

СОДЕРЖАНИЕ

От главного редактора.....6

ЭКРАННАЯ КУЛЬТУРА: ВЗГЛЯД ИЗ XXI ВЕКА

Н. А. Хренов

Экранная культура в контексте перехода
от индустриальной к постиндустриальной
цивилизации.....12

Е.В. Николаева

Хронотопы экранной культуры.
Повседневность как экранный интерфейс.....48

Г.Н. Гамалея

Телевидение как магическая ловушка времени.....77

Е.А. Богатырёва

В каком смысле реальна экранная реальность?.....90

А.М. Сиюхова

Экранное воплощение моды:
взгляд из провинции.....100

Авторы.....114

СОДЕРЖАНИЕ

From the chief editor.....6

SCREEN CULTURE: THE LOOK FROM XXI CENTURY

N. A. Khrenov

Screen Culture in the Context
of Transition from Industrial
to Post-industrial Civilization.....12

E.V. Nikolaeva

Chronotopes of Screen Culture.
Daily Life as a Screen Interface.....48

G. N. Gamaleja

Television as Magical Time Trap.....77

E.A. Bogatyreva

In What Sense the On-screen Reality is Real.....90

A.M. Siyukhova

The On-screen Embodiment of Fashion:
a View from the Provinces.....100

The Authors.....114

ОТ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

А ВРЕМЯ СЕГОДНЯ ОПЯТЬ ПЕРЕЛОМНОЕ...

Г.Н. ГАМАЛЕЯ

*Гуманитарный институт телевидения и радиовещания
им. М.А. Литовчина*

В статье подводятся итоги ежегодной конференции, проведенной Государственным институтом искусствознания и Гуманитарным институтом телевидения и радиовещания и посвященной экранной культуре XXI века. Обозначены наиболее острые конфликты жизни современного общества в их преломлении телеэкраном, соотнесены социокультурные, этические и мировоззренческие проблемы и их эстетическое осмысление.

Ключевые слова: современная культура, экранная культура, телевидение, человек, общество

Традиционная апрельская конференция, совместная с Министерством Культуры РФ, Институтом Искусствознания Министерства Культуры РФ, Гуманитарным Институтом Телевидения и Радиовещания им. М. А. Литовчина, была посвящена современным проблемам экранной культуры. Это было, как всегда плодотворное обсуждение учеными историками и социологами, искусствоведами и культурологами, философами и музыковедами проблем культуры на наших больших и малых экранах. Почти все доклады были не только многогранны и сложны, но неотделимы от всеобщих сомнений в прочности общественного устройства, чувство упадка и

заката нашей цивилизации. Мы видим, как расшатывается почти все, что совсем недавно казалось незыблемо и священно – истина, человечность, милосердие, право и разум. Мир охватила нетерпимость. Люди теряют ориентацию в происходящем.

Растет немотивированная агрессия и озлобленность. Телеэкран гремит выстрелами и взвинченными монологами ведущих. Интернет дает свои интерпретации происходящего. Все мобилизованы. Все заражены духовным недугом. Если вдруг, попадаешь на федеральный канал (в любое время суток), чувствуешь себя в затемненном мире сюрреализма. Время будто другое, хотя техника попятных движений в отечественной истории почти узаконена давно и постоянно испытывается, но всегда не знаем, как вернуться к прошедшей истории без больших потерь. Наш народ сегодня не стоит в сторонке от культуры. Ему преподнесли: программу «Голос. Дети». Его обучают правильной еде (все худеем!), все танцуем (латино), все поем, варим и... только со «звездами». Есть и нечто новое. Эстетам с РЕН ТВ удалось не только стилистически проникнуть в суть времени и показать с чем мы допоем, возможно, похудеем и дотанцуем до 2018 г. Такого нет у американцев. На 8 марта женщин поздравили вместо скромных цветов – самоходный миномет 2С42 «Тюльпан», самоходная пушка 2А «Гиацинт-Б.», противотанковый ракетный комплекс 9К 123 «Хризантема». И это не все – идеальная женщина в камуфляже с немецкой овчаркой достает баллончик со слезоточивым газом «Черемуха 12М» и распыляет его в студии. Очень патриотично.

Сегодня мы, как, впрочем, весь мир, живем в пространстве непознанного, а произведенного бытия, не всегда совпадающим друг с другом. Мир бытия человека постоянно творится, пересоздается в ходе его общения, в том числе и с произведениями культуры разных времен и народов. Это логика постмодерна, одержимого пафосом общения разных миров и смыслов, ставящего человека перед выбором. В этом противостоянии логики позна-

ния и логики общения – есть одна из драм современной истории. В нашем обществе много опасных симптомов, которые охватывают понятие «упадок способности суждения». Мир, в котором мы живем, ежесекундно осведомляет нас о себе самом лучше, чем в любую предшествующую историческую эпоху. Человек и Общество познает себя, что всегда считалось воплощением мудрости. «Познай самого себя». Сегодня мы все и обо всем знаем лучше и, чуточку больше. Но, как болезнь нашего времени мы рассматриваем нескончаемые глупости, происходящие вокруг нас, на круглосуточном вещании СМИ и, безусловно, на самом главном вещательном ИНСТРУМЕНТЕ – телевидении. Потребность зрителя или слушателя углубиться во что-то, отдаться чему-то, стало разрушаться малейшим приближением к культуре бастионами механического воспроизведения, густо и безвкусно припозаженного рекламой. Люди стали заложниками слов, слоганов, лозунгов, лжи, достигающих своих вершин в многочисленных политических и экономических программах и ток-шоу. Самое страшное – наблюдаемая в обществе – безучастность к истине. Диалоги, к которым часто прибегает телевидение, должны (по законам жанра) сводиться к желанию понять другого, услышать, вникнуть в смысл сказанного, в действия и мысли. Не случайно наше время, скорей всего, войдет в историю человечества истолкованием герменевтики в качестве своеобразной попытки найти понимание друг друга. Нужно отметить, что диалоги – любимый и самый распространенный жанр телевидения, отечественного в том числе.

Федеральные каналы выносят на свои программы самые животрепещущие проблемы, волнующие десятки тысяч зрителей. К сожалению, они часто превращаются в средневековое вече, с записными любителями скандалов и потому, какая бы тема не оглашалась – все превращается в шоу. В этом смысле считает В.М. Межуев «...диалог несовместим с отношениями типа «субъект – объект». Цивилизация,двигающаяся в логике объективиза-

ции (овеществления, отчуждения) человеческих сил и отношений, к диалогу не способна. Проблему сосуществования она решает не в процессе переговоров и взаимных соглашений, а посредством экономического и подчас силового навязывания своих интересов, ценностей и приоритетов». [1, С.380-381]

Анализируя современные проблемы экранной культуры, ученые, выступающие на конференции, обратили внимание на потери эстетического восприятия культурной проблемы... «Сознание ответственности, мнимо усиленное лозунгами героизма, оторвалось от основ в индивидуальной совести и мобилизуется на нужды любого коллективизма, стремящегося возвысить свои ограниченные представления до канона спасительного учения и навязать свою волю».»... [2, С.132-135]

Симптомы болезни нашей культуры обнаруживают себя повсеместно, громогласно и болезненно. Новое всегда вырастает из старого, но мы не всегда можем знать, что истинно новое и что может победить и остаться в будущем.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Межуев В. Идея культуры. Очерки по философии культуры РАН. Институт философии. Прогресс-Традиция. М.2006.
2. Хейзинга Й. Тени завтрашнего дня. Человек и культура. Затемненный мир. Из-во Ивана Лимбаха. Санкт-Петербург, 2010

From the chief editor

AND THE TIME TODAY IS CRUCIAL AGAIN

G.N. GAMALEYA

*Humanities Institute of Television and Radio
Broadcasting named after M. A. Litovchin*

In the article the results of the annual conference held by the State Institute of Art Studies and Humanities Institute of Television and Radio Broadcasting, devoted to the screen culture of the XXI century, are summed up. The sharpest conflicts of life of modern society in their refraction by a TV screen are designated, sociocultural, ethical and world outlook problems and their esthetic judgment are correlated.

Keywords: modern culture, screen culture, television, person, society.

LIST OF REFERENCES:

1. Mezhuyev V. Idei kultury. Ocherki filosofii kultury RAN I dey of culture. [Sketches on philosophy of culture of the Russian Academy of Sciences]. Institute of philosophy. Progress-Tradition. M.2006. (In Russ.)
2. Huizinga Y. Teni zavrashnogo dnia. Chelovek i cultura. Zatemnennij mir. [In the shadow of tomorrow. Person and culture. The darkened world.] Ivan Limbakh's publishing house. St. Petersburg, 2010 (In Russ.)

**ЭКРАННАЯ КУЛЬТУРА:
ВЗГЛЯД ИЗ XXI ВЕКА**

**SCREEN CULTURE:
THE LOOK FROM
XXI CENTURY**

ЭКРАННАЯ КУЛЬТУРА В КОНТЕКСТЕ ПЕРЕХОДА ОТ ИНДУСТРИАЛЬНОЙ К ПОСТИНДУСТРИАЛЬНОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ

Н. А. ХРЕНОВ

Государственный институт искусствознания

В статье рассматриваются шесть этапов, какие прошла в своем становлении экранная культура: в ситуации перехода от индустриальной к постиндустриальной цивилизации; на стадии становления индустриальной цивилизации; на стадии мозаичной культуры; на стадии визуальности после истории искусства; с точки зрения циклической логики функционирования культуры; на фазах новой визуальности. для исследования логики становления экранной культуры требуется рассмотрение не только истории изображений, функционирующих в культуре после собственно истории искусства, но и тех периодов в функционировании изображений, которые предшествуют истории искусства,

Ключевые слова: экранная культура, индустриальная цивилизация, мозаичная культура, визуальность, циклическая логика, новая визуальность, история искусства.

Сегодня экранная культура – это целая галактика. Исследовательская проблематика этой сферы дифференцировалась. Ис-

следователи вычлняют отдельные аспекты этой галактики и сосредоточиваются на их изучении. Однако иногда полезно окинуть взглядом всю эту галактику в целом и понять, какие этапы в своем становлении она прошла, с какими проблемами и противоречиями сталкивалась, какие из них разрешались, а какие накапливались, сохраняясь вплоть до наших дней. В названии доклада выделен только один этап. Однако и он будет понятен лишь на фоне других этапов и в сопоставлении с ними. Таким образом, смысл исследования мы усматриваем в фиксации таких этапов в истории. Характер нашей постановки вопроса заключается в том, чтобы утвердить исторический подход при исследовании экранной культуры.

1. ЭКРАННАЯ КУЛЬТУРА В СИТУАЦИИ ПЕРЕХОДА ОТ ИНДУСТРИАЛЬНОЙ К ПОСТИНДУСТРИАЛЬНОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ

Человечество уже давно существует в постиндустриальной цивилизации, которая имеет особые признаки. Общая характеристика этого типа цивилизации уже существует, например, в варианте Э. Тоффлера. В эту характеристику нам важно вписать наш предмет рассмотрения – экранную культуру, которая начинает свою историю с возникновения фотографии, то есть с вторжения в сферу искусства технологий. Судя по всему, этот переход к постиндустриальной цивилизации повлиял на изменения в структурах, кодах и языках изображения.

Например, автор фундаментального труда о фотографии А. Руйе на новом этапе истории констатирует кризис того вида фотографического дискурса, который он обозначает как фотографию-документ. Этот кризис он связывает с утверждением именно информационного или, что одно и то же, постиндустриального общества. А. Руйе утверждает, что этот вид фотографии не соответ-

ствуется ориентациям возникающего информационного общества. Он утверждает: «Фотография остается необходимым образом связанной с вещами, телами, субстанциями, физические отпечатки которых она собирает, тогда как мир, реальность и истина сегодня, в свою очередь, ориентированы на нетелесное, информационное, нематериальное» [16, с.188].

Иначе говоря, изображение перестает воспроизводить объекты, которые оно не относит к предметному миру. «Изображение – пишет А. Руйе – уже не отсылает прямым и недвусмысленным образом к вещи, но отсылает к другому изображению; оно вписывается в ТВ серию без определенного источника, оно всегда уже потеряно в бесконечной цепи копий и копий копий» [16, с.189]. Но отношение изображения к другому изображению, например, фотоизображения к телевизионному, а телевизионного к кинематографическому в этом изображении выдает его симулятивную природу. Эти трансформации изображения легко иллюстрируются пропагандистскими передачами по телевидению, когда известные политики, делая публичные заявления по поводу горячих, взрывоопасных тем, иллюстрируют их срежиссированными репортажами, в которых, например, гражданская война на Украине иллюстрируется снимками, сделанными в другое время и в другом пространстве.

2. ЭКРАННАЯ КУЛЬТУРА НА СТАДИИ СТАНОВЛЕНИЯ ИНДУСТРИАЛЬНОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ

Однако особенности того или иного периода в истории экранной культуры просматриваются лишь на фоне всей истории экранной культуры, при сопоставлении позднего периода с предыдущими. В этом смысле для понимания того, что сегодня происходит, весьма значимым является переходный период от до-

индустриальной к индустриальной цивилизации, когда в культуру вторгается множество технологий, а культура перестает быть синонимом цивилизации. Собственно экранная культура как следствие внедрения технологий в культуру как раз в этот период и возникает. Появление видов искусства, возможных на технологической основе, становится реальностью именно этой эпохи. Да и вообще история экранной культуры совпадает с историей индустриальной цивилизации.

Поэтому экранную культуру трудно рассматривать вне этой цивилизации. Она выражает установки этой цивилизации, присущий ей дух, ритмы, скорости и ментальность. Все это имеет не только плюсы, но и минусы. С минусами связан распад тех ментальных структур, в соответствии с которыми человек доиндустриальной культуры воспринимал мир. Эти процессы распада прежних форм организации чувственного опыта и его истолкования, что возникли еще в эпоху Ренессанса и утвердились в эпоху Просвещения, фиксировались еще в XIX веке. Здесь мы обнаруживаем еще одну проблему, важную для характеристики новой визуальности, а именно, социальный контекст. Осмысление этой проблемы потребует усилий со стороны социологии. История новой визуальности начинается и проходит ряд стадий в контексте смены доиндустриального общества индустриальным, Это откладывает на эту историю печать. Так, например, возникновение и распространение фотографии связано с теми ритмами, скоростями и потребностями, которые стали реальностью индустриальных обществ. Так, уже цитируемый нами А. Руйе возникновение и развитие фотографии соотносит со становлением индустриального общества, что позволяет точнее выявить ее социальные функции.

Фотография соответствует потребностям индустриального общества. Она способна его документировать, служить ему орудием и актуализировать его ценности. Возникновение и развитие фотографии А. Руйе напрямую связывает с возникновением и потреб-

ностями индустриального общества. «Современность фотографии и легитимность ее документальных функций – пишет он – основаны на тесных связях, который она поддерживает с наиболее знаковыми явлениями индустриального общества: с расцветом метрополий и с монетарной экономикой, с индустриализацией, с переменами в отношениях человека с пространством и временем, с переворотом в коммуникации, а также с развитием демократии. Эти связи в соединении с машинным характером фотографии делают ее способом изображения, соответствующим индустриальному обществу. Она документирует его с максимальной точностью и эффективностью, служит ему орудием и актуализирует его основные ценности. В свою очередь индустриальное общество является для фотографии условием возникновения, главным объектом и парадигмой» [16, с.24]. Известно, что, несмотря на дискуссии по поводу того, является фотография искусством или не является, в XIX веке она очень быстро начинает распространяться и осваиваться и прежде всего в той среде городского населения, которая образует средний класс. Это констатирует и А. Руйе, утверждая, что во второй половине XIX века фотография пользуется огромным успехом у буржуа, удовлетворяя их нарциссический комплекс. Все представители этого класса хотели иметь свои портреты, если не живописные, то хотя бы фотографические [16, с.359].

Это обстоятельство, то есть связь фотографии с индустриальным обществом, для А. Руйе является настолько значимым, что он даже утверждает: расцвет фотографии и ее упадок выражают историческую эволюцию индустриального общества. Так, он пишет, что с исчезновением индустриального общества заканчивается целая эпоха, а в истории фотографии, та эпоха, в которой такая важная для нее тенденция, как «фотография-документ» исчезает, уступая место развитию других особенностей фотографии, которые дотоле были маргинальными. Так, с угасанием индустриального общества начинается процесс, «ведущий от произведе-

ний-предметов, созданных для взгляда, к высказываниям без определенной материальной формы, созданной для мысли или для того, чтобы вызвать некое отношение» [16, с.17].

Этот поворот для А. Руйе определяет судьбу фотографии в последних десятилетиях XX века. Она резко повернула от документа в сторону выражения, а значит, в большей степени, становится искусством. Возникновение постиндустриального общества снижает документальную ценность изображения, поскольку пространство и время нового общества заполняется множеством других видов изображения, более соответствующих потребностям информационного общества и конкурирующих в этом с фотографией.

Однако в центр внимания фотография выдвинулась в середине XIX века в силу того, что возник кризис истины, утрата доверия к традиционным способам репрезентации, зависимым от человеческой субъективности. С появлением фотографии возникло новое средство репрезентации, свободное от человеческой субъективности. Вот почему фотография приковала к себе внимание. На этом этапе в ней проявились те особенности, которые поддерживали ее документальную природу.

Фотография оказывается созвучной индустриальному обществу потому, что она выразила поворот от трансцендентного к имманентному и профанному. Но именно это и характерно для эпохи секуляризации. Так, А. Руйе формулирует: «Иначе говоря, фотографическое изображение игнорирует трансцендентность, переносит священные ценности на землю, на уровень тривиальных вещей профанного мира: собор отныне эквивалентен песчинке» [16, 64]. По отношению к всякой ценностной иерархии фотография оказывается нейтральной. Это означает, что для нее не существует более значимых и менее значимых вещей. Они все равны и все имеют право быть запечатленными на пленке.

Так, мы приближаемся к существенному выводу, касающемуся уже не только фотографии, а всей новой культуры, в которой

начинается становление новой визуальности. Ведь распад иерархии, что демонстрирует фотографический дискурс, оказывается свидетельством разложения структурности и иерархичности доиндустриальной культуры в целом. Эта тема будет знакома по работам А. Моля [12]. Новую культуру А. Моль обозначает как мозаичную культуру. Однако до некоторого времени не было очевидным, что, будучи первой ступенью в становлении новой истории визуальности, фотография уже оказывалась мощным средством формирования мозаичной культуры. Это становится очевидным лишь в наше время, что констатируется современными исследователями.

Так, С. Зонтаг полагает, что фотография, словно, создана для того, чем были озабочены сюрреалисты, у которых швейная машина могла сочетаться с зонтиком. Вот как в ее описании природы фотографии вычитывается мозаичность. «В мире, где царит фотографическое изображение, – пишет она, – все границы («кадр») кажутся произвольными. Все можно отделить, отчленить от чего угодно другого – надо только нужным образом выстроить кадр вокруг объекта (и наоборот – можно что угодно к чему угодно присоединить). Фотография подкрепляет номиналистский взгляд на социальную реальность как на нечто, состоящее из маленьких элементов, по видимости, бесчисленных – так же как снимков чего угодно можно сделать бесчисленное количество. В фотографиях мир предстает множеством несвязанных, самостоятельных частиц, а история прошлая и сегодняшняя, – серией эпизодов и *faits divers*» [17, 37].

А вот еще более точное заключение С. Зонтаг о фотографии как о способе институционализации мозаичного сознания. Так, она сравнивает фотографа с коллекционером. С ее точки зрения, фотография уравнивает в правах все видимые в мире предметы. Как утверждает С. Зонтаг, в этом фотография созвучна установкам сюрреализма. «Но если традиционные искусства с их историче-

ским сознанием стремятся привести прошлое в порядок, проводя различие между новаторским и ретроградным, центральным и маргинальным, насущным и несущественным или просто интересным, – пишет она, – подход фотографа, как и коллекционера, бессистемен, даже антисистематичен. Страсть фотографа к предмету существенно не зависит от его содержания и ценности – от того, что делает его классифицируемым. Она связана прежде всего с утверждением наличия предмета, с его правильностью (правильного выражения лица, правильного расположения объектов в группе), что эквивалентно коллекционерскому критерию подлинности, с особенностью объекта – с качествами, которые делают его уникальным. Взгляд профессионального фотографа, алчный и своевольный, не только сопротивляется традиционной классификации и оценке предметов, но и намеренно их игнорирует и разрушает» [17, с.106].

3. МОЗАИЧНАЯ КУЛЬТУРА КАК СЛЕДСТВИЕ СТАНОВЛЕНИЯ ИНДУСТРИАЛЬНОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ

Обратим внимание на то, что если возникновение и становление фотографии соответствует ментальности человека индустриальной цивилизации, как на этом настаивает А. Руйе, то из этого вытекает следующий вывод. Становление индустриальной цивилизации связано и со становлением специфической культуры. Но это становление является оборотной стороной разрушения культуры, существовавшей на протяжении нескольких столетий. Стало быть, реальность мозаичности – это реальность распада иерархической структуры сознания как производного от уходящей в прошлое доиндустриальной цивилизации.

Значит, мозаичность – это следствие переходного периода. В некоторых реакциях на этот процесс на первый план выдвигает

ются именно негативные последствия переходности. Такого рода констатацию можно фиксировать на всем протяжении XIX века. Пожалуй, исходной точкой этого длительного процесса явилась не новая визуальность, а, скорее, пресса, связанная с расширением поля журналистики, с появлением множества газет и журналов и с увеличением их тиража. Фактом в этом общем процессе новая визуальность становится далеко не сразу. Но таким фактом является именно фотография. Любопытно, что, касаясь этого процесса, многие констатировали его негативные последствия.

