстриме STS. Цель состоит в том, чтобы сохранить критические идеи более ранних дебатов теоретиков феминизма, и чтобы предложить для технофеминизма путь между утопическим оптимизмом и пессимистическим фатализмом в анализе технологий, в том числе, ICT. Ее текущий главный эмпирический проект исследует воздействие мобильных технологий связи на временной баланс между работой и семьей и на проблемы бедности [Wajcman, 2004] .

Технофеминизм вскрывает, как конкретные методы проектирования, маркетинга, научной и образовательной политики государства приводят к отсутствию определенных пользователей, в частности, женщин. И хотя невозможно определить заранее желаемые характеристики технологий и информационных систем, которые гарантировали бы равенство, обязательно, чтобы женщины были вовлечены в инженерную деятельность по созданию технических инноваций. Подход технофеминизма подчеркивает, что производство гендера имеет несколько измерений, соединяя материальные, дискурсивные и социальные элементы. Деконструкция запутанных связей технических артефактов, культуры и гендерных идентичностей помогает объяснять, почему эта связь оказалась настолько длительной.

Феминистская социальная теория, оформившаяся в XX веке, продолжает создавать актуальные концепты, раскрывающие суть ключевых изменений нашего мира. Серьезной базой для изучения медиа являются работы теоретиков феминизма по проблемам технологии (Д. Харауэй, С. Плант, Дж. Вайсман, К. Хэйлис, С. Кокбурн и др.). В феминистских публикациях на первый план обсуждения выдвигается определенный уклон (прежде всего, мужской) в способах понимания и развития технологий. За последние два десятилетия социальные теоретики феминизма идентифицировали мужскую монополию на технологию как важный источник их власти, а женский недостаток технологических навыков — как важный элемент их зависимости от мужчин. В работах по киберфеминизму и технофеминизму бросается вызов общераспространенному предположению о том, что технологии — и в том числе всепроникающие сегодня ICT — являются социально нейтральными и, в частности, гендер-

но нейтральными. В своем внимании к обусловленности развития технологий сложившимися мнениями и отношениями теоретики феминизма близки к идеям STS. Кроме того, феминистские работы, посвященные технологическому неравенству, демонстрируют продуктивный социально-исторический подход, вскрывающий не универсальный, а темпоральный характер доминирования.

Список литературы:

Михель Д. В. Киберфеминизм // Словарь гендерных терминов / под ред. А. А. Денисовой / Региональная общественная организация «Восток-Запад: Женские Инновационные Проекты». — М., 2002.

Bausinger H. Media, technology and everyday Life // Media, Culture and Society. — 1984. — № 6.

Bijker W.E. Sociohistorical Technology Studies // Handbook of Science and Technology Studies / Ed. by Sheila Jasanoff & Gerald E. Markle & James C. Peterson & Trevor Pinch. — Thousand Oaks: SAGE Publications, Inc., 1995.

Haraway D. A manifesto for cyborgs: science, technology, and socialist feminism in the 1980's // Socialist Review. 1985. Vol. 80, № 15.

Latour B. The prince for machines as well as for machinations // Technology and Social Process / Ed. by Brian Elliot. — Edinburgh, 1988.

Millar M. Cracking the Gender Code: Who Rules the Wired World? Toronto: Second Story Press, 1998.

Morley D. Television not so much a visual medium, more a visible object // Visual Culture / Ed. by Chris Jenks. — London and New York: Routledge, 1995. — P. 170–189.

Pinch T.J., Bijker W.E. The Social Construction of Facts and Artefacts: or How the Sociology of Science and the Sociology of Technology might Benefit Each Other // Social Studies of Science. — 1984. — Vol. 14.

Plant S. Zeros and Ones: Digital Women + the New Technoculture. — London, 1998.

Spigel L. The domestic gaze // From Receiver to Remote Control: The TV Set / ed. Geller. — New York: New Museum of Contemporary Art, 1990.

Wajcman J. Feminism confronts technology. — Cambridge, 1991.

Wajcman J. Pressed for Time: The Acceleration of Life in Digital Capitalism. — University of Chicago Press, 2014.

Wajcman J. TechnoFeminism. — Cambridge: Polity Press, 2004.

II

ЖИЗНЬ ЭКРАНОВ

О. В. Строева (Москва)

ВАН ГОГ И ФЕНОМЕН РАЗМНОЖЕНИЯ ОБРАЗОВ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Под влиянием развития массового производства в XX веке произошло изменение восприятия самого феномена искусства, разрушилось представление об уникальности объекта. Недавно прошедшая в Москве выставка под названием «Ван Гог. Ожившие полотна» еще раз продемонстрировала феномен размножения образов и изменения статуса произведения искусства в современной культуре. Помимо экранных изображений произведений Ван Гога на выставке продавались изображения на кружках, брелках, платках и других предметах быта, что давно уже стало привычным бизнесом для всех мировых музеев классического искусства. Мы наблюдаем, как трансформируется механизм функционирования произведения искусства как такового. Технология позволяет изменить сам способ бытия произведения искусства, сделав его экранной копией или симулякром, а также предметом обихода или развлечения. Об этом писал В. Беньямин, говоря о проблеме множественности, возникшей в связи с развитием технологий: «Развлечение и концентрация составляют противоположность, позволяющую сформулировать следующее положение: тот, кто концентрируется на произведении искусства, погружается в него; он входит в это произведение, подобно художнику-герою китайской легенды, созерцающему свое законченное произведение. В свои очередь развлекающиеся массы, напротив, погружают произведение искусства в себя. Наиболее очевидна в этом отношении архитектура. Она с давних времен представляла прототип произведения искусства, восприятие которого не требует концентрации и происходит в коллективных формах. Прямым инструментом тренировки рассеянного восприятия становящегося все более заметным во всех областях искусства и являющегося симптомом глубокого преобразования восприятия является кино» [Беньямин, 1996. С. 66–91].

Отсутствие концентрации и растворение произведения в зрителе, при коллективном восприятии, — характерные черты медиакультуры. В результате размножения образов в экранной культуре в целом представление о прекрасном, как о неутилитарном удовольствии по И. Канту, также перестало быть актуальным. Мы наблюдаем парадоксальную вещь, как категория прекрасного теряет свою главную характеристику — не-

утилитарность, и становится, как минимум, категорией экономической. Как следствие, все, что происходит в современном элитарном искусстве, больше похоже на противостояние этому процессу размножения и обесценивания образов. Уже в модернистских направлениях художники, пытались сопротивляться этой тенденции, они начали апеллировать к потенциалу социального воображения зрителя или заниматься «актом остранения», как способа обрести предметы заново. Этот принцип был положен в основу создания *редимейдз*, а в современную эпоху постмодернизма привело к тенденциям незрелищного искусства, полного или частичного отказа от репрезентации, к различным экспериментам взаимодействия со зрителем, в том числе шокотерапии. В целом переизбыток визуальной информации в медиакультуре, возможно, стал причиной таких явлений, как «интервенционизм», представленном в России известной группой Pussy Riot.

Однако, несмотря на сопротивление медиакультуре, современное искусство — это искусство без трангрессии, по определению американского философа Джона Райхмана[Rajhman]. В западной эстетике художник больше не позиционируется как трансгрессор (как назвал его Ж. Батай), а считается производителем глобализированных образов и воспроизводителем мифологических структур, генерируемых медиакультурой. Другими словами, художник сейчас скорее экспериментатор, мыслитель, картограф (как у М. Фуко и Ж. Делеза) или бриколер (по определению К. Леви-Стросса). Но что вкладывает постмодернистский дискурс в понятие трансгрессия, с одной стороны, и бриколаж, с другой? Трансгрессия фиксирует феномен перехода непроходимой границы и, прежде всего, границы между возможным и невозможным. У М. Фуко трансгрессия — это эстетическая и литературная модель перехода к новому языку: «...философия проделывает опыт над самой собой и своими пределами — в языке и в этой трансгрессии языка, которая ведет ее, как она вела Батая, к обмороку говорящего субъекта... там язык открывает свое бытие в преодолении своих пределов: вот она, эта форма недиалектического языка философии... разламывает единство дискурса» [Фуко, 1994. С. 129–130]. Следовательно, последние художники-трансгрессоры, перешедшие Рубикон в области языка изобразительного искусства, были модернисты. Однако, кажется, что современные художники акционисты или арт-активисты, как они себя называют, все еще не могут расстаться с ролью трансгрессора, по крайне мере, так они себя позиционируют. Чтобы разобраться в том, кто на самом деле современный худож-

ник — трансгрессор или бриколер, необходимо соотнести понятия бриколаж, деконструкция и трансгрессия.

Итак, в постмодернистском дискурсе сосуществует несколько параллельных категорий, описывающих одни и те же культурные феномены, либо их семантические поля в значительной степени пересекаются. Термин «бриколаж», как известно, используется в постмодернистском обиходе, в узком смысле означая создание предмета или объекта из подручных материалов. Но К. Леви-Стросс расширил понятие «бриколаж» до общефилософской категории, включив его в характеристики мифологического мышления в значении всеобщего взаимного отражения или «отскока». Концепту «бриколаж», на первый взгляд, противостоит понятие «деконструкция», поскольку первый предполагает воссоздание мифологической структуры, а второе взрыв или, по определению М. Рыклина, «терракт» внутри структуры. С другой стороны, является ли трансгрессор антиномией категории бриколер?

К. Леви-Стросс так описал производителя — «бриколера»: «В наши дни бриколер — это тот, кто творит сам, самостоятельно, используя подручные средства в отличие от средств, используемых специалистом. Однако суть мифологического мышления состоит в том, чтобы выражать себя с помощью репертуара, причудливого по составу, обширного, но все же ограниченного; как-никак, приходится этим обходиться, какова бы ни была взятая на себя задача, ибо ничего другого нет под руками. Таким образом, мышление оказывается чем-то вроде интеллектуального бриколажа» [Леви-Стросс, 1994. С. 126] Кратко бриколаж можно определить как создание новой целостности на основе уже имеющихся разрозненных элементов. Так М. Фуко пишет, применительно к исторической науке: «Для анализа подобного рода историки располагают инструментарием, отчасти унаследованным от предыдущих эпох, отчасти новоприобретенным: модели экономического роста, качественный анализ обменных потоков, схемы демографических кризисов, изучение климата и атмосферных сдвигов, установление социологических констант, описание технических достижений и история их внедрения. Все эти подручные средства позволяют вычленить в поле истории различные осадочные пласты, а литературные последовательности, составлявшие долгое время объект исследований, замещаются глубинными структурами» [Фуко, 1996. С. 7, 8].

Понятие «дискурса» также может рассматриваться как пример бриколажа, по мнению Ж. Деррида, так как он отождествляет научное исследование с анализом речи или текста, с изучением не объекта, а на-

учного текста и его структурных особенностей. Деконструкция, таким образом, тоже представляет собой типичный пример проявления бриколажа в литературно-философском творчестве, ибо переносит гипотезу Фрейда о наличии бессознательного в психике человека на анализ научного (философского) текста, в котором роль бессознательного и играют «глубинные структуры», о наличии которых не подозревали даже сами авторы текстов. В системе постмодернизма это находит выражение в концепциях «смерти Автора» как внешней детерминанты текста и «смерти Бога» как финальной и исчерпывающей внешней детерминанты. М. Бланшо отмечает, что «следовало бы не только попробовать вверить мысль случаю… но самому ввериться единственной мысли, которая в принципиально едином мире, сместившем всякую случайность, опять решается выбросить кости в игре» [Бланшо, 1994. С. 75].

Прежде всего, речь идет о возможности формирования принципиально новых (т.е. недетерминированных наличным состоянием системы) эволюционных перспектив. Этот принцип философского мышления и художественного творчества некоторые ученые соотносят с нелинейным типом детерминизма, заложенным в основу синергетической парадигмы современного естествознания: «В сильно неравновесных условиях процессы самоорганизации соответствуют тонкому взаимодействию между случайностью и необходимостью, между флуктуациями и детерминистскими законами. Мы считаем, что вблизи бифуркаций основную роль играют флуктуации или случайные элементы, тогда как в интервалах между бифуркациями доминируют детерминистические аспекты. …Когда система, эволюционируя, достигает точки бифуркации, детерминистическое (т.е. осуществляемое посредством апелляции к универсальным динамическим законам) описание становится непригодным. …Переход через бифуркацию — такой же случайный процесс, как бросание монеты», в силу чего «в этом случае… возможно только статистическое описание» [Пригожин, Стенгерс, 1986. С. 235–237.]

Таким образом, поскольку концепт трансгрессии основан на идее невозможности не только предсказать, но даже выразить в наличном языке феномен перехода к тому, что не детерминировано наличным бытием, трансгрессивный переход может рассматриваться как аналог бифуркационного ветвления или случайной флуктуации. М. Фуко пишет так: «Предел и трансгрессия обязаны друг другу плотностью своего бытия: не существует предела, через который абсолютно невозможно переступить; с другой стороны, тщетной будет всякая трансгрессия иллюзорного или призрачного предела… Посему трансгрессия относится

к пределу не как черное к белому, не как запрещенное к разрешенному, внешнее к внутреннему, исключенное к хранимому пространству обитания. Скорее, она связана с ним в своего рода штопорном отношении, которое не может быть исчерпано простым взламыванием [Фуко, 1994. С. 117]. В некоторых статьях Фуко также использует термин 'franchissement' («пересечение границы»), что имеет значение «перейти Рубикон», без возможности возвращения [Kazarian].

С другой стороны, трансгрессия — термин геологический — явление, при котором уровень моря повышается по отношению к земле, и, в результате затопления, береговая полоса движется в направлении более высоких мест. У М. Фуко есть аллюзия: «Кажется, игра пределов и трансгрессии направляется простым упрямством: то и дело трансгрессия переступает одну и ту же линию, которая, едва оказавшись позади, становится беспамятной волной, вновь отступающей вдаль — до самого горизонта непреодолимого» [Фуко, 1994. С. 117]. Таким образом, трансгрессия постоянно утверждает предел, сама изначально отрицая его. Когда линия предела-запрета распадается, на ее месте утверждается новый запрет, еще более устойчивый и непроницаемый, чем прежде. В. Подорога отмечает, что современная культура постоянно создает все более гибкие и точные системы пределов-запретов, действующих превентивно, с учетом будущего возможного эксцесса и его интенсивности; она больше не отторгает от себя трансгрессивные состояния, но впитывает их как губка, «размягчая», перенаправляя их разрушительную энергию в уже готовые полифункциональные (капиллярные) системы запретов [Подорога, 2001].

Таким образом, модель производства современной культуры представляет собой бриколаж, то есть эксперимент или интеллектуальную деконструкцию, с симуляцией трансгрессии. Искусство стрит-арта, последнее время, ставшего одним из самых популярных видов арт-деятельности, может быть показательным примером того, как работает в современной культуре такая модель бриколажа с иллюзией трансгрессии или трансгрессией-профанацией. Изначально художник стрит-арта ощущал себя Сверхчеловеком или Трансгрессором, нарушая некий социальный запрет и противопоставляя свое индивидуальное высказывание, свой художественный жест установленному порядку (когда стрит-арт зарождался, художники подвергались риску быть схваченными полицией). Пафос стрит-арта состоял в том, что художник продуцировал свои собственные образы-знаки, штампуя их, бесконечно дублируя с помощью трафаретов, занимаясь размножением образов вручную. Возможно, таким образом, художник пытался переоценить то, что навязывает ему

медиакультура и общество глобализации, противопоставляя свое индивидуальное производство образов массовому производству.

Однако стрит-арт, точно так же как и все медийные продукты, обладает характеристиками, описанными В. Беньямином: это форма коллективного восприятия, не требующая концентрации, основанная на рассеянной перцепции. Индивидуальное производство образов в условиях переизбытка визуального похоже на безумие, однако оно приобретает статус магического ритуала и своеобразной формы бриколажа. И в этой форме присутствуют черты трансгрессивности или скорее «тоска по трансгрессии», некогда присущей искусству аванграда. Как раз эту видимость перехода границ «невозможного» можно назвать «симуляцией трансгрессии», так как индивидуальность и первичность художественного высказывания крайне сомнительна в условиях медиарельности и переизбытка образов. Этот феномен М. Фуко назвал «обмороком субъекта» или «смертью автора». Именно поэтому мы можем констатировать только тот факт, что в современном искусстве «трансгрессируется сам символический порядок» [Rajhman], а художник становится лишь звеном в производстве образов. Более точно этот процесс описывает, на наш взгляд, термин трансгрессия-профанация, на которой построена вся система гибких запретов современной культуры, где сам акт трансгрессии становится модным брэндом и предметом коммерции.

Так, искусство стрит-арта как будто переходит несколько границ «невозможного». Один видимый предел — это границы музейного пространства, другой — нарушение социальных правил (хотя сейчас большинство проектов стрит-арта официально утверждены), третий — балансирование на грани искусства и политики[1]. Если модернисты привнесли в музей повседневность, то стрит-арт делает пространство города огромным музеем, совершая обратное действие. Однако парадоксально, что сегодня стрит-арт в свою очередь постепенно приобретает статус музейного искусства, включаясь, таким образом, в экономическую систему мирового арт-рынка. Так Московский музей современного искусства представил первую персональную выставку художника Павла Пухова «Наше дело подвиг!», работавшего под псевдонимом Паша 183. Выставка в ММОМА, как сказано в пресс-релизе, был первым в российской

[1] Политический стрит-арт пытался функционировать в качестве инструмента воздействия на власть и общество в целом. Так, например, в 2007 году лондонский коллектив «Гетто Санты» мобилизовал несколько звезд мирового стрит-арта — Бэнкси, BLU, Ron English, Swoon — расписать бескрайние бетонные просторы разделительного барьера между Израилем и Палестинской автономией в районе города Вифлеема.

выставочной практике проектом, в котором встретились музейное пространство и уличное искусство на примере творчества одного художника. Другой известный британский художник Бэнкси, также ставший уже музейным, посвятил в свое время Паше 183 одну из своих работ, названную «P183. R.I.P». Таким образом, тот социальный протест, который был некогда заложен в явлении стрит-арта, давно был нейтрализован и переведен в разряд коммерческого брэнда.

Социальный протест как элемент современного искусства, проявляющийся в более радикальных формах акционизма и арт-активизма, — также яркий пример трансгрессии-профанации. Медиакультура и в целом общество глобализации создает такую синкретическую среду, бриколажную среду с системой «мягких запретов», опережающих трансгрессивные состояния, где происходит всеобщее размывание границ, что и создает иллюзию трансгрессивных шагов, которые могут превращать искусство в политические действия, а политику в форму искусства или игры. В таком состоянии культуры любому трансгрессивному состоянию противопоставляется уже не запрет, а другое трансгрессивное состояние, заведомо вписанное в систему рыночных отношений.

Иллюстрация

Выставка художника Павла Пухова «Наше дело — подвиг!», ММОМА 2014

Список литературы

Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. — М., 1996.

Бланшо М. Опыт-предел // Танатография Эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века. — СПб., 1994.

Леви-Стросс К. Первобытное мышление. — М., 1994. С. 126.

Подорога В. // Новая философская энциклопедия: В 4 тт. — М.: Мысль. Под редакцией В. С. Степина. 2001.

Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой. — М., 1986.

Фуко М. Археология знания. — Киев, 1996.

Фуко М. О трансгрессии // Танатография Эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века. — СПб., 1994.

Kazarian E. On Limits—Critique, Transgression, and the Practice of Freedom in Foucaul. [Электронный ресурс] // Academia, 2014. URL: http://www.academia.edu

Rajhman J. Thinking in Contemporary Art: Contemporary art is art of the 'globalization' of art and its institutions. [Электронный ресурс] // Columbia University, 2014. URL: http://www.columbia.edu/cu/arthistory/faculty/Rajchman.html

Е. В. Николаева (Москва)

ФРАКТАЛЬНЫЕ КИНОНАРРАТИВЫ: МНОЖЕСТВЕННОЕ ЧИСЛО СОСЛАГАТЕЛЬНОЙ РЕАЛЬНОСТИ

Цифровая эпоха коренным образом изменила модусы восприятия и способы репрезентации реальности. Специфические понятия, которыми оперирует постнеклассическая наука, в их популяризованных версиях формируют в обыденном сознании лингвокультурную картину мира, требующую не верификации, но веры. Сложные термины естественных наук превращаются в художественные метафоры и фабульные элементы современного искусства. Черные дыры, бифуркация, фракталы, странные аттракторы, ретро-причинность и целый ряд подобных концептов образуют ментальную среду «магической» реальности, которая начинает существовать на правах априорности и формирует соответствующую ей мифологию культуры «дабл-пост».

Теория хаоса, сложившаяся благодаря работам И. Пригожина, Э. Лоренца, Дж. Глейка, Г. Хакена, Б. Мандельброта и других ученых, сделала возможным принципиально иной взгляд на «случайные» процессы не только в природной, но и в социокультурной среде, и предоставила свою аксиоматику для концептуализации и конструирования действительности в современном художественном дискурсе. Действительно, символическое освоение онтологии, непостижимой для рядового субъекта культуры, происходит в наши дни, по большей мере, посредством самых разных медийных и художественных практик, которые предлагают эстетически привлекательный и при этом ментально комфортный способ восприятия новой (пост-постмодернистской) иррациональности. В этом отношении цифровой кинематограф обладает практически неограниченными визуальными и концептуальными возможностями перекодирования научной (и квазинаучной) картины мира в красочные, поражающие воображение визуальные образы и медийные нарративы. Форма и содержание таких кинонарративов определяются логикой детерминированного хаоса и сконструированного на его основе нелинейного «дробномерного» хронотопа.

Разумеется, нелинейные сюжеты — явление отнюдь не исключительно последних десятилетий, они с давних пор существуют в художественной культуре, в первую очередь, в форме литературного «романа

в романе» («Тысяча и одна ночь», «Рукопись, найденная в Сарагосе» Яна Потоцкого и т.п.), однако, лишь на рубеже третьего тысячелетия сюжетная нелинейность представляет собой художественную экстраполяцию научной картины мира на опыт повседневной жизни. Иными словами, постнеклассическая научная эпистема начинает выступать не только в качестве алиби запутанных вымышленных вселенных (новые открытия всегда так или иначе интерпретировались искусством), но постепенно начинает играть роль матрицы социального бытия, прилагая технократические принципы к моделированию социокультурной организации всего человеческого общества. Ярким примером может служить «Матрица» братьев Вачовски. Так возникает космогоническая и эсхатологическая мифология цифровой эпохи и, говоря языком М. Маффесоли, новая «околдованность мира» [Маффесоли, 1991. С. 274–283], порождающая в сознании субъекта медиакультуры синкретизм природного и социального, воображаемого и действительного, техно-виртуального и биологически-материального.

Если теория относительности породила фантазийные версии космического пространства-времени, то понятия постнеклассической науки инициировали художественную рефлексию по поводу сложных конфигураций земного хронотопа и множественности параллельных реальностей земного бытия.

Среди постнеклассических научных теорий, которые используются в качестве концептуального каркаса для нелинейных кинонарративов, особое место занимает фрактальная геометрия, начала которой в 1970–1980-х годах заложил франко-американский математик Бенуа Мандельброт [Мандельброт, 2010]. Однако первое приложение фрактальных алгоритмов в области кинематографа носило технический, прикладной характер и было связано с использованием цифровой компьютерной графики. Так горные ландшафты «Стартрека II: Гнев Хана» (1982), лунные пейзажи и боевая космическая станция «Звезда смерти» в «Звездных войнах (Эпизод VI: Возвращение джедая», 1983) были созданы на основе фрактального алгоритма СИФ, системы итерируемых функций [Кроновер, 2006. С. 301–302; Patrzalek, 2006. Pp.1–7].

В 1990-х годах концепты нелинейной хаотической динамики начинают все чаще появляться непосредственно в киносюжетах. К настоящему моменту количество фильмов, в которых в том или ином виде обыгрываются идеи фрактального устройства мира и фрактальной сущности человеческой экзистенции, исчисляется десятками. В определенном смысле можно говорить о своего рода фрактальной онтоло-

гии, которая лежит в основе многих киноновелл 1990-х — 2010-х годов, в широком жанровом диапазоне от боевика («Looper», 2012), фильма катастрофы («End Day», 2005) и фильма ужасов («Haunter», 2013) до комедии («Groundhog Day», 1993), романтической драмы («Sliding Doors», 1998) и психологического триллера («Vanilla Sky», 2001).

Ниже будут рассмотрены некоторые типы нелинейных (фрактальных) сюжетов в кинематографических нарративах, построенных на принципах «геометрической» фрактальности (вложенные и ветвящиеся сюжеты), «концептуальной» фрактальности (сюжетные паттерны разных структурно-семантических категорий), странных аттракторов (стохастические повторяющиеся сюжеты) и странных петель обратной связи (ретропричинность). Предварительно позволим себе сделать несколько пояснений по поводу сущности фракталов и фрактальных систем с позиций *digital humanities* (цифровых гуманитарных наук), сознательно оставив в стороне сугубо математические формулы и дефиниции.

Концепция фрактальной геометрии, первоначально возникнув как специальный раздел математики, неожиданно стала ключом к пониманию и моделированию объектов и феноменов, характеризующихся сложной структурой и нелинейным, «хаотическим» поведением, среди которых турбулентные потоки, облака, устья рек, горные массивы, цены на биржевых рынках, городская застройка, демографические и социально-исторические процессы, нервная система человека. Все они, как доказал Б. Мандельброт и его последователи, демонстрируют повторяющиеся паттерны разных масштабов, упорядоченные на более высоком уровне сложности. В самом общем виде, фрактал определяется как «структура, состоящая из частей, которые в каком-то смысле подобны целому» [Федер, 1988. С. 19]. Именно самоподобие является сутью фрактального образования: любой фрактал содержит на всех своих уровнях (бес)конечно воспроизводящиеся паттерны, которые в той или иной степени повторяют характерные особенности целого (формы, узоры, структурные связи, конструкции, образы, идеи и т.п.). Таким образом, самоподобие паттернов может быть орнаментальным, ментальным, поведенческим, событийным и т.д.

Принципиально также, что алгоритм построения фрактала, во-первых, является итерационным (т.е. происходит многократное повторение одного и того же набора действий), а во-вторых, рекурсивным, то есть на каждом шаге начальным значением служит результат предыдущего цикла. В гуманитарном смысле это означает не просто формальное повторение, но «циклическое» развитие изначально «заданных» форм

с приращением вмещающихся в них смыслов благодаря заключенной в алгоритм «преемственности» и «памяти» о прошлых значениях (событиях). Соответственно, некоторые герои фильмов, попадающие в «петлю времени», как, скажем, телеобозреватель Фил Коннорс из истории про День сурка («Groundhog Day», 1993, США), повторяя каждый раз «запрограммированную» череду действий, знают и помнят эту последовательность, происходившую все предыдущие дни. Поэтому даже в рамках «жесткого» алгоритма у них остается возможность, на первый взгляд, незначительных вариаций в своих поступках, а знание траекторий предыдущих «итераций» позволяет персонажу выбирать тактические решения, несколько отличные от прошлых, что, в конце концов, приводит к разрыву заколдованного круга (как у Фила Коннорса) или к совершенно другому финалу (как в случае Саманты и Иэна из фильма «Если только» («If only», 2004, США)).

Тут необходимо отметить, что и в теории подобие фрактальных паттернов не обязательно должно быть абсолютным. Детерминированные (абсолютно самоподобные, в т. ч. симметричные) фракталы встречаются, в основном, в искусственных системах. Гораздо чаще фракталы оказываются стохастическими, т. е. содержат небольшие искажения паттерна благодаря специально заложенной в алгоритм рандомной компоненте. Кроме того, существуют алеаторные фракталы, в которых искажения паттерна существенны и непредсказуемы из-за случайных внешних возмущений [Деменок, 2012. С.155–158]. Более того, фракталам присуща сильная чувствительность к начальным условиям, то есть малейшие различия в начальных условиях дают совершенно разные состояния системы через некоторое время. Таков и классический выбор в точке бифуркации (например, цвет таблетки в «Матрице»), и роковая случайность (успевает героиня войти в поезд или нет в фильме «Осторожно, двери закрываются» («Sliding Doors», 1998, Великобритания–США)).

Самые простые варианты фрактального подобия можно наблюдать в геометрических объектах, таких как, например, матрешка или ветвистое дерево. Они относятся к категории линейных фракталов (разные исследователи называют их также геометрическими или конструктивными [например: Чумак, 2011. С. 81–102]). Самоподобные паттерны возникают в них в результате одного и того же многократного повторенного геометрического преобразования исходной формы. На принципе «геометрической» фрактальности построены, к примеру, сюжеты таких кинофильмов, как «Господин Никто» («Mr. Nobody», 2009, Франция и др.), в котором происходит множественное ветвление линии жизни главного

героя, и «Начало» («Inception», 2010, США-Великобритания), где реальности оказываются вложенными друг в друга.

Более сложная процедура фрактального построения характерна для так называемых нелинейных (или алгебраических) фракталов. Она требует рекурсивного алгоритма расчета значений нелинейной функции, обычно содержащей комплексные переменные. Эти вычисления производятся исключительно с помощью специальных компьютерных программ, поскольку они включают в себя огромное множество операций и выполнить вручную их чаще всего невозможно. Визуализация результатов вычислений дает необыкновенно красивые фрактальные формы. К числу нелинейных фракталов относятся, например, логарифмическая спираль и знаменитое множество Мандельброта[1], содержащее помимо спиралей самоподобные паттерны, напоминающие то морских коньков, то виноградную лозу, то «черные дыры» или «отпечатки пальцев Природы» [Taylor, 1999. P. 422].

Формульно-алгебраическое происхождение имеют и так называемые странные аттракторы — пучки сложных, «запутанных», часто близких, но никогда не пересекающихся траекторий, соответствующих движению сложной открытой системы (физической или социокультурной) в ее стремлении к устойчивому состоянию. Самым известным является похожий на бабочку странный аттрактор Лоренца, описывающий метеорологические процессы[2]. В последние годы делаются попытки соотнести «портреты» странных аттракторов (дугообразного аттрактора Хенона, кругового аттрактора Ресслера, «двукрылого» аттрактора Уэды и других, имеющих очень сложные конфигурации) с общественно-политическими и социокультурными феноменами (тип государственного устройства, смены социокультурных парадигм и т.п. [Миронова, 2005; Жуков, Лямин, 2007; Буданов, 2009].

Если рассматривать с этой точки зрения кинонарративы, то «странные аттракторы» формируются сюжетными линиями, образующими «циклические» событийные ряды. Сразу уточним, что «циклические» сюжеты, структурно относящиеся к категории странных аттракторов, можно найти не только в кинематографе последних лет. Существуют созданные еще в «доцифровую» эпоху литературные произведения и, соответственно, их экранизации, в которых одна и та же история (ча-

[1] Множество Мандельброта: http://media.vorotila.net/items/4/6/f/t1@46fbd422-4aad-446e-b7b2-22fa56ca8bad.jpg.

[2] Странный аттрактор Лоренца: http://farm1.staticflickr.com/117/273180669_517e368683.jpg.

ще всего детективная) рассказывается несколько раз — от лица разных действующих лиц, как это происходит в известной новелле Рюноскэ Акутагава «В чаще» (1921) и фильме Акиры Куросавы «Расемон» (1950). Появление фрактальной истории и ее экранизации в первой половине XX века, по-видимому, не случайно. Искусство всегда оказывается наиболее чувствительным к еще неясным идеям, которые оформятся в научные концепции порой спустя многие годы. Так уже в первые десятилетия XX века, когда Пуанкаре и Жюлиа лишь заложили основы будущей теории фрактальности, нецифровые фрактальные формы появились и в изобразительном искусстве (например, в серии «Амфора» Франтишека Купки), и в музыкальных композициях (балеты «Парад» и «Меркурий» Эрика Сати) [Abraham, 2010].

Возвращаясь к киноновеллам, подобным «Расемону», отметим, что сюжетные повторы в них представляют стохастический фрактал события как бы «снаружи», с разных ракурсов, которые заданы позициями разных персонажей в истории. При этом время внутри события линейно, стохастические циклы относятся к ментальному воспроизведению мегасобытия в целом (совокупности поступков всех персонажей), а не к цепочке событий, которую повторно проживает отдельное действующее лицо. Странные аттракторы в большинстве кинонарративов конца XX — начала XXI вв., напротив, формируются «изнутри», динамикой собственного движения главного героя (героев), как, например, в известном фильме «Беги, Лола, беги» («Lola rennt», 1998, Германия). Алеаторные повторения микрособытий с незначительными изменениями в самом начале (когда девушка сбегает вниз по лестнице) приводят к принципиально разным финалам (Лола погибает от пули полицейского, ее парня сбивает машина, оба остаются живы и получают в свое распоряжение большую сумму денег). Кроме того, в современных фильмах такого рода, за редким исключением, постулируется априорная нелинейность времени, повторяемость событий возникает в результате нелинейности потока повседневности: траектории микрособытий формируют странный аттрактор именно вследствие цикличности и повторяемости временных «кластеров», чаще всего, суток, но есть варианты, где петля времени замыкается за несколько часов или минут («Исходный код» («Source code», 2011, США-Канада)). Этот временной кластер воспроизводится в разных кинонарративах от двух до «бесчисленного» количества раз, так что микрособытия складываются в каждом цикле немного по-другому, но строго в рамках сюжетного поля, т. е. бассейна притяжения странного аттрактора.

Идея нелинейного времени реализуется в трех типах фрактальных нарративов. Во-первых, это фабулы, основанные на хронологических инверсиях «технологического» генезиса (всякого рода машины времени): «Терминатор» («The Terminator», 1984/1991/2003, США-Великобритания); «Назад в будущее» («Back to the Future», 1985/1989/1990, США); «Петля времени» («Looper», 2012, США-КНР). Фильмы этой категории являются типичными произведениями в жанре научной фантастики. В большинстве сюжетов присутствуют так называемые «странные петли обратной связи», в результате которых изменения на разных уровнях (временных локусах) реальности коррелируют на основе сложного алгоритма обратной причинности. Автор этого понятия [Хофштадтер, 2001. С. 11]. Например, робот-терминатор отправляется на 45 лет назад с целью убийства девушки, которая впоследствии родит сына, ставшего во главе сопротивления людей против машин. Успешная борьба Джона (лидера Сопротивления) с искусственным интеллектом военного компьютера в будущем становится причиной смертельной опасности, которой подвергается его мать в прошлом. Кроме того, отцом Джона становится сержант Сопротивления, которого Джон посылает в прошлое, чтобы защитить свою будущую мать.

Для второго типа фрактальных кинонарративов характерны сюжеты, в которых аксиоматически задается цикличность/повторяемость времени и сюжетных паттернов как тип экзистенции, спроецированный на обычные (или не совсем обычные, но возможные) ситуации повседневной жизни: «День Сурка» («Groundhog Day»); «Если только» («If Only»); «Повторяющие реальность» («Repeaters», 2010, Канада); «Треугольник» («Triangle», 2009, Великобритания-Австралия). Примечательно, что первым фильмом такого типа, по-видимому, стала историческая кинодрама Владимира Хотиненко «Зеркало для героя» (1987, СССР), снятая по мотивам одноименной повести Святослава Рыбаса (1983). (Заметим в скобках, что именно в эти годы выходят впоследствии широко известные книги Бенуа Мандельброта по фрактальной геометрии. При этом в России идеи синергетики и фрактальности в гуманитарном дискурсе, в том числе в рамках математической истории, начнут разрабатываться лишь в середине 1990-х годов. В этой ситуации появление сюжета, построенного на принципе странного аттрактора, можно отнести к художественному предвосхищению парадигмы детерминированного хаоса.)

В историях этого типа не происходит ничего фантастического с точки зрения жизненного мира, за исключением «сбоя» в смене дат. К примеру, персонажи «Зеркала для героя», попавшие в послевоенное

прошлое, проживают обычный день (включающий работу на аварийной шахте и ночные аресты «неблагонадежных») небольшого советского шахтерского городка 1949 года. Точно также все поступки юных пациентов реабилитационной клиники («Повторяющие реальность») — даже самые радикальные, такие как употребление наркотиков, ограбление, убийство, суицид, совершаемые изо дня в день тремя молодыми людьми, попавшими в «ловушку времени», тем не менее, не выходят за рамки реально возможного. То же самое относится к кровавым событиям, разворачивающимся на пассажирском лайнере в открытом море в мистическом триллере «Треугольник». Примечательно, что разрыв замкнутого временного круга во всех случаях происходит в результате критического накопления добрых или злых дел и невозможен без осознания ответственности человека за каждый прожитый день, за каждое действие, за каждое слово. Именно поэтому жуткая последовательность убийств в кинодраме «Треугольник», как становится ясно в конце фильма, будет возобновляться бесконечно. Фрактальная структура таких кинонарративов служит средством художественного осмысления экзистенциальной проблемы «добра» и «зла» в повседневной человеческой жизни.

Кинематограф реализует концептуальные возможности фрактальных нарративов и для «документального» изображения реальности нового типа — множества потенциальных и равновозможных реальностей. Этот прием был использован компанией BBC в фильме «Конец света» («End Day»). В художественный фрейм включены четыре варианта глобальной катастрофы (мегацунами, вызванное извержением вулкана; падение астероида на одну из европейских столиц; распространение пандемии; взрыв синхрофазатронного ускорителя). Все они оказываются вложенными сюжетами «фильма в фильме» и закольцовываются титрами закончившейся телевизионной передачи, под которые каждое утро просыпается герой фильма — доктор Хауэлл.

Наконец, в некоторых кинонарративах фрактальное устройство антропо-социо-культурных пространств полагается в качестве онтологической характеристики жизненного мира: «Начало» («The Inception»); «Эффект бабочки» («The Butterfly Effect», 2004, США). Так в киноистории, созданной Кристофером Ноланом («Начало»), возможность группового погружения в многоярусные сны-реальности существует как данность и используется в качестве технологии промышленного шпионажа и внедрения определенной идеи в сознание жертв конкурентных войн. При этом архитектура сновидений и их пространственно-временной континуум выстроены на основе «невозможной» лестницы Пенроуза, которая

представляет собой одну из самых наглядных визуализаций «странной петли» обратной связи. В фильме эта лестница предъявляется как своего рода внутренняя рекурсивная отсылка — в виде эскалатора в деловом центре. Важно, что в фильме сделана попытка смоделировать принципиальную незавершенность фрактального мира: с одной стороны, он своими нижними этажами вложенных снов уходит в бесконечность (безвременье, Лимб), а с другой, — подъем-пробуждение на самый верхний «начальный» уровень реальности оказывается в итоге лишь переходом в очередную промежуточную реальность дремлющего сознания.

Особого рассмотрения заслуживает кинематографические интерпретации «эффекта бабочки». Происхождение этого термина связано с поиском закономерностей погодных явлений, которыми занимался американский математик и метеоролог Эдвард Лоренц в начале 1970-х годов. Результаты своих исследований ученый изложил в докладе, который он озаглавил «Предсказуемость: может ли взмах крыльев бабочки в Бразилии вызвать Торнадо в Техасе?» [Lorenz, 1972]. В докладе была предложена идея описания турбулентности воздушных потоков с помощью ныне хорошо известного странного аттрактора, спиральные траектории которого складываются в конфигурацию, напоминающую крылья бабочки. В этой связи необходимо упомянуть о том, что за двадцать лет до открытия Лоренца образ бабочки оказался метафорой непредсказуемых изменений в процессе социальной эволюции — в рассказе «И грянул гром» (Рей Бредбери, 1952). Бабочка из доисторических джунглей, случайно раздавленная башмаком путешественника во времени, стала тем микрособытием, которое привело к значительным отличиям в реализовавшемся варианте будущего. Очевидно, этот сюжет также относится к феномену творческой интуиции и философского «пророчества», поскольку математическая «бабочка» Лоренца имеет под собой независимое от литературного наследия научное основание. Символично также, что кинематографическая версия рассказа появилась лишь спустя 50 лет после его публикации, хотя в сюжете не заключалось никаких сложностей для экранизации: фильм «A Sound of Thunder» вышел в 2005 году, когда идеи детерминированного хаоса стали популярной темой в мировом кинематографе.

Художественное осмысление «эффекта бабочки» привело к появлению нескольких кинофильмов, названия и сюжеты которых без обиняков отсылают к соответствующему понятию из теории хаоса, среди которых — французская комедийная мелодрама «Взмах крыльев мотылька» («Le Battement d'ailes du papillon», 2000) и американская дра-

ма-триллер «Эффект бабочки» («The Butterfly Effect», 2004). В сложном, лабиринтоподобном кинонарративе «Господин Никто» («Mr. Nobody») фраза Э. Лоренца о бабочке изображена буквально: взмах ее крылышек становится причиной проливного дождя, который смывает с бумажной записки цифры телефонного номера, и двое любящих теряют шанс встретиться вновь.

В фильме «Эффект бабочки» спиральная структура странного аттрактора воспроизводится уже на уровне сюжетных линий. Молодой человек, в самом имени которого зашифрована возможность перерождения событий (Evan Treborn), обладает наследственными способностями возвращаться в свое прошлое и изменять его. Эван стремится «все исправить» и периодически «входит» с помощью своих дневниковых записей в поворотные моменты (т.е. в точки бифуркации) своего детства, сознательно поступая каждый раз по-другому. Спускаясь все глубже в свое прошлое, он получает все более тягостные и трагичные варианты будущего для себя и своих близких. В конце концов, он вынужден по-мальчишески жестко пресечь саму возможность дружбы с девочкой, которую он будет любить при любом раскладе будущего. В результате линии их жизней больше не пересекаются, и судьба у всех складывается вполне благополучно. Такой хеппи-энд был представлен в прокатной версии фильма. Но по первоначальному режиссерскому замыслу способ вырваться из зоны притяжения странного аттрактора существует только один: вообще не вступать ни на одну из его траекторий — и еще не родившийся младенец должен был задушить себя самого пуповиной в утробе матери. Однако публика на тестовых просмотрах выбрала счастливый конец, и, возможно, не только из-за желания эмоционального комфорта, но из-за бессознательного неприятия идеи бессилия человеческой воли перед «запрограммированным» злым роком.

Итак, в фильмах последних десятилетий фрейм «прошлое менять нельзя» заменяется препозицией «многовариантно не только будущее, но и прошлое». В постнеклассической картине мира оказывается возможным заново переиграть неудачные или трагические минуты, дни или годы. В этом отношении фрактальные кинонарративы аналогичны современным компьютерным играм-квестам, в которых игроку изначально предоставляется несколько жизней. Примерно так действует капитан Колтер Стивенс в фильме «Исходный код» («Source code», 2011), который после многочисленных попыток в альтернативных реальностях справляется с возложенной на него задачей. Стивенс вновь и вновь проводит последние восемь минут в поезде, который уже взорвался утром этого дня,

обезвреживает бомбу и находит террориста — в результате поезд благополучно прибывает в пункт назначения. При этом сам капитан Стивенс, как выясняется, ранее погиб по время боевых действий и живет лишь его сознание, которое после выполнения антитеррористической операции получает другое тело и совсем другую жизнь обыкновенного учителя. Иными словами, происходит уход с кольцевых траекторий «миссии» на кольцевые траектории повседневной жизни (на другое «крыло» странного аттрактора Лоренца). И никто не поручится, что в возможном сиквеле Стивенс снова вернется на траектории «Исходного кода» и будет раз за разом проживать последние восемь минут чьей-то жизни.

Важным отличием от классических сюжетных схем фантастических историй XX века является тот факт, что альтернативные «линии жизни» сослагательной реальности пост-постмодернистских экранных миров не просто равновозможны, но зачастую созданные вокруг них хронотопы пересекаются и влияют друг на друга. Альтернативные реальности могут оказаться параллельными, и в некоторых «складках» пространственно-временного континуума герои могут не только увидеть второго себя («Зеркало для героя»; «Осторожно, двери закрываются»), но и вступить с ним в общение («Зеркало для героя»; «Петля времени») или в схватку («Треугольник»; «Временная петля»). Более того, нередко именно рекурсивная цепочка физической борьбы с «я» номер Два, номер Три и так далее или даже его убийства и составляют ту самую странную петлю обратной связи, из которой персонаж пытается вырваться. По существу эта ситуация представляет собой проекцию присущего современному человеку страха перед своим бессознательным, вырвавшимся из уз социокультурных предписаний…

Кроме того, существует особый тип кинонарративов, фрактальность которых имеет концептуальный характер. В концептуальных фракталах (или по-другому, культурных [Downton, 2008] или семантических [*Бонч-Осмоловская*]) воспроизводится паттерн-концепт (символ, мифема, идеологема и т.п.). Важно, что паттерн-концепт может материализоваться по-разному в разных частях системы, он не обязательно обладает геометрической фрактальностью. Чаще всего концептуальный фрактал содержит в себе фрактальные паттерны разных типов, относящиеся к различных знаковым системам и имеющие негомогенные планы выражения [Николаева, 2013. С. 68–71].

Наиболее интересный пример концептуальной фрактальности представляет, на наш взгляд, фильм Андрея Тарковского «Солярис» (1972). Психологически пронзительная философская кинодрама обладает, по-

мимо сложного содержания экзистенциального плана [Мир и фильмы, 1991], особым структурно-семантическим кодом. И код этот построен на принципах концептуальной фрактальности. Концептуальными паттернами в фильме Тарковского вместо эпистемологических и гносеологических из повести С. Лема, стали идеи нравственного порядка — любви и смерти, совести и прощения. Поэтому рекурсивные сюжетные цепочки бесконечно возвращающихся мучительных воспоминаний и их обладающих плотью материализаций (Хари и другие «гости» — фрактальные копии ментальных слепков, извлеченных Солярисом из памяти сотрудников космической станции), оказываются не просто фрактальным повторением линейного типа, но частью фрактальной «формулы», из которой разворачивается концепция всего кинонарратива. Вторая шаль, которую Хари номер Два вешает на стул рядом с шалью, оставшейся от Хари номер Один, — это гениальная иллюстрация фрактального хронотопа воспоминаний в линейном времени человеческой реальности. Гибель настоящей (земной) Хари десять лет назад, ее «клоны», приходящие в каюту Криса, самоубийство «Хари», ее воскресение (регенерация), ее отражения в Зеркальной комнате (сцена не вошла в прокатную версию) [Салынский, 2012], ее аннигиляция представляют собой художественные итерации бесконечного проживания неизбытой вины. Одним из самых сильных концептуальных паттернов является сцена на пороге дома, где герой, подобно возвратившемуся блудному сыну Рембрандта, стоит перед вышедшим к нему отцом. Дом, который проявляется из туманной дымки на острове посреди океана разумного космоса, — это образ (или концептуальный паттерн) космологической упорядоченности, которая спрятана в глубинах хаоса вселенской жизни человеческой души…

Все, о чем шла речь выше, относится к внутренней фрактальности кинонарративов. В современном кинематографе можно наблюдать также феномен внешней фрактальности — в виде многочисленных ремейков старых экранизаций, а в культуре в целом — в виде трансмедийных художественных практик (роман — опера — балет — фильм — компьютерная игра). Существует и смешанный тип фрактальности, как в знаменитой трагикомедии Феллини «8 ½» (1963), когда и сам фильм, и фильм, снимаемый в фильме, и история жизни режиссера оказываются фрактальной семантической структурой, уровни которой располагаются одновременно внутри реальностей художественного вымысла и снаружи — в реальности человеческой повседневности. Разумеется, в контексте этого фильма нельзя говорить о каком-либо осмыслении нелинейного устройства мира и земного бытия, тем не менее, Феллини, также как, например, Саль-

вадор Дали в ряде своих работ («Лицо войны», 1940; «Галлюциногенный торреро», 1970; «Дали, повернувшись спиною, пишет портрет Галы, повернувшейся спиною…», 1977), Мориц Эшер в своих «геометрических» гравюрах и другие художники [Николаева, 2013. С. 223–228], ощутил и передал образы постепенно складывающейся в недрах коллективного (бес)сознательного новой картины мира.

Таким образом, фрактальные паттерны, траектории странных аттракторов, нелинейные пространственно-временные локусы в современных кинонарративах становятся художественным описанием научной парадигмы динамического хаоса, порождающего фрактальные структуры не только в природе (земли и человека), но и во второй природе — культуре и ее артефактах. И очередной попыткой постичь Реальность, которая, возможно, на самом деле непостижима.

В заключение хочется привести слова Жако Ван Дормеля, режиссера фильма «Mr. Nobody»: «Кино рассказывает не о действительности, а о том, как действительность воспринимается. Каким образом действительность может восприниматься посредством наших органов. При том, что все это анализируется мозгом и проходит через память. При всем перечисленном ни на грамм не становится понятнее, что такое реальность. Как непонятно и то, зачем мы существуем в этом мире. Да и то, что мы существуем, всего лишь гипотеза…»[1].

Список литературы:

Бонч-Осмоловская Т.В. Фракталы в литературе: в поисках утраченного оригинала. URL: http://www.metodolog.ru/01202/01202.html.

Буданов В.Г. Методология ритмокаскадного подхода// Проблемы математической истории: Историческая реконструкция, прогнозирование, методология. — М., 2009

Деменок С.Л. Просто фрактал. — СПб., 2012.

Жуков Д.С., Лямин С.К. Метафоры фракталов в общественно-политическом знании. — Тамбов, 2007;

Кроновер Р.М. Фракталы и хаос в динамических системах. – М., 2006.

Мандельброт Б. Фрактальная геометрия природы. — М.-Ижевск: НИЦ «РХД», 2010

[1] Премьера фильма «Господин Никто». Интервью с режиссером Жако Ван Дормелем. 14.102010. URL: http://thebestphotos.ru/14/04/2010/rossijskaya-prem-era-fil-ma-gospodin/.

Маффесоли М. Околдованность мира или божественное социальное // СОЦИО-ЛОГОС. — М., 1991.

Мир и фильмы Андрея Тарковского: размышления, исследования, воспоминания, письма/ Сост. А. М. Сандлер. — М., 1991.

Миронова Н. И. Социальная динамика: метаморфозы самоорганизации и управления. — Челябинск, 2005.

Николаева Е. В. Концептуальный фрактал в культурных системах// Вестник Челябинского государственного университета. Серия «Философия. Социология. Культурология». 2013. Вып. 29. № 13 (304).

Николаева Е.В. Нецифровая фрактальная живопись: историко-культурологический экскурс// Вестник Самарского государственного университета. Гуманитарная серия. 2013. № 8.1 (109).

Салынский Д. Фильм Андрея Тарковского «Солярис». Материалы и документы. Вводная статья. — М., 2012.

Чумак О.В. Энтропии и фракталы в анализе данных. — М.-Ижевск, 2011.

Федер Е. Фракталы. Пер. с англ. — М.,1991.

Хофштадтер Д.Р. ГЕДЕЛЬ, ЭШЕР, БАХ: эта бесконечная гирлянда. — Самара, 2001.

Abraham, Ralph. Bolt from the Blue: Arts, Mathematics, and Cultural Evolution. Epigraph Books, Rhinebeck, New York, 2010..Chapter 10. Chaos and Fractals of Paris. URL: http://www.ralph-abraham.org/articles/kupka.pdf.

Downton P.F. Ecopolis — Architecture and Cities for a Changing Climate. Springer Press, Vol. 1, 2008.

Lorenz E. Predictability: Does the Flap of a Butterfly's Wings in Brazil Set Off a Tornado in Texas? 1972

Patrzalek E. Useful Beauty General Introduction to Fractal Geometry. In: General Introduction to Fractal Geometry/ 2006.

Stan Ackermans Institute, IPO Centre for User-System Interaction, Eindhoven University of Technology. URL: http://forhumanliberation.blogspot.ru/2011/02/188-geometry-of-nature-introduction-to.html.

Taylor R.P., Micolich A., Jonas D. Fractal analysis of Pollock's drip paintings// Nature, Vol. 399, 1999.

Д. А. Журкова (Москва)

О ЧЕМ ТАНЦУЕТ МУЗА? МЕТАМОРФОЗЫ БОЖЕСТВЕННОГО НАЧАЛА В СОВРЕМЕННЫХ РОССИЙСКИХ КЛИПАХ

Популярная музыка зачастую воспринимается не более чем «мишурой» повседневности, к которой мало кто относится всерьез. Эта музыка должна, прежде всего, развлекать, скрашивать и украшать привычное течение жизни. Она редко слушается целенаправленно и в современном социальном контексте чаще всего выполняет функции своеобразной звуковой «жвачки». С другой стороны, повсеместная востребованность популярной музыки отнюдь не случайна, так как она своими собственными средствами пытается работать с некими бессознательными запросами людей, живущих в современном мире, с их потребностями, проблемами и желаниями.

Казалось бы, что всерьез говорить о присутствии какого-либо божественного начала в клипах нецелесообразно, так как где Бог, а где клипы — эти категории слишком далеки друг от друга и не сопоставимы в принципе. Но для того, чтобы посмотреть на эту проблему под другим углом, можно привести всего два аргумента. Один из них заключается в том, что разлитая повсюду и транслирующая определенные ценности клиповая культура, явно или нет, создает сегодня новую мифологию современной жизни. Другой аргумент связан с фигурой самой высокооплачиваемой певицы современности — Мадонной. Достаточно вспомнить историю ее «раскрутки», основанную на целенаправленном эпатаже публики через включение религиозных символов в эротическое шоу.

Причины востребованности различных религиозных и мифологических мотивов в клипах мы исследуем по трем направлениям. Во-первых, исходя из целей исполнителя, во-вторых, рассматривая проблемы презентации песни, и, в-третьих, анализируя потребности аудитории, для которой эти клипы создаются.

ИСПОЛНИТЕЛЬ: КАК КУЕТСЯ БОЖЕСТВО

Весь механизм функционирования индустрии популярной музыки до самого последнего времени основывался на идее кумира — сверх-

популярного исполнителя, который способен вызывать интерес у колоссального числа людей. Сегодня индустрия поп-музыки переживает кризис демассификации и нишеизации [Стракович, 2010]. Но чем очевиднее, что статус всенародного кумира уже недостижим, тем желаннее на этот статус претендовать. Поэтому подавляющее большинство поп-исполнителей отчаянно стремятся найти такие атрибуты и символы, которые бы засвидетельствовали их безоговорочную уникальность, притягательность и некое особое — мессианское — положение. Для достижения этих целей в ход идут самые разные приемы, стили, аллюзии, в том числе и из религиозно-мифологического арсенала. Причем в современной ситуации, чем больше в одном «флаконе» намешано разностилистических приемов и чем более они несовместимы, тем, подразумевается, будет ощутимей эффект воздействия на аудиторию.

Мы рассмотрим современные технологии обожествления исполнителя на одном из самых недавних примеров — клипе *Веры Брежневой «Доброе утро»*[1].

В клипе исполнительница предстает в роли своеобразной жрицы. Она обитает в гигантском цветке, который расположен на уступе сказочной скалы-лестницы и притягивает к себе энергетийные потоки. Когда, согласно тексту песни, «поднимается солнце и… наступает рассвет», лепестки гигантского цветка раскрываются, и миру во всей своей красе предстает Вера Брежнева со светящимся шаром лучей в ладонях. Причем, так до конца остается неясным, кто инициирует это всеобщее пробуждение — набухший от энергетийных потоков цветок или же заключенная внутри него жрица. Но в любом случае, именно она назначается единоличной хранительницей и распорядительницей наступления рассвета. На правах всеобъемлющей богини певица по-свойски обращается ко всему человечеству «мои родные люди», тем самым подразумевая, что они — «родные люди», — без сомнения, ее знают и чтут.

В этом сплаве визуальных и звуковых образов очень сложно понять, к какому культу принадлежит возносимая новоявленной жрицей утренняя молитва. Наряд певицы стилизован под традиционное индийское сари; в окружающем фантазийном пространстве прослеживаются очертания египетской архитектуры; в мелодии слышны ориентальные мотивы, а звучащее в бек-вокале унисонное мужское пение отсылает к григорианскому хоралу. Таким образом, данная зрелищно-музыкальная композиция, как и основная сюжетная линия клипа, претендует на все-

[1] Релиз клипа состоялся в 2012 году.

охватность, размах и неограниченные, прямо-таки божественные, полномочия смешения всего и вся.

Помимо сказочно-фантазийного мира, в клипе намечены еще как минимум три параллельные истории, посвященные не особо радостным будням обыкновенных людей, которые вынуждены работать по ночам, ожидать чьего-то возвращения или валяться без дела в кровати. Присутствие этих сюжетов из повседневности, с одной стороны, оттеняет феерию, творимую божественной героиней Веры Брежневой, а с другой стороны, как бы примеряет сосуществование этих двух миров. Мир первый во главе с Верой Брежневой, по сути, освящает течение жизни в мире втором, как бы управляет жизнью его героев. Тотальный хэппи энд трех историй в обыкновенном мире подразумевается прямым следствием вознесенной певицей-жрицей утренней молитвы. Слова песни окончательно закрепляют за исполнительницей сакральные полномочия:

Никогда не уйду и не отдам.
Все проходит в этом мире,
только это — навсегда.

Причем по тексту песни так и остается до конца неясным, что такое «это», которое навсегда. Судя по всему, это сама Вера Брежнева, которая намерена вечно пребывать на олимпе шоубизнеса. Для утверждения такого поистине божественного статуса направлены все творящиеся в клипе спецэффекты, которые зримо закрепляют за исполнительницей полномочия вселенского масштаба, так как именно она, ни много, ни мало, инициирует и благословляет рассвет каждого дня.

В свою очередь ночь понимается еще более емким ресурсом для проявления магических способностей поп-исполнителей. Темные силы по определению являются более непредсказуемыми, динамичными, запретными, одним словом, предельно притягательными. Причем современная поп-культура полностью нивелирует понятия страха и опасности, прежде неразрывно связанные с поздним временем суток, и наполняет ночь исключительно категориями драйва, вседозволенности и развлечения. Характерным примером в данном срезе темы является клип на песню *Тани Терешиной* с символическим названием *«Целая жизнь за одну ночь»*[1].

Сюжет клипа представляет собой своеобразный парафраз на бал булгаковской Маргариты. Таня Терешина выступает в роли главной ге-

[1] Релиз клипа состоялся в 2012 году.

роини клипа — гипер-современной светской дивы, облаченной в черный костюм с развевающейся мантией, светодиозными крылышками «ангела» и одновременно полумесяцем, навевающим аллюзии на рога черта. Довершает наряд певицы сияющая во лбу звезда. Импозантная героиня разъезжает на мотоцикле-мустанге по ночной Москве, собирая гостей на свой бал в ночном клубе. Среди приглашенных — Александр Сергеевич Пушкин, укладывающий кудри под феном-колпаком в заштатной парикмахерской; Мэрил Монро в образе беспринципной девушки по вызову, которая голосует на дороге и выталкивает водителя из остановившегося «запорожца». Также на машине, но уже последней модели BMW, добирается на бал Бродяга Чарли Чаплина. Владимира Ильича Ленина еле пропускает охрана, а внутри клуба уже наслаждается праздником жизни Элвис Пресли. Хозяйкой же бала, воскресившей и собравшей всех этих именитых персон вместе, назначается сама Таня Терешина.

Исторические персонажи из разных эпох своим присутствием как бы «благословляют», «освящают» вертеп, творящийся в ночном клубе. Кто-то из них чувствует себя здесь неуютно (например, Пушкин, которого соблазняет Мэрил Монро), кто-то пользуется случаем (например, Чарли Чаплин украдкой прячущий за пазуху бутылку вина), а кто-то (Ленин, Пресли) быстро перестраивается в режим получения удовольствий. Причем все эти иконические герои и их символичные жесты (например, поддуваемое ветром платье Мэрил Монро) необходимы лишь для того, чтобы создать фон для триумфа новой дивы. Певица эффектно самоутверждается за их счет. Подразумевается, что именно она вызвала всех этих сверх-популярных исторических персонажей в прямом смысле слова с того света. Именно она инициирует льющийся через край праздник жизни, обращаясь к толпе с призывом: «Жги, не жди, если ты хочешь прожить целую жизнь за одну ночь!» — такова плата за безудержное веселье.

Таким образом, если клип Веры Брежневой работает с отвлеченными символами древних, в чем-то даже языческих, религий, то Таня Терешина набирает не менее божественные полномочия за счет управления «душами» вполне конкретных исторических личностей. Результат и в том, и в другом случае подразумевается в следующем:

• Во-первых, заявить о своей безоговорочной уникальности и закрепить за собой звездный статус;

• Во-вторых, претендовать на трансляцию «высоких» идей, тем самым вуалируя коммерческую направленность своей деятельности и поп-музыки в целом;

• В-третьих, обеспечить дополнительный повод для обсуждения творчества и персоны поп-исполнителя в массмедиа, повышая свою популярность

ПЕСНЯ: БЕССРОЧНЫЙ СРОК ГОДНОСТИ

Не случайно, и в тексте, и в клипе приведенной песни Веры Брежневой задается особый, как бы установленный свыше и незыблемый хронотоп, а Таня Терешина свободно приглашает на свой бал героев разных эпох. Надо сказать, что проблема времени является одной из самых насущных и одновременно болезненных тем для всего шоу-бизнеса. Как известно, музыкально-развлекательная индустрия беспрекословно подчиняется законам моды, т.е. вынуждена часто меняться, гибко подстраиваться под новые вкусы и без сожаления прощаться с «вышедшими в тираж» исполнителями и песнями. Риск стать немодным, потерять свою популярность является одним из базовых, можно сказать, инстинктивных страхов поп-музыкантов и поэтому неминуемо проявляется как в текстах песен, так и в клипах.

В отличие от реального положения дел, при котором срок ротации какой-либо песни строго ограничен рамками в лучшем случае одного сезона, в пространстве самой песни и, соответственно, в клипе зачастую заявляется ровно противоположный сценарий, по которому и исполнитель, и его песня стараются предстать как явления из разряда «навсегда». Таким образом, свой специфический комплекс временной неполноценности поп-музыка пытается нивелировать методом от обратного, претендуя на то, чтобы самостоятельно конструировать и управлять временными структурами. В данном случае обращение к мифологическим и религиозным мотивам является одним из самых востребованных поп-индустрией способов убедить слушателя-зрителя в вечности и вездесущности своего присутствия.

Для иллюстрации этого наблюдения мы обратимся к клипу популярной российской группы *«Винтаж»* на песню *«Деревья»*[1].

В этом клипе, как и в клипе Веры Брежневой, намешаны символы самых различных религий. Солистка группы предстает в образах многорукой индуистской богини Лакшми, ботичеллевской Венеры, и даже примеряет терновый венок Иисуса Христа. Но все эти эффектные маски на самом деле лишь «расходный материал», необходимый для создания в клипе особого мифологического хронотопа.

[1] Песня появилась на радиостанциях в августе 2011 года, релиз клипа на интернет-канале Ello состоялся 28 октября 2011.

Надвременной характер повествования задается уже в самом тексте песни. Певица обращается к закадровому герою со словами: «Где ты был, когда на Земле любовь жила?», как бы отсылая его память, а заодно и слушателей, к неким далеким временам потерянного рая. В том горнем мире существует некий священный обряд инициации, в котором «мальчики становятся мужчинами». Подразумевается, что тот мир измеряется настоящими всеобъемлющими категориями любви, больших деревьев, мужчин, не в пример сегодняшнему миру, героями которого, согласно песне, являются картинки, машинки, бумажки и мальчики. Причем несопоставимость ценностей этих двух миров подчеркивается и в характере самой музыки. Если слова деревья и любовь вокализированы вполне выразительными интонационными ходами, то машинки, картинки и бумажки проговариваются шепотом, словно магическое заклинание. Поначалу все выглядит вполне претенциозно и благополучно.

Далее по тексту песни выясняется, что главная героиня готова мученически сносить страдания от своего антагониста и даже провоцирует его на проявления насилия, призывая: «Бей меня, мой сатир». Но тут же заявляет о своем априорном всемогуществе матери-прародительницы, которая держит в своих руках, словно ребенка, весь мир и обладает энным количеством жизней. Между тем заданный пафос образа матери-прародительницы вдруг резко рассыпается в предельно житейской претензии: «ты отец лишь на словах».

На протяжении всей песни ее словесное содержание балансирует между желанием заявить о некой сверх-силе и всезнании, которым обладает героиня, и предъявлением весьма прозаичных обвинений своему антагонисту, концентрирующихся в вопросе «где ты был». Получается, что идея песни сводится к стремлению обожествить себя через нелицеприятное унижение другого. Более того, подразумевается, что любые взаимоотношения строятся исключительно на агрессии, по принципу: ты бьешь меня, а я тебя унижаю и обвиняю. Таким образом, явлена весьма специфическая модель взаимоотношений будь то между божеством и человеком или же между простыми людьми. Бог не ратует за человека, не уберегает его от проступков, а самоутверждается за счет его слабости. То же самое делает и один человек по отношению к другому. По сути, человек оказывается не более чем «сырьем» для поднятия самооценки другого субъекта. Такая модель взаимоотношений далека не только от христианского, но даже и от языческого миропонимания, отвечая скорее законам животного мира. Выясняется, что боги и люди заняты тем, чтобы найти возможность как-либо использовать и обидеть друг друга. На

фоне всего выше изложенного нельзя не заметить, что сами участники группы формулируют идею песни стремлением обратить своих слушателей к ценностям настоящей любви и искренних человеческих отношений [Романов, 2012].

Текст песни — это лишь часть образов, которые поп-исполнители представляют на суд своих слушателей. Другую, может быть даже более важную, часть смыслов они пытаются донести посредством клипа, который в данном случае также требует особого внимания.

В клипе на песню «Деревья» сразу задается вселенский и эпохальный размах повествования. Демонстрируемые в интродукции пустыня, разносимый ветром песок, безжизненные тела людей и босая героиня в алом платье-балахоне отсылают восприятие зрителя к истории Христа. Возникающая после гора из копошащихся человеческих тел становится своеобразной проекцией Вавилонской башни. Многорукая женщина-дерево с развевающимися на ветру волосами-кроной, помимо аллюзий на индуистскую богиню Лакшми, отсылает к еще более древнему языческому анимизму природы. Пейзаж с тлеющей лавой и дикими танцами аборигеноподобной пары приводит восприятие зрителя к точке зарождения всей жизни на земле (неслучайно, демонстрируемые в пляске псевдо-дикарей движения недвусмысленно воспроизводят половой акт). Наконец, довершают полный набор эпохальных символов садомазохистская сцена в подземельном пространстве, призванная изобразить ад, и фигура обнаженной беременной женщины, водруженная в межгалактическое пространство с включенным счетчиком обратного отсчета эпох на заднем плане.

Такое обилие многозначных и вместе с тем предельно абсурдистски поданных символов предоставляет большой простор для интерпретации. Мы попробуем дать лишь одно из возможных толкований.

Во всем этом скоплении символов явно ощущается претензия уловить и изобразить самые значительные, апокалипсические моменты в развитии человечества, спрессовать многотысячелетнюю историю в пятиминутное зрелище. В этом процессе клипмейкер находит своеобразный «спортивный интерес», недаром вводя в пространство клипа счетчик обратного отсчета, с бегущими в бешеном темпе цифрами. То, что для презентации выбираются исключительно эпохальные, навсегда вписанные в скрижали, события является очередным проявлением бессознательного комплекса собственной незначительности, свойственного поп-индустрии, который она, тем самым, пытается преодолеть. Однако данный клип идет еще дальше и использует всем известные,

легко считываемые символы всеобщей истории человечества в качестве «строительного материала» для создания новой мифологии — мифологии индустрии самой поп-музыки.

Под таким углом зрения все прежде выглядевшие абсурдными образы начинают складываться в достаточно стройную систему значений. Масса людских тел, то копошащихся в виде пирамиды, то безжизненно разбросанных по пустыне, символизирует собой различные состояния аудитории, находящейся под воздействием звуков поп-музыки. В данном случае транслируется желанная модель управления человеческими эмоциями и первобытными инстинктами людей, превращенных в податливое коллективное тело. Закономерно, что наверху этой пирамиды располагается поп-звезда — всеобщий идол и кумир, притягивающий к себе взоры и помыслы всей толпы. Однако, чтобы оказаться на вершине, поп-звезде прежде необходимо пройти сквозь тернии, пытки и унижения, которые красноречиво иллюстрируются садомазохистской сценой в подземном пространстве. Образ обнаженной беременной квази-Венеры в космическом пространстве фиксирует пребывание исполнителя в своем собственном универсуме, далеком от проблем и забот обыкновенных людей, и тем самым закрепляет за исполнительницей божественный статус. Пресловутый же счетчик, с одной стороны, настраивает зрителя на эпохальный характер присутствия поп-дивы, а с другой стороны, наоборот, неустанно напоминает о временности ее славы. Наконец, недвусмысленная пляска дикарей однозначно демонстрирует те ингредиенты, на которых замешивается и настаивается музыкально-зрелищный коктейль шоу-бизнеса.