Так, в своем втором Философическом письме П. Чаадаев фиксирует повышенную нервность жизни, спровоцированную, в том числе, газетными новостями и легковесной литературой. «По-всюду мы встречаем людей – пишет он, – ставших неспособными серьезно размышлять, глубоко чувствовать вследствие того, что пищу их составляли одни только эти произведения последнего дня, в которых за все хватаются, ничего не углубив, в которых все обещают, ничего не выполняя, где все принимают сомнительную или лживую окраску и все вместе оставляют после себя пустоту и неопределенность» [18, с.59].

Уже в этом суждении можно ощутить, как на нашу психологию активно воздействует печать и журналистика, свидетельствующие о развитии медиа. Мысль П. Чаадаева подтверждает тезис М. Маклюэна об истоках мозаичности, то есть о прессе, которая затем трансформируется в универсальную систему мышления и, соответственно, видения. Как известно, А. Моль выдвинул идею о возникновении альтернативной культуры и назовет ее мозаичной культурой. Но в фиксации тех новых явлений, которые свидетельствовали о распаде классических форм организации и функционирования знаний П. Чаадаев не был одинок.

Словно подхватывая мысль П. Чаадаева, С. Булгаков спустя несколько десятилетий пишет: «В современном человечестве не только у нас, но и на Западе произошел какой-то выход из себя

во вне, упразднение внутреннего человека, преобладание в жизни личности внешних впечатлений и внешних событий, главным образом политических и социальных. Отсюда такая потребность суеты, внешних впечатлений, современный человек стремится жить, как бы не бывая дома наедине с собою: сознание заполнено, но достаточно приостановиться этому калейдоскопу внешних впечатлений, и можно видеть, как бедна или пуста его жизнь собственным содержанием» [4, с.259].

Разумеется, эту тенденцию не могли не ощутить и представители искусства, в частности, теоретики, касающиеся кризиса театра в начале XX века. Вот как, например, описывает нервную жизнь города и ее последствия для восприятия искусства В. Чарский: «Современный городской житель весь во власти суеты и деловой суеты. Нет никакого сравнения между жизнью теперь и пятьдесят лет назад. Усовершенствованные способы сношений воспитали в нас желание все знать. Мы хотим пробежать литературный фельетон, заглянуть в заграничные известия о трестах в Америке, о революции в Персии, об автомобильной гонке, нам интересно состояние общественной жизни в провинции, вновь возникающая секта, вчерашнее зверское преступление. Но, выбрав в изобилии и многообразии впечатлений, современный человек сильно проиграл в их силе, глубине и содержательности; они поверхностны и отрывисты; впечатлений много, но они скоропреходящи и скользят по поверхности души, не оставляя в ней глубокого следа. В суете неумеренной и нервной городской жизни нет места самоуглублению, чувство проходит в душе не широкой волной, а коротким аккордом: оно быстро замирает и, едва замерев, уступает место другому, столь же краткому. Теперь для художника важна не эволюция чувства, не выяснение логической связи между явлениями, а конспективная их смена» [19, с.136].

Наконец, эти процессы были подмечены, в том числе, и западными мыслителями, например, Ф. Ницше. В своем последнем,

незаконченном сочинении он констатирует: «Газета заменила ежедневные молитвы. Железная дорога, телеграф. Централизация огромной массы разнообразных интересов в одной душе, которая при этих условиях должна отличаться большой силой и способностью к превращениям» [13, с.63].

В этом же сочинении Ф. Ницше, продолжая констатировать происшедшие в XIX веке сдвиги, снова возвращается к уже сделанному заключению. При этом он обращает внимание на связь нового сознания с увеличивающимся масштабом расширения прессы. «Чувствительность несказанно обострена (под моралистическими прикрасами увеличение сострадания); – пишет он, – количество разрозненных впечатлений больше, чем когда-либо: космополитизм языков, литератур, газет, форм, вкусов, даже пейзажа. Темп этого потока – *prestissimo*; впечатления смыывают одно другое; инстинктивно остерегаешься воспринимать что-либо, воспринимать глубоко, «переваривать» – отсюда как результат ослабления пищеварительной силы. Происходит известного рода приспособление к этому перегруженности впечатлениями – человек отучается от активности, – все сводится к реагированию на внешние раздражения. Он расходует свою силу частью на усвоение, частью на самооборону, частью на борьбу. Глубокое ослабление самопроизвольности: историк, критик, аналитик, толкователь, наблюдатель, коллекционер, читатель – все «реактивные» таланты: все – наука!» [13, с.65].

Собственно, человечество, кажется, снова приходит к той ситуации, которая была спрогнозирована еще Платоном [14, с.216]. Реагируя на изобретение письменности и упрекая изобретателя Тевта в том, что он дает людям не истинную, а мнимую мудрость, Платон уже начал критическую интерпретацию вторжения в культуру технологий, которая должна быть подхвачена и продолжена.

Мы привели несколько суждений, на основании которых можно утверждать, что процесс становления индустриального

общества, связанный с увеличением массовой публики, привел к распаду тех созерцательных способов восприятия, что успели возникнуть под воздействием печатной культуры в пока еще достаточно немногочисленных средах, преимущественно в городах. Эта трансформация восприятия изображений не проходит мимо внимания С. Зонтаг, когда она обращается к фотографии. Она прямо формулирует: фотография ослабила восприятие живописи [17, с.194].

Однако проблема заключается в том, что речь идет не только об эстетической стороне восприятия, но и о деформации личности, об отступлениях от нравственной нормы. «Но наша способность сжиться с растущей гротескностью изображений (движущихся и неподвижных) и печатных текстов обходится дорого, – пишет она. – В конечном счете, это ведет не к освобождению личности, а к вычитанию из нее: псевдознакомство с ужасным склоняет к отчуждению, ослабляет в человеке способность реагировать в реальной жизни. То, что происходит с чувствами человека, когда он впервые смотрит сегодняшний порнофильм, или при показе жестокости по телевидению, не так уж отличается от реакции на впервые увиденные фотографии Арбус» [17, с.60]. Так что мысль С. Зонтаг разворачивается все в той же парадигме, что и мысль процитированных нами мыслителей, начиная с П. Чаадаева.

Судя по всему, эта констатация внедрения утверждаемого новой визуальностью типа восприятия все еще беспокоит исследователей, не избегающих сопоставления фотографии и живописи. К ним относится и А. Руйе. Так, имея в виду более позднее время – период между двумя мировыми войнами, А. Руйе констатирует, что изображения более не предполагают разглядывания. По его мнению, к этому приучает фотография. Затем сформированные ею навыки восприятия переходят в другие, более традиционные сферы истории искусства. «Поскольку фотография неизбежно обеспечивает физический контакт между

вещью и ее образом, – пишет А. Руйе, – разглядывание больше не является такой необходимостью, как раньше было в живописи. В пределе фотография делает разглядывание необязательным» [16, с.373].

Если в XIX веке было еще не так, то с развитием фотографии эта тенденция усилилась. В XX веке это становится очевидным. «Угасание разглядывания – пишет А. Руйе, – нарастает в период между двумя мировыми войнами по мере того, как с распространением журналистской и любительской фотографии усиливается банализация изображения. Возникает впечатление, что быстрый рост количества изображений неотделим от легкого к ним отношения, которое является одновременно и причиной этого роста, и его следствием» [16, с.373].

Этот вывод А. Руйе делает по отношению не только к фотографии, но и к живописи. По его мнению, эпоха разглядывания изображения заканчивается, а вместе с ней заканчивается и живопись вообще как самая репрезентативная форма для традиционной истории визуальности. В этом смысле можно утверждать, что заканчивается и история искусства, во всяком случае, та, что развивалась на основе принципа мимесиса. По-настоящему эту тенденцию кризиса восприятия и не только восприятия изображения, которая, как мы убедились, была реальной уже для XIX века, аргументировал все-таки В. Беньямин.

Он рассуждает так. Вплоть до возникновения видов искусства, возникших на технологической основе, искусство, в том числе живопись, еще сохраняла связь с ритуалом. В данном случае философ рассматривает процесс эволюции живописи шире, чем Г. Вельфлин, для которого история искусства связана с постепенной утратой активного проявления тактильности, то есть руки, и со все большим значением оптического начала, то есть глаза [5]. Для В. Беньямина в истории искусства значима связь искусства, в том числе живописи с ритуалом, которая все больше ослабляет-

ся, а стало быть разрушается аура произведения как центральное понятие истории искусства в его традиционном смысле. Если, по мнению Г. Вельфлина, в истории искусства нарастает оптический характер живописи, что он демонстрирует с помощью барокко, то у В. Беньямина получается, что в этой истории нарастает экспозиционное начало. Чем слабее в живописи связь с ритуалом, тем активней утверждает себя экспозиционная ценность произведения. В связи с этим В. Беньямин говорит даже о новых функциях искусства.

Для В. Беньямина революция в искусстве происходит вместе с появлением фотографии. Ведь именно фотография впервые демонстрирует экспозиционную функцию произведения как доминантную. Любопытно, что, переходя от фотографии к кино, В. Беньямин уже в самом начале его истории обнаруживает компенсаторную функцию, без которой невозможно понять его природу. Он констатирует утрату искусства ауры в связи с технической воспроизводимостью произведения, что было чрезвычайно важным для живописи. Вслед за утратой ауры он также констатирует утрату культовой функции. Это подвигает кино на реабилитацию и ауры и культовой функции. Эта потребность вернуть культовую функцию в кино проявилась в появлении того, что нам известно как система звезд, выводя акт эстетического восприятия кино за пределы воспроизводимого на экране сюжета и фильма вообще – в пространство частной жизни актеров, воспринимающихся по принципу языческих божеств.

Но дело не только в меняющихся функциях – экспозиционных и культовых, – очевидных при восприятии кино. Дело еще и в соотношении между индивидуальным и массовым способом восприятия. Кризис восприятия, который, как мы, опираясь на источники, пытались проследить, реален уже при восприятии живописи XIX века – это следствие трансформации индивидуального способа восприятия и его растворения в мас-

совом восприятии. Здесь-то как раз и проявляется воздействие на художественную жизнь тех установок, что возникают именно в индустриальных или, что понятнее, в массовых обществах. В новой ситуации искусство вынуждено входить в контакт с массовой публикой, количественные масштабы которой на протяжении XIX века в индустриальной цивилизации необыкновенно расширяются. Тиражирование произведения – это следствие возрастания роли массовой публики в художественной жизни. Ставший возможным с помощью галерей и салонов контакт с живописью уже не может удовлетворить потребность массового общества.

Однако у В. Беньямина получается так, что экспозиционные и развлекательные функции фотографии, а затем и кино возрождают тактильный характер восприятия, что как раз и приводит к кризису разглядывания и созерцания, культивируемых в изображениях, предшествующих новой истории визуальности. По мысли В. Беньямина, расхождение между кино и живописью, а следовательно, между историей искусства в ее традиционном варианте и историей образов в новую эпоху, возникает в результате реабилитации более архаического способа восприятия.

Вот как это видит В. Беньямин. Оптический образ в кино имеет тактильные свойства. Поэтому произведение искусства способствует «возникновению потребности в кино, развлекательная стихия которого в первую очередь также носит тактильный характер, а именно основывается на смене места действия и точки съемки, которые рывками обрушиваются на зрителя. Можно сравнить полотно экрана, на котором демонстрируется фильм, с полотном живописного изображения. Живописное полотно приглашает зрителя к созерцанию; перед ним зритель может предаться сменяющим друг друга ассоциациям» [3, с.57].

По мнению В. Беньямина, что касается кинокадра, то это невозможно. Не успеваешь охватить его взглядом, как тот уже изменил-

ся. Именно это обстоятельство, то есть трансформация индивидуального восприятия приводит В. Бенямина к выводу о том, что восприятие кино уподобляется восприятию архитектуры, которая, в соответствии с концепцией Гегеля, является основополагающей эстетической формой на символической фазе становления Духа. Восприятие архитектуры, сохраняющейся на протяжении всей истории, не требует концентрации и разворачивается в коллективных формах. Оказываясь доминантой на символической фазе становления Духа, этот способ восприятия сохранялся, в том числе на классической и романтической фазе. В этом восприятии архитектуры можно фиксировать два уровня – тактильное и оптическое.

Как мы помним по Г. Вельфлину, эволюция истории искусства разворачивается в границах взаимоотношений между этими двумя началами. На оптическом уровне восприятия архитектуры как раз и возможны и разглядывание, и созерцание, и концентрация внимания, что, собственно, и культивировала живопись на всем протяжении ее истории. Живопись как бы нарушала это соотношение оптического и тактильного в пользу оптического. Но архитектура потому и является самым древним видом искусства, потому она и является для символической фазы репрезентативной, что сохраняет тактильное, то есть рассеянное восприятие, образцом которого оказывается восприятие архитектуры туристами. Вот именно этот определяющий функционирование архитектуры тип восприятия – в большей степени тактильный, нежели оптический, возрождается, по мнению В. Бенямина, в кино. Здесь оптический способ восприятия растворяется в тактильном восприятии.

Более того, философ утверждает, что, подхватывая у архитектуры такой способ восприятия, кино внедряет его в другие виды искусства. «Прямым инструментом тренировки рассеянного восприятия, – пишет В. Бенямин, – становящегося все более заметным во всех областях искусства и являющегося симптомом глубокого преобразования восприятия, является кино» [3, с.61]. Так,

В. Беньямин ставит точку под достаточно длительным процессом диагноза кризиса, возникшего в истории изображений.

4. ИСТОРИЯ ВИЗУАЛЬНОСТИ ПОСЛЕ ИСТОРИИ ИСКУССТВА

Являясь современниками новой переходной ситуации – уже от индустриальной к постиндустриальной цивилизации, мы обязаны понять, какие трансформации сегодня происходят и как экранная культура вписывается в новую цивилизацию. Не предприняв характеристику экранной культуры, какой она являлась в индустриальной цивилизации, мы не сможем выявить и свойственные ей в новую эпоху особенности. Таким образом, современные процессы экранной культуры необходимо рассмотреть в историческом аспекте. Можно попытаться наметить несколько таких ситуаций в истории экранной культуры, которые позволят выявить наиболее проблемные узлы в этой истории.

Пока мы выделили лишь две таких ситуации, что позволяет понять социологический контекст истории экранной культуры, то есть две переходные ситуации, как их излагает Э. Тоффлер – переход от доиндустриальной к индустриальной цивилизации и переход от индустриальной цивилизации к постиндустриальной. Однако на самом деле этими ситуациями история экранной культуры не исчерпывается. Возникновение и становление индустриальной цивилизации вызывает к жизни не просто экранную культуру, а новую визуальность или новый тип визуальности, что не удивительно, ведь она является следствием технологического прогресса. Именно поэтому она отличается от того типа визуальности, который соответствовал доиндустриальной цивилизации, того типа визуальности, который соответствовал истории искусства вплоть до XIX века, то есть до появления технических видов искусства.

В самом начале истории индустриальной цивилизации не могло не произойти столкновения традиционного типа визуальности, что выражает вся живопись XIX века, с новым типом визуальности. Здесь нам потребуется уже не социологический, а эстетический уровень рассмотрения. Значимым вопросом исследования становится выявление основных особенностей традиционного типа визуальности. Очевидно, что в связи с появлением в XIX веке фотографии возникает уже визуальность нового качества. Но что обязывает нас рассматривать визуальность индустриальной цивилизации качественно новой по сравнению с предшествующим типом визуальности? В какой мере можно утверждать, что новая визуальность продолжает визуальность традиционную или ту визуальность, что имела место в истории искусства? Можно ли утверждать, что в традиционных видах визуальности уже возникло то, что потом обратит на себя внимание в разных формах визуальности нового типа? Или же этого допустить невозможно?

В любом случае в поле внимания необходимо включить все те переходы, которые имели место в истории искусства и которые для этой истории являются внутренними. Историки искусства обычно эти переходы рассматривают как смену стилей. Кроме того, здесь важно задаться вопросом, какие последствия имело для продолжающейся истории искусства возникновение визуальности нового типа. Продолжала ли эта история развиваться в соответствии с установками, что имели место на предшествующих этапах истории искусства, или же после появления новой визуальности она существенно меняется. Ведь такие точки зрения тоже высказывались, например, А. Базеном [1].

Если до появления новой визуальности живопись должна была придерживаться того, что древними называлось мимесисом, то новый тип визуальности освободил живопись от такой необходимости, и она оказалась более свободной в выражении того, что Гегелем было названо Духом, а известно, что некоторые историки

искусства следуют гегелевской концепции, например, М. Дворжак [7]. Как известно, поздний период в истории искусства выражает ту фазу, которую Гегель назвал романтической. На этой фазе Дух уже мог себе позволить дистанцироваться от форм чувственности и телесности, что предполагал эстетический принцип мимесиса. Так, в самой живописи возникает новая для истории искусства визуальность. Она оказывается более условной. Возникает ощущение, что возрождается тот самый геометрический стиль, который можно фиксировать на ранних этапах истории искусства [6].

Становление в XX веке новой визуальной культуры связано с постоянной ретроспекцией в начальные периоды этого становления, а именно, в эпоху возникновения фотографии. Конечно, появление фотографии вызывало такой же шок, какой, например, вызывали выставляемые в музеях экспонаты Дюшана, извлеченные из самой настоящей предметно-чувственной реальности в необработанном художником виде. Первоначально фотографию отождествляли исключительно с механическими отпечатками реальности, и на этом основании отрицали ее отношение к искусству и, соответственно, к истории искусства. Тем не менее, постоянно предпринимались попытки в эту историю фотографии вписать. Поэтому ее то и дело пытались воспринимать и оценивать в соответствии с традиционным дискурсом, сформировавшимся в стилях живописи. Пусть и с большой натяжкой, но ее пытались рассматривать разновидностью изобразительного искусства.

Тем не менее, в фотографии было что-то такое, что этому противостояло. Традиционный дискурс истории искусства с фотографией явно расходился. Что же все-таки мешает включению фотографии в дискурс истории искусства? На этот вопрос пытается ответить Р. Краусс. Исследовательница в данном случае пользуется семиотическим подходом. Она утверждает, что фотографии присуща совсем иная знаковая система, нежели живописи. «Семиологические условия фотографии в корне отличны от тех,

– пишет Р. Краусс, – что определяют существование иных форм изобразительной продукции, объединяемых термином «икона» [9, с.16].

Тогда как же Р. Краусс понимает знак, что имеет место в фотографии? Опираясь на определение знака Ч. Пирса, Р. Краусс утверждает, что применительно к фотографии следует говорить не об иконическом знаке, а о знаке «индекс», «поскольку фотография относится к знакам, которые поддерживают со своим референтом отношения, предполагающие физическую связь, она входит в тот же класс, что и впечатления, симптомы, следы, предметы» [9, 105].

На этом семиотическом основании Р. Краусс разводит изображение, имеющее место в живописи, и фотографическое изображение. Самостоятельность фотографии возникает в результате того, что со своими референтами она поддерживает отношения, тогда как картины, рисунки и другие изображения этих отношений не имеют. «Если картину можно написать по памяти или по воображению, то фотоснимок как фотохимический оттиск может быть осуществлен лишь при условии сохранения исходной связи со своим материальным референтом» [9, с.16].

Чтобы точнее представлять актуализируемый фотографией тип знака, названного Ч. Пирсом знаком-индексом, приведем то суждение самого Ч. Пирса, тем более, что он как раз о фотографии и говорит. «Фотографии, особенно моментальные, – пишет Ч. Пирс – очень поучительны, ибо мы знаем, что в ряде отношений они в точности сходны с объектами, которые представляют. Но это сходство порождено тем, что фотографии сделаны в условиях физического принуждения к точному соответствию натуре. Таким образом, фотографии принадлежат ко второму классу знаков, объединяющему знаки, физически сопряженные» [15, с.203].

Разводя процессы и специфику семиозиса, как он реализуется в живописи и в фотографии, Р. Краусс приходит к выводу, что

фотографию необходимо рассматривать не с точки зрения традиционного изобразительного дискурса, как он складывается в живописи и в ее конкретных направлениях, скажем, в сюрреализме, а как принципиально самостоятельную и специфическую знаковую систему, которая утверждает особые отношения с реальностью. Более того, в соответствии с природой знака в фотографии возникает специфический фотографический или специфически визуальный дискурс, в свете которого можно по-новому рассматривать все предшествующие стадии в истории изображений и, соответственно, те, что имели место в истории искусства. По сути, предлагается по-новому прочесть всю историю искусства, предшествующую фотографии и экранной культуре.

Если принять во внимание появление последующих технических искусств, прежде всего кино и телевидения, продолжающих развивать заложенные в фотографии возможности, то и в самом деле возникает, как к этому призывает Р. Краусс, возможность нового прочтения истории искусства. В этом смысле весьма парадоксальной кажется мысль Р. Краусс о том, что по-настоящему понять такое направление в живописи XX века, как, например, сюрреализм, кажущийся весьма далеким от фотографии, можно лишь открыв и ощутив, что такое фотографический дискурс или дискурс новой изобразительности. Ведь, по мнению Р. Краусс, такой характерный для фотографии прием, как автоматическое письмо, столь превозносимый сюрреалистами, как раз и является слагаемым фотографического дискурса.