Итак, суммируем вышесказанное и отметим, что различные религиозно-мифологические аллюзии и символы необходимы самой песне, чтобы:

• во-первых, обеспечить притягательные визуальные спецэффекты в клипе;

• во-вторых, максимально сгладить ощущение быстротечности моды и комплекс «скоропортящегося товара», характерный для всей поп-индустрии;

• в-третьих, оправдать бессмысленность слов, положенных на музыку. (Заметим, что музыка сама по себе обладает свойством маскировать нескладность поэтического текста, а вкупе с визуальными образами позволяет наращивать степень бессмысленности до полного абсурда)

АУДИТОРИЯ: «ЧТОБЫ БЫЛО ПОГОРЯЧЕЙ»

Тем не менее, каким бы абсурдным ни был продукт популярной музыки, он становится популярным только в том случае, если улавливает важные, зачастую бессознательные, потребности массовой аудитории. Мы попробуем разобраться, каковы эти потребности в срезе отношений с божественным, на примере двух клипов, а именно, на песню *«О боже, какой мужчина»* певицы *Натали* и композицию *«Танцуй, муза»* группы *Уматурман.* Причем оба клипа имеют ярко выраженную гендерную составляющую, и тем интереснее будет проследить отличия в женской и мужской модели взаимоотношений с божественным началом.

Начнем с песни, взорвавшей, как любят говорить диджеи, все российские чарты 2013 года и позволившей вернуться из забвения певице Натали, в свое время уже побывавшей на волне успеха с незамысловатой песенкой «Ветер с моря дул». В сравнении с хитом середины 90-х, повествовавшем о невзгодах школьной любви, новая песня певицы сразу же задает пафос провидческой страсти навсегда. Соединение в одной фразе слов «Боже» и «мужчина» как бы уравнивает эти два понятия, наделяя их сакраментальным статусом. То есть любой мужчина в современной ситуации по определению является богом. На создание такого эффекта обожествления работает и интонационная структура мелодии, которая начинается с октавного скачка-восклицания на словах «О Боже» и также скачком завершается на слове «мужчина».

Заглавная фраза песни передает эффект прозрения героини на предмет того, какой дар свыше она получила в виде своего кавалера. Далее в тексте перечисляются всевозможные доказательства божественного происхождения объекта страсти. Он обладает способностью изменять реальность. Без него мир героини пуст. На самом деле он не из этого мира, а «с другой планеты». Он «Джонни Депп и Брэд Питт в одном флаконе», т.е. настолько совершенен, что заключает в себе достоинства сазу двух самых желанных земных кумиров современных женщин. Наконец, он воплощает в себе некое сакральное религиозное знание, так как именно в нем героиня находит ответы на все свои вопросы. Таким образом, приводимые в тексте песни аргументы окончательно и безапелляционно закрепляют за мужчиной статус божества.

Однако то, что так идиллически-возвышенно звучало в песне, т.е. на словах, начинает выглядеть совсем по-другому при необходимости конвертации в видеоклип. В данном случае происходит неизбежная «сшибка» интересов исполнителя и искомого содержания песни, так как

клип должен безоговорочно утвердить исключительный статус, но не за лирическим героем, а за самой певицей.

Место одного единственного, неповторимого и совершенного мужчины, встреча с которым собственно и составляет основной пафос всей песни, в клипе занимают сразу около десятка особей мужского пола. А место негласного божества закрепляется за самой исполнительницей, заигрывающей со всеми мачо сразу. Причем мужчины в клипе подвергаются далеко не самым приятным экзекуциям — на них сыплются тонны пудры, они вынуждены смазливо улыбаться, плавать в непонятных сетях, выделывать всевозможные кульбиты, прыгать на скакалке, что явно не работает на утверждение их мужественности. Каждый из них и все вместе они представляют своеобразную коллекцию мужских типажей на любой вкус. Их скопление, с одной стороны, должно подтвердить женскую привлекательность и популярность самой певицы, с другой стороны — удовлетворить вкусы как можно большего количества зрительниц, предоставив возможность каждой найти свой типаж мужчины.

Таким образом, в клипе явлена картина языческого многобожия, так как по сути для героини нет разницы, какому «божеству» сегодня петь осанну. Причем и в тексте песни взаимоотношения с новоявленным богом также построены по языческому принципу взаимной выгоды: «я тебе молюсь, а ты мне за это что-то даешь». Мужчина используется предельно утилитарно — в качестве самца и обладателя притягательного мужского тела. После засвидетельствования исключительного статуса его мгновенно берут в оборот и требуют производства потомства, причем сразу обоих полов — «хочу и сына, и дочку», т. е. желают получить все и сразу.

На самом деле тот факт, что эта песня стала столь популярной, свидетельствует о весьма плачевной картине взаимоотношений полов в нашей стране. Получается, что, во-первых, инициатива отношений, причем очень агрессивного, нахрапистого характера, исходит теперь со стороны женщины; во-вторых, на период ухаживания и проявления чувств времени не остается, так как, пока объект доступен, необходимо сразу переходить к процедуре воспроизводства потомства. То есть мужчина понимается исключительно как «расходный материал», который женщина должна успеть использовать, пока он находится в зоне ее досягаемости.

Теперь попробуем поменять вектор направленности и разобраться, каким в поп-индустрии представляется образ женщины в глазах муж-

чин. В качестве примера обратимся к песне группы *Уматурман «Танцуй, муза»*[1].

Уже в самом названии композиции слышится предельно панибратское отношение к музе, которой велят не просто танцевать, а и при этом, как выясняется в припеве, «крутить пузом». От возвышенного образа богини, которая одним лишь своим присутствием вдохновляет на творчество, не остается и следа. Муза обязана двигаться, и она непременно должна что-то такое делать, чтобы «было погорячей». То есть и данная модель взаимоотношений с божественным прямолинейно утрирована и начисто лишена какого-либо трепета.

В клипе эта идея утилитарного использования музы доведена до абсурда. Здесь, как и в клипе Натали, объект интереса теряет свою уникальность и «штампуется» во множество тел на любой вкус. Более того, визуально размноженные «музы» рутинизируются и вписываются в окружающее пространство в качестве предметов мебели, растений и средств передвижения (мотоцикл). Причем такое «декорирование» среды обитания женскими телами подается как якобы будничное, ничем не примечательное и ничуть не будоражащее воображение героя. Другой вопрос, что в глазах зрителя такая окружающая среда должна восприниматься воплощением рая на земле. Однако следует пристальнее разобраться, в чем же действительно заключается изображаемая в клипе вожделенная идиллия пространства.

Включение человеческого тела в окружающее пространство на правах предметов мебели, по сути, нивелирует его функции по обслуживанию естественных потребностей самого обладателя тела. Никаких реальных физических действий от тела больше не требуется, оно становится исключительно объектом демонстрации, цель его пребывания в кадре заключается в том, чтобы эстетизировать окружающее пространство. То есть за телом закрепляются, прежде всего, эстетические функции. По сути, тело развоплощается и, как ни странно это прозвучит, превращается в нечто, прежде всего, духовное. На этом и основывается первый шок зрительского восприятия от нефункционального использования тела, которое, с одной стороны, становится предметом, используется как вещь, а с другой — понимается как объект эстетического любования. В такой проекции человеческое тело оказывается необходимым для того, чтобы закрепить безусловное духовное начало за вещами. Тело служит наглядным свидетельством наличия души у предметов материального мира.

[1] Релиз песни и клипа состоялся в 2013 году.

Следовательно, музой для современного героя является отнюдь не женщина, не живой человек, а окружающие его различные предметы, как бы оживленные в клипе посредством тел девушек-моделей. То есть рай, по представлению современного героя, это не место, где умиротворение и гармонию находит душа, а пространство, заполненное анимированными, податливыми предметами, необходимыми для комфортной жизни тела. Таким образом, мы наблюдаем апогей культа вещей — новой религии современного общества.

Подведем краткий итог и перечислим причины востребованности у аудитории поп-музыки религиозно-мифологических мотивов. С их помощью аудитория:

• во-первых, наблюдает и «примеряет» на себя модели идеального мироустройства;

• во-вторых, получает свободу давать свою собственную интерпретацию того, о чем поется в песне;

• в-третьих, удовлетворяет потребность в отвлечении от обыденности, рутины и повседневных обязательств посредством наблюдения за мельканием иллюзорных идиллических миров.

В целом же, присутствие в клипе множественных аллюзий на символы различных религий, подразумевает, что с человеком общаются как с образованным, эрудированным субъектом, способным «прочесть» и «расшифровать» эти образы. Предполагается, что зритель в состоянии воспринимать не только бытовые, бульварно-нарративные клише, но и семантически насыщенные, далекие от современности символы мировых религий. Для большей наглядности эти символы упаковываются в притягательно-сказочные формы, и тогда становится важным не столько изначальный смысл образов, сколько закрепляемый за ними шлейф мистического, необъяснимого, загадочного. Тем самым, клиповая индустрия как бы «вытягивает» на новый уровень и свой собственный статус, и статус своих потребителей.

Список литературы:

Стракович Ю.В. Музыкальная культура в цифровую эпоху: трансформация социального функционирования: диссертация. Диссертация… кандидата культурологии. М., 2010.

Романов А. Я боюсь анархии. У меня есть семья и дети. — Интервью интернет-форуму «Трибуна Общественной Палаты». 24.02.2012. URL: http://top.oprf.ru/interviews/6768.html

И. В. Кондаков (Москва)

ТЕКСТ ЭКРАННЫЙ И «КНИЖНЫЙ»: ГЛУБИНА ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Настоящая статья посвящена проблеме глубины текста. Эта проблема восходит к работам по семантическому анализу и синтезу Ю.Д. Апресяна, А.К. Жолковского и И.А. Мельчука 1960–1970-х гг., когда зарождалась теория «Смысл ↔ Текст». В частности, согласно этой теории, в любом тексте следует различать поверхностные и глубинные структуры; первые тяготеют к нарративу фактов и событий, вторые — к выражению смысла [Мельчук, 2012. С. 33; и др.]. Не углубляясь в собственно лингвистическую сторону этой проблематики, сосредоточимся на ее культурологической стороне.

Первое следствие этой теории состоит в том, что любой текст культуры в той или иной мере иерархичен, многослоен и может быть осмыслен на разных уровнях — от поверхностного (самоочевидного) до глубинного (проникновение к которому требует от «читателя» текста более или менее специального анализа). К глубинным пластам текста, в частности, относится «культурно-бессознательное», «эстетическое бессознательное», явления, сравнительно недавно ставшие предметом особого изучения [Пелипенко, Яковенко, 1998. С. 140–167; Рансьер, 2004. С. 41–45]. С древнейших времен глубинной структурой текста является миф, воплощающий в себе последний рубеж объяснения смысла, далее неразложимый уровень содержания текста. Наиболее очевидна функция мифа как глубинного уровня текста на примере классицистской и академической живописи на мифологические сюжеты, заимствованные из античности или Священного Писания. Миф в таком его понимании это абсолютное «дно» культурного текста, глубже которого проникнуть традиционному сознанию невозможно.

В XX в. функция мифа как глубинного «основания», смыслового «фундамента» текста была поколеблена. Миф становится поводом для изысканной семантической игры. Достаточно вспомнить роман Дж. Джойса «Улисс», в котором затейливые «узоры» потока сознания героев представляют собой аппликацию на стабильную канву гомеровской «Одиссеи». В результате впервые в модернистском тексте возникает постмодернистский эффект «мерцания» глубинного смысла. Нечто похожее происходит в притчах Ф. Кафки на античные сюжеты («Миф о

Прометее», «Миф о Посейдоне»), где различными средствами размывается и дезавуируется античный миф, плюрализируется конечный его смысл и возникает ощущение «утраты» основания, фундамента, «дна» текста и «разверзания бездны» смысла (также постмодернистский эффект)[подробнее: Кондаков, 2011. С. 83–105].

В поэтических текстах Серебряного века складывается еще один прием дезавуации «дна» — за счет сопряжения далеких смысловых ассоциаций, порождающих «разрывы» текстуального пространства, мозаичность его структуры, а подчас и неуловимую «паутинность» текста. Вспомним блоковское: «Ночь, улица, фонарь, аптека…»; у О. Мандельштама: «Россия, Лета, Лорелея» или «Бессонница. Гомер. Тугие паруса»; у Б. Пастернака (из цикла «Стихи из романа»):

Сомкнутые веки.
Выси. Облака.
Воды. Броды. Реки.
Годы и века.

Эти текстовые «разрывы» на «поверхности» текста вызывают ощущение подспудной, неназываемой «глубины» текста, на которой тайные ассоциации отдаленных предметов связываются в незримый смысловой «узел» мифической значимости. В стихотворении А. Блока (из цикла «Пляски смерти») это — безысходная смерть, гибель целой эпохи, цивилизации; у Мандельштама: в первом случае — забытые германские истоки русской революции, во втором — Троянская война как начало мировой войны; у Пастернака — тоталитарный морок общего оцепенения, сталинская эпоха: «То душа во власти Сна и забытья» (стихотворение «Сказка» датировано 1953 годом).

До сих пор речь шла о вербальных, точнее о вербальных книжных, текстах, — принципиально предназначенных для многократного прочтения (перечитывания), в ходе которого происходит постепенное погружение читателя с поверхностного уровня семантики текста к все более и более глубоким пластам смысла. При поверхностном и быстром (однократном) чтении глубинные структуры вербального текста остаются незамеченными и непонятыми. Многократное чтение одного и того же текста, сопровождаемое последовательным углублением его интерпретации и анализом различных пластов его семантики, фактически возможно лишь при обращении к книжной версии текста. Ведь чтение вербального текста с экрана компьютера или ридера, как правило, тяготеет к быстрому, однократному и неизбежно поверхностному чтению,

а система перечитывания, анализа и глубинной интерпретации в этом процессе обычно не предусмотрена, хотя теоретически возможна (например, через систему электронных закладок и ссылок). Во всяком случае, электронный текст функционально не может заменить «бумажный»: у него иные цели и задачи, не предполагающие «глубины»[1].

Однако под экранным текстом крайне редко подразумевается электронный вербальный текст; в лучшем случае имеется в виду *гипертекст*, глубина которого определяется количеством гиперссылок, образующих разветвленное дерево соотнесенных смыслов. Чаще всего предполагается, что экранный текст, с которым имеет дело пользователь,— это визуальный текст, «картинка», и его реципиентом является уже *не читатель*, а *зритель*. Но у экранного текста — вербального и визуального — есть и общее свойство, отличающее его от «бумажного», «книжного» аналога. Экран — по образному выражению К.Э. Разлогова — это «мясорубка культурного дискурса» [Разлогов, 2012. С. 9–37], и эта емкая метафора относится к любому экранному тексту — вербальному и визуальному. А «мясорубка», равно как и выходящий из нее смысловой «фарш», практически исключают представления об иерархичности текста, его многослойности, о самом различении «поверхности» и «глубины» текста. Речь может идти лишь о перемешивании различных фрагментов поверхностного слоя экранного текста.

Именно это свойство экрана, подкрепленное оцифровкой и компьютерными технологиями, окончательно размывает границу между реальностью и ее «экранизацией». К. Разлогов констатирует: «Тем самым завешается поворот на 180 градусов от эффекта достоверности, обусловленного якобы невозможностью манипуляции с изображением в условиях господства фотографических технологий, до глобальной манипуляции, позволяющей реконструировать и делать достоверными самые невероятные сочетания».[Разлогов, 2012. С. 36; Кондаков, 2008. С. 290–319] Вспоминается одиозная статья Ж. Бодрийяра о войне в Персидском заливе [Бодрийяр, 1994], единым махом дезавуировавшая важное историческое событие конца XX века, превратив его в игру телевизионных и компьютерных технологий. В ней у философа-постмодерниста выражалось ужасное сомнение в достоверности реальности, ретранслируемой спутниковым телевидением, и подозрение, что зритель имеет дело с моделированием реальности на экране, т.е. с «мнимой реальностью» телевидения. Однако еще опаснее кажется *деконструкция реальности*, осуществленная на

[1] Очень интересный опыт размышлений на эту и смежные с ней темы представлен в диалоге Ж.-К. Карьера и У. Эко [Карьер, Эко. 2010].

экране и выдаваемая за достоверную видеоинформацию («Анатомия протеста», «Анатомия протеста-2» и т.п.).

Между тем, экранный текст (на сей раз имеется в виду текст визуальный) обладает своими возможностями для реализации смысловой «глубины». На память приходят классические примеры из фильмов А. Тарковского: парафраз из рембрандтовского «Возвращения блудного сына» в «Солярисе»; заключительный застывший кадр из «Ностальгии», передающий духовный трагизм эмиграции; документальные кадры из «Зеркала», передающие подготовку полета стратостата «СССР», а вместе с тем — невозвратимость детства; поджог своего дома героем «Жертвоприношения» Александром. Во всех этих случаях автор кинотекста останавливает взгляд зрителя на ситуации, не прочитываемой с первого раза, но требующей либо повторного просмотра фильма, либо хотя бы мысленного возвращения к проблемному видеоряду. Множество подобных примеров «глубины» экрана демонстрируют киношедевры А. Германа, А. Сокурова, А. Звягинцева.

Рецензируя последний фильм А. Германа по роману бр. Стругацких «Трудно быть богом», У. Эко подчеркивает, что любой текст, будь то вербальный или визуальный, адресован некоему «образцовому читателю». «Читатель первого уровня хочет только узнать, что происходит и чем кончится история. Читатель второго уровня, пройдя первый, перечитывает текст и разбирается, как текст устроен и какие повествовательные и стилистические средства заворожили его в первом чтении» [Эко, 2013. С. 21]. В рассуждении знаменитого семиотика культуры обращает на себя внимание не только концепция двух уровней прочтения (и понимания) текста [Эко, 2005], — первый уровень раскрывает лишь поверхностные структуры текста; второй — глубинные. Важно оценить, что не только вербальные, но и визуальные тексты (в том числе театральные и кинематографические) подлежат не только *видению*, но и *прочтению*.

Задача восстановить дистанцию по отношению к тексту «для перехода с первого уровня восприятия на второй» не только вырабатывается реципиентом — зрителем и читателем, — но и моделируется, программируется самим автором этого текста. «Автор, бесспорно, размещает в своем тексте закладки, скажу даже — зацепки, приглашая нас перейти на этот самый второй уровень. Я имею в виду, — продолжает У. Эко, — обильное использование длинных кадров, создающих у нас чувство, будто смотрим из отдаления (и даже как будто из другого пространства, и нас-то изображаемое не касается)» [Эко, 2013. С. 21]. В этом случае *зритель*, вольно или невольно отчуждаясь от изображения и изображаемого,

превращается в *«читателя»* визуального текста и проникает в глубинные пласты культурной семантики текста, анализируя и интерпретируя его как *вербальный* и *книжный* текст. Вербальный (и «книжный») текст выступает здесь в качестве «матрицы» визуального текста, его аналитической модели, и открывает возможности проникновения в его смысловую «глубину», как это делает профессиональный читатель книги, перечитывающий ее снова и снова.

Но глубина экранного текста — это, скорее, редкое, даже эксклюзивное свойство экранной культуры, причем относящееся более к кинематографу как к виду синтетического искусства. Что касается телевидения, то оно осваивает по преимуществу «поверхность» текстуального пространства, и это — норма для электронных СМИ. Однако неудовлетворенность качеством глубины экрана как такового ощутима и в кино. Выдающийся английский кинорежиссер Питер Гринуэй, создавший целую эпоху в развитии постмодернистского киноискусства, прогнозируя его будущее, говорил: «Один экран больше не олицетворяет всей сложности окружающей действительности. Кино будущего — многоголосное, театральное, полиэкранное, соединившее все виды искусства. Содержание — это прежде всего медийность, а вот то, как вы это показываете, и начинает отвечать на вопросы: "Что? Кто? Где? Когда? Почему?" И это делает искусство искусством» [Гринуэй, 2024. С. 21].

Полиэкранность киноискусства и, по-своему, телевидения (взаимодополнительность множества каналов, соединенных пультом) знаменует, конечно, конец традиционной экранной культуры и демонстрирует способ компенсации «поверхностности» экранного текста — экранной интертекстуальностью. П. Гринуэй провозглашает будущее экранной культуры в торжестве «нового триумвирата» — мобильного телефона, лэптопа и камкордера — и в развитии через него интерактивного кино. Плюрализация экранных текстов открывает читателю и зрителю новую глубину интерпретации в самой гипертекстуальности современной культуры.

Список литературы:

Бодрийяр Ж. Война, которой не было.// Художественный журнал. 1994, № 3.

Гринуэй П. Не возвращайтесь в советский кинематограф 80-х! // Новая гаазета. — 2014. — 16 апреля. — № 41. — С. 21.

Карьер Ж.-К. и Эко У. Не надейтесь избавиться от книг! — СПб., 2010; 2-е изд. 2013.

Кондаков И. В. Аудиовизуальная антропология в эпоху постмодерна // Аудиовизуальная антропология. Истории с продолжением. — М., 2008. — С. 298–319.

Кондаков И. В. Архитектоника мифа // Миф и художественное сознание XX века. — М.: ГИИ; Канон. 2011.

Мельчук И. А. Язык: от смысла к тексту. — М.: Языки славянской культуры, 2012.

Пелипенко А. А., Яковенко И. Г. Культура как система. М., 1998.

Разлогов К. Экран как мясорубка культурного дискурса // Экранная культура. Теоретические проблемы. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2012

Рансьер Ж. Эстетическое бессознтельное. — СПб.; М., 2004.

Эко У. «… Именно о нас, о том, что с нами может случиться» // Новая газета. — 2013. 11 ноября, № 126.

Эко У. Роль читателя: Исследования по семиотике текста. — СПб.: Симпозиум; М.: Изд-во РГГУ, 2005.

А. М. Яковлева (Москва)

КЛИПОВОЕ ЧТЕНИЕ: ТЕКСТ КАК ИЗОБРАЖЕНИЕ-СИМУЛЯКР

МОЛЧАНИЕ СЛОВА

Феномен клипового сознания изучается сегодня активно, но чаще всего слишком в общих чертах, как бы глядя в телескоп, или же речь идет собственно о видеоклипах. Представляется целесообразным обратить внимание и на другие конкретные процессы проявления клипового сознания. В данном случае речь пойдет о метаморфозах процесса современного чтения, о превращении его в чтение клиповое.

Педагоги отмечают, что в прежде считавшейся «самой читающей стране в мире» в массовом масштабе встретились с небывалым явлением: дети «не читают», а если читают — не понимают прочитанного, не могут ответить на простые вопросы по тексту, не способны пересказать его содержание (в скобках отметим, что и не слушают тоже: родители и бабушки рассказывают о том, что дети не дослушивают даже читаемые им вслух сказки). Следует лишь добавить, что подобные процессы происходят во всех развитых странах и отнести их на счет падения уровня образования в России (которое имеет место) все же не удастся.

Так, Е. Е. Игнатова пишет: «Современный учитель ежедневно сталкивается с проблемой непонимания детьми самых простых текстов: задач, заданий к упражнениям, вопросов учебника. Не вдумываясь в смысл прочитанного, а иногда и просто не читая текст, дети методом случайной выборки выискивают в нем наиболее понятные и привычные им слова: “спишите”, “ решите”, “перескажите” и в соответствии с ними сами домысливают задания, стараясь придать им наиболее понятные и знакомые им с начала обучения черты. Происходит эффект *иллюзии понимания* (выделено мною. — А. Я.). <..> Проблемы современной нечитающей России сказываются на развитии языковой культуры. Общение в режиме онлайн до неузнаваемости изменяет язык. <…> Телеграфный текст сообщения, умещающегося на дисплее телефона, лаконичен, содержателен, не требует витиеватых фраз. Достаточно бросить на него взгляд, и информация считана. Она интересна, так как лично ориентирована. Об обычном общедоступном тексте страничного объема этого сказать нельзя. Все чаще мы сталкиваемся со случаями, когда *текст воспринимается*

ребенком не как смысловая единица, а как изобразительное полотно (выделено мною. — А.Я.). Происходит механический тренинг по складыванию букв в слоги, словосочетаний в предложения. Дети читают текст, но его содержание не доходит до их сознания» [Игнатова, 2014]. По свидетельству учителей, нынешним школьникам легче дается сочинение, чем изложение: смыслы чужого текста или не прочитываются вовсе, или прочитываются с огромным трудом.

Чтение литературы и XIX-го, и большой части XX-го века уже недоступно не только школьникам, но и студентам (опять же нельзя не отметить, что и самые опытные вузовские преподаватели уже давно жалуются: удержать внимание студенческой аудитории на лекции стало как никогда трудно). О.А. Седакова, известный филолог, поэт и преподаватель, в своем интервью с горечью и недоумением поделилась собственными наблюдениями. Интервьюер спрашивает: «Вы там (в статье. — А.Я) написали, что постмодернизм пригвоздил настоящее серьезное искусство к ненашему времени, что человек, который искупался, не знаю, в купели постмодернизма, он уже не воспринимает того же Данте или Томаса Манна — неважно кого, серьезное искусство не воспринимает как относящееся к себе; оно уже зафиксировано где-то там под слоем лака, стекла. Мне так почему-то не кажется. Я недостаточно искупался в постмодернизме? Что так?» И О.А. Седакова отвечает: «Наверное. Потому что я сама с ужасом встречаюсь с этим взглядом, и впервые, надо сказать, с ним встретилась не у нас, там это началось раньше — в Англии. Когда меня спрашивали: а зачем, неужели вы на самом деле читаете Шекспира, он вам что-то говорит? <…> Шекспир не говорит. Его надо… вот то, что делают с ним современные режиссеры, они его как-нибудь… делают из него римейки, придумывают разные глупости, на мой взгляд <…> Почему все это происходит? Почему такие уродские переработки, на мой взгляд, классики? Потому что никто не верит, что сама по себе она сообщается с нашим современником. <…> и потом это говорили мне и здесь, например, что… мои студенты, когда я преподавала в МГУ, что Бродский для них говорит, они его читают как своего поэта; уже Мандельштам им не говорит — это другое искусство. То есть произошел какой-то очень большой разрыв. Я не знаю, когда точно» [Седакова, 2014].

С точки зрения О.А. Седаковой, эту стену пробить можно, приложив специальные усилия: «Они потом взахлеб читали Пушкина, и то, что для них ничего не говорило, начинало говорить. Вот. Я думаю, что на самом деле все, что мы всегда почитали классикой и много веков почитали классикой, оно неиссякаемо на самом деле. Для того чтобы с ним

разговаривать, его не нужно наряжать в современные пиджаки. Просто слушайте эти слова, восстановите восприятие. Вот в чем, пожалуй, дело. Я заметила, и не я одна, что у современного человека что-то происходит с восприятием. Он *не верит словам вообще. Слова для него — это более или менее условные обозначения* (выделено мною. — А.Я.)» [Седакова, 2014].

Таким образом, проблема давно вышла за пределы школы. Университетские преподаватели утверждают, что учебники без выделенных фраз и наглядной графики не читаются (хороший пример — американские учебники для университетов, следующие именно этим правилам, в которых обильно используются и выделенные слова/предложения, и картинки), а без ярких визуальных презентаций лекции студентами не воспринимаются. Более того, те, кого называют «людьми книги», выросшие в традиционной логоцентричной культуре, замечают за собой: и их процесс чтения изменился. Привычка к электронной книге и чтению с монитора компьютера зрительно облегчает сам процесс чтения: в отличие от идеального компьютерного шрифта типографская печать неизбежно имеет дефекты. Если прибавить сюда скорость поступления информации, которую надо как-то «переварить», и ее объем, то ситуация становится несколько понятнее. У Патрика Зюскинда, немецкого литератора и киносценариста, в новелле «Литературная амнезия» персонаж-писатель говорит: «Если я сегодня читаю книгу, то забываю начало, еще не добравшись до конца. Подчас моя память отказывает уже к концу страницы. И я еле плетусь от абзаца к абзацу, я скоро смогу удерживать в сознании только отдельные слова, которые доносятся из *тьмы* какого-то вечно неизвестного текста, вспыхивают, как падучие *звезды*, в момент чтения, чтобы тут же кануть в Лету, погрузиться в *темный поток* вечного забвения» [выделено мною. — А.Я.; цит. по: [Рыбкин, 2014]. Стоит обратить внимание на сравнение выхватываемых из текста слов со звездами, а остальной части текста с тьмою, т.е. вербального с визуальным: представляется, что оно не случайно.

Николас Карр (Nicholas Carr), американский писатель и публицист, в статье «Google делает нас глупее?» отмечает: «Я уже не думаю так, как думал раньше. Особенно это заметно при чтении. Раньше я с легкостью погружался в книгу или длинную статью. Мозг увлекался повествованием или поворотами дискуссии, и я часами бродил по длинным дорогам прозы. Теперь такое редко случается. После двух-трех страниц внимание начинает рассеиваться, появляется какая-то суетливость, я теряю нить, начинаю искать, чем бы еще заняться. Такое ощущение, что мне

постоянно приходится подтаскивать свой непослушный мозг обратно к тексту. Глубокое чтение, которое раньше происходило совершенно естественно, превратилось в борьбу <…> Ясно, что пользователи не читают онлайн в традиционном понимании этого слова; появляются новые формы чтения: пользователи горизонтально «пробегают» по заголовкам, страницам и абзацам в поисках быстрой добычи. Создается такое ощущение, что они выходят в Сеть, чтобы избежать чтения в его традиционном смысле» [цит. по: Фельдман, 204].

И даже крупнейшие бизнес-корпорации на презентациях используют минимальное количество текста и максимальное — инфографики.

На современном этапе развития культуры, в отличие от предшествующих периодов, доминирует визуальное, это общепризнанный факт. А феномен, сходный с метаморфозами процесса современного чтения, видимо, возник с появлением монтажа в кино. Так, Умберто Эко упоминает об одном итальянском политике, родившемся в начале XX века, который не смог смотреть кинофильмы, «потому что просто не понимает, что персонаж, которого он видит сзади, – это тот самый человек, лицо которого он видел в предыдущее мгновение» [Карьер, Эко, 2014]. Монтаж прерывал линейность изображения-повествования, к которой евроамериканская публика, в частности и прежде всего, была приучена печатными текстами, и вводил дискретность, столь непривычную для ранних кинозрителей.

Т. Черниговская отмечает, что картинки все чаще начинают заменять собой тексты в публичном пространстве, и, как она полагает, дело в том, что мы «стали использовать другой способ чтения. Это нелинейное чтение» [Черниговская, 2014].

Правота идеи исследователей подтверждается на практике. Если рассмотреть динамику развития контента социальных сетей, то нетрудно заметить, что гораздо большее внимание посетителей привлекают сегодня сообщения с картинками. А в 2012 году на третье место по популярности после Facebook и Twitter вышел пока малоизвестный в России Pinterest, где пользователи создают тематические коллекции изображений либо с максимально короткими подписями, либо вообще с заменой текста междометиями или точкой — просто потому, что, согласно правилам, рядом с изображением должно присутствовать хоть какое-то описание.

Огромной популярностью пользуется и ресурс по обмену фотографиями и видео Instagram. В конце марта 2014 г. было объявлено о регистрации в Instagram 200-миллионного пользователя.

Даже в массовых популярных изданиях отмечают: «Обмен чистой воды визуалкой — одна из главных тенденций последнего времени» [Мартынова, 2014].

Джеф Джарвис (Jeff Jarvis), медиаконсультант, преподающий журналистику в городском университете Нью-Йорка, в своем блоге пишет, что печатные страницы в лучшем случае являются односторонней коммуникацией с читателем, и делает вывод о том, что в эру Интернета «книга — устаревшее средство коммуникативной информации», а «печатные тексты — то место, где слова умирают»[1] [цит. по: Carr, 2014].

ПОЧЕМУ УМИРАЮТ СЛОВА?

Некоторые авторы полагают, что «иконический поворот» случился с началом эпохи Нового времени (впрочем, С.С. Аверинцев «иконической» называл и эпоху Древней Руси, и более позднее время постольку, поскольку место книги занимало, по выражению Евгения Трубецкого, «умозрение в красках» — иконы). Не вступая в спор с представителями этой точки зрения, целесообразно все же отметить, что тотальная визуализация, захватившая практически все пространство культуры, наблюдается в последние двадцать — тридцать лет. И речь тут даже не только о доминировании кино или телевидения — речь о том, что визуализация захватила такие сферы культуры, которые сами по себе не являются визуальными: способы восприятия, например, вербального все больше и чаще имеют визуальный характер; музыкальный видеоклип — это попытка перевода аудиального на язык визуального. Собственно отдельные попытки визуализировать вербальный текст предпринимались и раньше, но выглядели экстравагантно и эпатажно — например, «видеомы» Андрея Вознесенского.

У последнего по времени поколения доминирование визуального формируется с детства. Как пишет культуролог Е.В. Сальникова, «сегодня популяризация электронных носителей визуальной информации приводит к тому, что знакомство индивида с образами из пространства технической визуальной культуры заметно опережает знакомство непосредственно с образами самого окружающего нас мира, а также и с традиционными книгами или изобразительным искусством. Рождаются новые поколения людей, которые будут воспринимать электронную визуальную культуру как «первую» культуру, потому что они имеют возможность начать с ней знакомство раньше, чем с алфавитом, лите-

[1] Перевод мой. — А.Я.

ратурой, традиционной станковой живописью, театром, кинофильмами, просмотр которых происходит в кинотеатрах, а не дома. Ведь освоить нажатие клавиш на клавиатуре компьютера или научиться добиваться результатов с помощью одних лишь касаний экрана мобильной электроники человек способен уже года в два-три» [Сальникова, 2012].

Однако визуальное восприятие не предназначенных к тому вещей, видимо, становится свойственно и прежним поколениям, в один прекрасный момент обнаружившим себя в Интернет-эре. По мнению философа, «современный человек превращается в напряженный, всеприемлющий, на-все-направленный Взгляд, распахнутый навстречу новому видеоопыту, впитывающий в себя любую визуальную информацию. Воссоединившийся с миром Человек-Взгляд пытается постичь визуальную реальность, осмыслить ее анатомию и механику» [Батаева, 2012]. Тут следовало бы добавить: впитывающий в себя не только любую визуальную информацию, постигающий не только визуальную реальность, но воспринимающий всю реальность как картинки.

Даже постмодернистские философы (на что уж философия не визуальна!) прибегают к визуализированному способу мышления. Тексты постмодернистских мыслителей максимально визуализированы. Так, концептами становятся «складка», имеющая визуализированную графику; Алиса, умеющая разворачиваться и складываться, как «подзорная труба»; Шалтай-Болтай (у Делеза); Безумный, Надзиратель, Врач, Преступник (у Фуко); «черная дыра» (современный электорат) или «пустыня» (философский портрет американского общества) — у Бодрийяра [Эпштейн, 2012]. Однако это образы, доступные пониманию, хотя и не теоретические понятия, но символы, предполагающие, по определению, множественность интерпретаций.

Интересно, что и М. Эпштейн говорит о своем мышлении как об антиципировании Сети (еще в докомпьютерную эру), которое он позже опознал как Сеть, в визуальных образах: «Она (Книга Книг. — А.Я.) явилась мне в форме Словаря, в котором все слова и понятия отсылали друг к другу, как бы *вспыхивали трассирующими перестрелками*. <…> Каждое слово было *выделено курсивом* и даже *прошито какой-то яркой нитью*, которая связывала его напрямую со всеми другими словами — не через поверхность текста, а как бы насквозь, через третье измерение книги» (курсив мой. — А.Я.) [Эпштейн, 2012].

Представляется, что чисто визуальная образность тут не случайна: «трассирующие перестрелки», «курсив» и «яркая нить» — очень показательные признаки визуального представления вербального.

Беда, однако, в том, что, согласно тому же Бодрийяру, «сегодня положение дел уже таково, что у нас почти отсутствует выбор — мы захвачены <…> превращением всего в образное. Но там, где все есть образ, никакого образа больше не существует…» [Бодрийяр, 2006. С. 91].

КУДА ДЕВАЮТСЯ ОБРАЗЫ?

С физиологической точки зрения чтение «является результатом развития корковых функций головного мозга, а именно способности к превращению символа или знака в образ. <…> По мнению физиологов, исчезновение интереса к чтению связано с затруднениями или невозможностью построения образа на написанное слово, что подсознательно дает ощущение бессмысленности самого процесса чтения» [Гринева, 2012].

Однако с развитием ТВ, потребитель которого постоянно «скачет» с канала на канал, видя никак не связанные друг с другом отрывки (что у некоторых телезрителей превратилось в своеобразную навязчивость и обрело свой термин — «зеппинг», channel zapping), а также Сети, с появлением SMS-ок способ чтения размещенных там текстов и восприятия образов радикально изменился. SMS-ки предполагают ограниченное количество знаков, очень небольшое, там пишут «телеграфным стилем», часто без знаков препинания; такие сообщения, как правило, представляют собой некий обрывок информации. Подобный текст легко охватывается одним взглядом, адресован конкретному индивиду и не требует таких же усилий для своего восприятия, как при чтении более длинных текстов, даже «легкого» жанра, в связи с чем и тексты данного жанра в СМИ разбиваются автором или редактором на небольшие отрывки в два-три абзаца, фрагментируются, а редакторы-менеджеры в книжных издательствах, выпускающих развлекательную и научно-популярную литературу, требуют коротких заголовков, простых предложений и членения глав на все более мелкие части. «Появились целые серии книг, написанные в стиле общения в чатах, по ICQ или дневниковых записей. Снимаются фильмы, построенные на принципах клиповой техники. (Самый яркий пример — «Матрица»). То есть система начинает воспроизводить саму себя и собственных потребителей» [Фельдман, 2014].

Как выяснилось, у опытных виртуальщиков при чтении текста используется другой участок мозга — не тот, что при традиционном чтении.

Был проведен эксперимент, в котором участвовали две группы добровольцев: люди, только начинающие осваивать Сеть, и опытные пользователи. Лежа внутри магнитно-резонансного томографа, пока-

зывавшего экспериментаторам трехмерную картину работы мозга, подопытные занимались поиском информации в Google. «Согласно томограмме, опытные пользователи задействовали для решения задачи верхнебоковой префронтальный кортекс (ВПК) — специальную зону коры, которая спит в процессе обычного чтения. То есть они читают веб другим местом, не тем, каким читают книгу. ВПК отвечает за быстрое, интуитивное принятие решений (например, за чтение экрана радара у офицера ПВО). У неопытных гуглильщиков ВПК никак себя не проявлял. Иными словами, можно допустить, что задаче интернет-поиска мозг отвел самостоятельный когнитивный модуль» [Козловский, 2014]. И в данном случае считывается не текст, а отдельные слова, которые выхватываются из контекста. Похоже, что именно такой, альтернативный способ чтения используется теперь массовым читателем не только при чтении текстов SMS-ок или в Сети — на форумах, в чатах и т.п., — но и при чтении традиционной литературы на бумажных носителях, не говоря уж о текстах на носителях электронных. Текстовая компетентность, предполагающая некие общие коннотации, более или менее общий у разных читателей «экран понятий», понимание композиции, роли авторских отступлений, подтекстов и пр., исчезает на наших глазах. Так или иначе, это было бы вполне ясно в отношении, скажем, даже русской (не говоря уж об иностранной) литературы XIX века: ряд понятий того времени вышел из употребления; мифологические образы Античности, которые часто встречаются в литературе той эпохи и с которыми был знаком всякий читатель, окончивший гимназию, теперь большинству читателей непонятны; иные слова остались, но их смыслы и коннотации изменились; многие слова обозначают те предметы и явления, которые в нашей теперешней жизни исчезли. В этом случае то обстоятельство, что вербальный знак или слово как единица чтения, каковым оно было прежде, не превращается в образ, а следовательно, и не понимается читателем, в общем, объяснимо.

Однако мы присутствуем при редкой, а возможно, и уникальной в истории ситуации — ситуации отсутствия общего культурного поля даже в рамках одной сегодняшней социальной страты. Подобного рода процессы, при которых актуализируется аисторическое сознание (не анти-, а именно аисторическое — не то чтобы оно отрицало существование истории, но оно просто мыслит и живет вне истории), были прекрасно охарактеризованы, например, Г.С. Кнабе на примере восприятия архитектуры, в связи с чем позволим себе объемную цитату: «Одна из самых выразительных сфер семиотики культуры — архитектура. В ее сегодняш-

нем состоянии она предстает как воплощение одной из важнейших проблем культуры — отношения в ней современности и истории. Если понимать под «сегодня» последнюю треть XX века и первое десятилетие века XXI-го, указанная проблема предстает в двух видах-этапах. Первый, обычно ассоциируемый с атмосферой постмодерна (1970-е — начало 1990-х) — пародийный. В нем архитектура отказывается от «проклятия истории» как ценностной дифференциации «высокого» и «низкого» и смешивает их от Бобура до Международного Дома музыки (за Павелецким вокзалом в Москве), от манифестной Раухштрассе в Берлине до Дома областных представительств в Весковском переулке возле РГГУ.

На втором этапе (1990-е — конец 2000-х) культурная программа архитектурного сооружения или градостроительства строится на чувстве *полного освобождения от истории* (выделено мною. — А.Я.). До этого «второго этапа», идя по улицам Москвы или любого другого большого и старого города, будь то в России или в Западной Европе, взгляд и память как бы перебирали разрозненные звенья единой цепи. Профиль здания, его орнамент, непроизвольные (или сознательные) ассоциации, классицизм и ампир, готически или византийски окрашенная эклектика, модерн, конструктивизм, в Москве — так называемый «сталинский ампир», а затем и хрущевские пятиэтажки. За каждой эпохой — стиль. За каждым стилем — образ времени, атмосфера общества и культуры, фактура повседневного существования, имена-символы — Екатерина и Пушкин, Гете и Бальзак, Наполеон и викторианская Англия, рождение русской интеллигенции, радужное видение грядущего социализма и залатывание его провалов и дыр.

Если первый этап связывался с умонастроением постмодерна, то второй — с атмосферой глобализма. *Никаких исторических ассоциаций и, значит, никакой истории* (выделено мною. — А.Я.). Знаковая фигура — Норманн Фостер, самая удобная площадка для анализа — Москва-Сити, подходящий материал — последние номера журнала московских архитекторов с английским названием «Made in Future». <…> В архитектуре «наших» первых лет XXI века отражаются те же (древнеримские, эпохи от Цицерона до Тацита. — А.Я.) предпосылки и те же их проявления, суть которых — *утрата тысячелетнего воздуха культуры* (выделено мною. — А.Я.)» [Кнабе, 2014]

Однако сегодня не существует не только общего для той или иной российской страты отрицания истории культуры (кому-то ее феномены все-таки еще что-то говорят), но нет и общей современности. Теперь сказать, например, «мы росли на одних учебниках (книгах, му-

зыке и т.д.)» уже практически невозможно: в последние десятилетия даже люди, принадлежащие к одной социальной группе, «росли» на разных — учебниках, литературе, музыкальных композициях и пр. Атомизированность общества такова, что смешавшиеся, то стремительно ускоряющиеся, то практически исчезающие процессы вертикальной и горизонтальной мобильности приводят к предельной индивидуализации (эгоизации) сознания человека. «Есть что-то забавное и отрадное, причудливое и странное в отдыхе цивилизации от культуры, без которой можно на короткое время попраздновать, но всерьез-то жить нельзя, — говорил тот же автор. — А если одновременно можно и нельзя, тогда культура становится игрой в культуру» [Кнабе –а, 2014].

Когда культура становится игрой в культуру — это значит, что она превращается в симулякр, то есть в означающее при отсутствии означаемого. Понимание Текста культуры и вербального текста, глубина этого понимания зависят от культурного опыта читателя/зрителя/слушателя. Настоящий текст всегда живой, он может «расти» или «умаляться», недаром же говорят: сколько читателей, столько и книг. С одной стороны, как писал Ницше, книги портятся, когда их читают «маленькие люди»: «То, что каждый имеет право учиться читать, портит надолго не только писание, но и мысль» [Ницше, 2014], с другой — тексты могут обогащаться в неопределенно большом масштабе, если читатель владеет текстовой компетенцией, личностно пережитым культурным опытом. А если его культурный опыт — опыт симулякров, тогда неудивительно, что смыслы умирают.

СПОСОБ ТРАДИЦИОННОГО ЧТЕНИЯ

Опытный читатель традиционного типа не прочитывает в тексте все буквы подряд, а схватывает их ограниченный комплекс (эти буквы, на которые ориентируется глаз при чтении, называются доминирующими), чаще всего — корневую часть слова, по ней он восстанавливает все слово, иногда возвращаясь назад, сверяя свою «гипотезу» с реальностью. При этом «единицей чтения является слово, а не буква» [Психология чтения, 2014]. «Постепенно, по мере развития и автоматизации навыка чтения, понимание начинает опережать процесс восприятия, и проявляется оно в возникновении смысловых догадок, угадываний смысла в пределах отдельных слов. На поздних этапах формирования чтения задача понимания читаемых сообщений решается уже путем схватывания смысла целых слов и предложений. Здесь чтение опирается на предвосхищение дальнейшей мысли, относящейся уже не к слову или фразе, а к

целому абзацу или даже ко всему тексту. У взрослого человека антиципирующее чтение достигает полного совершенства» [Психология чтения, 2014].

Традиционный текст обладает определенной длинной, разной для разных жанров, целостностью и линейной выстроенностью. Последнее особенно важно: с точки зрения М. Маклюэна, именно традиционный печатный текст «дал человеку принцип систематической линейности, ставший основой для организации всех других видов деятельности» [Мак-Люэн, 2014]. В том числе и мыслительной, причем линейность становится основой базовых, фундаментальных представлений картины мира. Вся формальная логика выстроена линейно, анализ с последующим синтезом возможны только линейным, последовательным образом, вычленение главного предполагает линейное мышление со способностью видеть содержание и комплекс смыслов текста в древовидной форме. Это похоже на то, чем является главный цвет в картине; как пишет Максим Кантор, «в колористическом решении картины один из цветов обязан стать главным, то есть сделаться главным героем произведения. И эмоционально, и символически такой цвет отождествляется с содержанием картины; более того – он это содержание воплощает. Так, главным героем "Расстрела 3 мая" Гойи является лимонно-белый цвет рубахи казнимого, главным героем "Пасмурного дня" Брейгеля – свинцово-синий цвет небес, а в "Петре и Павле" Эль Греко – цвета одежды апостолов, желтый и красный соответственно. Этот главный цвет появляется на холсте для того, чтобы сделаться иррациональным, чувственным воплощением сюжета, композиции и рисунка» [Кантор, 2013. С. 194].

Само восприятие мира по методу причинно-следственных связей возможно только при линейном мышлении. В мифологическом сознании на месте причинно-следственных связей — принцип подобия (подобное требует подобного) и принцип мистической партиципации (часть как заместитель целого). С появлением христианства время мыслится как «стрела», с эпохи Ньютона — как однородное и однонаправленное; М. Кантор полагает, что постепенно «секуляризация искусства привела к созданию прямой перспективы, то есть такого представления о времени, когда событие сегодняшнего дня заслоняет день вчерашний. <…> в общественном представлении о времени уже нет вчерашнего дня, — вчерашний день размыт перспективой, он исчез за горизонтом» [Кантор, 2013. С 308]. Пространство задается печатным текстом как однородное и непрерывное, как «ящик», в который могут помещаться другие «ящики»-пространства. Меж тем в мифологическом сознании/бессознательном время циклично, равно

вещам и явлениям, а потому неоднородно, как и пространство. Это замечательно описал Маклюэн в своем знаменитом труде «Понимание медиа»: «Шок, вызванный новым ренессансным пространством, до сих пор ощущается туземцами, которые впервые с ним сталкиваются сегодня. Принц Модупе в автобиографической книге “Я был дикарем” рассказывает, как научился в школе читать карты и, возвращаясь домой, в родную деревню, прихватил с собой карту реки, по которой его отец много лет путешествовал, будучи торговцем. “…мой отец счел, что вся эта идея от начала до конца абсурдна. Он отказался отождествлять поток, который пересекал близ Бомако — где тот, как он говорил, был не глубже человеческого роста, — с великими водными просторами обширной дельты Нигера. Расстояния, измеряемые милями, не имели для него никакого смысла… Карты лгут, — коротко отрезал он. По тону его голоса я заключил, что каким-то образом глубоко его обидел; чем именно — я тогда еще не знал. Вещи, причиняющие страдание, не находят отражения на карте. Истина места состоит в радости или боли, которая от него исходит. Он посоветовал, что лучше бы мне не доверяться такой ненадежной вещи, как карта… Теперь я понимаю, хотя тогда еще не понимал, что мой беззаботный и легкомысленный охват прослеживаемых на карте ошеломляющих расстояний принизил значимость тех путешествий, которые он мерил усталостью ног. Красноречивостью своей карты я стер величие его тяжелых и изнурительных переходов”» [Маклюэн, 2003. С. 178–179]. И оттуда же: антрополог наблюдал, как меланезийский резчик с удивительной легкостью и изяществом вырезал из дерева украшенные барабаны; это было настолько впечатляюще, что окружающие аплодировали; однако когда антрополог попросил членов племени сделать ящики, чтобы упаковать в них эти резные шедевры, те в течение трех дней пытались прибить две доски под прямым углом, но так и не преуспели — в их мышлении не было места для ньютонова пустого пространства, в которое, как матрешки, вмещались бы другие пространства [Маклюэн, 2003. С. 184–185]. Однако в XX столетии Европа и США уже отказывались от ньютонова представления о пространстве: «В 1905 году теория относительности возвестила об исчезновении единообразного ньютонова пространства как иллюзии, или фикции, пусть даже и полезной. Эйнштейн провозгласил конец непрерывного, или “рационального” пространства, расчистив тем самым путь для Пикассо, братьев Маркс и журнала *MAD*» [Маклюэн, с. 185]. И тут следует обратить внимание на то обстоятельство, что М. Маклюэн неслучайно ссылается как на следствия отказа от идеи непрерывного пространства на модернистскую живопись, американский комедийное трио, известное приверженностью к набору

примитивных гэгов вроде драк, бросания тортов в лицо и пр., а также на американский сатирический журнал, о котором его распространитель сказал: «*MAD* был задуман для развращения детских умов. И, глядя повсюду на состояние умов людей, можно сказать: мы преуспели»[1] [цит. по: Mad (magazine), 2014].

Кубизм раннего Пикассо очень близок к абстракционизму, т.е. отказу от фигуративной живописи и созданию полотен, где есть цвета и/или геометрические формы, т.е. означающее, но нет существующего в пространстве означаемого — реального предмета, вещи, человека, которые бы непосредственно соответствовали этим визуальным конструкциям. Это попытка передать настроение, чувство, состояние психики, которые действительно внепространственны и вполне субъективны. Культовое трио братьев Маркс совершает примитивные, инфантильные, дискретные действия, а *MAD* и в самом деле рассчитан на заполнение дискретным пространством скетчей и карикатур пустоты, свойственной детскому сознанию, в котором отсутствует целостная картина мира — недаром он начинался с комиксов (впрочем, оценивать инокультурный юмор — занятия неблагодарное).

Как правило, традиционный текст — это авторский текст. Меж тем еще вне связи с компьютером и Интернетом, как свидетельствует исследователь, Вяч. Вс. Иванов говорил, что в ближайшем будущем авторство исчезнет, а читательская масса нормальной литературы превратится в очень узкий круг людей: «Будут книги, написанные для узкого круга людей, которые просто не будут восприниматься остальными. И будет литературный хлам, который будет все менее литературным. Так что элитарная литература (и образование) будет становиться все более элитарной и закрытой. То есть она будет открытой в плане доступа, но ее просто никто не сможет читать» [Черниговская, 2014].

Опытный читатель — это человек, способный понять достаточно сложные смысловые конструкции. Слово как знак, наиболее простой носитель информации естественного языка, как означающее, всегда указывает на означаемое, на материальный или идеальный предмет или явления (денотат); одно и то же слово как знак может указывать на один денотат, но иметь разные смыслы, поскольку оно не только указывает на предмет, но и нечто высказывает о нем. Вот это высказывание и есть смысл знака, введение этого предмета «в общий порядок вещей и событий» [Шрейдер, 2014]. Понимание, таким образом, — это не просто

[1] Перевод мой. — А.Я.

соотнесение слова/предложения/текста с означаемым, но и процедура определения места этого означаемого в общем контексте реальности и картине мира индивидуума.

Традиционный текст требует хорошей долговременной и оперативной памяти, способности к длительному сосредоточению, системного мышления, одновременно их же и развивая. Системное мышление — это «мышление, строго учитывающее все положения системного подхода — всесторонность, взаимоувязанность, целостность, многоаспектность, учитывающее влияние всех значимых для данного рассмотрения систем и связей в отличие от детского, нерасчлененного, синкретического мышления» [Школа ТРИЗ, 2014]. Оно имеет важнейшее методологическое значение, но только при условии, что мир в картине мира представлен как законосообразная система с подсистемами. Вряд ли стоит специально пояснять, что таковы далеко не все картины миры в разных культурах.

Традиционное чтение также развивает и рефлексивный тип сознания, способность «думать о том, как я думаю», «мышление о мышлении», что способствует созданию более или менее целостной, структурированной картины мира.

Прикладное мышление и практические технологии, с точки зрения ряда авторов, тоже появились как следствие регулярного использования сегментации в книжном мире. Вообще влияние базовых понятий мышления на практическую деятельность человека, точнее — взаимовлияние, часто недооценивается. В книжке, написанной как диалог между Ж.-К. Карьером и У. Эко и которая здесь уже цитировалась, есть на эту тему характерный пассаж. Карьер говорит: «Я думаю о том, как мы читаем книги: наш глаз движется слева направо и сверху вниз. В арабской, персидской письменности, в иврите все наоборот: глаз движется справа налево». На что Эко отвечает: «В таком случае обращу ваше внимание на то, что западный крестьянин, распахивая поле, сперва идет слева направо, а потом возвращается справа налево, а египетский или иранский крестьянин сначала идет справа налево, а затем возвращается слева направо. Это потому, что направление движения пахаря в точности соответствует направлению бустрофедона»[1] [Карьер, Эко. 2014].

[1] Бустрофедон («двунаправленное письмо») — «способ письма, при котором направление чередуется в зависимости от четности строки: если первая строка пишется справа налево, то вторая — слева направо, третья — снова справа налево и т.д. (движение, напоминающее движение быка с плугом на поле). При перемене направления письма буквы писались зеркально. Бустрофедон встречается в памятниках лувийского, южноаравийского, этрусского, греческого, малоазийского и др. письма» (прим. О. Акимовой) [Карьер, Эко, 2014].

Николас Карр отмечает, что психологи различают два типа эмоций, рождаемых общением с искусством и, в частности, при чтении. «Это *эстетические эмоции*, которые мы испытываем, когда смотрим на произведение искусства с некоторого расстояния, как наблюдатели <…>. И существуют *нарративные эмоции*, которые мы испытываем, когда <…> сами становимся частью повествования, когда расстояние между читателем (зрителем, слушателем) и персонажем исчезает». Причем сильные эмоции, вызванные чтением художественной литературы, продолжают действовать в нас и после окончания чтения.

Н. Карр приводит любопытный пример экспериментального изучения чтения. Группа из 166 студентов прошла стандартный тест на сопереживание, готовность к эмпатии и т.п. Потом студентов разделили на две группы. Первой группе предложили прочитать чеховскую «Даму с собачкой», второй — ее синопсис, краткий пересказ сюжета, лишенный всяких литературных качеств, после чего тест на эмпатию повторили. У студентов первой группы чувства изменились по-разному, но сильно, у студентов второй группы они остались без изменений [Carr, 2014]. Иными словами, чтение художественной литературы способно развивать столь необходимую в человеческом общежитии способность к сопереживанию.

СПЕЦИФИКА КЛИПОВОГО ЧТЕНИЯ

Сегодня люди все чаще говорят не словами, а фразами или абзацами. И пишут так же. Отсюда — и новый способ чтения: выхватывание слов и фраз из контекста, которые для читателя «мигают» в тексте «как лампочки». Такое чтение «лепит» образ текста, «склеивая» обрывки разных образов, зачастую связанных лишь последовательностью предъявления, но не содержательно.

Контекст же все чаще остается terra incognita, «слепым» изображением неких знаков — как китайские иероглифы для человека, не владеющего китайским письменным языком. В такой ситуации не складывается антиципирующее («угадывающее») чтение, которое формируется при традиционном способе чтения. Информационная единица нелинейного сетевого текста — минимальный текстовой фрагмент (сообщение в блоге, анонс, заголовок и т.п.).

Длинные тексты теперь читаются с трудом, а часто и вовсе не читаются: «ниасилил», как пишут в Сети на «языке падокафф». Это и понятно: если все, кроме волюнтаристским образом выхваченных слов и фраз, видится «слепым» полотном, как же его читать и зачем? К этому «полотну» можно отнестись лишь как к абстрактной живописи: припи-

сать ему практически любые субъективные смыслы, о которых можно спорить без конца и начала, или оставить непрочитанным, как излишние декоративные «завитушки» или как авторские отступления и описания природы, которые и прежде при чтении пропускались многими подростками. «Пользователи всемирной паутины очень редко прочитывают веб-страницы целиком. Вместо этого они бегло просматривают веб-страницу, выбирая отдельные слова и предложения. Джон Моркес (John Morkes) недавно провел исследование и выявил, что 75 процентов участников теста, встречая новую страницу, чаще только просматривали ее содержимое и изображения, и лишь 15 процентов участников прочитали каждое слово» [Восприятие текстов, 2014].

Клиповое чтение — принципиально дискретное, обрывочное чтение. При клиповом мышлении — и чтении — «окружающий мир превращается в мозаику разрозненных, мало связанных между собой фактов. Человек привыкает к тому, что они постоянно, как в калейдоскопе, сменяют друг друга, и постоянно требует новых» [Фельдман, 2014]. Вот факты (или то, что читатель считает таковыми), некие единицы информации, вычленяются и прочитываются, только они и важны. В этой ситуации традиционное линейное чтение заменяется нелинейным. Выше были перечислены важнейшие следствия возникновения и развития линейного чтения как в мыслительной, так и в практической деятельности человека: в частности, оно формирует базовые представления самого типа европейского мышления с Античности вплоть до XX века — следование законам формальной логики, способность к анализу и последующему синтезу, к вычленению в тексте главного, считыванию его смыслов, восприятие мира в причинно-следственных связях, в пространстве, непрерывном и однородном, и во времени, также однородном и однонаправленном. Такое восприятие времени породило историзм и идею прогресса как принципы описания развития социума и вообще живой и неживой материи, а также духа. Это только кажется, что историзм, основанный на представлении о времени как о «стреле», противоречит утверждению М. Кантора о том, что с изобретением прямой перспективы настоящее заслоняет собой будущее: идея прогресса, расцветшая с начала Нового времени (и начала возникновения и массового распространения атеизма), действительно все прошедшие этапы развития объявляет «недо…» — недоразвитыми или просто ошибочными в сравнении с собственной эпохой, и это при всей ориентации Возрождения на Античность. «Аристотель не понимал», «Гегель не сумел», «Ницше не прав» и т.п. — обычные выражения для времени *модернити*.

Появление клипового же, нелинейного чтения имеет совсем другие последствия. А именно — выход на арену нелинейного мышления. Собственно, это зафиксировано, например, философом Ф.И. Гиренком, который считает такую смену закономерной и, более того, соответствующей русской традиции: «…вот вы спросили, что сегодня происходит в философии, а происходит замена линейного, бинарного мышления нелинейным. Европейская культура выстраивается на системе доказательств. Русская культура, поскольку корни ее византийские, — на системе показа. И мы в себе воспитали, может быть, после И. Дамаскина, понимание картинок. Мы формировали в себе не понятийное мышление, а, как я его называю, клиповое» [Гиренок ,1995. С. 123]. Законы формальной логики здесь соблюдать не обязательно и даже противопоказано. Но в современных видах деятельности «без умений анализировать, вычленять суть и принимать на основе этого решения вообще невозможно стать успешным». Одно из главных требований в них — «способность выстраивать цепочку из последовательности действий от существующего положения до поставленной цели. А создание таких цепочек подразумевает наличие "продолжительного" мышления» [Фельдман 2014]. Носитель такого сознания, как правило, «не может самостоятельно выстроить логическую цепочку от общего к частному и, как следствие — не может провести самого простого анализа» [Гринева, 2014]. Характерно, что, например, в одном из университетов на факультете менеджмента специально заставляют студентов читать сложные традиционные тексты «не по специальности», а затем их обсуждать — для того, чтобы способствовать формированию у обучаемых вышеназванных способностей. Разрабатываются специальные тренинги, на которых учат длительной концентрации внимания.

При этом, по свидетельству психологов, люди с клиповым мышлением решения принимают быстро и интуитивно, без осмысления большого объема информации — как в компьютерной игре; конечно, это не гарантирует правильного решения, но незаменимо, когда решения требуется принимать мгновенно; визуальная память у них развита гораздо лучше, чем у других, они быстрее считывают визуальную информацию и меньше устают от ее изобилия. Однако их невизуальная память развита плохо: «Проведенные эксперименты показывают, что резко снизился коэффициент усвоения знаний. Старшеклассников попросили ответить на ряд исключительно простых вопросов из программы предшествующих лет обучения. Выбирался только тот материал, незнание которого оценивалось в соответствующем классе на двойку. Результаты показали коэффициент на уровне 10 %» [Фельдман 2014].

Можно предположить, что у «людей монитора» способность выявлять причинно-следственные связи и принцип историзма находятся на зачаточном (остаточном) уровне. Время-«стрела» в мозаичной, «детской» картине мира превращается в цикличное время. Прошлое в такой аисторичной картине мира отступает куда-то в неведомые глубины, а потому повторяется, но уже не как прошлое, а *как будто* настоящее. Однако одновременно происходит «полное исчезновение настоящего. Мы как никогда одержимы модой на ретро. Прошлое нагоняет нас с невероятной быстротой, скоро мы будем превозносить моду предыдущего полугодия. Будущее, как всегда, туманно, а настоящее постепенно сужается и исчезает» [Карьер, Эко. 2014]. Более того, Ф.И. Гиренок провозгласил, что прошлое — всегда впереди настоящего. Время у «людей монитора» похоже на цикличное мифологическое время, только с вчитыванием в мифологическое некой новизны, не особенно меняющей дело, поскольку, тем не менее, речь идет не о прошлом, настоящем и будущем, а о «всегдашнем», повторяющемся. Это похоже на время (и пространство) австралийских аборигенов, о которых рассказывает Умберто Эко: «В бескрайней австралийской пустыне они, будучи кочевниками, осваивали местность, передвигаясь по кругу. Вечером они ловили ящерицу или змею, готовили из нее ужин, а утром отправлялись дальше. Если бы вместо того, чтобы ходить по кругу, они прошли чуть дальше по прямой, то достигли бы моря, где их ждало настоящее изобилие. Во всяком случае, в наше время, как и прежде, в их изобразительном искусстве преобладают круги. Это напоминает абстрактную живопись, впрочем, необычайно красивую. Однажды во время этого путешествия мы отправились в одну резервацию, где была христианская церковь и священник. И этот священник показал нам внутри здания большую мозаику, в которой, конечно же, использовались одни круги. Он сказал, что эти круги, по словам аборигенов, представляют Страсти Христовы, хотя объяснить, почему это так, он не мог. Мой сын, не имеющий религиозного образования, тогда еще подросток, тут же смекнул, что кругов этих четырнадцать. Очевидно, что это четырнадцать этапов Крестного Пути.

Крестный путь изображался ими как некое непрерывное и кругообразное движение, прерываемое четырнадцатью остановками. Стало быть, они не могли избавиться от собственных традиционных мотивов, от своего воображаемого. Однако сама их традиция повторения была отмечена некоторой новизной» [Карьер, Эко, 2014]. Но если отсутствует адекватное понимание означающего, значит для таких людей нет и означаемого.

Видимо, клиповое чтение возвращает нас к мифологическому отождествлению вида время=пространство=существование=вещь. «Человек монитора» не выносит «пустого» времени и «пустого» пространства, заполняя их постоянной внешней деятельностью. Практически без отрыва от монитора (компьютера, мобильного телефона или других гаджетов) он загружает свою жизнь «кнопочно-клавиатурным» общением в Сети и для работы, и для развлечения. К такому вещному содержанию своей жизни он относится с редкой нежностью, говоря, например: «пальчиками по кнопочкам в жежешечке». У многих это превращается в сетевую зависимость.

По свидетельству Умберто Эко, «несколько десятилетий назад на кафедре философии в Принстоне можно было прочесть: "Историкам философии вход воспрещен". <…> Один аналитический философ спросил меня однажды, почему он должен заморачиваться над тем, что сказали стоики по тому или иному вопросу. Либо они сказали глупость, и тогда она нас не интересует. Либо это здравая идея, и маловероятно, что кто-нибудь из нас рано или поздно ее не выскажет» [Карьер, Эко, 2014]. Таким образом исчезает и идея авторства, и сам принцип историзма. Недаром Ролан Барт писал о «смерти автора»: «Ныне мы знаем, что текст представляет собой не линейную цепочку слов, выражающих единственный, как бы теологический, смысл ("сообщение" Автора-Бога), но многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным; текст создан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников» [Барт, 1994. С. 388].

Трудно не заметить, однако, что принцип историзма таил в самом себе условия своей погибели. Так, Ницше (в трактовке М. Фуко) считал, что реальная история — это цепь разрывов и лакун, а не законосообразный процесс, как он видится «историкам истории» с их «высшей», «конечной» точки зрения, и «схватить» историю способна лишь генеалогия в ницшевском смысле: «"Действительная история" отличается от истории историков тем, что она не опирается ни на какое постоянство: ничто в человеке — ни даже в его теле — не является достаточно устойчивым для того, чтобы понимать других людей и узнавать в них себя. Все то, на что можно опереться, чтобы повернуться к истории и ухватить ее во всей ее целостности, все то, что позволяет изобразить ее как одно терпеливое непрерывное движение, — все это следует систематически крушить. Необходимо вдребезги разбить все то, что допускает утешительную игру узнаваний. Знать, даже в хронологическом порядке — не значит "вновь

обретать" и, в особенности, "обретать себя". История будет "действительной" в той мере, в какой она внесет прерывность в само наше бытие. Она расчленит наши чувства, она драматизирует наши инстинкты, она умножит наше тело и противопоставит его ему же. Она ничего не оставит под собой, что располагало бы обеспеченной стабильностью жизни или природы, она не позволит нести себя с молчаливым упорством к тысячелетнему концу» [Фуко, 2014]. Внутренняя установка историка — «"Никакое прошлое не является более великим, чем ваше настоящее, и все то, что может в истории выдавать себя за великое, моим скрупулезным знанием будет вам показано как ничтожно малое, дурное и бедственное". Родословная историка восходит к Сократу» [Фуко, 2014]. Историк выдает собственную позицию за общеуниверсальную, чем лжет себе и публике, и предлагает примерить людям ту или иную идентичность как маску, что в действительности схоже с карнавалом. Генеалогия же «имеет целью не обнаружить корни нашей идентичности, но, напротив, упорствовать в ее рассеивании, она стремится не к тому, чтобы обнаружить единый очаг, из которою мы вышли, эту прародину, возвращение на которую сулят нам метафизики, но к тому, чтобы выявить все разрывы, которые нас пересекают» [Фуко, 2014]. И если реальность — это разрывы и пустоты, как в клиповой картине мира, то ее аисторизм становится понятным.

Текст, который видится «человеку монитора» как «слепое» изображение и у которого — для массового человека это очевиднее, чем для кого-то другого, нет оригинала, — это текст как изображение-симулякр. То есть нелинейный способ чтения ведет напрямую к отрицанию существования означаемого и отсутствию авторства. Ранее это касалось кинематографа: часто, зная фамилии актеров, не знали имен сценаристов, режиссеров, операторов и других создателей фильма. Теперь это транспонировалось и на вербальные тексты.

При традиционном способе чтения, как уже отмечалось, в зависимости от текстовой компетенции читателя, его включенности в общее культурное поле текст способен «расти» или «умаляться». При клиповом чтении из текста выхватываются отдельные знакомые слова и фразы, которые — при отсутствии общего культурного поля — трактуются субъективно и как попало. Способность понимания текста, понимания того, что сказал автор, при этом стремится к нулю. Собственно, это и называется теперь интерактивностью: место автора занимает читатель, наполняя пустые для него знаки собственным содержанием, имеющим мало отношения или вовсе его не имеющим к авторскому. Если это интерактивность, то только в одну сторону: читатель/зритель может делать

с авторским текстом все что угодно, автор же повлиять на его самоволие возможности не имеет.

При традиционном чтении тоже присутствовала интерактивность, но иная: автор писал свой текст, а у разных читателей могли складываться — и складывались — разные образы на основе авторских слов и смыслов, которые отображались в рецензиях на книгу или высказывались устно в среде экспертов или простых читателей, создавая ту или иную репутацию автора. Однако автор задавал рамки, в которых были возможны разные интерпретации, — во всяком случае, для современников, и этим ограничивающим полем, в котором возможно задание таких рамок, было общее пространство культуры. Другая эпоха могла начисто смывать авторские смыслы, как в живописи случилось, например, с образом «Неизвестной» И.Н. Крамского: известный критик В.В. Стасов увидел тут куртизанку, «кокотку в коляске», и благодарил автора за обличение «этого исчадия больших городов», но позже «Неизвестная» стала все чаще называться Незнакомкой и ассоциироваться с Прекрасной Дамой Блока и превратилась в излюбленную репродукцию, которой часто украшали свои дома советские люди. Эта история описана Н.М. Зоркой в ряде ее работ.