5. ЭКРАННАЯ КУЛЬТУРА С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ЦИКЛИЧЕСКОЙ ЛОГИКИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ КУЛЬТУРЫ

Так мы подходим к необходимости расширения исторического поля исследования. Без анализа переходного периода – от доин-

дустриального общества к индустриальному – тенденции близкого нам перехода к постиндустриальному обществу рассмотреть невозможно. Но без характеристики традиционного типа визуальности, который совпадает с историей искусства, в визуальности нового типа невозможно разобраться вообще. Если история визуальности традиционного типа совпадает с историей искусства на всем ее протяжении, то новая визуальность имеет особую историю. Однако выявить особенности этой новой истории возможно лишь в сопоставлении с историей искусства. Так мы выходим к формулировке сверхзадачи нашего исследования.

Нас будет интересовать история изображения или изображения после собственно истории искусства. Но чтобы такую историю осознать, необходимо сопоставить ее качественные признаки с теми, которые имели место в истории искусства. Однако все сказанное, связанное с историей новой и традиционной визуальности, еще не исчерпывает предпринимаемого нами исторического подхода к исследованию экранной культуры.

До сих пор, касаясь истории становления новой визуальности в ее сопоставлении с визуальностью традиционной, исторические процессы мы мыслили в соответствии с линейной перспективой. Развертывающиеся в истории процессы мы представляли в соответствии с линейным принципом в истории. Поскольку историю экранной культуры мы соотнесли с историей индустриального общества, то, кроме исторического аспекта в изучении экранной культуры, у нас возникла потребность в использовании социологического подхода к экранной культуре. Но этого недостаточно. Логика становления экранной культуры свидетельствует, что она постигается в соответствии не только с линейным, но и с циклическим принципом.

Дело в том, что новый тип визуальности не просто и не только преодолевает традиционный тип визуальности в его поздних проявлениях. Это преодоление связано с возвращением изобра-

жений или образов к истокам визуальности, к исходной точке функционирования изображений. То, что было ранее сказано о новых установках живописи, возникших после появления новой визуальности в собственно истории искусства, то есть о возвращении живописи к условным, геометрическим формам, можно фиксировать в новом типе визуальности тоже. Демонстрируя новое качество изображения, экранная культура в то же время возрождает самые архаические структуры и функции изображения.

Так, характерными признаками новой визуальности является снижение удельного веса художественности и возвращение изображений к ритуальной функции. Правда, уже не в религиозном, а в политическом смысле. Вся история искусства свидетельствует о постепенном нарастании разрыва искусства с ритуалом. Вся история искусства в ее традиционном смысле предстает институционализацией субъективности, но новая история образов свидетельствует о другом. Она возвращает человечество к доиндивидуальной стихии коммуникации. Поэтому можно утверждать, что история искусства как история институционализации субъективности входит в эпоху радикальной трансформации. Более того, судя по всему, предшествующая история искусства как история институционализации субъективности закончилась. Эту историю можно представить одним большим циклом.

В соответствии с циклическим принципом, когда какой-то цикл, в котором можно выделить определенные фазы, заканчивается, история, чтобы начать все сначала, начать новый цикл, возвращается к исходной точке. Собственно, именно так представляется и история новой визуальности. Ее становление связано с возвращением к наиболее архаическим стадиям в ее истории. В связи с проведенной аналогией между современной эпохой функционирования изображений и их функционированием до истории искусства можно сослаться на С. Эйзенштейна. Опираясь на разные психологические школы, в том числе, на гештальпсихологию и

психоанализ, он также приходил к выводу о «регрессе» в истории искусства в связи с выявлением природы кинематографической коммуникации и киноязыка.

По сути, С. Эйзенштейн предвосхитил выводы, сделанные Р. Краусс применительно к фотографии. Именно С. Эйзенштейну принадлежит мысль о возвращении искусства после его длительной истории к первоначальным архаическим стадиям, когда оно еще не успело обрести самостоятельности. Эту стадию, которую он называл символической фазой в истории становления Духа, как раз и описал Гегель, что составило значимый раздел в разработанном им проекте эстетики. Правда, Гегель не предсказывал, что когда бы то ни было человечество снова вернется к этой форме становления Духа. Скорее, из его проекта можно вывести кризис, а то и «смерть» искусства.

По мнению С. Эйзенштейна, это возвращение к исходной точке, к тому, что Гегель назвал символической фазой, развернется именно в формах кино. Не случайно он позволяет себе экскурс в... будущее кино, подразумевая под ним экскурс в прошлое. По его мнению, кино начинает историю искусства заново. «Все искусства – скажет С. Эйзенштейн, – кажутся тянущимися через века к кинематографу. И обратным взглядом на них кинематограф во многом помогает понять их метод» [20, с.38].

По сути, эта мысль С. Эйзенштейна предвосхищает такую ретроспективную логику развертывания истории искусства. В соответствии с С. Эйзенштейном, это возвращение к ранним формам языка, прежде всего, развернулось в виде документального кино. Так, имея в виду то, что хроника представляет начальную стадию художественного кино, С. Эйзенштейн проводит параллель между ею и наскальным изображением, с одной стороны, и орнаментом – с другой, как начальным в истории искусства периодом («Хроника – это стадия наскального изображения и орнамента в истории художественного фильма» [21, с. 449].

Впрочем, в самой хронике он выделяет две фазы: наскальную и орнаментальную. На первой стадии имеет место автоматическая фиксация предметно-чувственной реальности. Так, имея в виду орнамент как первоначальную фазу становления художественного сознания, С. Эйзенштейн констатирует: «В самой ранней стадии орнамента изобразительность отсутствует вовсе. На месте изображения – просто сам предмет как таковой: на нитку натянуты когти медведей или зубы океанских рыб, просверленные раковины, засушенные ягоды или скорлупа» [20, с.228].

В истории изобразительного искусства эта стадия соответствует дохудожественной, наскальной стадии. Это, как выражается С. Эйзенштейн, «стадия обвода контура», а, следовательно, в соответствии с Г. Вельфлиным, фаза тактильно-осязательная, то есть самая ранняя. В ней господствует линия, рисунок которой вместе с танцем вырастает, по утверждению С. Эйзенштейна, «из лона единого импульса» [21, с.125]. Собственно, на этой стадии линия еще сохраняет связь с рукой, то есть с тактильными свойствами изображения.

Вторая стадия в эволюции изображения – это стадия орнамента, получившая выражение в документальном кино, в «Киноправде» и «Киноглазе» Д. Вертова. Наконец, выделяется третья фаза, то есть игровое кино, оперирующее уже не зафиксированными отпечатками физической реальности, как это происходит в хронике, а образами этой реальности. Понятно, что, возвращаясь к истокам изображения, С. Эйзенштейн, по сути дела, воссоздает ситуацию, характерную для того, что Гегель подразумевает под символической фазой становления Духа. Собственно, эта ретроспективная тенденция улавливается не только в технических искусствах, но в культуре в целом. Так, как уже отмечалось, если иметь в виду живопись XX века, то в своих беспредметных экспериментах она возвращает к имевшему место в архаическую эпоху античности геометрическому стилю. Продемонстрированная нами возмож-

ность постижения процессов экранной культуры в больших длительностях истории позволяет сделать вывод, что такое видение экранной культуры требует совмещения исторического подхода при исследовании экранной культуры не только с социологией, но уже и с культурологией. Иначе говоря, с этой точки зрения история предстает уже не только в контексте становления индустриального общества, но в контексте истории культуры, проходящей не только разные фазы и периоды, но и циклы.

Циклическое время – это время больших длительностей, а время больших длительностей есть время культуры. Таким образом, можно заключить, что экранная культура может быть осмыслена именно в историческом ключе и именно на уровне циклического развертывания исторического времени. Хотя ее становление развертывается на протяжении двух последних столетий, тем не менее, для постижения ее природы требуется пространство всей, как бы выразился Гегель, истории становления Духа. Ведь эпоха экранной культуры, возвращающей к истокам визуальности, в XX веке демонстрирует одновременность всех прошедших этим Духом фаз: символической, классической и романтической.

Таким образом, экранная культура в ее сущностных проявлениях как часть культуры и, несмотря на ее короткую историю, постигается все же только во времени культуры, в ее больших длительностях. Чтобы выявить ее природу, необходимо понять все этапы становления в истории изображений, в том числе, и этап, предшествующий истории искусства. Ведь возникшая на технической основе новая история изображений возвращает к доистории искусства. Лишь на этом фоне истории, осмысляемой в больших длительностях, будет до конца понятным то, что мы называем экранной культурой. Таким образом, получается, что историю экранной культуры невозможно рассмотреть, замыкаясь исключительно в ней самой, не соотнося ее с тем, что происходило и продолжает происходить в истории искусства до появления

экранной культуры и одновременно с ней. Важно только уяснить, что с появлением экранной культуры человечество приобретает, а что теряет.

6. ФАЗЫ В ИСТОРИИ НОВОЙ ВИЗУАЛЬНОСТИ

Само собой разумеется, что, констатируя разные эпохи в истории функционирования изображений, а история экранной культуры в этой истории является особой сферой функционирования изображений, мы в то же время отдаем отчет в том, что в протяженности визуальности как в ее традиционных формах, так и в новой визуальности, можно выделять особые фазы или этапы. Так, в истории визуальности, развертывающейся в пространстве истории искусства, искусствоведы прослеживают становление больших художественных стилей и их смену. Ими выделяется, например, эпоха готики, эпоха ренессансного стиля, классицизм, барокко и т.д. Что же касается истории становления новой визуальности, то в ней тоже можно выделять разные фазы. Так, первая фаза совпадает с появлением и становлением фотографии. Следующая фаза начинается с возникновения кинематографа. Наконец, новая фаза возникает с появлением телевидения.

Здесь важно отметить то, что появление каждой такой фазы связано с большим массивом сказанного и написанного на эту тему. Конечно, в этом массиве текстов можно отыскать идеи, касающиеся не только каждого технического вида искусства, но и экранной культуры в целом, частным выражением которой является каждый возникший на технической основе конкретный вид искусства. Так, в некоторых проявлениях теории кино постоянно предпринималась попытка распространить выводы, сделанные в результате наблюдений над кино, на другие визуальные формы. Собственно, сделать обобщения, касающиеся не только кино, но экранной культуры в целом.

Например, попытки теоретизирования о кино постоянно возвращали к фотографии, к сравнению общих свойств фотографии и кино (Базен, Кракауэр, Михалкович и др.). Одно из первых исследований, в которых фотография, кино и телевидение рассматриваются как единый процесс, как становление экранной культуры в целом – это исследование В. Михалковича «Изобразительный язык средств массовой коммуникации» [11]. Такой уровень обобщений был характерен еще для С. Эйзенштейна. Это, пожалуй, единственный случай, когда обобщения, предпринимавшиеся в сфере кино, выходили на уровень сравнения с письменностью, знаковыми системами, разными культурами. К анализу привлекались психология, философия, семиотика, лингвистика, эстетика. Поэтому не удивительно, что разбираться в том, что было написано С. Эйзенштейном, киноведам оказалось не под силу. Пришлось этим заниматься ученому-гуманитарию, энциклопедисту Вяч. Вс. Иванову – лингвисту и семиотику, историку и теоретику культуры. Вяч. Вс. Иванов усмотрел в С. Эйзенштейне предшественника семиотики [8, с.754]. С. Эйзенштейна следовало бы осмыслять также как культуролога.

Однако сегодня можно констатировать, что в теоретическом осмыслении экранной культуры много сделано и теми исследователями, которые писали, казалось бы, исключительно о фотографии. Правда, многие десятилетия фотографией занимались на эмпирическом уровне преимущественно сами фотографы. Они хорошо разбирались в технологии, в истории фотографии, но не могли сделать широких обобщений. Во второй половине XX века в эту сферу пришли философы и искусствоведы, которые хорошо ориентировались в разных сферах (С. Зонтаг, Р. Краусс, А. Руйе, Р. Барт и др.) Именно им удалось сказать принципиально новые вещи о самой фотографии. В то же время, погружение в проблематику фотографии позволило им выявить, как мы убедились, цитируя их работы, общие для экранной культуры закономерности.

Правда, здесь особняком стоит В. Беньямин, который еще раньше сделал важные наблюдения по поводу и фотографии, и, с другой стороны, вообще функционирования искусства, возможного на технологической основе, в его соотношении с традиционными видами изобразительного искусства.

Что касается теории телевидения, то об этом тоже пишется много. Но, пожалуй, по части обобщений непревзойденным в этом смысле оказался М. МакЛюен. Отталкиваясь от телевидения и сосредотачиваясь, казалось бы, исключительно на телевидении, он, тем не менее, был вынужден, чтобы уяснить природу телевидения, воспроизвести всю цепь средств коммуникации, которые когда-либо в истории имели место (36). Конечно, М. МакЛюен задал другую парадигму исследований – в направлении не экранной культуры, а средств массовой коммуникации. Но это не помешало ему высказать оригинальные идеи по поводу преемственности, существующей между печатной книгой и кинематографом, кинематографом и телевидением, телевидением и медиа в целом. Именно ему одному из первых удалось понять появление в культуре ее мозаичных структур. Истоки мозаичных структур М. МакЛюен усматривал в прессе, эскалация которой началась в раннем модерне. Но что такое ранний модерн? Если мы попробуем понять это время с точки зрения социологии, то это и есть эпоха становления индустриального общества.

В заключение остается лишь поставить вопрос о возможностях систематизации имеющихся в изучении экранной культуры, будет ли это изучение фотографии, кино или телевидения. Систематизация должна учитывать близость той или иной идеи, касающейся экранной культуры, к какому-то исследовательскому направлению или к какой-то научной дисциплине. Значительный вклад в исследование визуальной культуры делается в искусствознании. Но, как уже отмечалось, новая визуальность выводит за пределы художественности, во всяком случае, того типа художественности,

что за многие столетия существования истории искусства успел сложиться.

В этом отношении показательно возвращение некоторых проявлений экранной культуры к истокам изображения, в которых художественное начало вообще отсутствовало. Поэтому, чтобы выявить особенности визуальности нового типа, потребуется помощь других наук, например, исторической науки, социологии, семиотики, теории и истории культуры и, наконец, философии, о чем уже свидетельствует наше обращение к Гегелю. По мере необходимости возможно прибегать к помощи каждой из названных наук. В построении общей теории и истории экранной культуры мы бы очень продвинулись, если бы удалось выявить, описать и систематизировать два вида источников, на основании которых можно было бы проиллюстрировать историю осознания особенностей природы и функционирования экранной культуры.

Во-первых, потребуются источники, которые помогли бы осмыслить природу образов, традиционных для истории искусства. Для чего же при разработке истории новой визуальности нам требуется история живописи? Она нужна нам потому, чтобы выявить смысл того, что институционализация субъективности, которая у Р. Барта является основополагающей функцией литературы, а мы добавили бы – и искусства, не сопровождает всю историю культуры. Эта последняя история постоянно отклоняется в сторону институционализации массовой ментальности. Собственно, взрывная ситуация, связанная с возникновением новой визуальности, ставшей возможной на технической основе, как раз и связана с этим отклонением. Это отклонение было характерно на ранних стадиях культуры. Но это отклонение является также реальностью индустриального общества. История культуры представляет чередование этих двух типов институционализации. В культурологическом выражении эти два типа институционализации предстают в двух разных типах культуры, которые П. Сорокин опеределает как

тип культуры чувственного типа и тип культуры идеационального типа.

Во-вторых, необходимы источники, демонстрирующие осознание прорыва в выявлении природы новой визуальности. Этот прорыв развертывался внутри той рефлексии, что возникала по поводу возникновения каждого вида новой визуальности. Что касается первого вопроса, то к выявлению основополагающих особенностей изобразительного искусства ближе всех подошел Г. Вельфлин. Как известно, он пытался реабилитировать стиль барокко, который до некоторого времени воспринимался критически, оценивался чем-то вроде декаданса. Чтобы защитить и поднять статус барокко, Г. Вельфлин его сопоставил с классическим ренессансным стилем и представил его следующим значительным стилем. Ведь, как известно, стиль барокко и стилем-то еще не считался. Однако опять же, как это случится позднее с М. МакЛюеном, пытаясь выявить своеобразие того и другого стиля, Г. Вельфлин вынужден был рассмотреть их на фоне универсальной и общей эволюции изобразительного искусства.

Логика же этой эволюции связана с затуханием самого древнего способа восприятия, а именно, тактильно-осязательного восприятия, что на позднем этапе истории сохраняется в линии и с утверждением появившегося на поздних этапах истории искусства чисто оптического способа восприятия, для которого репрезентативными будут свет и цвет. Таким образом, у Г. Вельфлина история искусства предстает историей смены разных способов видения, что и получает выражение в истории живописи. Для Г. Вельфлина история искусства – это история возникновения, становления и угасания разных систем видения. Конечно, новая визуальная культура не продолжает эту прослеживаемую Г. Вельфлиным в истории изобразительного искусства логику. Видимо, экранная культура в формах кино возвращает к истокам пластического искусства.

Однако историю экранной культуры или историю новых форм визуальности можно было бы рассмотреть в соответствии с предложенной Г. Вельфлиным необходимостью фиксировать в истории разные способы видения и то, как они сменяют друг друга. Конечно, в определенном смысле история новой визуальности тоже предстает историей возникновения, становления и смены разных систем видения. Что же касается второго вопроса, то необходимо осмыслить и все те источники, в которых удастся осознать прорыв в новую реальность изображений. Это тоже уже длительная история. В ней тоже можно назвать имена, которым удалось такой прорыв осознать. Конечно, здесь нельзя не назвать опять же С. Эйзенштейна, много сделавшего в осознании того, как становление языка кино возвращало человечество на первичную фазу становления Духа – символическую фазу.

Так, пытаясь выявить основные блоки в возможном проекте осмысления логики становления экранной культуры, мы подвели читателя к мысли о том, что для исследования этой логики требуется рассмотрение не только истории изображений, функционирующих в культуре после собственно истории искусства, но и тех периодов в функционировании изображений, которые предшествуют собственно истории искусства, которые были рассмотрены в книге Х. Бельтинга [2]. Само собой разумеется, что в этот проект входит и рассмотрение собственно истории искусства. В таком виде этот проект реконструкции истории изображений будет частью того, что мы подразумеваем под историей культуры.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Базен А. Что такое кино? / А. Базен. – М., 1972.
2. Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства / Х. Бельтинг. – М., 2002.
3. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / В. Беньямин. – М., 1996.

4. Булгаков С. Два града. Исследования о природе общественных идеалов / С. Булгаков. - СПб., 1997.
5. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств / Г. Вельфинг. – М.-Л., 1930.
6. Виппер Б. Искусство Древней Греции / Б. Виппер. – М., 1972.
7. Дворжак М. История искусства как история духа / М. Дворжак. – СПб., 2001.
8. Иванов В. Эстетика С. Эйзенштейна / В. Иванов // Избранные труды по семиотике и истории культуры. – М., 1998. – Т. 1.
9. Краусс Р. Фотографическое: опыт теории расхождений / Р. Краусс. М., 2014.
10. Маклюен М. Галактика Гутенберга. Сотворение человека печатной культуры / М. Маклюен. – Киев, 2003.
11. Михалкович В. Изобразительный язык средств массовой коммуникации / В. Михалкович. – М., 1986.
12. Моль А. Социодинамика культуры / А. Моль. – М., 1973.
13. Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей / Ф. Ницше. – М., 2005.
14. Платон. Сочинения в 3 т. / Платон. – М., 1970. – Т. 2.
15. Пирс Ч. Избранные философские произведения / Ч. Пирс. – М., 2000.
16. Руйе А. Фотография между документом и современным искусством / А. Руйе. – СПб., 2014.
17. Сонтаг С. О фотографии / С. Сонтаг. – М., 2013.
18. Чаадаев П. Статьи и письма / П. Чаадаев. – М., 1989.
19. Чарский В. Художественный театр / В. Чарский // Кризис театра. – М., 1908. – С. 126-156.
20. Эйзенштейн С. Метод: в 2-х т. / С. Эйзенштейн. – М., 2002. – Т. 1
21. Эйзенштейн С. Метод: в 2-х т. / С. Эйзенштейн. – М., 2002. – Т. 2

SCREEN CULTURE IN THE CONTEXT OF TRANSITION FROM INDUSTRIAL TO POST-INDUSTRIAL CIVILIZATION

N. A. KHRENOV

State Institute for Art Studies

Screen culture in its development has gone through six phases: the transition from industrial to post-industrial civilization; the emergence of industrial civilization; the mosaic culture; the visuality after the history of art; the cyclical development of culture; the new visuality. The study of the logic of screen culture formation requires consideration not only of the history of images in the culture after the fact of art history, but those periods in the functioning of the images that precede the history of art.

Keywords: screen culture, industrial civilization, mosaic culture, visuality, cyclical logic, new visuality, history of art.

LIST OF REFERENCES:

1. Bazen A. *Chto takoe kino? [What is cinema?]* / A. Bazen. – M, 1972. (In Russ.)
2. Belting H. *Obraz i cult. Istoriya obraza do epohi iskusstva. [Image and cult. History of an image till an art era]* / H. Belting. – M, 2002. (In Russ.)
3. Benjamin W. *Proizvedenie iskusstva v epohu ego tehniceskoy vosproizvodimosti. [A piece of art during an era of its technical reproducibility]* / W. Benjamin. – M, 1996. (In Russ.)
4. Bulgakov S. *Dva grada. Issledovaniya o prirode obschestvennyh*

idealov. [Two cities. Researches about the nature of public ideals] / S. Bulgakov. – SPb., 1997. (In Russ.)

5. Velfling G. Osnovnie ponyatiya istorii iskusstv. [Basic concepts of history of arts] / G. Velfling. – M.-L., 1930. (In Russ.)

6. Vipper B. Iskusstvo Drevney Grecii. [Art of Ancient Greece] / B. Vipper. – M., 1972. (In Russ.)

7. Dvorak of M. Istoriya iskusstva kak istoriya duha. [History of art as spirit history] / M. Dvorak. – SPb., 2001. (In Russ.)

8. Ivanov V. Estetika S. Eisensteina [Aesthetics of S. Eisenstein] / V. Ivanov//The chosen works on semiotics and cultural history. – M., 1998. – V. 1.(In Russ.)

9. Krauss R. Fotograficheskoye: opyt teorii rashojdeniy. [Photographic: experience of the theory of divergences] / R. Krauss. M, 2014. (In Russ.)

10. McLuhan M. Galaktika Gutenberga. Sotvorenje cheloveka pechatnoj kultury. [The Gutenberg Galaxy. The making of typographic man] / M. McLuhan. – Kiev, 2003.(In Russ.)

11. Mikhalkovich V. Izobrazitelnij yazik sredstv massovoy kommunikacii. [Visual language of mass media] / V. Mikhalkovich. – M, 1986.(In Russ.)

12. Mol A. Sociodinamika kul'tury. [Sociodynamics of culture] / A. Mol. – M, 1973. (In Russ.)

13. Nietzsche F. Volya k vlasti. Opyt pereocenki vseh cennostey. [The will to power. Experience of revaluation of all values] / F. Nietzsche. – M, 2005. (In Russ.)

14. Platon. Sochineniya v 3 tomah. [Compositions in 3 v.] / Platon. – M, 1970. – V. 2. (In Russ.)

15. Peirce Ch. Izbrannie filosofskiye proizvedeniya. [Chosen philosophical works] / Peirce Ch. – M, 2000. (In Russ.)

16. Rouille A. Fotografiya mejdu dokumentom I sovremennim iskusstvom. [Photography between the document and the modern art] / A. Rouille. – SPb., 2014. (In Russ.)

17. Sontag S. *O fotografii [On photography]* / S. Sontag. – M, 2013. (In Russ.)
18. Chaadayev P. *Stat'i i pisma. [Articles and letters]* / P. Chaadayev. – M, 1989. (In Russ.)
19. Charsky V. *Hudojestvenniy teatr [Art theatre]* / V. Charsky// *Crisis of theatre.* – M, 1908. – Page 126-156.(In Russ.)
20. Eisenstein S. *Metod: v 2 t. [Method: in 2 v.]* / S. Eisenstein. – M, 2002. – T. 1 (In Russ.)
21. Eisenstein S. *Metod: v 2 t.[Method: in 2 v.]* / S. Eisenstein. – M, 2002. – T. 2 (In Russ.)

ХРОНОТОПЫ ЭКРАННОЙ КУЛЬТУРЫ ПОВСЕДНЕВНОСТЬ КАК ЭКРАННЫЙ ИНТЕРФЕЙС

Е.В. НИКОЛАЕВА

*Московский государственный университет дизайна
и технологии*

В статье рассматривается ситуация в рамках экранной культуры, когда многочисленные медиа-порталы и экранные гаджеты отгораживают современного человека от реальности, превращая городское публичное пространство в огромный экранный интерфейс, а цифровая коммуникация трансформирует мнимо интимный мир экранов смартфонов, сравнимых с ладонью, в публичный дискурс дисплеев общественных пространств, многократно превосходящий личный жизненный мир индивида. Но именно экранная культура осуществила мечту человека об Абсолютном знании: теперь оно присутствует в любой точке пространства – в виде визуализированной информации о каждой точке этого пространства по отдельности и обо всем этом пространстве в целом в его социальных, культурных, экономических и всех других измерениях.

Ключевые слова: хронотоп, экранная культура, медиапорталы, экранные гаджеты, городское пространство, экранный интерфейс, цифровая коммуникация, публичный дискурс, жизненный мир индивида, визуализированная информация, Абсолютное знание.

Современный человек живет в сложноперегруженном, динамичном пространстве, которое возникает из наслаивания физических перспектив материального мира и множества постоянно изменяющихся визуальных медиаландшафтов. Каждый день его путь по, казалось бы, хорошо знакомым линиям урбанистического лабиринта оказывается другим, потому что каждый раз через бесчисленные «медиапорталы» – рекламные баннеры, парящие над улицами, билборды и плазменные экраны на всевозможных стенах от фасада высотного здания до подземного перехода – взору горожанина открываются все новые и новые фрагменты иной реальности. Рядом с ним неотступно следуют экранные гаджеты – смартфоны, ай-пэды и планшеты, которые своими сияющими экранами и экранчиками то и дело отключают человека от «первой» реальности и уносят в бесконечное безвременье виртуальных миров.

Окружающие человека экраны одновременно «съеживают», чтобы уместиться в кармане, и разворачиваются до таких размеров, что городское публичное пространство превращается в огромный экранный интерфейс. Пронизывающая все и вся цифровая коммуникация трансформирует интимность сравнимых с ладонью экранов смартфонов в публичный дискурс дисплеев общественных пространств, многократно превосходящий личный жизненный мир индивида. Мультимедийные экраны превратились в глобальные «расширения человека во вне» (М. МакЛюэн), в его модифицированные глаза и уши, «видящие» и «слышащие» на неизмеримо далекие расстояния, или, как называет их М. Ямпольский, в мощные «антропологические протезы» не только визуальной перцепции, но и самого человеческого сознания [23, с.62].

Сочетая в себе все изначальные семантические коннотации своих лексических обозначений – заслон, перегородка, сито [31, с.199], – экран присутствует в современном урбанистическом

пространстве в самых разных формах, в том числе в таких, которые ранее не воспринимались как экранные: ветровое стекло автомобиля, на которое «проецируются» образы динамической внешней среды [см. 33], стеклянные витрины, в которых видно сразу несколько «слоев» реальности – по обе стороны витринного «экрана», широкие платья эстрадных певиц¹, интерактивное зеркало² и т.п. Множество городских экранов – цифровой и нецифровой природы – отражают, отгораживают, загораживают, зоннируют, фильтруют, сортируют, контролируют визуальные образы, пространственные социальные и культурные локусы и самих людей во всех точках цифровой инфраструктуры [27]. Кроме того, «вездесущие экраны», проникшие в частные дома, служат теперь «связующим звеном или интерфейсом между разнородными измерениями “дома” и “мира”» [8, с.275], или даже, наоборот, сама городская повседневность становится интерфейсом для экранной реальности современной культуры.

Благодаря сонму экранов – отражающих, отображающих, изображающих, подсматривающих – происходит тотальная «экранизация» окружающего пространства. Во-первых, это экранизация в ее классическом понимании, идущем от кинематографа: перенесение на экран и перекодирование в специфические экранные образы все больших фрагментов и сюжетов из книжных и прочих фикшн-реальностей и собственно реальности первого порядка. Принцип технической воспроизводимости, о которой в свое вре-

¹Платье как медийный экран уже приобрело характер тренда в современной музыкальной культуре. Подобная сценография использовалась певицей Лолитой в композиции «Моя любовь» на шоу «Господин Мюзикл» (2011), Сабиной Бабаевой (2012), Аленой Мун (2013) и Полиной Гагариной (2015) в выступлениях на «Евровидении», Кэрри Андервуд на церемонии «Грэмми-2013». В 2015 году широкий подол платья Дженнифер Лопес, исполнявшей на шоу American Idol песню к анимационному фильму «Дом», также служил экраном для видеопроекций.

²Речь идет об «умных» зеркалах для «примерки» одежды, а также о мультимедийных зеркалах, которые одновременно со своей прямой функцией выполняют функции рекламной панели, телевизионного экрана и виртуального альбома для рисования и цифровых фотографий.

мя писал В. Беньямин, ныне соотносится, в первую очередь, с «экранизацией». Любая мало-мальски значимая композиция из фигур и событий должна быть схвачена экранным фреймом цифровой камеры и затем непременно помещена на экран мобильного телефона, планшета, компьютера или телевизора. Все, что не может в том или ином виде быть воспроизведено на экране, перестает существовать в коллективном сознании. Экранной реальности при этом приписывается даже больший «индекс» достоверности, чем любой другой репрезентации действительности, включая личное устное свидетельство. Экранная реальность в силу своей визуальной природы прячет свою опосредованность гораздо успешнее, чем любой вербальный текст.

Во-вторых, экранизация повседневности означает физическое заполнение публичного и частного окружающего пространства все большим количеством портативных и гигантских экранов. Все больше социокультурных практик – от безналичных покупок и регистрации на авиарейсы до чтения книг и печати текстов, создания чертежей, моделей и картин, не говоря уже о классических кинопросмотрах, компьютерных играх и интернет-коммуникациях – так или иначе оказываются связаны с экраном. Как отмечают многие исследователи экранной культуры, онтологической характеристикой современного культурного пространства становится «полиэкранный», которая проявляется и в мозаичности изображений на одном или нескольких экранах, и во все новых разновидностях экранных форм, и в трансцендентальности экрана как видимости (или видимой возможности) других «миров» [19]. Естественным состоянием экрана является его включенность – в прямом и переносном смысле – в повседневный пространственный и социокультурный контекст. Сегодня темный экран – нарушение порядка вещей, недопустимое небытие, девальвирующее символическую глубину черного квадрата Малевича. Даже на «спящих» экранах персональных компьютеров – словно отраже-

ние коллективного цифрового «бессознательного» – чаще всего по замысловатым траекториям движутся абстрактные образы цветных «сновидений»³.

И если раньше экран представлял собой особую поверхность – гладкую, ровную, белую (или голубую), то сегодня экран уже совсем необязательно – специальный предмет, вроде белого полотна для проектора или «черного» стекла для компьютера. Теперь любая стена – это потенциальный экран. Экраном может быть окно, стеклянная витрина, рекламный щит, гладь озера, небо⁴... Действительно, современный экран – это любая «плоскость с отчуждаемым, меняемым изображением»⁵. Более того, шероховатость поверхности, неровность краев, неперпендикулярность плоскости или выраженная рельефность никоим образом не влияют на способность поверхности быть экраном. Даже наоборот, физические конфигурации «экранов», например, фасады зданий, зачастую задают формат визуальных образов, их динамику, а порой и сюжетику⁶. Все чаще само воздушное пространство начинает служить экраном для трехмерных голографических проекций. Более того, современный экран стремится стать не только трехмерным, но и бесконечно тонким, гибким, прозрачным, обретая немислимую когда-то стереоскопическую глубину и встроенность в социокультурные ландшафты.

И наконец, тотальная экранизация окружающего пространства создает эффект ширмы, загораживающей виртуальностью пространство реальное. Так, огромные рекламные банеры скрывают за красочностью виртуальных образов, часто гипертрофи-

³В начале 2000-х годов американскими цифровыми художниками и программистами был создан скрин-сервер «ElectricSheep», пересылающий на «спящие» экраны пользователей красочные динамические изображения. См.: [25, с. 1243-1248].

⁴Об истории визуальных проекций с небом в качестве «супер-экрана», см.: [28]

⁵Сальникова Е.В. Устный доклад на конференции «Экранная культура начала XXI века», 15 апреля 2015г., Государственный институт искусствознания.

⁶Один из самых показательных примеров - лазерное шоу в рамках ежегодных фестивалей «Круг Света» в Москве.

рованных в своих размерах, пустоту пепелища или затянувшейся стройки. Яркие плазменные панели с непрерывной рекламой, плывущей над ночным мегаполисом, отгораживают жителя мегаполиса «обжитой», комфортной виртуальностью от реальной темноты «по ту сторону» экрана, от невидимой реальности ночи, в которой, как на черном экране компьютерного монитора или телевизора, нет ничего и потенциально есть все, что может быть отображено на современном экране. И, конечно, не имеет себе равных виртуальная реальность компьютерных вселенных, которая всегда готова услужливо превратиться в прочный заслон от сложностей или монотонности реальной действительности.

Изменения, которые электронные экраны привнесли в культуру постиндустриальной эпохи, не могли не стать предметом социально-философской рефлексии. Несмотря на то, что собственно «экранские практики», насчитывают немногим более двух сотен лет⁷, в гуманитарном дискурсе образовалось особое исследовательское направление, называемое «археологией экрана» и шире – «археологией новых медиа»⁸. Социальные и философские изыскания в этом направлении предлагается даже выделить в специальную дисциплину – «экранологию» [29; 21].

Центральной проблемой такого рода исследований преимущественно является эволюция социально-коммуникативных практик, связанных с прото-экранами и их последующими модификациями, в том числе изменение модусов телесного взаимодействия человека с визуальными (виртуальными) реальностями разного типа. Особый интерес традиционно вызывают формируемые посредством экранной культуры специфические социокультурные идентичности и сообщества. Отдельную тему составляют художественно-эстетические и социально-философские аспекты

⁷Подробнее об этом см., например:[20, с. 96-106].

⁸См. работы Ф. Киттлера, Ч. Гира, З. Целински, Э. Хухтамо, Л. Мановича, К. Разлогова, В. Савчука, Е. Сальниковой и др. Подробный обзор по этой теме см. также: [15, с. 88-94].

(поэтика, мифология, феноменология и т.д.) экранной реальности кинематографа, телевидения, компьютерных игр, также медиаискусства, где из технологического посредника экран превращается в артобъект [1; 14], выступая элементом пабликарта, мультимедийных инсталляций и интерактивных перформансов.

Гораздо меньше внимания уделяется тому, как благодаря повседневному и повсеместным экранным реальностям изменяется культурная картина мира, в основе которой лежит смешанная реальность, состоящая из множества локальных действительностей и виртуальностей. Взаимодействие этих разных типов «реальностей», по-видимому, уже недостаточно анализировать в терминах многослойности – скорее, через метафору бесконечного «зума», открывающего внешнему и внутреннему взору все новые и новые ризомообразные, фрактальные лабиринты образов и знаков. Оставаясь посредником, «медиумом» между субъектом цифровой культуры и ее информативными, коммуникативными, художественными и прочими «приложениями» и «протоколами», экран кардинально меняет культурную картину мира, ее пространственные и темпоральные характеристики. Пространственно-временное физическое и визуальное взаимодействие человека с экранами задает теперь не только типы и способы социальных коммуникаций, но и специфическую конфигурацию культурной картины мира, в которой «любая кажимость есть определенная форма “технологической деформации”» [22, с.67], реальное и виртуальное не просто дополняют друг друга, но перетекают и интерферируют до такой степени, что в этой смешанной реальности «неразличение видимости и физических вещей» [22, с.67] приводит к тому, что одно уже неотделимо от другого ни в пространственных, ни во временных координатах.

Иными словами, совокупность всего бесчисленного множества экранов на земле – своего рода Гиперэкран – создает совершенно иной хронотоп современной культуры.

ХРОНОТОП: ОТ ФИЗИКО-МАТЕМАТИЧЕСКОГО ПОНЯТИЯ К ГУМАНИТАРНОМУ КОНЦЕПТУ

Понятие «хронотоп», этимологически восходящее к греческим лексемам, обозначающим время и место, было введено в научный оборот в 1924 году российским физиологом А.А. Ухтомским и изначально связано с психофизиологической субъективацией пространственно-временного континуума. Идея «хронотопа» как сложной, внутренне обусловленной организации пространства-времени во многом была результатом переосмысления Ухтомским физико-математической концепции вселенной как четырехмерного мира Г. Минковского [12] и теории относительности А. Эйнштейна. В концепции немецкого математика Г. Минковского мир понимается как совокупность «мировых точек» и взаимодействия «мировых линий» в четырехмерной системе координат [12, с.181]. При этом пространство и время как отдельные категории являются фикциями, и самостоятельный смысл может иметь лишь некоторый тип их соединения [12, с.181].

Главная особенность четырехмерного мира заключается в том, что в нем существует «не одно пространство, а бесконечно много пространств, аналогично тому, как в трехмерном пространстве имеется бесконечно много плоскостей» [12, с. 187]. Кроме того, Минковский утверждал, что «в явлениях нам дается только четырехмерный в пространстве и времени мир», хотя «проекции этого мира на пространство и на время» могут быть взяты произвольно [12, с.192].

Опираясь на математические постулаты Минковского о четырехмерном мире, А.А. Ухтомский полагал, что все вещи, люди и события существуют «в хронотопе, то есть в неразрывной связи пространственных и временных координат реальности, но не в пространстве отдельно и не во времени отдельно» [17, с.349]. Тогда не только движение «субстанциальных точек», о чем писал

Минковский, но и «всякий сплошной поток событий может быть представлен как траектория в хронотопе... или как “мировая линия”» [17, с.438].

При этом, согласно Ухтомскому, реальность состоит из непрерывно изменяющихся пространственно-временных конфигураций: «реальны лишь непрестанно и закономерно преобразующаяся форма во времени, или интервал, переживаемый от одной формы до другой. “Вещи” как действительного постоянства не существует в реальности. Всякая “вещь” есть более или менее медленное протекание из одной закономерности хронотопа в другую» [17, с.349].

Определяющее значение в конституировании хронотопа, как его понимал Ухтомский, имеет *наблюдатель*: его положение в отношении наблюдаемых событий, его средства наблюдения и исчисления, при том что «нет ни одного какого-нибудь “преимущественного наблюдателя” или преимущественной “отправной точки зрения” для наблюдателя» [17, с.348]. Ухтомский подчеркивал наличие имманентной логики особого интуитивно-математического типа в разворачивании событий в бытии: в реальности хронотопа «пространственные определения спаяны непрерывно временем», а «мировые линии» – будь то траектория Земли в космическом пространстве, движение человека от рождения к смерти или ход всей истории человечества из прошлого в будущее, – опосредованные интуицией и опытом поколений, «предопределяют событие так же, как уравнение кривой предопределяет координаты точек, которые на этой кривой лежат» [18, с.275]. Таким образом, существенным свойством хронотопа как нелинейной модели реальности является одновременная ее субъективность, проистекающая из визуального восприятия человеком окружающего мира, и ее объективация в закономерностях преобразующихся форм в пространстве-времени.

В гуманитарном дискурсе понятие «хронотоп» появилось бла-

годаря работам М. М. Бахтина, который со ссылкой на А.А. Ухтомского, определил хронотоп как «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений», созданных и репрезентированных с помощью художественных средств литературы [3, с.234]. М. Бахтин отметил принципиальные свойства художественного хронотопа, которые заключаются, с одной стороны, в целостности пространства-времени, а с другой – во взаимном самопреобразовании одного в другое: «В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени... Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» [3, с.234]. По сути, хронотоп означает как «опространствленность времени», так и «овремененность пространства» [7].

Именно хронотоп, по мнению М. Бахтина, в значительной степени задает жанр литературного произведения и образ человека в литературном тексте. И хотя М. Бахтин соотносил хронотоп исключительно с литературно-художественным текстом, экстраполирование сформулированных Бахтиным характеристик хронотопа на гипертекст цифровой культуры, делает очевидным тот факт, что экранные хронотопы, внутри которых то и дело оказывается современный человек, форматируют его поведение и самоидентификацию в соответствии с «жанром» того или иного хронотопа и формируют индивидуальные и коллективные «мировые линии» в сложном конгломерате реальных и виртуальных вселенных.

ХРОНОТОПЫ КУЛЬТУРЫ В ЦИФРОВУЮ ЭПОХУ

Цифровая эпоха бросила вызов вербальным знакам и текстам, передав двоичному коду широкие полномочия по конституирова-

нию системы пространство-время посредством визуальных образов иконического типа. Этому способу «сборки» реальностей всех уровней соответствует особый тип хронотопа.

В результате цифрового «транспонирования» семантической матрицы культуры «гносеологический хронотоп последовательных событий» уступает место «онтологическому хронотопу параллельно протекающих жизненных случайностей», последний и представляет собой «дигитальный хронотоп»⁹ современной экранной культуры. В дигитальном хронотопе новых медиа, отмечает болгарский медиатеоретик Б. Манов, «вечное, неизменное пространство-время физической реальности, раз снятое, зафиксированное как “запечатленное время”... превращается в податливое, мягкое “тесто”, из которого автор может месить новый экранный хронотоп по своей воле и желанию, как некий демиург, создатель всего сущего» [10, с.303]. Смысловые последовательности экранных нарративов могут разворачиваться как по горизонтали – в синхронической данности гетерогенных пространств реальности первого порядка, так и по вертикали – в диахроническом срезе темпоральных пластов всех типов реальностей.

Окруженный цифровыми экранами, человек как-то совсем неожиданно для себя обнаружил, что физически воспринимаемое пространство-время растворилось практически без остатка в виртуальных хронотопах самых разных экранных реальностей. Пространственные и временные реперы «твердого» мира обесценились, уступив место режимам доступности (для мобильного телефона) и доступа (для сети Интернет). В одной и той же точке «здесь-и-сейчас» ныне умещаются десятки экранных хронотопов, сквозь которые проходят визуальные траектории человека в пространстве-времени первой реальности. Эти хронотопы то разбросаны по горизонталям и вертикалям городской повседневности

⁹Термин «дигитальный хронотоп» принадлежит болгарскому кинокритику и теоретику Б. Манову. Подробнее см.: [10]

хаотическими пикселями «чистой манифестации видимости» [22, с.67], то перетекают один в другой – с экрана на экран, образуя эйдетический синтез этих видимостей, экранный гипертекст большого города. Урбанистические экранные хронотопы то абсолютны в своей независимости от находящихся за рамками их экранов сюжетов городской жизни, то самым явным образом подчинены пространственной архитектонике мегаполиса.

Кроме того, приобретая черты визуально-семантического гипертекста, хронотоп цифровой культуры оформляется во все более усложняющуюся структуру, самовоспроизводящуюся на разных уровнях за счет нелинейной иерархии индивидуальных и коллективных «жизненных миров». По существу, темпоральность жизненного мира современного человека включает в себя фрагментированные временные волны разной длительности, подобные волнам Броделя, которые теперь протекают в одновременно сосуществующих реальностях индивидуальных экранных хронотопов и единого хронотопа социума и культуры.