Но и вербальные тексты могли трактоваться, и трактоваться современниками — правда, представителями других страт, — с поразительным по неадекватности заполнением пустотных для них смысловых лакун собственным содержанием, не имеющим ровно никакого отношения к авторскому тексту. Так случилось с пронзительным по силе воздействия стихотворением А.А. Тарковского «Вот и лето прошло…», автор которого — инвалид Отечественной войны, чьи стихи, дело его жизни, стали печатать только незадолго до его кончины:

Вот и лето прошло,
Словно и не бывало.
На пригреве тепло.
Только этого мало.

Все, что сбыться могло,
Мне, как лист пятипалый,
Прямо в руки легло,
Только этого мало.

Понапрасну ни зло,
Ни добро не пропало,
Все горело светло,
Только этого мало.

Жизнь брала под крыло,
Берегла и спасала,
Мне и вправду везло.
Только этого мало.

Листьев не обожгло,
Веток не обломало…
День промыт, как стекло,
Только этого мало.

1967

Превращенное в песню с приплясывающим заводным ритмом, часто звучавшую, в частности, на курортах в исполнении Софии Ротару, оно воспринималось массовым слушателем как история курортного романа [Яковлева, 2014]. В определенном смысле такие эксцессы интерактивности сходны с сетевыми и им предшествуют. Обыкновенное невежество массового человека типа «не читал, но скажу» встречается в разные времена и везде и не нуждается в объяснениях. М.А. Булгаков писал о таком субъекте: «*В двенадцать часов приехал "новый заведывающий". Он вошел и заявил: — Па иному пути пайдем! Не надо нам больше этой парнографии: "Горе от ума" и "Ревизора". Гоголи. Моголи. Свои пьесы сочиним!» [*Булгаков, 2014*].*

Представляется, что можно сказать с полным на то основанием: формы «ответа» в традиционной литературной ситуации чтения и в сетевой различаются настолько, что в последнем случае сама форма меняет содержание передаваемой информации. И меняет так, что часто о двусторонней коммуникации уже говорить нельзя — сетевая интерактивность в ряде случаев превращается в самокоммуникацию.

Если опытный «человек книги» способен понять достаточно сложные смысловые конструкции, то «человек монитора» «оперирует только смыслами фиксированной длины и не может работать с семиотическими структурами произвольной сложности» [Фельдман, 2014]. Причем смыслов столько, сколько читателей, и все их следует считать равноправными. По словам Н.Б. Маньковской, «грядет не смерть книги, но возникновение нового типа чтения: главным для читателя станет не понимать содержание книги, но пользоваться ею как механизмом, экспериментировать с ней. "Культура ризомы" станет для читателя своего рода "шведским столом": каждый будет брать с книги-тарелки все, что захочет» [КорневиЩе, 2014]. Напомним, что понимание — это не только соотнесение означающего с означаемым, но и определение места означаемого в общем контексте реальности. Для «слепого изо-

бражения» не найти означаемого и тем более — не определить его места в универсуме.

Ризомное мировидение предполагает и то, что «“генеалогическое древо” бальзаковского романа рухнет перед антигенеалогией идеальной книги будущего, все содержание которой можно уместить на одной странице» [КорневиЩе, 2014]. То есть — в синопсисе, просто излагающем сюжет, если речь идет о художественной литературе, или в наборе понятий, если говорить о текстах научного характера, — так сказать, «изображение на салфетке».

У «человека монитора» долговременная память, как можно думать, достаточно неразвита (кроме, возможно, образно-визуальной) — потому что в клиповом мышлении со временем отношения специфичны. Зато кратковременная визуальная память, очевидно, развита лучше, как и способность к высокой скорости и объему считывания визуального.

Клиповое чтение формирует у читателя неспособность к длительному сосредоточению и системному мышлению, ибо последнее схватывает связи объектов целостно, иерархично, с учетом причин и следствий; в мозаичном клиповом мышлении, как уже отмечалось, отсутствует привычка к долговременному сосредоточению, а само понятие системности прямо противоположно понятию клиповости. Системность предполагает структурированность, иерархичность. Но в постмодернистском сознании их нет и быть не должно по определению. Зато при такой поверхностности клиповый читатель легче, чем традиционный, переключается на другие тексты или иные занятия.

«Роль культуры состоит в том, что она дает человеку “экран понятий”, на который он проецирует и с которым он сопоставляет свои восприятия внешнего мира. У традиционной культуры этот “экран понятий” имел рациональную “сетчатую” структуру, обладавшую почти геометрической правильностью. По целостной и стройной сети понятий человеку ничего не стоило перейти от китайского фарфора к карбюратору и соотнести новые понятия со старыми. Современная культура, которую мы называем “мозаичной”, предлагает для такого сопоставления экран, похожий на массу волокон, сцепленных как попало, — длинных, коротких, толстых, тонких, размещенных почти в полном беспорядке.

Этот экран вырабатывается в результате погружения индивидуума в поток разрозненных, в принципе никак иерархически не упорядоченных сообщений — он знает понемногу обо всем на свете, но структурность его мышления крайне ограничена» [Гиренок, 2008]. Однако, по мысли Ф.И. Гиренка, мысль и знание, превращенные в систему, перестают быть

мыслью и знанием, — конечно, если твоя онтология включает представление о мире как о хаосе, а не космосе. Впрочем, говорить об онтологии уже в XX веке считалось неприличным — только об эпистемологии. Говорить-то, может быть, и не говорили, но имели в виду, ту или иную, поскольку о каком знании может идти речь, если неизвестен его предмет, а истина, как утверждают постмодернисты, заменяется равноправными «мнениями»?

Клиповое сознание — нерефлексивный тип сознания. Рефлексивность восприятия информации способствует складыванию осмысленной и организованной картины мира [Докука, 2014]. Однако клиповое сознание не способно мыслить себя, поскольку в строгом смысле слова само не является мышлением в нововременном смысле слова — это, скорее, архаичное, «детское», мифологическое сознание. Характерно, что У. Эко и его собеседник [Карьер, Эко, 2014], будучи еще «людьми книги», но уже и «людьми монитора», находясь как бы в межеумочном пространстве, для оценки собственных текстов вынуждены раз за разом распечатывать их отрывки, иначе они не могут охватить, оценить данный текст целиком, выявить длинноты или скороговорки в неподобающих местах, связность и логичность и пр. — только когда текст разложен перед ними в печатном виде на листах бумаги. Это своеобразный «костыль» «людей книги» в компьютерную эру. Для более продвинутых авторов-«людей монитора» распечатки не нужны, им бывает достаточно просто перечитать написанное. А современным читателям беллетристики даже легких жанров, книжек на бумажных носителях, порою приходится на листочке выписывать основные события сюжета и имена действующих лиц: память их не удерживает.

Характерно также и то обстоятельство, что «чистая» линейность текста — это монолог автора, а книга «Не надейтесь избавиться от книг!», вероятно, в попытке быть релевантной эпохе, выстроена как диалог, т.е. линейность «не чистая», однако линейность — последовательность и логическая связность — сохраняется на протяжении всего текста.

Видимо, первой книгой Нового времени на русском языке, созданной клиповым письмом, были «Опавшие листья» В.В. Розанова. Но работы Розанова — отдельная сложная тема, для которой не хватит места в этой статье. В некотором смысле предстает клиповой и «Переписка из двух углов» Вячеслава Иванова и Михаила Гершензона: эти письма написаны в 1920 году, когда оба автора жили в одной комнате в здравнице для работников науки и литературы в Москве. Однако диалог, состоящий из двенадцати писем и наглядно представляющий различия миро-

ощущений авторов, тем не менее выстраивается в линейную цепочку: не сумев вести разговор устно, поскольку при обсуждении самых важных для собеседников вещей эмоции зашкаливали, друзья отвечают друг другу письменно, последовательно высказываясь на темы, затронутые оппонентом.

Книга «Художественный Апокалипсис культуры. Строматы XX века» В.В. Бычкова, человека в высшей степени книжного, состоит как будто из отрывков: дневниковых записей, мимолетных впечатлений, экфрасисов, написанных ритмизованной прозой, и пр. Читателя приглашают читать книгу с начала или с любого места; как полагает автор, это значения не имеет. Тем не менее, в основе текста заложена вполне ясная концепция, которая является рефлексией по определению и которая вычитывается из всей совокупности фрагментов, собранных в двух томах, но и из нескольких, поскольку в каждом, как в капле воды, в той или иной мере выявляется позиция автора. В данном случае ризомная организация текста действительно предстает как его нелинейная целостность. Иначе и быть не могло: автор считает свою книгу последней Книгой Культуры, поскольку, по его мнению, уже наступила эпоха пост-культуры.

Целостность в парадигме линейного мышления обычно определяется как характеристика объектов со сложной внутренней структурой, где элементы связаны определенным, более или менее жестким образом. Относительно клипового мышления практически общим местом стало утверждение, что оно не целостно, мешает человеку быть целостным и разрушает целостную картину мира. Однако следует заметить, что целостность — не прерогатива линейного мышления. Мифологическое сознание, или, как его еще называют, дологическое мышление, безусловно, нелинейно, но в нем есть целостное мировосприятие, вероятно, превосходящее по холистическим свойствам мышление линейное. Авторы понятия «ризома», Делез и Гваттари, моделируют понятие как неравновесную целостность. С одной стороны, любую нелинейную задачу решают через цепочку линейных. Есть точка зрения, что кажущееся нелинейным на самом деле есть такое линейное, для которого нелинейность остается пределом, как окружность для вписанных в него прямоугольников. С другой стороны, если мир противоречив, то адекватная ему модель тоже должна содержать противоречивые элементы. Именно поэтому наличное бытие постмодернисты определяют как «хаосмос», как «игру смысла и нонсенса». Тем не менее, представляется, что вопрос, возможна ли сегодня, в пострационалистическую эпоху, нелинейная целостность, в частности и прежде всего для клипового мышления, пока

остается открытым при том, что стремление к холистическому подходу демонстрируют сегодня практически все научные дисциплины, а сами теоретики постмодернизма не отрицают полезности линейных форм познания, если они адекватны исследуемой среде; по их мнению, линейные и нелинейные среды даже способны взаимодействовать.

Выше указывалось, что сегментация, свойственная книжной культуре, во многом определила прикладное мышление и практические технологии. Клиповое чтение формирует разорванное сознание, а обрывки — это не сегменты. Меж тем достижение более или менее сложных практических целей предполагает способность к целеполаганию, к постановке промежуточных целей, к последовательному их достижению, что требует линейного мышления. Правда, при этом некоторые считают, что, поскольку в клиповом мышлении много пустот, оно более динамично и креативно, чем линейное. Но тут нельзя не заметить, что динамика бывает разной: само движение, его скорость и конфигурация могут свидетельствовать как о целенаправленном развитии, так и о шевелении наподобие походки пьяницы. Как и «креативность»: «Наполеоны» и «первооткрыватели», бывает, проживают в палате номер шесть не напрасно.

Более того, как полагает Ф.И. Гиренок, чтобы мысль могла быть донесена до публики, и тексты теперь требуются клиповые: короткие, несвязные, переведенные на визуальный образный язык: «В наглядные образы, вербальные картинки легко упаковываются любые теории. Здесь они обозреваются. Между тем, философские тексты имеют тенденцию к деградации, к двойной непрозрачности. Прозрачными, или понятными, могут быть тексты, из которых извлекаются сценарии, драматургия. Эти тексты можно позиционировать как тексты, обладающие возможной визуальностью. Они могут быть экранизированы. По ним можно ставить спектакли. К ним можно писать иллюстрации» [Гиренок, 2008. С. 4]. И он предпринял такую попытку: существует фильм, одноименный с его книгой, — «Удовольствие мыслить иначе» (реж. М.С. Дитковский, http://youtu.be/TmwuWo-vYvE).

Полагаю, попытка визуализировать философию археоавангарда, как называет свои взгляды Гиренок, не удалась. Автор читает свой текст, который сопровождается или прямыми иллюстрациями (если речь идет о Гомере, на экране демонстрируется издание Гомера, если о Гегеле, Канте, С. Булгакове и др. — соответственно портреты Гегеля, Канта, С. Булгакова), что, заметим попутно, считается запрещенным приемом в документальном кино и часто вызывает вместо ожидаемой реакции смех; или постановочными сценами невнятного происхождение, сквозь

которые мысль автора раскодировать никак не возможно; или сценами из спектаклей; или демонстрацией живописных работ Пабло Пикассо, Василия Кандинского, Нико Пиросмани, Питера Брейгеля Старшего, Иеронима Босха; или пейзажами. Ни по отдельным визуальным образам или эпизодам, ни по всему фильму, если исключить текст автора, получить представление о философии археоавангарда не удается. Хотя Гиренок и утверждает, что его книги можно читать с начала, с конца или с любой страницы — по его мнению, это ничего не меняет, поскольку-де он пишет клиповым образом, — тем не менее, его книги выстроены все же линейным способом.

И, наконец, традиционный тип чтения, как сказано выше, развивает сопереживание, эмпатию. При клиповом чтении, где текст воспринимается как «слепое» изображение с отдельными «мигающими» словами-«фонариками», при наличии означающего и практически отсутствии означаемого, в калейдоскопе хаотично сменяющих друг друга визуальных образов, сопереживанию по большому счету места нет.

Это доказано экспериментально (см. выше об эксперименте с восприятием чеховской «Дамы с собачкой» в авторской версии и как аннотации-синопсиса), это же следует из обыденных наблюдений. В таком случае эмпатия, скорее, возникает при визуальном восприятии. Но в силу особого отношения клипового сознания со временем она, видимо, неустойчива и непродолжительна.

Так, в интервью «Российской газете» дьякон Андрей Кураев говорит о людях, которые пойдут развлекаться в Трансвааль-парк после случившейся там трагедии: «Я думаю, что это люди, которые воспитаны в клиповом мышлении. Это мышление сиюминутного восприятия, то есть даже не мышление, а минутная реакция. Вот идут сводки новостей, одна с другой не связаны. Идет концерт, один номер с другим не связан. Вослед рекламные ролики — один с другим не связан. Наконец, есть множество телеканалов, которые ты постоянно переключаешь, и они тоже между собой никак не связаны. Человеку на осмысление какой-то ситуации дается две-три минуты, не более того. И тут же все забудь, поскольку начинается нечто совершенно другое. Другая информация ждет своей очереди, чтобы влиться в тебя и протечь через твои мозги. Это клиповое мышление в итоге мешает человеку быть целостным. Я не сомневаюсь, что те люди, которые сейчас пойдут в аквапарк, когда случилась трагедия, наверняка сочувствовали, сопереживали. Может быть, даже давали зарок — больше туда не будем ходить… Но прошло несколько месяцев, и уже совсем другая погода в душе. Другие тонны информации через нее

прошли. И человек уже предпочел забыть то, что произошло. Не думать о нем» [Кураев, 2014]. Иными словами, потребление информации, не обладающей отчетливой линейной структурой, не только укорачивает память, но и ограничивает чувство сопереживания. Кто-то заметил, что классическое чтение — это не только потребление информации о социальном опыте, это сам социальный опыт, его важная часть. Непережитой социальный опыт приводит к печальным результатам. Однако, с другой стороны, нельзя не заметить, что в данном случае остается справедливым для клипового сознания то, что фиксирует М. Кантор в формуле модернити: «событие сегодняшнего дня заслоняет день вчерашний».

Конечно, сетевое общение выполняет компенсаторную функцию: это «поглаживание» в форме «лайков», коммуникация эмпатического характера в каких-то иных формах. Но данное наблюдение не может быть отнесено ко всем социальным сетям; так, в частности, посетители русскоязычных форумов часто настроены чрезвычайно враждебно, и о сопереживании там можно вести речь разве что как об эскалации агрессивности, которой участники «заражают» друг друга. В этом смысле они «переживают вместе», переживают сходные чувства, но чувства эти негативные, деструктивные и разделяют людей, а не объединяют.

ВПЕРЕД К ПРОШЛОМУ?

По мнению ряда исследователей, в информационном обществе клиповому сознанию и, уже, клиповому чтению, альтернатив нет. По Тоффлеру, «в насыщенном информационными вспышками социуме клиповое мышление становится основной формой восприятия, так как “идея любого исчерпывающего синтеза кажется несостоятельной”, и единственно возможным решением становится “собирать мир наобум, особенно самые забавные его черепки”» [Докука, 2014]. Однако, как говорит Умберто Эко своим собеседникам, «любая дискуссия между нами может вестись только на основе некоей общей энциклопедии. Я могу доказать вам, что Наполеон никогда не существовал, но только при том условии, что мы все трое до этого знали, что он существовал. В этом гарантия непрерывности культурного диалога. Диалог, творчество, свобода не могли бы возникнуть без подобной стадности. С Интернетом, который выдает вам все подряд и вынуждает, как вы только что сказали, отсеивать информацию не посредством культуры, а посредством собственных мозгов, мы рискуем обзавестись шестью миллиардами энциклопедий — что станет препятствием ко всякому взаимопониманию» [Карьер, Эко, 2014]. То есть, с точки зрения исследователя, сознание

«человека монитора» делает невозможными взаимопонимание, науку и культуру в целом.

В такой ситуации, когда вербальный текст «прочитывается» как изображение того, чего не существует (как пустые знаки), а виртуальное считывается как реально существующее, возможны, видимо, разные пути дальнейшего развития мышления. Пока наиболее вероятным представляется некое, и все более явное, условно говоря, возвращение к мифологическому сознанию дописьменного общества, когда в визуальном/виртуальном образе передается то, что все чаще не удается ныне передать вербальными средствами. Такой способ «чтения» обнаруживается, например, в отпечатках «стопы Будды»: «Шагая, он наставляет — достаточно прочесть его следы. И этот отпечаток, конечно же, не просто отпечаток. В нем одном заключен весь буддизм, иначе говоря, сто восемь заповедей, представляющих собой все живые и неживые миры, над которыми возвышается разум Будды. Но в нем же мы видим всевозможные ступы, миниатюрные храмы, колеса дхармы, животных, деревья, воду, свет, нагов, священные дары — и все это заключено в одном-единственном отпечатке размером с подошву ступни Будды. Это книгопечатание до изобретения печатного пресса. Эмблематическая печать» [Карьер, Эко, 2014]. Правда, для считывания этой визуальной информации надо обладать визуальной компетенцией.

К аналогичному выводу склоняет и складывающееся на наших глазах бессознательное восприятие времени как цикла, и «схлопывание» пространства и времени, и целый ряд других тенденций, которые выявлены в статье.

С другой стороны, если миф является мгновенным и целостным видением сложных процессов, то о клиповом сознании такого сказать нельзя. Но, быть может, пока нельзя?.. Как пишет Е.В. Дуков, «новый человек оказывается все более “текуч”, у него нет раз и навсегда заданных личностных свойств, не в последнюю очередь потому, что около него, в нем присутствуют вечно меняющиеся компьютеры, которые задают ритмы его жизни и еще что-то, что нам только предстоит познать» [Дуков, 2013].

Список литературы:

Барт Р. Смерть автора. Перевод С.Н. Зенкина // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М., 1994.

Батаева Е.В. Фланерство и видеомания: модерные и постмодерные визуальные практики [Электронный ресурс]. — Режим доступа:

http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=635&Itemid=52 Дата обращения: 20 апреля 2014 г

Бодрийяр Ж. Пароли. От фрагмента к фрагменту.— Екатеринбург, 2006.

Булгаков М.А. Записки на манжетах [Электронный ресурс].— Режим доступа: http://lib.ru/BULGAKOW/manzhety.txt Дата обращения: 27 апреля 2014 г.

Восприятие текстов пользователями во всемирной паутине [Электронный ресурс].— Режим доступа: http://advego-pro.ru/vosprijatie-tekstov-polzovateljami.html Дата обращения: 20 апреля 2014 г

Гиренок Ф.И. Метафизика пата (косноязычие усталого человека).— М., 1995.

Гиренок Ф.И. Удовольствие мыслить иначе.— М., 2008.

Гринева М.И. Отказ современного подростка от чтения: причины и пути решения проблемы [Электронный ресурс].— Режим доступа: http://www.emissia.org/offline/2012/1830.htm Дата обращения: 20 апреля 2014 г.

Докука С. Клиповое мышление у digital natives: преимущества и недостатки [Электронный ресурс].— Режим доступа: http://ru.scribd.com/doc/112667663/%D0%9A%D0%BB%D0%B8%D0%BF%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D0%B5-%D0%BC%D1%8B%D1%88%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5-%D1%83-digital-natives Дата обращения: 20 апреля 2014 г.

Дуков Е.В. Компьютер и человек. \\ Телескоп: журнал социологических и маркетинговых исследований. СПб, 2013 № 4.

Заложники клипового мышления. Интервью с Андреем Кураевым [Электронный ресурс].— Режим доступа: http://www.rg.ru/2004/05/13/Kuraev.html Дата обращения: 20 апреля 2014 г.

Игнатова Е.Е. Психологические проблемы понимания текста современными школьниками [Электронный ресурс].— Режим доступа: http://www.msu.ru/projects/amv/doc/171/v/4/h7_1_7_1_nim1_vg16.pdf Дата обращения: 20 апреля 2014 г.

Карьер Ж.-К., Эко У. Не надейтесь избавиться от книг! [Электронный ресурс].— Режим доступа: http://shvedenko.mnogopesen.ru/papers/eco_books/ Дата обращения: 20 апреля 2014 г.

Кантор М. Учебник рисования.— М., 2013.

Кнабе Г.С. Римский cultus и современная архитектура. Тезисы к до-

кладу [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.gumchtenia.rggu.ru/article.html?id=79364 Дата обращения: 20 апреля 2014 г.

Кнабе-а: Кнабе Г.С. Культура как норма и культура как причуда. Cultus в Древнем Риме [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://visantrop.rsuh.ru/news.html?id=78786 Дата обращения: 20 апреля 2014 г.

Корневище О.А. Книга неклассической эстетики [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://iph.ras.ru/uplfile/root/biblio/1999/Kornevishche_OA_1.pdf Дата обращения: 20 апреля 2014 г.

Козловский Б. Штурм мозга [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://f5.ru/freshf5/post/80361 Дата обращения: 20 апреля 2014 г.

Мак-Люэн М. Галактика Гутенберга [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://yanko.lib.ru/books/media/mcluhan=galaktika_gutenberga.pdf Дата обращения: 20 апреля 2014 г.

Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека/ пер. с анг. В. Г. Николаева. — М.-Жуковский, 2003.

Мартынова В. Век визуализации [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.cosmo.ru/your_career/psihologia/1232385/ Дата обращения: 20 апреля 2014 г.

Ницше Ф. Так говорил Заратустра [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://lib.ru/NICSHE/zaratustra.txt Дата обращения: 20 апреля 2014 г.

Психология чтения. Портал психологии «Артем» [Электронный ресурс].

Режим доступа: http://trofuwa.at.ua/publ/otrasli_psikhologii/psikhologija_chtenija/psikhologija_chtenija/.

Рыбкин П. О запахе и сомнении [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.chaskor.ru/article/o_zapahe_i_zabvenii_16228 Дата обращения: 20 апреля 2014 г.

Сальникова Е.В. Феномен визуальности и эволюция визуальной культуры. Автореферат дисс. на соискание ученой степени доктора культурологических наук [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.dissercat.com/content/fenomen-vizualnosti-i-evolyutsiya-vizualnoi-kultury Дата обращения: 20 апреля 2014 г.

Седакова О. Мистика слова. Интервью. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://expert.ru/2011/11/18/ugol-zreniya/ Дата обращения: 20 апреля 2014 г.

Фельдман А. Клиповое мышление [Электронный ресурс].—Режим доступа: http://www.ruskolan.xpomo.com/tolpa/klip.htm Дата обращения: 20 апреля 2014 г.

Фуко М. Ницше, генеалогия, история [Электронный ресурс].—Режим доступа: http://www.nietzsche.ru/look/xxb/fuko/ Дата обращения: 27 апреля 2014 г.

Черниговская Т. Распределенное сознание [Электронный ресурс].—Режим доступа: http://theoryandpractice.ru/posts/7582-chernigovskaya Дата обращения: 20 апреля 2014 г.

Школа ТРИЗ. Развитие системного мышления [Электронный ресурс].—Режим доступа: http://www.triz.natm.ru/sistem/sis_02.htm Дата обращения: 20 апреля 2014 г.

Шрейдер Ю. Смысл // Новая философская энциклопедия [Электронный ресурс].—Режим доступа: http://iph.ras.ru/elib/2768.html Дата обращения: 20 апреля 2014 г.

Эпштейн М. От Интернета к ИнтеЛнету // Русский журнал.—2000.—16 июня [Электронный ресурс].—Режим доступа: http://old.russ.ru/netcult/20000616_epshtein.html Дата обращения: 20 апреля 2014 г.

Яковлева А.М. Кич и художественная культура [Электронный ресурс].—Режим доступа: http://ec-dejavu.ru/k/Kitsch-3.html Дата обращения: 20 апреля 2014 г.

Carr N. Nicholas Carr's blog. The dreams of readers [Электронный ресурс].—Режим доступа: http://www.roughtype.com/?p=4120 Дата обращения: 20 апреля 2014 г.

Mad (magazine) [Электронный ресурс].—Режим доступа: http://en.wikipedia.org/wiki/Mad_(magazine) Дата обращения: 20 апреля 2014 г.

Л.И. Сараскина (Москва)

«ДУБРОВСКИЙ»: ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЙ КРИЗИС ДВА СТОЛЕТИЯ СПУСТЯ

Статья посвящена пушкинскому роману «Дубровский», который обладает, как и многие другие произведения русской классической литературы, даром предвидения и «работает» вот уже почти 200 лет. Работает в том смысле, что версии его, изложенные на языке других искусств, оказываются точным отпечатком времени, к которому они приписаны, так что те смыслы, которые могли бы уже давно стать областью преданий, поэтической мифологией, вновь и вновь становятся жгучей и неотвратимой реальностью. Художники экрана и сцены, перед которыми стояла задачи адаптировать этот роман к своему виду искусства, будь то опера, театральная постановка или экранизация, всякий раз должны были определять свои приоритеты: какая из линий романа — социальная (мятежная), разбойничья (приключенческая) или любовно-романтическая (мелодраматическая) — привлекает их и побуждает к работе прежде всего. В зависимости от этого что-то из содержания «Дубровского» становилось поэтическим мифом и уходило на задний план, что-то другое осмыслялось как актуальная реальность. Опыт трансформаций показал, с какими трудностями сталкиваются попытки органично соединить все три линии в одном художественном материале.

Информационным поводом для размышлений на эту тему стала вышедшая в 2014 году экранизация «Дубровского». Речь о ней впереди.

ЗАМЫСЕЛ РОМАНА КАК ВЕКТОР СМЫСЛА

Роман (по некоторым версиям повесть) А.С. Пушкина «Дубровский» не был напечатан при жизни. Автор не успел придумать ему название и не успел завершить его, хотя сюжет выглядел вполне законченным. Впервые роман был опубликован в посмертном издании сочинений Пушкина в 1842 году его первыми издателями — В.А. Жуковским, П.А. Вяземским, П.А. Плетневым — они и дали роману название. В пушкинской рукописи вместо названия стоит дата начала работы над произведением: «21 октября 1832 года». Последняя глава датирована 6 февраля 1833 года. Первое издание вышло с большим количеством цензурных пропусков, которые в последующих выпусках были устранены, а название «Дубровский» навсегда закрепилось.

Хорошо известно, как родился замысел романа. В конце сентября 1832 года Пушкин находился в Москве и жил у своего московского друга Павла Войновича Нащокина (1800–1854). Как-то раз, за вечерними разговорами, Нащокин рассказал историю мелкопоместного белорусского дворянина Павла Островского, доведенного до нищеты и разорения соседом-помещиком, богачом и самодуром. Эта история настолько увлекла Пушкина, что он тут же (около 30 сентября 1832 г.) написал письмо жене, Наталье Николаевне: «Мне пришел в голову роман, и я, вероятно, за него примусь…» [Пушкин, 1979. С. 326–327]. Спустя два месяца, 2 декабря 1832 года, он сообщал из Петербурга Нащокину: «Честь имею тебе объявить, что первый том "Островского" кончен и на днях прислан будет в Москву на твое рассмотрение и на критику г. Короткого. Я написал его в две недели, но остановился по причине жестокого рюматизма, от которого прострадал другие две недели, так что не брался за перо и не мог связать две мысли в голове» [Пушкин, 1979. С. 239].

Рассказ Нащокина о судебном процессе бедного дворянина Островского с соседом послужил отправным пунктом для пушкинского замысла; через давнего знакомого Нащокина Д.В. Короткого, титулярного советника и служащего ссудной кассы, знавшего судопроизводство, Пушкин раздобыл выписку из подлинного дела сельца Новопанского; ему же, Короткому как специалисту хотел показать свой роман. «Дубровский», таким образом, возник из интереса Пушкина к разбойничьему сюжету, историческому роману и проблеме социального протеста.

Долгое время считалось, что поводом для написания «Дубровского» послужил только рассказ Нащокина о «дворянине-разбойнике». Известен пересказ русского историка, литературоведа, издателя и биографа П.И. Бартенева (1829–1912) об этом:

«Он (Нащокин.— *Л.С.*) рассказывал Пушкину про одного белорусского небогатого дворянина по фамилии Островский (как и назывался сперва роман), который имел процесс с соседом за землю, был вытеснен из имения, оставшись с одними крестьянами, стал грабить сначала подьячих, потом и других» [Нащокин, Нащокина. 1998. С. 223–234]. Пушкина увлекся этим рассказом и на его основе сочинил повествование, изменив фамилию главного героя.

Итак, роман имел вполне реального прототипа, от которого и оттолкнулась фантазия автора. В газете «За индустриализацию» (1937. 10 февраля), издававшейся в советское время «Наркомтяжпромом», были опубликованы материалы, посвященные 100-летию со дня смерти Пушкина; среди них — свидетельство современника поэта об этом са-

мом дворянине Островском, под заголовком «Прототип Дубровского. Из неопубликованных воспоминаний современников». Автор подробно описал внешний облик дворянина-разбойника и его «подвиги».

Но откуда эта история стала известна Нащокину? Дело в том, что у отца Нащокина было имение в Себежском уезде Витебской губернии. До 1860 года этим имением владела младшая сестра Павла Войновича. Считалось, что от нее, скорее всего, и услышал впервые Нащокин рассказ об Островском, которого видел, когда тот сидел в остроге. Ведь автором очерка «Прототип Дубровского. Из неопубликованных воспоминаний современников» был сам Нащокин.

Вот что современник Пушкина и его друг Нащокин вспоминал и прототипе Дубровского: «Островский проказничал долго, лет пять-шесть: или его преследовали не так усердно, или он умел вести свои дела так, что его трудно было поймать. У него, кажется, не было шайки; крал и грабил один. Он был несколько образованный шляхтич, т. е. знал грамоту, учился где-то в уездном училище и пошел на этот промысел, чуя в себе богатырскую силу и любя свободу по своим понятиям. Он грабил с разбором, у кого лишнее, он отнимал это лишнее; встретясь в лесу или на дороге с нищим, он делился с ним тем, что сам имел. Потому у него было много покровителей, даже между дворянами; ему сочувствовали даже некоторые дамы из помещиц средней руки, начитанные романами. Несмотря на это, его поймали, наконец, и я имел случай видеть его несколько раз; его вели однажды по Офицерской улице, вероятно, к допросу, он шел в тяжелых цепях на ногах, в сером сюртуке, фуражке набекрень и с железным толстым прутом в руках. Он весело шутил с четырьмя своими конвоирами, смешил их, срывая рукою яблоки, которые выставлялись из садов за заборы улиц, и иногда, шутя, покручивал наручный круг так, что он скрипел ужасно. Он был роста выше обыкновенного: его голова была выше всякого забора, мимо которого его вели. Лицом он был очень красив, с черными тонкими усами, но взгляд его больших серых глаз был ужасный. Когда он сидел еще в полиции, его смотрели многие, давали ему деньги и разговаривали с ним в присутствии полицейских чиновников. Многие слабонервные не только женщины, но и мужчины не могли вынести его взгляда, так как он был не то, чтобы свиреп, но поразителен. Все знали, что он не убийца, а боялись подходить к нему. Не знаю, чем он кончил, я уехал уже в Петербург, а он сидел в остроге. Долго спустя говорили, что он ушел, перекрутив на улице при конвойных свои цепи. Как это было, мне неизвестно, но Островский не был сослан тогда…»

Итак, в «Дубровском» автор воспроизвел основные этапы судьбы «дворянина-разбойника» — обреченную на поражение судебную тяжбу, разорение, разбои и грабежи. Вглядываясь в историю прототипа, Пушкин, видимо, заинтересовался не столько самим разбойником, его благородной внешностью и храбрым характером, не столько даже его робингудовскими приключениями и авантюрами, сколько путем молодого образованного офицера-дворянина в мятежники. Как такое было возможно? Что стояло за подобной метаморфозой?

В черновиках «Дубровского» есть фраза, не вошедшая в окончательный текст романа в связи с очевидным анахронизмом. «Славный 1762 год разлучил их (Троекурова и Дубровского. — *Л.С.*) надолго. Троекуров, родственник княгини Дашковой, пошел в гору» [Пушкин, 1936. С. 176] Автор имел в виду дворцовый переворот середины XVIII века, во время которого был свергнут император Петр III и на престол взошла его супруга Екатерина II, чьей ближайшей приятельницей и сподвижницей в то время была княгиня Е. Р. Дашкова. Это и позволило будто бы ее родственнику Троекурову выдвинуться и разбогатеть, в отличие от обедневших дворян Дубровских. Расслоение русского дворянства — вот на самом деле что занимало Пушкина прежде всего. В судьбе прототипа (Островского) Пушкина волновал прежде всего бунт дворянина, которого поддержали его крепостные: он взял своих крестьян, оставшихся без земли, и пошел с ними разбойничать, его ловили, он судился, губернские власти лихоимствовали. Пушкина интересовали причины, приведшие дворянина к разбою. Отсюда его особый интерес к практике ведения судебных дел в России.

Закономерен вопрос: только ли рассказ Нащокина о дворянине Островском послужил отправной точкой для «Дубровского»? Разумеется, нет. Свидетельств о том, как один помещик разорил другого, как сильному и богатому дворянину потакали местные власти («единодушная шайка, на лихоимстве основанная») во времена Пушкина да и во все другие времена в России было множество.

Действие повести происходит в 1820-е годы. Наглый барин-самодур Троекуров отбирает у своего соседа Дубровского, с которым поссорился по казалось бы вздорному поводу, все его имущество, включая дом, деревню, крестьян. От ужаса и безысходности старик Дубровский умирает. Его сын Владимир Дубровский, воспитанный, образованный человек, представитель «новой», по-европейски грамотной и думающей России, потеряв наследство и оставшись нищим, вместе со своими верными крепостными организует шайку разбойников, чтобы мстить Трое-

курову. Под видом французского учителя маленького сына Троекурова он проникает в барский дом, знакомится с 17-летней дочерью барина, между ними возникает нежное чувство. Девушку, однако, выдают замуж за немолодого богатого князя. Пытаясь спасти ее, Дубровский со товарищи нападают на карету новобрачных. «Поздно — я обвенчана, я жена князя Верейского» [Пушкин, 1936. С. 268], — твердо говорит ему Маша.

Но что же ответил Дубровский на это роковое «поздно»? Он не убил Верейского, велел своим людям не трогать его и не выхватил из его рук Машу. При его образе жизни, где правит насилие, он не хочет именно насилия и кричит «с отчаяния» девушке: «Вы свободны». Однако Маша уже не может связать свою судьбу с Дубровским. Появись он вовремя в церкви, она бы ушла с ним: «Я не обманывала. Я ждала вас до последней минуты, но теперь, говорю вам, теперь поздно» [Пушкин, 1936. С. 268]. Все изменилось для нее в одно мгновение, в тот момент, когда она сама, добровольно, произнесла слова брачной клятвы [Белый, 2009. С. 160].

Судьба Дубровского оставалась туманна. Он распустил своих людей, никто не знал, куда делся молодой барин, разбои прекратились, дороги стали свободны. Ходили слухи, будто он скрылся за границу. Среди нескольких планов продолжения романа были и такие:

«I. Жизнь Марьи Кирилловны. Смерть кн. Верейского. Вдова. Англичанин. Свидание. Игроки. Полицмейстер. Развязка.

II. Жених. Кн. Верейский. Свадьба. Команда, сражение. Распущенная шайка. Москва, лекарь, уединение. Кабак, извет. Подозрение, полицмейстер» [Пушкин 1936.С. 627].

Добром и венцом жизнь молодого Дубровского вряд ли заканчивалась. В каждой из развязок маячила полиция.

Анна Ахматова считала, что у Пушкина нет неудач, за исключением этого романа. «И все-таки “Дубровский” — неудача Пушкина. И слава Богу, что он его не закончил. Это было желание заработать много, много денег, чтобы о них больше не думать. Это, в противуположность “Пик<овой> даме”, *вещь без Тайны.* А он не мог без Тайны. Она, одна она, влекла его неудержимо. “Дуб<ровский>”, оконч<енный>, по тому времени был бы великолепное “чтиво” <…>. Да, там есть все — но нет тайнописи “Пиковой дамы”» (Из записной книжки Анны Ахматовой. 14 февр. 1966 г.)» [Ахматова, 1996. С. 710].

Позволю себе возразить. Мне кажется, что тайна пушкинского романа, ключ к нему, — в том, что он основан на реальном происшествии, которое так взволновало автора, что подвигло его сочинить нечто, имеющее не единичный, а типический характер. Ключ к смыслам пуш-

кинского романа скрыт в простом, лаконичном замечании: «Всякому приятно будет увидать один из способов, коими на Руси можем мы лишиться имения, на владение коим имеем неоспоримое право» [Пушкин, 1936. С. 185].

«Один из способов» выписан в романе со всеми подробностями, занимая чуть ли не треть текста.

Итак, отставной генерал-аншеф, богатый самодур-помещик, жестокий, растленный тип, ни в чем не знающий удержу, захотел обобрать соседа, бывшего сослуживца, скромно проживающего в бедной деревеньке.

«— У меня сосед есть, — сказал Троекуров, обращаясь к заседателю Шабашкину, — мелкопоместный грубиян; я хочу взять у него имение, — как ты про то думаешь?

— Ваше превосходительство, коли есть какие-нибудь документы или…

— Врешь, братец, какие тебе документы. На то указы. В том-то и сила, чтобы безо всякого права отнять имение» [Пушкин, 1936. С. 182–183].

Далее разворачивается картина вопиющего беззакония: чиновник, чернильное племя, предвидя благодеяния богатого барина, так усердно хлопочет по «замышленному делу», что вскоре определение суда в пользу Троекурова было состряпано. Богатый самодур и продажный чиновник вместе составляют неодолимую силу. «Уверенный в своей правоте Андрей Гаврилович (Дубровский-старший. — *Л.С.*) мало о нем (о деле. — *Л.С.*) беспокоился, не имел ни охоты, ни возможности сыпать около себя деньги, и хоть он, бывало, всегда первый трунил над продажной совестью чернильного племени, но мысль соделаться жертвою ябеды не приходила ему в голову. С своей стороны Троекуров столь же мало заботился о выигрыше им затеянного дела, — Шабашкин за него хлопотал, действуя от его имени, стращая и подкупая судей и толкуя вкривь и впрямь всевозможные указы» [Пушкин, 1936. С. 184].

Постановление суда во второй главе романа представляло собой копию действительного постановления Козловского уездного суда по делу поручика Муратова с гвардейским подполковником Крюковым в октябре 1932 года. Пушкин приложил к роману эту копию без всяких исправлений, наметив только приспособление ее к тексту «Дубровского» заменой имен Муратова — Дубровским и Крюкова — Троекуровым.

Это и была пушкинская тайна — ясное понимание, насколько реальность жестче и беспощаднее любого вымысла.

Таким образом, сюжет о благородном разбойнике, который грабит только богатеев, а честных и бедных не только не трогает, но даже и награждает, а также романтическая история неудавшегося похищения де-

вицы (по поговорке: кто не успел, тот опоздал) заслоняют вполне реальную национальную трагедию. Блестяще образованный, умный и храбрый офицер, с воспитанными в нем чувством чести, вынужден становиться разбойником и грабителем. Соприкосновение с российской системой, дикими жестокими нравами, беззаконными законами и вороватыми чиновниками губительно для человека с благородной душой. Воровство и грабежи — древнейший и самый простой способ наживы. А коррумпированные судьи да полицейские — верные помощники преступников. Пушкин и сам чувствовал себя среди того же поколения, что и его герой Владимир Дубровский. Все общество грамотных молодых людей России первой трети XIX века — в тупике, в безысходности. Их воспитали как новое поколение, а Россия при этом осталась прежней в своем архаичном беззаконии.

Образ бесправной страны рождал у человека состояние тревоги, глубокого психологического дискомфорта, ощущение жизненной смыслоутраты — то, что называется экзистенциальным кризисом. Именно здесь главные смыслы «Дубровского», как их понимал и чувствовал автор.

Нельзя не видеть, насколько актуальна эта пушкинская история. И на протяжении уже 180 лет «Дубровский» не зря остается одним из любимых и, в лучшем смысле этого слова, хрестоматийным романом Пушкина.

ОПЫТЫ ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ И ОСОВРЕМЕНИВАНИЯ

Спустя полвека после публикации «Дубровского», а именно в 1894 году, на одноименный сюжет была написана опера в 4-х действиях и 5-ти картинах композитора Эдуарда Направника по либретто Модеста Чайковского. Главные персонажи — Владимир (тенор), Маша (сопрано), Андрей Гаврилович Дубровский (бас), Кирилл Петрович Троекуров (баритон). Премьера состоялась 3 (15) января 1895 года, в Петербурге, в Мариинском театре. Постановку осуществила Петербургская императорская труппа, под управлением Э. Направника.

И композитора, и либреттиста привлекла в первую очередь романтическая и лирическая стороны, социальный аспект оказался полностью отброшенным. Выйти за пределы лирики композитор не смог (или не захотел), сосредоточив внимание на любви Маши Троекуровой и Владимира Дубровского. Образ борца с несправедливостью, дворянина, который стал временным союзником крепостных, человека, выступающего против своего сословия, исчез, а остался лишь нежный влюбленный. Ради Маши Владимир отказывается от мести. Верность любви он хранит до конца.

Художественное время романа и реальное время оперы попадают в тяжелое противоречие. Оперу слушает зритель конца XIX столетия — в России уже сорок лет нет крепостного права и крепостных, да и Маша, подобно многим девушкам ее поколения, уже не скована аристократическими предрассудками крепостника-отца. Она не соглашается выйти замуж за князя Верейского, готова ради любимого бросить родительский дом и отчаянно борется за свое счастье.

Самые большие изменения сюжета были связаны с финалом. В финале пушкинского романа Дубровский после неудавшейся попытки предотвратить брак Марьи Кирилловны с князем Верейским распускает свою шайку и предположительно скрывается за границу. В опере все иначе. Когда Дубровский открывается Маше, объясняя, кто́ он на самом деле, она не пугается, ибо готова повсюду следовать за любимым. Но вызванные Троекуровым солдаты преследуют Дубровского и смертельно ранят его. Со словами любви к Маше Дубровский умирает. Весь его образ, начиная с арии первого действия «О, дай мне забвенье, родная», был выдержан в тонах чувствительного лиризма: сладкие голоса, сладкая музыка, сентиментальная история и совсем другой герой — скорее Владимир Ленский, чем мятежник Владимир Дубровский. Персонажи оперы Направника перекликались с Татьяной и Ленским, Лизой и Германом — первых картин «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы». В угоду музыкальному звучанию специальное либретто ломало текст-первооснову.

Б. Асафьев писал о сочинении Направника: «По таким операм всегда легко можно определить, как данная эпоха понимала и принимала и как слышала сочинения композитора, чье влияние сказалось на эклектике, невольно подражающем всему, что популярно и что бытует в данный момент. Именно в своем "Дубровском" Направник отразил музыку Чайковского в меру понимания ее петербургской абонементной публики 90-х годов, минуя все сильное в музыке Чайковского»[1].

Несмотря на некоторую строгость отзыва, слушателей подкупала искренность музыки, ее доступность, мастерство композитора. В партии Владимира Дубровского выступали многие крупные русские певцы, среди них Н. Фигнер, Л. Собинов, Л. Донской, Д. Смирнов, С. Лемешев, И. Козловский. Опера входила в репертуар многих отечественных театров, в том числе Большого и Мариинского. А в 1897 году она обошла сцены сразу нескольких городов: Нижнего Новгорода, Одессы, Екатеринославля, Киева, Саратова, Полтавы и др. Опере аплодировали в Праге, Лейпциге, Брно.

[1] Опера Направника «Дубровский» // http://www.classic-music.ru/dubrovsky.html

«Дубровский» Направника надолго вошел в репертуар музыкальных театров страны, обошел многие российские и европейские сцены.

В 1948 году на сцене филиала Большого театра опера была возобновлена. Советское культурное начальство отнеслось к ней весьма благосклонно, с той только разницей, что на первый план вышли не любовные отношения Владимира Дубровского и Маши Троекуровой, а борьба крестьян против помещиков. Пушкинский сюжет, таким образом, вновь обрел социальную направленность, но отнюдь не пушкинскую: у Пушкина Владимир — благороден и честен, и его положение — это отчаяние «лишнего» человека в преступном беззаконном обществе негодяев, советский же театр показал несгибаемого борца за свободу народа, чего у Пушкина (и тем более у Направника) не было и в помине.

Тем не менее Большой театр использовал все возможности для заострения социального конфликта: в спектакле впечатляли и жестокий самодур Троекуров, и князь Верейский в образе мертвого манекена, раскрашенной, затянутой в корсет безжизненной куклы. Вызывали отвращение и фигуры «власть предержащих», раболепно выполняющих желания богатого самодура и издевающихся над беднотой. Опера уверенно чувствовала себя на сценических площадках разных городов СССР. Лучшие Владимиры Дубровские Большого театра тех лет — Л. В. Собинов, С. Я. Лемешев, И. С. Козловский.

В 1961 году на экраны вышел черно-белый фильм-опера режиссера Виталия Головина (названный в прокате телевизионным спектаклем), из цикла «По страницам любимых опер». Картина открывалась заставкой — ружьем и вилами: они должны были символизировать разбойничью линию сюжета. Закадровый женский голос, с обязательной мхатовской фонетикой, приглашал «дорогих товарищей» к просмотру, называл действующих лиц и исполнителей. В фильме-спектакле были заняты С. Лемешев и В. Кудрявцева, хор и оркестр Музыкального театра К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко.

Действие начиналось с письма «верной рабы и старой няньки Анны Егоровны Бузыревой»: полуграмотный и корявый текст был выведен на экран, так что можно было прочесть (его озвучивал задушевный мужской голос), что нянька «решилась доложить о здоровье папенькином… очень он плох… слышно отдают нас под начало Троекурову…». Дальше — длинная дорога в деревню, разговор с кучером, встреча с отцом. Тут уже вступала музыка, опера начиналась; экран мощно закреплял успех спектакля. Пушкинский «Дубровский» был обречен попасть на экран и жить своей полнокровной жизнью.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ МИФ И КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

Снимать картины по произведениям Пушкина в России начали почти одновременно с возникновением кинематографа в стране. В начале 1907 года а. Дранков в летнем театре «Эдем» Санкт-Петербурга перенес на пленку фрагмент трагедии «Борис Годунов» в исполнении артистов одного из столичных театров. В августе того же года ленту под названием «Сцены из боярской жизни» демонстрировали уже в Петербурге. Это было первое появление пушкинских персонажей перед кинозрителями. За десять последующих лет отечественный кинематограф обращался к текстам Пушкина 52 раза. Столь большой интерес немого кино к Пушкину историки кино связывали с необходимостью раскрутки нового жанра — для хороших продаж кинокартины нужно было самое громкое в России имя. В раннем немом кино были экранизированы даже некоторые стихотворения поэта.

По мере развития киноискусства росло понимание сложности задач, стоящих перед кинематографической интерпретацией литературы. Снова и снова возникали сомнения по поводу возможности экранизации вообще и, в частности, экранизации произведений Пушкина. В 1925 году во время очередного дискуссионного бума журнал «Советское кино» опубликовал статью, где говорилось, что «Пушкин и кинолента так же несовместимы, как проселок и железная дорога, как деревенская тишь и грохот большого фабричного города. Несовместимы прежде всего потому, что кинематограф подчеркивает там, где поэт только намекает» [Коган, 1925; Горницкая]. По иронии судьбы именно в 1925 году на экраны американских кинотеатров вышел черно-белый немой художественный фильм режиссера Кларенса Брауна «Орел» («The Eagle»); с английскими интертитрами, протяженностью 73 минуты[1]. Это была вольная, даже слишком вольная экранизация романа Пушкина «Дубровский».

Историческая достоверность и соответствие литературному оригиналу не слишком волновали создателей фильма: сюжет картины полностью отвечал причудливым голливудским представлениям о русском романе приключений. В центре событий, которые нарочито были перемещены из XIX века в век XVIII-й, — судьба красавца офицера императорской гвардии Владимира Дубровского (его роль исполнял Рудольфо Валентино, звезда немого кино), внезапное знакомство офицера с им-

[1] См.: The Eagle. Версия 1985 года// http://www.youtube.com/watch?v=Vx0Vw26Xvbg; версия с русскими интертитрами: http://my.mail.ru/mail/vm_gluschenko/video/12844/78441.html

ператрицей Екатериной II (актриса Луиза Дрессер) и их драматические отношения, едва не стоившие офицеру жизни.

Действие начинается бурно: звук труб, грохот барабанов, Czarina собирается инспектировать полк «с самыми красивыми мужчинами в России» («favorite regiment, the handsomest in all Russia») и вот-вот оседлает своего любимого белого коня. В этот момент гвардейцы начинают стрелять по картонным мишеням; резкие звуки пугают императорского коня (он вырывается буквально из-под ног хозяйки и пускается вскачь) и тройку лошадей, впряженных в случайно проезжавший мимо экипаж, — карета с пассажирами теряет управление. И тогда офицер в парадной светлой черкеске с газырями и черной черкесской папахе с двуглавым орлом бросается на глазах императрицы и на ее белом коне, который вмиг подчинился наезднику, спасать экипаж. Он лихо догоняет карету, успокаивает лошадей, мило любезничает со спасенной молодой девушкой и ее пожилой тетушкой. Затем карета с прекрасной незнакомкой благополучно уезжает, Дубровский возвращает коня хозяйке, и та, плененная храбростью и ловкостью офицера, приглашает его во дворец на вечерний визит. Старший офицер, капитан Кушка, объясняет Дубровскому: «Не волнуйся, мой мальчик, если она приглашает тебя к шести часам, это означает ужин, а не Сибирь».

Вообще образ Екатерины II трактуется голливудским кинематографом в духе мифов и легенд — о ее плотоядности, распущенности и царственной привычке во что бы то ни стало добиваться желаемого. В данном случае она возжелала заполучить в фавориты Владимира Дубровского и намерена ни в чем себе не отказывать. Вечером, когда он является во дворец (на сей раз в нарядной черной черкеске), Екатерина, облаченная в гвардейский мундир, выражает восторг его выездкой и сулит — в награду за храбрость — подарить ему своего белого коня. «Есть ли у вас желание стать генералом? — атакует императрица. — Такой молодой лейтенант, смелый, как вы, мог бы стремиться…», Дубровский смущенно отвечает: «Боюсь, я слишком молод, чтобы быть генералом». Но Czarina, пытаясь соблазнить лейтенанта, угощает его вином, пьет вместе с ним бокал за бокалом, притворно вздыхает и плачет («Это слезы любви, мой мальчик. Ты первый русский, который видит, как плачет царица»), склоняется ему на плечо, напрашиваясь на ответную ласку. «У меня есть небольшой сюрприз для тебя, мой казак. Я сейчас вернусь», — интимно шепчет она, прежде чем скрыться за дверью.

Однако сюрприз ждал именно царицу: пока она отсутствовала, Дубровский решает бежать из дворца. Капитан Кушка, прекрасно понимая

суть дела, потрясен: «Ты с ума сошел… Я советую тебе не уходить». На что Дубровский с вызовом отвечает: «Я нанимался только на военную службу!» Czarina, явившись на пороге комнаты в роскошном пеньюаре и не застав здесь «своего казака», рвет и мечет, и вот уже готов указ: «Дезертир Владимир Дубровский, лейтенант императорской гвардии, должен быть доставлен во дворец живым или мертвым». Генералом тут же становится покладистый и услужливый капитан Кушка…

Покидать поле боя и объятия императрицы, по версии голливудской экранизации, одинаково наказуемо…

Дубровскому же его мужская гордость обходится слишком дорого: он изгнан из гвардии, разыскиваем полицией. Пришла беда и в родную деревню — отец при смерти, потерял имущество и землю, продажные судьи играют на руку самодуру-соседу (в фильме он именуется «Кирилла»). Дубровский-старший умирает на руках сына, и тот клянется отомстить обидчикам: собрав своих преданных крестьян, становится «Черным Орлом», благородным разбойником в черной маске. Когда его люди берут в плен барышню, уже спасенную им однажды, он узнает, что она — дочь того самого Кириллы, красавица Маша (актриса Вильма Банки), и отпускает девушку: «Черный Орел не воюет против женщин».

Под именем учителя французского языка Мишеля ле Бланка Дубровский проникает в поместье Кириллы. Однажды ночью, скрыв лицо под маской, Владимир врывается в его спальню. Старик на коленях просит пощады. Появляется Маша, и Черный Орел сбегает через окно. Схваченного казаками сподвижника Черного Орла Кирилла стегает плеткой, однако Дубровский освобождает товарища и, сообщив свое настоящее имя, мчится прочь, прихватив с собой возлюбленную. Накануне Маша успела сказать ему: «Дни и ночи я боролась с любовью к вам, боролась и проиграла».

Убежать, однако, не удалось. Беглецы были схвачены полицией, которая давно охотится за Черным Орлом как за пленником императрицы. И вот уже генерал Кушка получает от Екатерины II грозный указ: «Мы, императрица Всероссийская, приговариваем к смерти преступника Владимира Дубровского, известного под прозвищем “Орел”, бывшего лейтенанта Императорской гвардии». Генералу Кушке поручено лично руководить казнью, но фаворит Екатерины просит свою даму: «Прошу вас освободить юношу. Благодаря ему я стал генералом». Тем временем пленник получает право на последнее желание, и царская стража его выполняет: священник венчает Дубровского и Машу прямо в тюремной камере. Казнь назначена — мстительный намек прозрачен — на шесть ча-

сов вечера. И когда стрелки часов показывают роковое время и солдаты выстроились с ружьями на изготовке, Екатерина дрогнула. «Кушка, ты должен спасти его. Я не хочу, чтобы Дубровского расстреляли».

Наступает развязка. Генерал Кушка, верный офицерской дружбе и дворянской чести, просит царицу подписать документ, на котором значатся спасительные слова: «Заграничный паспорт на имя владельца Марселя ле Бланка». Дескать, Черный Орел казнен, и отныне Дубровского зовут месье ле Бланк. Финальная сцена исполнена лирического мелодраматизма: заграничные путешественники, месье и мадам, сидя в карете перед дворцом Екатерины, видят, как из окна им ласково машет платочком сама царица, чуть не в слезах, и рядом с ней ее генерал Кушка. Видя, с каким восторгом счастливый супруг взирает на взволнованную императрицу, Маша загораживает его и себя своим кружевным зонтиком. Хеппи энд.

Ничего общего с романом Пушкина фильм «Орел» разумеется, не имел. Зато, во-первых, изобретал счастливый конец (обязательный для голливудской киноэстетики); во-вторых, показывал, каким увлекательным и захватывающим может быть чисто любовный сценарий, в котором заняты прекрасные актеры; в-третьих, декларировал, что подлинное счастье и свободу влюбленные молодые люди могут обрести только за пределами Российской империи и под иностранными именами; и, в-четвертых, демонстрировал целую коллекцию штампов и стереотипов западного кинематографа, когда он берется за русские романы и русскую историю. Анализ искажений в сфере бытовых, культурных, военных реалий мог бы стать предметом специального — весьма богатого — культурологического исследования.

***

К 100-летию со дня гибели А.С. Пушкина, в 1936 году, на студии «Ленфильм» режиссером А. Ивановским была снята кинодрама (75 мин.) по мотивам романа «Дубровский»[1]. За плечами уже известного к тому времени режиссера — знакомство с И. Мозжухиным, работа в качестве ассистента-режиссера на картине Я. Протазанова «Отец Сергий», постановка немых художественных фильмов — экранизаций классических произведений — «Три портрета» (1919) по одноименному рассказу И.С. Тургенева, «Комедиантка» (1923) по повести Н.С. Лескова «Тупейный художник». В 1934-м состоялась экранизация «Иудушки Головлева»

[1] «Дубровский». Фильм 1936 года // http://www.youtube.com/watch?v=gp5l3CP6zes.

по роману М. Е. Салтыкова-Щедрина, в 1938-м были поставлены «Враги» по пьесе М. Горького.

Акцент, который обязан был обозначиться в советском «Дубровском» — крестьянский бунт, яркие и выразительные картины народного гнева. Фильм дополнялся сценами, которые призваны были подчеркнуть революционную активность крестьян. Их здесь около сотни; причем к кистеневским мужикам примкнули и люди Троекурова, которые ненавидят своего жестокого барина. Палаточный лагерь в лесу отменно оборудован, со смотровой вышкой и часовыми, люди вооружены не только топорами, но и ружьями, и выезжают они «на дело» большими группами на лихих тройках. Сцены грабежей и расправ сменяют одна другую, пленных не щадят, вешают или, если захвачены люди военные, из уважения к мундиру, расстреливают. Крестьянский бунт здесь вполне беспощаден, но вряд ли бессмыслен: обидчики понесли суровое наказание и, например, управитель имения князя Верейского, некий иностранец (этой фигуры нет в романе), который позволил себе сказать мужикам, что они трусы, лентяи и не любят работать, без промедления был казнен через повешение.

Финал фильма, измененный (как об этом сообщают кинословари) по настоянию И. Сталина, сильно отличался от первоисточника: Дубровский погибает в бою с царскими войсками, после чего уцелевшие разбойники захватывают Покровское и таки расправляются с Троекуровым. Фильм заканчивается ружейным выстрелом крестьянина в барина-самодура: идея справедливой мести живет и торжествует. Хотя в фильме были заняты первоклассные актеры — Борис Ливанов, Николай Монахов, Михаил Тарханов, Галина Григорьева — говорить об эстетической ценности экранизации весьма непросто. На этот раз сюжет Пушкина трансформировался в угоду идее перманентной классовой борьбы — краеугольной идее советской эпохи.

***

В 1989 году на студии «Беларусь-фильм» режиссером Вячеславом Никифоровым была снята приключенческая мелодрама «Благородный разбойник Владимир Дубровский»[1], цветной, богато декорированный и роскошно костюмированный фильм, протяженностью 98 минут. Сюжетная основа хорошо знакома: молодой офицер Владимир Дубровский

[1] «Благородный разбойник Владимир Дубровский». Фильм 1989 года // http://yandex.ru/video/search?text=201989&path=wizard&filmId=C6Nzsemv0Cw.

приезжает в поместье к отцу, который рассорился с соседом — деспотичным помещиком Троекуровым. Судебная тяжба при содействии подкупленных судейских чинов завершается полным разорением, а затем и смертью отца. Дубровский решается на месть, но сердце его смиряется, когда он влюбляется в дочь Троекурова Машу: он не хочет причинить зло дому, в котором живет его возлюбленная. «Бунт — дело Божие» — решают было взбунтовавшиеся мужики, но в фильме и бунт, и бунтари буквально «затаились»: на протяжении всей картины их нет ни в кадре, ни за кадром, как нет ни единой сцены разбоя и грабежа. Дубровский отказывается от мести как от безумства, его руки чисты, ничья кровь не замарала их, и он уверяет Машу, что ненависть покинула его.

Когда же обвенчанные Маша и князь Верейский едут из церкви, Дубровский со своими мужиками не в силах освободить девушку из под власти князя, ибо она дала клятву… Поздно… Свобода княгини закована такими цепями, которые бунтовщикам не разорвать. Разбойники пропадают бесследно. Призваны войска, разбои прекратились, имя Дубровского позабылось.

Как видим, кинематографисты конца 1980-х тоже не настаивали на тонкостях пушкинской истории и верности авторскому замыслу. Прекрасные и ослепительно молодые Марина Зудина и Михаил Ефремов, маститые Кирилл Лавров (в роли гордого и непреклонного Андрея Дубровского) и Владимир Самойлов (в роли свирепого Троекурова), Анатолий Ромашин (князь Верейский), а также Владимир Конкин, Виктор Павлов, Андрей Смоляков с удовольствием принимали участие в трогательной любовной мелодраме, не заморачиваясь глубинными пушкинскими смыслами.

«ДУБРОВСКИЙ» XXI ВЕКА

И вот, наконец, самая свежая версия киноромана (премьера состоялась 6 марта 2014 года) — полнометражный (123 минуты) шокирующий фильм режиссеров Александра Вартанова и Кирилла Михановского[1]. Действие романа перенесено в современную, буквально сегодняшнюю Россию.

Два друга детства — оба ветераны Афганистана. Один небогатый полковник в отставке, а ныне директор фермерского кооператива, еле сводящий концы с концами, другой — отставной генерал, могуществен-

[1] «Дубровский». Фильм 2014 года // http://dream-film.net/2872-dubrovskiy-2014-smotret-online.html.

ный олигарх, нагревший руки на развале имперской армии, подмявший под себя большую область вместе с судьями и правоохранителями, живет на широкую ногу в поместье, отстроенном солдатами срочниками. Но вот друзья ссорятся на пустом месте, богач отбирает у товарища его землю со всем, что на ней стоит, и собирается строить здесь коттеджный поселок с яхт-клубом. Одним росчерком пера подкупленных крючкотворов деревня Кистеневка превращается в коммерческий проект. ОМОН, присланный беспредельщиками-судьями, гонит людей на улицу. События сводят фермера в могилу.

Сын покойного, Владимир Дубровский, успешный московский банкир и завсегдатай модных клубов, едет на похороны, а в итоге втягивается в партизанскую войну с узурпатором, по ходу влюбляясь в его дочку, недавно окончившую колледж в Лондоне.

В этом фильме не может не поражать, что любая мелочь из социального замысла Пушкина имеет свой реальный современным эквивалент. Авторы фильма ничего нарочно злободневного не придумывали; жизнь сама подсунула ту реальность, которая срифмовалась с вечно актуальной пушкинской историей. У Пушкина старинный дворянин, гвардейский офицер остается без куска хлеба и без крова над головой, у него не только беззаконно отобрано имение, на владение которым имел он неоспоримое право, но попраны его честь и нравственное достоинство. То же и здесь: сын русского офицера, воевавшего в Афганистане, а ныне топ-менеджер банка, остается без куска хлеба и без крова над головой, у него не только беззаконно отобрано имение, на владение которым имел он неоспоримое право, но попраны его честь и достоинство.

Герой книги и герой фильма смотрят на свое разбойничество как на неизбежный шаг, вынужденный беззаконием и произволом.

В прологе фильма — теленовости НТВ о столкновении приставов, приехавших сносить дома кооператива «Речник» вместе с жильцами этих домов, что, собственно, и случилось два века назад с Кистеневкой, куда прибыли судейские чиновники, да там и сгорели. Страна, в которой уже полтора столетия нет крепостного права, наступает на те же грабли, что и почти два века назад. Подьячие, судьи, полиция не знают пределов; справедливость приходится отстаивать неправедными методами; вечно терпеливые мужики, потерявшие дома и землю, идут в разбой.

Приведу фрагмент интервью с режиссером А. Вартановым.

«— Многие усматривали параллель между бандой Дубровского и приморскими партизанами. Скажите честно, вы сознательно закладывали эту параллель?

— Специально не акцентировались на этом. Народный бунт — явление, свойственное российской истории; народ в нашей стране далеко не всегда в восторге от своих правителей. Эта тема волновала и Пушкина, волнует и нас сейчас, и тогда она была актуальна, и сейчас остается. На самом деле, реальная жизнь нас нагоняла, пока шли съемки — просто ощущение грозы витало в воздухе и в 2011 году, и в 2012-м. И то, о чем мы снимали, начинало сбываться. Например, у нас чиновники в определенный момент начали переписывать имущество на членов семьи — когда мы сделали эти сцены, эта тема еще не была на первых полосах газет. Но очень скоро появилась. Не хотелось бы, чтобы и дальше мы продолжали… так угадывать. Когда Константин Чернозатонский написал этот сценарий, то аллюзий, которые всем сейчас стали очевидны — поселок Речник, приморские партизаны, — их еще не было… Мы упорно снимали свое кино, видя свою задачу в адекватном перенесении Пушкина в современность… Никакого хеппи-энда… мы поняли, что это кино-предупреждение — все может кончиться очень плохо, если власть не включит голову и не пойдет на внимательный диалог с людьми… В нашем кино получается, что когда люди берут все в свои руки — как правило, все кончается очень плохо. Без какого бы то ни было диалога с людьми наверху, без участия власти вряд ли могут произойти долговременные серьезные изменения к лучшему. Иначе — хаос. Только это предупреждение не для народа, а для тех, кто берет на себя смелость распоряжаться его судьбами, — смотрите, что будет, если вы не будете внимательны и осмотрительны» [Вартанов].

Поразительно прозвучало признание режиссера о взаимодействии авторов фильма с литературным материалом. Казалось бы, все изменилось — страна, люди, общественные отношения. Но роман Пушкина не только не сопротивлялся осовремениванию, он активно подчинялся ему, одно действие тянуло за собой другое — ибо не изменились ни масштабы коррупции, ни кривая судейская система, ни бесправие низов, ни оторванность от них верхов. К современной России, как любят повторять знатоки русской классики, до сих пор применимы все без исключения афоризмы Салтыкова-Щедрина.

Герой фильма, белый воротничок, вырос в ощущении, что мир открыт и разумно устроен. И вдруг выясняется, что рациональность и гармония существуют, пока сидишь в офисе или в интернете. А стоит выйти на улицу, в тот самый открытый мир, как обнаруживается, что все совсем не так: рулят и управляют жизнью нечистоплотный бизнес и право сильного. Поначалу Дубровский чист и позитивен. Когда на-

чинается народный бунт, он очень боится крови и хочет все делать по закону, решать проблемы через дипломатию, маленькие хитрости, лавирование. Когда же темная реальность наползает на него самого — это становится полнейшей неожиданностью. Он начинает понимать, что в «России не бывает без крови»: и действительно — неожиданно для себя мужики-разбойники начинают грабить вовсе не по-робингудовски, а вполне реалистично и безжалостно расстреливают ни в чем не повинных инкассаторов. Русский бунт в новой экранизации по-пушкински и безобразен, и бессмыслен, и беспросветен. Награбленные деньги не спасают никого, спецназ с собаками вылавливает бунтовщиков одного за другим и безжалостно расправляется с ними, не жалея крови, не жалея жизней.

Дубровский с помощью компьютерной программы вычисляет номера заграничных счетов своих обидчиков и конфискует деньги. Однако открытый кейс с миллионами евро остается в руках деревенского юродивого; тот слушает музыку через наушники, а купюры разлетаются в поле на ветру, никому не принеся ни пользы, ни счастья. Маша вынуждена обвенчаться с тем самым подлым хищным чиновником из Росприроднадзора, который пустил по ветру Кистеневку, — этот брак якобы спасет капиталы ее отца. Любовь загнана в дальний глухой угол. Владимир Дубровский, без денег и документов, раненый, в одной тонкой рубашке, мчится по пустынной зимней дороге, в угнанном им автомобиле, неизвестно куда. Не окончен роман, не окончен и фильм. Но увидеть выход для героя из отчаянного положения, в которое он попал, здесь еще труднее, чем в романе, хотя Пушкин и строил призрачные планы спасения Дубровского.

Максима «Не в силе Бог, а в правде», которая торжествовала, скажем, в картине Алексея Балабанова «Брат-2», не работает ни в романе Пушкина «Дубровский», ни в нынешней одноименной экранизации.

Фильм ставит застарелый диагноз российской жизни: «у сильного всегда бессильный виноват», «закон что дышло, куда повернешь, туда и вышло», «без бумажки ты букашка, а с бумажкой человек». Но даже и с бумажкой для маленького человека нет никаких гарантий. Именно эта линия, а вовсе не авантюрная или любовная — основная в картине. Именно потому многие зрители оценили новую экранизацию как мрачную и депрессивную, говоря при этом, как неожиданно много в вольной экранизации от Пушкина. Испытываешь подлинное потрясение от того, насколько написанная Пушкиным дворянская история всего лишь перенесением в нашу современность попадает в нерв и злобу дня.