Показательно, что отмеченная и Ухтомским и Бахтиным внутренняя «текучесть» и «уплотненность» хронотопа, оказывается сегодня не столько метафорой, сколько онтологическим признаком современности. «Текучая» современность (liquidmodernity), как ее называет З. Бауман, основана на мгновении времени «программного обеспечения» и дематериализованности пространства потенциального присутствия. В этой текучей современности отношения между временем и пространством являются «процессуальными, изменчивыми и динамическими, а не предопределенными и инертными» [2, с.123], а само «"время-расстояние", отделяющее конец от начала, сжимается или вообще исчезает» [2, с.129]. Такому типу пространственно-временной конфигурации соответствуют «текучие города» (McQuire) [8, с.137-171], в которых «последовательное упорядочение изображений на одном экране» сменилось «одновременным просмотром

многочисленных “окон”», а «неподвижные стены уступили место “чутким” поверхностям» [8, с.141]. Вместо «мировых точек» Минковского теперь есть только «моменты», «отдельные точки без измерений» [2, с.129]. Точно также «занимаемое» ими пространство оказывается хайдеггеровским «высвобождением мест» для все новых экранных хронотопов.

Тем не менее, именно в этих точках происходит виртуальная материализация «кажимостей» в сознании проходящего или проезжающего мимо «зрителя» городского спектакля в формате 4D / 4G. При этом в отличие от места-знака (здания особого типа или архитектуры, моста, фонтана, большого дерева, в конце концов)¹⁰, городские экраны – это знаки-места с плавающими означаемыми. Они не могут служить ориентирами в первой реальности, потому что репрезентируемые ими визуальные миры все время изменяются и потому что они повторяются в самых разных местах городского пространства. Образы на городских экранах, словно болотные «блуждающие огни», мистичны, ирреальны, мимолетны и манящи. Но именно благодаря их динамике и цикличности экранные хронотопы вновь и вновь обретают и глубину, и протяженность, и время экзистенциального «сейчас», равного «всегда». При этом электронный экран, являющийся социокультурным правопреемником живописного полотна, безо всяких усилий рождает немислимую глубину виртуального пространства как «опыт обратимости измерений, некой глобальной “размещенности”, в которой разом даны все измерения» [11, с.41].

Очевидно, что в современной экранной культуре медиальные среды включены в «априорные» формы человеческого экзистирования, а создаваемому таким образом хронотопу, который некоторые исследователи предлагают называть кластерным, присущ особый тип времени (вневременное сейчас) и особый тип организации пространства (кластер) [16, с.126-127].

¹⁰То, что в англоязычной культуре называется «landmark».

В любом случае, медийный хронотоп городских экранов – фрагментарный, «тягучий», бесконечно повторяющий и трансформирующий первую реальность, оказывается сродни и миру по ту сторону окна, и «зазеркалью», и сновиденческому лабиринту культурного бессознательного. Неслучайно, по-видимому, в бинарных оппозициях лево- и право-полушарного мышления, научного и колдовского, аполлонического и дионисийского, последовательного и одновременного, экран, противопоставленный странице книги, занимает вторую позицию [24, с.195-203]. Стоит, однако, добавить, что экран умудряется занять амбивалентную позицию в дихотомии внутреннего и внешнего: медийный экран городской повседневности – одновременно и окно, и око. И показывающее, и подглядывающее. И если никого уже не смущают немигающие «глаза» городских камер слежения даже в примерочных дорогах бутиков, то «цифровой» дом, оснащенный медиа-устройствами и интерактивными экранами, ставит под сомнение существование частного пространства вообще: электронные экраны не только служат «главным каналом распространения неопределенной пространственности и ее прямого внедрения в частный дом» [8, с.281], но и приводят «к новому уровню зримости самого домашнего пространства» [8, с.275]. И потому вопрос, не шпионит ли телевизор нового поколения или цифровая микроволновая печь за своим хозяином, из области шизофренической мании преследования переходит сегодня в этическую плоскость.

Окно и око являют собой две онтологические модальности современной экранной культуры. И в качестве таковых окно и око нередко замыкают визуальное и визуализированное в петли обратной связи. Мало того, что житель современного мегаполиса одновременно и наблюдатель, и наблюдаемый – он может с легкостью быть наблюдателем себя наблюдаемого: например, подходя к эскалатору метро, бросить взгляд на монитор дежурной и проследить за собой со

стороны до самого первого шага на убегающие вверх ступени. А можно даже стать элементом/участником видеоперформанса, подобного тем, которые устраивают медиахудожники в выставочных залах или прямо на городской площади. Так, например, происходило в Ливерпуле, Кардифе, Брюсселе, Токио и некоторых других городах в 2009–2010 годах, когда прохожие, идущие по улицам, оказывались в реальном времени на Большом уличном экране (BigScreen), а большая Рука Свыше (HandFromAbove) [23] выхватывала то одного, то другого экранного человечка, щекотала его, подцепляла за ворот, поднимала вверх, раскачивая как игрушку, и даже уносила прочь за пределы экрана. Большинство зрителей-участников этого экранного хэппенинга начинали активно двигаться и даже кривляться, с удовольствием наблюдая за альтернативным хронотопом на экране.

Не вызывает сомнения, что экранная реальность практически с самого момента своего появления приобрела более высокую значимость по сравнению с реальностью субстанциальной: во второй половине XX века обыватель стремился попасть на экран телевизора; с развитием сетевой интернет-культуры стало «жизненно» важно перенести собственный образ на экран своего смартфона, а затем, почти мгновенно, – на экран чужого электронного гаджета. Селфи стало цифровой формой разделенной нарциссической любви и виртуальным эрзацем славы. Тем беспощаднее «твердый» мир, в котором есть каменные обрывы над пропастями, скользкие крыши и узкие парапеты мостов, мстит телесной сущности человека, пытающегося полностью переформатировать физическое в визуальное.

МНОЖЕСТВЕННЫЕ МОДАЛЬНОСТИ ЭКРАННЫХ ХРОНОТОПОВ

Первый экранный хронотоп в публичном городском пространстве появился на исходе XIX века вместе с поездом, прибывшим на

вокзал Ла Сьотà. Шокирующая своей реальностью визуальность с тех пор только укрепляла свои позиции. Экраны аналоговой и цифровой природы стали не просто инструментом для извлечения образов – сквозь них в хронотоп зрителя начали прорываться иные реальности со своими собственными нелинейными формулами протекания времени и неевклидовой архитектурой пространства. Кино, как справедливо заметил М. МакЛюэн еще в 1964 году, вывело человека за пределы механистического мира «последовательностей и звеньевых соединений» и перенесло в мир «роста и органической взаимосвязи» и «творческой конфигурации» [9, с.15]. Примечательно, что все эти новые свойства относятся к так называемым фрактальным структурам¹¹. В цифровую эпоху экранная реальность, опирающаяся на «образ-движение» и «образ-время» [5], приобрела не только оптическую глубину (3D), но и легитимизировала относительность и нелинейность, цикличность и обратимость, хаотическую фрагментарность и иерархическую вложенность зримого пространства-времени¹².

При этом серьезным конкурентом кинематографическому экрану, требующему физического выхода из собственного «здесь» в темное небытие собственного «сейчас», стало цифровое телевидение и компьютер, которые позволили параллельно существовать динамической экранной реальности и потоку реальности домашнего быта. Телевидение, как в свое время заметил П. Валери, занялось массовой «доставкой на дом чувственной реальности» [8, с.281]. Без отрыва от реальности «твердого» мира. Компьютер сделал еще больше – он дал человеку возможность оторваться от притяжения «твердого мира» и «материализовать» параллельно реальности первого порядка красочные сны наяву в любых из тысяч и тысяч экранных реальностей. Подобно тому, как

¹¹Подробнее о сущности фракталов см.: [13, С. 208-214.].

¹²Среди множества фильмов с нелинейным сюжетом наиболее показательны в этом отношении кинофильмы «Герой» (2002, Китай) и «Начало» (2010, США-Великобритания).

бытовая техника встраивается в современную кухню, экранные хронотопы встроены в приватный хронотоп современного человека. Улицы иных городов проходят через спальни и гостиные, а фантастические ландшафты расстилаются вокруг компьютерного стола. Исторические хроники, перекодированные в визуальные потоки прошедшего времени, пронизывают «настоящее длительное» домашней повседневности, создавая особый модус темпоральности – «прошлое в настоящем».

Очевидно, экранная культура радикально изменила темпоральные и топологические характеристики индивидуального жизненного мира. Благодаря экрану как окну «реального времени» можно, сидя в пивном баре, кричать от восторга при забитом в полуфинале мяче или, кушая десерт в кафе, восторгаться нарядами на проходящей в Париже Неделе моды. При этом современному человеку уже не требуется никаких особых перцептивных настроек из-за того, что пространство и время экранных реальностей сплошь и рядом не совпадают со «здесь-и-сейчас» зрителя. Нет никаких психологических препятствий для того, чтобы, лежа на диване, «прогуливаться» по тропическому побережью, или, устроившись под тенистым деревом на даче, «мчаться» по автобану виртуального города или «присутствовать» на лекции профессора Массачусетского института. Статус обыденного приобрели «квантовые скачки» по хронотопам разных телевизионных каналов, циклическое время повторяющихся новостей и сериалов и «временные сдвиги» телетрансляций и телепросмотров. Особенно явно специфическое без-время и без-мерность экранных хронотопов проявляется в неоднородности временных потоков и неевклидовой пространственной конфигурации компьютерных игровых миров (таких как, например, *SecondLife*, *Lineage*, *Rememberme* и многих других). Виртуальные компьютерные вселенные запускают нелинейное мифологическое время, течение которого направлено и вперед, и назад, и во много

раз быстрее времени первой реальности. Так или иначе, но созданные телевизором и компьютером альтернативные экранные хронотопы демонстрируют, говоря словами З. Баумана, «неуместность пространства, замаскированную под полное уничтожение времени» [2, 128].

Одновременно с усложнением экранных хронотопов происходила их экспансия во внешнее городское пространство. И если когда-то публичные экраны вышли из кинозалов на открытые площадки, встроившись в социокультурные хронотопы парков отдыха и автостоянок, то в цифровую эпоху появились большие городские экраны, ставшие окнами в параллельные миры рекламной реальности. Рекламные хронотопы кардинально изменили общий хронотоп городской культуры, преобразовав его во всезонное, всеисторическое, всегеографическое пространство-время кластерного типа.

Кроме того, LCD (*LiquidCrystalDisplay*) и LED (*LightEmittingDiode*) экраны периодически создают инверсивные хронотопы, смешивающие пространства разных реальностей, меняя их ориентацию в привычной системе координат – помещая «море и солнце» в подземный мир метрополитена и вознося «морские глубины» на «небесный» потолок торгового комплекса. Такое развернувшееся над головами прохожих «море над нами» с цветными кораллами и плавающими рыбами, с вырастающими вниз горными массивами и неведомыми мирами, где летает огненная птица Феникс, существует в пекинском торговом центре, которое имеет знаковое название «ThePlace». В этом Месте с помощью огромного экрана (220 метров в длину и 27 метров в ширину) то и дело смешиваются, просачиваются и сталкиваются множественные чрезвычайно зрелищные экранные хронотопы. Кроме того, в этом Месте смешиваются внешнее и внутреннее городские пространства первой реальности, и телевизионный поток новостей, и личные текстовые сообщения. Это – то самое Место «обрати-

мости измерений», точка, одновременно обладающая всеми и ни одним из измерений.

Нельзя не отметить, что виртуальные миры, возникающие и исчезающие как на больших уличных экранах, так и на «камерных» компьютерных дисплеях – этих мегаэкранах мегареальности, занимающих все «пустоты» физического мира, – не только зрелищны, но порой высоко эстетичны. Экраны виртуозно конвертируют «прибавочную стоимость» знака в эстетическую меру художественной и социальной коммуникации¹³.

При этом визуальная среда городской повседневности все более очевидным образом подчиняется итерационному алгоритму: ряды экранов у касс в гипермаркетах; стохастически самоподобные сюжеты на рекламных баннерах на спусках в метро и над длинными пролетами мостов; рекламные видеонаративы, повторяющиеся на «верстовых столбах» экранов вдоль главных автомагистралей мегаполиса, в салонах маршрутных такси и железнодорожных экспрессов...

И как-то совсем естественно экран стал реквизитом эстрадных концертов, политических перформансов и мультимедийных театральных представлений. Экраны на сцене копируют и умножают фрагменты реальности, увеличивают их подобно невидимой «лупе», так что экранные двойники вновь оказываются значимее «прототипа», которого почти не заметно среди цифровых декораций. Зато все больший художественный и культурный смысл приобретают ряды рекурсивных паттернов экранной реальности, посредством которых выстраивается разветвленная структура хронотопа не только музыкального клипа, но и «классического» спектакля¹⁴.

¹³Многие известные компании, такие как Chanel, StellaArtois или HugoBoss создают визуальные рекламные сообщения в семантическом поле искусства, используя фасадные экраны для визуальных нарративов или художественных проектов. См. также: [32, с. 325-341]

¹⁴Например, в спектаклях «Любовь к трем апельсинам» (2009, Геликон-опера, реж. Д. Бертман) и «Портрет Дориана Грея» (2013, театр им. Ермоловой, реж. А. Созонов).

Особая пространственно-временная структура хронотопа смешанной реальности возникает при наложении хронотопов двух «связанных» реальностей – реальности первого порядка и реальности экранной хроники «прошедшего совершённого». Так происходит на массовых митингах-концертах, посвященных некоторым знаковым историческим событиям и воссоздающих их в «настоящем длительном» с помощью огромных экранов. «Образ-время» в таких перформансах соответствует ритуальному времени мифа о вечном возвращении¹⁵: дробная, нелинейная, реверсивная экранная хронология, обладающая разными скоростными модусами, циклически замыкается на настоящее. В результате возникает экстатическая визуальность коллективного ритуального участия в темпорально удаленном прошлом – или дистанционно удаленном настоящем, как при телетрансляциях на больших уличных экранах важных футбольных матчей. При этом посредством уличных экранов «темпоральные события “опространствлены”» [4, с.56] в местах, часто никак не связанных с этими самими событиями.

И по мере того, как все меньше физических локусов остается вне сети «мировых линий», то есть Интернет становится всепроникающим, кластерная структура цифрового хронотопа начинает разрушаться: ей на смену приходит фрактальная организация экранного хронотопа. Одним из главных свойств экранного хронотопа культуры глобального Интернета является бесконечный «zoot» в четырехмерном лабиринте непрерывно открывающихся «окон».

Изображения движутся не только слева направо и сверху вниз, они вырываются из центра экрана, просачиваются сквозь предыдущие кадры, стирают предыдущие картинки хаотическими «пикселями». Сами изображения появляются уже ниоткуда – то

¹⁵Яркой иллюстрацией может служить празднование на Красной площади годовщины воссоединения Крыма с Россией.

снаружи (как когда-то из кинопроектора или из некоего удаленного физического пространства, вроде телестудии), то изнутри экрана, и не только из «там и тогда» художественного фильма, но из кодов и битов интернет-серверов. Эти образы не имеют никакой темпоральности в первой реальности, они существуют только в актуальном настоящем конкретного компьютерного экрана, вызываемые из недр компьютерного Лимба с помощью цифровой мантры, начинающей почти всегда одинаково: <http://www...>

В «заэкранной» реальности компьютерного дисплея миллиардами сетевых «коридоров» простирается упорядоченный хаос потенциальных хронотопов, деформирующих пространство-время первого порядка. Социальные сети (VK, Facebook, twitter и т.п.) и другие коммуникативные практики на просторах «галактики Интернет» (e-mail, e-commerce, skype и пр.) не только уничтожают пространственные и темпоральные признаки личной коммуникации, но и обеспечивают медиальную включенность туристов, мигрантов и экспатов в «здесь-и-сейчас» далекой родины.

Вся планета, все самые дальние страны и самые дальние уголки Земли доступны всевидящим камерам GoogleEarth, и каждый человек, «вошедший» в глобальный виртуальный хронотоп, может перемещаться по улицам незнакомых городов или парить над дельтами рек и вершинами гор. Через специфический топологический опыт, интегрирующий физическое и воображаемое, открывается новое социокультурное измерение пространства глобальной мобильности¹⁶. Точно так же, как в игровых вселенных видеоигр, путешественник по GoogleEarth может мгновенно телепортироваться из Москвы в Дели, а из Лондона в Нью-Йорк. И даже может пройти сквозь стены музея и побродить по залам, рассматривая картины знаменитых мастеров. Множество других компьютерных программ предоставляют виртуальные туры, по-

¹⁶Некоторые исследователи в этом контексте говорят о своего рода «дополненной пространственности». См., например: [26].

зволяющие, например, проехаться по гоночной трассе «Формулы-1» или прогуляться по этнической деревне.

И именно экранная культура осуществила мечту человека об Абсолютном знании: теперь оно присутствует в любой точке пространства – в виде визуализированной информации о каждой точке этого пространства по отдельности и обо всем этом пространстве в целом в его социальных, культурных, экономических и всех других измерениях. «Многослойная» дополненная реальность, извлекается из электронного приложения, как из дорожного саквояжа. Теперь любое физическое передвижение вслед за Навигатором по смешанной реальности – это уже особый опыт пересечения разных экранных хронотопов, путешествие в формате 3.0, и не важно происходит это на исторической площади знаменитого города, на выставке медиа-искусства или в соседнем торгово-развлекательном центре [31].

И, возможно, самое главное – хронотопы экранной культуры создали экзистенциальную Вечность, победив через бессмертие визуальных образов физическую бренность «твердого» мира.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Агафонова Н.А. Экранное искусство: художественная и коммуникативная специфика / Н.А. Агафонова. – Мн.: БГ культуры и искусств, 2009.

2. Бауман З. Текучая современность / З. Бауман. – СПб.: Питер, 2008.

3. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М., 1975.

4. Бирнбаум Д. Хронология / Д. Бирнбаум. – М.: Новое литературное обозрение, 2007.

5. Делез Ж. Кино / Ж. Делез. – М.: AdMarginem, 2004. – С. 624

6. Деникин А.А. Медиа-арт: развлечение как искусство и образ как действие / А.А. Деникин // Развлечение и искусство: сб. статей / под ред. Е.В. Дукова. – СПб: Алетейя, 2008. – С. 164-177

7. Зинченко В.П. Хронотоп / В.П. Зинченко // Большой психологический словарь, под ред. Б.Г. Мещерякова, В.П. Зинченко / В.П. Зинченко. – М.: Прайм-Еврознак, 2003.

8. Маккуайр С. Медийный город: медиа, архитектура и городское пространство / С. Маккуайр. – М.: StrelkaPress, 2014.

9. МакЛюен М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / М. МакЛюен. – М.; Жуковский: «Канон-Пресс-Ц», «Кучково поле», 2003.

10. Манов Б. Техническая характеристика и эстетическая природа дигитального образа / Б. Манов // Киноведческие записки. – 2005. – № 71. – С. 285-304

11. Мерло-Понти М. Око и дух/ М. Мерло-Понти. – М.: Искусство, 1992. – С. 41.

12. Минковский Г. Пространство и время / Г. Минковский // Принцип относительности. Сборник работ классиков релятивизма / под ред. В.К. Фредерикса и В.В. Иваненко. Ленинград: ОНТИ, 1935

13. Николаева Е.В. К типологии фракталов в теории культуры / Е.В. Николаева // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Регионоведение: философия, история, юриспруденция, политология, культурология». – 2013. – Вып. № 1(113).

14. Разлогов К.Э. Искусство экрана: от синематографа до Интернета / К.Э Разлогов. – М.: РОССПЭН, 2010;

15. Степанов М.А. Элементы археологии медиа / М.А. Степанов // Международный журнал исследований культуры. – 2014. – № 1 (14). – С. 88-94.

16. Соколов Б.Г. Трансформация хронотопа / Б.Г. Соколов // Художественный хронотоп: новые подходы. VII Кагановские Чтения. Тезисы Всероссийской научной конференции 18 мая 2013 года. –

СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2013. – С. 126-127.

17. Ухтомский А.А. Доминанта. Статьи разных лет. 1887-1939 / А.А. Ухтомский. – СПб.: Питер, 2002.

18. Ухтомский А.А. Интуиция совести / А.А. Ухтомский. – СПб.: Петербургский писатель, 1996.

19. Чистякова В.О. «Полиэкранность» как онтологическая характеристика современного коммуникаитвного процесса / В.О. Чистякова // Экранная культура в современном медиапространстве: методология, технологии, практики. – М. – Екатеринбург: ИПП «Уральский рабочий», 2006. – С. 76-81.

20. Хухтамо Э. Заметки по поводу археологии медиа / Э. Хухтамо // Экранная культура. Теоретические проблемы. – СПб.: «Дмитрий Буланин», 2012

21. Хухтамо Э. Элементы экранологии: к проблеме археологии медиа // Экранная культура. Теоретические проблемы. – СПб.: «Дмитрий Буланин», 2012. – С. 116-174.

22. Ямпольский М. Экран как антропологический протез / М. Ямпольский // Новое литературное обозрение. – 2012. – № 2(114). – С. 6–74.

23. Chris O'Shea. Hand From Above / Chris O'Shea. – URL: <http://www.chrisoshea.org/hand-from-above> (дата обращения 7.07.2015).

24. Crow D. Saved by the screen / D. Crow // Visual communication. – 2005. – Vol 4 (2). – P. 195–203.

25. DravesS.etal. The Aesthetics and Fractal Dimension of Electric Sheep / DravesS.etal. // International Journal of Bifurcation and Chaos – Vol. 18. – No. 4 (2008) – p. 1243–1248

26. Jensen J. L. Augmentation of Space: Four Dimensions of Spatial Experiences of Google Earth / J. L. Jensen // Space and Culture. – 2010. – Vol. 13. – No. 1. – P. 121-133

27. Jewitt C., Triggs T. Screens and the social landscape / C. Jewitt, T. Triggs // Visualcommunications. – 2006. – Vol. 5. – N 2. – P. 131-140.

28. Huhtamo E. The Sky is (not) the Limit: Envisioning the Ultimate Public Media Display / E. Huhtamo // Journal of Visual Culture. – 2009 – Vol. 8. – No. 3. – P. 329-348.

29. Huhtamo E., Parikka J. Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications / E. Huhtamo, J. Parikka. – Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2011

30. Kress G. 'Screen': metaphors of display, partition, concealment and defence / G. Kress // Visual communication. – 2006. – No. 5. – P. 199-204.

31. Manovich L. The Poetics of augmented space / L. Manovich // Visual communication – 2006. – Vol. 5 (2). – P. 219-240.

32. Papastergiadis N., et al. Mega Screens for Mega Cities / Papastergiadis N., et al. // Theory, Culture & Society. 2013. – Vol. 30. – No. 7-8. – P. 325-341.

33. Virilio P. The Lost Dimension / Virilio P. – N.Y, 2001.

CHRONOTOPES OF SCREEN CULTURE. DAILY LIFE AS A SCREEN INTERFACE

E.V. NIKOLAEVA

Moscow State University of Design and Technology

*Mediaportals and screen gadgets isolate a person from reality, turning urban public area into a huge on-screen interface, digital communication transforms the intimate world of smartphone screens into public discourse of displays in public places. But that very screen culture realized man`s dream of Absolute knowledge: now it in any point of space – in the form of visualized information about each individual point and all the space in General.
Keywords: chronotope, screen culture, mediaportal,*

screen gadgets, urban area and screen interface, digital communication, public discourse.

LIST OF REFERENCES:

1. Agafonova N. A. *Ekrannoe iskusstvo: hudojestvennaya i kommunikativnaya specifika. [Screen art: art and communicative specifics] / N. A. Agafonova. – Mh.: BG of culture and arts, 2009. (In Russ.)*
2. Bauman S. *Tekuchaya sovremennost' [Fluid present] / S. Bauman. – SPb.: St. Petersburg, 2008. (In Russ.)*
3. Bakhtin M. M. *Formi vremeni i hronotopa v romane. Ocherki po istoricheskoy poetike [Forms of time and chronotope in a novel. Sketches on historical poetics] / M. M. Bakhtin//Questions of literature and aesthetics / M. M. Bakhtin. – M., 1975. (In Russ.)*
4. Birnbaum D. *Hronologiya [Chronology] / D. Birnbaum. – M.: New literary review, 2007. (In Russ.)*
5. Delez Zh. *Kino [Cinema] / Zh. Delez. – M.: AdMarginem, 2004. – Page 624 (In Russ.)*
6. Denikin A.A. *Media-art: razvlecheniye kak iskusstvo i obraz kak deystvie [Media art: entertainment as art and image as action] / A.A. Denikin//Entertainment and art: digest of articles / under the editorship of E.V. Dukov. – SPb: Aleteya, 2008. – Page 164-177 (In Russ.)*
7. Zinchenko V.P. *Hronotop [Chronotope] Zinchenko/The Big psychological dictionary, under the editorship of B. G. Meshcheryakov, V.P. Zinchenko/ V.P. Zinchenko. – M.: Prime - Evroznak, 2003. (In Russ.)*
8. McQuire S. *Medijniy gorod: media, architectura i gorodskoe prostranstvo [The Media city: media, architecture and city space] / S. McQuire. – M.: StrelkaPress, 2014. (In Russ.)*
9. McLuhan M. *Ponimaniye Media: vneshnie rasshireniya cheloveka [Understanding Media: the extesions of man expansions] / M. McLuhan. – M.; Zhukovsky: «Canon - Press C», «Kuchkovo pole», 2003. (In Russ.)*

10. Manov B. *Tehnicheskaya harakteristika I esteticheskaya priroda digitalnogo obraza [Technical characteristics and esthetic nature of a digital image]* / B. Manov//*Cinematology notes*. – 2005. – No. 71. – Page 285-304 (In Russ.)
11. Merlot Ponti M. *Oko I duh [Eye and spirit]*/M. Merlot Ponti. – M.: Art, 1992. – Page 41. (In Russ.)
12. Minkovskiy G. *Prostranstvo I vremena [Space and time]* / G. Minkowski//*Principle of relativity. The collection of works of classics of relativism / under the editorship of V. K. Frederiks and V. V. Ivanenko*. Leningrad: ONTI, 1935 (In Russ.)
13. Nikolaeva E.V. *K tipologii fraktalov v teorii kultury [To typology of fractals in the theory of culture]* / E.V. Nikolaev//*Bulletin of the Adygei State University. Series «Regional studies: philosophy, history, law, political science, cultural science»*. – 2013. – Issue No. 1(113). (In Russ.)
14. Razlogov K.E. *Iskusstvo ekrana: ot kinematografa do Interneta [Screen Art: from cinematography to the Internet]* / K.E. Razlogov. – M.: ROSSPEN, 2010; (In Russ.)
15. Stepanov M. A. *Elementy arheologii media [Elements of media archeology]* / M. A. Stepanov//*International magazine of researches of culture*. – 2014. – No. 1 (14). – Page 88-94. (In Russ.)
16. Sokolov B. G. *Transformaciya hronotopa [Transformation of a chronotope]* / B. G. Sokolov//*Art chronotope: new approaches. VII Kaganovsky Readings. Theses of the All-Russian Scientific Conference on May 18, 2013*. – SPb.: St. Petersburg philosophical society, 2013. – Page 126-127. (In Russ.)
17. Ukhtomsky A.A. *Dominanta. Stat'i raznih let. 1887-1939 [Dominanta. Articles of different years. 1887-1939]* / A.A. Ukhtomsky. – SPb.: St. Petersburg, 2002. (In Russ.)
18. Ukhtomsky A.A. *Intuiziya sovesti [Intuition of conscience]* / A.A. Ukhtomsky. – SPb.: Petersburg writer, 1996. (In Russ.)
19. Chistyakova V. O. «*Poliekrannost*» kak ontologicheskaya

harakteristika sovremennogo kommunikativnogo processa [“Split screen” as the ontologic characteristic of modern communication process / V. O. Chistyakova//Screen culture in modern media space: methodology, technologies, practice. – M – Ekaterinburg: IPP «Ural Worker», 2006. – Page 76-81. (In Russ.)

20. Huhtamo E. *Zametki po povodu arheologii media [Notes concerning media archeology] / E. Huhtamo//Screen culture. Theoretical problems. – SPb.: «Dmitry Bulanin», 2012 (In Russ.)*

21. Huhtamo E. *Elementi ekranologii: k probleme arheologii media [Elements of screenology: toward an archeology of the screen]// Screen culture. Theoretical problems. – SPb.: «Dmitry Bulanin», 2012. – Page 116-174. (In Russ.)*

22. Yampolsky M. *Ekran kak antropologicheskiiy protez [Screen as anthropological artificial limb] / M. Yampolsky//New literary review. – 2012. – No. 2(114). – Page 61 – 74. (In Russ.)*

23. Chris O’Shea. *Hand From Above / Chris O’Shea. – URL: <http://www.chrisoshea.org/hand-from-above> (дата обращения 7.07.2015).*

24. Crow D. *Saved by the screen / D. Crow // Visual communication. – 2005. – Vol 4 (2). – P. 195–203.*

25. DravesS.etal. *The Aesthetics and Fractal Dimension of Electric Sheep / DravesS. etal. // International Journal of Bifurcation and Chaos – Vol. 18. – No. 4 (2008) – p. 1243–1248*

26. Jensen J. L. *Augmentation of Space: Four Dimensions of Spatial Experiences of Google Earth / J. L. Jensen // Space and Culture. – 2010. – Vol. 13. – No. 1. – P. 121-133*

27. Jewitt C., Triggs T. *Screens and the social landscape / C. Jewitt, T. Triggs // Visualcommunications. – 2006. – Vol. 5. – N 2. – P. 131-140.*

28. Huhtamo E. *The Sky is (not) the Limit: Envisioning the Ultimate Public Media Display / E. Huhtamo // Journal of Visual Culture. – 2009 – Vol. 8. – No. 3. – P. 329-348.*

29. Huhtamo E., Parikka J. *Media Archaeology: Approaches,*

Applications, and Implications / E. Huhtamo, J. Parikka. – Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2011

30. Kress G. 'Screen': metaphors of display, partition, concealment and defence / G. Kress // *Visual communication*. – 2006. – No. 5. – P. 199-204.

31. Manovich L. *The Poetics of augmented space / L. Manovich // Visual communication* – 2006. – Vol. 5 (2). – P. 219-240.

32. Papastergiadis N., et al. *Mega Screens for Mega Cities / Papastergiadis N., et al. // Theory, Culture & Society*. 2013. – Vol. 30. – No. 7-8. – P. 325-341.

33. Virilio P. *The Lost Dimension / Virilio P. – N.Y, 2001.*

ТЕЛЕВИДЕНИЕ КАК МАГИЧЕСКАЯ ЛОВУШКА ВРЕМЕНИ

Г.Н. ГАМАЛЕЯ

*Гуманитарный институт телевидения и радиовещания
им. М.А. Литовчина*

В статье рассматривается воздействие отечественного телевидения на моральный климат существования России, в том числе и культуры, ту важную роль, которую в этом процессе играет консолидирующая деятельность государственных и околосударственных телеканалов, в результате чего зритель попадает в ловушку магии событий, превращаясь в послушного биосоциального робота. Отвлечься от политических фактов при рассмотрении «коллективного сознания масс», которые находятся под властью великого МАГА – телевидения, не представляется возможным. Скорость саморазрушения зрителей очевидна. Новейшая история России с маниакальным постоянством воспроизводит животрепещущие сюжеты о наполнении магазинов гречкой, мистификации с рублем, вояжи прокуратуры и депутатов по аптекам и вдоль прилавков. Телевидение подарило гражданам новый политический термин – «словесная интервенция». Наконец, опять в студиях появились маги, ворожеи, кудесники, все кружат пассы, дают положительную установку на жизнь, предсказывают будущее. Битва экстрасенсов в разгаре. Страна

напряженно ждет у экрана, когда же произойдет чудо.

Ключевые слова: ловушка времени, магия событий, климат существования, консолидирующая деятельность, государственные телеканалы, био-социальный робот, чудо.

Магия – смысловая заряженность некой идеей, которая разряжается в виде крупных событий в действии [7, с.50].

Современное отечественное телевидение уже второе десятилетие, переформатирует пространство культуры в мир симуляции идей инобытия, конструирует новую реальность в мире иллюзий. Когда-то, около 150 лет назад Ф.М. Достоевский прозрел повторяемость в истории России одних и тех же ситуаций, вечное и неизменное состояние духа. Описывая духовную ситуацию в России 1860-х-1870-х годов, он констатировал: «...Нынешнее время – это время золотой середины и бесчувствия, страсти к невежеству, лени, неспособности к делу и потребности всего готового. Никто не задумывается, редко, кто выжил бы себе идею... Скрепляющая идея совсем пропала. Все точно на постоялом дворе и завтра собираются вон из России; все живут только бы с них достало...» [4, С.158].

В последние годы резко меняется моральный климат существования России, в том числе и культуры. Приблизилась европейская экономическая и культурная системы ценностей, но мы не сумели перенять уважение к законам, правам человека и построить разумную экономику. Единственное, что мы приняли безоглядно – культурные ориентиры. Наша духовная жизнь стала приземленной, пустой, бескрылой. Очень скоро страна, получившая такую свободу, оказалась в глубочайшем кризисе. В 1990-е годы Сергей

Аверинцев как-то сказал: что нам всем дали свободу говорить, что хочешь; вора́м – воровать; убийца́м – убивать.

Мне кажется, что непоследнюю роль в этом процессе играет консолидирующая деятельность государственных и окологосударственных телеканалов. Телевидение живо рисует не то, что мы знаем о повседневной жизни, а пытается вовлечь зрителя в толщу незнаемого, в бытийную толщу «видимого», которую следует знать и переживать, а не созерцать, чем автоматически запускает механизм «случайной памяти». Все определяется интенсивностью переживания. Зритель, видя картинки боев, раненых, беженцев, слыша знакомые слова «фашисты», «бендеровцы», оккупация, беженцы, голод и пр., легко переходит из настоящего в прошлое и наоборот. Здесь вроде нет истории жизни, все только события. Совершается показанное в пространстве «карты» – юго-восток Украины. И между тем дети, старики, зрители и сами журналисты – все, кто оказывается в кадре, попадают в ловушку магии событий. Телевидение – оптический инструмент, с помощью которого можно приблизить прошедшие переживания или продлить расстояние, отделяющее зрителей от истории. А в кадре каждый рассказывает свою историю, которая длится ровно столько, сколько длится время вспоминающего или свидетеля события. Журналисты в кадре создают особую, взволнованно-чувственную атмосферу поддерживающим тоном искренности и естественности при рассказе с места событий.

Нашим современникам телевидение круглосуточно внушает мысль о настоящем – через обманки прогресса, культурными, таинственными, мистическими и романтическими сюжетами, как особыми достижениями великой России. Восхваление прошлого, игнорирование истории внушает по отношению к настоящему безграничный оптимизм по отношению к будущему у одной части населения и крайний пессимизм у другой. В России не любят середины. Богатых и сильных поневоле уважают.

Извечна ненависть поляризованного общества к любому центризму. «Культура – не цель, а средство, «средний путь», вне которого нельзя выйти из времени в вечность, сохранив человечность. В этом, и только в этом, ценность и смысл культуры», – писал Н.А. Бердяев [1, С.54].

Сейчас не нужны никакие мотивации – все на чистых эмоциях. Злоба очищается от всяких рациональных примесей и направляется на своих сограждан и на братский народ. Безграничный цинизм и деньги становятся государственным трендом. Симптоматично, что человеком года (2014), естественно, кроме Президента, Патриарха, Кадырова, Михалкова стал режиссер В. Хотиненко за телесериал «Бесы». Он прошел по телеэкранам тихо и незаметно. Зритель его не оценил, смотрел мало. Скучная история, потому что она давно уже в жизни – эпоха «глупой воли». Все играет, горячит кровь, мутит разум. Та же горячка, то же безумие, тот же невысказанный цинизм, то же отсутствие эстетической оценки при утрате уважения к закону и безудержная спекуляция.

Знания рассеиваются по разным направлениям, будто происходит игра в слова. Тишина изгнана с экранов. На них или говорящая голова, или война, или безумие сплошных танцев, плоского юмора и громкоголосых песен. Это принудительное веселье – сущность современной коммуникации – непрерывно фиксирует бесконечный сценарий, избавляющий зрителя от пустоты. Образ человека, сидящего и говорящего перед экраном, экзальтированного, кричащего и аплодирующего зала, созерцающих и приникших к экранам миллионов голов когда-нибудь будет образцом антропологии начала XXI века. «Процесс социального распада – болезнь, быстро прогрессирующая. Его можно сравнить с отчаянной скачкой, когда всадник не в силах справиться с лошадью, закусившей удила», – заметил А. Тойнби [9, С.476].

Так уже было в начале XX века, так происходит и в конце XX – начале XXI века. Каждый раз, людям морочат головы солнечной

перспективой «вечного благоденствия», которое откроют новая техника и новые технологии. И все это во время разрушительных кризисов, затрагивающих большинство культур и цивилизаций и постепенно превращающих человека в послушного биосоциального робота.

Сегодня знаки, действия, вещи освободились от своих идей и концепций, от своей сущности, от происхождения и назначения. Все хаотично функционирует, когда смысл давно исчез, и все происходит при безразличии к содержанию – главное рейтинг. Современное состояние российского общества, в котором веками отторгалась экономика и право, характеризуется низким уровнем мышления и отсутствием культуры диалога. Именно мышление и культура были признаны ненужными и чуждыми, а логика и риторика были изъяты из курсов обучения сразу после победы большевиков. Это не только и не столько проблемы образования, такова стратегия работы с поколениями будущего, которые будут обязаны уметь работать в рамках культуры компромисса «как объединения всех без подавления», равно как и воспитания уважения к личности и собственности.

Сегодня много границ разделяющих человечество, помимо государственных, религиозных, идеологических, национальных, существует еще одна (поверх всех) граница – пространство культуры. Это зона интернациональная, менее агрессивная, хоть и с конфликтами, но конфликты эти никогда не приводили к кровопролитию или к войне. У культуры нет политической платформы – она существует и существовала в самых жестоких условиях и временах. В ленинградскую блокаду звучала музыка великого Шостаковича. Умиравшие с голода художники рисовали жизнь для истории упавшего на колени города. Культура всегда поверх границ, разделяющих человечество. Страна, лишаящая себя культуры, истребляющая ее, не имеет будущего.

Телевизор в России – главный инструмент власти. Главный аналитик, информатор, пропагандист, агитатор, организатор масс, транслятор вкуса и культуры, великий мистификатор – это куда важнее социального, это – «сверхотношения, приводимые в движение техникой социального... Социальное по своей сути – мечта, миф, утопия, форма, которой присущи конфликты, противоречия, страстность...», – писал Ж. Бодриар [2, С.20].

Но посмотрим на отечественные телевизионные программы. Они «давно пробурили плитус. Это удивительный эксперимент над страной. На этом уровне не только современные технологии, гражданские и военные, развивать нельзя, на этом уровне скоро нельзя будет и хлеб завезти в булочные», – писал Глеб Павловский, основатель и директор Фонда эффективной политики, многие годы поставлявший политические идеи и смыслы высшему руководству страны, говоря о психологии принятия решений, об архипелаге «Останкино», о политехнологах и о том, почему кризисы выходят из-под контроля.

«Порошенко должен победить.
Путин должен победить.
Новороссия должна победить.
И Обама должен победить как-то,
Но если все должны победить,
То кто за это заплатит?»

Он задает публично вопросы, на которые до сих пор не получено внятных ответов.

«Во имя, каких высоких целей российское руководство ввязалось в международную авантюру с такими тяжелыми последствиями для страны? Что движет руководством страны, когда принимаются такие рискованные решения без консультаций с обществом или хотя бы с экспертным сообществом?» – спрашивает политолог [8, С.3).

Эти вопросы волнуют общество сегодня, но власть всегда намного больше власти, в истории нет примеров, чтобы власть в полной безответственности не саморазрушалась. Архипелаг «Останкино» культивирует имперские амбиции, национализм, мнимое превосходство, агрессию и утрату реальности. Если мы не победим в себе агрессивность и не научимся договариваться, то мы как человеческий вид можем перестать существовать – это тоже опыт истории человечества.

Так устроен мир – современная действительность оказывает огромное влияние на картины прошлого, при этом, если новые повороты жизни помогают лучше понять историю, то можно радоваться влиянию современности и, безусловно, будет польза для понимания социального мира и потребностей общества, которые волнуют современников. Но если дела минувших дней превращаются в современную игру ума в прагматических интересах другого времени, «опрокинутых в прошлое», то польза от этого сомнительна, о чем свидетельствует философская мифология XX века. «...Убежденность в вечности «своего» народа или его культуры – одна из универсальных иллюзий, которую культура формирует у своих носителей», и никто не понимает, что «для трансформации культуры, критически неадекватной вызовам времени, придется ломать старую систему норм и ценностей. Иначе – уход российской цивилизации с исторической арены» [11, с.18-20].

Сегодня забывают, что все мифы оканчиваются там, где возникает вопрос об истине, или не знают, что миф имеет своим содержанием мысль. Мифы – основа культуры. Жизнь – это всегда спор прошлого с будущим. Мы, к сожалению, не всегда можем понять, чем для нас должно быть прошлое, – живым организмом или антиквариатом. Сегодняшнее состояние культуры мы не видим целым и органичным пластом – она пестрит рваной клочковатостью. Она очень эклектична. Мне кажется, мы живем сейчас

настолько напряженно, что большая часть народа осталась в стороне от сегодняшней культуры.

Организации, созданные эпохой капитализма, вызвали переворот в образе жизни народов, обернувшийся распадом устоявшихся общественных связей, стихийным сознанием времени, социальным мифотворчеством, породив самые реакционные движения нашего времени. Здесь существует своя логика – только реакционные политические силы могут быть заинтересованы в системе массового обмана и самообмана. Под знаками этой мифологии пришли к власти Гитлер и Муссолини, под знаком мифотворчества в настоящее время власти борются с демократией, либералами и консерваторами. Цинизм, жестокость и ксенофобия стали социальной нормой.

Люди «подсажены» на телевидение. Этот абсурдистский молюх довел общество до состояния легкой невменяемости. Самый актуальный жанр отечественного ТВ – «Так говорил Путин». Ведущие бесконечно освежают высказывания президента, находя все новые трактовки сказанному. Давно уже произошла «ауртизация» первого Лица или Сверхлица. Недавно России и миру была торжественно представлена еще одна ипостась Президента. Он выступил в качестве соавтора драматурга и в главной роли нового документального фильма «Крым. Путь на Родину». Герой был очень сдержан, но мужественно поведал зрителям то, что год отрицал: о героических военных, об участии в спасении В. Януковича и о главном – возможности применения ядерного оружия.