Артист Даниил Козловский (Вл. Дубровский), говоря о своей работе, высказал простую мысль: используя классический материал, можно было со знанием дела поговорить о сегодняшнем дне. Вольное сочинение по классическому роману угадало его главную линию, действительность догнала провидческое кино.

Список литературы:

Ахматова А. Записные книжки Анны (1958-1966). — Москва-Torino: РГАЛИ, Giulio Einaudi editore, 1996.

Белый А. О Пушкине, Клейсте и недописанном «Дубровском» // Новый мир. 2009, № 11.

Вартанов А. Интервью: Дубровский только поначалу очень чистенький. Интервью // http://www.gazeta.ru/culture/2014/03/13/a_5948525.shtml

Горницкая Н.С. Интерпретация пушкинской прозы в киноискусстве // http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/is5/is5-278-.htm

Коган П.С. Опыт литературной фильмы (по поводу «Коллежского регистратора»). // Советское кино. 1925, № 6

Нащокин П.В., Нащокина В.А. Рассказы о Пушкине, записанные П.И. Бартеневым // Пушкин в воспоминаниях современников. 3-е изд., доп. Т. 2. — СПб., 1998.

Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 6 т. Изд. 4. Т. 4 — М., 1936.

Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Изд. 4. Т. 10 — Л., 1979.

Т. В. Глазкова (Москва)

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ КАК СПОСОБ «ОПРАВДАНИЯ» ЭКРАННОГО МИРА РОССИЙСКОГО СЕРИАЛА

Использование цитаты в кинематографе столько же распространено, как в литературе. И это вовсе не дань постмодернизму. Ведь, если обратиться к экранному пространству в его исторической перспективе, то нетрудно заменить присутствие цитат в самых ранних фильмах отечественного кинематографа. Но постмодернизм расширил функции цитирования. Цитирование текста из одного кинофильма в другом может быть рассмотрено как способ создания реальности на экране. Анализ возможных причин обращения к киноцитате, вернее — к ее вербальному воплощению, показывает, что к подобным заимствованиям авторы сценариев прибегают в следующих случаях:

— для создания у зрителя отношения к происходящему как к реальности;

— для расширения экранного пространства;

— для установления связи с кинематографической традицией;

— для расширения зрительской аудитории.

Данная тема рассматривается в контексте особенностей постмодернистской культуры и символической парадигмы, изучающей миф как автономную символическую форму культуры (Э. Кассирер). В центре внимания — реплики героев российских сериалов.

Как справедливо заметил И. П. Ильин: «Концепция интертекстуальности тесно связана с проблемой теоретической “смерти субъекта”, которую возвестил еще Фуко, а Барт переосмыслил как “смерть автора” (т. е. писателя), и “смертью” индивидуального текста, растворенного в явных или неявных цитатах, а в конечном счете и “смертью” читателя, неизбежно цитатное сознание которого столь же нестабильно и неопределенно, как безнадежны поиски источников цитат, составляющих его сознание. Отчетливее всего эту проблему сформулировала Л. Перрон-Муазес, заявившая, что в процессе чтения все трое: автор, текст и читатель — превращаются в единое “бесконечное поле для игры письма”» [Ильин, 1996. С.383].

«Каноническую формулировку понятий “интертекстуальность” и “интертекст”, по мнению большинства западных теоретиков, дал Р. Барт:

“Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т.д. — все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык. Как необходимое предварительное условие для любого текста, интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитаций, даваемых без кавычек”» [Ильин, 1996. С.78].

Цитаты из литературы без указания источника — с целью создать образ героя в глазах зрителя, с одной стороны, показать дистанцию между этим персонажем и другими, которые никак не способны идентифицировать сказанное как цитату:

«Вино какой страны вы предпочитаете в данное время суток?» («Мастер и Маргарита» — «Каменская»)

Еще раньше подобный прием цитирования использовался, но, как представляется, с другой целью:

«Александр Македонский был великий полководец, но зачем же табуретки ломать?» — спрашивал в фильме «Чапаев» Фурманов у Василия Ивановича. У Гоголя Городничий произносит эту фразу немножко по-другому: «Оно конечно, Александр Македонский герой, но зачем же стулья ломать? От этого убыток казне». Здесь важна словесная характеристика персонажа. Кто идентифицировал цитату, тот молодец. Но это — информация для зрителя, не для собеседника персонажа.

Позднее кино занялось цитированием киношлягеров, и из сериала в сериал стали кочевать известные фразы, которые должны были убедить зрителя в реальности происходящего на экране. Эти фразы герои сериалов произносят «бессознательно или автоматически», — в этом авторы стараются убедить зрителя, давая цитаты «без кавычек». Зритель же играет в угадайку: эта реплика из такого фильма — знаю; а та реплика — из этого. Подобное узнавание не может не радовать зрителя (воспоминания, связанные с фильмами-источниками, предполагаются исключительно положительными).

В таких случаях, как правило, используется частичное цитирование:

«Надо, Федя, надо», «Это не наш метод» («Операция Ы и другие приключения Шурика»);

«Семен Семеныч…», «опись, прОтокол…» («Бриллиантовая рука»);

«А вас, Штирлиц, я попрошу остаться… еще на одну минуту» («17 мгновений весны»);

«А может, тебе еще и ключ от квартиры, где деньги лежат» («12 стульев»);

«Аттракцион неслыханной щедрости» («Большая перемена»);

«За державу обидно» («Белое солнце пустыни»);

«Комсомолка, спортсменка и просто красавица» («Кавказская пленница»);

«Сколько я зарезал, сколько перерезал….» — «Джентльмены удачи» («Дневник доктора Зайцевой») — с обязательным разрыванием на груди майки;

«Я сказал», «Вор должен сидеть в тюрьме» — «Место встречи изменить нельзя» (в бандитско-милицейских фильмах эти фразы произносит милиционер, которые должен вызывать симпатию зрителей);

«Ты как здесь оказался? — Стреляли…» — «Белое солнце пустыни» (у правильного милиционера всегда есть веселый и смелый напарник, который приходит на помощь в сложной ситуации).

О цитатности культуры постмодерна писали исследователи: «Отказ от фиксации и жесткого различения первообразца-оригинала и его воспроизводящей реплики, заимствованного и имманентного, позволяет расширительно толковать постмодернистскую культуру как «цитатную». Подобные включения извне становятся самой субстанцией текста, где осуществляется игра цитат» [Костина, Флиер, 2010. С. 220].

Сейчас отмечается еще одна тенденция использования цитаты — с указанием на источник: цель такой цитаты в «оправдании» экранной реальности, с одной стороны, и расширении этого пространства, с другой. Это продиктовано в том числе, как представляется, необходимостью в возрастном расширении зрительской аудитории — эту аудиторию надо расположить, дав опознавательные знаки. Одновременно таким образом внимание молодежной аудитории привлекается к кинофильмам, на которых росли их родители.

Так в сериале «Интерны» возникает цитата из фильма «Гардемарины, вперед». В четвертом сезоне «Интернов» появляются молодые герои с имена Алексей и Софья, что дает окружающим почву для подтрунивания и намеков на возможные отношения между молодыми людьми — персонажами сериала вспоминается сюжет «Гардемаринов»:

— Алеша!

— Софья! — как в игре в пинг-понг герои сериала перебрасываются репликами из «Гардемаринов»;

— к тому же интерн Софья не знает ничего о том фильме, и ей не только рассказывают о нем, но и предлагают его посмотреть на DVD. Софья откровенно скучает во время просмотра, но ее дядя (венеролог Купитман) с радостью погружается в мир фильма своего детства.

В третьем сезоне «Склифосовского», который недавно демонстрировался по телевидению, герой Максима Аверина в разговоре с коллегой произносит фразу:

— Давайте жить дружно, как завещал великий Леопольд.

Создателям текста, диалога уже мало просто использовать цитату как код, который должен разгадать зритель или герой сериала для того, чтобы определить свою идентификацию, для поиска «своих» и выявления «других» (или «чужих»); «смерть автора» уже не нужна (возможно, просто потому, что автор настолько основательно «умер» в культурной памяти новых поколений зрителей-читателей, что уже приходится его реанимировать всеми доступными средствами, — у кино, у старого кино, должен быть зритель); «умереть» позволяется только автору литературной первоосновы, и то его наличие каким-то образом обозначается.

При этом авторы не заботятся о контексте, погружая в обыденность самые, казалось, не предназначенные для этого фразы. Вчера я мирно слушала, как обычно, очередной сериал (я их слушаю, мне примеры нужны — диалогов, сюжетных ходов, стереотипов персонажей и положений), и вдруг герой, врач-анезтезиолог, придя к своей жене, медсестре Института им. Склифосовского, бросает фразу:

«Я решил, что даже если ты вне истины, я останусь с тобой, нежели с истиной» (жена уговаривала его пить таблетки, чтобы вылечить психической расстройство, а он в течение всей серии отказывался). Более неожиданного контекста для этой фразы из Достоевского, в которой, как все мы помним, наряду с истиной упоминается Христос, придумать трудно. В ответ жена Нина спрашивает: «У кого спер?» — имея в виду авторство текста, но герой не признается.

«Подобно тому как он начинает понимать устройство своего тела и своих членов, лишь приступив к созданию орудий и изделий, так и у своих духовных порождений — языка, мифа и искусства — он заимствует объективные мерки, которыми он может измерить себя и благодаря которым он может постичь себя как самостоятельный космос со своеобразными структурными законами» [Кассирер, 2001. С. 223].

Постижение себя продолжается.

Список литературы:

Ильин И.П. Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм.— М., 1996

Кассирер Э. Философия символических форм. Том 2. Мифологическое мышление.— М.; СПб, 2001.

Костина А.В., Флиер А.Я. Культура: между рабством конъюнктуры, рабством обычая и рабством статуса. Коллективная монография.— М., 2010.

Я. Ю. Кемниц (Москва)

ВООБРАЖЕНИЕ И ВИЗУАЛЬНЫЕ ЭФФЕКТЫ: ОБОСТРЕНИЕ ПРОТИВОРЕЧИЙ НА ПРИМЕРЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ОТРАЖЕННОГО ДЕЙСТВИЯ

Трудно переоценить роль современных цифровых эффектов в создании аудиовизуального произведения. Они выводят зрелище на качественно новый уровень восприятия, участвуют в создании образа героя, влияют на атмосферу произведения, предоставляют широкие возможности для реализации самого фантастического нарратива. Однако, чрезмерное увлечение визуальными демонстрациями постепенно лишает зрителя возможности использовать воображение, переводя его (зрителя) в пассивного созерцателя волшебных картин. В то время как все другие нарративные искусства активно используют зрительское воображение в качестве ключевого инструмента воздействия. Трудно представить, например, чтение литературного произведения без участия воображения. В то же самое время кинематограф, который технологически является наследником различных «волшебных фонарей», изначально предлагал исключительно созерцать. Но, по мере своего развития, и он становится нарративным искусством (особым свойствам кинематографа и его неповторимой природе посвящено большое число всевозможных исследований). Поэтому как нарративное искусство кинематограф на самых ранних этапах своего развития вынужден был учитывать особенности восприятия истории и участия в этом процессе воображения.

Одной из таких особенностей восприятия и посвящена настоящая работа. Речь пойдет об «отраженном действии» или «отраженном кадре».

Отраженное действие было известно в литературе задолго до появления кинематографа. Суть этого явления в своей работе «Вопросы киномонтажа» подробно, на примерах произведений Александра Пушкина и Льва Толстого проанализировал советский кинорежиссер Михаил Ромм.

Разбирая эпизод из романа Льва Толстого «Война и мир», в котором Долохов пьет ром, сидя на подоконнике, Михаил Ромм обращает особое внимание на то, что практически весь эпизод решен через «отраженные действия», вместо прямого описания Лев Толстой показывает события через переживания окружающих. Толстой, как бы, монтирует эти переживания в цепь описаний ощущений. Анализируя выбор приема, сделанный Львом Толстым, Михаил Ромм отмечает: «Какой способ

сильнее — монтажный или прямая, непрерывная демонстрация события? По-видимому, монтажный сильнее. Толстой мобилизует все для того, чтобы экспонировать опасность, и поэтому дальше подробная разработка поведения Долохова не была бы столь выразительной. Зритель гораздо больше навообразит себе, видя лица окружающих, больше прочитает на них, чем непрерывно наблюдая за Долоховым, как ни опасно его предприятие» [Ромм, 1982. С. 307–308]. Аналогичному анализу Михаил Ромм подвергает произведение Александра Пушкина «Пиковая дама», акцентируя внимание на ощущениях Германа.

Но не только литература использует воображение читателя. Этот же прием широко распространен в другом нарративном искусстве — в графической новелле, комиксе. Здесь он, правда, получил иное название — пробел. «Пробел» означает, что само действие, которое должен вообразить читатель, не показывается, оно пропускается. Изображаются только намерение действующего лица и результат его действий. Таким образом, добиваются максимального эмоционального воздействия на зрителя, давая ему возможность самому воздействовать на себя оптимальным конкретно для него образом. В книге «Суть комикса», наиболее популярном учебном пособии по созданию графических новелл, Скотт Мак-Клауд так объясняет значение этого приема: «В каждом действии, которое совершает на бумаге художник, ему помогает молчаливый помощник. Равный партнер по преступлению, известный под именем ЧИТАТЕЛЬ. Возможно, я и нарисовал занесенный топор в этом примере, но не я — тот, кто его опустил или решил, насколько сильно он упадет, и кто закричал, и почему.

Это, дорогой читатель, было именно ваше преступление, каждый из вас совершил его в своем собственном стиле. Вы все соучастники убийства, каждый из вас держал топор и выбрал свой способ. Убить человека между кадрами, значит обречь его на тысячу смертей.

Соучастие это могущественная сила в любом медиа. Кинопроизводители давно осознали, как важно позволить зрителям использовать свое воображение» [McCloud, 1994. P. 68–69]

И это действительно так. В раннем кинематографе отраженные кадры использовались не только как художественный прием, они позволяли малыми средствами достичь яркого результата. В фильме «Дракула», снятом режиссером Тодом Броунингом в 1931 году, применение отраженного кадра позволило добиться фантастического эффекта, не прибегая к услугам комбинированных съемок, всецело задействовав воображение зрителя.

Монтажный план, в котором граф Дракула проходит сквозь паутину, не повредив ее в момент непосредственного проникновения, прорезается коротким планом, показывающим удивление на лице Ренфилда. Именно через эмоции Ренфилда включается воображение зрителя.

Монтажная фраза в фильме «Дракула», реж. Тод Броунинг, 1931. Ренфилд (Дуайт Фрай) наблюдает как Дракула (Бела Лугоши) проходит сквозь паутину.

Этот прием был взят на вооружение для съемок различных драк и поединков. Зритель видел замах нападающего, снятый одной камерой, а после склейки ему демонстрировали, результат удара, который снимался другой камерой. Собственно сам удар зритель не видел, ощущение этого видения создавалось при помощи воображения[1].

Для того, чтобы понять, почему нам кажется, что мы видим то, чего на самом деле видеть не могли, необходимо обратиться к наукам, иссле-

[1] Здесь необходимо оговориться, что в данном случае дополнительно срабатывает феномен вытеснения через склейку. Каждый последующий план вытесняет возможность анализа происходящего в предыдущем плане. Механизм воздействие этого явления подробно рассматривался автором. См.: [Кемниц, 2012. С. 53–62].

дующим функционирование человеческого мозга. Английский нейропсихолог Крис Фрит в своей книге «Мозг и душа» пишет: «… наш мозг познает окружающий мир, строя модели и делая предсказания. Он строит эти модели путем совмещения информации, поступающей от органов чувств, с нашими априорными ожиданиями. Для этого совершенно необходимы и ощущения и ожидания. Мы не осознаем всей работы, которую проделывает наш мозг. Мы осознаем лишь модели, которые получаются в результате этой работы» [Фритт, 2010. С. 213].

Таким образом, воображение позволяет заполнить пробелы в наблюдаемой картине, а точнее в нашем представлении о ней. Причем это заполнение напрямую связано с нашими ожиданиями. И если нас подвели к мысли, что на экране произойдет нечто страшное, то, не увидев происходящего, мы его себе представим и выберем тот вариант, который в нашем представлении будет самым ужасным. Трудно переоценить роль воображения в восприятии зрелища.

И здесь возникает некий конфликт. С одной стороны — интересно увидеть новые волшебные картинки, а с другой стороны есть их некое ожидание. Подобный конфликт обычно происходит при просмотре экранизации того или иного литературного произведения. Те, кто уже читал само произведение, часто остаются недовольными увиденным. И это понятно, так как у них уже сформировались те или иные ожидания и в отношении героев и в отношении происходящего. Те же, кто исходного текста не читал, свободны от этих ожиданий, и их восприятие можно назвать «чистым».

Сама природа визуальных эффектов, требующая прямой демонстрации себя в виде любых явлений, событий, образов, пытается «помочь» зрителю, предлагая свои визуальные решения вместо использования воображения. Так в сериале «Параллельные миры» (1995–2000, 5 сезонов, США) переход героев из одного мира в другой осуществлялся с помощью некоего тоннеля. Сцены, в которых происходит переход, были решены идентично описанной ранее сцене из фильма «Дракула». С одной лишь разницей, у создателей сериала появилась возможность использовать визуальные эффекты. Поэтому и у зрителя также появилась возможность увидеть этот переход своими глазами.

Самым важным недостатком прямой демонстрации является ее «привязанность» к технологическому уровню реализации визуального эффекта. Если в случае реализации сцены, основанной на использовании воображения, зритель сам определяет, как должен выглядеть переход, то при прямой демонстрации качество и «волшебность» определя-

Монтажная фраза перехода через фантастический тоннель в сериале «Параллельные миры», 1995–2000гг.

ют создатели произведения, опираясь на технологические возможности специалистов по визуальным эффектам. А так как эти возможности постоянно растут, то и потребности зрителя также одновременно увеличиваются. Что, в свою очередь, приводит к тому, что некогда передовые визуальные эффекты быстро устаревают.

Безусловно, визуальные эффекты по своей природе являются эффективным инструментом формирования образа персонажа и атмосферы аудиовизуального произведения. Но всякий новый инструмент желает утвердиться и занять подобающее место в ряду других инструментов. Поскольку визуальные эффекты достигли высочайшего технического уровня исполнения, эта роль им уже кажется недостаточной, и они пытаются трансформироваться из средства в цель. Естественно, учитывая их изобразительные возможности, они находят толпы сторонников и почитателей. Не удивительно ли, что ни один инструмент из числа участвующих в создании аудиовизуального произведения, не привлекает столь пристального внимания, как визуальные эффекты.

В этой борьбе они приблизились к своему главному конкуренту, которому, по сути, должны служить, к собственно нарративу, истории, в ряде случаев просто отодвинув ее на второй план. Безусловно, окончательно вытеснить историю невозможно, но при просмотре таких фильмов как «Скайлайн» (реж. Колин и Грег Штраус, 2010) или «Морской бой» (реж. Питер Берг, 2012) создается ощущение ее вторичности. В истории кинематографа подобное уже однажды случалось. Появление комбинированных съемок породило феномен кинематографа аттракционов, в произведениях которого превалировала трюковая составляющая. Фильмы с участием Бастера Китона, Гарольда Ллойда и других трюковых актеров в основном строились как цепочки трюковых сцен.

Этот период был относительно коротким. Зритель снова стал требовать простых человеческих историй. Сборник статей с недвусмысленным названием «Кинематограф аттракционов: Перезагрузка» анализирует феномен повторного увлечения аттракционом благодаря влиянию визуальных эффектов нового поколения.

По всей видимости, подобное происходит и сейчас. Вероятно, период повального увлечения аттракционом подходит к своему логическому концу, или, по крайней мере, находится в стадии, близкой к завершающей, так как в последние годы набирают популярность псевдодокументальные фильмы, в которых воображение зрителя играет важную роль, а визуальные эффекты, если и присутствуют, то в очень завуалированной форме. Жанры этих фильмов занимают широкий диапазон от фильмов ужасов («Паранормальное явление — 1, 2, 3», прод. Дж. Блум, 2007, 2009, 2011, «Четвертый вид», реж. О. Осунсанми, 2009, «Монстро», реж. М. Ривз, 2008, «Репортаж», Ж. Балагуэро, 2007) до бытовых (сериал «Смертельный улов» о жизни и работе норвежских рыбаков, с 2005 — по сей день, 9 сезонов) или фантастики («Район № 9», реж. Н. Бломкамп, 2009).

Конечно, визуальные эффекты не исчезнут, наоборот их применение с каждым годом будет только увеличиваться. Но демонстрация «волшебных картин» ради демонстрации перестанет быть самоцелью, а визуальные эффекты помогут расширить возможности новых историй, для чего они собственно и создавались.

Список литературы:

Ромм М. Избранные произведения в 3-х томах, том 3. Педагогическое наследие. — М., 1982.

Кемниц Я.Ю. Природа визуальных эффектов: формирование экранного образа. Влияние визуальных эффектов на облик персонажа и атмосферу фильма. — М., 2012.

Фрит К. Мозг и душа: Как нервная деятельность формирует наш внутренний мир. Пер. с англ. П. Петрова. — М., 2010.

The Cinema of Attractions Reloaded, edited by Wanda Strauven, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2006.

McCloud. S. Understanding Comics: The Invisible Art. — William Morrow, Paperback, 1994.

А. А. Деникин (Москва)

КРИТИКА ПОДХОДОВ К ИССЛЕДОВАНИЮ ПРАКТИК НОВЫХ МЕДИА

Сегодня практически все сферы жизни человека так или иначе связаны с цифровыми коммуникациями. Параллельно с ускорением информационного обмена, появлением все новых технических медиаустройств, в гуманитарных науках ведется работа по осмыслению новых коммуникационных технологий.

Можно проследить три этапа в исследованиях Новых медиа[1]: первый датируется ранними 1990-ми годами, когда исследователи наперебой превозносили революционные качества цифровых медиатехнологий, полагая что именно благодаря им возможно скорейшее освобождение от доминирования посткапиталлистической массовой культуры. Эти направления исследований носили скорее техно-утопический характер, что очевидно из работ Н. Негропонте, Д. Рашкоффа, Г. Моравека, К. Келли, Дж. П. Барлоу и др. Их можно охарактеризовать как *киберлибертарианизм* и *технологический детерминизм*.

Второй этап — начало и середина 2000-х, когда прежние восторженные отзывы о Новых медиа поутихли, и исследователи обратились к рассмотрению того, как в действительности цифровые технологии влияют на социальные и культурные процессы. Критика неоднозначности цифровых технологий, выявление скрытых манипулятивных стратегий власти становится важной стратегией в *техно-идеологических исследованиях* А. Гэлоуэя, Н. Постман, М.Фуллера и др.

Третий этап — конец первого десятилетия XXI века — со всей отчетливостью демонстирирует разочарование исследователей в утопических надеждах относительно Новых медиа. Исследователи пытаются выработать взвешенную оценку, позволяющую учитывать разные точки зрения и не впадать в крайности постмодернистского киберлибертарианизма или технологического детерминизма. Внимание исследователей, работающих в рамках *сравнительно-исторического подхода*, направлено на верификациию концепций, методов и терминов, современной

[1] Термин Новые медиа (англ. New media) в американской медиатеории появился в 1990-х годах для определения области творческих и коммуникативных практик, связанных с такими цифровыми технологиями как компьютерное программное обеспечение, Интернет-сайты, мультимедиа, видеоигры, интерактивные инсталляции, виртуальная реальность.

коммуникативистики. Авторы пытаются перенести (пусть частично) привычные методологии гуманитарных наук, социологии, искусствознания, психологии, медиатеории на исследования оригинальной области компьютерных коммуникативных практик с их специфическими выразительными формами.

Далее будут критически рассмотрены основные подходы в изучении Новых медиа и показано, что каждый имеет свои недостатки. Для полноценного анализа практик Новых медиа требуется выработка особых, специфических методов исследования.

КРИТИКА УТОПИЧЕСКОГО И ДИСТОПИЧЕСКОГО ПОДХОДОВ

Согласно распространенной на Западе философской концепции *технологического детерминизма*, «технические средства производства, т.е. машины, механизмы, компьютеры, роботы и т.д., а также научно обоснованные технологические знания представляют собой решающий фактор, однозначно определяющий все стороны общественной жизни, характер и направление социального развития» [Философский словарь, с. 458–459].

Выступая с технодетерминистских позиций именитые теоретики медиа В. Бениамин, Г.М. Маклюэн, П.Вирильо обращались к исследованиям медиа, чтобы показать, как на протяжении истории в связи с технологическими трансформациями изменялись формы репрезентации, социальности и человеческой перцепции. В исследованиях Ж. Бодрийяра и П. Вирильо такая методология обнаруживает кризис самой репрезентации, да и реальности в целом.

Ж. Бодрийяр утверждал, что цифровые медиатехнологии разрушают все представления о том, что принято считать реальностью. Они устраняют какие-либо различия между реальностью и репрезентацией. Реальность и образы реальности заменяются симуляцией и симулякрами. Симулякры не представляют образы самой жизни, а удваивают ее или генерируют самоподобия, образы без референтов в реальности [Бодрийяр, 2013].

Английский исследователь Ф.Вебстер (F. Webster) считает, что своей концепцией гиперреальности Бодрийяр отрицает основополагающие принципы человеческого (Webster, 1999. P. 186–188). Ряд других исследователей (например, Д. Кельнер) подвергли идеи Бодрийяра острой критике за их излишнюю пессимистичность и эклектичность, утверждая, что исследователь своими апокалиптическими тезисами скорее пред-

ставляет эпоху постмодернистского замешательства перед наступлением перемен, нежели реально анализирует сложившуюся в культуре ситуацию (Kellner).

Американская исследовательница К. Хейлс критикует идею Ж. Бодрийяра об окончательной дематериализации и симуляции культуры. Она утверждает, что «компьютерные движки и искусственный интеллект» нельзя трактовать как виртуальные или симуляционные формы, поскольку они никогда бы не смогли функционировать вне «высококвалифицированной работы (программистов и дизайнеров) в реальном мире» [Hayles, 2002. P. 6].

Исследования немецкого историка литературы, теоретика электронных медиа Фридриха Киттлера носят явно технодетерминистский характер. Основной тезис Киттлера в том, что наше знание и то, что мы считаем истинным, определяющим образом зависят от используемых нами технических приспособлений культуры. Если Бодрийяр сетует по поводу гибели реальности в тисках симуляций, то Киттлер и вовсе констатирует де-антропологизацию медиа и устранение за ненадобностью всего человеческого в мире саморазвивающихся машин.

Определяющим для Киттлера становятся вопросы работы современных высокотехнологичных устройств, программного обеспечения и машин. Все они, по мнению Киттлера. работают в соответствии с заложенными в них программами, и для того, чтобы понять, как создаются виртуальные пространства коммуникации, необходимо изучать машины, которые производят их.

По мнению Киттлера в цифровой среде само понятие «медиа» как посредника утрачивает смысл, его замещают «микроскопические записи [на компьютерном чипе], которые, в противоположность историческим инструментам письма, могут читать и писать самостоятельно» [Kittler, 1997. P. 147]. Машинная логика оказывается единственно возможной логикой, а для ее анализа оказывается необходимым перейти к машинам, которые программировали бы себя сами, порождая максимальное количество шума. В такой технередукционистской логике нет места человеческому чувству, человеческому разуму, человеческой телесности.

Американский философ Марк Хансен, в противоположность Ф. Киттлеру, стремится утвердить методологию Новых медиа, в которой субъектность не лишена тела, а напротив, восприятие и самопонимание субъекта определяется телесностью. Хансен упрекает постструктуралистов Ж. Деррида, А. Бадью, Ж. Бодрийяра за их чрезмерное внимание к визуальным аспектам репрезентации, преклонение перед технологиями

и признание автономии мысли над телом. В результате, по его мнению, в рассуждениях указанных философов происходит отделение мысли от материальности самой технологии.

Позиция Хансена опирается на философскую методологию философа Анри Бергсона и когнитивистов Франциско Валера (F. Varela), Эдвина Хатчинса (E.Hutchins), Энди Кларка (A. Clark), Антонио Дамасио (A. Damasio). Хансен фиксирует методологический переход в современной гуманитарной науке от визуальности к аффективности, от окулярцентризма к кинестетической эстетике, определяемой телесной аффективностью.

Для Хансена человеческое тело становится медиа в век цифровых технологий, в век «постмедийного состояния», когда устранена специфичность каждого из медиа. Экранное оптическое пространство соподчинено кинестетике человеческого (пользовательского) действия. «Тело само становится поверхностью, на которой генерируется пространство» [Mark, 2004. P. 213].

Вместо кинематографического кадра и рамы киноэкрана Хансен провозглашает человеческое тело как средство актуализации, фильтрации и обработки образа и информации. Аффективное тело как граница, как «рама» оформляющия информацию. «Тело приобретает функцию селективного процессора информации <…> возможности дигитализации способствуют возврату от рамочной специфики медиальных интерфейсов к телесности, в которой медиальность и зародилась. Именно это изменение делает Новые медиа новыми» [Mark, 2004. P. 21].

Хансен усматривает в появлении новых техник возможности для расширения собственно человеческого начала, тех особых качеств и возможностей, которые человек обретает благодаря технологиям Новых медиа.

В 2000-е годы американские технооптимисты Н. Негропонте, Д. Рашкофф, К. Келли, Л. Россетто, Джон Перри Барлоу и др., объединившись вокруг научно-популярного журнала «Wired» провозглашают в своих статьях и книгах технолибертарианское цифровое будущее, освобождение пользователя от капиталлистического рабства, от человеческого общества и даже от самого себя, от собственной телесности и субъективности.

Критик Кэрри Джекобе в своей статье в замечательной книге «Криптоанархия, кибергосударства и пиратские утопии» систематизирует отдельные утопические высказывания упомянутых авторов и отмечает, что все они игнорируют тот факт, что «электронная культура, в

которой они пребывают, до сих пор по большей части творение белого человека и заправляют в ней такие корпоративные гиганты, как AT T, Microsoft и Sony». [Цит. По: Криптоанархия, 2005]

Американский политолог Джедедия Перди (Jedediah S. Perdy) считает, что дух «Wired» «презирает все границы — закона, общества, морали, места, даже границы тела <…>Идеал журнала — это раскованный индивидуум, который, если ему однажды что-то понравилось, делает это, покупает, изобретает или сам становится этим без промедления. Такой дух ищет товарищей лишь по равенству целей в самоизобретении и создании миров; это не пренебрежение, а скорее нежелание возноситься, это желание забыться вместе. Ничем не ограниченный индивидуализм, при котором закон, требования общества и любая деятельность носят радикально произвольный характер, — это подростковая доктрина, бесконечный шоп-тур по стране фантазий» [Криптоанархия…].

Критик-культуролог Марк Дери избрал в качестве мишени другого представителя цифрового поколения — Николаса Негропонте — директора Лаборатории медиа Массачусетского технологического института и автора статей для журнала «Wired». Как отмечает Дери, утопиям Негропонте, как и других представителей журнала «Wired», никогда не предстоит сбыться. «Ничего притягательного в мире, лишенном разнообразия, нет. То же самое можно сказать и о созданных подростковым воображением мирах, описываемых Келли и Негропонте, — они не могут манить к себе. Мир, где общественная жизнь людей урезается настолько, что у бытовых приборов она оказывается интенсивнее, уж точно не может представлять собой чего-нибудь стоящее. Точно так же ясно, что онлайновые сообщества будут вызывать лишь ограниченный интерес, если мы станем резко отделять их от остальной своей жизни или в том случае, если они никогда не пойдут дальше ролевых игр типа «Драконы и подземелья» [Криптоанархия…].

Активное противостояние мнений относительно будущего цифровых технологий привело к появлению двух противоположных дискурсов в отношении социальной и культурной специфики функционирования Новых медиа: *утопического* и *дистопического* дискурсов.

Утопический дискурс провозглашает революционные изменения в традиционных средстах массовой информации, их объединение с новыми технологическими возможностями на основе цифровых и сетевых технологий, их превращение в понастоящему демократическую медиакультуру, в которой пользователи не только потребляют подготовленные для них медиапродукты, но сами становятся производителями и дистри-

бьюторами своего собственного контента. Речь идет о создании сетевых сообществ, объединений фанатов, которые создают свои собственные группы, свои «виртуальные пространства» для того, чтобы обмениваться опытом, взаимодействовать независимо от каких-либо властных структур и коммерческих индустрий.

В ранние 1990-е годы надежды на освобождающую демократическую силу Новых медиа были весьма сильны. Ряд авторов (Р. Лэнхам, Дж. Барлоу, Дж. Ландау) выражали оптимистические взгляды на будущее цифровых коммуникаций, приветствуя долгожданное освобождение от авторитарности и закрытости масс-медиа. Для этих исследователей появление нелинейной структуры в цифровых текстах — симптом наступления освобождающей цифровой революции.

Для Мануэля Кастельса (Manuel Castells) Сеть — это наилучшая метафора, описывающая новый тип капиталистического устройства общества, более разнородного, децентрализованного, в котором коммуникации преобретают более индивидуализированный характер.

Профессор права в Стэнфордском университете (США) Лоуренс Лессиг в своей первой по счету книге «Code and other Laws of Cyberspace», утверждал, что изначально киберпространство давало «обещание свободы», но ныне корпоративные индустрии создают угрозу правам пользователей, создавая продукты «с архитектурой, которая усовершенствует контроль» [Lessig,1999. P.6]. В другой своей книге «The Future of Ideas: The Fate of the Commons in a Connected World» Лессиг утверждает, что Сети изначально задумывались как структуры, «которые невозможно контролировать» (Lessig, 2001. P. 147).

В своем известном выступлении-манифесте Джон Бернерс-Ли отмечал: «У меня есть мечта, что Сеть станет менее похожей на телевидение и более похожей на интерактивные просторы всеобщего знания. Я воображаю, как она погрузит нас в доброжелательное, дружественное пространство единомышленников, в котором мы найдем все ценное для нас и наших друзей» [Berners-Lee].

Наконец, американский поэт и эссеист Джон Перри Барлоу в 1996 году публикует свое эссе «Cybernomics: Toward a Theory of Information Economy», которое вызвало переполох в крупнейших научных центрах Запада. Барлоу утверждает, что постиндустриальная экономика напрямую копирует биологическое устройство жизни, то есть не придерживает информацию, а распространяет, не стабилизируется, а трансформируется. И основной средой для развития этой новой экономики является Интернет. Провозглашая независимость Интернета от власти

национальных правительств, декларация Барлоу сообщала: «Правительства Индустриального мира, вы — утомленные гиганты из плоти и стали; моя же Родина — Киберпространство, новый дом Сознания. От имени будущего я прошу вас, у которых все в прошлом, — оставьте нас в покое. Вы лишние среди нас. Вы не обладаете верховной властью там, где мы собрались» [Barlow].

Дистопическая позиция относительно цифровых медиа уходит своими корнями в социально-политическую теорию и идеологическую критику XX века (Ф. Джеймисон, Д. Харви, М. Кастельс, Ж. Бодрийяр и др.) и концентрирует внимание на попытках корпоративных индустрий оборачивать себе на пользу интерактивный потенциал Новых медиа, создавая еще более изощренные методы привлечения внимания зрителя и управления пользователями.

Один из ярких критиков капиталлистического общественного устройства нео-марксист Марк Андриевич отмечает, что цифровые медиа связаны с утверждением новой экономической доктрины, которая адаптирует интерактивные и коммуникационные возможности новых технологий к задачам капиталистического рынка: «Современная популяризация интерактивности преследует цели превратить соучастие [пользователей] в новую форму трудовах отношений. Благодаря высокотехнологичным системам постоянного мониторинга, потребители генерируют рыночные товары. Они не столько участвуют в процессе определения собственных потребностей, сколько трудятся на благо интерактивного мониторинга. Появление интерактивности не изменяет общественные отношения, связанные с рационалистической капиталистической идеологией, а, напротив, укрепляет и расширяет их масштаб» [Andrejevic, 2008. P. 197].

Критика Андриевича направлена на гипотетический потенциал интерактивных технологий и на идеалистические представления, согласно которым интерактивность[1] обеспечивает большие демократические возможности в управлении средствами массовой информации и позволяет активизировать участие зрителей в этих процессах.

Как показывает Андриевич, телевизионные шоу, такие как «Большой Брат» (Endemol, 1999–2014), «Американский идол» (FOX, 2002–2014) или онлайн-видеосайты, такие как YouTube — это примеры того,

[1] Интерактивность Новых медиа (англ. interactive, взаимодействие) определяется, как способность цифровой системы реагировать и материально (визуально, аудиально) трансформироваться в результате действий пользователя.

как корпоративные СМИ вкладывают значительные средства в разработку и совершенствование цифровых технологий для того, чтобы иметь возможность определять отношения между сферами производства и потребления. Привлекая зрителей участвовать в выборе сюжета телевизионного шоу или создании контента сетевого портала, корпорации получают новые источники постоянного дохода. Пользователи платят деньги за право принимать участие в телевизионном шоу (например, отправляют СМС) или, чтобы получать доступ к информации на хостингах и сетевых порталах. При этом сами пользователи отправляют свои материалы совершенно безвозмездно. Причем всякий раз, когда они обмениваются файлами, выходят в Интернет и взаимодействуют с другими пользователями, они тем самым генерируют информацию для автоматической обработки, анализа предпочтений, целенаправленного маркетинга и массовой кастомизации.

Андриевич не одинок в своих выводах. Другие критически настроенные теоретики (А. Крокер, П. Престон, А. Гэлоуэй) склонны усматривать скрытую «идеологию Новых медиа», представляя ее как жестко привязанную к политическим дискурсам бизнес-элит, в центре внимания и экономических интересов которых находятся технологические темы и проблемы конвергенции. Речь идет об экспансии посткапиталлистической культурной индустрии в мир повседневности обычного человека уже не только в реальном, но и в виртуальном пространстве, например, через сеть Интернет или коммерческие видеоигры.

Ричард Барбрук и Энди Камерон отмечают, что «цифровая свобода», обещанная отцами-основателями Силиконовой Долины, на поверку оказывается ничем иным как новым закабалением. В своей борьбе за кажущийся столь восхитительным идеал технофанаты одновременно воспроизводят некоторые из наиболее атавистических черт американского общества, в частности связанных с горьким наследием рабства» [Barbrook, Cameron, 2003].

Американский культуролог из Мичиганского университета Лиза Накамура в своем исследовании показывает, что массовые стереотипы и предрассудки никуда не исчезают в цифровых коммуникациях и взаимодействиях в Сети. Ряд исследователей утверждает, что популярные ныне сайты Web 2.0, такие как MySpace, YouTube, Flickr, функционируют по знакомым коммерческим принципам и эксплуатируют труд и творчество пользователей. [Terranova; Lovink].

В своем исследовании «Convergence culture» известный американский культуролог и социолог Генри Дженкинс пытается примирить

два полярных подхода к цифровой культуре: метод управления обществом «от верхов — к низам» и «от низов — к верхам» (top-down/bottom-up powers). Он признает, что «корпорации <…> все еще обладают большей властью, нежели обычные пользователи или группы пользователей» [Jenkins, 2006. P. 3]. Но его скорее интересует, каким образом практики фанатов проявляют устойчивость и субверсивность по отношению к нормам и ограничениям, устанавливаемым создателями медиапродуктов. По мнению Дженкинса, как бы властные «верхи» ни структурировали взаимодействия фанатов и пользователей, им неподвластно управление процессами внутри самих пользовательских групп и сообществ.

Эту сферу каждодневных, индивидуальных практик пользователей, использующих средства Новых медиа, на наш взгляд, и следует исследовать. В ней, вероятно, и заключен «язык» Новых медиа, и в ней пользователи находят интерес, обращаясь вновь и вновь к опыту, получаемому при помощи Новых медиа.

КРИТИКА СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОГО МЕТОДА В ИССЛЕДОВАНИЯХ ПРАКТИК НОВЫХ МЕДИА

Сравнительно-исторический подход связан с пониманием Новых медиа как «улучшенных» средств массовой информации (СМИ), как исторического этапа развития медиакультуры, а не радикального разрыва с ней. Так, по мнению С. Ливингстон, большинство цифровых медиа являются лишь модернизированной версией «старых» аналоговых медиа, но при этом порождают новые виды распределения информации, которые не могут контролироваться централизованно [Livingstone, 2005. P. 2–18].

Избрав для себя сравнительно-исторический метод, исследователи уделяют значительное внимание анализу форм репрезентации при помощи медиа, поиску особого языка культурных кодов, характерного для различных коммуникативных средств, и тому, как цифровые технологии влияют на культурные практики. Исследователи исходят из положения, согласно которому действительность может формироваться медиарепрезентациями, а медиа влиять на наше понимание реальности. Соответственно практики Новых медиа могут подчиняться логике репрезентации социокультурных и политических процессов в обществе и могут быть интерпретированы при помощи языка таких репрезентаций [Hall].

В работах немецкого искусствоведа и теоретика мультимедийного искусства Оливера Грау мировое изобразительное искусство рассматривается в исторической перспективе, через усовершенствование техник репрезентации, иллюзионизма и визуальности.

В своей книге «Виртуальное искусство: от иллюзий к погружению» Грау отмечает, что создание иллюзии искусственного погружения в виртуальную реальность — иммерсивности, которая часто считается определяющим свойством именно Новых медиа, является давней человеческой практикой на протяжении многих веков.

Грау исследует различные формы искусств: от античных романских фресок до художественных панорам XIX века и современных цифровых медиаискусств — и приходит к выводу что: «Наилучшим способом виртуальные реальности могут быть определены посредством изучения и критики методов создания изображений, понимания их технических, физических и психологических механизмов; изображение — это главное» (Grau, p. 202), а сами виртуальные реальности «функционируют благодаря мощным возможностям иллюзионизма и иммерсивности — определяющим качествам этой технологии коммуникации» [Grau, 2003. P. 9].

Привязанность Грау к историческим аналогиям, приверженность к отработанной методологии визуальных исследований не позволяет ему обнаружить, что даже самый подробный анализ изображения не может быть адекватен ощущениям пользователя от опыта погружения и действования в компьютерной виртуальной реальности, насколько иллюзионистичной или иммерсивной она бы ни была.

Исследователь Ивонн Шпильманн (Y. Spielmann) справедливо критикует ограниченность методологии О. Грау, показывая на примере кинематографа, что иллюзионизм вовсе не единственное качество кино как вида искусства. «Такой подход к пониманияю кино, — утверждает Шпильман, — совершенно неправомерен и несправедлив, особенно, если принять во внимание ранний кинематограф, в котором сосуществовали практики как иллюзионизма, так и антииллюзионизма. Если первые ставили задачу сделать аппарат медиа невидимым и делали акцент на сюжет и вымышленное экранное повествование, вторые не скрывали свой медиааппарат, демонстрировали образы реальности и новаторские принципы монтажа и экспериментального кино <…> указание на иллюзионизм в образах соборных фресок, панорам, кинематографа и 3Д-изображений не может помочь в преодолении доминантного дискурса медиаспецифичности, что обещает Грау в начале своей книги, хотя бы потому что соответствующие теории фотографии, кино и др. медиа не были предназначены для анализа сферы "виртуальных художественных практик"» [Spielmann].

Схожие проблемы возникают, когда О. Грау обсуждает персональный компьютер как современное коммуникативное средство. Сводя

специфику технологий виртуальной реальности исключительно к качествам иммерсии и иллюзионизма, Грау очевидно упрощает понимание эстетики цифровых коммуникативных практик. В результате, разбирая работы современных медиахудожников Кристы Саммерер (Ch Sommerer), Лаурент Мигнонньо (L. Mignonneau), Шарлотты Дэвис (Ch. Davies) и др., Грау сводит содержание их работ к визуальным эффектам, экстатичности и эзотерике, в очередной раз демонстрируя слабость своей методологии. Увлеченность поиском признаков иллюзионизма не позволяет Грау обнаружить, что иллюзионизму и визуальности современные Новые медиа противопоставляют «телесные» практики, а иммерсивности как полному погружению реципиента в смоделированное визуальное пространство противостоит гипермедиальность (термин американских исследователей Болтера и Грусина).

В книге «Remediation» (1999) Джей Дэвид Болтер и Ричард Грусин [Bolter, Grusin, 2000] предлагают более комплексную методологию для понимания Новых медиа. Как и О. Грау, они исследуют Новые медиа в историческом контексте, доказывают связь между аналоговыми и цифровыми медиа, преемственность в использовании общих выразительных приемов.

Переосмысливая идею Маклюэна (1964) о «содержании» медиа[1] [Маклюэн, 2003. С. 10], Болтер и Грусин развивают теорию «ремедиации», согласно которой все новые медиа являются ремедиацией старых медиа (т.е. использованием содержания традиционных медиа в новом контексте). Например, фотография является ремедиацией рисования, а телевидение — ремедиацией фильмов, водевилей и радио. Таким образом, по мнению авторов, Новые медиа являются ремедиацией традиционных СМИ (газет, телевидения, радио и пр.) с той лишь разницей, что к ним добавилась интерактивность.

Несмотря на то, что методология Дж. Болтера и Р. Грусина более гибкая, нежели подход О. Грау, очевидно, что она прочно связана с визуальными теориями XX века. В этом, на наш взгляд, проявляются ее слабые стороны. Увлеченность многовековыми параллелями и историческими реминисценциями не позволяют авторам адекватно проанализировать реальное функционирование Новых медиа в контексте ситуативных и информационных взаимодействий пользователей. Уделяя значительное внимание содержанию и образности различных медиа, авторы упускают из виду, что в XXI веке цифровые медиа используются иначе, нежели ме-

[1] media is the message.

диа прежних эпох, формируют иные смыслы, цели и ценности межличностной и социальной коммуникации.

Еще один «исторический» подход предлагают в книге «New Media 1740–1915» (2003) Лиза Гителман (L.Gitelman) и Джефри Пингри (G. Pingree). Исследователи показывают, что все существующие медиа когда-то были новыми медиа. В конце XIX века радио было новым медиа; в начале XX века кино было новым медиа. Телевидение было новым медиа в 1950-х годах, а видео — в конце 1960-х. Печатная машинка, виниловые пластинки, магнитные пленки — все они когда-то были новыми и со временем становятся уже не такими новыми.

Исследователи считают, что Новые медиа — это разнонаправленный и никогда не завершающийся процесс освоения людьми технологий и, «изучать причины, которые делают их новыми в нашем понимании — первостепенная и своевременная задача» [Gitelman, 2003. P. IX]. Авторы показывают, что интерактивные приемы, анимационные и коллажно-монтажные техники — все это можно встретить на ранних этапах развития кино, в экспериментах со стереоскопическим изображением и в монтаже движущихся фотоизображений.

Впрочем, как отмечает в своей рецензии на книгу «New Media 1740–1915» критик Чарли Гир (Charlie Gere): «Такой подход, тем не менее, имеет и свои методологические сложности. Наиболее очевидная среди них та, что в стремлении провести параллели между прошлым и настоящим, особенности и аутентичность феноменов прошлого могут быть потеряны из-за навязывания прошлому наших нынешних ощущений, испытываемых по отношению к нему» [Gere]. И хотя Гир признает, что «редакторы книги и большинство ее авторов избегают этой неприятной редукции», существует и симметричная проблема: увлекаясь историческими параллелями, исследователи искусственно навязывают устаревшие принципы самим Новым медиа.

Рассуждая именно таким образом, английский искусствовед Эндрю Дарли (A. Darley) рассматривает Новые медиа как часть визуального искусства и как продолжение традиций декоративных искусств прошлых веков [Darley]. Анализируя эстетику цифровой анимации, специальные визуальные эффекты в кино и на телевидении, коммерческие видеоигры, Дарли обнаруживает их сходства с разнообразными видами развлечений в Европе XVIII–XIX веков, такими как народные представления, пантомима, театральные трюки, мелодраматические сценки, магические шоу и пр. Как показывает Дарли, такие популярные развлечения с обилием трюков и иллюзионизма создавались, чтобы вызывать восторг и

восхищение, привлекать внимание зрителя, развлекать его, а не заставлять думать или анализировать показываемое. Это те качества, которые, по мнению Дарли, доминируют в современных кинофильмах с обилием спецэффектов и компьютерной анимации, с визуальными трюками.

Дарли переносит «критику общества спектакля» Ги Дебора на критику цифровых медиа. Он отмечает, что цифровые технологии делают еще более эффектными изображения в фильмах, анимации, телевизионных программах, видеоиграх. Он рассматривает такие декоративные эффекты как угрозу всяческому смыслу и как редукцию интеллекта человека. Цифровые образы, по мнению Дарли, не обладают никакой смысловой глубиной, эфемерны и не представляют ничего из того, что связано с реальностью. Таким образом, для Дарли эстетика цифровых медиа наследует традиции декоративного оформления, декорирования и орнаментации и призвана вызывать восторг и визуальное наслаждение у зрителя, оставаясь в рамках эстетики постмодернисткой культуры.

Консервативная позиция Дарли сводит принципы функционирования Новых медиа к визуально-вуайеристскому опыту массового развлечения, совершенно не учитывая при этом иных качеств и возможностей цифровых технологий. В результате подход Дарли оказывается малопродуктивным не только для изучения возможностей цифровых технологий, но и малоадекватным настоящим практикам Новых медиа.

Метод исторических параллелей в исследованиях Новых медиа, с одной стороны, обещает дать ответы на непростые вопросы, с другой, только лишь уводит от понимания того, что же такое Новые медиа, и в чем их специфика.

Медиаисторик Каролин Марвин (Carolyn Marvin) в своей книге «When Old Technologies Were New» отмечала, что риторика новизны технологий коммуникации уже имела место в истории во времена изобретения телеграфа, телефонии и электричества, а возгласы «о революционности» то и дело раздаются уже на протяжении двух сотен лет ради привлечения внимания читателей к «горячим темам» в научных журналах. «Новые термины придумываются теми, кто более осведомлен и изобретателен, чтобы застолбить свое место в электронной культуре» [Marvin, 1988. P. 49].

Э. Аарсет делает вывод, что само определение «новые медиа» идеологично, несет в себе не столько качественную, сколько риторическую функцию. Отчаявшись искать какую-либо новизну в «новых медиа», Аарсет признает дискурс «нового» проблематичным. Аарсет считает, что само определение «новые» — идеологично и применяется для того,

чтобы придать мнимую существенность чему-либо и получить определенные преференции [Digital Media, 2003. P. 422].

Тем не менее, некоторые исследователи Новых медиа пытаются частично преодолеть традиционалистские методологии и ищут возможности соединить исторический подход с кибернетическими теориями и компьютерно-технической аналитикой.

Например, американский культуролог Л. Манович, рассматривая в своем исследовании «The Language of New Media» формальные структуры Новых медиа, утверждает, что анализировать цифровые Новые медиа следует при помощи особого «языка», свойственного компьютерному коду. Он считает, что необходимо выработать новую теорию программного обеспечения (''software theory"), которая будет более адекватной, нежели традиционные культурологические теории. Манович пытается выявить генеалогию языка компьютеров и Новых медиа, определяя значение слова «язык» формально, как совокупность «складывающихся подходов, повторяющихся в дизайне структур и основных форм Новых медиа» [Manovich, 2000. P. 12]. Он задается целью выявить эти конвенции и шаблоны, и проследить не было ли исторических прецедентов их применения в истории.

Манович противопоставляет компьютерную базу данных, где информация систематизирована по иерархическому, объектному принципу, распространенному в человеческой культуре «повествованию», в котором информация преподносится в виде разворачивающейся во времени последовательной истории (как, например, в книге или в повествовательном фильме). Оперирование базами данных принципиально отличается от чтения книги или просмотра видео, но сам принцип нелинейной организации информации появляется в культуре задолго до изобретения цифровых технологий. Манович обнаруживает логику баз данных в кинематографических экспериментах (например, у Дз. Вертова и П. Гринуэя).

Манович приходит к выводу, что кино является основополагающей культурной формой в XX веке, и Новые медиа функционируют непосредственно под влиянием этой культурной формы. Он пишет: «Через сотню лет после рождения кино, способы кинематографического отражения жизни, структурирования времени, экранного повествования, управления ощущениями зрителя, стали неотъемлемыми инструментами, при помощи которых нынешние пользователи компьютеров взаимодействуют с разнообразной культурнозначимой информацией» [Manovich, 2000. P. 79]. «Кино уже не просто один из языков искусства, кино

становится культурным интерфейсом, лексиконом любых коммуникаций в культуре, выступая наравне с печатным словом» [Manovich, 2000. P. 86].

У Л. Мановича находится немало последователей. Так, следуя рассуждениям Мановича, исследователи Ноа Уардрип-Фрюин (Noah Wardrip-Fruin) и Ник Монтфорт (Nick Montfort) выпустили сборник научных статей «The New Media Reader» (2003), в которых авторы ретроспективно рассматривают историю художественных практик XX века, связанных с применением компьютерной техники. Особый акцент в книге сделан на вопросах эстетики цифровых коммуникационных средств. Однако историческая преемственность в методах рассуждения об эстетике, прежде всего, особое внимание к эстетике модернизма, не позволяет авторам дать исчерпывающий ответ на основной вопрос, поставленный в книге: в чем заключается «революционность» Новых медиа?

Уделяя особое внимание тому, как художники использовали и понимали цифровые технологии, авторы мало заботятся о том, как зрители и пользователи воспринимали работы художников. Такой подход изначально делает проблемной методологию исторического сравнения, поскольку для Новых медиа именно опыт пользователя/пользователей оказывается определяющим.

Подход академических исследователей во главе с М. Листером в книге «New Media: A Critical Introduction» (2003) раскрывает возможности Новых медиа с позиции культурологической критики. Авторы задаются целью изучать не сами цифровые технологии, но то, что значат эти технологии в практиках пользователей. Несмотря на то, что авторы критически относятся к любому проявлению технодетерминизма, в самой книге Новые медиа рассматриваются в контексте исторической преемственности медийных языков и конвенций. Вероятно, поэтому попытки авторов исследовать Новые медиа посредством сравнения их со «старыми» медиа, поиска отсылок к истории (теория ремедиации, художественной эстетики, политические дискурсы) не увенчались значительным успехом.

Междисциплинарные контакты специалистов при изучении истории развития и современного состояния коммуникационных средств, с одной стороны, помогают прослеживать общие и особенные, глобальные и локальные тенденции, с другой, препятствуют выработке специфических Новым медиа методологий.

В книге «The New Media Handbook» А. Дьюдни и П. Райд [Dewdney, Ride, 2006] ближе других исследователей подходят к ключевым вопросам Новых медиа. Они обращают внимание читателей на концептуаль-

ную новизну феноменов, определяемых как Новые медиа. Они исследуют не то, насколько новы сами технологии, но как цифровые технологии способствуют возникновению новых и необычных социальных и культурных практик. Как пишут Дьюдни и Райд: «Важность Новых медиа для нас заключается в актуализации идей, ощущений и опыта, которые могут осуществляться благодаря необычному и экспериментальному использованию Новых медиа. В этом случае индивидуальные или социальные коммуникации позволяют открывать новые горизонты и узнавать новое о нас и мире вокруг нас. Такое определение 'нового' в Новых медиа акцентирует изменения социального и культурного порядка, процесс, который может быть обозначен как парадигмальный сдвиг в способах мышления [о медиакомунникациях]» [Dewdney, Ride, 2006. P.4].

А. Дьюдни и П. Райд рассматривают технологии Новых медиа прежде всего с позиции пользователя, исследуя продукты творчества, их создателей и техники создания Новых медиа. Исследователей интересует не столько технические навыки, которые формируются у пользователей в результате управления Новыми медиа, сколько то, как пользователи творчески используют технологии. Для А. Дьюдни и П. Райда «артефакты Новых медиа не просто результат творческого применения новых машин, но результат, зависящий от культурных, институционных и финансовых условий, в которых люди создают свои артефакты. Фактически, большая часть конкретных примеров Новых медиа вовсе не подразумевает создания артефактов или того, что принято называть художественной работой, но скорее представляют собой фиксацию длящихся коммуникационных процессов» [Dewdney, Ride, 2006. P. 7]

Авторы книги «Digital Material» Марианн ван ден Бумен (M. van den Boomen) и ее коллеги идут дальше, интересуясь тем, насколько практики Новых медиа связаны с материальностью реального мира, с физическими действиями пользователей. Они пишут: «Мы считаем, цифровая культура есть результат материальных практик в соединении с объектами Новых медиа, ассамбляжей из оборудования, программного обеспечения и человеческого фактора (wetware). Все они спаяны в единство, в котором артефакты материальной культуры обрабатываются в результате взаимодействия человеческих акторов, инструментальных средств и технологий, и все они включены в неиерархическую сеть формирующихся взаимоотношений» [Digital Material…, p.9].

Таким образом, недостаточно определять практики Новых медиа посредством отсылок к каким-либо их формальным и техническим характеристикам. Недостаточно выявлять технические или формальные

отличия «новых медиа» от «старых», либо пытаться интерпретировать заложенные разработчиками и дизайнерами Новых медиа какие-либо социальные, текстуальные и пр. смыслы.

Для анализа практик Новых медиа требуются специфические методы изучения действий и активности пользователей Новых медиа.

Список литературы:

Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляция. Пер. О.А. Печенкина. — Тула, 2013.

Криптоанархия, кибергосударства и пиратские утопии / [Пер. с англ. Т. Давыдовой и др.]; Под ред. Питера Ладлоу. — Екатеринбург, 2005.

Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева; Закл. ст. М. Вавилова. — М.; Жуковский: Канон-пресс, 2003.

Философский словарь. Под ред. И.Т. Фролова. — М., 1991.

Andrejevic K. The webcam subculture and the digital enclosure // MediaSpace: Place, scale and culture in a media age, eds. Nick Couldry, Anna McCarthy. London/New York: Routledge. 2003.

Andrew B. Visual Digital Culture: Surface Play and Spectacle in New Media Genres. London, New York: Routledge, 2000.

Barbrook R., Cameron A. The Californian ideology. In Crypto anarchy, cyberstates, and pirate utopias, ed. P. Ludlow. — Cambridge, 2001.

Barlow J. Declaration of Independence for cyberspace. 09.02 1996. https://w2.eff.org/Censorship/Internet_censorship_bills/barlow_0296.declaration

Berners-Lee T. Hypertext and Our Collective Destiny// Symposium at MIT arranged by Andy Van Dam. 12 October, 1995. http://www.w3.org/Talks/9510_Bush/Talk.html

Bolter J.D., Grusin R. Remidiation. Understandig New Media. 2000. URL: http://monoskop.org/images/a/ae/Bolter_Jay_David_Grusin_Richard_Remediation_Understanding_New_Media_low_quality.pdf

The Californian ideology. In Crypto anarchy, cyberstates, and pirate utopias, ed. P. Ludlow, 363–87. — Cambridge, 2001.

Dewdney A., Ride P. The New Media Handbook. — Routledge, 2006.

Digital Media Revisited. Theoretical and Conceptual Innovation in Digital Domains. Ed. By Gunnar Liestøl, Andrew Morrison, and Terje Rasmussen. — London, Cambridge, Massachusetts. England, 2003.

Digital Material.Tracing New Media in Everyday Life and Technology. Ed. By Marianne van den Boomen, Sybille Lammes, Ann-Sophie Lehmann, Joost Raessens, Mirko Tobias Schäfer.—Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009.

Grau O. Virtual art: from illusion to immersion. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003.

Gere Ch. NEW MEDIA 1740–1915//Mute. Vol 1, No. 27 (Winter/Spring 2004). http://www.metamute.org/editorial/articles/new-media-1740–1915

Gitelman L., Pingree G.B. New Media 1740–1915.—Cambridge, MIT Press, 2003.

Hall, S. Representation: cultural representation and signifying practices. London: OU/Sage. 1997.

Hayles N.K. Writing Machines. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.

Jenkins H. Convergence Culture: Where Old and New Media Collide. New York University Press, 2006.

Kellner D. Media and Culture. London. 1995.

Kittler F. Literature, Media, Information Systems. Amsterdam: OPA, 1997

Lessig L. Code and other Laws of Cyberspace. New York: Basic Books, 1999.

Lessig L. The Future of Ideas: The Fate of the Commons in a Connected World. New York: Random House, 2001.

Livingstone S. People living in the new media age: rethinking 'audiences' and 'users'. Oxford Internet Institute/ MIT Workshop: New Approaches to Research on the Social Implications of Emerging Technologies, 2005.

Lovink, G. Zero comments: Blogging and critical internet culture. New York: Routledge. 2008.

Manovich L. The Language of New Media.—Cambrige, London, 2002.

Mark B.N. Hansen. New Philosophy for New Media. Cambridge, Massachusetts London, England: The MIT Press, 2004.

Marvin C. When Old Technologies Were New: Thinking About Electric Communication in the Late Nineteenth Century. New York: Oxford University Press, 1988.

Spielmann Y. Revew of Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart: Virtuelle Strategien by Oliver Grau. Leonardo Reviews. Ed. Michael Punt. 29 April 2002. http://www.leonardo.info/reviews/may2002/ra_VIRTUELLE_spielmann.html

Terranova, T. Network culture: Politics for the information age. London: Pluto Press, 2004;

Webster F. Theories of the Information Society. London: Routledge, 1999

Ст. В. Миловидов

ТРАНСМЕДИЙНОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ КАК ТЕКСТ В СФЕРЕ МАССМЕДИА XX-XXI ВЕКОВ

Стремительное развитие цифровых технологий и компьютерных сетей в конце XX и начале XXI веков привело к широкому распространению таких форм коммуникации, как трансмедиа, кросс-медиа[1], мультимедиа[2] и другие, на которые обращают пристальное внимание ряд российских и зарубежных исследователей. Все эти явления возникли в результате конвергенции различных медиаформатов и стали неотъемлемой частью современного медиаландшафта в течение последних пяти-шести лет, показывая трансформации, происходящие при переходе от индустриального общества к информационному, от массмедиа — к интерактивным мультимедиа, адаптирующимся под конкретного адресата и сетевые сообщества. Иными словами массмедиа все больше социализируется, стремясь реализовать связь со своей аудиторией. Среди современных медиаисследователей, таких как Генри Дженкинс, Роберт Праттерн, Элизабет Эванс, Н.Л. Соколова и другие, нет единого мнения относительно феномена трансмедиа. В этой статье будут обобщены различные подходы к феномену трансмедиа различными учеными и специалистами за последние два десятилетия. Для этого необходимо обратиться к истокам происхождения самого понятия.

Термин «трансмедиа», по словам известного исследователя медиа Г. Дженкинса, был впервые использован профессором медиафилософии университета Южной Калифорнии Маршей Киндер в 1991 году в ее работе «Playing with Power in Movies, Television and Videogames» по отношению к таким формам повествования, которые она определила как «коммерческие трансмедийные суперсистемы». М. Киндер ввела в оборот термин «трансмедиа» и написала ряд работ о влиянии культуры массмедиа на детей и о «“развлекательных суперсистемах”, которые формируются вокруг вымышленных персонажей комиксов и компьютерных игр и становятся частью культурного и развлекательного быта их поклонни-

[1] Кросс-медиа — это медиа-продукт (услуга, опыт или история), распространенный через медиа-платформы, используя различные медиа-инструменты. Часто используется как синоним трансмедиа.

[2] Мультимедиа — интерактивная система, обеспечивающая одновременное представление различных медиа — звук, анимированная компьютерная графика, видеоряд.

ков» [Herr-Stephenson,…,2013. С. 6]. Под «развлекательными суперсистемами» понимаются проекты, которые задействуют кино, телевидение, видеоигры, комиксы и другие медиа для создания сообществ объединенных вокруг медиапроектов с единым сюжетно-тематическим содержанием и для формирования потребителей определенного продукта.

В качестве примера М. Киндер называет главных героев популярного комикса «Черепашки-ниндзя», изданного в 1984 году, а затем реализованного в рамках телесериала (в 1987 году), видеоигры для платформы Nintendo Entertainment System (NES) и в некоторых других формах. По ее мнению, в результате объединения различных форм медиатекстуальности стираются границы между первичными и вторичными текстами, и первичные тексты (комиксы и сериалы) содействуют продвижению вторичных (например, видеоигр и игрушек) и наоборот. Именно в этом состоит успех пластиковых фигурок Черепашек-ниндзя и игровых видео приставок NES, которые стали хитом продаж на Рождество 1989 и 1990 годов в США. [Kinder, 1991. С. 46, 120–121]. М. Киндер в своих исследованиях напрямую связывает феномен «трансмедиа» с таким понятием как «интертекстуальность», обращаясь к концепциям Р. Барта, Ю. Кристевой, М.М.Бахтина и Дж. Фиске.

Схожий подход к феномену трансмедиа высказала медиаисследователь М.С. Кэрни, описывая популярность различных адаптаций (кино-, теле- и прочих) американских радиопостановок 1940-х и 50-х годов. Ключом к пониманию этих явлений она считала тот факт, что сценаристы зачастую совмещали работу одновременно в различных областях медиаиндустрии, где использовали собственные наработки. Это, по мнению М.С. Кэрни, показывает, что истоки трансмедиа находятся не только в области маркетинга, но изначально в особенностях, связанных с производственным процессом адаптаций, и именно адаптации предопределили возникновение феномена трансмедиа [Kearney, 2004. С. 281].

Ряд ученых считает, что предпосылки появления трансмедиа можно проследить не только на протяжении XX века, но и глубже в исторической ретроспективе. Так, профессор искусствознания Роберта Пирсон из университета Ноттингема высказала мнение, что «самые ранние проявления феномена трансмедиа можно отнести уже к библейским сюжетам и легендам о Короле Артуре и Робин Гуде. Их история включает не только литературу, но также живописные сюжеты, драматические произведения, кинокартины, телесериалы и, в конечном счете, реальные исторические места» [Pearson, 2009]. С таким подходом не соглашается ряд других исследователей, которые считают, что нынешние трансмедийные

практики отличаются от трансмедийных практик существовавших ранее за всю историю человечества. Соотнесение современных медиа и некоторых из древних видов искусств является ошибочным с точки зрения их общего понимания. Приводимые в качестве обоснования сравнения комикса с греческой вазой, вызывают неправильное восприятие современного явления комикса, который, по словам Поляковой К.В., «не мог существовать как средство массовой информации до появления печати» [Полякова, 2004. С. 17]. Такой подход применим и к трансмедийному повествованию, которое как таковое существует исключительно в области массмедиа.

В 2003 году профессор теории медиа Г. Дженкинс из Университета Южной Калифорнии в статье «Transmedia storytelling» дал определение «трансмедиа» как специфической форме повествования, в которой «каждый медиум выполнят свою функцию — так чтобы история могла быть представлена, например, фильмом, а затем дополнена за счет телевидения, литературы, комиксов и, в конечном счете, появилась возможность изучить и познать ее посредством игры» [Jenkins, 2003]. Похожие определения встречаются также в работах других ведущих специалистов в данной области. Так, Э. Эванс высказывает схожее мнение, что «отличительной чертой трансмедиа является то, что такие проекты изначально созданы для нескольких медиаплатформ, таким образом, чтобы различные тексты и их аудитория были взаимосвязаны между собой» [Evans, 2008]. В свою очередь Кэролайн Хэндлер Миллер пишет, что «такие проекты существуют более чем в одном медиа и, по крайней мере, частично интерактивны, а различные их компоненты тесно связаны между собой и используются для расширения представления зрителя об основном материале» [Miller, 2008. С. 276–277].

Еще один подход к изучению трансмедиа, с точки зрения семиотической структуры этого явления, содержится в работах К.А. Сколари, профессора теории медиа университета Помпеу Фабра в Барселоне. Он предложил необычное понимание трансмедиа как «разновидности повествовательной структуры, которая распространяется на разные типы языков (словесный, знаковый и т.д.) и медиа (кино, комиксы, телевидение, видеоигры и т.д.)» [Scolari , 2009. P. 587].

Актуальность вопросов, связанных с трансмедийными повествованиями, очевидна не только за рубежом. Среди российских исследователей данного феномена можно выделить доктора философских наук Н.Л. Соколову, которая полагает что «трансмедиа — это способ медиапроизводства, представляющий очень специфическое явление, свиде-

тельствующее о жанровых трансформациях и конвергенции медиаформатов. Трансмедиа отличаются особым качеством «продукта», поскольку предполагают существование особого тематического универсума, целостного вымышленного мира, «вселенной», которые создаются выразительными средствами различных видов медиа» [Соколова, 2011. С. 16–21]. Эти же вопросы обсуждаются в работах филолога С. Л. Уразовой, отмечавшей, что трансмедиа это принципиально новый тип экранной коммуникации, в котором «технологически сопрягаются не только различные платформы (ТВ, веб-сайты, социальные сети и прочее), но и популяризируется новый принцип композиционного изложения содержания, смыслов и идей» [Уразова, 2012. С. 405–406]. С одной стороны, такие медиасюжеты имеют законченный вид, с другой — повествование каждого из них может быть продолжено включившимися в игру медиапользователями.

Популяризация трансмедийных проектов в начале XXI века и активное функционирование сетевых сообществ потребовали изучение роли аудитории в создании трансмедийного повествования. Поэтому в 2008 году Г. Дженкинс уточнил, что «трансмедиа повествование относится к «особой эстетике», которая возникает в результате медиаконвергенции с учетом новых требований аудитории и активного участия «интерпретативных сообществ» [Jenkins, 2008]. Идея «интерпретативных сообществ» (interpretative communities) была разработана американским исследователем в области литературной теории Стенли Фишем в рамках концепций постмодернизма и постструктурализма. С. Фиш утверждает, что «объективность текста является иллюзией», поскольку «не существует неизменных текстов, а есть всего лишь созидающие их интерпретативные сообщества». Тем самым С.Фиш «теоретически упраздняет» объективный статус литературного текста, полностью обусловливая его смысл «интерпретативными стратегиями» читателя, которыми он якобы наделен еще «до встречи» с текстом. Таким образом, «"интерпретативным сообществом" по отношению к трансмедиа можно считать включенных в интерпретацию медиатекстов, коммуникацию и создание собственного контента зрителей, читателей, пользователей и игроков» [Соколова, 2011]. Важно также указание С.Фиша на то, что интерпретация не является абстрактным опытом, поскольку каждый человек — член определенного сообщества, которое задает границы интерпретации.

Важным в данном контексте для понимания места трансмедийного повествования в рамках постструктуралисткой литературной теории

является работа медиаисследователя Кристи Дена из Сиднейского университета. В своем исследовании она использует подход, отличный от предложенного Г. Дженкинсом. Автор опирается на мнения некоторых других ученых, таких как Р. Праттерн, Д. Лонг, А. Смит и некоторых др.. Так Дж. Лонг считает, что пересказ истории посредством иных медиаформатов лучше называть «адаптацией». «Трансмедией» же он называет способ преподнесения содержания, когда различные медиа используются для создания общего повествования. Например, киноверсия «Властелин колец» Питера Джексона является адаптацией одноименного романа Толкина [Long, 2007. P. 22]. В данном случае Дж. Лонг указывает на отсутствие одного из ключевых моментов, определяющих трансмедиа феномен, обращаясь к определению Г. Дженкинса, что трансмедиа есть «история, распространяемая через несколько различных медиаформатов, где каждый новый текст делает свой обособленный вклад в повествование в целом» [Jenkins, 2006]. Таким образом, Дж. Лонг указывает, что адаптация не является смыслообразующей, она представляет собой пересказ существующего повествования языком других медиа, при этом сам текст произведения не изменятся.

Важным представляется понимание «ремикса», высказанное медиаисследователем Э. Навасом, как «новой интерпретации ранее существовавшей песни» [Navas]. Ремикс вписывается в концепции интертекстуальной и интермедиальной эстетики, но все эти виды творчества, различные адаптации с общими сюжетными элементами, не меняют, в сущности, исходное повествование, не образуют новых смыслов. Сами по себе эти явления представляют значительный интерес для исследования, но в рамках трансмедиа — лишние. На этом основании авторы критически относятся и к роли интерпретативных сообществ в формировании трансмедийного повествования, так как последние представляют собой различные адаптации, использующие уже существующие нарративные элементы и структуры.

В данном контексте интересными представляются работы медиаисследователя Р. Праттерна, который солидарен с Г. Дженкинсом в том, что трансмедийное повествование это история, рассказанная посредством нескольких медиаплатформ (радио, телевидение, Интернет: facebook, twitter и прочее). Но, по его мнению, трансмедиа не имеет отношения к такому явлению, как экранизация или любая другая адаптация. Р. Праттерн полагает, что части трансмедийного повествования (каждая в отдельности) должны представлять собой нечто новое, способное дополнить представление зрителя о тематическом пространстве. Напри-

мер, «Звездные войны», тематическое пространство которых состоит не только из шести серий киноэпопеи, но также и видеоигр, книг, анимационного сериала и прочего. Они становятся составными элементами трансмедийного повествования, похожими на главы в одной книге. Похожее мнение высказала и Сьюзан Хатчингс на выставке IBC'2011. «Трансмедиа — это не просто перенос одного и того же контента на различные медиа, а придание нового и уникального аспекта самой истории для каждой платформы» [Хатчингс].

Ранние адаптации, спин-оффы[1] и другие элементы трансмедийного повествования использовались телеканалами и кинокомпаниями для поддержания интереса зрительской аудитории к выпускаемому продукту в промежутках между выходами на экран новых серий. Как отмечает профессор теории медиа А. Макки из Технологического университета Квинсленда, «реализация телесериала «Доктор Кто» («Doctor Who») в 1960–1980-х годов и в 2000-х годах представляют собой два различных подхода к трансмедийному повествованию. Внедрение элементов трансмедиа в оригинальном телесериале преследовало маркетинговые цели. Такие элементы были зачастую плохо согласованы между собой и не представляли собой единой сюжетно-тематической композиции. Напротив, новые серии, выпускавшиеся с 2005 года, были созданы как цельное трансмедийное мультиплатформенное повествование, задействующее также ресурсы сети Интернет и контент, распространяемый через мобильные устройства» [Evans, 2011. P. 19–25].

Попытки различных классификаций феномена трансмедиа можно проследить у некоторых современных медиаисследователей. К примеру, Р. Праттерн пишет о существовании двух типов трансмедиа: повествования, связанные с персонажами, антуражем и торговой маркой оригинального медийного произведения («franchise transmedia»), и повествования, представляющие собой единую сюжетно-тематическую композицию, каждый элемент которой является частью общего текста («portmanteau[2] transmedia»). Первое представляет собой тематическое

---

[1] Спин-офф — художественные произведения (книга, фильм, видеоигра, комикс и так далее), основными действующими лицами которых являются персонажи, ранее уже фигурировавшие в исходном произведении с тематически иным сюжетом.

[2] В данном случае Р. Праттерн использует в метафорическом смысле понятие «словослияние» (англ. «portmanteau»), т.е. возникновение нового выражения или слова путем объединения элементов двух выражений или слов, чем-нибудь сходных. Таким образом, Р. Праттерн подразумевает, что информации от каждого компонента трансмедиа-повествования в сумме составляет единую сюжетную композицию.

трансмедийное пространство, которое дополняется посредством различных медиаформатов, формирующих комплексное представление участника (зрителя/читателя/игрока) о вымышленной вселенной. Цель такого подхода — распространение популярного контента на другие медиаплатформы. Во втором случае имеется общий нарратив, и каждый компонент трансмедиа повествования стремится предоставить участнику нечто новое, способствующее целостному раскрытию сюжетной линии. Примером для первого типа являются кинофильмы «Звездные войны», «Матрица» или «Гарри Поттер», для второго — телесериалы «Остаться в живых» и «Безумцы».

Другой специалист в данной области Тайлер Уивер предложил свою типологию, разделив трансмедиа на «истинные трансмедиа» («native transmedia») и «трансмедиа дополнения» («additive transmedia»). В первом случае речь идет о проектах, изначально предназначенных для распространения посредством нескольких медиаформатов («Матрица», «Аватар» и прочие). Второй тип — это проекты, задуманные для какого-то конкретного медиума, но впоследствии получившие второе рождение на других медиаплатформах («Остаться в живых», «Твин пикс») [Weaver, 2013].

Дж. Лонг объясняет, что «существуют ключевые различия между «истинным трансмедиа повествованием» и «трансмедиа брендингом», которые определяются через такое понятие как "канон"» [Long,, 2007. — с. 33–34, 40]. Канон, по его мнению, является основополагающим элементом в рамках эстетики трансмедиа повествования, когда каждый компонент трансмедиа создается с самого начала как каноничная форма. Российский специалист в области медиа Н.Л. Соколова определяет понятие «канона» и «каноничности» через взаимосвязь оригинального произведения и фан-арта, который, по ее мнению, есть «продукт, созданный на основе оригинального произведения, которое служит объектом поклонения» [Соколова, 2010. С. 114]. С.Л. Уразова считает, что «канон» есть «образ главенствующей в каждом сюжете идеи, которая, компонуясь с другими, придает уникальный аспект самой истории, разбитой по частям на разные медиаплатформы» [Уразова, 2012. С. 405].

С точки зрения семиотической теории канон включает все элементы трансмедийного повествования в процесс смыслообразования. Таким образом, он является общим стержнем, не позволяющем текстуальному пространству распасться на отдельные независимые составляющие.

Основы понимания трансмедиа корнями уходят в литературную теорию и медиаисследования XX века и связаны с такими понятиями,

как «диалогизм», «интертекстуальность», «транстекстуальность» и теории «интеркомпозициональных отношений». Под теориями «интеркомпозициональных отношений» подразумевается ряд исследований, направленных на изучение взаимного влияния адаптаций и оригинального текста произведения, а также результатов подобного рода воздействия с точки зрения каждого из участников как семиотических объектов [Wolf, 2005. P. 253].

Основополагающими в данной области являются работы известного философа и специалиста в области литературной теории М.М. Бахтина, в которых описывается концепция «диалогических отношений». Диалогические отношения, с точки зрения Бахтина М.М., — это смысловые отношения между любыми высказываниями. Такой подход возможен применительно даже к отдельному слову, если оно воспринимается не как безличное слово языка, а как знак чужой смысловой позиции, как представитель чужого высказывания, то есть если мы слышим в нем чужой голос. Обращаясь к западной классической философской картине мира можно представить такие отношения, как противопоставление «Я» к «Другому». Бахтин М.М. возражает против «узкого понимания диалогизма как спора, полемики, пародии». Он утверждает, что диалог как таковой — это внешние, наиболее очевидные, но грубые формы диалогизма. «Эти особые отношения нельзя свести ни к чисто логическим, ни к чисто предметным. Здесь встречаются целостные позиции, целостные личности» [Библер, 1991. С. 74].

Как подчеркивает известный американский социолог Мануэль Кастельс, в таком случае «любое высказывание совершается в поле социальных и культурных смыслов, а также участвует в их конструировании» [Кастельс, 2004. С. 17]. Таким образом, диалогические отношения могут проникать внутрь высказывания, даже внутрь отдельного слова, если в нем диалогически сталкиваются два голоса [Бахтин, 1972]. В такие взаимоотношения могут вступать не только речевые сообщения, но также языки, диалекты, языковые стили, жанры и культуры, формируя новые тексты и их интерпретации и взаимосвязи. Согласно М.М. Бахтину, любой текст представляется «как своеобразная монада, отражающая в себе все тексты (в пределе) данной смысловой сферы» [Бахтин, 1986]. Данный подход впоследствии развивался известной французской исследовательницей литературы Юлией Кристевой в рамках теории интертекстуальности.

Интертекстуальность в работах Ю. Кристевой представляется как особые диалогические отношения текстов, которые строятся «как моза-

ика цитат взятых из других текстов» [Кристева, 2004]. Ролан Барт писал об этом феномене как о присущем каждому тексту, который представляет собой «обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т.д. — все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык» [Степанов, 2001. С. 36–37]. Затем он объясняет, что «интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитат, даваемых без кавычек» [Степанов, 2001. С. 36–37].Таким образом, Ю. Кристева и Р.Барт предопределили такую категорию, как интертекстуальная цитата, то есть такой фрагмент текста, который мы не можем напрямую объяснить исходя из сюжета. Такая цитата может иметь одновременно несколько источников, спектр которых очерчен «границами данной смысловой сферы». Комбинации составляющих интертекстуальной цитаты в свою очередь могут создавать новые смыслы, которых изначально не было у каждого из элементов в отдельности.

Схожее понимание интертекстуальности высказал позднее американский исследователь Дж. Фиске. По его словам, читателю нет необходимости знакомиться с текстами, которые являются составляющими всех элементов литературного произведения, чтобы читать интертекст и быть включенным в интертекстуальные взаимоотношения. Интертекстуальность является одним из способов понять структуру современных массовых развлечений. По мнению Дж. Фиске, существуют две условные плоскости интертекстуальных отношений: на одной из них отношения текста с другими текстами, связанными с ним посредством жанровых особенностей, типажей персонажей или содержания, на другой — взаимосвязь первичного текста с текстами, непосредственно связанными с ним (критическими статьями и вторичными текстами, создаваемыми аудиторией). Ю. Кристева в свою очередь пишет, что М.М. Бахтин через концепцию диалогических взаимоотношений сделал доступным понимание интертекстуальных отношений, которые отражают непрерывный процесс взаимодействия текстов и мировоззрений в общей цепи мировой культуры, а письмо определяет одновременно как субъектность и коммуникативность.

С точки зрения постструктуралистской литературной теории, трансмедийное повествование — это интертекст, диалогическое взаимодействие множества текстов, результатом которого является формирование целостного тематического пространства. Такой тип повество-

вания не только включает в себя интертекстуальные цитаты, но также формирует их для использования внутри составных элементов мультиплатформенного тематического пространства. Таким образом, трансмедийное повествование оказывается отчасти замкнутым. Оно создает собственные аномальные зоны, которые могут быть раскрыты только при соотнесении их с другими частями произведения. Как пишет С. Хатчингс, «трансмедийное изложение может быть представлено в виде гигантского лобзика, где кусочки существуют в различных платформах, а абоненты, потребляя изолированные болванки, комбинируют их, создавая большую историю» [Хатчингс]. В таком подходе к трансмедийному повествованию прослеживается принцип мозаичности контента, свойственный постмодернизму.

Важным концептом при рассмотрении таких повествовательных структур является «теория авторства». Так некоторые исследователи (Р. Праттерн, К. Дена, С. Хатчингс и другие) считают, что адаптация не имеет отношения к феномену трансмедиа, так как не продуцирует новые сюжеты, тем самым дополняя тематическое пространство произведения. Такой подход нельзя считать необоснованным. Однако, рассматривая каждый элемент, составляющий трансмедийное повествование в отдельности, необходимо отметить, что, несмотря на отсутствие изменений в сюжетной части, зритель посредством адаптаций дополняет свои представления о персонажах и об окружающем и вымышленном мирах визуальными, аудиальными и кинестетическими образами.

Другим важным замечанием при рассмотрении трансмедиа является смещение ролей от конкретного авторства или соавторства к коллективу или рабочей группе. Такие проекты как телесериалы, видеоигры, трансмедиа повествования создаются большими творческими коллективами, и если в художественных фильмах и театральных постановках роль режиссера была ведущей, то в рамках игрового дизайна она растворилась за таким понятием, как группа разработчиков. А в трансмедийном повествовании в роли авторов задействована и аудитория. С такой точки зрения, трансмедийное повествование наглядно демонстрирует концепцию М. Кастельса, по которой впервые в истории структурной единицей хозяйственной организации становится не отдельный субъект, индивидуальный или коллективный, а сеть, представленная многими личностями и организациями [Castells, 1996. P. 198]. Важно подчеркнуть роль интерпретативных сообществ как той аудитории, которая взаимодействует с трансмедиа, соединяя элементы повествования в единое целое, и создает ризоморфную структуру трансмедиа. Так именно появ-

ление сети Интернет дало дополнительный импульс к развитию трансмедиа. Сеть создает основополагающий базис для дальнейшей конвергенции разнообразных медиаформатов и роста участия аудитории в данных процессах. Соответственно трансмедийное повествование становится новым медиумом в рамках такой структуры.

Список литературы:

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского.— М., . 1972.

Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа. // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М., 1986.

Библер В.С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры.— М., 1991.

Кастельс М. Галактика Интернет: размышления об Интернете, бизнесе и обществе / пер. с англ. А. Матвеева под ред. В. Харитонова. — Екатеринбург, 2004.

Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Пер. с франц.— М., 2004.

Полякова К.В. Становление семиотической системы американского комикса и японского манга: диссертация … кандидата филологических наук: 10.02.20.— СПб, 2004.

Соколова Н.Л. Трансмедиа и «интерпретативные сообщества» // Культурная история медиа. — СПб, 2011. № 3(4).

Степанов Ю. Вводная статья. // Антология «Семиотика». — М.:; Екатеринбург, 2001.

Уразова, С.Л. Телевидение как институциональная система отражения социокультурных потребностей: диссертация … доктора философских наук.— Москва, 2012.

Хатчингс С. Трансмедиа. Концепция мультиплатформенного продакшена // Mediarama. 2011. URL: http://www.mediarama.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=23%3Aibc2011-&catid=9%3A2011-05-26-17-16-26&Itemid=1

Carolyn H.M. Digital Storytelling: A Creator's Guide to Interactive Entertainment. — Focal Press. 2008.

Evans E. Character, Audience Agency and Transmedia Storytelling // Media, Culture & Society. 2008 vol.30 №2

Evans E. Transmedia television: audiences, new media and daily life.— New York. 2011.

Herr-Stephenson B., Alper, M., Reilly, E., Jenkins, H. T is for Transmedia: Learning through Transmedia Play.- USC Annenberg Innovation Lab, 2013.

Jenkins H. Convergence Culture: Where Old and New Media Collide.— NYU Press; Revised edition, 2008.

Jenkins H. Transmedia Storytelling // Technology Review. 2003.— January.

Kearney M.C. Recycling Judy and Corliss. // Transmedia Exploitation and the First Teen-Girl Production Trend' in Feminist. — Media Studies 4(3), 2004.

Kinder M. Playing with Power in Movies, Television, and Video Games: From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles. — Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1991

Long G. Transmedia Storytelling: Business, Aesthetics and Production at the Jim Henson Company. PhD diss., — Massachusetts Institute of Technology, 2007.

Navas E. Remix: The Bond of Repetition and Representation. Remix Theory. 2009. http://remixtheory.net/?p=361 (accessed April 24, 2009).

Pearson R. Transmedia Storytelling in Historical and Theoretical Perspective presentation at The Ends of Television conference.— University of Amsterdam, 2009, 29 June–1 July.

Scolari C.A. Transmedia Storytelling: Implicit Consumers, Narrative Worlds and Branding in Contemporary Media Production//International Journal of media. 2009.

Weaver T. Comics for Film, Games, and Animation — Using Comics to Construct Your Transmedia Storyworld.— CRC Press, 2013.

Wolf W. Intermediality. // Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. ed. Herman D., Jahn M., Ryan M.— Oxfordshire, Routledge. 2005.

О. Г. Яцюк (Москва), Т. Пожарев (Нови Сад, Сербия)

ВИДИМАЯ МУЗЫКА, ИЛИ ЗВУЧАЩАЯ ЖИВОПИСЬ ЦИФРОВОЙ ВИРТУАЛЬНОСТИ

Произведение мультимедийного художественного творчества по сути своей является синтезом аудио и видео образов, воспроизводимых средствами компьютерных технологий. Существует устойчивая тенденция утилитарного отношения к объектам мультимедиа либо как к сугубо функциональному средству коммуникации (системе воспроизводимых компьютером символов и знаков, передающих определенный тип информации), либо как к пространству игровых проектов. Однако по мере освоения компьютерных технологий творческими людьми с художественными наклонностями, художественным вкусом, художественным образованием расширяется диапазон и увеличивается глубина проникновения мультимедиа в сферу искусства.

Мало кого удивляет использование в современном театре видеозвуковых эффектов, постановочное совмещение балета и компьютерных проекций танца, «оживление» цифровой анимацией художественных полотен. Тем не менее, художники, дизайнеры и теоретики искусства пока только начинают осмысление художественных средства мультимедиа. Мы предлагаем рассмотреть специфику мультимедийного взаимодействия живописи и музыки — наиболее древних и хорошо изученных видов искусства, которые, объединяясь с помощью компьютерной обработки в единое произведение, приобретают новый смысл и новые качества.

МУЛЬТИМЕДИА КАК СРЕДА ОБРАЗНОЙ ВИЗУАЛИЗАЦИИ.

Движущиеся на экране в сопровождении звука фигуры (абстрактные или реалистичные), непредсказуемость их поведения и возможность зрителя влиять на них вызывают яркие эмоции. Современные экранные миры обрастают мифами. Компьютерную виртуальную реальность зачатую демонизируют. Что же чувствует человек при погружении в мир экранных образов? «Активное воображение», «падение» в бессознательное, развертывание внутренних образов, стремление к творческому самовыражению — все, что описывал Карл Густав Юнг, происходит в сознании зрителя благодаря способности компьютерных технологий

создавать иллюзию сиюминутности происходящего. В современном мире термин «визуализация» напрямую связан с созданием образов на экране, но термин это ввел в обиход Юнг еще в начале XX века. Согласно его теории, визуализация — свойство человеческого сознания воспроизводить видимые и невидимые образы. Их можно разделить на две категории — образы визуального ряда и образы ощущения визуального ряда.

Человек владеет *визуальным воображением*, то есть воспринимает окружающий мир образами-сюжетами. Человек способен к *визуальному мышлению* — он систематизирует и упорядочивает полученную визуальную информацию, и на основании этого он может представить то, чего нет и не было.

И наконец, человек способен к *визуальному восприятию* — он трактует процессы, происходящие вокруг него, базируясь на визуальном опыте, на знакомых и понятных с рождения образах, категориях, стереотипах: кровь красная, дым черный, воздух прозрачный. Он воспринимает образ целостно, а затем анализирует, детализирует и систематизирует его. Таким образом, в формировании воспринимаемой модели участвует как впечатление (чувственная составляющая), так и осмысление (логическая составляющая). В сознании зрителя мультимедийного проекта без усилий и специального напряжения формируется образ. Можно констатировать, что визуализация (по Юнгу) — свойство человеческого сознания, открывающее возможность художественного осмысления реальности — более объемного, яркого, эмоционального. С его помощью окружающий мир можно воспринимать и понимать более полно.

Сегодня термин *визуализация* привычнее услышать в контексте рассуждений о компьютерных экранных образах. Человек способен увидеть мысленные образы на экране. Причем это не статичное изображение, а меняющийся, движущийся, «живой» образ. Он практически реален, им можно управлять. Законы физического мира на него не действуют, но их можно смоделировать, а можно поместить образ в мир, управляемый по собственным законам. Это воплощенная на экране мысль, мечта, иллюзия. Очевидно, что подобная возможность не могла быть не замечена художниками.

СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СРЕДСТВ МУЛЬТИМЕДИА

Конечная цель любого художественного произведения — создание эстетически значимого образа, эмоционально воздействующего на сознание, вовлекающего слушателя и/или зрителя в процесс восприятия и

интерпретации художественного текста. Мы полагаем, что в среде мультимедиа эти возможности могут быть раскрыты наиболее полно. Для подтверждения выдвинутого тезиса проанализируем средства мультимедиа с позиций художественного творчества.

Образы мультимедийного произведения полимодальны. В единую систему объединяется изобразительный ряд, звуковое сопровождение, анимационные приемы и эффекты.

Видеоряд мультимедиа может быть сгенерирован автоматически (примером может служить «фрактальное искусство»), создаваться с помощью компьютерных графических редакторов (цифровая живопись, pixel art), построен на основе фотографии или включать формат фильма. Мы хотим обратить внимание на тот факт, что с развитием технологий оцифровки появилась возможность задействовать в мультимедиа традиционные живописные и графические художественные техники.

Диапазон аудиосоставляющей не менее широк: музыка, исполненная на традиционных музыкальных инструментах, звуки природы, шумовые эффекты, электронная музыка.

В результате компьютерной обработки все исходные материалы компонуются в законченное произведение, которое сохраняются в едином цифровом формате. Соединение видеоряда и звукового контента реализуется средствами анимации: подбираются режимы трансформирования фигур, формы перехода одних изображений в другие, регулируется длительность и частота смены кадров.

Что доминирует в мультимедийном произведении — музыка или визуальные образы? Ответ не может быть однозначным. Приоритетный канал воздействия на человека определяет драматургия произведения, но главным является то, что структурно организованные аудио- и видеосигналы объединяются в целостно воспринимаемое синкретичное образование. При этом имманентная динамичность аудиовизуальных образов является, на наш взгляд, наиболее ярким и действенным художественным средством. Мультимедийное произведение глубоко погружено во временной континуум. Специфическую выразительность ему придают темпоральная неустойчивость, витальность. Ощущение ритмичности и необратимости времени происходит наиболее остро, так как человек не только слышит звуковые модуляции, но и одновременно видит динамичные образы, преобразующиеся в ритме звукового сопровождения. Логика повествования, характерная для музыкального произведения, усиливается или деформируется

постоянно изменяющимся видеорядом. Эта неустойчивость текущего состояния создает эффект погруженности в художественное виртуальное пространство. Формируется эффект эмерджентности. Обостряется не только интеллектуальное осмысление, но и духовное переживание произведения.

ПРИНЦИПЫ СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЛЬТИМЕДИЙНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Кажущаяся простота работы с компьютерными редакторами подталкивает к творческим экспериментам. Существует множество развлекательных видеозаставок, рекламных роликов, анимированных картинок (например, обои для рабочего стола компьютера) и пр., однако произведений мультимедиа, обладающих художественной значимостью, не так уж много. В чем проблема? Что необходимо знать и уметь художнику мультимедиа?

За базовую первооснову при создании медиа-арт произведения может быть взят как звуковой ряд, так и изобразительная составляющая. Во втором случае особую выразительность и очарование придает использование в качестве исходного материала не сугубо цифровых, а «рукотворных» художественных произведений. Примером могут служить проекты Питера Гринуэя, созданные на основе живописи Рембрандта, Рафаэля, да Винчи, Веронезе и обработки музыки Перселла, Вивальди, Моцарта, Шенберга. Режиссерский талант и «исходные компоненты» медиаинсталляции — реальные произведения высокого искусства — позволили Гринуэю создать ярчайшие образцы художественного творчества. А как быть, если творение должно быть полностью оригинальным? Если в его основу должны быть положены специально созданные музыка и изображение?

В этом случае одному человеку не под силу достичь высокого художественного уровня. Виды творческой деятельности композитора и художника принципиально различны, кроме того, работа с компьютерными программами требует совершенно иных специфических знаний и навыков. Поэтому над подобным арт-проектом работают несколько авторов. Выбирается основная тема, разрабатывается концепция, и в соответствии с ней каждый создает произведение своего жанра, стараясь совместить все тексты в едином мультимедийном целом. При этом возникают серьезные риски! Очевидно, что спорность художественной ценности многих арт-мультимедиа обусловлена именно коллективностью созидания: чем больше авторов участвуют в формировании худо-

жественного произведения, тем сложнее создать законченный единый образ. Проблему усугубляет и то, что осуществлять подобные проекты осмеливаются творческие экспериментаторы, каждый из которых — яркая индивидуальность. Несомненно, необходим лидер, владеющий максимально широкой палитрой инструментов и решающий главную художественную задачу.

Рассмотрим пример, когда исходной доминантой мультимедийного произведения является музыка. Музыка — более абстрактная материя, чем изобразительный ряд, поэтому абсолютно логично, что художник, вдохновляясь работой композитора, рождает в своем сознании образы, а затем визуализирует их. На сегодняшний день в практике мультимедийного искусства подобная ситуация складывается довольно часто. Очевидно, что наиболее цельный и значимый образец мультимедийного творчества может создать мастер, тонко чувствующий музыку и одновременно владеющий традиционными техниками изобразительного искусства, компьютерными технологиями визуализации, обработки и анимирования изображения. В этом случае вопрос, что создается, музыкальное обрамление визуальных образов или графическое сопровождение музыки, становится неактуальным. Произведение должно быть целостным, и в достижении этой целостности решающая роль отводится художнику-аниматору, владеющему современными графическими программами. Казалось бы, он просто должен «оживить» готовые изображения под готовую музыку, однако именно аниматор и организует напряженный диалог между аудио- и видеообразами. Его интуиция и художественный вкус рождают новые смыслы, воздействующие на сознание зрителя. Эти смыслы проявляются посредством неких установленных им самим закономерностей, которым подчиняются и зрительные, и звуковые составляющие. Обязательное условие успешной работы — совершенное знание компьютерного аппарата, такого же инструмента творчества, как кисть художника или смычок музыканта. При этом наряду с интуитивным чувствованием художественной ткани будущего произведения художник мультимедиа должен обладать способностью дискурсивного мышления. Именно оно из разрозненных частей рождает живую ткань законченного динамичного художественного произведения (к сожалению, специалистов этого уровня пока немного).

Примерами подобной работы являются медиа-проекты художника из Сербии Тодора Пожарева. Он создает видеокомпозиции, беря за основу музыку (в частности, экспериментальные произведения

электронной музыки аспиранта Московской консерватории Николая Попова).

Сам Тодор Пожарев отмечает, что содержание музыки и видеоряда должны быть в абсолютном сочетании: ритм и высота тона музыки обязаны соответствовать цвету, свету и форме рисунка. При этом важно не математическое соответствие (которое компьютерные средства могут вычислить программно), а выявление самой сути музыки и ее атмосферы: «Весь процесс начинается, когда я слушаю музыку и начинаю анализировать возникающие ассоциации. Наибольшая сложность в том, чтобы представить визуальную форму образов, их внутреннюю динамику, органическую материю, которая является строительным элементом музыкального произведения. Именно этот процесс самый глубокий и самый ответственный».

«Увиденные» образы Тодор изначально воспроизводит красками на холсте. Таких холстов должно быть несколько (для каждой части музыкального произведения). В дальнейшем он оцифровывает каждое изображение, раскладывает их на отдельные элементы в программе Adobe Photoshop, а затем, в соответствии с музыкальным звучанием, анимирует программами Adobe AfterEffects и Adobe Premier.

Успешность мультимедийного произведения определяется выполнением определенных правил на каждом этапе его создания:

во-первых, при анимировании изображения нужно использовать только базовые возможности программы. Не следует пользоваться стандартными шаблонами, эффектами и плагинами, которые входят в штатный набор видео-редактора;

во-вторых, видео ряд должен «материализовать» музыкальное произведение на фундаментальном уровне. Необходимо отказываться от всех стереотипов, которые преследуют конкретный тип музыки. Эта проблема особенно часто возникает при работе с популярными мелодиями или с произведениями известных композиторов. Очень маленький процент художников смеет выйти из порочного круга посредственности;

в-третьих, несмотря на все возможности сегодняшних компьютерных технологий, они остаются только инструментом, но никак не самоценным фактором, определяющим художественную значимость произведения. Другими словами, ответственность полностью лежит на авторе, и качество работы определяется его творческой фантазией, а не специализированными программами и стандартными надстрой-

ками к ним. Никакие компьютерные эффекты не замаскируют недостаток знания, таланта или остроту ума автора мультимедийного произведения.

Для иллюстрации сказанного мы предлагаем к рассмотрению работу Тодора Пожарева «MARTELLATO», созданную на музыку композитора Николая Попова.

Видеоряд проекта «MARTELLATO» — абстрактные динамичные черно-белые композиции, но, тем не менее, в них четко прослеживаются ассоциации с реальным миром. Для автора это имеет принципиальное значение, так как, по его мнению, полный отказ изобразительного искусства от фигуративности и мимесиса приводит к разрыву мира реального и мира художественного, и, в конечном счете — к отречению от художественности (еще Аристотель считал, что природа художественного заключена в радости узнавания). Разумеется, целью художника мультимедиа не является копирование действительности. Усиливая выразительность, он отказывается от деталей изображаемых реальных объектов и подчеркивает их значимые свойства. При этом достигается необходимый уровень абстрактности, который еще больше усиливается, когда изобразительное полотно оживает в ритме звучащей музыки. Все это повышает знаковость создаваемых образов, символику смыслообразования, обеспечивает большую эмоциональную целостность произведения.

СМЫСЛОВЫЕ КОНЦЕПТЫ СОВРЕМЕННЫХ АРТ-МУЛЬТИМЕДИА

Новые художественные возможности, открываемые мультимедийным творчеством, заставляет нас вспомнить, что настоящие художники всегда являлись пророками и новаторами, а не последователями установок, диктуемых церковью, государственной властью, или каким-то другим институтом общественного давления. К сожалению, арт-творчество сегодняшнего дня ориентировано на быстрые «художественные» решения, легкие для понимания, доступные для широких масс, другим словами — на «конкурентный продукт». Мы не говорим сейчас о коммерческой составляющей современного искусства, тема несколько глубже. Появление цифровых технологии и легкодоступных компьютеров привело к тому, что миллионы людей стали считать себя художниками, дизайнерами, музыкантами. Кроме того, каждая смена художественной концепции в XX веке стимулировала появление новых объектов массовой культуры, понятных для широких масс. В результате массы поверили, что теперь

высокое искусство доступно и им (а не только испанскому королю, который держал в качестве придворного художника Франциско Гойю). Но, на самом деле, в восприятии и понимании искусства мало что изменилось. Большинство людей приходят в художественные галереи ради развлечения. Настоящие образцы искусства, которые являются результатом бесконечного и сложного процесса художественного творчества, встречаются нечасто и слишком трудны для понимания в обществе потребления. Это особенно характерно для арт-мультимедиа, в которых зачастую упор делается не на эстетические ценности, а на технические эффекты.

Тем не менее, мы настаиваем на том, что компьютерные технологии обладают высоким художественным потенциалом. Анализ художественных мультимедиа подтверждает продолжающуюся диффузию границ творчества и объединение различных видов искусства в некий симбиоз. Обращаясь к сознанию и психике человека, мультимедиа оперирует комплексом визуальных и звуковых образов, уплотняя тем самым поток художественной информации. Мультимедиа, разорвав рамки средств коммуникации, все активнее становятся новым гибридным художественным языком, так как через звучание музыкальной темы, динамичные формы экранных изображений и их непрерывную подвижность в сознании реципиента происходит достраивание художественной материи, интерпретация художественных образов и постижение эстетической сущности произведения.

Катализатором развития новых художественных процессов может стать появившаяся перспектива интерактивного взаимодействия человека (реципиента) с изображением на экране. Это свойство мультимедиа пытается использовать Питер Гринуэй. Пока чаще всего процесс «исполнения» арт-мультимедиа сводится к «проигрыванию» компьютерного файла. Однако форма произведения может быть «открытой», если автор даст возможность исполнителю (или зрителю/слушателю) непосредственно участвовать в процессе воспроизведения. «Живое» звучание, сценарная неоднозначность совмещения музыкальных и видеообразов во время исполнения приведет к усилению эмоционального восприятия, что позволяет говорить о высоком художественном потенциале мультимедийного произведения, способного стать подлинным произведением искусства. Он признавался, что ему интересно задействовать возможности новейших удивительных средств: «Вокруг нас открываются окна и двери новых опытов. Новые языки, новые видения, новые модальности, новые восприятия, микроперспективы, макроперспективы. Мы должны как можно полнее использовать эти возможности,

как только выпадает шанс»[Зайцева].

Список литературы:

Зайцева И. Питер Гринуэй: Кино потеряло былое влияние. Интервью. URL: http://top10-kiev.livejournal.com/156238.html.

III

СОЦИОЛОГИЧЕСКИЕ ШТУДИИ

А. В. Шариков, Москва

О ВЗАИМОСВЯЗИ ТЕЛЕВИЗИОННЫХ ПРЕДПОЧТЕНИЙ И ЦЕННОСТНЫХ ОРИЕНТАЦИЙ РОССИЯН: ОПЫТ ЭМПИРИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Традиционно в социогуманитарных исследованиях феномена массовой коммуникации довольно заметное место занимает проблематика влияния СМИ на установки и ценностные ориентации населения [Алексеенко, 2011; Брик , 2011; Козубова, Москаленко, 2007; Остапенко, Спицына, 2011 и др.]. Однако корректнее, на наш взгляд, говорить о вероятном взаимном влиянии СМИ на аудиторию и аудитории на сами СМИ. Рассмотрим это на примере телевидения.

Телевизионная отрасль на протяжении нескольких десятилетий ищет ответ на вопрос, что определяет предпочтение зрителями той или иной передачи, того или иного телеканала. В поисках ответа на этот вопрос уже довольно много осмыслено. Ясно, например, что телевизионные предпочтения разных людей различаются в зависимости от социально-демографических параметров. Так, аналитики телевидения обычно позиционирует каналы в условном пространстве «пол — возраст». Однако, если взять предельно однородную социальную страту, выделенную по совокупности социально-демографических оснований, это не гарантирует тождества телевизионных предпочтений. Такое исследование было проведено нами в 1997-1998 гг. на выборке студенток психолого-педагогических факультетов педагогических учебных заведений г. Москвы. Оказалось, что телевизионные предпочтения студенток одного курса с набором из шести одинаковых социально-демографических характеристик (равенство пола, возраста, уровня образования, социального статуса, материального положения, географии проживания) существенно различались между собой. Притом, что эти предпочтения коррелировали с ценностными ориентациями испытуемых [Шариков, Баранова, 1999. С. 28–47].

Данный факт хорошо соотносится с диспозиционной концепцией регуляции социального поведения личности В. А. Ядова [Ядов, 1975. С. 89] Согласно данной концепции, в личностной структуре содержится четырехуровневая иерархия диспозиций: 1) элементарные фиксированные установки (сеты); 2) социальные фиксированные

установки (аттитюды); 3) базовые социальные установки; 4) ценностные ориентации личности. Сеты представляют собой краткосрочные диспозиции, аттитюды имеют более развернутый во времени характер, а базовые социальные установки и ценностные ориентации «работают» в течение длительного времени. Формирование диспозиций более короткого периода действия обусловлены диспозициями более высокого уровня. Другими словами, формирование сетов и аттитюдов происходит на основе базовых социальных установок и ценностных ориентаций.

В рамках этих представлений можно предложить иерархию личностных диспозиций, связанных с телевидением. Человек, имея собственный зрительский опыт, формирует краткосрочные установки на просмотр телевизионной продукции, которые объективируются через механизмы оценки того или иного конкретного выпуска передач, фильмов, сериалов. На их основе складываются предпочтения цикловых рубрик, а также сериальной продукции. Эти предпочтения уже носят характер аттитюдов — среднесрочных установок. И если задать человеку вопрос, какие телепередачи он предпочитает смотреть, то этот человек фактически зафиксирует свою установку на телесмотрение, обычно имея в виду не какой-то конкретный выпуск телепередачи, а развернутую во времени цикловую рубрику или сериал. Совокупность такого рода установок, которая связывается с каналом распространения данной телепродукции, формирует отношение к телеканалам — это, по сути, иная модальность среднесрочной установки-аттитюда, а она, как следует из диспозиционной концепции регуляции социального поведения личности В. А. Ядова, в конечном счете обусловлена ценностными ориентациями.

Отсюда вытекает важная прикладная задача — определение ценностных ориентаций телезрителей и их соотнесение с предпочтениями того или иного канала. И, вероятно, чем транслируемое содержание некоторого телеканала будет ближе ценностным ориентациям зрителей, тем более вероятным будет предпочтение ими данного канала.

ЭМПИРИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ СВЯЗИ МЕЖДУ ЦЕННОСТНЫМИ ОРИЕНТАЦИЯМИ И ТЕЛЕВИЗИОННЫМИ ПРЕДПОЧТЕНИЯМИ РОССИЯН

На основе приведенных выше соображений было проведено специальное исследование. Исследование проводилось в октябре 2013 года в рамках НИР «Социокультурная роль российского ТВ в национальном

информационном пространстве»[1]. Цель — выявить, существует ли связь между ценностными ориентациями россиян и их телевизионными предпочтениями.

В данном исследовании проверялись две рабочие гипотезы.

Гипотеза 1. Предпочтения телевизионных каналов коррелируют с ценностными ориентациями телезрителей.

Гипотеза 2. Чем выше представленность значимых ценностей в содержании телеканала, тем больше зрителей предпочитают смотреть данный канал.

Методика. Для достижения поставленной цели был проведен специальный всероссийский опрос населения, в котором, с одной стороны, выявлялись ценностные ориентации россиян, а с другой стороны, — предпочтение телевизионных каналов. Полевую фазу исследования проводил Всероссийский центр изучения общественного мнения (ВЦИОМ) среди населения Российской Федерации в возрасте от 18 лет и старше на репрезентативной выборке размером 1600 человек.

Для выявления ценностных ориентаций использовалась модифицированная методика Милтона Рокича [Леонтьев, 1992] .Согласно Рокичу, ценностные ориентации личности делятся на две группы. Первую называют терминальные ценности или ценности-цели человека. Это то, к чему стремится человек, что составляет приоритет в его жизнедеятельности, например, любовь, здоровье, свобода и др. Вторую группу Рокич характеризует как инструментальные ценности или ценности-средства. Это личностные качества человека, которые позволяют обеспечить достижение жизненных целей, например, честность, ответственность, трудолюбие и т.п. Рокич выделил по 18 наиболее часто встречающихся (т.е. значимых) ценностей для каждой из двух групп. В стандартизированной методике возможно определение индивидуальной ценностной системы через процедуру ранжирования каждым респондентом отдельно терминальных, отдельно инструментальных ценностей. В описываемом исследовании модификация методики Рокича

[1] См. Отчет по выполнению в соответствии с условиями Государственного контракта № 19/21-13 от 10 июня 2013 года научно-исследовательской работы «Социокультурная роль российского ТВ в национальном информационном пространстве». — М., 2013. Заказчик — Федеральное агентство по печати и массовым коммуникациям (Роспечать), исполнитель — Академия медиаиндустрии. Автор статьи принимал участие в данной НИР в качестве разработчика программы исследования в разделе «Ценностные ориентации и социокультурные предпочтения россиян». В настоящей статье дается более развернутый анализ результатов конкретного эмпирического исследования, чем в официальном отчете. — *А. Ш.*

состояла в том, что, во-первых, было решено ограничиться изучением только терминальных ценностей, и, во-вторых, вместо ранжирования респондентам предлагалось выбрать из рокичевского списка не более пяти наиболее значимых для себя ценностей. Важно подчеркнуть, что рокичевский список включает всего 18 ценностей и, очевидно, не исчерпывает все значимые ценности, на которые ориентированы россияне. В частности, опросы, проводимые крупными российскими социологическими центрами, позволяют заключить, что существует ряд других значимых ценностей (например, ценности безопасности, справедливости, стабильности и др.), которые не фигурируют у Рокича [Повышенная важность].

Для выявления предпочтения телеканалов задавался вопрос: «Скажите, пожалуйста, какие каналы Вы предпочитаете смотреть?» Респондентам предлагалось отметить телеканалы из заданного списка. В списке содержались названия 19 каналов, вошедших в 1-й и 2-й мультиплексы цифрового вещания, которые в обозримом будущем будут доступны в бесплатном режиме всему населению Российской Федерации.[1]

Для выявления характера связи между выбираемыми ценностями и предпочтениями телеканалов использовался корреляционный анализ.

ТЕРМИНАЛЬНЫЕ ЦЕННОСТИ РОССИЯН

Результаты ответа на вопрос о значимости терминальных ценностей Рокича для россиян по всей выборке респондентов иллюстрирует таблица 1.

Таблица 1

	Терминальные ценности	**Процент от числа опрошенных**
1	Здоровье (физическое и психическое)	76,1
2	Счастливая семейная жизнь	54,1
3	Материально обеспеченная жизнь (отсутствие матер. затруднений)	49,6
4	Наличие хороших и верных друзей	41,7

[1] К сожалению, в список не попал телеканал «Россия К» (канал «Культура»), который также входит в число бесплатных цифровых телеканалов. — *А.Ш.*

Продолжение таблицы

	Терминальные ценности	Процент от числа опрошенных
5	Интересная работа	40,0
6	Любовь (духовная и физическая близость с любимым человеком)	33,0
7	Жизненная мудрость (зрелость суждений и здравый смысл)	24,1
8	Активная, деятельная жизнь	23,9
9	Уверенность в себе	17,3
10	Свобода (самостоятельность, независимость в суждениях и поступках)	13,6
11	Продуктивная жизнь (макс. использование своих сил и способностей)	12,3
12	Общественное признание (уважение окружающих, коллектива)	11,7
13	Развитие (работа над собой, духовное и физическое совершенствование)	11,6
14	Красота природы и искусства (переживание прекрасного)	11,1
15	Счастье других людей (народа, человечества в целом)	9,6
16	Познание (расширение своего кругозора, культуры, интеллекта)	8,1
17	Развлечения (приятное времяпрепровождение, отсутствие обязанностей)	5,1
18	Творчество (возможность творческой деятельности)	4,1

Чаще всего респонденты выбирали ценности «здоровье» (76,1 %) и «счастливая семейная жизнь» (54,1 %) — их отметили более половины опрошенных. Далее идут «материально обеспеченная жизнь» (49,6 %), «наличие хороших и верных друзей» (41,7 %), «интересная работа» (40,0 %), «любовь», понимаемая как духовная и физическая близость с любимым человеком (33,0 %). Остальные 12 ценностей отметили менее четверти опрошенных. Реже всего респонденты отмечали такие ценности, как «творчество» (4,1 %), «развлечения» (5,1 %) и «познание» (8,1 %).

Таблица 2 содержит распределения выбора ценностей среди мужчин и среди женщин. Первые шесть ранговых позиций совпадают с распределением по всей выборке, хотя по величине они и от-

личались друг от друга. Отметим ценности, по которым наблюдаются наиболее заметные процентные расхождения. Для женщин — это «здоровье» (женщины — 79,2 %, мужчины — 72,5 %), «счастливая семейная жизнь» (женщины — 58,1 %, мужчины — 49,2 %), «любовь» (женщины — 34,8 %, мужчины — 30,9 %). С другой стороны, мужчины чаще отмечали такие ценности, как: «наличие хороших и верных друзей» (мужчины — 45,1 %, женщины — 38,8 %), «интересная работа» (мужчины — 44,2 %, женщины — 36,5 %), «продуктивная жизнь» (мужчины — 14,2 %, женщины — 10,7 %), «свобода» (мужчины — 17,5 %, женщины — 10,4 %).

Таблица 2

	Терминальные ценности	**Процент среди мужчин**	**Процент среди женщин**
1	Здоровье (физическое и психическое)	72,5	79,2
2	Счастливая семейная жизнь	49,2	58,1
3	Материально обеспеченная жизнь (отсутствие матер. затруднений)	48,6	50,5
4	Наличие хороших и верных друзей	45,1	38,8
5	Интересная работа	44,2	36,5
6	Любовь (духовная и физическая близость с любимым человеком)	30,9	34,8
7	Активная, деятельная жизнь	24,5	23,5
8	Жизненная мудрость (зрелость суждений и здравый смысл)	23,4	24,7
9	Уверенность в себе	18,7	16,1
10	Свобода (самостоятельность, независимость в суждениях и поступках)	17,5	10,4
11	Продуктивная жизнь (макс. использование своих сил и способностей)	14,2	10,7
12	Развитие (работа над собой, духовн. и физическ. совершенствование)	11,4	11,9
13	Общественное признание (уважение окружающих, коллектива)	10,1	13,0
14	Красота природы и искусства (переживание прекрасного)	9,6	12,4

Продолжение таблицы

	Терминальные ценности	Процент среди мужчин	Процент среди женщин
15	Счастье других людей (народа, человечества в целом)	7,7	11,3
16	Познание (расширение своего кругозора, культуры, интеллекта)	7,0	9,0
17	Развлечения (приятн. времяпрепровождение, отсутствие обязанностей)	6,3	4,1
18	Творчество (возможность творческой деятельности)	3,8	4,3

Примечание: таблица ранжирована по колонке «Процент среди мужчин».

Таблица 3

	Терминальные ценности	18–24, % в группе	25–34, % в группе	35-44, % в группе	45-59, % в группе	60 и старше, % в группе
1	Здоровье (физическое и психическое)	70	70	74	80	82
2	Наличие хороших и верных друзей	53	40	41	40	38
3	Интересная работа	50	55	48	40	15
4	Любовь (духовн. и физич. близость с любимым человеком)	49	40	37	30	18
5	Материально обеспеченная жизнь (отс-вие матер. затруднений)	46	53	47	51	50
6	Счастливая семейная жизнь	39	55	57	58	57
7	Активная, деятельная жизнь	30	25	28	22	18
8	Жизненная мудрость (зрелость суждений и здравый смысл)	16	20	20	27	33
9	Уверенность в себе	15	18	20	16	18
10	Красота природы и искусства (переживание прекрасного)	14	10	10	10	13

Продолжение таблицы

	Терминальные ценности	18–24, % в группе	25–34, % в группе	35-44, % в группе	45-59, % в группе	60 и старше, % в группе
11	Свобода (самост-ность, незав-мость в суждениях и поступках)	14	11	19	12	13
12	Развитие (работа над собой, духовн. и физическ. совер-ние)	13	12	13	11	9
13	Продуктивная жизнь (макс. исполь-ние своих сил и спос-тей)	13	14	12	12	12
14	Познание (расш-ние своего кругозора, культуры, интеллекта)	11	9	7	8	5
15	Развлечения (приятн. времяпрепровождение, отс-твие обяз-тей)	11	8	3	3	3
16	Общественное признание (уважение окружающих, коллектива)	8	12	10	13	13
17	Творчество (возможность творческой деятельности)	6	4	4	3	4
18	Счастье других людей (народа, человечества в целом)	6	7	8	9	16

Примечание: таблица ранжирована по колонке «18–24, % в группе». Значения величин округлены до целых.

Распределения частоты ответов в пяти возрастных группах (от 18 до 24 лет, от 25 до 34 лет, от 35 до 44 лет, от 45 до 59, от 60 лет и старше) приведены в таблице 3. Как и по выборке в целом, в каждой из выбранных возрастных групп обнаруживается доминирование ценности здоровья. «Счастливая семейная жизнь» занимает второе место в четырех из пяти возрастных групп, начиная с возраста 25 лет. Среди молодежи 18–24 лет вторая позиция — «наличие хороших и верных друзей». На третью позицию респонденты разных возрастных групп поставили разные ценности. В группах от 18 до 24 лет, от 25 до 34 лет и от 35 до 44 лет это «интересная работа», а в группах от 45 до 59 лет и от 60 лет и старше — «материально обеспеченная жизнь».

Пятнадцать из восемнадцати ценностей в молодежной группе 18–24 лет набирают менее 50 % (выше — такие ценности, как «здоровье»,

«наличие хороших и верных друзей» и «интересная работа»). Четвертую позицию здесь занимает «любовь», значимость которой с годами снижается (в группе 18–24 лет — 49 %, в группе пожилых людей — 18 %). На пятой позиции — «материально обеспеченная жизнь», значимость которой демонстрирует максимум в группе 25–34 лет, после чего несколько снижается (в группе 18–24 лет — 46 %, в группе 25–34 лет — 53 %, в группе пожилых людей — 50 %). На шестом месте — «счастливая семейная жизнь», значимость которой с возрастом растет (в группе 18–24 лет — 39 %, в группе 25–34 лет — 55 %, в группе пожилых людей — 57 %).

Наименее значимы в группе от 18 до 24 лет «творчество», «счастье других» и «общественное признание», в группе от 25 до 34 лет — «творчество», «счастье других» и «развлечение». В группах от 35 до 44 лет, от 45 до 59 лет и от 60 лет и старше — «развлечение», «творчество» и «познание».

Из таблицы 3 можно увидеть четкие возрастные тренды. Повышательный возрастной тренд зафиксирован для таких ценностей, как: «здоровье»; «материально обеспеченная жизнь»; «счастливая семейная жизнь»; «жизненная мудрость»; «общественное признание»; «счастье других». Напротив, понижательный тренд наблюдается в случае таких ценностей, как: «наличие хороших и верных друзей», «интересная работа», «любовь», «активная деятельная жизнь», «развитие», «познание», «развлечения». Ряд ценностей демонстрирует нелинейный характер. Так, «свобода» как ценность достигает пика в возрасте от 35 до 44 лет, после чего снижается.

ТЕЛЕВИЗИОННЫЕ ПРЕДПОЧТЕНИЯ РОССИЯН

Рассмотрим теперь, как выглядит распределение предпочтения телеканалов (см. таб. 4).

Таблица 4

	Телеканалы	**Процент от числа опрошенных**
1	Первый канал	53,8
2	Россия 1	49,6
3	НТВ	48,8
4	СТС	29,2
5	ТНТ	29,1
6	Россия 2	27,8

Продолжение таблицы

	Телеканалы	Процент от числа опрошенных
7	РЕН ТВ	20,6
8	Домашний	19,7
9	Пятый канал	19,4
10	Россия 24	16,5
11	Спорт	14,5
12	Звезда	13,9
13	МУЗ ТВ	10,1
14	ТВ Центр	9,9
15	Общественное телевидение России (ОТР)	7,2
16	Карусель	4,6
17	Мир	3,8
18	Спорт плюс	3,3
19	Спас	1,4

Как и следовало ожидать, первую тройку наиболее предпочитаемых телеканалов составили «Первый канал» (53,8 %), «Россия 1» (49,6 %) и НТВ (48,8 %). В конце списка находим телеканалы «Спас» православной ориентации (1,4 %), «Спорт плюс» (3,3 %), «Мир» (3,8 %). Впрочем, данный факт, скорее, указывает на то, что респонденты не знают эти телеканалы, поскольку пока не имеют возможности принимать их, чем на отношение к содержанию данных каналов[1].

Таблица 5 позволяет увидеть распределения предпочтений телеканалов среди мужчин и среди женщин. В обеих группах на первых трех позициях находятся все та же «большая тройка» телеканалов. Из таблицы видно, что для многих телеканалов наблюдаются значимые различия в предпочтениях мужчин и женщин. Так, мужчины заметно чаще, чем женщины, отмечают такие телеканалы, как НТВ (мужчины — 50,8%, женщины — 47,1%), «Россия 2» (мужчины — 30,9%, женщины — 25,1%), «Спорт» (мужчины — 26,4 %, женщины — 4,5 %), «РЕН ТВ» (мужчины — 23,4 %, женщины — 18,3 %), «Россия 24» (мужчины — 19,3%, женщины — 14,2 %), «Звезда»

[1] До сих пор значительная часть россиян не имеет возможности приема большинства рассматриваемых телеканалов. Только три телеканала («Первый канал», «Россия 1» и НТВ) доступны почти всему населению Российской Федерации — их могут принимать свыше 90 % населения страны. — *А. Ш.*

(мужчины — 19,0 %, женщины — 9,7 %), «Спорт плюс» (мужчины — 6,0 %, женщины — 1,0 %). Напротив, женщины заметно чаще отмечали такие телеканалы, как «Первый канал» (мужчины — 49,4 %, женщины — 57,4 %), «Россия 1» (мужчины — 46,5 %, женщины — 52,2 %), «Домашний» (мужчины — 12,6 %, женщины — 25,7 %), «Карусель» (мужчины — 2,5%, женщины — 6,3 %).

Таблица 5

	Телеканалы	**Процент среди мужчин**	**Процент среди женщин**
1	НТВ	50,8	47,1
2	Первый канал	49,4	57,4
3	Россия 1	46,5	52,2
4	Россия 2	30,9	25,1
5	ТНТ	29,5	28,7
6	СТС	28,7	29,6
7	Спорт	26,4	4,5
8	РЕН ТВ	23,4	18,3
9	Пятый канал	19,3	19,4
10	Россия 24	19,3	14,2
11	Звезда	19,0	9,7
12	Домашний	12,6	25,7
13	МУЗ ТВ	10,1	10,0
14	ТВ Центр	9,0	10,6
15	Общественное телевидение России (ОТР)	7,4	7,0
16	Спорт плюс	6,0	1,0
17	Мир	3,0	4,5
18	Карусель	2,5	6,3
19	Спас	1,5	1,3

Примечание: таблица ранжирована по колонке «Процент среди мужчин».

Таблица 6

	Телеканалы	**18–24, % в группе**	**25–34, % в группе**	**35–44, % в группе**	**45–59, % в группе**	**60 и старше, % в группе**
1	ТНТ	53,2	43,3	33,8	21,1	6,9
2	СТС	44,1	44,2	35,3	23,2	8,6

Продолжение таблицы

	Телеканалы	18–24, % в группе	25–34, % в группе	35–44, % в группе	45–59, % в группе	60 и старше, % в группе
3	Первый канал	34,5	42,3	56,1	62,4	63,9
4	НТВ	32,7	48,8	52,4	54,8	48,4
5	Россия 1	28,6	35,9	48,7	57,1	67,0
6	МУЗ ТВ	25,9	16,0	8,6	5,7	1,1
7	РЕН ТВ	20,9	23,0	25,7	22,0	12,6
8	Спорт	19,5	18,7	15,6	14,2	6,9
9	Россия 2	18,6	23,3	29,4	31,4	31,8
10	Домашний	14,1	15,3	20,8	24,1	20,9
11	Пятый канал	13,6	15,0	19,0	24,8	20,6
12	Россия 24	8,6	16,0	15,6	19,7	18,6
13	ТВ Центр	7,7	8,0	10,4	12,8	8,9
14	Звезда	6,8	10,7	14,1	21,3	12,0
15	Карусель	5,5	8,3	4,5	2,8	2,9
16	Общественное телевидение России (ОТР)	5,0	5,2	7,1	9,6	7,4
17	Спорт плюс	4,1	6,1	3,7	3,0	0,3
18	Мир	3,6	4,0	5,2	3,4	3,2
19	Спас	0,5	0,9	1,5	1,6	2,0

Примечание: таблица ранжирована по колонке «18–24, % в группе».

Распределения предпочтений телеканалов в пяти возрастных группах приведены в таблице 6. Видно, что предпочтения существенно разнятся в молодежных группах и группах зрелого и пожилого возраста. Так, в группе от 18 до 24 лет наиболее предпочитаемым является телеканал ТНТ, в группе от 25 до 34 лет — НТВ, в группах от 35 до 44 лет и от 45 до 59 лет — «Первый канал», а в группе от 60 лет и старше — «Россия 1».

Также легко увидеть несколько четких возрастных трендов. Так, повышательные возрастные тренды наблюдаются для таких телеканалов, как «Первый канал», «Россия 1», «Россия 2», «Спас». Напротив, понижательные возрастные тренды зафиксированы для таких каналов, как ТНТ, СТС, «МУЗ ТВ», «Спорт». Предпочтения остальных телеканалов демонстрируют нелинейную возрастную динамику.

СВЯЗЬ МЕЖДУ ЦЕННОСТНЫМИ ОРИЕНТАЦИЯМИ И ТЕЛЕВИЗИОННЫМИ ПРЕДПОЧТЕНИЯМИ РОССИЯН

Рассмотрим теперь, как связаны между собой предпочтения телеканалов и значимость терминальных рокичевских ценностей. Для этой цели были рассчитаны коэффициенты Крамера на множестве ответов респондентов. Для каждой из 18 ценностей вычислялось значение данного коэффициента по каждому из 19 телеканалов. Статистически значимым здесь является величина коэффициента Крамера, которая превышает или равна 0,05.

Оказалось, что разные телеканалы по-разному «нагружены» рокичевскими терминальными ценностями. Так, наибольшее количество статистически значимых коэффициентов Крамера зафиксировано у «Первого канала» (7) и телеканала «Россия 1» (7). Они же занимают первое и второе место в предпочтениях респондентов. В то же время НТВ, входящий в первую тройку предпочитаемых телеканалов, обнаруживает лишь одну ценность, для которой коэффициент Крамера превышает значение 0,05. В целом, среди 19 каналов, изучаемых в исследовании, предпочтения лишь одного («Карусель») не обнаружили значимой связи с какой-либо терминальной ценностью из рокичевского списка.

Таблица 7

	Первый канал	**Россия 1**	**НТВ**
Здоровье	0,130	**0,066**	0,033
Развлечения	**0,086**	**0,066**	0,028
Творчество	**0,082**	0,046	0,030
Счастливая семейная жизнь	**0,076**	**0,085**	0,028
Материально обеспеченная жизнь	0,073	0,050	0,077
Продуктивная жизнь	0,061	0,022	0,000
Интересная работа	**0,059**	0,030	0,013
Наличие хороших и верных друзей	0,045	0,010	0,025
Развитие	0,039	0,048	0,014
Свобода	0,037	**0,055**	0,028
Счастье других	0,026	0,006	0,013
Любовь	0,023	**0,074**	0,001
Общественное призвание	0,021	0,007	0,042
Жизненная мудрость	0,019	**0,066**	0,021

Продолжение таблицы

	Первый канал	**Россия 1**	**НТВ**
Красота природы и искусства	0,011	0,027	0,043
Активная деятельная жизнь	0,008	0,035	0,025
Познание	0,008	0,014	0,036
Уверенность в себе	0,006	0,015	0,020
СУММА	0,810	0,722	0,477
Процент респондентов, предпочитающих смотреть данный телеканал	53,8%	49,6%	48,8%

Примечание: таблица ранжирована по колонке «Первый канал». Жирным шрифтом выделены статистически значимые величины коэффициента Крамера.

Распределения коэффициентов Крамера по 18 терминальным рокичевским ценностям для «большой тройки» телеканалов приведены в таблице 7. Предпочтение «Первого канала» на статистически значимом уровне коррелирует со следующим ценностным набором: «здоровье» (0,130), «развлечения» (0,086), «творчество» (0,082), «счастливая семейная жизнь» (0,076), «материально обеспеченная жизнь» (0,073), «продуктивная жизнь» (0,061), «интересная работа» (0,059). Для предпочитающих телеканал «Россия 1» значимая корреляция наблюдается с несколько иным ценностным рядом: «счастливая семейная жизнь» (0,085), «любовь» (0,074), «здоровье» (0,066), «развлечения» (0,066), «жизненная мудрость» (0,066), «свобода» (0,055), «материально обеспеченная жизнь» (0,050). Предпочитающие НТВ на статистически значимом уровне обнаруживают связь с ориентацией лишь на одну ценность — это «материально обеспеченная жизнь» (0,077).

Таблица 8

	СТС	ТНТ	Россия 2	РЕН ТВ
Интересная работа	**0,110**	**0,104**	0,035	**0,057**
Развлечения	**0,100**	**0,088**	0,002	0,006
Любовь	**0,074**	**0,087**	0,016	0,023
Счастье других	0,051	**0,060**	0,020	0,025
Здоровье	**0,050**	0,007	0,013	0,028
Активная деятельная жизнь	0,046	**0,054**	0,035	0,022
Жизненная мудрость	0,044	0,033	**0,055**	0,017

Продолжение таблицы

	СТС	ТНТ	Россия 2	РЕН ТВ
Развитие	0,042	0,026	0,007	0,003
Уверенность в себе	0,032	0,016	**0,067**	0,017
Красота природы и искусства	0,030	0,025	0,028	0,006
Счастливая семейная жизнь	0,029	0,023	0,006	0,042
Наличие хороших и верных друзей	0,024	0,034	0,020	**0,051**
Продуктивная жизнь	0,023	0,024	0,024	0,049
Творчество	0,021	0,027	0,029	0,036
Общественное призвание	0,019	0,020	0,026	0,002
Материально обеспеченная жизнь	0,017	0,020	0,032	**0,063**
Свобода	0,014	0,034	0,002	0,027
Познание	0,007	0,002	0,004	0,025
СУММА	0,733	0,684	0,421	0,499
Процент респондентов, предпочитающих смотреть данный телеканал	29,2%	29,1%	27,8%	20,6%

Примечание: таблица ранжирована по колонке «СТС». Жирным шрифтом выделены статистически значимые величины коэффициента Крамера.

В таблице 8 приведены значения коэффициента Крамера, отражающие степень связи между значимостью рокичевских терминальных ценностей и предпочтениями телеканалов, занявших 4-7 места (после «большой тройки»). Это каналы СТС, ТНТ, «Россия 2» и «РЕН ТВ». Их предпочитают смотреть более 20% процентов опрошенных россиян.

Для тех, кто предпочитает смотреть СТС, наиболее значимыми оказались связи с такими рокичевскими терминальными ценностями, как «интересная работа» (0,110), «развлечения» (0,100), «любовь» (0,074), «счастье других» (0,051), «здоровье» (0,050). Предпочтения ТНТ на значимом статистическом уровне в наибольшей степени коррелируют с такими ценностями, как «интересная работа» (0,104), «развлечения» (0,088), «любовь» (0,087), «счастье других» (0,060), «активная деятельностная жизнь» (0,054). Нетрудно заметить, что предпочтение СТС и ТНТ связаны со сходным набором ценностей. Иную связь обнаруживаем для группы респондентов, предпочитающих смотреть телеканала «Россия 2»,— на ста-

тистически значимом уровне выявились корреляции с ценностями «уверенность в себе» (0,067) и «жизненная мудрость» (0,055). Предпочтение телеканала «РЕН ТВ» коррелирует на статистически значимом уровне с ценностями «материально обеспеченная жизнь» (0,063), «интересная работа» (0,057) и «наличие хороших и верных друзей» (0,051).

Вернемся к гипотезам, сформулированным выше. Первая гипотеза о том, что предпочтения телевизионных каналов коррелируют с ценностями телезрителей, в основном, подтвердилась. В самом деле, в группах респондентов, предпочитающих смотреть тот или иной телеканал, обнаружена хотя бы одна статистически значимая рокичевская терминальная ценность. Выше мы представили статистически значимые связи между ориентациями на те или иные ценности и предпочтениями семи наиболее предпочитаемых телеканалов («Первый канал», «Россия 1», НТВ, СТС, ТНТ, «Россия 2», «РЕН ТВ). Перечислим теперь статистически значимые связи для остальных обследуемых телеканалов.

Так, предпочтение телеканала «Домашний» значимо коррелирует с ценностью «жизненная мудрость» (0,077), «Пятого канала» — с ценностями «активная деятельностная жизнь» (0,060) и «материально обеспеченная жизнь» (0,051), канала «Россия 24» — с ценностями «жизненная мудрость» (0,064) и «материально обеспеченная жизнь» (0,054). В группе каналов с наименьшим техническим охватом также обнаружены статистические значимые связи между предпочтениями этих каналов и выбором тех или иных ценностей. Например, предпочтения телеканала «Спорт» значимо коррелируют с такими ценностями, как «интересная работа» (0.109), «активная деятельностная жизнь» (0,073), «наличие хороших и верных друзей» (0,059), «развлечения» (0,057) и «здоровье» (0,053). Для предпочитающих смотреть телеканал «Звезда» выявилась связь с ориентациями на такие ценности, как «жизненная мудрость» (0,064) и «счастье других» (0,058). Предпочтения канала «МУЗ ТВ» статистически значимо связаны с такими ценностями, как «любовь» (0,105), «счастливая семейная жизнь» (0,092), «активная деятельностная жизнь» (0,090), «интересная работа» (0,083) и «здоровье» (0,051). Для тех, кто предпочитает смотреть «ТВ Центр», зафиксирована статистически значимая связь ориентаций на такие ценности, как «общественное признание» (0,055) и «материально обеспеченная жизнь» (0,053). Предпочтения телеканала ОТР статистически значимо коррелируют с частотой упоминания ценности «красота природы и искусства» (0,079), канала «Спас» — ценностей «развитие» (0,074) и «познание» (0,064), а канала «Спорт плюс» — ценности «интересная работа» (0,077). На общем фо-

не выделяется телеканал «Мир», предпочтения которого статистически значимо коррелируют с рядом ценностей, среди которых — «счастливая семейная жизнь» (0,105), «здоровье» (0,103), «любовь» (0,075), «красота природы и искусства» (0,064), «активная деятельностная жизнь» (0,057).

Исключение из данного ряда — телеканал «Карусель», для которого не обнаружено статистически значимой связи с какими-либо рокичевскими терминальными ценностями. Строго говоря, он ориентирован на детскую аудиторию, которая не была представлена в выборке респондентов — именно этим можно объяснить полученный результат. И потому данный случай не нарушает полученную картину.

Проверим вторую гипотезу, согласно которой чем выше представленность значимых ценностей в содержании телеканала, тем больше зрителей предпочитают смотреть данный канал. Здесь, строго говоря, надо было бы проанализировать контент обследуемых телеканалов и таким образом выявить представленность в них рассматриваемого набора ценностей, так сказать, их «ценностную нагруженность». Однако было использовано иное методическое решение. Оно основывалось на следующем допущении. Поскольку предпочтения телевизионных каналов обнаружили связь с теми или иными терминальными рокичевскими ценностями, то мы исходим из того, что в контенте конкретного телеканала в той или иной степени представлены ценности, на которые ориентирована лояльная ему аудитория. Другими словами, каждый из рассчитанных коэффициентов Крамера для пары «телеканал — ценность», по сути, отражает представленность данной ценности на данном канале. Следовательно, чем больше величина коэффициента Крамера, тем выше представленность данной ценности на данном канале. Если сложить все коэффициенты Крамера по 18 терминальным рокичевским ценностям для конкретного телеканала, то получится суммарная представленность терминальных рокичевских ценностей на данном канале. Чем выше величина этой суммы, тем более данный конкретный телеканал «нагружен» совокупностью рассматриваемых ценностей. Обратим внимание на то, что сумма коэффициентов Крамера, представленная в нижних строчках таблиц 7–8, имеет тенденцию к снижению с уменьшением процента респондентов, предпочитающих смотреть тот или иной телеканал. Это не строгая линейная зависимость, а вероятностная тенденция.

Такой математический прием позволил выявить искомую связь и визуализировать ее с помощью диаграммы рассеяния, представленной на рисунке 1. Здесь изображено условное пространство, где по оси аб-

сцисс отложены значения суммарного коэффицинта Крамера для каждого из 19 телеканалов, а по оси ординат — процент респондентов, предпочитающих смотреть тот или иной канал. Построенный пунктиром тренд показывает наличие прямой связи между этими величинами (коэффициент корреляции Пирсона между величинами переменных, отложенных по двум осям, составил 0,407). Был также проведен расчет для проверки вероятности статистической значимости данной связи на основе критерия t-Стьюдента. Она оказалась равной 95 %. Следовательно, гипотеза о том, что представленность значимых ценностей в содержании телеканалов, находится в прямой связи с предпочтениями телеканалов, подтвердилась с вероятностью 95 %.