Новейшая история России с маниакальным постоянством воспроизводит животрепещущие сюжеты о наполнении магазинов гречкой, мистификации с рублем, вояжи прокуратуры и депутатов по аптекам и вдоль прилавков. Телевидение подарило гражданам новый политический термин – «словесная интервенция». Наконец, опять в студиях появились маги, ворожеи, кудесники, все кружат пассы, дают положительную установку на жизнь, предска-

зывают будущее. Битва экстрасенсов в разгаре. Страна напряженно ждет у экрана, когда же произойдет чудо. Но чудо в секунде от каждого. Клик пультом – и почти на всех каналах лихо пляшут, подбирают женихов и невест, поют от мала до велика, варят всяческую еду и... все это – великая Россия.

Одно неизменно и немного портит благостную картину – сообщения из Новороссии. Война (на экране) немного притихла, пушки до конца не замолчали, а военная техника движется в оба конца Украины. Мир шаток, противоречив и условен. Отвлечься от политических фактов при рассмотрении «коллективного сознания масс», которые находятся под властью великого МАГА – телевидения, не представляется возможным. Скорость саморазрушения зрителей очевидна. Статистика, приведенная в статье Вячеслава Костикова «В лабиринтах счастья», рисует очень тревожную картину. По числу убийств мы занимаем 2-е место в Европе, по количеству разводов – 1-е, по самоубийствам – 3-е (это показатель депрессии). От жестокости родителей (в большинстве, связанной с бедностью и пьянством) страдает ежегодно 2 млн. детей, 50 тысяч подростков убегает из дома, а население ностальгирует по советскому образу жизни, требуя от власти вернуть величие СССР, Аляску, Сталина и Дзержинского [5, С. 4-5].

Власть, похоже, заигралась в эти игры. Желание ежеутреннего пения гимна, возвращения готовности к труду и обороне (норм ГТО), бесконечный показ по большинству телеканалов фильмов о подвигах милиции, чекистов, разведчиков и счастливой жизни в советское время активизируют жизненные иллюзии. Пропаганда проще и дешевле, чем организация жизни и работы, строительства поликлиник, больниц и детских садов. Похоже, с этим сегодня власть не справляется. Проще и дешевле перейти на режим регулярного включения граждан в военные сводки наступлений, «котлов», местонахождения врагов, обнаружения отщепенцев, шпионов, черпая вдохновение от показа старых фильмов о Ве-

ликой Отечественной войне, в песнях о победе, многотысячных праздников в Москве и по России под названием «Крым наш!». Похоже, победа в Крыму уравнилась с победой в Отечественной войне 1941–1945 годов и взятием Берлина. События, пропущенные через экран телевидения, показали, а мы обнаружили, что произошло с людьми, как устроена наша реальность, получили страшные знания о себе самих, своем обществе, об Украине и об опасности войны. «Москва стала генератором управляемой русофобии», с горечью писал Г. Павловский [8, С.4]

Социолог, руководитель социокультурных исследований «Левада-центра» Алексей Левинсон в статье «Новой газеты» под название «Нельзя кричать: “Россия – ты сдурела!”», отмечает новое явление в массовом сознании – двоемыслие и возможность существования общества с двоящимся сознанием. «В опросах люди говорят, что хотят поддерживать хорошие отношения с Европейским союзом и Соединенными Штатами. Но при этом на вопрос «Есть ли у России враги?» – 84% отвечают, что да, и среди врагов на первых местах США и ЕС. Идет вращение одной системы ценностей внутри другой, притом обе друг другу яростно противоречат. Это противоречие сопровождает всю нашу историю, просто сейчас оно приняло формы, которых не принимало никогда, – в этом смысле ситуация историческая» [6, С.8].

Симптомы нравственной болезни, которой так тяжело болеет Россия и не замечает в ее маниакальных поисках исключительно простых решений, отмечал опять же Ф.М.Достоевский: «Эта удовлетворенность наша простейшим, малым, ничтожным, по меньшей мере, поразительна... Какая прямолинейность, какая скорая удовлетворенность мелким и ничтожным на слово, какая всеобщая стремительность поскорее успокоиться, произнести приговор, чтоб уж не заботиться больше, и – поверьте, это чрезвычайно еще долго у нас простоит» [2, С.89].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Бердяев Н.А. Судьба России. Опыты по психологии войны и национальности / Н.А. Бердяев. – М., 1918.
2. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла / Ж. Бодрийяр. – М., 2006.
3. Достоевский Ф.М. Дневник писателя / Ф.М. Достоевский // Собр. соч.: в 9 т. / Ф.М. Достоевский. – М., 2004. Т. 9, кн.1.
4. Достоевский Ф.М. Подросток. Роман / Ф.М. Достоевский. – М., 2004.
5. Костиков В. В лабиринтах счастья / В. Костиков // АИФ. – 2015. – №9.
6. Левинсон А. Нельзя кричать: «Россия сдурела» / А. Левинсон // Новая газета. – 2011. – №125.
7. Лосев А.Ф. Вещь и имя / А.Ф. Лосев. – М., 2008.
8. Павловский Г. Если все должны победить, то кто за все это заплатит? / Г. Павловский // Новая газета. – 2014. – №101.
9. Тойнби А.Дж. Постыжение истории / А.Дж. Тойнби. – М., 1991.
10. Федотов Г.П. Судьба и грехи России: в 2-х т. / Г.П. Федотов. – СПб., 1991. – Т.1.
11. Яковенко И. Образование новой России / И. Яковенко. // Новая газета. – 2012. – №29.

TELEVISION AS MAGICAL TIME TRAP

G.N. GAMALEYA

*Humanities Institute of Television and Radio
Broadcasting named after M. A. Litovchin*

The article examines the domestic impact of television on the moral climate of Russia's existence, the important role in this process, played by the consolidating activity of the channels. It seems impossible to distract from the political facts, when considering the collective consciousness of the masses" under the rule of the great MAGICIAN—Television. In the studio—sorcerers and magicians give positive statements of attitude to life, predict future. In tension, the country is waiting for the miracle to happen on the screen.

Keywords: time trap, magic events, the climate of existence, consolidating activities, state TV channels, biosocial robot.

LIST OF REFERENCES:

1. Berdyaev N. A. *Sudba Rossii. Opity po psihologii woyny i nacionalnosti.* [Fate of Russia. Experiments on psychology of war and nationality] / N. A. Berdyaev. – M, 1918. (In Russ.)
2. Boudrillard J. *Prozrachnost zla* [The Transparency of Evil] / J. Boudrillard. – M, 2006. (In Russ.)
3. Dostoyevsky F.M. *Dnevnik pisatelja.* [Writer's Diary] / F.M. Dostoyevsky – M, 2004. v. 9, book 1. (In Russ.)
4. Dostoyevsky F.M. *Podrostok.* [Teenager. Novel] / F.M. Dostoyevsky. – M, 2004. (In Russ.)
5. Kostikov V. *V labirintah schastja.* [In happiness labyrinths] / V. Kostikov//AIF. – 2015. – No. 9. (In Russ.)
6. Levinson A. *Nelzya krichat': «Rossia sdurela»* [You mustn't shout: "Russia is mad"] / A. Levinson// Novaya [The New] newspaper. – 2011.

– No. 125. (In Russ.)

7. Losev A.F. Veshch i imya. [Thing and name] / A.F. Losev. – M, 2008. (In Russ.)

8. Pavlovsky G. Esli vse doljny pobedit, to kto za vse eto zaplatit? [If all have to win who will pay for all this?] / G. Pavlovsky//Novaya [The New] newspaper. – 2014. – No. 101. (In Russ.)

9. Toynbee A.J. Postijenie istorii [Comprehension of history] / A.J. Toynbee. – M, 1991. (In Russ.)

10. Fedotov G. P. Sudba I grehi Rossii: v 2 t. [Fate and sins of Russia: in 2 v.] / G. P. Fedotov. – SPb., 1991. – T.1. (In Russ.)

11. Yakovenko I. Obrazovanie novej Rossii. [Formation of new Russia] / I. Yakovenko.//New newspaper. – 2012. – No. 29. (In Russ.)

В КАКОМ СМЫСЛЕ РЕАЛЬНА ЭКРАННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ?

Е.А. БОГАТЫРЁВА

Академия медиаиндустрии

В статье рассматривается ситуация, когда реальность кинематографа и телевидения становится частью нашего жизненного опыта, нашей переживаемой действительности, средой, объединяющей членов того или иного сообщества, когда при определённых обстоятельствах экранные образы включаются в горизонт нашего опыта, становятся частью нашего мира, нашей реальности. В случае электронных технологий масштаб аудитории многократно увеличивается. Электронные средства трансляции транзитивны: они предполагают существование некоторого коммуникативного контекста, который подразумевается как необходимое звено. Контекст воспроизведения, в свою очередь, придаёт транслируемому сообщению новый смысл, который рождается в определённом контексте (в диалоге). А так как электронные технологии коммуникации неограниченно расширяют возможности трансляции, то следовательно, неограниченно возрастает возможность изменения контекста, а значит, смысла воспроизведённого сообщения.

Ключевые слова: реальность кино, реальность телевидения, жизненный опыт, горизонт нашего опыта, наша реальность, контекст воспроизведения, новый смысл.

В одной из работ М.М. Бахтина в качестве предпосылки зарождения романного жанра изображена ситуация, в которой человек с самого рождения обнаруживает себя в пространстве «сплошь оговорённых» предметов и в «конципированном чужими словами» мире. В этом оговорённом чужими словами мире разворачиваются события его жизни: он ориентируется, приобщается к миру «чужих слов», социализируется, то есть формирует своё собственное «слово» [1, С.94]. То, что описывает Бахтин как «оговорённый чужими словами» мир, очень напоминает понятия «жизненный мир», а также «повседневность». Причём «жизненный мир» в трактовке современной философии. Например, у Ю. Хабермаса он предстаёт как «не переходимый, но интуитивно сопровождающий (нас) горизонт опыта», как «фон наших присутствующих переживаний, за который нельзя зайти; нашего персонального, вытекающего из исторической ситуации, телесно воплощенного и коммуникативно-обобщественного повседневного существования» [6, С.4]. В этом смысле можно сказать, что человек обнаруживает себя не только в мире, «оговорённом чужими словами», но ещё и в мире, населённом произведёнными до него визуальными образами. На несводимость этих двух знаковых систем друг к другу обращал внимание ещё Ю.М. Лотман [5]. Визуальные образы превращаются в запечатлённое время. Мир вербальных и визуальных знаков оказывается той непосредственной средой, в которой разворачивается жизнь человеческого сознания. В этом смысле можно говорить об онтологическом измерении не только вербального, но и визуального языка.

Особенно актуальным это обстоятельство становится в последние десятилетия, учитывая возросшую роль визуального начала в жизни современных культур. Эстетика и теория искусства обратили внимание на визуализацию как признак обозначившейся культурной ситуации уже в последние десятилетия XX века. Например, немецкий философ В. Вельш отмечал «перегруженность» окружа-

ющего мира особенно больших городов эстетическими знаками, «медиализацию» действительности, превратившейся благодаря новым технологиям в «сконструированную» реальность [9]. Новую культурную ситуацию Вельш связывал с возможными последствиями влияния на окружающую среду новых носителей коммуникации: «Сегодняшняя действительность уже существенно сконструирована посредством процессов восприятия, прежде всего посредством процессов медиального восприятия» [9, S.57].

Производством текстов, по Бахтину, занимается литература в широком смысле слова. Производством визуальных картин в таких же масштабах с начала XX века занялось кино, а затем и телевидение. В этом смысле можно сделать вывод о том, что *кино реально*: реально постольку, поскольку становится частью нашего *опыта*, нашей переживаемой действительности, средой, объединяющей членов того или иного сообщества. И это обстоятельство связано со спецификой самих технологий коммуникации («технической воспроизводимости» в терминологии В. Беньямина и электронных средств трансляции), которые воссоздают определённый контекст, коммуникативное пространство. Ведь жизненный мир задаёт не просто персональный горизонт, он представляет собой «интерпретационный ресурс», «языковой запас фоновых предположений, который воспроизводится в форме культурного наследия», «горизонтообразующий контекст процессов понимания» [3].

Технические средства коммуникации обеспечивают доступ произведений к аудитории, причём вне этой актуализации произведение экранной культуры не существует. При определённых обстоятельствах экранные образы включаются в горизонт нашего опыта, становятся частью нашего мира, нашей реальности. В том смысле, в каком стали частью нашей реальности кинообразы из произведений С. Эйзенштейна или Ч. Чаплина, Л. Гайдая или Э. Рязанова и т.д. То же относится и к экранным образам, порождённым телевидением, особенно, если речь идёт о телефильмах

и телесериалах, которые также способны стать частью нашего жизненного мира. Остаётся только один вопрос: при каких обстоятельствах образы экранной культуры включаются в горизонт нашего опыта и становятся нашей реальностью?

Ответ на этот вопрос связан с проблемой критериев значимости произведений экранных искусств. Обращение к понятию «жизненный мир» позволяет предложить один из подходов к определению их масштаба. Тем более, что оценка кинопроизведений с точки зрения оригинальности киноязыка и формально-художественных средств далеко не всегда позволяет ответить на вопрос о том, почему в культурной памяти остаются произведения, которые, казалось бы, совсем не связаны с формально-стилистическими новациями, не экспериментируют с художественным языком. И наоборот: произведения, реформирующие киноязык, нередко остаются известными только профессионалам. Взгляд на экранные искусства в аспекте жизненного мира позволяет заметить очевидный критерий их оценки. Правда, предлагаемый подход к определению культурно-художественной значимости произведений кино- и других экранных искусств оценивает их уже ретроспективно. В соответствии с ним, то, что стало частью жизненного мира *данного сообщества*, то и обладает культурно-художественной ценностью. Включиться в горизонт жизненного мира – значит стать частью культурной памяти. Сообщество может быть определено рамками той или иной локальной культуры, а может – и всего человечества. Поэтому частью *нашего* жизненного мира являются и Эйзенштейн, и Чаплин, и неореализм, и вестерн, и французская «новая волна» и т.д.

Но здесь возникает вопрос, возможно ли то же самое сказать о литературных произведениях, и если возможно, то в чём тогда заключается специфика экранных образов? По нашей версии, прежде всего – в особенностях восприятия визуальных изображений, в своеобразной непосредственности их воздействия, что по-

зволяет им стать частью дорефлексивного, «интуитивно сопровождающего нас горизонта опыта». Экранные образы вписываются в этот горизонт. Опыт включает в себя визуализированные образы прошлого, настоящего и будущего, которые становятся частью переживаемой нами реальности. Поэтому точнее было бы говорить не об экранной культуре как типе культуры, а об экранной реальности и определённых технологиях коммуникации, которые воспроизводят эту экранную реальность. С эволюцией технологий коммуникации связана и определённая эволюция экранной реальности. Эволюция технологий коммуникации прослеживается от технических средств тиражирования, особенности которых первым исследовал В. Беньямин, до электронных технологий. Последним посвящена обширная литература, начиная с работ самого известного исследователя электронных медиа – М. МакЛюэна. Сопоставляя различные технологии тиражирования (назовём их условно технической воспроизводимостью и электронными технологиями коммуникации), можно сделать вывод о том, что само по себе средство трансляции способно высветить и акцентировать объект, наделив его определённой значимостью. И вот в каком смысле.

Акцентирование и приписывание значимости является свойством медиа вообще. В рамках социологической лингвистики в конце 1920-х годов было сформулировано следующее утверждение: «знаковое оформление» может получить только то, что попало в фокус социального внимания и что ценностно им акцентировано [4, С.30]. Речь шла о естественных языках, о таком медиа, как письмо, но эта же логика может быть экстраполирована и на технические носители коммуникации: только то оказывается в фокусе, что социально значимо. В случае с электронными носителями информации эта фигура стала использоваться в «перевернутом» виде: если что-то оказалось в фокусе, следовательно оно и ценностно значимо. На это обстоятельство не раз обращали вни-

мание исследователи медиа: «Многие реальные события сегодня уже заранее инсценируются, учитывая их медиальную презентуемость», – отмечает В. Вельш [8, S.310], подразумевая воссозданную посредством электронных технологий телереальность. То есть техника выступает как средство определения общественно признанного. Поэтому возникает стремление форсировать это признание, используя возможности техники.

Но какого рода новизна возникает в результате трансляции сообщения или произведения (пользуясь современной терминологией, «контента») на определённую аудиторию? Благодаря чему средство трансляции оказывается способным акцентировать объект, наделять его определённой значимостью? По нашей версии, смысловое приращение обеспечивается за счёт возникновения нового коммуникативного контекста. Основной функцией технических средств трансляции становится создание контекста, коммуникативной ситуации. Акцентирующие тенденции являются результатом действия технического посредника в том смысле, что он гарантирует общественный доступ, вовлечённость в коммуникацию публики. Масштаб этой вовлеченности зависит от типа коммуникационных технологий. Когда воспроизведение рассматривается вне контекста его трансляции – тогда проблема уникальности и связанной с ней ауры снимается.

Так было в случае с техническим тиражированием, которое исследовал Беньямин. Фотокопия, например, произведения изобразительного искусства может быть рассмотрена и вне контекста его экспонирования, поскольку этот контекст не является заданным, определённым (если речь не идёт о монтаже или технике коллажа). Уничтожение ауры (о нём пишет Беньямин) оказывается одной стороной процесса, второй стороной которого является создание нового отношения, нового контекста. Средства трансляции устанавливают определённое отношение, перенося объект тиражирования в новую плоскость. Для фотокопии эти две операции могут

быть разведены во времени и в пространстве. Отсюда корректность тезиса о снятии ауры. Хотя и представление об уникальности произведения также подразумевает определённый контекст его функционирования, определённую коммуникативную ситуацию. Что касается кинопроизведения, то до своей актуализации оно существует в определённом количестве копий, воспроизведение которых собирает зрительскую аудиторию.

В случае электронных технологий масштаб этой аудитории многократно увеличивается. Электронные средства трансляции транзитивны (в грамматическом смысле транзитивность означает требование прямого дополнения): они предполагают существование некоторого коммуникативного контекста, который подразумевается как необходимое звено. Контекст воспроизведения, в свою очередь, придаёт транслируемому сообщению новый смысл. Об этом предупреждал ещё М. Бахтин, говоря, что даже самое точное цитирование (в нашем случае речь идёт о воспроизведении) способно в значительной мере изменить смысл цитаты. Потому что смысл рождается в определённом контексте (в диалоге) [2]. А так как электронные технологии коммуникации неограниченно расширяют возможности трансляции, то следовательно, неограниченно возрастает возможность изменения контекста, а значит, смысла воспроизведённого сообщения.

Это обстоятельство имеет прямое отношение к специфике самих средств тиражирования, самих коммуникационных технологий. Что касается реальности Интернета (которую мы оставляем за скобками нашего рассмотрения), то здесь мир вербальных и визуальных знаков гипостазируется, и не сводимые друг к другу два типа знаковых систем находятся в процессе конвергенции. Здесь доступ, коммуникативный контекст становится первичным даже по сравнению с «контентом». Но это уже предмет отдельного рассмотрения, имеющий свою специфику, характерную не только для экранной реальности кино и телевидения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Бахтин М.М., Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин, М.М. Бахтин. – М., 1975.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М., 1986.
3. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Беньямин В. – М., 1996.
4. Волошинов В.Н. Марксизм и философия языка: Основные проблемы социолог. метода в науке о языке / В.Н. Волошинов. – Л., 1929.
5. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. Лотман. –Таллин, 1973.
6. Хабермас Ю. От картин мира к жизненному миру / Ю. Хабермас // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия / Ю. Хабермас. –М., 2010. – №1, январь-февраль.
7. Habermas J. Erläuterungen zum Begriff des kommunikativen Handelns / J. Habermas // Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns / J. Habermas. – Frankfurt a. M., – 1995.
8. Welsch W. Ästhetisches Denken. 3. Aufl / W. Welsch. – Stuttgart, 1993.
9. Welsch W. Grenzgänge der Ästhetik / W. Welsch. – Stuttgart, 1996.

IN WHAT SENSE THE ON-SCREEN REALITY IS REAL?

E.A. BOGATYREVA

Academy of Media Industry

The On-Screen images become part of our reality, environment, uniting members of the community. The electronic media of broadcasting is transitive: it assumes the existence of a certain communicative context. The context of rendering, in its turn, attaches a new meaning to the broadcast message, which is born in a certain context (in a dialogue). And as electronic communication technologies unlimitedly extend the abilities of broadcast, they unlimitedly increase the ability to change the context and, consequently, the meaning of the rendered message.

Keywords: screen image, reality of the movie, reality of the television, life experience, the horizon of our experience, our reality, the context of the rendering, new meaning.

LIST OF REFERENCES:

1. Bakhtin M. M., Bakhtin M. M. *Voprosy literatury i estetiki [Questions of literature and aesthetics] / M. M. Bakhtin, M. M. Bakhtin. – M., 1975. (In Russ.)*
2. Bakhtin of M. M. *Estetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of verbal creativity] / M. M. Bakhtin. – M., 1986. (In Russ.)*
3. Benjamin W. *Proizvedenie iskusstva v epohu ego tehnikeskoy vosproizvodimosti. [A piece of art during an era of its technical reproducibility] The chosen essays / Benjamin W. – M., 1996. (In Russ.)*
4. Voloshinov V. N. *Marksizm I filozofiya yazika: osnovnie problemi*

sociologičeskogo metoda v nauke o yazike [Marxism and philosophy of language: the main problems of sociological method in science about language] / V. N. Voloshinov. – L., 1929. (In Russ.)