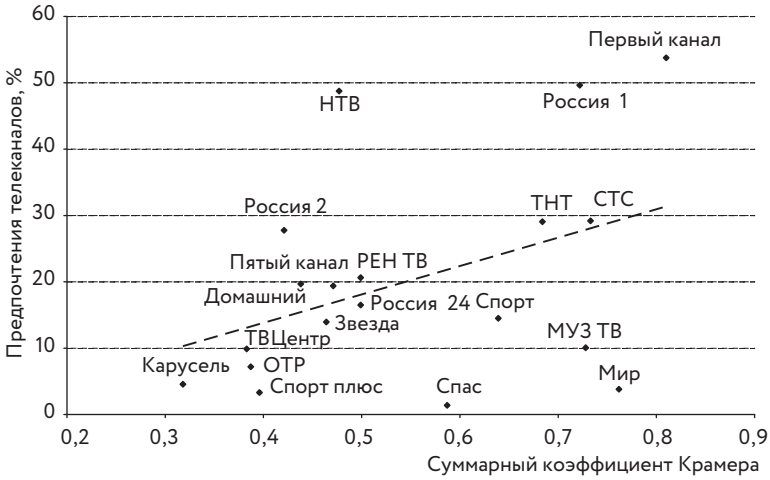


Рисунок 1. Расположение телеканалов в условном пространстве «Суммарный коэффициент Крамера — Предпочтения телеканалов». Пунктирная линия очерчивает тренд, демонстрирующий прямую связь средней интенсивности между переменными.

Вместе с тем выявленная связь (0,407), согласно принятой интерпретации значений коэффициента Пирсона, обычно трактуется, как средняя по интенсивности. В данном случае следует учесть, что численная величина предпочтений телеканалов обусловлена не только диспозиционными причинами, но также зависит, по меньшей мере, от знания зрителями телеканалов, опыта обращения к ним. Чем меньше технический охват некоторого канала, возможности его приема, тем меньше вероятность, что респонденты имеют о нем хоть какое-то представление,

а значит, индивидуальная установка на его восприятие не сформирована вообще или недостаточно сформирована.

Кроме того, следует учитывать и аксиологическую ограниченность самой методики Рокича, где не представлены важные ценности, на которые ориентированы россияне. Учет последних мог бы несколько изменить полученную картину.

***

Подведем итоги. Итак, специальное эмпирическое исследование позволило выявить следующие моменты:

1. Среди 18 терминальных рокичевских ценностей россияне чаще всего ориентированы на ценности здоровья, счастливой семейной жизни и материально обеспеченной жизни (понимаемой как отсутствие материальных затруднений). Ценностные ориентации несколько разнятся в зависимости от пола и возраста россиян. Для мужчин существенно важнее такие ценности, как «наличие хороших и верных друзей», «интересная работа», «продуктивная жизнь», «свобода», а для женщин — «здоровье», «счастливая семейная жизнь», «любовь». С возрастом повышается значимость таких ценностей, как «здоровье», «материально обеспеченная жизнь», «счастливая семейная жизнь», «жизненная мудрость», «общественное признание», «счастье других», но при этом понижается значимость таких ценностей, как «наличие хороших и верных друзей», «интересная работа», «любовь», «активная деятельная жизнь», «развитие», «познание», «развлечения».

2. Из предложенных на выбор 19 телевизионных каналов, которые в обозримой перспективе будут доступны бесплатно всему населению Российской Федерации в формате цифрового вещания, россияне отдали предпочтение «Первому каналу», «России 1», НТВ. Предпочтения телеканалов также зависят от пола и возраста. Мужчины чаще отдают предпочтение таким каналам, как НТВ, «РЕН ТВ», «Россия 2», «Россия 24», «Звезда», «Спорт», «Спорт плюс», а женщины — таким, как «Первый канал», «Россия 1», «Домашний», «Карусель». С возрастом россияне чаще предпочитают смотреть «Первый канал», «Россия 1», «Россия 2», «Спас» и реже — ТНТ, СТС, «МУЗ ТВ», «Спорт». Предпочтения остальных телеканалов обнаруживают нелинейную возрастную динамику.

3. Разные телеканалы по-разному «нагружены» рокичевскими терминальными ценностями. Наиболее «нагруженными» оказались «Первый канал» и «Россия 1». Они же занимают, соответственно, первое и второе место в предпочтениях респондентов.

4. С достаточно высокой вероятностью (95%) выявлена прямая связь между зрительскими предпочтениями телевизионных каналов и представленностью значимых ценностей в содержании этих каналов. Однако данный вывод пока выступает в роли валидизированной, эмпирически обоснованной гипотезы, и потому, строго говоря, его следовало бы проверить на выборке респондентов, имеющих равные технические возможности приема обследуемого набора телеканалов. И если данная гипотеза подтвердится, то следует ожидать более высоких показателей предпочтения ценностно более нагруженных телеканалов, когда они станут доступны всему населению Российской Федерации.

5. При интерпретации также важно учитывать ограниченность рокичевской методики. Необходимо провести более развернутое исследование системы ценностей россиян, уточнить набор значимых ценностей и их связей с телевизионными предпочтениями.

6. Проведенные корреляционные процедуры, хотя и обнаруживают формальную статистически значимую связь между переменными, все же, строго говоря, не позволяют выявить причинно-следственную связь между ними. И ответ на вопрос, влияет ли телевидение на формирование ценностных ориентаций россиян или же, напротив, ценностные ориентации самих россиян формируют телевизионный контент, по-прежнему остается дискуссионным. Можно лишь с большой долей уверенности утверждать, что это влияние взаимно.

Список литературы:

Алексеев В.Г. Ценностные ориентации личности и проблема их формирования.— М., 1979.

Алексеенко О.В. Особенности трансформации ценностных ориентаций россиян в условиях вестернизации отечественного телевидения.— М., 2011.

Артюхович Ю.В. Аксиосфера базового маргинала: ценностный мир «среднего» россиянина в философском осмыслении.— Волгоград, 2009.

Аузан А.А. Национальные ценности и модернизация.— М., 2010.

Баева Л.В. Информационная эпоха: метаморфозы классических ценностей.— Астрахань, 2008.

Базовые ценности современной России: философская рефлексия (сборник научных трудов). / Под ред. М.А. Федотовой.— М, 2011.

Бессокирная Г.П., Большакова О.А., Караханова Т.М. Повседневная деятельность городских жителей в годы реформ: бюджет времени, ценности, тенденции (1986–2008).— М., 2010.

Брик Л.В. Средства массовой информации в формировании ценностных ориентаций молодежи.— Мурманск, 2011.

Буянас Т.М., Заверина О.Г. Опыт утверждения общечеловеческих ценностей — культурных смыслов — в индивидуальном сознании. // Вопросы психологии. 1997 № 5

Воробец Л.В., Докучаев И.И. Аксиология массовой культуры.— Комсомольск-на-Амуре, 2008.

Герасимов В.М., Иваненко К.А. Общественное мнение: ценности и оценки электорального поведения.— М., 2014.

Грачев В.И. Коммуникации — ценности — культура: опыт информационно-аксиологического анализа.— СПб., 2006.

Деметрадзе М.Р. Центральная зона традиционных социокультурных ценностей как информационно-коммуникативный феномен. Новые подходы к изучению традиций и традиционализма (на примере России). Классификация традиционных ценностей.— М., 2012.

Дмитриева Л.М., Суворова Е.Ю. Современное российское общество: динамика ценностных ориентаций.— М., 2005.

Докель М.К. Отражение ценностных ориентиров в текстах современных СМИ.— М., 2010.

Дробышева Е.Э. Аксиология постмодерна: ирония.— СПб., 2008.

Ерофеева И.В. Аксиология медиатекста в российской культуре (репрезентация ценностей в журналистике начала XXI века).— Новосибирск, 2009.

Жапуев З.А. Динамика ценностей российской молодежи в современной России. / Отв. ред. Ю.Г. Волков.— Ростов-на-Дону, 2009.

Журавлева Н.А. Психология социальных изменений: ценностный подход.— М., 2013.

Журналистика в 2011 году: ценности современного общества и средства массовой информации: материалы Международной научно-практической конференции, Москва, 6–8 февраля 2012 г. / Под ред. Е.Л. Вартановой.— М., 2012.

Здравомыслов А.Г. Потребность. Интересы. Ценности.— М., 1986.

Зубанова Л.Б. Медиаобраз действительности: ценностное пространство современных средств массовой информации.— Челябинск, 2007.

Ильин В.В. Аксиология. — М., 2005.

Карелин А. Большая энциклопедия психологических тестов.— М., 2007.

Козубова Г.А., Москаленко О.В. Эффективность психологического воздействия социальной рекламы на ценности молодежи.— Астрахань, 2007.

Крапивская Л.В. Личность и ее ценностные ориентации.— М., 1983.

Крюков В.В., Данилкова М.П. Основные концепции теории ценностей.— Новосибирск, 2003.

Кузьменко Г.Н. Базовые аксиологические модели в социально-философском знании.— М., 2009.

Лапин Н.И., Беляева Л.А., Наумова Н.Ф. и др. Динамика ценностей населения реформируемой России.— М., 1996.

Леонтьев Д.А. Методика изучения ценностных ориентаций.— М., 1992.

Лисицкая Л.Г. Ценностно-нормативные ориентиры современных медиатекстов.— Армавир, 2012.

Локосов В.В. Российское сообщество: трансформация целей, интересов, ценностей.— М., 2006.

Магун В.С., Руднев М.Г. Базовые ценности — 2008: сходства и различия между россиянами и другими европейцами.— М., 2010.

Марьянчик В.А. Аксиологичность и оценочность медиа-политического текста.— М., 2013.

Методика «Ценностные ориентации» М. Рокича. // Лучшие психологические тесты для профотбора и профориентации. / Отв. ред. А.Ф. Кудряшов.— Петрозаводск, 1992.

Микешина Л.А. Эпистемология ценностей.— М., 2007.

Молодежь и медиа. Цели и ценности: сборник статей / Сост.: Т.Н Владимирова, И.В. Жилавская.— М., 2011.

Остапенко П.И., Спицына О.О. Средства массовой информации в механизме формирования ценностно-правовых ориентаций и массового правосознания россиян.— Краснодар, 2011.

Парыгин Б.Д. Изучение ценностных ориентаций личности. // Проблемы личности. — М., 1969.

Писарев А.В. Ценностные предпочтения пожилого населения и оценка их потенциала российским обществом. — М., 2005.

Психологические тесты. / Под ред. А.А. Карелина. Т. 1. — М., 2000.

Рева Е.К. Журналистика и процесс развития национальных культурных ценностей. — Пенза, 2012.

Саблина Т.А. Журналистика в современном мире: аксиологический дискурс. — Оренбург, 2012.

Смирнов Л.М., Дубов И.Г., Курбангалеева Е.Ш. и др. Базовые ценности России: Социальные установки, жизненные стратегии, символы, мифы (по материалам проекта «Томская инициатива»). — М., 2003.

Старостин Б.А. Ценности и ценностный мир. — М., 2002.

Сурина И.А. Ценности. Ценностные ориентации. Ценностное пространство: Вопросы теории и методологии. — М., 1999.

Урнов М.Ю. Ценностная неоднородность общества как фактор социальной динамики — построение эмпирической модели. — М., 2011.

Хочунская Л.В. Медиаобраз как диалог ценностей. — М., 2011.

Ценности и коммуникация в современном обществе. / Под ред. С.В. Клягина, О.Д. Шипуновой. — СПб., 2012.

Ценности и символы национального самосознания в условиях изменяющегося общества. / Под ред. Л.М.Дробичева. — М., 1994.

Челидзе Е.И. Социодинамика массовой культуры: ценностный аспект. — Армавир, 2011.

Черных Н.А. Ценностные ориентации современных подростков и телевидение. — Борисоглебск, 2011.

Шариков А.В., Баранова Э.А. О связи ценностных и массово-коммуникационных ориентаций. // Психологический журнал. Т. 20 № 3, май–июнь 1999.

Ядов В.А. О диспозиционной регуляции социального поведения личности. // Методологические проблемы социальной психологии. — М., 1975.

Яницкий М.С. Ценностное измерение массового сознания. — Новосибирск, 2012.

В. А. Шилова, М. К. Печалина

ИНТЕРНЕТ-МОШЕННИЧЕСТВО КАК ЗНАЧИМАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА «ЭКРАННОГО МИРА» СЕТИ

Появление глобальной сети Интернет стало одним из самых ярких примеров создания нового вектора развития «экранных миров». Интернет представляет собой пространство широких коммуникативных возможностей. Например, техническими преимуществами виртуального общения являются возможность дешевой передачи больших объемов информации на любые расстояния, возможность коррекции и хранения передаваемой информации, возможность мгновенной обратной связи от другого пользователя и т.д. Интернет значительно облегчает координацию действий между людьми, поэтому часть коммуникации как делового, так и личного характера смещается из реального пространства в виртуальное. Но вместе с широкими возможностями Интернет продуцирует и негативные явления, в частности такое, как мошенничество. Интернет-мошенничество распространяется по всем каналам общения в Сети: форумам, чатам, агентам мгновенного обмена сообщениями (ICQ, QIP, Miranda, Skype и т.д.), социальным сетям, электронной почте и т.д. Для проведения различных махинаций мошенники стремятся максимально использовать уникальные возможности Интернета, такие как мгновенная рассылка электронных сообщений большому количеству адресатов или размещение информации на веб-сайте, так, что она становится доступна всему миру [Мошенничество в Интернете].

Несмотря на то, что Интернет представляет собой виртуальное пространство, в нем осуществляются реальные социальные процессы с реальными социальными последствиями. Например, Интернет-мошенничество имеет такие последствия, как финансовые потери, а также социально-психологические последствия, которые могут включать ощущение разочарования, стресс и т.д. За мошенничество в Интернете также накладывается юридическая ответственность. Мошенничество как явление из реальной жизни обретает особые черты в виртуальном пространстве, поэтому необходим научный анализ его особенностей.

В данной работе мы проанализировали сообщения мошенников, а также информационную базу, касающуюся мошенничества в Интернете,

что позволило выделить типологии Интернет-мошенничества: по 1) методике исполнения, 2) каналам коммуникации, 3) сфере воздействия, 4) коммуникативным средствам и 5) степени оказываемого психологического давления.

На разных ресурсах в Рунете нами были найдены различные классификации видов мошенничества, их систематизация позволила нам разработать типологию мошенничества в Интернете по методике их исполнения [Мошенничество; Мошенничество в Интернете; Мошенничество в Интернете: перспективы; Мошенничества в Интернете/ Викиучебник; Мошенничество: как заработать денег в Интернете; Письма в спаме]

1. ТИПОЛОГИЯ ИНТЕРНЕТ-МОШЕННИЧЕСТВА ПО МЕТОДИКЕ ИСПОЛНЕНИЯ

Киберсквоттинг

Киберсквоттинг (*от англ.* cybersquatting) — это «почти законный» способ заработка денег. Он основан на анализе новостей рынка с целью выявления названий компаний и брендов новых товаров, для которых еще не зарегистрированы одноименные доменные имена. Обнаружив такой бренд, киберсквоттер регистрирует доменное имя на себя в надежде перепродать его впоследствии компании, владеющей соответствующим брендом.

В общем случае заработок киберсквоттера основан на следующих составляющих:

• продажа доменного имени владельцу бренда.

• шантаж владельца бренда, который может быть основан на угрозах создать подложный сайт компании с информацией, порочащей ее честь и достоинство, или содержащий некорректную информацию о товарах;

Согласно законодательству киберсквоттинг незаконен, так как зарегистрированный товарный знак или бренд имеет приоритет над доменным именем, и у владельца товарного знака есть законные основания для судебного иска.

Защита от киберсквоттинга состоит в упреждающей регистрации всех доменных имен, созвучных с именем компании или бренда.

Тайпсквоттинг

Тайпсквоттинг — это разновидность киберсквоттинга, основанная на регистрации доменных имен, отличающихся от имен раскрученных

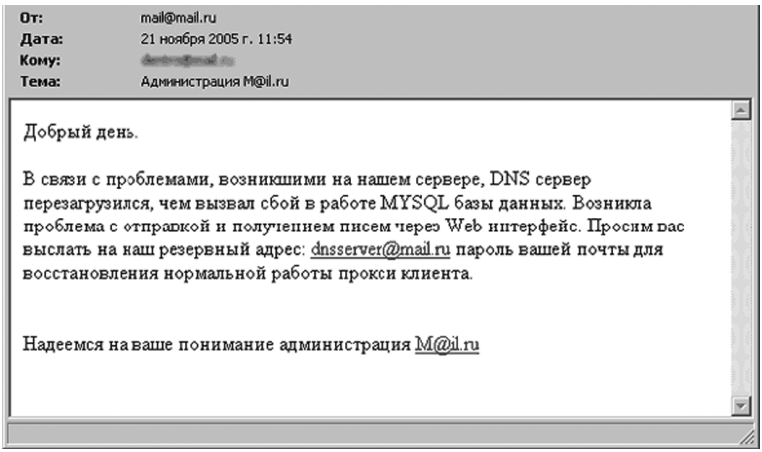
доменов опечатками или доменной зоной (термин образован *от англ.* type — печатать). Для достижения высокой эффективности тайпсквоттер должен проанализировать статистику типовых опечаток пользователей. Для демонстрации примеров тайпсквоттинга, обратимся к популярным доменным именам «yandex.r»u и «rambler.ru». Первые же попытки сделать опечатку в адресе позволили найти сайты тайпсквоттеров: http://www.yadex.com/, http://www.andex.ru/, www.ranbler.ru, www.rambdler.ru. Заработок тайпсквоттера составляет прибыль от размещенной на сайте рекламы, платных ссылок на некие ресурсы или от продажи доменного имени владельцу созвучного имени. В отличие от классического киберсквоттинга, преследовать тайпсквоттера по закону невозможно.

Защита. Наилучшая форма защиты — анализ доменного имени на предмет возможных опечаток и регистрация 3-5 основных вариантов с редиректом (перенаправлением) на основной домен.

Фишинг

Фишинг является одним из самых распространенных видов мошенничества в Интернете. Термин образован от английского словосочетания «password fishing» (буквально «выуживание паролей») и означает введение пользователя в заблуждение при помощи поддельного сайта, визуально имитирующего сайт банка или иной Интернет-системы, предполагающей идентификацию пользователя. Главная задача фишера — заманить пользователя на такой сайт-ловушку и каким-либо образом убедить его сообщить идентификационные данные. Для решения такой задачи фишеры обычно применяют одну из следующих методик:

• **спам** — его типичная идея заключается в том, чтобы напугать пользователя некими проблемами, требующими от пользователя немедленной авторизации для выполнения тех или иных операций (разблокировки счета, отката ошибочных транзакций и т. п.). В подобном письме имеется ссылка на поддельный сайт, причем визуально подобная ссылка обычно неотличима от настоящей. Более простая форма фишинга состоит в рассылке поддельных писем от имени банка или некого провайдера услуг с просьбой уточнить номер счета, логин/пароль и прочие персональные данные, отправив их по указанному адресу;



От: mail@mail.ru
Дата: 21 ноября 2005 г. 11:54
Кому: [redacted]
Тема: Администрация M@il.ru

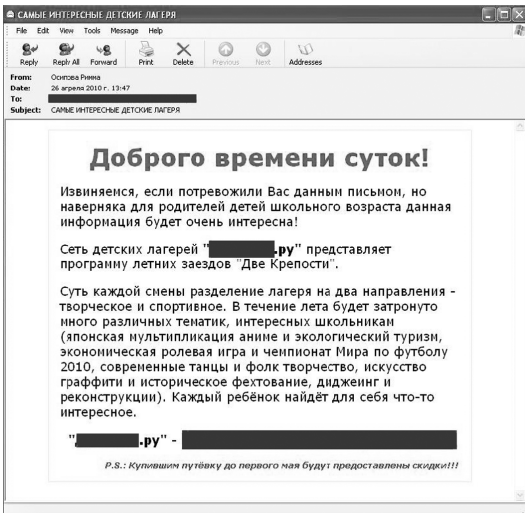
Добрый день.

В связи с проблемами, возникшими на нашем сервере, DNS сервер перезагрузился, чем вызвал сбой в работе MYSQL базы данных. Возникла проблема с отправкой и получением писем через Web интерфейс. Просим вас выслать на наш резервный адрес: dnsserver@mail.ru пароль вашей почты для восстановления нормальной работы прокси клиента.

Надеемся на ваше понимание администрация M@il.ru

Рисунок 1. Образец фишинг-письма пользователям почты Mail.ru

• **реклама неких товаров или услуг**, которые можно приобрести в Интернет-магазине или же ознакомиться об услуге на сайте, причем в рекламе обязательно приводится ссылка на данные сайты. Методика аналогична предыдущей — вместо сайта магазина пользователь может попасть на сайт фишеров или на сайт созданного мошенниками магазина-однодневки;



САМЫЕ ИНТЕРЕСНЫЕ ДЕТСКИЕ ЛАГЕРЯ

File Edit View Tools Message Help

Reply Reply All Forward Print Delete Previous Next Addresses

From: Орлова Рина
Date: 26 апреля 2010 г. 13:47
To: [redacted]
Subject: САМЫЕ ИНТЕРЕСНЫЕ ДЕТСКИЕ ЛАГЕРЯ

Доброго времени суток!

Извиняемся, если потревожили Вас данным письмом, но наверняка для родителей детей школьного возраста данная информация будет очень интересна!

Сеть детских лагерей "[redacted].ру" представляет программу летних заездов "Две Крепости".

Суть каждой смены разделение лагеря на два направления - творческое и спортивное. В течение лета будет затронуто много различных тематик, интересных школьникам (японская мультипликация аниме и экологический туризм, экономическая ролевая игра и чемпионат Мира по футболу 2010, современные танцы и фолк творчество, искусство граффити и историческое фехтование, диджеинг и реконструкции). Каждый ребёнок найдёт для себя что-то интересное.

"[redacted].ру" - [redacted]

P.S.: Купившим путёвку до первого мая будут предоставлены скидки!!!

Рисунок 2. Образец фишинг-письма в виде предложения услуги

• применение троянской программы (например, класса Trojan. Win32.DNSChanger) для перенаправления пользователя на сайт фишеров при попытке доступа к обычному легитимному сайту.

В последнее время появилась новая форма фишинга — **выуживании у пользователя отсканированных копий его документов**. В частности, имея ксерокопию паспорта и образец подписи, теоретически можно оформить кредит от имени пользователя. Получить отсканированные копии документов доверчивого пользователя несложно — например, прислать ему сообщение о том, что он выиграл в лотерею, является *N*-тысячным посетителем сайта X и т. п.

Защита. Большинство методик фишеров основано на доверии — следовательно, главная защита от них заключается в соблюдении ряда простых правил:

• банки никогда не запрашивают у клиентов номера кредитных карт, PIN-коды к ним и прочие персональные данные.

• не следует переходить по ссылкам, указанным в спам-письмах. Если ссылка визуально похожа на правильную, то это не означает, что она ведет на правильный сайт;

• если пользователь не покупал лотерейные билеты или иным способом не оплачивал участие в лотерее, но вдруг получает сообщение о выигрыше, то это наверняка мошенничество;

• следует настороженно относиться к рекламе товаров, цена которых значительно ниже цены в других магазинах; проверять простейший контроль Интернет-магазинов (есть ли у магазина офис, юридический адрес, телефоны и т. п.)

Мошенничество с платежными системами

Различные методики мошенничества с платежными системами и системами экспресс-оплаты нередко могут быть классифицированы как одна из форм фишинга. Однако ввиду особой распространенности рассмотрим данную форму мошенничества более подробно. С точки зрения реализации можно назвать массу вариантов, в частности:

• **магические кошельки** — принцип обмана состоит в том, что при помощи спама или специально созданного web-сайта злоумышленник описывает некую уязвимость или «недокументированную особенность» системы, позволяющую получить прибыль, переводя некоторую сумму на указанный кошелек. В описании метода сообщается, что через некоторое время деньги вернутся, к примеру, в удвоенном количестве. Естественно, что уязвимости никакой нет и деньги получает злоумышленник;

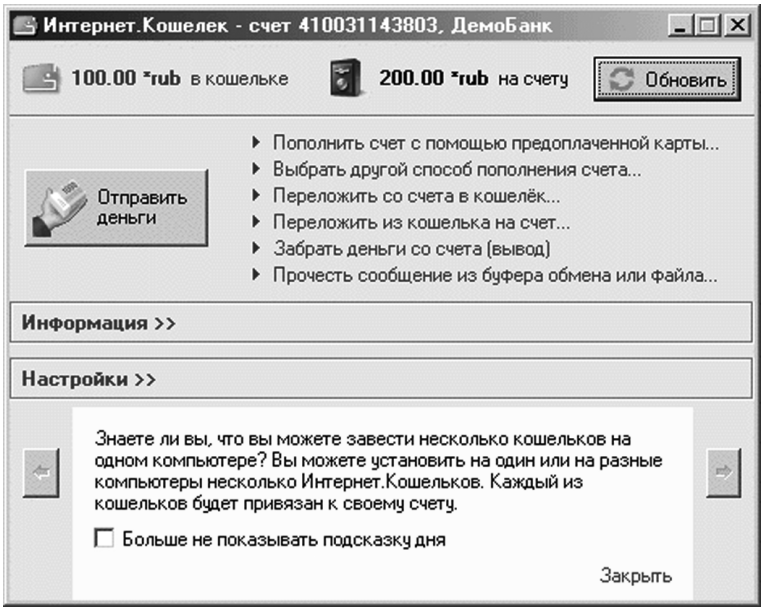


Рисунок 3. Пример мошенничества по методике «Магический кошелек»

• **поддельные обменники** электронных денег и сервисы оплаты различных услуг;

• **пирамиды с использованием платежных систем**;

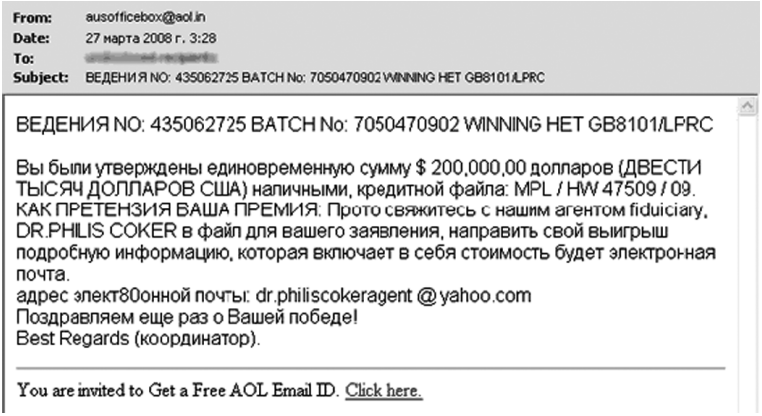
• **мошеннические интернет-банки** , которые предлагают вложить электронные деньги на очень выгодных условиях, после чего пользователь не получает ни денег, ни процентов;

• **мошеннические биржи труда**, предлагающие за небольшую плату подыскать престижную работу (естественно, что деньги они получают, но взамен ничего не предоставляют). Аналогичным образом устроены мошеннические системы дистанционной работы: соискателю обещают дистанционную работу, но за «оформление документов» или иную операцию предлагают заплатить 10–15 долл.;

• **интернет-лотереи**, казино и прочие виды азартных игр;

Пользователям рассылаются фальшивые извещения о выигрыше в лотерею, якобы проводимую среди случайных e-mail адресов/номеров телефонов, и предложения получить «бесплатные» подарки в качестве выигрыша. Для убедительности в таком письме может присутствовать фотография приза и всевозможные «атрибуты подлинности» лоте-

реи — номер билета, свидетельство о регистрации/лицензии и прочая фальшивая информация. Для получения выигрыша пользователю под разными предлогами предлагается предварительно совершить платеж на некую сумму по указанным мошенниками счетам.



From: ausofficebox@aol.in
Date: 27 марта 2008 г. 3:28
To:
Subject: ВЕДЕНИЯ NO: 435062725 BATCH No: 7050470902 WINNING HET GB8101/LPRC

ВЕДЕНИЯ NO: 435062725 BATCH No: 7050470902 WINNING HET GB8101/LPRC

Вы были утверждены единовременную сумму $ 200,000,00 долларов (ДВЕСТИ ТЫСЯЧ ДОЛЛАРОВ США) наличными, кредитной файла: MPL / HW 47509 / 09.
КАК ПРЕТЕНЗИЯ ВАША ПРЕМИЯ: Прото свяжитесь с нашим агентом fiduiciary, DR.PHILIS COKER в файл для вашего заявления, направить свой выигрыш подробную информацию, которая включает в себя стоимость будет электронная почта.
адрес элект80онной почты: dr.philiscokeragent @ yahoo.com
Поздравляем еще раз о Вашей победе!
Best Regards (координатор).

You are invited to Get a Free AOL Email ID. Click here.

Рисунок 4. Пример письма-извещения о выигрыше в лотерею

• **поддельные письма или сообщения по ICQ** от имени пользователя с просьбой одолжить небольшую сумму денег. Типовая схема — похищение паролей с ПК пользователя при помощи троянской программы, захват электронной почты и ICQ и последующая засылка просьбы одолжить деньги;

• **попрошайничество** — это обычно спам (по почте и в различных форумах) с просьбой перевести деньги на срочную операцию для спасения ребенка, ремонт или восстановление храма, помощь детскому дому и прочие подобные вещи;

• **«Нигерийские» письма** — схема мошенничества, разработанная и применяемая мошенниками из Нигерии, за что и получила свое название. Однако в настоящее время «нигерийским» мошенничеством промышляют аферисты во всем мире. При реализации классической «нигерийской» схемы спамеры рассылают письма от имени представителя знатной семьи (как правило, проживающей в каком-либо африканском государстве), которая попала в немилость на родине по причине гражданской войны /государственного переворота/экономического кризиса/политических преследований. В классических «нигерийских» письмах к адресату обращаются на ломаном английском языке с просьбой помочь «спасти» крупную сумму денег, переведя ее со счета опального

семейства на другой счет. За услугу по переводу денег мошенники обещают солидное вознаграждение — как правило, проценты от переводимой суммы. В ходе «спасательной операции» выясняется, что добровольному (хотя и небескорыстному) помощнику требуется перевести небольшую по сравнению с обещанным вознаграждением сумму для оформления перевода /дачи взятки /оплаты услуг юриста и т.п. Как правило, после перечисления денег всякая возможность общения с «вдовой бывшего диктатора» или «сыном покойного опального министра» исчезает. Иногда жертву вынуждают еще несколько раз раскошелиться, под тем предлогом, что возникли очередные непредвиденные осложнения.

• **«скамерство»**. Скамерство (от английского «scam» — жульничество) в русском Интернет-пространстве означает знакомство в Интернете для выманивания денег. Технологический процесс скамерства заключается в том, что мошенники регистрируются на сайтах знакомств, где находят потенциальных жертв — обычно иностранных граждан, чтобы завязать с ними виртуальные отношения. Мошенник под именем девушки заводит быстрый интернет-роман, а потом просит перевести определенную сумму денег. День «необходимы» девушке по разным причинам — на визу, билеты, на то, чтобы быть вместе. Обычно первые деньги скамер получает через два месяца, в которые нужно уложить знакомство, дружбу, любовь и желание встретится наяву, к сожалению, неосуществимое.

Итак, данный список содержит только основные формы мошенничества, однако у них есть общая черта — попытка выудить у пользователя деньги. Проблема усугубляется тем, что электронный платеж сложно проследить, а незначительность сумм зачастую не позволяет возбудить уголовное дело.

Защита. Один из главных методов защиты может быть основан на аксиоме, что «любая предоплата подозрительна». Поэтому запрос внести некую оплату услуг без подписанного сторонами договора потенциально опасен — в случае мошенничества вернуть деньги в подобной ситуации почти нереально. Кроме того, следует придерживаться ряда простых правил:

• получив от знакомого просьбу дать денег взаймы по электронной почте или ICQ, обязательно следует проверить, принадлежит ли ему указанный кошелек и просил ли он об этом;

• необходимо учитывать, что магических кошельков и чудесных способов обогащения не существует.

Hoax-программы

Задача программы Hoax — ввести пользователя в заблуждение с целью получения финансовой выгоды. По принципу действия можно выделить несколько разновидностей Hoax:

• платные программы для взлома чего-либо, обмана платежных систем или интернет-казино. Подобную программу обычно можно скачать и запустить в демо-режиме, у нее есть сайт и документация. В случае запуска пользователь видит интерфейс программы, а в документации указано, что якобы в демо-режиме заблокирована функциональность программы. После оплаты происходит одно из двух: либо программа исчезает, либо жертве высылается ключ активации, после ввода которого программа или имитирует процесс взлома чего-то, или попросту выдает сообщение о том, что взламывать что-либо нехорошо и что это был розыгрыш.

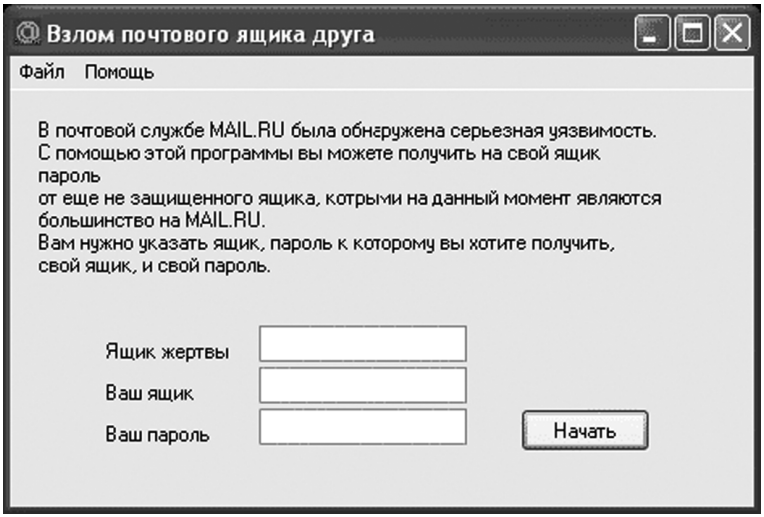


Рисунок 5. Пример программы для взлома почтовых ящиков, на самом деле отправляющая введенные данные злоумышленнику

• **генераторы кодов активации**. Обычно эти Hoax по сути представляют собой троянские программы, предлагающие ввести номер неактивированной карты экспресс-оплаты для ее «клонирования». Принцип работы подобной троянской программы сводится к отправке введенных данных злоумышленнику и имитации процесса «клонирования» на время, достаточное злоумышленнику для активации карты;

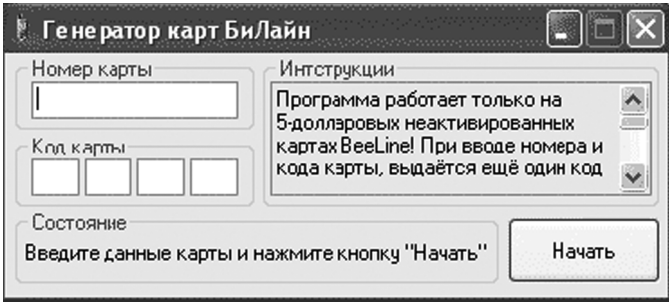


Рисунок 6. Пример программы для клонирования карт оплаты телефона, которая пересылает введенный код неактивированной карты злоумышленнику

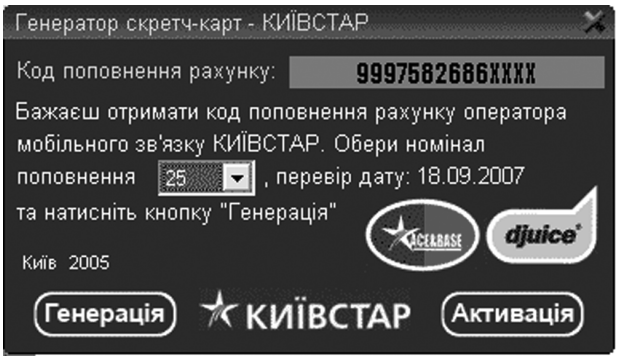


Рисунок 7. Пример Hoax-программа, авторы которой обещают, что в случае покупки и активации программа будет генерировать номера карт оплаты провайдера KievStar

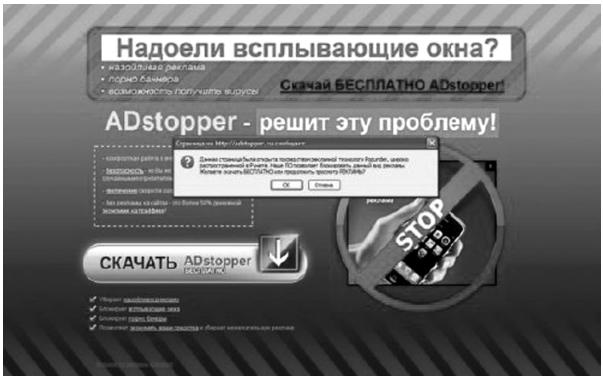


Рисунок 8. Пример Hoax-программы в виде программы-антивируса

• **имитаторы вирусов и антивирусов**. Работают они следующим образом: имитируется заражение компьютера вредоносной программой и настоятельно рекомендуется скачать программу-антивирус. Самое интересное, что последние версии таких программ скрытно загружают и устанавливают рекламируемый «антишпион», что теоретически просто обязано насторожить пользователя.

SMS-голосование и оплата

Принцип данного мошенничества основан на появлении в последнее время систем оплаты при помощи отправки SMS на специальный номер. Принцип обмана состоит в том, что на неком интернет-сайте пользователю предлагается послать SMS с заданным текстом на указанный короткий номер под любым предлогом, обычно предлагается проголосовать за сайт, оплатить доступ к закрытому разделу сайта или загружаемому контенту и т.п. Обман состоит в том, что не указывается реальная стоимость, которая будет списана со счета отправившего SMS пользователя.

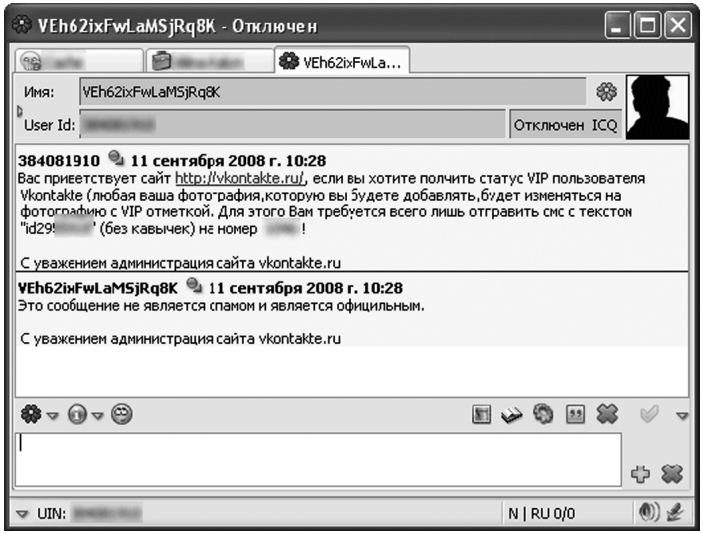


Рис. 9. Пример мошенничества посредством SMS-оплаты услуг

Взлом сайтов и DDoS-атаки

Данное направление является криминальным в чистом виде и основано на том, что злоумышленники нарушают функционирование того или иного Интернет-ресурса с последующим вымоганием денег за прекра-

щение атаки, информацию об обнаруженной уязвимости или за гарантию того, что сайт не будет взламываться в течение определенного времени.

Широко распространенным примером взлома является кража пароля от учетной записи пользователя ICQ. Впоследствии злоумышленник предлагает обладателю этой учетной записи «выкупить» ее обратно.

БЛОКИРОВКА КОМПЬЮТЕРА И ДАННЫХ ПОЛЬЗОВАТЕЛЯ

Такая методика вымогательства основана на обратимой блокировке работы компьютера. Типовой пример — использование троянского вируса Trojan.Win32.Agent.il. После того, как мошенники заражают компьютер пользователя, они предлагают пользователю заплатить некоторую сумму за «противоядие».

Примером блокировки данных пользователей могут служить баннеры, которые появляются на основной центральной части экрана монитора пользователя поверх всех окон, что заметно затрудняет работу. Чтобы избавиться от баннера, обычно необходимо отправить SMS на определенный номер, чтобы получить код для его снятия.

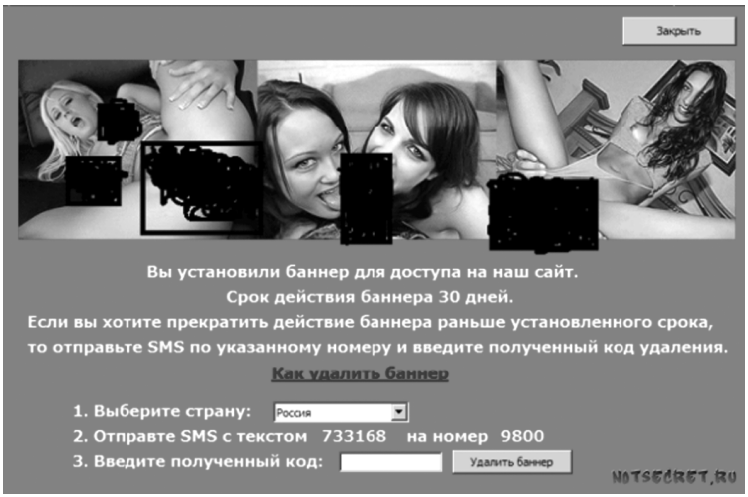


Рисунок 10 . Пример взлома компьютера пользователя в виде установки баннера

2. ТИПОЛОГИЯ МОШЕННИЧЕСТВА ПО КАНАЛАМ КОММУНИКАЦИИ.

Типы мошенничества могут распределяться и иметь свою специфику в зависимости от канала коммуникации:

— **Агенты мгновенного сообщения (ICQ, QIP и т.д.)**. Данные каналы используются обычно фишерами и киберсквоттерами для личного обращения к пользователю данных программ. Обращения могут быть в форме предложению товаров и услуг, в форме просьб перевести небольшое количество денег и.т.д., уведомление о выигрыше в лотерее и т.д. Часто мошенники притворяются «знакомыми» адресату людьми, чтобы войти к нему в доверие.

— **Форумы/чаты.** На форумах и в чатах обращение к пользователям носит публичный характер. Используются мошенничества с платежными системами, различные формы фишинга с рекламой и предложением услуг, просьбами, попрошайничеством о переводе писем, Hoax-программы и т.д.

— **Аккаунты пользователей социльных сетей («ВКонтакте», «Одноклассники»)**. Обращение к пользователю по данному каналу несет личный характер, как и в случае с агентами мгновенных сообщений. Мошенники способны с помощью определенных программ отправлять личные сообщению с аккаунтов друзей и знакомых пользователя, обращаясь с просьбами перевести сумму денег, проголосовать за друзей, отправив SMS и т.д.

— **Электронная почта.** По электронной почте с помощью спама осуществляется деятельность фишеров: ниггерийские письма, мошенничество с платежными системами, реклама и предложение различных видов услуг, просьб, попрошайничество, вакансии на работу. Активно предлагают свои услуги распространители Hoax-программ, услуги по «sms». Через электронную почту обычно связываются с пользователями киберсквоттеры и тайпсквоттеры

— **Сайты.** На сайтах возможно использование всевозможных видов мошенничества. Многое зависит от тематики сайта. Если это сайт определенного контента, то мошенники могут использовать мошенничество с платежными системами, разные виды фишинга, используя ссылки и текстовые сообщения, соответствующие контенту сайта. Стоит особенно выделить сайты знакомств. **Сайты знакомств** являются основным пространством для деятельности скамеров. Однако тут также можно встретить акты фишинга в виде рекламы, баннеров и т.д. Здесь можно попасть на вредоносные ссылки, открытие которых может повлечь за собой запуск Hoax-программ или других программ, вредящих данным компьютера пользователя.

— **Личный ПК пользователя.** В данном случае имеются в виду взломы компьютера пользователей в виде поражения компьютеров вируса-

ми, блокировкой данных, установлением баннеров. Также используются Ноах программы — имитаторы вирусов и антивирусов.

3. ТИПОЛОГИЯ ИНТЕРНЕТ-МОШЕННИЧЕСТВА ПО СФЕРЕ ВОЗДЕЙСТВИЯ

— **Личная сфера. Сфера чувственных мотиваций**. В данную категорию мы отнесем те виды мошенничества, которые ориентированы на эмоционально-чувственный отклик у пользователя. Сюда мы включим те мошенничества, которые осуществляются в форме просьб о денежной помощи, благотворительных акций, попрошайничества, помощи в голосовании. В данном случае мошенники «давят» на чувство жалости пользователя и его великодушие. Зачастую используются приемы отправки сообщений от лица знакомых и друзей пользователей, чтобы привлечь внимание пользователя и повысить его желание помочь. Сюда также включаются оповещения о внезапном выигрыше в лотерею, разнообразие «совершенно бесплатных» услуг, которые предлагают мошенники. В данную категорию мошенничества мы отнесем и скамерство. За счет того, что жертва влюбляется в образ, созданный мошенником, она готова оказывать финансовую помощь объекту своих чувств. В данном виде мошенничества особенно сильно задействована чувственная мотивация жертвы.

«Доброго здоровья! Месяц назад к нам приблудился кот. Он был поранен злыми собаками. Кровь сочилась фонтаном из его лапок. Я выходил его и он выздоровел. Мне мама давала денег на завтрак, но я покупал еду для больного котика. За это время он стал мне единственным другом, который не предаст и не продаст. Но беда в том, что у меня брат просто живодер какой-то. Он сказал, что сдаст его на шапку. Он бил моего друга ногой, обутой в кирзовый сапог! Впрочем, он сказал, что не тронет кота, если я ему дам 100 долларов. Люди добрые, помогите! Он такой чудный и ласковый! Он пушистый, белый, с серыми подпалинами. Не будьте черствыми, я хочу верить, что справедливость на свете существует. Деньги перечислите на WMZ(R)XXXXXXX».

Рисунок 11. Пример Интернет-мошенничества по сфере чувственных мотиваций

— **Деловая сфера. Сфера профессиональных, деловых мотиваций.** Сюда относятся Интернет-мошенничества, связанные со сферой деловых отношений, труда и заработка. Поэтому сюда мы отнесем, в первую очередь, киберсквоттинг и тайпсквоттинг, поскольку они зарабатывают именно на мотивации пользователя завладеть необходимым для него доменом, находящегося в обладании сквоттеров. Сюда также можно отнести все мошенничества, связанные с финансовым заработком: маги-

ческие кошельки, пирамиды с использованием платежных систем; получение займа у частных лиц, мошеннические биржи труда и т.д.

4. ТИПОЛОГИЯ ИНТЕРНЕТ-МОШЕННИЧЕСТВА ПО КОММУНИКАТИВНЫМ СРЕДСТВАМ.

Виды мошенничества можно классифицировать по тому коммуникативному средству, которое используется в его оформлении.

— **Визуальные.** К визуальным средствам мы отнесем использование мошенниками различных образов. В основном они имеют вид картинок или баннеров. Они используются в спам-рассылках или же оформляются на сайтах в виде гиперссылок или баннеров. в качестве рекламы или предложений товаров, услуг, Интернет-магазинов и т.д. Также спамеры используют в рассылке форму визуализации текста, т.е. оформления текста в виде файла-изображения, что снижает риск блокировки входящих спам-писем.

Рисунок 12. Пример визуального мошенничества в виде баннера-рекламы

— **Текстовые.** Текстовые средства подразумевают оформление мошенничества в виде текста. Сюда относятся ICQ-сообщения, текстовые спам-рассылки, описание предложений, объявлений, которые адресуются пользователям в текстовой форме. К текстовому способу оформления мошенничества относятся многие формы фишинга, киберсквоттинга, тайпсквоттинга, мошенничества с платежными системами, Hoax-программы и т.д.

«Здравствуйте! Я недавно завел себе WM-кипер. Как известно, WM-идентификаторы, если за полгода там остается нулевой остаток, то WM-кипер закрывается. Я работаю со спонсорами, но не набрал еще минималку. Если мне закроют кипер, то я не получу свои деньги. Пожалуйста, вышлите на WMZ(R) XXXXXXX 1 цент (копейку). Выручите меня, прошу Вас. Я новичок, мне так трудно».

Рисунок 13. Пример Интернет-мошенничества в виде текста.

— **Смешанные.** К смешанной категории относятся большинство видов Интернет-мошенничества. При данном оформлении используются как визуальные образы, так и текстовая информация.

5. ТИПОЛОГИЯ ИНТЕРНЕТ-МОШЕННИЧЕСТВА ПО СТЕПЕНИ ОКАЗЫВАЕМОГО ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ДАВЛЕНИЯ

— **Предложение.** В эту категорию относятся все виды мошенничеств, в основе которых лежит предложение какой-либо услуги или же товара. Предложение подразумевает добровольность действий и свободу выбора адресата мошенничества. Сюда входят некоторые из форм фишинга, основанные на рекламе товаров или услуг; волшебные кошельки; поддельные обменники; финансовые Интернет-пирамиды; Интернет-лотереи, казино; Интернет-биржи труда; программы Hoax для взлома, генераторы ключе активаций; различные SMS-предложения

— **Просьба.** Мы включаем сюда мошенничество с платежными системами, где формой обращения мошенников к пользователям является просьба. Сюда относятся ниггерийские письма, поддельные письма или сообщения по ICQ с просьбой одолжить небольшую сумму денег, попрошайничество денег с целью оказания благотворительной помощи и т.д.

— **Требование.** Мошенники ставят пользователей в такие условия, когда жертва становится мотивированной перевести мошенникам определенную денежную сумму. Действия мошенников имеют форму принуждения, а просьба денежных средств в данном случае сменяется вымогательством денег у жертвы. Сюда входят такие виды мошенничества, как взлом сайтов и данных пользователя, блокировка компьютера пользователя, Hoax-программы, имитирующие вирусы и антивирусы, кража учетных записей пользователей мошенниками, впоследствии требующих выкуп за возвращение паролей; киберсквоттинг; тайпсквоттинг; формы фишинга, где пользователей запугивают некими проблемами, требующими от них немедленной авторизации для выполнения необходимых операций или же «выуживания» денег.

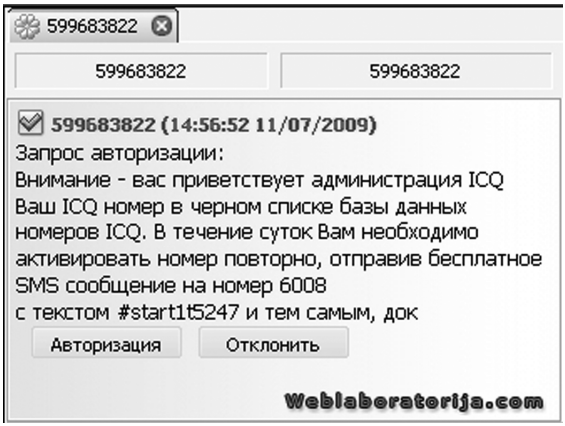


Рисунок 14. Пример Интернет-мошенничества по ICQ в форме требования

— **Угроза.** Мошенники оказывают на пользователя давление посредством угрозы. Примерами могут служить: взломы сайтов пользователей, в которых мошенники угрожают безвозратно навредить или заблокировать данные пользователя; формы фишинга в виде спам-писем, где угрожают заблокировать аккаунт ICQ или e-mail, поскольку он якобы попал в «черный список» за спам-рассылки, и.т.д. Во всех случаях мошенники обычно требуют деньги, чтобы оставить пользователя «в покое».

Примером может служить «выуживание денег» через SMS . Пользователю шлется письмо с угрозой, что ему заблокируют почтовый ящик, если он не пошлет SMS.

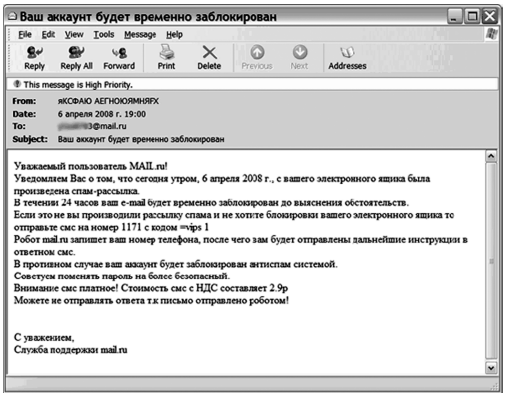


Рисунок 15. Пример Интернет-мошенничества в форме угрозы

Интернет-мошенничество — это явление, проникшее из реального в экранные миры. Мошенничество в Интернете по определению идентично мошенничеству из реального мира: это хищение чужого имущества или приобретение права на чужое имущество путем обмана или злоупотребления доверием. Однако Интернет-мошенничество подчиняется законам виртуального пространства: режиму «Интернет-времени», физической удаленности пользователей друг от друга, анонимности пользователей в Сети. Благодаря данным свойствам, привлечь к ответственности мошенников оказывается весьма затруднительно.

В нашей работе мы рассматривали Интернет-мошенничество как элемент коммуникативного пространства Интернета. Интернет-мошенники используют все возможные каналы коммуникации в Интернете, чтобы найти потенциальных жертв. Сами сообщения мошенников являются формами коммуникации между ними и пользователями Интернета.

Полученная в результате исследования информация дает нам комплексное представление о феномене Интернет-мошенничества как значимой характеристике «экранного мира» сети Интернет.

Главная причина широкого распространения мошенничества в Интернете — это безнаказанность мошенников. Правоохранительным органам необходимо законодательно урегулировать меры ответственности за виртуальное мошенничество, вводить больше органов по контролю за безопасностью в Интернете и *практиковать наказания Интернет-мошенников*, а пользователям надо быть постоянно внимательными.

Список литературы:

Мошенничество в Интернете/ Государственный Департамент США [Электронный ресурс]: На сайте содержится информация о текущей внешней политике и жизни в Соединенных Штатах Америки. — Режим доступа: http://www.infousa.ru/information/internet_fraud.htm (дата обращения 12.03.2013) .

Мошенничество/ Википедия. Свободная энциклопедия [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/Мошенничество (дата обращения 12.03.2013) .

Мошенничество в Интернете/ Сайт МВД: структура Министерства. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.mvd.ru/structure/10000220/10000287/10000321/ (дата обращения 15.03.2013) .

Мошенничество в Интернете: перспективы привлечения к ответственности [Электронный ресурс]: юридические консультации, услуги.

Юридическая фирма Вадима Колосова.— Режим доступа: http://www.kolosov.info/kommentarii/moshennichestvo-v-internete (дата обращения 09.03.2013) .

Мошенничества в Интернете/ Викиучебник [Электронный ресурс]: портал образовательная литература.— Режим доступа: http://ru.wikibooks.org/wiki/Мошенничество в Интернете (дата обращения 24.05.2013).

Мошенничество: как заработать денег в Интернете. Волшебные кошельки (умножители денег) [Электронный ресурс].— Режим доступа: http://zkan.com.ua/main/dtp/292-internet-moshennichestvo-volshebnye-koshelki.html (дата обращения 24.02.2013) .

Письма в спаме (письма радости) [Электронный ресурс]: Портал Интернет-«хитростей».— Режим доступа: http://www.shram.kiev.ua/hacker/spam.shtml (дата обращения 11.01.2013) .

Ю. В. Стракович (Москва)

ЦИФРОВАЯ РЕВОЛЮЦИЯ И БИТВА ЗА КОПИРАЙТ

Копирайт — этот частный, узкий аспект авторского права, стал сегодня едва ли не самой горячей точкой, настоящим полем битвы в культурном пространстве. Причина проста — цифровая революция, сделав неконтролируемое массовое копирование и интернет-распространение многих видов произведений повседневной нормой, подтолкнула едва ли не к краху экономику многих искусств. Укрепление и защита копирайта стала ассоциироваться с борьбой этих искусств за выживание, но при ближайшем рассмотрении проблема оказывается куда как сложней. В ней выделяется несколько важнейших моментов: самый очевидный — юридический, самый противоречивый — этический и самый глобальный — социальный. Попробуем рассмотреть отдельно каждый из трех[1].

БИТВА ЗА КОПИРАЙТ НА ПРАВОВОМ ПОЛЕ

С началом цифровой революции и рождением практик свободного распространения творческого контента в Интернете, система копирайта в том виде, в котором она сложилась к концу XX века, оказалась очевидно устаревшей. Прежние правовые нормы стало необходимо адаптировать к новым реалиям, однако с самого начала процесс этот пошел довольно специфическим путем. Своего рода точкой отсчета в нем стало принятие американским Конгрессом в 1998 году *Digital Millennium Copyright Act* (DMCA). Изначально подразумевалось, что данный акт должен всего лишь немного скорректировать отдельные юридические моменты прежнего авторского законодательства, но на деле он произвел настоящий переворот. Так, если прежде человеку, купившему защищенный копирайтом продукт (музыкальный диск, фильм, книгу и пр.), разрешалось делать с ним практически все что угодно — смотреть/читать/слушать неограниченное число раз, одолжить другу, подарить, запрещалось же только одно — массово его тиражировать, то теперь под запретом оказались все формы использования, не предусмотренные лицензионным соглашением. Составление самого соглашения стало прерогативой правообладателя, который вправе закладывать в него любые, самые непредсказуемые ограничения. Лицензионное творчество сразу же раз-

[1] Подробнее о проблематике, связанной с копирайтом и свободным распространением творческого контента в цифровую эпоху, см. [Стракович, 2014.].

вернулось в полную силу — одним из самых показательных его примеров может служить лицензия выпущенной фирмой Adobe электронной книги «Алиса в стране чудес», которая, среди прочего, содержала запрет копировать любые фрагменты текста, распечатывать его, давать его почитать кому-либо и даже зачитывать купленную книгу вслух[1]. Согласно положениям DMCA, нарушение лицензионных запретов являло собой уголовное преступление и могло караться тюремным заключением на срок до 10 лет. Сам DMCA при этом быстро перестал быть внутриамериканским делом. В Европе вскоре был принят документ во многом аналогичный — EUCD (European Union Copyright Directive), и в целом создание подобных законов сегодня успешно лоббируется во всем мире, являясь, в частности, обязательным условием членства во Всемирной торговой организации.

Столь резкое и неожиданное начало борьбы за копирайт встретило в обществе довольно категоричное неприятие. Складывающаяся правовая ситуация, безусловно, несла в себе что-то тоталитарное и фантасмагоричное одновременно. Не удивительно, что критика реформы копирайта порой стала принимать художественную форму антиутопии — как, например, в зарисовке Ричарда Столлмана «Право читать». Вместо того чтобы вступать в дискуссии с законодателями и приводить многочисленные аргументы, в ней Столлман описывает мир будущего, в котором глобальный Центр Лицензирования следит за всеми процессами, происходящими в компьютерах людей; где с первого класса в школах внушают, что «поделиться книгой [вероятно, равно как музыкой или фильмом] — ужасное преступление, сравнимое с морским пиратством», за которое можно сесть в тюрьму на много лет; где люди испытывают шок, когда узнают, что когда-то «было время, когда каждый мог пойти в библиотеку и бесплатно получить журнальную статью и даже книгу», и «существовали независимые студенты, которые могли читать тысячи страниц, не прибегая к правительственным библиотечным грантам»[2].

Мир Столлмана, как и положено антиутопическому пространству, конечно, утрирован. Однако нормы цифрового права в какой-то момент на самом деле стали стремиться регламентировать жизнь людей едва ли не во всех ее проявлениях. Сплошь и рядом незаконными начали признаваться самые привычные бытовые действия. Так, во многих странах противозаконным стало копировать себе на компьютер для личного ис-

[1] С данной лицензией можно ознакомиться по ссылке: http://www.pigdogs.org/art/adobe.jpg.
[2] Рассказ доступен по ссылке: http://www.gnu.org/philosophy/right-to-read.ru.html.

пользования журнальные статьи, смотреть вместе с тремя-четырьмя друзьями DVD-фильмы, дать послушать знакомому один из своих музыкальных CD. Там же, где начиналась Сеть, регламентированы оказались уже практически любые формы работы с защищенными авторским правом материалами — и не таким уж большим преувеличением начало выглядеть мнение, что в новой правовой реальности «стоит только включить компьютер с доступом в интернет — и вы не застрахованы от преступления закона» [Никитин, Скрипников, 2007. — С.66.].

Логичным следствием законодательных нововведений стала развернувшаяся в их поддержку судебная кампания. Первым громким процессом стало дело музыкальной файлообменной сети Napster, в результате которого в 2000 году деятельность этого ресурса была официально приостановлена. Далее последовали дела сетей Grookster, iMesh, Kazaa, после чего волна судов против сервисов, способствующих распространению произведений (тогда главным образом музыкальных), покатилась по всему миру — противозаконными были признаны японская MMO, корейская Soribada, испанская WebListen и многие другие. Порой судебные решения подразумевали лишь закрытие соответствующего ресурса, но нередко также обязывали его создателей выплатить компенсацию правообладателям — причем сумма ее чаще всего не поддавалась никакому логическому осмыслению. Весьма показателен в этом плане случай, когда Ассоциация американской звукозаписывающей индустрии (RIAA) подала иск к российской компании ЗАО «Медиасервисез», владеющей сайтом AllofMp3.com, оценив нанесенный ею ущерб в $1,6 трлн — при том, что годовой доход всей музыкальной индустрии составлял на тот момент $20 млрд.

Подобные судебные процессы с самого начала были встречены публикой скептически, но настоящий перелом в ситуации случился, когда иски стали предъявляться уже не только тем или иным сервисам, но и их отдельным пользователям. Массой людей по всему миру это было расценено по сути как прямое объявление войны. К такому восприятию подталкивал хотя бы сам масштаб развернутой судебной кампании: только в США разбирательства были начаты против более 20 тысяч человек, всего же в мире было подано более 130 тысяч исков. Поразительны оказались и первые приговоры. Так, американку Джемми Томас, признанную виновной в распространении через файлообменную сеть 24 музыкальных композиций, обязали выплатить правообладателям $220 тыс., то есть примерно по $9,2 тыс. за каждый файл. Все заявления адвокатов о несопоставимости компенсации и реально нанесенного ущерба имели специфические последствия — сумма выплат была увеличена до

$1,92 млн[1]. В общем — процесс явно задумывался показательным, и в чем-то своей цели он достиг: большая часть обвиняемых поспешила уладить дело миром, выплатив штрафы в несколько тысяч долларов и не доводя до суда. Но попадались и ответчики, настроенные более воинственно, не только добивавшиеся безоговорочного оправдания, но и подававшие встречные иски, обвиняя организации вроде RIAA в рэкете, мошенничестве и незаконном вторжении в частную жизнь [Кошкина,2008] .

Надо отметить, что судебная антипиратская кампания действительно не была безупречной ни этически, ни даже чисто юридически. Зачастую обвинительный приговор в ней выносился исключительно на основании наличия на компьютере обвиняемого mp3-файлов и программы, с помощью которой они могут быть доступны другим интернет-пользователям, даже если никаких конкретных фактов незаконного распространения этих файлов зафиксировано не было[2]. О доказательной базе и методах ведения расследований немало говорят и ставшие практически легендарными решительные отказы представителей RIAA проводить экспертизы компьютеров тех обвиняемых, которые утверждали, что скачивать файлы им попросту нечем. «Складывается ощущение, — заявляла в этой связи одна из подсудимых, — что им вообще безразлично, виновна я или нет»[Andersen]. Немалое возмущение правозащитников вызвал и обычай RIAA добиваться судов над IP-адресами и только постфактум сообщать приговор реальным людям, стоящим за ними. Подобная стратегия не только лишала обвиняемых возможности защищаться, но и нередко приводила к самым абсурдным результатам: широкий резонанс имели эпизоды, когда в нелегальном распространении защищенных авторским правом материалов была обвинена семья, не имеющая компьютера, никогда не слышавший о файлообмене старик с рассеянным склерозом, уже умерший человек, и прочие не менее нелепые случаи.

На каком-то этапе ситуация могла показаться даже комичной, если бы не тот факт, что со временем судебные решения все больше ужесточались. К астрономическим штрафам довольно быстро прибавились аресты

---

[1] Позднее адвокатами Д. Томас была подана очередная апелляция, и сумма штрафа радикально снизилась — до $54 тыс., однако сторона обвинения потребовала пересмотра дела и увеличения штрафа вновь…

[2] Собственно, ситуация здесь тупиковая: устройство многих p2p-сетей таково, что реально доказать факты скачивания конкретного файла практически невозможно, приговор же на основании одной лишь возможности скачивания мало мотивирован. Известен случай, когда даже сам судья, выносивший приговоры подобного рода, публично признал, что мог допустить «очевидную ошибку в праве». См. [Oakes 2008].

и тюремные сроки: уже в 2005 году жителя Гонконга — некоего Чан Най Миня — за распространение через Сеть нескольких фильмов, приговорили к трем месяцам лишения свободы; американский блогер, выложивший в 2008 году в своем онлайн-дневнике еще не выпущенные официально песни рок-группы Guns'N'Roses, был арестован ни много ни мало агентами ФБР, а в 2009 году шведский суд приговорил создателей одного из популярнейших файлообменных ресурсов The Pirate Bay к году тюрьмы.

Впрочем, никакие сроки, штрафы и запретительные меры к снижению масштабов самого файлообмена вовсе не вели. Так, если в 2004 году на пиринговые сети, по некоторым оценкам, приходилось около 30 % всего мирового интернет-трафика, то к 2010 (после всех судебных кампаний) они стали лишь популярней, перетянув на себя уже не менее половины общего объема передаваемых онлайн-данных[OCED, 2004][1]. Все юридические ужесточения оказались бессильны, и в результате законотворчество начало принимать все более радикальные формы, порой наводя на мысль о том, что фантазии Столлмана были не так уж далеки от реальности. К примеру, в какой-то момент стало известно о подготовке американским Сенатским комитетом по судопроизводству законопроекта, предписывающего снабжать в будущем все компьютеры «смертельными выключателями», которые можно активировать удаленно. Подразумевалось, что участник сетевого файлообмена будет получать два предупреждения, и если они не возымеют действия, его компьютер дистанционно выведут из строя. «Такие выключатели — последнее, на что нужно идти, но, если частный сектор не может сам остановить пиратство, это сделает за него правительство», — заявлял по этому поводу председатель Комитета О. Хэтч. [Даркнет, 2006. — С. 359]. До смертельных выключателей дело, впрочем, так и не дошло, но в более мягкой форме идея все же нашла свое применение — например, во Франции, где в 2009 году было создано специальное агентство Hadopi, занимающееся рассылкой предупреждений сторонникам нелегальных закачек. Если получатель игнорирует два таких предупреждения и попадется на нарушении авторских прав в третий раз в течение года, ему грозит отключение интернета на месяц и штраф в €1500.

Еще один принципиальный шаг в направлении столлмановского мира — *право досмотра*, закрепленное Международным соглашением по борьбе с контрафактной продукцией (ACTA — The Anti-Counterfeiting Trade Agreement). Согласно ему, работники таможни в аэропортах и на государственных границах могут изучать содержимое ноутбуков, сотовых

[1] См. http://os.colta.ru/news/details/1740.

телефонов, mp3-плееров на предмет наличия незаконно полученной музыки и фильмов. В случае их обнаружения владельцу выписывается штраф, а носитель конфискуется. На сегодняшний день под Соглашением подписались США, Канада, Япония, Австралия, Новая Зеландия, Южная Корея, большинство европейских стран — и по крайней мере в Америке подобные досмотры уже существуют как реальная практика. ACTA, между тем, закрепляет и другую важную правовую норму: в случае подозрения на нарушение копирайта он обязывает интернет-провайдеров раскрывать личную информацию своих пользователей по первому требованию и даже без предъявления ордера.

На фоне таких — уже принятых — установлений, вполне естественно выглядят и новые развивающие их идеи законопроекты, подобные получившим скандальную славу американским начинаниям 2011 года PIPA (Protect Intellectual Property Act) и SOPA (Stop Online Piracy Act), требующим не только раскрытия информации, но и конфискации собственности попавших под подозрение ресурсов еще до проведения всестороннего расследования. Эти же акты предлагают считать соучастниками любые организации, предоставляющие услуги нелегальным сервисам: рекламодателей, размещающих у них свои объявления; провайдеров, предоставляющих им хостинг; банковские системы, проводящие любые их платежи; и даже поисковые сайты, находящие ссылки на неблагонадежный контент. Способ избежать обвинения в соучастии один — разорвать все отношения с подозреваемым ресурсом по первому же обращению правообладателей: заблокировать его счета, закрыть для посещения, исключить из поисковой выдачи — и все это еще до следствия, до суда. Подготовлены SOPA меры и для частных лиц — до 5 лет лишения свободы при установлении факта распространения хотя бы 10 музыкальных или видеозаписей за 6 месяцев.

Как бы вызывающе ни выглядели такие нормы, сегодня ими никого особенно не удивишь — перевод цифровой проблематики в русло уголовного права, похоже, становится общим местом. Например, в недавно утекшем в Сеть черновике Раздела о правах интеллектуальной собственности в составе Транстихоокеанского соглашения о партнерстве содержится пункт, признающий уголовно наказуемым даже простое снятие с файла программной защиты от копирования — включая и те случаи, когда это вообще не привело ни к какому ущербу для обладателей прав[1].

[1] «Утекшие» документы были опубликованы на сайте американской некоммерческой организации Knowledge Ecology International (KEI).

Стараются не отставать от мирового тренда и отечественные законодатели — согласно последней редакции Гражданского кодекса РФ, вступившей в силу с 2008 года, а также уже введенным до того поправкам в Уголовный кодекс, в России человеку, незаконно выложившему в свободный доступ любое произведение, может грозить тюремное заключение сроком до 6 лет. Имеются и первые разбирательства: так, в январе 2011 года стало известно об обвинении, выдвинутом против 26-летнего москвича, разместившего на своей личной странице социальной сети ВКонтакте 18 аудиозаписей некоей музыкальной группы. Дело было оформлено в лучших традициях: к примеру, ведущее расследование Управление «К» официально утверждало, что выложенные композиции были скопированы с сайта более 200 тысяч раз, — совершенно не смущаясь при этом заявлениями представителей ВКонтакте о том, что данные ни о загрузке, ни о копировании файлов в принципе невозможно получить извне — ими владеет только администрация ресурса, к которой за информацией никто не обращался[1].

В процессе принятия (который без сомнения завершится успехом) и новый антипиратский закон, приносящий на отечественную почву самые жесткие мировые тренды — вроде немедленной блокировки попавших под подозрение ресурсов без всяких разбирательств и доказательств. В России, впрочем, как обычно своя специфика: градус правового абсурда здесь временами повышается до предела — не столько из-за стремления угнаться за западными стандартами, сколько в силу влияния отдельных заинтересованных лиц. Характерным примером в этом плане может служить нашумевшая история с *«налогом на пиратство»* — 1% сбором с продажи технических устройств, способных использоваться для нелегального копирования файлов, установленным в пользу Российского союза правообладателей под управлением Никиты Михалкова. Ничего революционного в самом подобном сборе нет, он существует во множестве стран — и везде подвергается критике: из-за нарушения презумпции невиновности, своей всеобщности, заставляющей платить даже тех, кто не намерен совершать никакого незаконного копирования, непрозрачности распределения полученных средств и т.д. Уникальность отечественной ситуации — в списке облагающихся налогом товаров: если на западе его составляют лишь пишущие дисководы и носители информации (чистые болванки, флешки, жесткие диски), то в России речь идет уже едва ли не о всей существующей технике: видеомагнитофонах,

[1] См. об этом: http://www.rbcdaily.ru/2011/01/24/media/562949979589899.

фотоаппаратах, мобильных телефонах, компьютерах целиком и даже тех устройствах, с помощью которых копировать музыку или видео в принципе невозможно — магнитолах без функции записи, беспроводных телефонах DECT и т.д. Впрочем, российская специфика заключается в свою очередь еще и в том, что принятие закона вовсе не означает его исполнения — характерно, что в первый год после установления сбора РСП удалось собрать лишь около 1,3 % от полагающейся ему суммы. При этом реальные механизмы борьбы с неплательщиками фактически отсутствуют. Все это ведет к потрясающей и, по-видимому, чисто отечественной практике: Департамент РСП по работе с плательщиками ведет индивидуальные переговоры с каждым импортером техники, в частном порядке определяя, сколько и за какие товары он все-таки готов заплатить[1].

Впрочем, ни абсурдные, ни вполне резонные действия законодателей все же почти никак не сказались на популярности всевозможных форм нелегального интернет-распространения произведений. К быстрой и безоговорочной победе военная кампания защитников копирайта явно не привела. Причины этого в общем ясны. Любые законодательные решения бессмысленны там, где не существует эффективных механизмов контроля их исполнения. Суды против сотен и даже тысяч человек мало что меняют в глобальных процессах, вовлекающих десятки и сотни *миллионов* пользователей.

В сущности, своей кампанией правообладателям не удалось добиться даже самой базовой вещи: убедить общество в том, что нелегально скачивать произведения если не плохо, то на худой конец хотя бы просто опасно. Ведь на деле и сами судебные преследования стали возможны во многом потому, что никто из обвиняемых не думал всерьез о неправомочности своих действий, а потому не считал нужным их скрывать, используя подмену IP-адресов или так называемые анонимайзеры. Довольно точно настроения публики по этому поводу отразили получившие в какой-то момент широкое хождение в Сети баннеры, визуально стилизованные под серию угрожающей антипиратской рекламы «You can click but you can't hide» («Ты можешь кликать, но не можешь спрятаться») и гласящие — *«Вы можете судить, но вы не сможете поймать каждого»*. И действительно — как показывают расчеты, проведенные INQUIRER в 2003 году, чтобы привлечь к ответственности хотя бы только американских пользователей пиринговых сетей, RIAA потребовалось

[1] См. об этом: http://marker.ru/news/507845.

бы примерно 2192 года[1]. А ведь такие сети — это примерно половина нелегального распространения контента, другая и наиболее быстрорастущая его часть приходится на разного рода блоги, форумы, сайты потокового вещания. Что до файлообменных сервисов, то с ними связана и еще одна существенная проблема: после судебного закрытия им зачастую достаточно сменить хостинг-провайдера или доменное имя, — и закачки продолжаются в прежнем режиме. В случае с The Pirate Bay или крупнейшим российским файлообменником Torrents.ru, «закрытом» на основании постановления следственного отдела московской Прокуратуры в 2010 году, понадобилось меньше суток, чтобы восстановить работоспособность. Те же сети, которые не имеют центрального сервера, отключить невозможно и вовсе — они перестанут функционировать лишь тогда, когда будет заблокирована последняя пара из миллионов подключенных к ним компьютеров. В общем, сам масштаб и технический характер происходящих в цифровом мире процессов делает их необратимыми и, как точно замечает Алан МакГи, в нынешних условиях «пытаться бороться против новых веяний — это все равно, что пытаться закрыть ворота конюшни, когда лошадь уже вырвалась» (Цит. по: [Гарсайд, 2007]).

Именно понимание этой ситуации спровоцировало рождение в цифровую эпоху альтернативной правовой модели — *копилефта*, основанного на принципе противостоящего копирайту свободного лицензирования. Впрочем, это уже совсем другая история[2].

БИТВА ЗА КОПИРАЙТ КАК ЭТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

Как бы ни складывалась юридическая история вокруг копирайта последнего времени, для того, чтоб оценить ее адекватно, необходимо рассмотреть происходящее с еще одной — этической — точки зрения. Взглянуть на ту риторику, которая окружает разворачивающуюся битву, и ту идеологию, что стоит за ней.

Безусловно, вопрос об интеллектуальной собственности сам по себе философский. Далеко не все авторы, права которых защищает закон, считают эту защиту справедливой и оправданной. Достаточно вспомнить Жан-Люка Годара, не только публично перечислявшего деньги на штрафы пострадавшим от антипиратской кампании, но и неоднократно заявлявшего: «Не существует такой вещи, как интеллектуальная собственность.

[1] RIAA will take 2191.78 years to sue everyone // INQUIRER-online, 29.07.03. URL: http://www.theinquirer.net/inquirer/news/511/1019511/riaa-will-take-219178-years-to-sue-everyone.

[2] О копилефте и свободных лицензиях см., например, [Лессиг, 2007].

У автора нет прав. У меня нет прав. У меня есть только обязанности» [Godard]. Однако не будем пытаться разрешить именно этот непростой вопрос. В случае с битвой за копирайт интересней другое.

Характерно, что как российские, так и все прочие представители правообладателей, борясь за введение крайне спорных установлений и ужесточение законов, утверждают, что отстаивают они в первую очередь интересы автора-творца, а следовательно,— *искусства как такового*. Теоретически с заявлением этим сложно спорить: изначально копирайт действительно был мерой, призванной защитить авторов. Согласно отдельным концепциям авторского и смежных прав — например, прописанной в американской Конституции,— эксклюзивное право пользоваться своим произведением (и в частности его тиражировать) может предоставляться творцу на какое-то время исключительно для того, чтобы способствовать стимуляции наук и искусств и таким образом приносить пользу обществу [The Constitution USA, Article I. Section 8. Clause 8]. Это, однако, в теории. На практике на сегодняшний день все выглядит несколько иначе.

Основными лоббистами правовых ужесточений и инициаторами судебных процессов с самого начала являлись различные представители бизнеса — в особенности музыкального и кинематографического, крупнейшие игроки культурной индустрии — корпорации и их союзы. При этом хорошо известно, что само устройство деятельности подобных корпораций уже давно таково, что отказ от собственных прав в пользу компании — изначальное условие сотрудничества с ними практически любого творца [Стракович, 2014]. Апелляция культуриндустрии как к интересам автора, так и к интересам общества на этом фоне выглядит по меньшей мере лукавством. Вовсе не забота об авторе, не стремление к «стимуляции наук и искусств», а борьба за финансовые интересы гигантов культурной индустрии, являющихся подлинными обладателями прав на львиную долю создававшихся в течение последнего века произведений,— главная причина ужесточения копирайтного законодательства во всем мире. Наглядным доказательством этого может служить хотя бы пролоббированное под шумок начинающейся копирайтной войны продление в 1998 году американскими, а вскоре и многими другими законодателями сроков действия авторского права с 50 до 70 лет после смерти автора. Как было верно замечено в этой связи Михаилом Вербицким, «ретроактивное продление срока копирайта очевидно неконституционно, поскольку даже поклонники спиритизма не будут утверждать, что креативность покойных Диснея или Гершвина увеличится от 20-летнего увеличения сроков» [Вербицкий]. Профессор-юрист Temple

University Дэвид Пост в свое время выразился по этому поводу еще жестче: «Я буквально не могу вообразить более вопиющего примера, когда Конгресс прогибается в угоду маленькой, целеустремленной и активной группе специальных интересов. Невозможно вообразить, какая может быть обществу польза от этих дополнительных 20 лет… Это была покупка законодателей в ее наиболее грубой форме» [Walker].

Впрочем, все отсылки культуриндустрии к заботе об интересах творцов разбиваются о банальные финансовые факты. Ассоциация звукозаписывающей индустрии инициирует суды и требует многомиллионных компенсаций *от имени авторов* — но известно, что авторам с этих компенсаций не выплачивается практически ничего. Российский союз правообладателей собирает свой сбор *в пользу авторов*, но предложенная им схема распределения доходов выглядит красноречиво: 15% — правообладателям, 25% — на содержание аппарата Союза, 60% — в специально созданный фонд на цели, прописанные весьма туманно. Существуют наглядные прецеденты: легендарный кантри-исполнитель Кенни Роджерс в какой-то момент попробовал судиться, требуя свою долю из компенсаций, выплаченных его звукозаписывающей компании по делам файлообменных сетей Napster, Kazaa, Audiogalaxy, Grokster, BearShare и других. Безрезультатно. При этом известно, например, что один только германский соратник RIAA — борющаяся «за интересы авторов» организация Buma/Stemra – в одном только 2010 на одну лишь зарплату для двух сменившихся за год директоров потратила 579 тыс. евро [Kolk].

Впрочем, представители корпораций в пылу борьбы за копирайт порой и просто откровенно проговариваются, заявляя в своих обращениях к законодателям совершенно открыто: «Борьба творческих индустрий против цифрового пиратства — это не вопрос морали, а экономическая необходимость. Нелегальный файлообмен и другие онлайн-преступления создают для легальной коммерции условия неравной конкуренции» [IFPI]. При этом меняя аудиторию своих воззваний с законодателей на слушателей и зрителей, корпорации разворачиваются на 180 градусов тут же, внезапно начиная утверждать, что дело все-таки в морали, и переводя обсуждение вопроса «Почему за искусство надо платить?» целиком и полностью в нравственное русло.

Мораль стала для индустрии крайне удобным манипулятивным инструментом, которым вовсе не обязательно пользоваться в реальности, но который всегда можно предъявить в нужный момент и тем самым получить возможность скромно умолчать о своих собственных интере-

сах, подав сложившуюся ситуацию как противостояние исключительно артистов и аудитории. Формирование этого противостояния стало на каком-то этапе одной из центральных целей корпораций, развернувших уже не только судебную, но и *идеологическую* войну против публики. В рамках запущенной ими пропагандистской кампании зрителей и слушателей обвиняли в потребительском отношении, безответственном обворовывании исполнителей и авторов, выставляли их циничными преступниками, уничтожающими всякое будущее искусства. Но самое главное — они убеждали в этом, и зачастую вполне успешно, артистов.

Обвинения, которыми осыпали творцы своих же собственных поклонников, на каком-то этапе превратились в настоящий вал. Что же касается публики, то и она в ответ доверяла артистам все меньше и на проявляемую с их стороны агрессию все чаще отвечала неприязнью. Немалую роль сыграло здесь то, что в самом начале антипиратской медийной кампании с наиболее гневными и жесткими заявлениями в адрес «обворовывающей» их аудитории в основном выступали артисты, которые никак не могли пожаловаться на бедность, — группа Metallica, прославленный рэпер Dr.Dre, Элтон Джон. Подобная реакция в их исполнении выглядела совершенно нелепо — и первым делом была поднята на смех. Показательна, например, вышедшая примерно в это время серия популярного мультфильма «Южный парк», в которой в весьма комичном облике был выведен один из музыкантов Metallica, пытающийся объяснять детишкам, что скачивать музыку плохо, потому что тогда таким мультимиллионерам, как он, не достанется денег. Дело тут, надо сказать, состояло не столько в высмеивании как таковом, сколько в том, что подобное ведение диалога с самого начала принесло в него изрядную долю цинизма. Раздраженная враждебность артистов-миллионеров каким-то печальным образом бросила тень на всех остальных связанных с корпорациями авторов, в целом лишь укрепив представление публики о том, что слишком многие творцы помешаны не на искусстве, а на деньгах, и их цели мало чем отличаются от целей дельцов индустрии. «Да, возможно, из-за того что в интернете можно бесплатно скачать альбомы 50cent, авторские отчисления с продаж имеют меньшую величину, чем могли бы, а сам рэпер из-за этого не сможет купить еще один остров в Тихом океане в этом месяце (может быть, в следующем)…» [Шадрин, 2008. С. 109], — реакция публики на призывы задуматься о нравственной стороне вопроса очень часто стала выглядеть именно так. В конечном итоге все это способствовало нарастанию отторжения: каждая сторона считала другую эгоистичной, озабоченной исключительно собственными интересами и

в общем враждебной. Так, постепенно была выстроена целая баррикада, по разные стороны которой оказались создатель искусства и его потребитель — те, кто, согласно даже просто здравому смыслу, должны быть не врагами, а союзниками.

Нагнетанию обстановки немало способствовал характер используемой индустрией риторики: не замышляя ничего злонамеренного, просто интересуясь искусством и получая его способом, естественным для новых культурных условий, — *так, как это делают все вокруг* — люди вдруг оказались в статусе негодяев и преступников — и испытали отнюдь не чувство вины. Главной реакцией публики на развернутую против них идеологическую и судебную кампанию стало раздражение. Вот что, например, писал один из пользователей по поводу закрытия культовой музыкальной файлообменной сети Oink: «<…> больше всего меня злит даже не то, что Oink закрыли, а отвратительная пропагандистская шумиха, сопровождавшая его закрытие. Если бы они изобразили хоть грамм сочувствия! Если бы сказали: "Мы понимаем, что вы просто любите музыку и находите ее всеми доступными способами. Но и мы должны думать о собственных интересах. И мы уже работаем над широкомасштабной реформой, призванной приспособить индустрию к меняющимся потребностям людей". Конечно, время для такой реформы ушло, но и одно только упоминание о ней из их уст воодушевило бы. Они же представили дело так, словно в их сети попался ни много, ни мало колумбийский наркокартель» [Шадрин, 2008. С. 109]. Примечательно, что сравнение с наркокартелем здесь вовсе не преувеличение — отношение индустрии к любому приобщившемуся к нелегальному контенту действительно не многим лучше. Достаточно вспомнить яркого отечественного представителя медиакорпораций — члена Совета директоров Гильдии продюсеров России Александра Акопова и его скандально известные заявления о пользователях социальной сети ВКонтакте: «Это 30 миллионов уголовников, эти соучастники известны, но 30 миллионов посадить в тюрьму нельзя, а 10 тысяч — можно» [«Амедиа»].

Нет ничего удивительного в том, что столь явная агрессия отталкивает от индустрии все новых и новых потребителей — выставление слушателей и зрителей циничными преступниками провоцирует все большее число людей ими стать. При этом на фоне волны судебных разбирательств в обществе растет напряжение. И дело тут главным образом в том, что преступниками сходу объявлены многие миллионы людей, которые, по мнению большинства, абсолютно ни в чем не виноваты. Характерные цифры: 60% американцев не видят ничего дурного в том, чтобы

скачивать контент из пиринговых сетей, при этом 67 % утверждают, что вообще не интересуются авторскими правами. Со ссылкой на исследование Pew Internet & American Life Project, их приводит Дж.Д. Ласика в книге «Даркнет: Война Голливуда против цифровой революции» в одной из глав, остроумно названной им «Нация цифровых преступников». Под этим заголовком собрано и много других любопытных данных: к примеру, факт, примечательный в контексте попыток индустрии позиционировать файлообмен как акт беззастенчивого воровства. Исследование, проведенное в 2004 году Barna Group по заказу Ассоциации торговли христианской музыкой, показало, что 80 % подростков хотя бы раз за последние шесть месяцев выкладывали в Сеть музыку, защищенную копирайтом, и человек, исправно посещающий церковь, ничем не отличается в этом от остальных. В целом же, если верить NPD Group, уже к 2003 году около 2/3 музыки, хранящейся на компьютерах американцев, было получено в результате незаконного обмена файлами [Ласика, 2005. С. 269–270]. Жители США при этом отнюдь не уникальны: например, схожие отечественные исследования показали, что в РФ и СНГ бесплатно музыку скачивает не меньше 63% опрошенных [Кряквина, 2005], а согласно недавнему исследованию Фонда общественного мнения 62 % людей вообще не отличает легальный контент от нелегального[1].

По сути дела все эти цифры означают лишь одно: едва ли в охваченном Сетью мире найдется сегодня человек, среди родственников, друзей, коллег которого не обнаружилось бы десятка-другого цифровых «уголовников». Сложно представить, что при таких раскладах у кампании под лозунгом «посадить 10 тысяч» окажется так уж много сторонников. В конечном итоге, если доводить подобные кампании до конца, то через какое-то время поколение с 15 до 25 и вовсе придется отправить в тюрьму целиком.

В общем, вполне естественно, что чувство протеста, а вовсе не лояльности культуриндустрии рождается в обществе в ответ на войну, объявленную корпорациями новой реальности. Не случайно еще во время процесса по делу Napster американские сенаторы получили тысячи писем в поддержку файлообмена, а некоторые правительственные интернет-страницы подверглись протестной хакерской атаке. Позднее против индустрии по всему миру широким фронтом выступило огромное количество самых разных организаций, отстаивающих интересы цифровой культуры: студенческое движение за сохранение цифровых свобод

[1] См. http://www.ferra.ru/ru/techlife/news/2013/07/19/fom-copyright/

Freeculture.org, Фонд электронного фронтира, Американская библиотечная ассоциация, Центр за демократию и технологии, Альянс за цифровой прогресс, Коалиция за право на домашнюю запись, «Ньюйоркцы за добросовестное использование», британская «Кампания за цифровые права», проекты «Цифровая речь», «Доступ к медиа», DigitalConsumer.org, Protect_fairuse.org, AntiDMCA.org и нескончаемое множество других — не говоря уже о радикально настроенных группах, таких как легендарное движение Anonymous. В 2003 году под давлением общественности Американским сенатским следственным комитетом было инициировано расследование деятельности RIAA, ставшей чрезмерно агрессивной и порой противоправной. В то же время организация Free Software Foundation создала специальный благотворительный фонд, средства которого направлялись на защиту и поддержку пострадавших от антипиратской кампании людей, и тем самым доказала, что многие, не желающие платить индустрии, в то же время охотно отдают свои деньги на борьбу с ней. Возмущение же, поднявшееся в обществе после тюремного срока для создателей The Pirate Bay, оказалось и вовсе мощнейшим — на его волне в Европарламент даже прошли представители Шведской пиратской партии, довольно радикально настроенной по отношению к современной системе копирайта. Успех Piratpartiet был воспринят многими как политический казус, но в действительности за ним стоял крайне симптоматичный процесс, точно уловленный лишь некоторыми аналитиками: «В этот момент 226 тысяч законопослушных шведских избирателей осознали, что суд признал их соучастниками преступного сообщества, и отдали свои голоса партии, обещавшей (в качестве, по сути дела, единственного пункта своей программы) вернуть файлообмену легальность» [Носик]. Когда же в 2011 году Пираты получили уже 9 % мест в парламенте Берлина, разговоров о казусах поубавилось вообще.

В то же время последние годы показали, что для того чтобы усомниться в повсеместно лоббируемых индустрией законах, в Пиратскую партию вступать вовсе не обязательно — представители политических структур самого разного рода и без того начинают восставать против них тут и там. Так, в январе 2011 года Кадер Ариф — докладчик Европейского парламента по The Anti-Counterfeiting Trade Agreement — тому самому соглашению, которое утвердило право досмотра и выдачу провайдерами личных данных, осудил документ как категорически неприемлемый и подал в отставку со своего поста. Год спустя группа польских политиков надела во время парламентских слушаний по ACTA главный символ антикорпоративного протеста — маски Гая Фокса, и через месяц

ратификация договора в Польше была приостановлена. Елена Дрновцек-Зорко, подписавшая в свое время АСТА от имени Словении, позже заявила, что сделала это «из гражданской беспечности». «Проще говоря,— утверждала она,— я не ясно понимала, что мне было поручено подписать документ, который, по моим собственным гражданским убеждениям, сдерживает свободу участия в самой крупной и значительной сети в человеческой истории и, следовательно, ограничивает, в частности, будущее наших детей»[1].

Бунты политиков пока что все же остаются точечными, но вот общественное недовольство постепенно все громче заявляет о себе — хороший случай оценить его представился, к примеру, 18 января 2012 года, когда по миру прокатилась целая серия акций протеста, приуроченных к обсуждению в Конгрессе США законопроектов SOPA и PIPA, упоминавшихся выше. В этих акциях — как в он-, так и в офлайне — приняли участие тысячи людей, считающих, что подобные законы радикально ограничивают свободу, фактически вводят цензуру и к тому же ставят под вопрос дальнейшее развитие интернета как такового. Характерно, что среди них при этом были далеко не только энтузиасты-одиночки или традиционные активисты антикопирайтной борьбы, такие как Free Software Foundation или Electronic Frontier Foundation — под общим лозунгом «Защитим интернет!» объединилось множество знаковых организаций, по сути определяющих лицо не только сегодняшней Сети, но и сегодняшнего мира вообще: Google, Twitter, Facebook, Wikipedia, eBay, Mozilla, Wordpress, Flickr и др. Сотни популярнейших сайтов в этот день полностью прекратили свою работу, оставив на главных страницах лишь протестные баннеры. *«Представьте мир без свободных знаний»*,— вот все, что сообщала англоязычная Википедия в течение суток. На месте логотипа Google красовался черный прямоугольник цензуры…

Цензура и открытость, контроль и свобода — вот те темы, которая все отчетливей проступают на фоне околокопирайтной борьбы.

---

[1] Гай Фокс — английский дворянин, один из ключевых участников Порохового заговора 1605 году. Соответствующая маска получила популярность благодаря комиксу Алана Мура и Дэвида Ллойда, а впоследствии и фильму «V — значит вендетта», где ее постоянно носит главный герой — своего рода городской партизан, борющийся с диктатурой в антиутопическом мире. Впоследствии ношение маски стало распространенной практикой на акциях антиглобалистов, в рамках кампании «Захвати Уолл-стрит» и т.д. Сегодня маска Гая Фокса превратилась в универсальный символ радикального политического и антикорпоративного протеста, и в частности — в непременного спутника борьбы за цифровую свободу, являясь, помимо прочего, фирменным знаком знаменитого движения Anonymous.

БИТВА ЗА КОПИРАЙТ И СВОБОДА СЕТИ

Сегодня становится очевидным, что битва за копирайт растянулась на годы и даже десятилетия. При этом сказать, кто берет в ней верх, по-прежнему крайне сложно. Во всяком случае, ни одна из сторон сдавать позиции, кажется, отнюдь не спешит. Законодатели раз за разом пытаются принять скандальный Stop Online Piracy Act или ратифицировать The Anti-Counterfeiting Trade Agreement — и натыкаются на непробиваемый общественный протест. Французы организовывают антипиратское агентство Hadopi — а через несколько лет официально признают его напрасной тратой денег, съедающей 12 млн бюджетных евро в год, но не справляющейся со своими задачами. Британский Digital Economy Act назначает злостным нарушителям копирайта наказание в виде пожизненного отключения от интернета, но в итоге — не применяется на практике. В Японии за нелегальное скачивание контента грозятся двумя годами тюрьмы и штрафом до 2 млн иен за файл, а парламент Голландии отклоняет антипиратский законопроект как нарушающий свободу распространения информации вовсе. США требует ареста создателя ресурса Megaupload, а Новая Зеландия отказывается его экстрадировать. Давление на файлообменные сети становится все активней — и оборачивается созданием все сложнее поддающихся контролю технологических стандартов, вроде Magnet.

Любая атака отбивается и закачивается контрнаступлением. Любое действие встречает противодействие и отпор. В конце концов вся эта схватка начинает принимать по-настоящему эпический масштаб: The Pirate Bay, отнюдь не шутя заявляет, что готовится размещать свои сервера на контролируемых с помощью GPS беспилотных летательных аппаратах, запущенных над нейтральными водами — и весь мир начинает на полном серьезе обсуждать, удастся защитникам копирайта добиться права сбивать их или нет. Казалось бы — всего лишь музыка, всего лишь кино и книги, для многих — всего лишь досуг, невинное развлечение. Кто еще недавно мог представить, что дело так быстро дойдет до боевых ракет, до *настоящих* военных действий?

Все это симптоматично и отнюдь не случайно. Искусство искусством, но в действительности антипиратская кампания апеллирует к куда как более масштабным социальным смыслам. Ровно поэтому инициативы вроде SOPA и PIPA пожинают такую бурю протестов. Ее эпицентр — отнюдь не посыл «мы хотим бесплатно качать песни и фильмы», она — реальное выражение тревоги за будущее Интернета и, как следствие, мира вообще, за то, какое место предстоит занять в завтрашнем дне свободе и прозрачности, а какое — подавлению и цензуре.

Цифровая революция с ее Интернетом и разнообразием возможностей для взаимодействия спровоцировала процессы, значение которых для общества как такового стало очень серьезным и, в сущности, куда как большим, чем для отдельных культурных областей. Сетевая вовлеченность в совместное онлайн-обсуждение актуальных противоречий и проблем начала менять представления множества людей и даже саму социальную систему. Поначалу, правда, было принято считать, что все эти изменения, все интернет-бури — пространство чистой виртуальности, не имеющее отношения к реальному миру [Gladwel, 2010]. Вот только выросшие из волнений в Сети революции на Ближнем Востоке, многотысячные митинги в Москве, события в Киеве, масса других примеров того же порядка заставили даже скептиков начать воспринимать происходящее всерьез.

При этом интернет-самоорганизация начала все чаще срабатывать там, куда приходила общая беда, где возникали точки мощного социального напряжения. Где-то такое напряжение переросло и в настоящий социальный протест, противостояние горизонтали встретившихся в Сети людей с не выполняющими свои функции вертикалями. Борьба с злоупотреблениями, разоблачение лгущих чиновников, акции против принятия несправедливых законов — иногда такие инициативы приводили к успеху, иногда — нет. Но даже самые скромные достижения на этом поприще сопровождала настоящая эйфория, восторг перед открытой мощью объединяющего и неподконтрольного иерархиям киберпространства.

Между тем ответ иерархий оказался жестким. Атаки на страницы активистов, блокировка неугодных сайтов, давление силовых структур на провайдеров и даже поисковые ресурсы — во многих уголках Сети развернулась настоящая кибервойна. До поры она велась за пределами какого бы то ни было правового поля, но постепенно властные вертикали стали обращаться к своим естественным рычагам, стремясь сделать Интернет полностью подконтрольным уже официально. Сказать, что подобной задачей озаботились только авторитарные режимы, при этом нельзя. Вопрос о том, стоит ли действительно жестко регулировать онлайн-процессы, сегодня остро стоит во всем мире. Сторонников и пропагандистов идеи регуляции достаточно повсюду — они отстаивают необходимость государственного надзора, запрета на анонимность, введения интернет-паспортов. Среди декларируемых ими целей, разумеется, нет борьбы с инакомыслием — все аргументы апеллируют скорее к сетевой преступности, защите жизненно важных технологических узлов от виртуальных атак и т.д. В этой позиции есть свой резон — ведь даже

лучшие достижения цифровой кооперации могут использоваться очень по-разному: известны, к примеру, случаи, когда с их помощью неофашисты обозначают этнические анклавы — и согласовывают сценарии погромов. Пресечение такой «солидарности» — благородная цель, проблема только в том, что как только рычаги для пресечения станут надежны и легитимны, что именно нужно пресекать, каждая получившая их структура будет решать по своему усмотрению.

Такая моральная неоднозначность всех предпосылок делает сегодня проблему сетевой свободы крайне зыбкой. Она порождает настоящую шизофрению целых идеологических систем, государств. Так, например, американская администрация выдвигает программу «свободы подключения», декларирует намерение выступать на стороне сетевых диссидентов, защищая право на доступ к информации повсеместно — от Ближнего Востока до Китая, и почти сразу же — начинает ожесточенное преследование создателя WikiLeaks, обеспечившего доступ к информации — секретной дипломатической информации США — интернет-пользователям по всему миру.

В конечном итоге никто так и не знает наверняка, нужно ли действительно контролировать Сеть — и можно ли делать это эффективно. Само представление о полной независимости, автономности Интернета с каждым днем, конечно, все больше похоже на миф. Когда Китай осуществляет масштабную киберцензуру, пытаясь официально обязать даже производителей компьютерной техники интегрировать соответствующие надстройки во все продающиеся на территории страны устройства; когда блокирует внешний доступ и переходит исключительно на внутреннюю сеть Иран; когда Индия организует National Cyber Coordination Centre, занимающийся мониторингом *всего* местного трафика, включая не только сообщения в социальных сетях, чатах и микроблогах, но и частную электронную переписку, в том числе — черновики еще не отправленных посланий, говорить о неподчиняемости онлайн-пространства никаким внешним силам уже не приходится.

Цифровая реальность, однако, пластична — и против многих запретительных средств в ней очень быстро появляется противоядие. Шифрование, подмена ip-адресов, сервисы вроде Feed over E-mail, способные доставлять пользователям из стран с действующей интернет-цензурой информацию сайтов, заблокированных в их регионе. Вот только технологии противоречивы — они способны помочь не только ослабить контроль, но и усилить его. Вся с каждым днем совершенствующаяся система сбора персональных данных рождена электронной коммерцией, но, по сути, являет собой мечту Большого Брата. Любое современное мобильное

устройство может сообщить заинтересованным лицам о своем владельце больше, чем он способен представить,— раскрыть все его интересы, образ жизни, местонахождение во всякий момент времени. Не менее прозрачны социальные сети — к примеру, в свое время именно в них иранские власти опознавали засветившихся на акциях протеста диссидентов, которых дальше ждали вполне традиционные меры воздействия. В общем-то, такие истории как нельзя лучше иллюстрируют неудобный, но трезвый тезис Мануэля Кастельса: «Глобальные сети нельзя контролировать, но людей, которые их используют,— можно» [Кастельс, 2004. С. 216.]

И в этом тезисе, и в самих процессах, разворачивающихся сегодня, впрочем, явно прослеживается важное «но»: сетевой контроль, кажется, исключает полумеры. *Ограничение* свободы в цифровой реальности не срабатывает, способ обойти его находится тут же — эффективен лишь *полный отказ* от свободы вообще. Сделать Интернет по-настоящему регулируемым можно — но для этого нужно пойти чуть дальше отдельных запретительных мер, став Ираном или Северной Кореей целиком и полностью. Не каждое общество позволит это, да и не каждое государство готово ставить перед собой такую цель.

Вот почему противостояние сторонников и противников сетевого либерализма так затянулось. Нельзя установить надежную власть над Интернетом, не подорвав базовых гражданских основ демократического мира. Но и идея о существовании зоны, в принципе недоступной для какого-либо властного вмешательства, оказывается для этого же самого мира чересчур смелой и даже подрывной. То же с ситуацией вокруг копирайта: нельзя победить файлообмен, не отправив в тюрьмы хотя бы пару тысяч самых обычных людей. Но на пути того, чтобы сделать массовым стандартом копилефт и полностью разрушить традиционную систему, стоит слишком много препятствий, как надуманных, обеспеченных инерцией сознания, так и выросших из вполне резонных причин. Как разрешится дилемма, кто победит в этой битве, и возможна ли тут вообще победа — покажет время. Возможно, самым существенным для нас является сегодня вопрос, на каком из полюсов окажется в этой истории Россия — и это вопрос далеко не об одной лишь интеллектуальной собственности и праве копирования в цифровой среде.

Список литературы:

«Амедиа» подаст в суд на пользователей и руководство сети «ВКонтакте» // РИА Новости. URL: http://ria.ru/culture/20100603/242114901.html

Вербицкий М. Антикопирайт. URL: http://www.erlib.com/Миша_Вербицкий/Антикопирайт/0/

Гарсайд Д. Конец платной музыки // ГАЗЕТА. 2007. № 191 от 12.10. URL: http://www.vedomosti.info/music/internet-music.htm

Кастельс М. Галактика Интернет: Размышления об Интернете, бизнесе и обществе. — Екатеринбург, 2004

Кошкина Э. RIAA отрицает все обвинения, предъявленные Таней Андерсен // Compulenta.ru, 23.05.2008. URL: http://net.compulenta.ru/357964/

Кряквина Ю. Перспективы рынка музыкального цифрового контента в России // ixbt.com, 14.12. 2005. URL: http://www.ixbt.com/cm/iriver-digitalaudio.shtml

Ласика Дж. Д. Даркнет: Война Голливуда против цифровой революции. Екатеринбург, 2006.

Лессиг Л. Свободная культура. М: Прагматика Культуры, 2007.

Никитин Л., Скрипников С. Копируй с миром! // Эксперт. 2007. № 4 (545).

Носик А. Файлообмен без адреса // Snob.ru URL: http://www.snob.ru/selected/entry/24348

Стракович Ю. Цифролюция. Что случилось с музыкой в XXI веке. — М., 2014.

Шадрин И. Закон на страже копирайта / / Upgrade special. 2008. № 04. С.109.

Andersen Tanya. RIAA complaint dismissed. URL: http://www.p2pnet.net/story/15037

The Constitution of the United States of America.

IFPI Digital Music Report 2011. URL: http://www.ifpi.org/content/library/dmr2011.pdf.

Gladwell M. Small Change. Why the revolution will not be tweeted // New Yorker. 04.10. 2010.

Godard J. L. Un Interview Les Inrockuptibles. — Цит. по http://os.colta.ru/news/details/17941/

Kolk van der Th. 'Corrupt', 'krankzinnig' en 'zakkenvullers': een zwaar jaar voor Buma/Stemra // deVolkskrant URL: http://www.volkskrant.nl/vk/nl/3380/muziek/article/detail/3059600/2011/12/01/Corrupt-krankzinnig-en-zakkenvullers-een-zwaar-jaar-voor-Buma-Stemra.dhtml

Oakes L. Judge in Internet music sharing case may grant new trial // Star Tribune, 2008, May 15. URL: http://www.startribune.com/entertainment/music/18971729.html?location_refer=Homepage)

OCED Information Technology Outlook 2004: Peer-to-Peer Networks in OECD Countries, ch.5, OECD.— Paris, 2004. URL: http://www.oecd.org/dataoecd/55/57/32927686.pdf

Walker J. Copy Catfight. How intellectual property laws stifle popular culture // Reason. March. 2000. URL: http://www.reason.com/news/show/27635.html

Д. В. Вольф (Москва)

«СЕЛФИ»: ПРАВДА ЖИЗНИ ИЛИ МИФОЛОГИЗИРОВАННЫЙ КОНСТРУКТ?

XXI век характеризуется проникновением во все сферы человеческой жизни новейших информационно-коммуникационных технологий, связанных, в первую очередь, с производством, фиксацией, трансформацией и трансляцией визуальных образов. Благодаря широкому распространению высокотехнологичных электронных устройств — мобильных гаджетов — появилась ежесекундная возможность самостоятельно выхватывать любые визуальные образы из потока реальности и представлять их в социальных медиа в хорошем качестве. Мобильный телефон, оснащенный камерой, играет ведущую роль в этом процессе. Особое место в практиках конструирования медиа реальности на экранах мобильных телефонов принадлежит формату селфи.

Селфи (англ. Selfie от англ. Self — сам, само) — фотографический автопортрет, сделанный самостоятельно при помощи цифрового устройства с камерой и загруженный в социальные сети. Как правило, снимается с расстояния вытянутой руки или при помощи зеркала. Селфи — одна из важнейших культурных тенденций второго десятилетия XXI века. В наши дни практика селфи получила очень широкое распространение. Селфи делают не только молодые люди, но и пожилые, как простые люди, так и звезды, политики и спортсмены, космонавты и даже животные, которых этому специально учат.

ИСТОРИЯ ТЕРМИНА И ПЕРВЫЕ НАУЧНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Принято считать, что термин «селфи» впервые появился 13 сентября 2002 года на австралийском интернет-форуме ABC Online [Liddy]. Однако широко использовать его для обозначения фотографий самого себя стали значительно позже, лишь в 2011–2012 гг. Журналисты британско-американского новостного сайта Mashable выяснили, что популярный тег #selfie родился в январе 2011 года [Laird]. На сегодняшний день с этим тегом только в Instagram было опубликовано больше 120 миллионов фотографий, а в ноябре 2013 года Оксфордский словарь назвал «selfie» словом года, поместив его в свою онлайн-версию.

Но селфи не просто фотография себя, сделанная самолично на мобильный телефон. Чтобы фотоавтопортрет стал селфи, им необходимо

поделиться с друзьями и миром, выложить в социальные сети, как правило, добавив к нему хештег #selfie (#селфи) или #me (#я).

Селфи становится популярной практикой у политиков, спортсменов и звезд шоу-бизнеса. Самым скандально известными групповым селфи последнего времени можно назвать селфи Барака Обамы, премьер-министра Великобритании Дэвида Кэмерона и премьер-министра Дании Хелле Торнинг-Шмитт во время похорон Нельсона Манделы, а самым популярным селфи в мире на данный момент является снимок с 86-й церемонии вручения «Оскар», который выложила ведущая церемонии Эллен Дидженерес в свой Twitter в марте 2014. Это групповое селфи, на котором ведущая окружена кинозвездами Голливуда. Уже в первые часы с момента публикации звездного селфи в Твиттере снимком поделились более двух миллионов человек.

Селфи — достаточно новое явление, его только начинают исследовать. На данный момент есть несколько исследований селфи, которые носят, скорее, психологический и социологический характер. Благодаря своей распространенности во всем мире, селфи становятся материалом, на основании которого можно делать интересные выводы. Так, в Фейсбуке существует группа The Selfies Research Network, созданная писательницей и ученым, преподавателем Нью-Йоркского Университета Терезой Сенфт (Teresa Senft). Данная группа была создана с целью объединения академических исследователей, студентов, а также всех заинтересованных в обсуждении художественных, экономических и социологических аспектов селфи. На данный момент в группе состоят чуть более 1000 участников, большинство из которых — исследователи-феминистки. В противоположность The Selfies Research Network, другой проект — Selfiecity был основан в 2013 году преимущественно мужской группой исследователей во главе с экспертом по теории новых медиа и программистом Львом Мановичем (Lev Manovich). Члены команды отобрали 656 тысяч фотографий из социальной сети Instagram, сделанные в 5 городах мира: Бангкоке, Берлине, Москве, Нью-Йорке и Сан-Паулу с 4 по 12 декабря, после чего ограничили набор данных 640 фотографиями из каждого города (3200 селфи в общей сложности) [Losh]. Исследователи проанализировали демографические данные (пол, возраст и т.д.) авторов селфи, их позы и выражения лиц, в том числе наклон головы, закрыты или открыты рот/глаза, положение тела, направление взгляда, наличие улыбки, в очках они или без очков и т.д. и создали на этой основе подробную интерактивную инфографику. В результате были сделаны выводы о том, средний возраст автора селфи составляет 23,7 года, что

женщины делают селфи чаще мужчин, москвичи улыбаются на селфи реже жителей других исследуемых городов и т.д.[1]

Нас в большей степени интересуют культурологические аспекты этого явления, которое мы будем рассматривать в широком контексте истории фотографии вообще и фотоавтопортрета в частности. Селфи можно интерпретировать как развитие поджанра автопортрета, как пример народной фотографии и как побочный продукт технологического развития последних лет. По своему влиянию и последствиям «селфи-революция» имеет сходство с революцией в фотографии начала 1890-х гг, которая была связана с первой доступной массам портативной фотокамерой Kodak Brownie.

Иногда термин селфи «задним числом» используют по отношению к прото-селфи или фотоавтопортретам, сделанным в XIX — нач. XX веков.

Общего мнения относительно того, кто первый сделал селфи, не существует. Возможно, первым «селфи» был дагерротип некого Роберта Корнелиуса, сделанный в 1839. Другим знаменитым примером постановочного фотоавтопортрета является автопортрет французского фотографа, пионера фотографии Ипполита Байара (Hippolyte Bayard) (1840 г.), где он предстал в образе утонувшего человека (в Сети снимок известен как «Self Portrait as a Drowned Man»).

Среди известных фотографических автопортретов можно назвать снимок Великой княжны Анастасии Николаевны, которая будучи подростком, сфотографировала себя с помощью зеркала и отправила снимок своему другу (1914 г.). На статус первого «селфи» претендует также фотография сотрудников известной манхеттенской фотостудии Byron Company, стоящих на крыше Marceau Studio в Нью-Йорке (1920 г.). На снимке мы видим пятерых мужчин крупным планом, позирующих перед камерой на фоне панорамы Нью-Йорка: трое мужчин посередине, как бы немного вдалеке, а двое других, которые стоят по бокам, держат камеру вытянутыми руками — один правой рукой, другой — левой. В подтверждение характера этого снимка как группового селфи, другой снимок показывает со стороны процесс съемки.

Американский политик и бывший госсекретарь США Колин Пауэлл также претендует на то, чтобы стать родоначальником селфи. Когда ему было 16 лет (в 1950-е гг.) он сфотографировал себя при помощи зеркала. Пауэлл совсем недавно выложил эту фотографию на своей страничке в Фейсбуке, чтобы показать, что он делал «селфи» задолго до того, как это стало массовым увлечением.

[1] См. подробнее: http://selfiecity.net/.

Прототипы селфи можно встретить не только в реальной жизни, но и в мультфильмах. Например, в советском мультфильме «Ну, погоди!», на стадионе волк отнимает у кота фотоаппарат и фотографирует себя с разных ракурсов с золотой медалью на шее.

МОБИЛЬНЫЙ ТЕЛЕФОН КАК ИНСТРУМЕНТ КОНСТРУИРОВАНИЯ СОЦИАЛЬНОЙ РЕАЛЬНОСТИ

В настоящее время самым распространенным средством, служащим для фиксации визуальных образов, является мобильный телефон. Видео/фотосъемка на мобильный телефон и выкладывание в социальные сети является каждодневной практикой современного человека. Итальянский философ Маурицио Феррарис, рассматривая мобильный телефон как особый феномен культуры, одним из первых попытался понять, что такое мобильный телефон с философской точки зрения. В своей книге «Ты где? Онтология мобильного телефона» ученый доказывает, что мобильный телефон, который совмещает в себе функции телефона и компьютера, «представляет собой непревзойденное орудие конструирования социальной реальности» [Феррарис , 2010. С. 19], он порождает mobile ontology, онтологию мобильного. По мнению Феррариса, «мобильный служит гораздо в большей степени для письма, чем для разговоров» [Феррарис , 2010. С. 14], и его основная функция, помимо передачи информации, это регистрация. Первый вопрос, с которым обращаются к собеседнику по мобильному телефону: «Ты где?» — отражает суть перемен, пришедших с появлением мобильного телефона. Это не просто уточнение обстоятельства места, но еще и подтверждение присутствия абонента в этом мире, его бытия.

Мобильный телефон, безусловно, изменил нашу жизнь. Его возможности с каждым годом растут, все совершеннее становится фотокамера, встроенная в него, а, следовательно, изображение становится все четче и качественнее. Начиная с 2011–2012 гг., именно фотография, выложенная в социальную сеть, а не смс, начинает играть главную роль. Е. Сальникова акцентировала внимание на особом статусе фото- и видеокамер, назвав их «идеальными помощниками и партнерами человека по зрительному восприятию и запечатлению мира» [Сальникова, 2012. С. 516]. Таким идеальным помощником можно назвать и мобильный телефон, поскольку он совмещает в себе функцию и фото- и видеосъемки. Кроме того, отмечает Е. Сальникова, «с фото- или видеокамерой человек чувствует себя более защищенным, потому что он более оснащен теперь для своего индивидуального визуального контроля и отображения», и

сам формирует свою визуальную вселенную. Именно поэтому «человеку важно, чтобы она [фото- или видео камера] сопровождала его именно в его человеческой жизни, в его перемещениях» [Сальникова, 2012. С. 513]. Стремясь зафиксировать себя в собственном бытии, человек поколения «digital native» в течение дня регистрирует активность, которая для него значима, и представляет другим в виде фото-видео отчета. Через регулярное выкладывание своего фотопортрета в социальные сети человек как бы подтверждает свое присутствие в этом мире.

Из технических возможностей мобильного телефона «возникает огромное семиотическое поле новых социокультурных значений. С помощью мобильного телефона иная, виртуальная реальность, порожденная Интернетом, просачивается в повседневную жизнь» [Николаева Е.В., Николаева Т.Н., 2004. С. 45–52.] Медиареальность становится в каком-то смысле важнее самой реальности. Как писал в свое время Ги Дебор, а до него Ж. Бодрийяр, если событие не освещено в СМИ, оно как бы не существует [Дебор, 1999; Бодрийяр, 1991]. В данном случае та же максима может быть применена по отношению к социальным сетям. Если человек долгое время не выкладывает контент в социальные сети, другие пользователи начинают думать, что с ним что-то случилось. В их представлении человек исчез, пропал, так как виртуальные следы человека — наиболее важное доказательство его жизни в первой реальности.

Если посмотреть на профили разных в людей в социальных сетях, у каждого пользователя будет разная подборка фотографий, так как каждый сам делает акценты и определенным образом моделирует собственное «Я» и собственный жизненный универсум. Например, один пользователь чаще всего выкладывает виды, пейзажи, необычные предметы, другой — кошек и еду, третий — преимущественно фотографии себя с друзьями во время тусовок, четвертый — фотографии, связанные со здоровым образом жизни, и т.д. Тем самым, выборочными фиксациями человек создает параллельную реальность своего Я, свой имидж: совокупность фото и видео кадров создает у каждого собственную сконструированную реальность.

Таким образом, в социальных сетях и мобильных приложениях (Facebook, Instagram, Twitter, Tumblr, ВКонтакте) каждый организует некое собственное виртуальное пространство, которое в значительной степени мифологизировано, потому что выбираются и выкладываются преимущественно фото определенного типа; к самим фотографиям могут создаваться подписи, привносящие в изображение новые смыслы. Современные технические средства дают возможность представить

другую версию реальности, сконструировать ее и себя в ней (отсеивая определенные фотографии, используя фильтры, преображающие фотографию и т.п.) без опасения прослыть лжецом.

INSTAGRAM И СЮЖЕТИКА СЕЛФИ

Остановимся подробнее на Instagram как на одном из самых интересных технических средств конструирования альтернативных реальностей. Instagram является бесплатным мобильным приложением и одной из крупнейших активных социальных сетей, которая насчитывает более 200 миллионов пользователей по всему миру. На сайте приложения значится: «Запечатлейте и поделитесь моментами в мире». Идея приложения в том, чтобы обработать фото или видео, как правило, сделанное только что на мобильный телефон одним из ретро-фильтров по своему вкусу, и показать всему миру — через свой сервис или с помощью интеграции в соцсети. Благодаря Instagram любой человек может за несколько секунд получить снимок, который будет выглядеть так, как будто его сделали на старую пленочную фотокамеру и проявили вручную. Кроме того, Instagram делает фотографии квадратной формы — как камеры моментальной фотографии Polaroid, Kodak Instamatic и среднеформатные камеры 6×6. Именно поэтому Instagram называют «ломографией в цифре» [Вороненко]. Одними из наиболее популярных сюжетов в Instagram являются селфи, вид из окна, нахождение в пробке, еда, встречи с друзьями, путешествия, посещение мероприятий и т.д. Как правило, все фотографии, выложенные в Инстаграм, обрабатываются фильтрами, что значительно улучшает эстетическую привлекательность изображения.

В целом фотография уже перестала быть привилегией профессионалов — для этого не обязательно получать специальное образование, можно научиться фотографировать даже на профессиональном уровне, благодаря Интернету и самообучению. Каждый может стать фотографом и моделью и даже звездой Instagram в одном лице, например, собрав большое количество лайков и комментариев. Для того, чтобы сделать красивый снимок, человеку больше не нужно знать в подробностях, как устроен фотоаппарат и какие процессы происходят в нем, когда он нажимает на кнопку.

При этом селфи не претендует на статус художественного произведения. Его цель — хроники жизни, дневники. Так как на первом плане в селфи находится лицо, можно провести параллели с жанром фотопортрета. Во времена расцвета живописи портрет заказывали профессиональным художникам, что могли позволить себе лишь обеспеченные

люди. В СССР специально ходили в фотоателье, чтобы сделать фотопортрет. И тогда опять требовался профессионал. Сейчас технические возможности современной цифровой техники и темп жизни современного человека дают возможность быстро фиксировать происходящее и делать фотографии в большом количестве. Человеку больше не нужен профессионал. Делать фотоавтопортрет легко и просто.

Под прицелом камеры мобильного телефона оказываются совершенно обыденные предметы и ситуации — селфи в зеркале шкафа/лифта/тренажерного зала или другом зеркале с целью поделиться своим луком (от англ. look — внешний вид, облик). Отсюда и так называемый лифтолук, получивший столь большую популярность у пользователей Instagram во всем мире. Лифтолук — это фотоавтопортрет в лифте, в котором есть зеркало/зеркала. Казалось бы, в лифте нет интересного фона, что же побуждает людей бесконечно снимать лифтолуки? Так же как и в общественном туалете нет ничего примечательного, за редким исключением. В роли провокатора здесь выступает зеркало, оно побуждает человека делать селфи и подпитывает его страсть к фиксации. Благодаря зеркалу происходит встреча человека с самим собой. И эта встреча по-настоящему знаменательна. Человек, который увидел себя со стороны, хочет себя задокументировать. Наличие зеркал вокруг и фотокамеры в мобильном телефоне провоцирует людей запечатлевать себя снова и снова. Селфи — это квинтэссенция нарциссизма эпохи «развитого постмодернизма».

Формат селфи эволюционирует и порождает новые разновидности. Со временем появились такие виды селфи как helfie (фото своих волос), welfie (автопортрет на тренировке), drelfie (фото пьяного себя), а также bookshelfie (автопортрет на фоне книжных полок) и legsie (фото своих вытянутых ног с красивым задним фоном), felfies (селфи, сделанный на ферме). Одним из популярных видов селфи последнего времени являются селфи из постели, как предполагается, сразу после секса, которые публикуются с хэштегами #aftersex и #aftersexhair.

Кроме того, если когда-то человек фотографировался целиком, в полный рост, а фотографии, на которых обрезаны ноги или голова, считались неудачными и отбраковывались, то теперь целостность становится не важна. На селфи может быть часть лица или какая-то часть тела человека. Существуют также селфи-коллажи, на которых не просто лицо человека в анфас, а где экран разделен на части при помощи специальной виртуальной рамки, в каждой из этих частей мы видим элементы одного тела по отдельности. Например, в одной — полностью лицо, в дру-

гой — крупный план ногтей (маникюр), в третьей — нога, рука, любая часть тела с татуировкой, в четвертой — глаз крупным планом и т.д. К типичным селфи можно отнести снимки, на которых видно только лицо и небольшой фрагмент фона (или же фона совсем не видно) и селфи, сделанные с помощью зеркала, не всегда в полный рост (иногда с обрезанной головой). Таким образом, репрезентантом человека становятся его части тела. Человек как бы разделяет свое тело, и его фрагментированная телесность становится равной ему самому.

Селфи можно рассматривать как новую форму коммуникации. Фактически, они призваны не просто показать, «какой я сегодня красивый» или «как я себя люблю», но еще показать друзьям или членам семьи свое актуальное состояние — приподнятое настроение, восторг и т.д. Улыбчивых селфи все же больше, чем угрюмых селфи. Выложить селфи — это все равно что начать общение, все равно что сказать «привет» или «как дела?». Или, вместо того, чтобы писать: «Я пришел на работу», выложить фотографию из офиса.

Можно предположить, что Instagram — это визуальный аналог Твиттера. Так же как и Твиттер, Instagram призван ответить на вопрос «Что ты сейчас делаешь?». Но, в отличие от Твиттера, который отражает реальную жизнь и часто используется для передачи новостей как личного, так и общественного значения, селфи является, как и всякое изображение, символичным. А изображение — это некий текст, несущий определенные социокультурные коды. Визуальный текст дает возможность непрямого высказывания. Не обязательно писать, где ты находишься и чем занимаешься, достаточно просто загрузить фото.

За время своего относительно недолгого существования селфи успели создать шаблонные сюжеты, которые становятся основой для типологизации городской жизни. Это повседневность, которая проходит в декорациях города, как правило, мегаполиса: за рулем личного автомобиля в пробке, в лифте, на рабочем месте, в туалете, кафе, ресторане, в отражении больших круглых зеркал на кассах супермаркетов и т.д. Селфи перед вылетом в отпуск — в самолете, в аэропорту также пользуются большой популярностью.

В кадре может оказаться не только сам фотограф, но и другие люди и предметы, намеренно или случайно. Но селфи не ограничивается набором стандартных ситуаций. У современного человека также наблюдается стремление фиксировать себя не только в повседневных обыденных ситуациях, но еще фиксировать все необычное, связанное с экстримом. Например, селфи на фоне аварии, селфи на фоне бомжа, сел-

фи на американских горках, снятое по ходу движения, селфи на экстремальной высоте / во время прыжка с парашютом, селфи под водой, селфи во время исполнения трюка на велосипеде и т.п. являются примерами этой тенденции. Среди авторов экстремальных селфи можно назвать путешественника, блогера и фотографа Ли Томпсона (Lee Thompson), который забрался на вершину статуи Христа-Искупителя в Рио-де-Жанейро и сфотографировал себя[1]; молодого смельчака, известного под ником «Христианин», который снял селфи, пока за ним гнались разъяренные животные во время Бычьего бега в Бейтауне, штат Техас; фотографа и городского альпиниста Кирилла Орешкина, который прославился благодаря своей страсти делать селфи, когда висит на одном из высотных зданий, или гуляет по кабельному мосту, или даже стоит на гигантской звезде на крыше высотной башни.

Существует еще одна категория селфи, которая выходит за рамки как повседневного, так и необычного. Эти фотографии можно отнести к разряду шокирующих / выходящих за рамки морали. Среди них селфи в храмах, на похоронах и т.д. Стало известно о случае, когда российский предприниматель снял себя на телефон во время попытки самоубийства, после чего покончил с собой[2]. Еще один известный пример — селфи девушки, которая запечатлела себя на фоне Бруклинского моста в тот момент, когда спасатели пытались снять с него самоубийцу. В Сети можно обнаружить примеры других шокирующих снимков, которые выступают под видом реальных селфи. Например, когда девушка сделала селфшот с надутыми губами на фоне своей только что умершей бабушки с подписью: «Покойся с миром, бабушка (плачущий смайл). Нельзя было и мечтать о бабушке лучше тебя». Более того, если верить Интернет-СМИ, в мае 2013 года в нью-йоркском районе Бронкс 23-летний парень убил собственную мать и сфотографировался на мобильный телефон с ее отрубленной головой. В октябре того же года в штате Флорида ученик старшей школы сфотографировал сам себя в классе, где в этот момент рожала его учительница. Однако нельзя с уверенностью утверждать, что все ситуации, представленные в этих селфи, соответствуют действительности, поскольку не всегда можно найти доказательства их достоверности. Тем не менее, впечатляющее количество селфи с самой разнообразной те-

[1] У убитого в Домодедове бизнесмена нашли суицидальные селфи [Электронный ресурс]. URL: http://www.vesti.ru/doc.html?id=1568956&cid=8 (дата обращения: 19.05.2014).
[2] «Селфи» на крови: американка сфотографировалась на фоне суицида. [Электронный ресурс]. URL: http://www.vesti.ru/doc.html?id=1164286&cid=520

матикой, в т.ч. скандальных и шокирующих, позволяет делать выводы о том, что феномен селфи претендует на то, чтобы захватить все стороны нашей жизни.

У. Эко отмечал, что наша цивилизация становится image-oriented, ориентированной на зрительный образ. При этом ученый подчеркивал, что визуальные коммуникации должны сосуществовать с вербальными, в первую очередь с письменными [Эко]. В случае с селфи, авторская подпись, размещенная под снимком в инстаграм, а также хештеги, часто помогают декодировать смысл визуального сообщения или опровергнуть его.

МИФОЛОГИЗИРОВАННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ СЕЛФИ

Фотография может с легкостью стать инструментом для конструирования и представления личности, собственного «Я». Действительно, «фотографические автопортреты предлагают наибольшую возможность контролировать собственный образ, позволяя представлять себя другим опосредованно» [Tifentale]. Преподаватель философии из Университета Халла, Доун М. Уилсон (Dawn M. Wilson), специализирующаяся в области философии фотографии и фотографического автопортрета в частности, обратила внимание на то, что «в формате автопортрета автор стремится к такой же степени доступности собственного лица, с которой ему доступно лицо любого другого человека, которое он собирается изобразить» [Wilson, 2013. С. 58].

Выбирая тот или иной фильтр для своего снимка, пользователь проявляет креативность, пусть она и ограничена набором из 19 фильтров, и может почувствовать себя творцом. С помощью фотографий в Инстаграм изображение реальности украшается, представляется в идеальном виде: изменяются реальные цвета (их можно сделать ярче, или наоборот, мрачнее, из цветной фотографии сделать черно-белую и т.д.), добавляется красивая рамка к изображению, какие-то объекты выводится на передний план, другие размываются и т.д. Все это для того, чтобы передать свое ощущение и восприятие реальности, свои эмоции: ты не увидишь то, что вижу я, но зато ты почувствуешь то, что чувствую я.

Человек стремится зафиксировать себя в собственном бытии, и мобильные фотоснимки делают возможной визуализацию личной экзистенции. Фильтруя свою повседневность, выбирая в течение дня кадры, складывающиеся в особую, значимую для него микроисторию, каждый сам моделирует медиареальность, которая центрируется вокруг его собственного «Я». Селфи — это апогей эгоцентричной модели вселенной, алиби присутствия человека в этой реальности, в этом мире. При этом

метод селфи самодостаточен, так как он отменяет необходимость присутствия Другого в акте подтверждения факта собственного бытия здесь и сейчас (в процессе съемки). Человек сам является мишенью, референтом, фотографическим Spectrum'ом и одновременно Operator'ом, то есть одновременно и Фотографирующим и Фотографируемым (говоря языком Барта из «Camera lucida»). Получается, что из трех способов действия Барта — Operator, Spectrum и Spectator — исчезает Operator. Остается «два типа опыта: опыт разглядываемого субъекта и опыт субъекта разглядывающего» [Барт, 2011. С. 6].

Среди синонимов слова «селфи» журналистами часто используются такие слова, как «самострел» и «самоснимок». Все они апеллируют к самостоятельности и автономности человека. Некогда распространенная просьба случайного прохожего сфотографировать его теряет актуальность. Другой нужен, но не для того, чтобы фотографировать, а для того, чтобы смотреть и оценивать (комментировать, ставить лайки). Тяга документировать жизнь, оставлять следы своего существования для потомков была всегда, и селфи — это лишь очередной виток ее развития. Если раньше люди хранили свои фотографии дома, иногда показывали гостям или пересматривали их сами, то сейчас человеку важно не только самому смотреть на свои фотографии, но и показать себя другим в контексте квази-реальности, которую он собрал из наличных артефактов повседневности, получить одобрение со стороны. То есть не просто сфотографируй себя, но еще и отошли друзьям: я на улице, я в кафешке, а вот я на рабочем месте. Так возникает не просто автопортрет, а селфи как сконструированный образ своего «Я», как иконический знак некоторой личности.

В процессе съемки человек подстраивает камеру телефона так, чтобы выбрать лучший ракурс самого себя, представить себя в выгодном свете. Только сам человек знает, каким бы он хотел себя видеть. В результате этого возникает позирование. Вилем Флюссер, один из виднейших теоретиков медиа, коммуникации и фотографии, отмечал: «Фотограф больше не должен, подобно художнику, концентрироваться на кисти, а может предаться свободной игре с фотокамерой. Работа по печати образов на поверхности, которую необходимо выполнять, происходит теперь автоматически: с инструментальной стороной аппарата "покончено", человек теперь занят только игровой стороной аппарата» [Флюссер, 2008]. Таким образом, человек оказывается вовлеченным в процесс игры. Ролан Барт подчеркивал, что как только человек чувствует, что он попадает в объектив, он «конституирует себя в процессе "позирования",

мгновенно фабрикует себе другое тело, заранее превращая себя в образ» [Барт, 2011. С. 6]. Селфи и есть позирование, это конституирование человеком себя в процессе «позирования».

Первые (фото)модели вынуждены были длительное время оставаться неподвижными, вживаться в каждый миг, что было обусловлено технически — слабая светочувствительность первых пластинок требовала большой выдержки при натурных съемках. Как остроумно заметил В. Беньямин, рассуждая о ранней фотографии, «достаточно лишь взглянуть на сюртук Шеллинга; он совершенно определенно готов отправиться в вечность вместе с его хозяином, его складки не менее значимы, чем морщины на лице философа» [Беньямин, 2013. С. 15]. Современный человек становится моделью, он ни капли не стесняется камеры мобильного телефона, наоборот, чувствует себя уверенным и раскрепощенным перд ним. Сегодня важно схватить мгновение, а не вживаться в него. На то, чтобы вживаться, у современного человека просто-напросто нет времени. Самоснимки становятся каждодневным ритуалом, сродни утреннему туалету или приему пищи. Современный человек мыслит себя медийным существом, он болеет медиареальностью, и, вслед за В. Савчуком, эту ситуацию можно назвать «приступом (медиа) реальности» [Савчук, 2013].

Авторов селфи можно условно разделить на две группы: первые показывают свое ироническое отношение к этому, в результате чего происходит снятие пафоса селфи через иронию; вторые ориентированы на серьезность и пафос. Пользователь Instagram yordaki разместил в Инстаграм самоснимок в зеркале с подписью: «чем же еще заниматься». На заднем плане видна сушилка для белья с развешенным бельем и прочие предметы. Подпись говорит о том, автор данного селфи относится иронично к селфи, к тому же считает его совершенно повседневным занятием. Чем же еще заниматься, как не фотографировать себя любимого. Это типичное селфи представляет собой самоиронию и пародию на тысячи подобных типичных селфи. Сушилка для белья и аскетичный интерьер не становятся помехой. Выражение лица очень серьезное.

Очень часто, делая селфи, люди делают т.н. «duck face», «дак-фейс», т.е. утиное лицо (во время фотографирования человек строит губы бантиком, надувает их, как у утки). Это своего рода социальная игра по Барту, т.к. человек заранее готовится позировать, дает понять «свое ироническое отношение (conscience amusée) к церемониалу фотографирования». Только это уже не легкая усмешка, которая «не должна … ни в коей мере изменить драгоценное существо… личности» [Барт, 2011.

С. 6]. Дакфейс — это постмодернистский ход, в котором человек показывает, что все, что вокруг, — несерьезно, это уже настоящая сверхирония.

И если Барта, когда он, фотографируясь, имитировал самого себя, посещало «ощущение неаутентичности, временами даже поддельности» [Барт, 2011. С. 7], словно он испытал микроопыт смерти, теперь для типичного пользователя Инстаграм нет проблемы неаутентичности. Это, наоборот, как вторая жизнь человека, т.к. потом этот кадр начинает жить в социальных сетях, его аутентичность не ставится им самим под сомнение (сам факт, что я зафиксировал, это уже аутентично). В современных реалиях человек доказывает аутентичность места, на фоне которого он фотографируется. Важным становится не сама достопримечательность, а человек (его тело и лицо), который находится в определенном месте. По словам Льва Мановича, это фотографирование себя может быть индикационным, целым новым направлением в фотографии и новым способом индивидуального самовыражения, «это все равно что новый пейзаж, или новый процесс мышления: "Я как часть этой картины"», — говорит он [Leasca]. При этом Манович считает, что нет какого-то одного единственного мотива. Одни люди делают селфи, чтобы выглядеть привлекательно перед друзьями. Другие делают их, потому что это что-то вроде повседневной метки: «Я здесь в этой точке во времени», словно вы касаетесь кого-то»[Leasca].

Так срезы реальности, которые возникают на экранах мобильных гаджетов становятся формой современных медиа-хроник, летописи в формате микроисторий. При этом селфи представляет собой очень важную медийную практику, которая позволяет совместить внешнее бытие и визуальную презентацию личной экзистенции, которая одновременно является и «правдой жизни», и мифологизированным конструктом своего «Я». Селфи — это не только квинтэссенция нарциссизма, но еще и коммуникативный акт, призванный передать свое актуальное состояние/настроение/местонахождение, а также самодостаточный метод (способ действия), в котором человек является одновременно и Фотографирующим и Фотографируемым. Особую роль в возникновении и развитии жанра селфи сыграли социальные сети, в частности популярное мобильное приложение Instagram, которое позволяет делиться фотохрониками собственного «Я» с друзьями или со всем миром.

Список литературы:

Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / Ролан Барт; пер. с фр., послесл. и коммент. Михаила Рыклина. — М., 2011.

Беньямин, В. Краткая история фотографии: [эссе] / Вальтер Беньямин. — М., 2013.

Бодрийяр Ж. Войны в Заливе не было (La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu). М., 1991.

Вороненко, А. Instagram как жанр и аналоговые предшественники любимых фильтров. [Электронный ресурс]. URL: http://www.ferra.ru/ru/digiphoto/review/all-about-Instagram/#.U4Hznvl_t8F (дата обращения: 19.05.2014).

Дебор Г. Общество спектакля. Пер. с фр. / Перевод С. Офертаса и М. Якубович. — М., 1999.

Николаева Е.В., Николаева Т.Н. Повседневная вещь как объект социокультурной практики: семантика мобильного телефона в молодежной субкультуре // Вестник МГУДТ. Сборник научн. трудов. 2004, Вып. № 2 (44).

Савчук. В.В. Медиафилософия. Приступ реальности. — СПБ., 2013.

Сальникова Е.В. Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века. — М.: Прогресс-Традиция, 2012.

Феррарис М. Ты где? Онтология мобильного телефона / Пер. с ит. К.

Тименчик М. Устюжаниновой. — М., 2010.

Флюссер В. За философию фотографии / Пер. с нем. Г. Хайдаровой.— СПб ., 2008.

Эко У. От Интернета к Гутенбергу: текст и гипертекст. Отрывки из публичной лекции Умберто Эко на экономическом факультете МГУ 20 мая 1998 [Электронный ресурс]. URL: http://philosophy.ru/library/eco/internet.html (дата обращения: 19.05.2014).

Laird, S. Behold the First 'Selfie' Hashtag in Instagram History. [Электронный ресурс]. URL: http://mashable.com/2013/11/19/first-selfie-hashtag-instagram/ (дата обращения: 19.05.2014).

Leasca, S. The science of selfies is serious business — and seriously revealing. [Электронный ресурс]. URL: http://www.latimes.com/nation/shareitnow/la-sh-science-of-selfies-is-serious-business-20140225,0,3834176.story#axzz2uJ2LmeJg (дата обращения: 19.05.2014).

Liddy, M. This photo, posted on ABC Online, is the world's first known 'selfie'. [Электронный ресурс]. URL: http://www.abc.net.au/news/2013-11-19/this-photo-is-worlds-first-selfie/5102568 (дата обращения: 19.05.2014).

Losh E. Beyond Biometrics: Feminist Media Theory Looks at Selfiecity. University of California, San Diego [Электронный ресурс]. URL: http://d25rsf93iwlmgu.cloudfront.net/downloads/Liz_Losh_BeyondBiometrics.pdf (дата обращения: 19.05.2014).

SELFIE is named Oxford Dictionaries Word of the Year 2013. [Электронный ресурс]. URL: http://blog.oxforddictionaries.com/press-releases/oxford-dictionaries-word-of-the-year-2013/

Tifentale, A. The Selfie: Making sense of the "Masturbation of Self-Image" and the "Virtual Mini-Me". [Электронный ресурс]. URL: http://d25rsf93iwlmgu.cloudfront.net/downloads/Tifentale_Alise_Selfiecity.pdf

Wilson D.M. Facing the Camera: Self-Portraits of Photographers as Artists. //The Journal of Aesthetics and Art Critisim 70, №1 2013

Е. В. Дуков (Москва)

СОЦИАЛЬНАЯ ПАМЯТЬ И ЛЮБОПЫТСТВО

Сегодня мы живем в мире, заполненным экранами. Их можно встретить везде, вплоть до современных туалетов. Экранов столько, что иногда не понятно, как человек может пропустить через себя столько экранной информации. А ему все мало, часть бизнеса сегодня построена на поиске незаполненного места, куда можно было бы воткнуть еще один, пусть маленький, экранчик. И если один из них гаснет или по нему идет какая-то необычная информация, абракадабра, вместо вздоха облегчения возникает ощущение тревоги: что-то случилось, жди беды. У слова «экран» есть однокоренное слово глагольного типа — экранировать, то есть, защищать от ненужных или опасных внешних воздействий. Экран, как щит, должен прикрывать хозяина и усиливать то, что сегодня необходимо для его жизни. Социальная память, по существу, и есть разновидность таких экранов. Она высвечивает в истории человека необходимое в данный период времени, а с ним и социальной группы, общества, планеты, и отторгает, погружает в тень ненужное. И обязательно оставляет лазейку для любопытства, без чего невозможно при движении в неведомое.

Память — один из универсальных и удивительных механизмов жизни. Ее можно найти в естественной среде и в искусственной. Она есть у всех живых существ и растущем числе придуманных и сделанных человеком. Но главный носитель памяти — человек. Он благодаря памяти с детства окружен воспоминаниями. Родственники умиляются: «Ты помнишь, каким он был…». Сослуживцы отмечают: «Он стал….». Благодаря памяти индивид учится сравнивать. Как только он становится человеком, начинает сопоставлять: себя с другими, себя сегодняшнего с собой прошлым, дом сегодняшний с домом прошлым, дорогу сегодняшнюю с прошлой,… И все это функция человеческой памяти. Конечно, есть некоторое количество людей, которые убеждены, что «ничего нового под луной нет», живем, как жили. Но жили ли они? И что собой представляет их жизнь? Представлений о времени для них, по сути, нет, как нет и памяти. Зачем им она? Экран уже становится не щитом, потому что щит подразумевает наличие активного внешнего мира, с которым надо как-то взаимодействовать, а люльку, в которой спит сознание под аккомпанемент телепрограмм. В художественной литературе этот тип людей был назван «манкуртами». Но не о них пойдет в настоящей статье речь.

Память — вечный измеритель, редко точный, но абсолютно необходимый. Ведь человек все меряет с помощью памяти. А она ведет себя как капкан — многих из нас не отпускает, особенно, тех, кому за сорок и больше. Тех, кому есть что вспомнить. Нет-нет прочитаешь или услышишь: «Боже, как это похоже на 1812 год!», «Это как при Екатерине II», «При Робеспьере», «как предсказал Ностардамус», «Как при Хрущеве…»…. Многие пытаются посредством памяти связать сегодняшнее с прошедшим, с теми сюжетами, которые нам по тем или иным причинам знакомы или о которых мы знаем по рассказам родственников и друзей. Зачем? Наверное, здесь можно найти много причин, но одна из основных — понять, где мы находимся, и с большей или меньшей вероятностью подготовиться к тому пути, который нас ждет дальше. Ждет ли? Или мы должны его прокладывать сами, не надеясь на мойр? Эрик Хобсбаум, один из первых ученых, которые начали заниматься социальной историей, в 1900 годах пророчески писал: «Мы не знаем будущего. Мы знаем только, как сложилась история … Мы можем быть уверены только в одном. Если человечество задумывается о будущем, то это будущее не может быть продолжением прошлого или настоящего. Попытки построить третье тысячелетие на прежних основаниях будут обречены на неудачу. А ценой неудачи, т. е. альтернативой изменившемуся обществу, является пустота» [Хобсбаум]. Жестко? Но так устроена жизнь.

Пустота — странная штука. В природе ее нет нигде. Нигде, кроме человеческих представлений. Сознание творит пустоту, когда не может найти предметы, события и процессы, определить время и расставить маяки в пространстве. Возникает, как это не парадоксально звучит, ничто. Пустота кажется мертвой, хотя она «до краев» наполнена многими потенциальными жизнями. Но какая из них вырвется из пустоты и начнет устанавливать свои правила, требовать назвать предметы, определять события, погружать их во время и очерчивать пространство, — это функция будущего, того будущего, которое призвано стать настоящим. А то, что было до пустоты настоящим, начнет становиться предметом памяти или исчезает. Другого не дано. В последнее время, похоже, человечество начало ощущать, что оно стоит в шаге от этой «пустоты». Возможно, поэтому оно так пытается понять прошедшее, чтобы найти дорогу в свое будущее. И ищет разгадку с помощью памяти.

Этим, прямо или косвенно, заняты все гуманитарные науки. И все же на сегодняшний день нет единого понимания памяти. Все понимают значение этого феномена, но результаты, полученные методами разных наук, пока не привели к чему-то значимому, общему для всех. Правда,

среди наук есть та, которой по определению положено заниматься памятью, и только ею. Это — история. Все остальные гуманитарные науки время от времени обращаются к памяти, но лишь как не к самому главному из своих предметов. Лишь для науки истории память находится в центре интересов. Впрочем, сама история не всегда была наукой.

Как известно, изначально в Древней Греции история была одним из искусств, и ее богиня-покровительница Клио входила в число муз. Фактическим предметом истории вплоть до Нового времени должно быть содержание памяти общества, данное через историю крупных событий и отдельных выдающихся персон. И, в общем, так было. История состояла из абсолютных фактов, не нуждающихся в проверке, хотя время от времени, в зависимости от социально-политической ситуации правившихся и уточнявшихся. С этой точки зрения, она несколько напоминает церковные догматы. Только в Новое время она стала наукой и начала выстраивать свою методологию. Но одновременно в ранге «настоящей» науки с XVII века она стала терять свою «абсолютность», размыла свой предмет, а потом и видоизменилась по сути. Сегодня часть историков исходит из изучения закономерностей общественного развития, другая часть свой предмет видит сквозь сознание людей… Возникли «частные» истории — техники, искусства, городов и т.д. XX век ознаменовался возникновением историей повседневности и социальной историей. Но они уже вышли за переделы традиционной науки истории.

Во второй половине XX века появилась «публичная история», вообще отказавшаяся от притязаний на собственною историческую методологию. Как, собственно, и весь постмодернизм, в рамках которого она вызрела. «Публичная история» стала описывать историю простых людей, стандартные ситуации и т.п., все то, что входит в обычную жизнь. В результате этих пертурбаций память стала одним из важных межпредметных феноменов. И она заняла одно из главных мест в науке социологии. Правда, она оказалась на месте «серого кардинала» — почти никто не говорит о социальной памяти напрямую, но многие понимают ее значение и, так или иначе, с ней начинают работать. Так появился термин «национальная память» и его производные, а в последнее время начинает мелькать термин «Память мира».

Это название первой из основных программ Организации Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры (ЮНЕСКО). Основной ее задачей поначалу была защита всемирного документального наследия, или части памяти человечества. Программа была принята на Ассамблее ЮНЕСКО в 1992 г. и должна была охватывать документы по всем значимым общечеловеческим ценностям. Про-

грамма должна была опираться на устоявшиеся социальные институты, а ее главные постулаты должны были передаваться из поколения в поколение. Такова была идея. Но все пошло по иному пути. И это закономерно — земляне слишком разные, у них разные нормы и представления обо всем, что их окружает. Недаром XX век оказался периодом жесткой борьбы за идентичность, подчас кровавой, перерастающей в небольшие пока войны[1]. Это свидетельствует о том, что пока нет какого-либо фиксированного стандарта для включения в реестр общечеловеческих ценностей. Даже человеческая жизнь, как показала практика последних десятилетий, к ним не относится, в отличие от «идентичности».

Идентичность, как известно, одна из важнейших функций социальной памяти. Люди сызмальства научаются поступать таким образом, чтобы окружающие могли понять смысл их действий и действовать в свою очередь в соответствии со считываемым смыслом. Процесс понимания начинается с первого крика младенца и заканчивается последним вздохом умирающего. И повседневная жизнь построена на идентичностях. Х. Абельс по этому поводу писал: «Каждый (член общества — Е.Д.) владеет общим запасом знания данного общества и использует базисные правила интерпретации социальной реальности» [Абельс , 2000. С.31]. Каким образом определяется тезаурус необходимых знаний? Кто здесь играет первую скрипку? Полагаю, это — социальная память. Именно она позволяет человеку определить границы «нормального Я», пересекать которые дано очень немногим. Ведь окружающая социальная реальность индивиду не принадлежит — она сконструирована другими людьми, и он обязан, хочет или нет, в нее встроиться.

Немецкие социологи П. Бергер и Т. Луман посвятили этому врастанию отдельную главу в книге «Социальное конструирование реальности» под названием: «Общество как субъективная реальность» [Бергер, Лукман, 1995]. Странно? Но только на первый взгляд. В ней они описали очевидные факты: человек не рождается членом общества, он имеет только предрасположенность к социальности и только по мере взросления становится членом человеческого общества[2]. В жизни каждого инди-

---

[1] Часть ученых, впрочем, придерживалась противоположной точки зрения и настаивала на отказе современного человека от поисков идентичности. По их мнению, отказ от идентичности является единственно правильным решением в условиях современного модерна. — См. [Berger u.a., 1975].

[2] Но может и не становиться. Известны случаи появления «синдрома Маугли» у детей, либо попавших «на воспитание» к животным, либо оказавшихся вскоре после рождения в нечеловеческих социальных условиях. Эти дети так и не могли становиться полноценными людьми. См. например [Выготский, Лурия. 1993].

вида существует закономерная последовательность шагов его вхождения в орбиту социума, первый из которых начинается с субъективной реальности, и только потом она выстраивает реальность объективную. Как экраны, которые перенастраиваются при получении новой информации.

В отечественной науке термин «социальная память» одним из первых стал использовать академик Я.К. Ребане [Ребане, 1982; Ребане, 1977]. Он рассматривал память как хранилище результатов практической и познавательной деятельности. С точки зрения науки социологии, задачи социальной памяти — создание и поддержание идентичности определенных социальных сообществ, выстраивание поколенческой вертикали, условий для разного рода общения, взаимопонимания и форм сотрудничества людей. Она выступает обязательным условием существования общества и его групп, их устойчивости.

Считается, что содержательную основу социальной памяти составляет культурный багаж народа, проживающего на определенной территории и включающий элементы этнической культуры, такие как: язык, народное искусство, материальная культура народа, национальные обычаи и традиции, народная философия и традиционная система воспитания, этика народа и т.д. Содержание памяти общества образует социальные смыслы, то есть знания, умения, стимулы, эмоции, только полезные для жизни этого общества. Бесполезные в настоящий момент смыслы из памяти, как правило, стираются, навыки исчезают. Но они могут быть востребованы в другое время, когда всплывают на поверхность реальной жизни [Шюц, 1988] Социальная память тесно связана с коллективными представлениями, в частности, с нормами повседневности. На уровне отдельной личности память представляется как единство трех процессов — запечатления информации, сохранения ее и воспроизведения [Козубовский, 2008].

Среди отечественных культурологов — исследователей социальной памяти — много «шурфов» проделали А.Я. Гуревич, Ю.М. Лотман, Л.П. Репина, Т.В. Чередниченко, Е.В. Романовская, Е.Я. Бурлина и др.. Они рассматривают этот вид памяти как культурно-историческое наследие, «культурный арсенал», своеобразный «духовный потенциал». Ю.М. Лотман отмечал: «С точки зрения семиотики, культура представляет собой коллективный интеллект и коллективную память, т.е. надындивидуальный механизм хранения и передачи некоторых сообщений (текстов) и выработки новых. В этом смысле пространство культуры может быть определено как пространство некоторой общей памяти, т.е. пространство, в пределах которого некоторые общие тексты могут

сохраняться и быть актуализированы. При этом актуализация их совершается в пределах некоторого смыслового инварианта, позволяющего говорить, что текст в контексте новой эпохи сохраняет, при всей вариантности истолкований, идентичность самому себе» [Лотман, 1992. С. 201]. Такова позиция «вербалистов», тех, кто меряет социальную память, в основном, вербальными текстами.

Но что такое информация как форма социальной памяти? Как она воспроизводится? И насколько память может быть измерена вербальными текстами?

По оценке американского исследователя Д.С. Робертсона, существовало 5 типов информационных революций. Рассмотрение их дает возможность ответить на ряд важных из поставленных вопросов. Робертсон обозначил эти типы следующим образом:

1.появление языка;

2. появление письменности;

3.книгопечатание;

4.создание СМИ;

5. внедрение компьютеров.

Исходя из взаимообусловленности цивилизационного и информационного процессов, он сформулировал идею, в центре которой лежал принцип: «цивилизация — это информация» [Робертсон, 1993]. И все. Американский ученый разделяет цивилизации просто теоретически по возможному объему производимой ими информации:

1. Уровень 0 — информационная емкость мозга отдельного человека — 107 бит;

2. Уровень 1 — устное общение внутри общины, деревни или племени — количество циркулирующей информации 109 бит;

3. Уровень 2 — письменная культура; мерой информированности общества служит Александрийская библиотека, имеющая 532800 свитков, в которых содержится 1011 бит информации;

4. Уровень 3 — книжная культура: имеются сотни библиотек, выпускаются десятки тысяч книг, газет, журналов, совокупная емкость которых оценивается в 1017 бит;

5. Уровень 4 — информационное общество с электронной обработкой информации объемом 1025 бит.

Социальная история человечества, представленная только как машинная цивилизация, — это, конечно, круто. Как будто предваряя подобный схематизм, Ницше в конце XIX века не без сарказма написал: «Чему учит нас машина? В машине мы видим наглядный пример сплочения

толпы народа, действующей сообща, причем каждому определено только одно какое-нибудь дело; машина дает нам образец организации партии и ведения войны. Но, сливая всех в одно целое — одну машину, и делая каждого орудием для известной цели, она не учит индивидуальному самомнению. Вообще же она влияет [только] тем, что учит нас пользе централизации» [Ницше, 2011. С. 218]. Трудно здесь что-либо возразить. Именно в XIX веке машина приобрела такой вид. Но в XX веке она преобразилась, «индивидуализировалась» и процесс этот не закончился и в XXI веке. Персональный компьютер достаточно яркое тому подтвержение.

Вербальные тексты, пусть уложенные в килобиты, для социальной памяти фактор, пожалуй, третьеразрядный. Для социальной памяти, прежде всего, важны сохранение и передача ощущений, а не текста. Можно согласиться с Е.В. Романовской, когда она утверждает: образы должны быть артикулированы, что «возможно с помощью не только речи, но и ритуалов, изображений и т.д. Однако, — продолжает она, — образы можно передать, только если они конвенциональны и упрощены». Правда, вывод, который делает философ, несколько странен: «Образ, занесенный в социальную память, — это некая общая идея, понятие, которое взаимодействует с другими понятиями.» [Романовская, 2013. С. 27]. Но человек смотрит на мир и общается с ним не только на уровне идей и понятий. Гораздо большую роль, пожалуй, здесь играют другие факторы, большая часть которых связана с подсознанием и невербальными аспектами коммуникации. И это также факты памяти.

Еще в начале XX века Ч.Кули, один из непосредственных предшественников интеракционизма, автор известной концепции «Зеркального Я», писал по этому поводу: «Голос, выражение лица, жесты и т.п., которые позднее становятся средством личностных впечатлений и чувственной основой человеческой симпатии, поначалу привлекательны главным образом за их ощутимое разнообразие и живость, точно так же как и другие яркие, движущиеся, звучащие вещи, а понимание их приходит постепенно, благодаря совместной работе инстинкта и наблюдения… Понимание сердитого взгляда, например, состоит в ожидании суровых слов или действий, в чувстве обиды или страха и т. д. Короче говоря, это наша целостная психологическая реакция на данный знак. Она может состоять частично из ответных состояний сознания, тех, которые, как мы полагаем, испытывает также и другой, но не сводится к ним… Мы от рождения обладаем сырым материалом таких чувств. И именно в акте коммуникации, в социальных контактах того или иного вида этот материал разрастается, получает импульсы для дальнейшего определения,

совершенствования и организации. Именно в общении с другими мы расширяем наш внутренний опыт» [Кули, 2000. С. 79–80].

Вот этот акцент на расширении *своего* личностного опыта для западной науки, в частности о памяти, очень важен и заставляет с большой осторожностью подходить к трактовке термина «общение», сравнивая его с русским аналогом. В русском языке термин «общение» вводится через слово «связь». По Далю, например, связь бывает деловой или дружеской. В театре или кино общение через игру актеров позволяет постичь замысел художника. То есть, общение, как правило, функционально, оно должно решать какую-то конкретную задачу, хотя иногда может относиться и к обычному «трепу».

Но для западной науки это разные вещи. Беседа, лекция, спор, поиск истины и т.д., с точки зрения западной науки, не общение. Один из столпов социологии Г. Зиммель рассматривал термин «общение» очень узко, исключительно только как свободное общение («общение ради общения»). У этой формы коммуникации, считал он, только одна цель — дать возможность самому общающемуся насладиться временем и во времени. Общение не должно быть наполнено реальным, конкретным содержанием, кроме одного — общающиеся должны быть равны или ощущать себя равными. «Мир общения, — писал Г. Зиммель, — единственный, где возможна демократия равноправных, — искусственный мир, созидаемый теми, кто хочет реализовать абсолютно чистый, лишенный всякого дебалансирующего материального акцента идеал взаимодействия» [Зиммель, 1996. С. 492]. При этом, понятно, что такая «демократия общения» не более, чем игра. Но она «не только «играется» в обществе, которое внешне по отношению к ней несет ее, так сказать, в себе, — писал Г. Зиммель, — но в ней фактически «играется» «общество» [Зиммель, 1996. С. 493]. Но общение — не только обмен словами, репликами, но и взорами, жестами, положениями тел и т.п. на основе социальной памяти. Зиммель был едва ли ни первым, кто обратил на это внимание. В книге «Социология исследования форм социализации», появившейся в начале XX века, он посвятил этому целый раздел — «Экскурс о социологии чувств» [Simmel, 1992] и тем задал импульс целому ряду научных направлений.

Невербальные формы коммуникации начали серьезно изучаться только с начала шестидесятых годов, а пресса обратила на них внимание публики после того, как Джулиус Фаст в 1970 году публиковал книгу «Язык тела» [Фаст, 2008]. В ней обобщались исследования о невербальных аспектах коммуникации, проделанных бихевиористами до 1970 года. Довольно быстро появились специалисты в новой области науки — не-

вербалики. К настоящему времени учеными были описаны и зарегистрированы более 1000 невербальных знаков и сигналов. Вербальная конструкция, на которой, казалось, прочно держалось представление о *человеке разумном*, о чем свидетельствует его речь, уникальном существе, говорящем словами и соединяющем слова в осмысленные фразы, начала «проседать».

Выяснилось, что передача «информации» происходит не только вербальными средствами (они, как оказалось, занимают лишь 7% времени, которые человек затрачивает на коммуникацию), и даже не простейшими звуковыми средствами (включая тембр голоса, интонацию и т.п.) — на это уходит 38% времени, а главным образом невербальных средств — они занимают 55% [Mehrabian, 1981]! Получивший эти результаты психолог Э. Мейерабиан, наверное, был озадачен. Получалось, что человечество не очень далеко ушло от своего дальнего предшественника, объяснявшегося при помощи мимики, жестов и междометий. Но позже профессор Р. Бердвислл проделал аналогичные исследования и подтвердил долю невербальных средств в общении людей, а писатель А. Пиз в книге «Язык телодвижений» растиражировал результаты. Было установлено, что в среднем человек говорит словами только в течение 10–11 минут в сутки и что каждое предложение в среднем звучит не более 2,5 секунд. Как и Мейерабиан, они подтвердили, что больше 50% времени (у Бердвислла даже 65%), затрачиваемого на коммуникацию, уходит на невербальные средства общения [Пиз, 2003].

Следовательно, по сути дела, мы только начали приближаться к порогу первой из названных Робертсоном революций. Все остальные «революции» имеют отношение только к дистантной, письменной речи, а не непосредственной коммуникации с другими людьми. Но, приближаясь к замечательным эпохам этих революций, мы почему-то потеряли значительную часть естественной, живой «лексики», которая изначально связывала нас с окружающим миром. Сегодня только в сказках остались следы удивительно коммуникативно богатой человеческой цивилизации, где все могли понимать язык зверей и птиц, интерпретировать как язык шелест листьев или грохот камнепада. Теперь только редкие из редких могут приблизиться к этому искусству наших далеких предков. Но зато почти все владеют письменной речью, по сути дела, искусственной, заменившей бывшую богатую естественную. И человек все больше закрывается не менее искусственными экранами, сначала в виде загадочных плетенок, затем — рукописного и, наконец, компьютерного письма. Все, что не было связано со словом, как бы ушло в тень.

Но что такое письменная речь? С одной стороны, письменность — это одна из форм социальной памяти. Так утверждал еще Лотман: «Подобно тому, как индивидуальное сознание обладает своими механизмами памяти, коллективное сознание…создает механизмы коллективной памяти. К ним следует отнести и письменность» [Лотман, 1996. С. 345–346]. Но письменность — коммуникативная форма, рассчитанная на «Иных», и, к тому же, не находящихся в непосредственном контакте с пишущим. Никто не может с уверенностью сказать, прочтет или прочтут ли эти «Иные» адресованное им послание, когда и как прочтут. Вряд ли это не понимают пишущие, иначе не было бы такого института, например, как почта. Нельзя ли предположить, что послание пишется себе, в первую очередь, а уж во вторую — реальному адресату?

Насколько корректна эта гипотеза? Посмотрим на историю литературы, на ее эпистолярный жанр, быстро развившийся с XVII века. Гете выбрал его для знаменитого «Вертера», и, объясняя, почему остановился именно эпистолярике, он отослал к стилю своего мышления. Описывая себя в третьем лице, он заметил: «Привыкнув наиболее приятно проводить свое время в обществе, он превращал даже уединенное размышление в светскую беседу и делал это следующим образом. У него была привычка, оставаясь в одиночестве, вызывать перед своим мысленным взором кого-нибудь из своих знакомых. Он предлагал этому человеку присесть, принимался расхаживать по комнате, останавливался перед ним и рассуждал о предмете своих размышлений. Человек отвечал сообразно логике разговора или выражал свое согласие или несогласие обычными жестами, которые у каждого человека в чем-то неповторимо индивидуальны. Говорящий затем развивал ту мысль, которую, казалось, гость одобрил, или же более четко обосновывал ту, с которой гость не соглашался, и, наконец, из вежливости уступал взгляду своего гостя… Насколько близок такой диалог к переписке — вполне очевидно, что только в последней человек получает ответ на сообщение, которым он поделился, тогда как в первом он сам себе адресует сообщения, которые возникают неожиданно, постоянно меняются и остаются без ответа» [Goethe, 1994. P. 501]. Как человек, привыкший вращаться в обществе, Гете превращал даже уединенное размышление в беседу с вымышленным собеседником. Язык, писал в начале XX века американский социальный психолог Ч. Х. Кули, вообще «неотделим от личного общения в сознании; а так как развитое мышление предполагает язык, оно всегда представляет собой род воображаемой беседы. Слово и собеседник — соотносительные понятия» [Кули, 2000. С. 72].

Правда, значение слов «собеседник», «адресат» и т.п. сегодня так же размыты, как и многие другие понятия. В теории информации, как известно, адресат — это тот, кто получает физический сигнал и преобразует его в приемлемую для себя форму. Это относится как к электронному прибору, так и к сенсорно-рецепторной системе организма, или к самому организму. Здесь нет упоминания об «Иных». Они, конечно, могут быть, но могут и не быть. Не выяснял ли, на самом деле, Робертсон то, как и почему человек научился разговаривать сам с собой и что из этого вышло, хотя намеревался провести анализ, как человек налаживает осмысленную коммуникацию (с помощью, прежде всего, слов) с другими? Ведь основная часть коммуникации, если верить американским ученым, по-прежнему идет, главным образом, в невербальном режиме. И ее так же поддерживает и питает социальная память, потому что с ней связано социальное «Я».

Зиммель только обозначил разные «Я» и идею об обществе, первично построенном на обмене жестами и символами, из чего со временем вырос «человеческий» язык с артикулированной речью. Преемниками Зиммеля стала американская школа символического интеракционизма — Дж. Мид, Э. Гофман, Х. Блумер и др., которая ставила одной из важных задач проникновение во внутренний символический код человека и человеческих обществ, который позволяет раскрывать реальный смысл общения и поддерживать его. Жесты и символы, считали интеракционисты, позволяют людям понять скрытый контекст, более точно интерпретировать употребляющиеся слова и выражения и понять ожиданиям коммуницирующего.

В теории Дж. Мида, основателя школы, в человеческом мире объективно действуют два «Я»:

1. Я (I) — это то, что **я** думаю о других и о себе, это мой внутренний мир.

2. Мне (Me) — это то, что, по моему мнению, обо мне думают другие, это внешняя социальная оболочка, как я ее себе представляю.

Вопросами социальной памяти непосредственно Мид не занимался. Но он затронул проблему движения самосознания, которое на самом деле тесно связано с ней. Индивид, считал Мид, развивает самосознание в момент, когда видит себя так, как его видят другие. Он утверждал, что человек «переживает самого себя как такового в опыте не непосредственно, но лишь косвенным образом, с особых точек зрения других индивидуальных членов той социальной группы, к которой он принадлежит, или же с обобщенной точки зрения этой социальной группы в целом» [Мид, 2009]. Это движение и есть «Я» в поле социальной памяти.

Действительно, каждая из этих двух «Я» имеет собственный модус памяти. Их можно разделать на личную (касающуюся внутреннего мира) и собственно социальную. И как ни хотелось бы на первое место поставить личное, на самом деле главную роль здесь играет социальное. Оно самое важное в процессе возникновения моего «Я» у других — и у человека, и у группы, страты, класса и т.п.. Социальное заставляет индивида переделывать, вольно или невольно, собственное «Я», сравнивать сегодняшнее со вчерашним и прилюдно утверждать новое, если оно возникло, или утверждать уже возникшее. В результате в процессе общения, реального или виртуального, субъект создает свой собственный социальный мир, разыгрывает в нем разные роли, запоминает их дислокацию и фиксирует степень удачливости. Естественно, что при этом он не может быть полностью свободен от действий других людей, их отношений и оценок, но, по Миду, не подчинен им полностью. Мид за 80 лет до появления «Конституции виртуального пространства» сформулировал идею о человеке — творце нового социального порядка[1].

С середины XX века проблема индивидуального и публичного получила новый импульс, прежде всего, благодаря работам немецкой исследовательницы Х. Арендт. Она рассматривала публичное как функцию индивидуального в разных исторических ракурсах. Она констатировала, что уже у греков получение статуса индивидуального, а не коллективно неразличимого, завоевывался во время выступлений на собраниях полиса на агоре: «Полис, а стало быть само публичное пространство, было местом сильнейшего и ожесточеннейшего спора, в котором каждый должен был убедительно отличить себя от всех других выдающимся деянием, словом и достижением, доказав, что именно он живет как один из лучших. Другими словами, открытое, публичное пространство было отведено … для индивидуальности; это было единственное место, где каждый должен был уметь показать, чем он выбивается из посредственности, чем он на деле в своей незаменимости является» [Арендт, 2000. С. 55]. Лучшие из лучших удостаивались надписи или венка на агоре. Агон вообще был одним из важных составных элементов социальной памяти греков. И сейчас он возродился в компьютерной цивилизации, насыщенной «конкурсами», часто неформальными и даже не

[1] В этом отношении Мид гораздо больше относится к XXI веку, чем Парсонс, родившийся почти на 40 лет позже. Парнсонс считал недостатком человека нарушение требований общества. В концепциях Мида господствует идея свободы человека, благодаря которой укрепляется порядок в обществе. Он считал, что социальный порядок есть не что иное, как имманентный процесс изменений.

имеющими формально вид конкурса, но значительных, с массами голосующих зрителей (не жюри!) — с социальной, художественной и других позиций во вселенском масштабе.

Какие формы приобретет социальная память, сейчас не очень ясно, но она вышла на новый уровень демократизации существования текстов культуры и имеет знаковый характер для будущего — страна за страной оцифровывают свои архивы и размещают их в свободном доступе на экранах сети. По большому счету, человечество не было готово к такому рывку. Экраны слепят, сейчас они работают, как щит Персея в битве с Медузой[1].

Если память — один из важных механизмов всего живого, то любопытство — один из его первичных рефлексов. И всегда — индивидуальный. Поэтому, строго говоря, любопытство должно было бы стать одной из важных категорий психологии. Но — не стала, именно эта категория разработана в науке очень слабо. Напротив, категории интереса — одной из видов потребностей, тесно связанной с любопытством, но не первичной, — повезло гораздо больше: она разработана в разных видах наук несравнимо более фундаментально. Но интерес надстраивается над любопытством, сопровождается им, он возникает, как продолжающееся любопытство, обосновавшееся в памяти.

Самая последняя русскоязычная работа, где рассматривается термин «любопытство», принадлежит филологу А.К. Богданову и носит почти анекдотичное для научной работы название «О Крокодилах в России. Очерки из истории заимствований и экзотизмов» [Богданов, 2003]. В ней автор констатирует: «С точки зрения идеологических аспектов соответствующего выбора, любопытство оказывается понятием, само истолкование которого должно учитывать превратности исторической психологии, демонстрирующей характерную амплитуду оценочной рецепции между панегириком и филиппикой» [Богданов, 2003, С. 19]. В специальном разделе, посвященном истории термина, А.К. Богданов находит его истоки в дохристианских учениях, в частности в «Метафизике» Аристотеля. Правда, вскоре выясняется, что речь идет о «curiositas», а это для латыни исторически несколько разные понятия. Современная латынь действительно переводит любопытство, как «curiositas». И это основное понятие. И многие европейские языки отталкиваются от современной латыни. Но в старолатинском языке такое слово как «любопытство»

[1] Медуза (греч.) — покровительница. Как известно, до конфликта с Афиной Медуза была очаровательной добродетельной девушкой, оказывающей покровительство людям.

почти отсутствует[1]. Можно полагать, что «любопытство» в современном смысле откристаллизовывалось постепенно. Переходя к современности, автор, опираясь на «Словарь русского языка»[2], окончательно запутывает картину и без того семантической сложной истории слова. Автор пытается выбраться из нее, рассматривая почти как синонимы термины «интерес», «курьез» и т.п. И, чем дальше он углубляется в историю избранного круга понятий, тем больше непонятного ощущается за простым, казалось бы, словом «любопытство». Попробуем отказаться от сложных лингвистических экзерсисов и, опираясь на обычный жизненный опыт, вскрыть существо этого понятия и наметить его роли в культуре.

Из повседневного опыта каждому ясно, что любопытство может быть удовлетворено или не удовлетворено. И очень многое зависит от индивидуальности. Но в любом случае, это процесс, причем рефлекс этот носит темпоральный характер. В процессе удовлетворения любопытство может принести радость открытия нового, прежде неизвестного [Maslow, 1959]. А может, угаснуть, если то, что вызвало любопытство, не будет вызывать в дальнейшем интереса. Но любопытство может и вообще не возникнуть, и тогда понадобятся дополнительные стимулы, чтобы его «разбудить». Все это хорошо знакомо по играм с младенцами, когда действия взрослых вызывают у малышей любопытство и желание повторять.

Любопытство у человека, таким образом,— простая, но всеобщая форма ориентации в пространстве и во времени. Оно может объединять людей, сплачивать их, когда любопытством по какому-либо общему поводу охвачена группа, может подпитывать эмоцию, когда любопытство переходит на следующую стадию — интереса. Оно может сопровождать страх, пока тот не перейдет в ужас, который вытеснит любопытство и заставит его замолчать. Но с большинством других рефлексов и чувств оно дружит. И любопытство имеет свою гамму чувственных переживаний, которые, как правило, выражаются невербальными средствами — мимикой, жестами, простейшими словоформами. В частности, пространство зрелищ насыщено тем, что призвано вызывать любопытство у любопытствующих. И, что не менее важно,— у «дирижеров» любопытствующих. К последним относятся не только те, кто сам по себе может вызывать любопытство окружающих, но и те, кто может помочь его пробудить у других. Но это тема другого разговора.

---

[1] В одном значении это слово переводится как заботливый, заинтересованный, пытливый. Любопытство там находится на предпоследнем месте. Как существительное это слово вообще переводится как «шпион» или «дротик». См. [Дворецкий, 1976. С. 280]..

[2] Словарь русского языка: В 4 т. М., 1981–1984.

Экраны , которые вошли в цивилизацию в конце XIX века, наделили действующего субъекта Мида любопытством и тем обогатили социальную память человечества. Правда, в полной мере это оказалось возможным только в теле-комтьютерную эпоху, когда созрела соответствующая техника. При ближайшем рассмотрении становится ясно, что это не очень простая задача.

Первое, нужно заметить: с точки зрения здравого смысла нет проблем с вычленением тех, **кто или что** вызывает любопытство. Посмотрите на толпу зрителей или слушателей, которая жадно следит за дверью служебного подъезда консерватории или театра до и особенно после представления, концерта или спектакля. Среди этой толпы нет-нет да проносится шепот: «А вот … сочинение которого сейчас исполнялось». Вот актеры, которые обсуждают спектакль, или музыканты, которые гордо проносят сквозь толпу инструменты, как знак своей особости. Здесь звезды, маленькие или большие, коллективные или индивидуальные,— это есть те, вокруг кого, прежде всего, возникают разряды любопытства. Можно, даже не очень огрубляя процесс, сказать, что из Collectio personarum plurium — простого собрание многих лиц — кристаллизуются две иерархически организованные группы. Самую многочисленную можно назвать «любопытствующими», верхнюю страту которой составляет «грамотная публика», а ту, вокруг которой группируется любопытствующие, можно назвать «вызывающими любопытство», верхние слои которой составляют профессиональные художники — авторы, исполнители и т.п., а венчают всю эту социальную конструкцию — звезды.

При всем неудобстве производных терминов от слова «любопытство», как кажется, трудно найти более адекватного слова по смыслу. Долгие время считалось, что любопытство вообще для животного мира — один из общих первичных рефлексов. Правда, в последнее время исследователи сделали вывод, что чувство любопытства животным все-таки чуждо. Все, что человек принимает за любознательность своих младших братьев,— все является результатом плохого содержания и инстинктивной попыткой улучшить свои условия жизни.

Любопытство часто отождествляется с познавательной потребностью. Больше полувека назад известный психолог А.Г. Ковалев, рассматривая категорию интереса как проявление конструктивности человеческого интеллекта, отметил, что через первичное любопытство объект привлекает к себе первоначальное внимание, но далее ему необходимо удержать это любопытство, не дать ему угаснуть и сформировать мотивацию. «Интерес,— отмечал он,— это специфическое отношение лично-

сти к объекту в силу его жизненной значимости и эмоциональной привлекательности» [Ковалев, 1956. С. 101]. Кажущаяся значимость — вот что способно зафиксировать первичное любопытство, избирательно выделяющее предмет из мира других подобных, и впоследствии сменить его другим состоянием — заинтересованностью, субъективным интересом.

Единственная теория, которая выросла вокруг темы любопытства, принадлежит канадскому ученому Д. Берлайну и связана с детским научением. Теория «эпистемического любопытства» (греч. epistemologia — теория познания) была разработана им в 1954 году. Это, по существу, — теория основ человеческого поведения. В соответствии с ней считается, что внутренняя познавательная потребность возрастает по мере увеличения «понятийного конфликта», обусловленного противоречиями между «символическими реакциями» (т.е. мыслями) человека. Объективной мерой любопытства выступает энтропия. По своим физиологическим механизмам, с точки зрения Д. Берлайна, любопытство представляет собой активацию ретикулярной формации[1]. Факторами, влияющими на любопытство, признаются: сильные внешние раздражители (прежде всего в аспекте новизны, сложности, неожиданности), внутренняя биологическая потребность, неуверенность. Наличие эпистемического любопытства, считал ученый, увеличивает эффективность научения.

Любопытство человека, таким образом, — простая, но всеобщая форма, прежде всего, ориентации в пространстве. Оно может объединять людей, сплачивать их, когда любопытством по какому-либо общему поводу охвачена группа, может подпитывать эмоцию, когда любопытство переходит на следующую стадию — интереса. Оно может сопровождать страх, пока тот не перейдет в ужас, который вытеснит любопытство и заставит его замолчать. Но с большинством других рефлексов и чувств оно дружит. И любопытство имеет свою гамму чувственных пережива-

[1] Эта недостаточно хорошо изученная сеть получает информацию от всех органов чувств, внутренних и других органов , оценивает ее, фильтрует и передает информацию в лимбическую систему и кору большого мозга. Из физиологии головного мозга известно, что она влияет на уровень возбудимости и тонуса различных отделов центральной нервной системы, включая кору большого мозга, играет важную роль в самых разных сторонах жизнедеятельности: сознании, мышлении, памяти, восприятии, эмоциях, в сне, бодрствовании, целенаправленных движениях, а также в механизмах формирования целостных реакций организма. Важно, что ретикулярная формация выполняет функцию фильтра, который позволяет важным для организма сенсорным сигналам активировать кору мозга, но не пропускает привычные для него или повторяющиеся сигналы. Другими словами, она выделяет любопытное. См. [Анохин, 1975].

ний, которые, как правило, выражаются мимикой, жестами, простейшими словоформами. Именно так, из ничего и вызывается любопытство.

Любопытство как индивидуальное чувство в обществе всегда сопровождалось и сопровождается системой социальных запретов. Социальная память на уровне рефлекса старается не допустить то, что может стать интересным и войдет в реальную повседневную деятельность. Так уж повелось. За социальным запретами — опыт людей, которые позволяют делить любопытство на «плохое» и «хорошее», исходя из повторяющегося опыта других людей в прошлом. Запреты могут иметь разный характер — от жестких норм и законов до обычаев. Любопытно, что я испытаю, когда выйду в стужу в легкой одежде на улицу. Возвращаясь, приговариваю: «Ух, как мороз щиплет», как будто это не было ясно с самого начала. Но если с вами другой человек, он обязательно вас предупредит: «Кто ж в такой мороз так легко одевается!». Этот оборот «Кто ж…» хранит коллективный опыт прошлого. И память о нем. Но индивидуальное любопытство заставляет выйти на мороз, прыгать через костры, закурить, выпить первую рюмку спиртного, съесть новую пищу, пойти в экстремальный поход, попытаться послушать новую музыку и т.д. Как говорят: чем тоньше лед, тем больше всем хочется убедиться, выдержит ли он. Монтень по этому поводу мрачно говаривал: «Пытливости нашей нет конца: конец на том свете». Таким образом, система социальных запретов действенна в отношении индивидуального любопытства не всегда. И именно это дает возможность человечеству развиваться.

Таким образом, праэлемент, с которого началось строительство будущей многообразной жизни, так же, как и любопытство, можно отнести **к области социальной памяти** и, как это ни покажется странным, социальным институтом цензуры. Поначалу этот институт цензуры ограничивал свободу индивидуального любопытства в искусстве. С ним в художественной жизни связаны правила исполнения и предназначенность исполняемого, позже — фигура исполняющего и способ исполнения. И всегда пространство социальной памяти!

Поначалу цензура имела сакральный вид. Она не была связана с конкретной личностью или ситуативными решениями. «Так было…», «Так повелось…», «Духи требуют…» — типичные основания первых цензурных запретов. Цензура здесь выступала в виде решения о том, что нужно или предпочтительнее исполнять, чтобы добиться покровительства высших сил. Что-то другое «по умолчанию» не могло появиться — индивидуальный голос актера был еще очень слабым. И, если заводилу жизни духи «не слушались», цензуре подвергался не артефакт,

который был отобран главным дирижером «вызывающим любопытство» (шаманом, друидом, жрецом и т.д.), а сам этот «исполнитель». Племя внимательно отслеживало адекватность пространства. «Что ты, здесь это нельзя, не положено, духи запрещают…» — примерно так начинались первые цензурные запреты не только на интонационные словари, но и на использование пространства жизни.

Позже на авансцену выступил вариант светской цензуры, прежде всего, в виде идеологических постулатов. Она, наоборот, выделяла то, что не нужно исполнять по тем или иным причинам, оставляя, впрочем, довольно большое пространство для творчества. Наряду с идеологический цензурой, появляется профессиональная. Ярким примером последней служат конкурсы, где профессионалы устанавливают свои критерии и нормы. И, наконец, в наше время наступила эпоха экономических рычагов. Цензура, представленная в общем случае индивидуальными вкусами конкретных деятелей крупного бизнеса, пытается «вытолкнуть» за границы круга актуально востребуемого, оставляя только предмет своих экономических интересов, в частности, шоу-бизнес, который приносит прибыль. А чтобы поддерживать интерес и рекрутировать все новые слои публики, она придумывает новые способы вызвать любопытство. И играть с цензурными запретами.

Цензура связана со вкусом общества (как и отдельных его страт) и школой в широком смысле — как институтами, благодаря которым организуется передача художественного опыта и наследия, составных частей социальной памяти. Но за ним незримо стоит система, поддерживающая в жизни любопытство и обучающая людей быть любопытными.

Действительно, школа передает традиции и опыт. Она связана с фигурой «учителя» — человека (или группы людей), формирующего и формулирующего правила, в кавычках, «**исполнения и восприятия»**. Кавычки рядом со словом «учитель» здесь стоят не случайно. Об «учителе» мы можем говорить применительно к фольклорной культуре и к современным ее формам. В одном случае, речь идет о старшем по возрасту человеке, уполномоченном коллективом на то, чтобы научить детей «грамотно» (в соответствии с традициями) использовать, например, искусство, в другом случае, в более современном смысле, речь идет, прежде всего, о профессии учителя. Он, по природе своей профессии, должен обратить внимание учащегося на то, что должно вызвать у него любопытство, «заразить» любопытством и перевести этот рефлекс в стойкий интерес.

Но так происходит, как мы знаем, далеко не всегда, особенно в современной ситуации «посткультуры». Большое число учителей убежде-

ны, что они работают сразу с категорией «интерес» и его производными, который должен автоматически возникать у учащихся или быть воспитанным до прихода «в школу». Поэтому чаще, по методическим основаниям, за скобки выносится именно любопытство. В музыке оно заменяется состязательностью. Все расписано, как в нотах, нужно только как можно быстрее их «проиграть». В результате сегодня «школа» чаще идет от общего к частному. Впрочем, в культурной жизни встречаются лица, берущие на себя функции «учителя» по тем областям, которые не входят в круг профессионализмов ни исполнителей, ни авторов. Рок-музыка и «русский шансон», современная эстрадная песня и рэп — вот яркие примеры такого рода в конце XX — начале XX1 веков. Но в любом случае, со «школой» тесным образом связан институт воспроизводства профессиональных исполнителей и публики. А также норм пространственной организации жизни.

Но научимся ли мы когда-нибудь уважать пробужденное любопытство? Раздвинем ли щиты экранов, чтобы пропустить луч любопытства в жизнь? Как сделать пробуждение любопытства «грамотно»?

Социальная память свидетельствует: так уже было, и пытается приостановить процессы изменения жизни. Но любопытство все равно находит лазейки для продолжения движения. Правда, получается это только у тех, у кого жизнь кипит, а не вяло течет.

Список литературы:

Абельс Х. Интеракция,идентичность,презентация. Введение в интерпретативную социологию. Перевод с немецкого под общей редакцией Н.А. Головина и Б.Б. Козловского. — СПб., 2000.

Анохин П.К. Очерки по физиологии функциональных систем. — М., 1975.

Арендт Х. Vita activa, или деятельной жизни / Пер. нем. англ. В.В. Бибихина; Под ред. д. М. Носова. — СПб. ,2000.

Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. — М., 1995.

Богданов А.К. О крокодилах в России. — М., 2003.

Выготский Л.С. , Лурия А.Р. Этюды по истории поведения. — М., 1993.

Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь. — М., 1976.

Зиммель Г. Избранное. Т. 2. Созерцание жизни.— М., 1996.

Ковалев А. Г. Психология личности.— М.,1956.

Козубовский В. М. Общая психология: познавательные процессы.— Мн., 2008.

Кули Ч. Х. Человеческая природа и социальный порядок. Пер. с англ.— М., 2000.

Лотман Ю. М. Память в культурологическом освещении. \\ Лотман Ю. М. Избранные статьи. Т. 1.— Таллинн, 1992.

Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров.— М., 1996.

Мид Дж. Г. Избранное: Сб. переводов / РАН. … и социал. психологии; Сост. и переводчик В. Г. Николаев. Отв. ред. Д. В. Ефременко.— М.,. 2009.

Ницше Ф. Странник и его тень. \ Ницше Ф. ПСС в 13 т. т. Т. 2.— М., 2011.

Пиз А. Язык телодвижений. Как читать мысли окружающих по их жестам.— М.2003.

Ребане Я. К. Информация и социальная память: к проблеме социальной детерминации познания.— Вопросы философии, 1982, № 8.

Ребане Я. К. Принцип социальной памяти // Философские науки 1977. № 5.

Робертсон Д. С. Информационная революция // Информационная революция: наука, экономика, технология: Реферативный сб./ ИНИОН РАН. М., 1993

Романовская Е. В. Традиция как форма социальной памяти: герменевтический и институциональный горизонты. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора философских наук.— Саратов, 2013.

Фаст Дж. Язык тела. Азбука человеческого поведения. Перевод: Л. А. Игоревский — М. 2008

Хобсбаум Э. Изобретение традиций // Вестник Евразии. 2000. № 1.

URL: http://cyberleninka.ru/article/n/izobretenie-traditsiy (дата обращения: 17.08.2014).

Шюц А. Структура повседневного мышления. // Социологические исследования.— 1988, № 2.

Berger P., Berger B., Kellner H. Das Unbehagen in der Modernitaet.— Fr. am Maim, 1975.

Goethe. Correspondence between Goethe and Schiller 1794–1805. \\ Studies in Modern German Literature. Vol. I. Hardcover — October 1, 1994.

Maslow A. H. Cognition of being in the peak experiences // Journal of Genetic Psychology. — 1959. T. 94.

Mehrabian A. Silent messages: Implicit communication of emotions and attitudes (2nd ed.). — Wadsworth, Belmont (California), 1981.

Simmel G. Exkurs über die Soziologie der Sinne \\ Soziologie Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Herausgegeben von O. Rammstedt. B. 11. — Fr.am Main. 1992.

О. А. Жукова (Москва)

Общественное мнение под прицелом телевидения: медийный инструментарий глобальной политики

В условиях постиндустриального общества, когда информация и знания становятся самым дорогим товаром, автор анализирует адекватность отображения международными СМИ событий и процессов, происходящих в России и связанных с ней во внешнем мире, и, как следствие, тот образ России, который создается в массовом сознании европейского, американского (и не только) обывателя и телевизионного зрителя.

Ключевые слова: информация, международные СМИ, образ России, массовое сознание, телевизионный зритель.

Г. Н. Гамалея (Москва)

Закупорка заурядных душ

Автор анализирует эмоциональную и нравственную стороны отечественного ТВ и приходит к выводу, что СМИ пичкают телезрителей прописными истинами. Поэтому сегодняшний телезритель не представляет, что дискуссия — метод поиска правды. История человечества — это история войн, спровоцированных человеческим фанатизмом, эгоизмом, ненавистью и злобой. Поэтому самое опасное сегодня — ситуация взаимного страха и недоверия, которые, к сожалению, сеют и взращивают СМИ.

Ключевые слова: отечественное ТВ, телевизионный зритель, прописные истины, дискуссия, страх, недоверие.

М. Р. Желтухина (Волгоград)

Культивирвание политических медиастрахов: мифы и реальность

Анализируя феномен управляемого омассовления, манипуляции человеческими страхами, автор перечисляет составляющие этого феномена: дезинформацию, которой создаются стереотипы мышления, переориентируются убеждения; слухи, которые могут рождаться на основе умалчиваемой информации; информационно-психологические диверсии, включающие определенного рода публицистику, угрозы и даже

шантаж; провокации как средство влияния на сознание людей; миф как способ придать целенаправленный смысл предмету, который надлежит продать, и т.п.

Ключевые слова: омассовление, манипуляции, человеческие страхи, дезинформация, слухи, провокации, миф.

Е. В. Сальникова (Москва)

«Докумиф» или погони за реальностью

Автор анализирует феномен документальности и псевдодокументальности как проявление процессов мифологизации в современной экранной культуре. От игровой реконструкции реальных событий и лиц через мифологемы как новые версии прошлого к запечатляемой достоверности, когда доподлинная реальность превращается в художественную форму, в образную материю. Так появляются мокьюментари, докудрама и т.п., в чем автор видит ностальгию культуры по былой нерасчлененности двух начал, игрового и документального.

Ключевые слова: феномен документальности, мифологизация, экранная культура, игровое, документальное.

Ю. С. Дружкин (Москва)

Весомо… Зримо

Автор анализирует «мифозависимость» реальности и роль в этом процессе телеэкранов и мониторов. По мнению автора, свойственная экрану виртуализация имитирует нашу реальность, влияет на нашу жизнь. Но она — другая. Автора интересует идея массы, вещества, материи и их преобразование в энергию, когда даже телевизионный формат (клип) становится феноменом культуры и сознания. Когда речь идет об идеологии, иллюзии должны иметь вес.

Ключевые слова: миф, реальность, экран, виртуализация, масса, энергия, иллюзии, идеология.

Г. Л. Тульчинский (Санкт-Петербург)

Кино-нарратив насилия в формировании гражданской идентичности

Говоря о насилии, автор убежден, что оно настолько распространено в социальной жизни, что можно говорить об определен-

ной его культуре: символике, стилистике и нормах. И особую роль здесь играет кино: от картин Гриффита до нынешних фильмов о войне. Автор устанавливает типологию экранного насилия и приходит к выводу, что насилие в кино выступает важнейшим и действенным инструментом формирования нарратива национального самосознания.

Ключевые слова: насилие, культура, кино, нарратив, национальное самосознание.

Т. Н. Шеметова (Москва)

Ренессанс XXI века. Отражение в черном зеркале

Автор рассматривает научно-технический прогресс на трех взаимосвязанных направлениях — GNR: G — генетика или биотехнологии, способные искоренить болезни и процессы старения; N — нанотехнологии, способные соединить биологические нейроны живого существа с небиологическими устройствами; R — робототехника и изобретение искусственного сверхчеловеческого интеллекта, который обозначит точку сингулярности. Но — это трагическая точка: человечество либо погибнет, либо будет вынуждено совершить качественный скачок в своем развитии.

Ключевые слова: научно-технический прогресс, биотехнологии, нано технологии, робототехника, сверхчеловеческий интеллект, сингулярность.

О. О. Савельева (Москва)

Российская экранная реклама как «мягкая сила» в период пост-постмодерна

Автор анализирует понятие «мягкая сила» как метод воздействия без принуждения, чтобы распространить фундаментальные ценности, культуру и жизненные стандарты. В эпоху пост-модернизма российская система ценностей может быть выражена на основе неоклассицизма, даже творческой реинкарнацией стиля московских высоток. Попытки такой реинкарнации уже встречаются на художественных выставках, в театре и в кино. Возможно, этот «большой стиль» станет российским знаком на мировом рекламном рынке.

Ключевые слова: «мягкая сила», воздействие, реклама, ценности, реинкарнация, «большой стиль».

Н. Г. Кривуля (Москва)

Новые герои анимационного экрана эпохи антропологичского кризиса

Проблему внедрения в различные сферы человеческой жизни машин автор рассматривает на примере анимационных проектов — «Анимаутрица», «9», «Роза», «Экзоиды», «Руины», «Крепость». Цитируя философские идеи (Ясперса, Бердяева, Беньямина и других), автор приходит к мысли, что на фоне анимационного очеловечивания машин, стремления присвоить им то, что свойственно человеку, — любовь, страдание, человек намерен изжить это из себя, стремясь к прагматичности и рациональности машины.

Ключевые слова: жизнь, машины, анимация, очеловечивание машин, рациональность машин.

А. М. Сиюхова (Майкоп)

Культурологические аспекты функционирования коммерческого телевидения в регионе

Тему регионального ТВ России автор рассматривает на примере телеканала «9 волна» (Республика Адыгея). Канал представляет собой тип современного коммерческого медийного организма, направленного на удовлетворение эстетических потребностей телеаудитории новой формации, привыкшей к всеядности, которую устраивает как высокопрофессиональный и высокохудожественный контент, так и контент, созданный непрофессионалами. При этом деятельность канала несет важную культурологическую миссию информационного маркирования региональной культуры, в частности — музыкальной.

Ключевые слова: региональное ТВ, коммерческий медийный организм, эстетические потребности, телеаудитория, культурологическая миссия.

О. В. Сергеева (Волгоград)

Экран закрепощающий, экран освобождающий: теоретики феминизма о медиа-технологиях

Автор исторически рассматривает FTS, феминистские исследования технологии: ранний феминизм (фатализм, роль технологии в репродуцировании патриархата); постмодернисткий киберфеминизм

1990-х (цифровые технологии как инструмент освобождения женщин); технофеминизм, благодаря которому формируется комплекс идей о социальном соконструировании гендера и технологий (медиа-технологий). Автор приходит к выводу, что феминистская социальная теория, оформившаяся в XX веке, продолжает создавать актуальные концепты, раскрывающие суть ключевых изменений нашего мира.

Ключевые слова: феминизм, киберфеминизм, цифровые технологии, осовобождение женщин, технофеминизм, со-конструирование гендера.

О. В. Строева (Москва)

Ван гог и феномен размножения образов в современной культуре

По мнению автора, отсутствие концентрации, растворение произведения в зрителе при коллективном восприятии — характерные черты медиакультуры. Из-за размножения образов в экранной культуре представление о прекрасном, как о неутилитарном удовольствии, перестало быть актуальным. Парадокс: категория прекрасного теряет свою главную характеристику — неутилитарность и становится как минимум категорией экономической. Стрит-арт, как считает автор, это форма коллективного восприятия, не требующая концентрации, основанная на рассеянной перцепции.

Ключевые слова: медиакультура, неутилитарное удовольствие, категория прекрасного, стрит-арт, коллективное восприятие.

Е. В. Николаева (Москва)

Фрактальные кинонарративы: множественное число сослагательной реальности

На примере нескольких фильмов автор анализирует т.н. «эффект бабочки» и приходит к выводу, что фрактальные паттерны, траектории странных аттракторов, нелинейные пространственно-временные локусы в современных кинонарративах становятся художественным описанием научной парадигмы динамического хаоса, порождающего фрактальные структуры и в природе (земли и человека), и в культуре и ее артефактах. Это — и очередная попытка постичь Реальность, которая, возможно, на самом деле непостижима.

Ключевые слова: «эффект бабочки», кинонарратив, фрактальные паттерны, аттракторы, динамический хаос.

Д. А. Журкова (Москва)

О чем танцует муза? Метаморфозы божественного начала в современных российских клипах

Анализируя российские поп-музыкальные клипы, автор находит причины востребованности у аудитории религиозно-мифологических мотивов. Так аудитория «примеряет» на себя модели идеального мироустройства; получает свободу собственной интерпретации клипа; отвлекается от обыденности, наблюдая иллюзорные миры. Словом, с человеком общаются как с образованным, эрудированным субъектом, способным «прочесть» и «расшифровать» эти образы. Клиповая индустрия выводит на новый уровень и собственный статус, и статус потребителей.

Ключевые слова: поп-музыкальные клипы, аудитория, религиозно-мифологические мотивы, интерпретация, идиллические миры, клиповая индустрия.

И. В. Кондаков (Москва)

Текст экранный и «книжный»: глубина интерпретации

Автор анализирует глубину текста, особенно его культурологические параметры. Глубинные пласты текста — это «культурно-бессознательное» и «эстетическое бессознательное». При поверхностном и быстром (компьютерном) чтении вербального текста глубинные структуры остаются незамеченными, непонятыми. В экранном тексте лишь о перемешиваются различные фрагменты поверхностного слоя. На примере нескольких фильмов автор показывает, что плюрализация экранных текстов открывает новую глубину интерпретации в самой гипертекстуальности современной культуры.

Ключевые слова: вербальный текст, глубинные пласты, культурно-бессознательное, эстетическое бессознательное, экранный текст, гипертекстуальность.

А. М. Яковлева (Москва)

Клиповое чтение: текст как изображение-симулякр

Автор анализирует превращение чтения в чтение клиповое. Сегодня в культуре доминирует визуальное, а феномен превращения воз-

ник с кинематографическим монтажом. Люди все чаще говорят и пишут не словами, а фразами. Отсюда — новый способ чтения: выхватывание из контекста слов и фраз, они «мигают» в тексте «как лампочки». Клиповое чтение способствовало нелинейному мышлению. В информационном обществе клиповому мышлению и клиповому чтению альтернатив нет.

Ключевые слова: клиповое чтение, визуальное, метаморфозы чтения, выхватывание слов, нелинейное мышление.

Л. И. Сараскина (Москва)

«Дубровский»: экзистенциальный кризис два столетия спустя

На примере романа Пушкина «Дубровский» автор показывает, как написанная Пушкиным дворянская история, будучи всего лишь перенесенной в нашу современность, попадает в нерв и злобу дня. Анализируя переложения романа — оперу Направника, фильмы «Орел» (1925), «Дубровский» (1936), «Благородный разбойник Владимир Дубровский» (1989), «Дубровский» (2014), автор считает, что свободное прочтение классического романа совпало с его главной линией, действительность помогла создать провидческое кино.

Ключевые слова: Пушкин, дворянская история, классический роман, современность, злоба дня, провидческое кино.

Т. В. Глазкова (Москва)

Интертекстуальность как способ «оправдания» экранного мира российского сериала

Автор рассматривает цитирование в кинематографе и в телевизионных сериалах. Возможные причины киноцитат (их вербального воплощения): чтобы зритель воспринял происходящее как реальность; чтобы расширить экранное пространство; чтобы установить связь с кинематографической традицией; чтобы увеличить зрительскую аудиторию. Ссылаясь на многих исследователей, автор считает, что цитирование зависит от концепции интертекстуальности, связанной с проблемой теоретической «смерти субъекта».

Ключевые слова: цитирование, телесериалы, связь с традицией, аудитория, интертекстуальность, смерть субъекта.

Я. Ю. Кемниц (Москва)

Воображение и визуальные эффекты: обострение противоречий на примере использования отраженного действия

Визуальные эффекты — действенное средство для создания фильма. С повышением технического уровня этих эффектов, эта функция кажется недостаточной, и тогда эффекты превращаются в аттракцион. Кино и создавалось как аттракцион. При необыкновенных изобразительных возможностях визуальные эффекты привлекают толпы почитателей. И в этом отношении они заслонют собственно нарратив, историю, рассказываемую в фильме. Автор считает, что период нового увлечения кино как аттракционом завершается.

Ключевые слова: кинематограф, визуальные эффекты, аттракцион, толпы почитателей, нарратив, период увлечения.

А. А. Деникин (Москва)

Критика подходов к исследованию практик новых медиа

Автор прослеживает три этапа в исследованиях Новых медиа: ранние 1990-е (апофеоз цифровых видеотехнологий), начало и середина 2000-х (анализ реального влияния цифровых технологий), конец 2000-х (разочарование Новыми медиа). Недостаточно выявить формальные отличия «новых медиа» от «старых», либо интерпретировать в Новых медиа какие-либо социальные, текстуальные смыслы. Для анализа практик Новых медиа требуются специфические методы изучения действий и активности пользователей.

Ключевые слова: Новые медиа, цифровые видеотехнологии, социальные и текстуальные смыслы, методы изучения, активность пользователей.

Ст. В. Миловидов

Трансмедийное повествование как текст в сфере массмедиа XX–XXI веков

В статье обобщаются различные подходы к трансмедиа: коммерческие трансмедийные суперсистемы; адаптации, предопределившие возникновение феномена трансмедиа; специфическая форма повествования, где каждый медиум выполняет свою функцию; существова-

ние особого универсума, целостного вымышленного мира; ремикс — интерпретация ранее существовавшей песни и т.д. Развитию трансмедиа способствовал Интернет, создав базис для конвергенции разнообразных медиаформатов и роста аудитории, и в рамках Интернета трансмедийное повествование становится новым медиумом.

Ключевые слова: трансмедийные суперсистемы, адаптации, функция медиума, тематический универсум, ремикс, Интернет, конвергенция, аудитория.

О. Г. Яцюк (Москва), Т. Пожарев (Нови Сад, Сербия)

Видимая музыка или звучащая живопись цифровой виртуальности

Авторы анализируют специфику мультимедийного взаимодействия живописи и музыки — наиболее древних и хорошо изученных видов искусства, которые, объединяясь с помощью компьютерной обработки в единое произведение, приобретают новый смысл и новые качества. В итоге, они приходят к выводу, что катализатором развития новых художественных процессов может стать появившаяся перспектива интерактивного взаимодействия человека (реципиента) с изображением на экране.

Ключевые слова: мультимедийность, взаимодействие, живопись, музыка, компьютерная обработка, интерактивное взаимодействие, реципиент.

А. В. Шариков, Москва

О взаимосвязи телевизионных предпочтений и ценностных ориентаций россиян: опыт эмпирического исследования

Автор рассматривает проблему взаимного влияния СМИ на аудиторию и аудитории на СМИ. После замеров аудитории выясняется, что: россияне ориентированы на ценности здоровья, счастливой семейной и материально обеспеченной жизни; россияне отдали предпочтение «Первому каналу», «России 1», НТВ; россияне предпочитают ценностно более нагруженные телеканалы. И вопрос, влияет ли телевидение на ценностные ориентации россиян или ценностные ориентации россиян формируют телеконтент, по-прежнему остается дискуссионным.

Ключевые слова: СМИ, аудитория, ориентация, ценности, телеканалы, телеконтент.

В. А. Шилова, М. К. Печалина

Интернет-мошенничество как значимая характеристика «экранного мира» сети

Авторы рассматривают острую проблему интернет-мошенничества. Классифицируя его виды, систематизируя их, авторы разработали типологию мошенничества в Интернете по методике их исполнения: киберсквоттинг, тайпсквоттинг, фишинг, мошенничество с платежными системами, Hoax-программы, SMS-голосование и оплата, взлом сайтов и DDoS-атаки и т. п. Главная причина широкого распространения мошенничества в Интернете — безнаказанность мошенников. Правоохранительным органам необходимо законодательно урегулировать меры ответственности за виртуальное мошенничество.

Ключевые слова: интернет-мошенничество, типология, безнаказанность, правоохранительные органы, законодательство, ответственность.

Ю. В. Стракович (Москва)

Цифровая революция и битва за копирайт

Автор рассматривает проблему копирайта и выделяет три момента – юридический, этический, социальный; цифровая революция, сделав массовое копирование и интернет-распространение многих видов произведений повседневной нормой, обозначила крах экономики многих искусств. Автор делает вывод: ограничение свободы в цифровой реальности не срабатывает — эффективен лишь полный отказ от свободы вообще. Нельзя установить надежную власть над интернетом, не подорвав базовых гражданских основ демократического мира.

Ключевые слова: копирайт, цифровая революция, копирование, интернет-распространение, власть над интернетом, ограничение свободы.

Д. В. Вольф (Москва)

«Селфи»: правда жизни или мифологизированный конструкт?

Автор рассматривает селфи как чрезвычайно важную медийную практику, которая позволяет совместить внешнее бытие и визуальную публикацию личного существования, которая одновременно является и «правдой жизни», и мифологизированным конструктом своего «Я». Селфи — это не только квинтэссенция нарциссизма, но еще и коммуникатив-

ный акт, призванный передать свои актуальные состояние, настроение, местонахождение, а также самодостаточный метод, в котором человек одновременно — и фотографирующий и фотографируемый.

Ключевые слова: селфи, медийная практика, визуальная презентация, мифологизированный конструкт, «Я».

Е. В. Дуков (Москва)

Социальная память и любопытство

Рассматривая человеческие память и любопытство, автор приходит к мысли, что если память — один из важных механизмов всего живого, то любопытство — один из его первичных рефлексов.

Социальная память свидетельствует: так уже было. Но любопытство находит лазейки. Не ясно, какие формы приобретет социальная память но она вышла на новый уровень демократизации существования текстов культуры и имеет знаковый характер для будущего.

Ключевые слова: память, любопытство, механизм, рефлекс, тексты культуры, будущее.

АВТОРЫ ЕЖЕГОДНИКА

Вольф Дарья Владимировна — аспирант Гуманитарного института телевидения и радиовещания им. М.А. Литовчина.

Гамалея Генриетта Николаевна — кандидат искусствоведения, профессор. Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М.А. Литовчина, шеф-редактор ежегодника «Наука телевидения».

Глазкова Татьяна Вацлавовна — кандидат культурологии, Российская академия музыки им. Гнесных.

Деникин Антон Анатольевич — кандидат культурологии, доцент, Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М.А. Литовчина.

Дружкин Юрий Самуилович — кандидат философских наук, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания.

Дуков Евгений Викторович — доктор философских наук, профессор, зав.сектором Государственного института искусствознания.

Желтухина Марина Ростиславовна — доктор филологических наук, академик РАЕН, профессор Волгоградского государственного педагогического университета, заведующая научно-исследовательской лабораторией «Дискурсивная лингвистика», директор Центра коммуникативных технологий, ректор Школы актерского мастерства Анатолия Омельченко (Волгоград).

Жукова Ольга Анатольевна — доктор философских наук, кандидат культурологии, профессор философского факультета НИУ Высшая школа экономики (НИУ ВШЭ).

Журкова Дарья Александровна — кандидат культурологии, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания.

Кемниц Ярослав Юрьевич — кандидат искусствоведения, доцент Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М.А. Литовчина и Академии медиаиндустрии, креативный продюсер, супервайзер визуальных эффектов.

Кондаков Игорь Вадимович — доктор философских наук, профессор Российского Государственного гуманитарного университета, академик РАЕН.

Кривуля Наталья Геннадьевна — доктор искусствоведения, профессор ВГИК им. С.А. Герасимова.

Миловидов Станислав Вячеславович — аспирант, Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М.А. Литовчина.

Николаева Елена Валентиновна — кандидат культурологии, доцент Московского государственного университета дизайна и технологии.

Печалина Мария Константиновна — аспирант, НИУ Высшая школа экономики.

Пожарев Тодор — художник, автор мультимедийных художественных проектов, Нови Сад, Сербия.

Савельева Ольга Олеговна — доктор социологических наук, профессор департамента интегрированных коммуникаций НИУ Высшая школа экономики

Сальникова Екатерина Викторовна — доктор культурологии, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания.

Сараскина Людмила Ивановна — доктор филологических наук, главный научный сотрудник Государственного института искусствознания.

Сергеева Ольга Сергеевна — доктор социологических наук, профессор Волгоградского университета.

Сиюхова Аминет Магомедовна — доктор культурологии, профессор кафедры философии, социологии и педагогики Майкопского государственного технологического университета.

Стракович Юлия Владимировна — кандидат культурологии, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания.

Строева Олеся Витальевна — кандидат философских наук, профессор кафедры теории и истории культуры, Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М.А. Литовчина.

Тульчинский Григорий Львович — доктор философских наук, профессор, НИУ Высшая школа экономики (Санкт-Петербург)

Шариков Александр Вячеславович — профессор, кандидат педагогических наук, НИУ «Высшая школа экономики», советник МТРК «Мир», член Группы европейских исследователей аудитории.

Шеметова Татьяна Николаевна — кандидат культурологии, доцент, Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М.А. Литовчина.

Шилова Валентина Александровна — кандидат социологических наук, старший научный сотрудник Института социологии РАН, Центр социологии управления и социальных технологий.

Яковлева Анна Михайловна — кандидат философских наук, ведущий научный сотрудник Российской государственной библиотеки.

Яцюк Ольга Григорьевна — доктор искусствоведения, профессор Национального института дизайна.

Научное издание

НАУКА ТЕЛЕВИДЕНИЯ № 11

Научный журнал

Компьютерная верстка — М. А. Гольдман
Ответственный за печать — М. С. Толбацкий

Подписано в печать 07.10.2015.
Формат 60 x 84 1/16
Гарнитура Circe.
Усл печ. л. 26,5.
Тираж 200.

Отпечатано в Издательском центре ГИТРа.
119180, Москва, Бродников пер., д. 3
Тел.: (495) 721 38 55,
(499) 238 19 75;
www.mediaschool.ru;
e-mail: mail@gitr.ru