5. Lotman Yu. *Semiotika kino I problemy kinoestetiki [Semiotics of cinema and problems of film aesthetics] / Yu. Lotman. – Tallinn, 1973. (In Russ.)*

6. Habermas Yu. *Ot kartin mira k jiznennomu miru [From world pictures to the vital world / Yu. Habermas//the Bulletin of the Moscow University. Series 7. Philosophy / Yu. Habermas. – M, 2010. – No. 1, January-February. (In Russ.)*

7. Habermas J. *Erläuterungen zum Begriff des kommunikativen Handelns / J. Habermas // Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns / J. Habermas. – Frankfurt a. M., – 1995.*

8. Welsch W. *Ästhetisches Denken. 3. Aufl / W. Welsch. – Stuttgart, 1993.*

9. Welsch W. *Grenzgänge der Ästhetik / W. Welsch. – Stuttgart, 1996.*

ЭКРАННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ МОДЫ: ВЗГЛЯД ИЗ ПРОВИНЦИИ

А.М. СИУХОВА

*Майкопский государственный
технологический университет*

В статье рассматривается взаимодействие и взаимное влияние институтов моды и СМК в их экранной ипостаси в виде телевидения и Интернета; у них совпадают многие функции, и самая значимая - формирование социальности как таковой. В моде через подражание происходит объединение индивидов в социальные группы по критерию единых ценностей; телевидение как мощный транслятор ценностей, также выделяет в массе зрителей социальные группы, иерархически составляющие общество. Таким образом, и мода и телевидение реализуют базовую потребность человека быть членом сообщества. Чтобы выяснить предпочтения в мире моды у регионального зрителя, отличающиеся от аудитории мегаполисов, в стенах Майкопского государственного технологического университета был проведен социологический опрос. В ходе этого опроса выяснилось, что мода, транслируемая посредством экрана, оказывает благотворное влияние на основную часть сообщества, создавая психологический комфорт, выражая свободу и широту эстетических предпочтений и оказываясь эффективным способом формирования и выражения личностной идентичности.

Ключевые слова: мода, институты моды, СМК, телевидение, Интернет, формирование социальности, единые ценности, человек – член сообщества, региональный зритель, социологический опрос, психологический комфорт, эстетические предпочтения, личностная идентичность.

Сегодня в эпоху информационного общества во всем мире приобрели значение ведущие институты моды и средств массовой коммуникации (СМК), особенно в их экранном воплощении (телевидение и Интернет). Являясь вполне самостоятельными организациями, они подпитывают и поддерживают друг друга, входя в очень сложные, иногда очевидные, иногда подспудные взаимоотношения. В этом смысле необходимо отметить множество совпадений в функциональности институтов моды и экранных массмедиа, среди которых самая значимая, архетипически безусловная функция – это функция формирования социальности как таковой. В моде через подражание происходит объединение индивидов в социальные группы по критерию единых ценностей, о чем еще в XIX веке говорил Г. Тард [5, с. 15]. Телевидение также является мощным транслятором в массы ценностей, объединяя эти массы в социальные группы, иерархически составляющие общество [4]. Таким образом, оба эти института реализуют базовую потребность человека – быть членом сообщества.

СМК и мода находятся в очень тесном симбиозе, являясь друг для друга эффективным средством реализации своих функций. Мода получает возможность молниеносного распространения через экранные СМИ, а они, в свою очередь, получают в явлении моды наивысший визуальный объект, магически захватывающий интерес аудитории.

Современное телевидение и Интернет предлагают множество форм контента о моде: трансляции дефиле, конкурсы дизайнеров

и моделей, ток-шоу, условно обозначаемые программы-трансформеры (трансформация личности посредством переодевания), аналитические программы о запечатленности в моде черт времени, наконец, каталоги интернет-магазинов модной одежды. Таким образом артменеджмент каналов и сайтов учитывает запросы и ориентирует свой продукт на различные категории населения: молодежь, домохозяйек, работающих женщин, так называемых «светских львиц», детей. В этом смысле нам было интересно узнать, какие предпочтения в предлагаемом море контента о моде выражает региональная публика, жизненный мир которой, несмотря на интенсивные глобализационные процессы, отличен от аудитории мегаполисов. С этой целью был проведен социологический опрос в виде анкетирования. Опрос проводился в стенах Майкопского государственного технологического университета, поэтому выборка примерно соответствует квотному соотношению студентов и преподавателей. Среди преподавателей 100% составили женщины, среди студентов девушек было в 2 раза больше чем юношей.

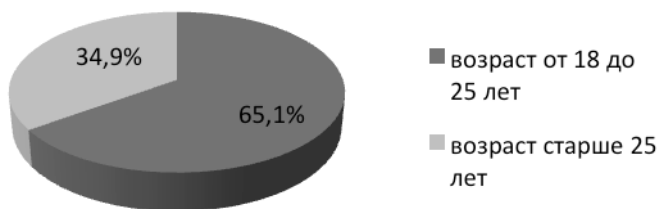


Рис. 1. Выборка респондентов (опрошено 103 человека)

Наши собственные впечатления от просмотра разных типов телепередач и материалов Интернета привели к предположению, что возникший на пересечении экранных СМК и моды гибридный социокультурный институт представляется фиктивным (о такой возможности замечает Б. Малиновский), то есть посред-

ством использования финансовых средств рекламодателей обслуживающим только самого себя[6]. Данное суждение особенно касалось специализированных каналов «Fashion TV» и «World Fashion», которые основную часть трансляции не сопровождают комментариями, а всецело отдают эфир многократному повтору видеоклипов, рекламных роликов, показу закулисья фэшн-шоу, красочным «отбивкам» и т. п. Такая форма организации эфирного времени соответствует программной политике, артикулируемой руководителями в частности канала «Fashion TV». В своем интервью интернет-изданию «Kleo.ru» глава российского отделения канала Екатерина Витебская говорит, что «FashionTV по своей сути – это «люксовый» канал. В нашей жизни чересчур много стрессов и неприятностей – зачем же переносить их на экран? FashionTV – канал о красоте, о моде, о стиле. Это красивые люди, красивая музыка, красивая одежда, красивые мероприятия. Когда смотришь FashionTV, получаешь только положительную информацию»[1]. Таким образом, контент канала представляет собой красивую, движущуюся под музыку картинку, априори оторванную от реальной жизни большинства населения.

Проведенное исследование было направлено на проверку гипотезы о направленности деятельности института «СМК-мода» на самого себя, по крайней мере, в отношении региональной публики. Для достижения поставленной цели мы сначала выяснили общее отношение респондентов к моде как к способу одеваться. На вопрос «Любите ли Вы модно одеваться?» большинство опрошенных ответили с разной долей интенсивности положительно: от фанатичного следования моде до умеренного сочетания красоты и практичности (в сумме более 90 %). (Рис. 2).

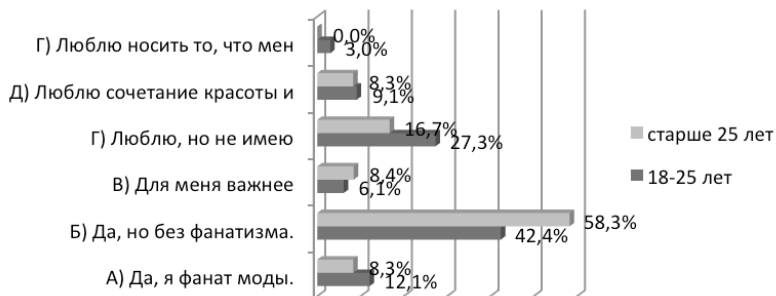


Рис. 2. Ответы на вопрос: «Любите ли Вы модно одеваться?»

Меньшая часть респондентов (около 10 %) приоритетным для себя в способе одеваться обозначила практичность или соответствие собственным принципам красоты, независящим от моды. Второй вопрос анкеты «Как часто у Вас меняется представление о том, что сейчас модно?» подтвердил массовую приверженность регионального социума моде. Более половины респондентов отметили, что они ощущают перемену тенденций в моде каждый сезон и даже несколько раз за сезон (в сумме более 50 %). Полностью невосприимчивыми к веяниям моды признали себя около 20 % респондентов (рис. 3).

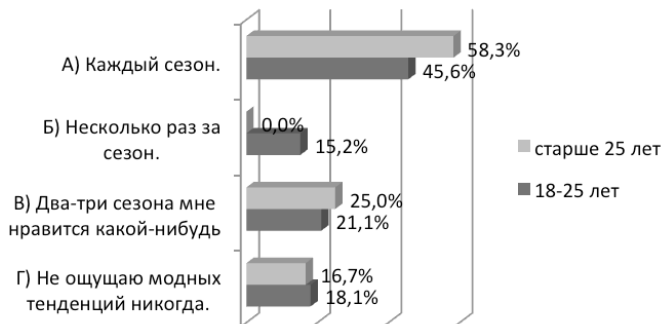


Рис. 3. Ответы на вопрос: «Как часто у Вас меняется представление о том, что сейчас модно?»

Результаты ответов на предыдущие два вопроса позволяют сделать вывод о значительном месте моды в сознании и практической жизни регионального населения, вследствие чего получает обоснование актуальность выяснения вопроса о способах получения информации о новых модных тенденциях и роль в этом экранных СМИ. Как видно на рисунке 4, на первом месте по распространению моды среди населения стоит улица, очевидно в силу того, что ее воздействие на сознание не ограничивается временными рамками, а образцы модной одежды представлены в ситуации повседневной жизни. То есть субъект воспринимает конечный результат моды и применяет его к себе без предварительной адаптации, в отличие от восприятия моды из специализированных источников, где модели и ситуации весьма непохожи на среднестатистические в реальной жизни. Однако нетрудно заметить, что интерес к восприятию моды через СМИ достаточно высок.



Рис. 3. Ответы на вопрос: «Откуда Вы получаете информацию о новых тенденциях в моде чаще всего? (Отметьте не более 3-х вариантов ответа)».

Обращает на себя внимание, что более интенсивно используются источники, восприятие информации которых требует активного действия реципиента (купить и просмотреть журнал; найти нуж-

ный сайт, пролистать страницы, перейти по ссылкам и пр.). Здесь обнаруживается различие в отношении к носителю информации: старшие респонденты предпочитают печатные издания, а молодые – электронные. Причин этому можно найти несколько – это и привычка, и возрастные особенности зрения, и пр. Пассивное восприятие моды посредством телевизионных просмотров занимает чуть меньшее место, однако суммарно приближается к четверти от совокупности опрошенных. Результат просмотров передач на отечественных каналах немного превосходит количество обращений к специализированным европейским каналам «Fashion TV» и «World Fashion». На данном этапе исследования стало очевидно, что предположение о фиктивности института «мода – СМК» оказалось ошибочным: региональный социум активно включен в орбиту восприятия экранной моды и осознанно применяет к себе полученную информацию в виде эстетических норм и ценностей.

Данное обстоятельство обусловило научный интерес, относящийся к более детальному анализу влияния моды в СМИ на публику. Так нами был установлен рейтинг передач о моде по количеству человек, видевших их хотя бы однажды. (Рис. 4).



Рис. 4. Ответы на вопрос: «Отметьте, какие из перечисленных передач, касающихся моды, вы смотрели хотя бы однажды?»

Наиболее высокое положение занимают передача «Модный приговор» (1 канал), «Снимите это немедленно» (СТС) и программы канала «Fashion TV». В середине рейтинговой лестницы находятся западные программы «Топ-модель по американски» (FoxLife) и «Подиум» (SonyEntertainment). Такое распределение свидетельствует о том, что отечественные каналы более доступны для просмотра в регионе, т. к. западные каналы можно принимать только при наличии спутниковой антенны или посредством IP-телевидения, которые есть не у всех. При этом в предпочтениях программ и каналов между молодежной и зрелой категорий аудитории существует значительная разница, которая видна на рис. 5. Если старшее поколение интересуется эстетический аспект моды для собственного использования, нежели страсти жестоких конкурсов за обладание места в фэшн-индустрии, то для молодежи такие баталии интересны, возможно, в результате неосознанного желания принять участие в подобном мероприятии.

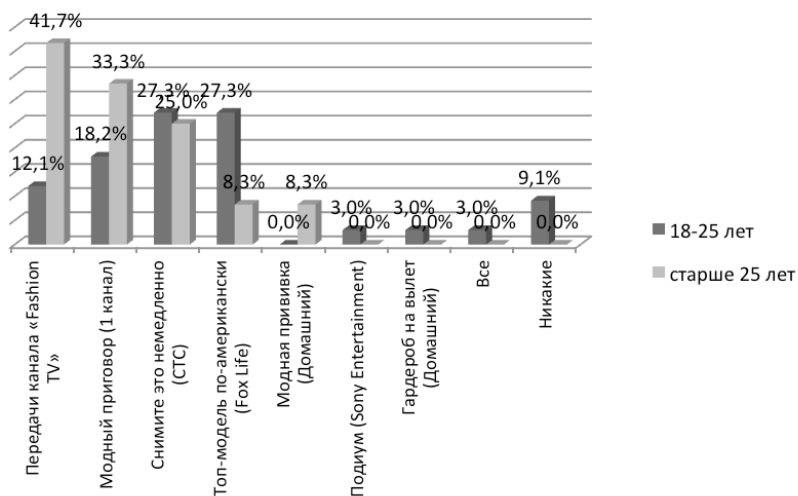


Рис. 5. Ответы на вопрос: «Какие передачи из перечисленных Вам нравятся?»

Нами была выяснена оценка зрителями программ из сформированного списка. Безоговорочным лидером оказался канал «Fashion TV» (от 12% до 41%). Отечественные «Модный приговор» и «Снимите это немедленно» заняли вторую и третью позиции соответственно (рис. 6). Хотя мы и просили указать причину такой оценки, никто не смог или не посчитал нужным ее сформулировать. Можно только предположить, что приоритетом при оценивании стало качество основного объекта показа – модной одежды и модных людей, которое на французском канале выше.

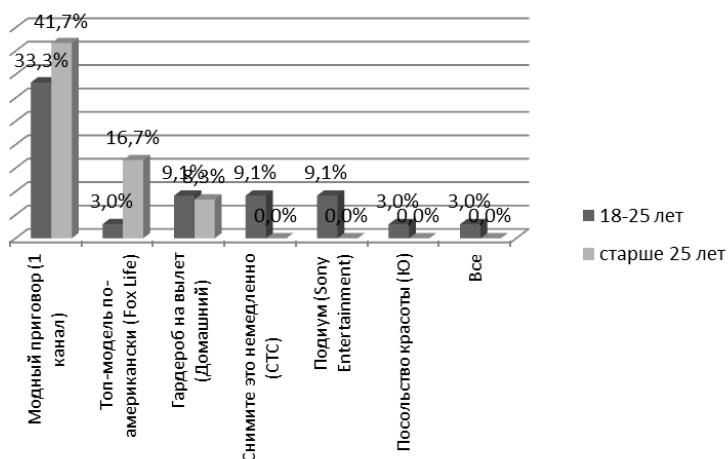


Рис. 6. Ответы на вопрос: «Какие передачи из перечисленных Вам не нравятся?»

При выяснении самой непонравившейся передачи выяснилось, что таковой является «Модный приговор». При этом число респондентов, оценивших эту программу отрицательно примерно равно числу зрителей, которым она нравится (41/33 % у взрослых). Несколько человек указали причину своей нелюбви: по их мнению, на программе унижают женщин. Действительно, само название передачи вызывает ассоциации с судилищем над беззащитной личностью. Оно усиливается тем, что на этот суд женщи-

ны попадают по заявлению своих самых близких людей – детей, матерей, братьев, сестер, лучших подруг и даже мужей, то есть на лицо обидное предательство и неприятие женщины такой, какая она есть. Другой фактор стресса для главных героинь таких программ и впечатлительной публики – это момент запланированной инициации, ритуала расставания с прежним образом – буквального, либо условного обнажения, когда на всеобщее обозрение выносят несовершенства фигуры или глубокие психологические комплексы. Ярким ритуалом в этом ряду становится обряд отрезания лишней длины у юбки непосредственно на модели, которое совершает «верховная жрица» храма моды Эвелина Хромченко. Вид огромных портновских ножниц (орудие пытки), небрежно отрезанного неровного с зазубринами края юбки (рваная рана на теле) рождает образ грубого насилия над чувствами персонажа. Все это одну часть публики отталкивает, и ровно такую же часть магически притягивает, позволяя «Модному приговору» жить в эфире такое долгое время.

Другая претензия, высказанная программам, где делается попытка изменить образ человека посредством модной одежды, по мнению зрителей, заключается в том, что новый образ, созданный дизайнерами, не может закрепиться в старых условиях жизни, и, как правило, женщина сразу или постепенно возвращается к прежнему имиджу. Таким образом, все действия в рамках программы воспринимаются бесполезными. В данном отношении каналу «Fashion TV» невозможно предъявить подобного рода обвинения, – он никого не переодевает, никого не осуждает. Некоторую долю раздражения вызывает лично у автора статьи жесткая привязка имиджа известных людей к «культовым» маркам и брендам одежды, обуви и аксессуаров, косвенно свидетельствующая о факторе их несвободы от мнения окружающих. Прямые вопросы ведущих репортажи с модных вечеринок о происхождении так называемого «лука» участников (от английского look – смотреться,

выглядеть) и их гордые прямые ответы вызывают ощущение всеобщего инфантилизма.

Однако обнаружение высокого рейтинга канала «Fashion TV» заставило нас более подробно ознакомиться с его контентом с целью понять – что еще, кроме качества показа объекта, может оказывать на публику глубинное воздействие со знаком «плюс». При внимательном просмотре мы заметили, что главный объект показа – красота образа – видится авторам канала не как единый стандарт, но как бесконечное множество вариаций, иногда весьма противоречивых. В течение дневной программы как безусловно эстетически ценные были представлены виды красоты естественной и нарочито искусственной, классической и самобытно индивидуальной, красоты молодости и красоты зрелости и даже старости. Подтверждается наблюдение А.А. Хлызовой о том, что телевидение, отражая и конструируя реальность, предлагает образы на любой вкус [7]. Зритель, постоянно находящийся в процессе развития своего образа, получает возможность отбора предлагаемых эталонов в соответствии с собственными характеристиками, мягко подстраивается к ним, тем самым получая легитимацию своей индивидуальности. Функция навязывания стандартов отходит на второй план [6], на первый план выходит фактор творческого индивидуализма, поиск адекватного своему пониманию самого себя в безбрежном море образов и их сочетаний. Таким образом, мнение исследователя Т.А. Шу о том, что «в односторонней коммуникации человек представляет собой совокупность телесных атрибутов, ментальные качества отодвигаются на второй план» [7], можно оценивать как дискуссионное. При этом ее тезис о том, что антропологический символизм является одной из основных характеристик культуры в виртуальном пространстве экранных СМИ [7], оказывается весьма продуктивным.

Завершая свое краткое исследование о взаимодействии экранных СМИ и региональной аудитории в отношении моды, можно

сделать следующий вывод: мода, транслируемая посредством экрана, оказывает благотворное влияние на основную часть общества в том смысле, что дает возможность психологического комфорта, выражения свободы и широты эстетических предпочтений, то есть является эффективным способом формирования и выражения личностной идентичности. Данные выводы всецело соответствуют теоретическим положениям Г. Зиммеля, которые он изложил еще в конце XIX века [8]. Однако на вклад состоит в эмпирическом доказательстве того, что данные положения оказываются универсальными для разных эпох и разных сообществ, в том числе для современного регионального социума.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Екатерина Витебская: история побед. URL: <http://www.kleo.ru/items/bomond/vitebskaya.shtml> (дата обращения: 05.04.2015).
2. Демшина А.Ю. Мода и интернет-пространство в ситуации мирового кризиса / А.Ю. Демшина // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2010. – Т. 189. – С. 32-38.
3. Зиммель Г. Мода / Г. Зиммель // Избранное. Т. 2. Созерцание жизни / Г. Зиммель. – М.: Юристъ, 1996. – С. 266-291.
4. Солнцева С.А. Телевидение как социальный институт. Современные социальные функции телевидения / С.А. Солнцева // Наука и бизнес: пути развития. – 2014. – № 4 (34). – С. 36-39.
5. Тард Г. Законы подражания / Г. Тард. – СПб., 1892. – 370 с.
6. Философия культуры. Становление и развитие / под редакцией М.С. Кагана, Ю.В. Перова, В.В. Прозерского, Э.П. Юровской. – СПб.: Издательство «Лань», 1998. – 448 с.
7. Хлызова А.А. Методика анализа аудиовизуальных образов, репрезентируемых телевидением / А.А. Хлызова // Известия Уральского федерального университета. 1: Проблемы образова-

ния, науки и культуры. – 2012. – Т. 107. – № 4. – С. 85-92.

8. Шу Т.А. Интернет в культуре и культура в Интернете: социально-антропологический анализ / Т.А. Шу // Вопросы культурологии. – 2010. – № 7. – С. 51-55.

THE ON-SCREEN EMBODYMENT OF FASHION: A VIEW FROM THE PROVINCES

A.M. SIYUKHOVA

Maikop State Technological University

The article examines the interaction of institutions of fashion in the context of screen culture. In the course of the sociological survey, conducted within the walls of the Maikop State Technological University, it was revealed that fashion screen broadcast has a beneficial effect on the bulk of the community, creating a psychological comfort and finding an effective way of formation and expression of personal identity.

Keywords: fashion, institutes of fashion, TV, Internet, the formation of sociality, common values, members of the community, regional audience, survey, psychological comfort, aesthetic preferences, and personal identity.

LIST OF REFERENCES:

1. Ekaterina Vitebskaya: istoriya pobed [Ekaterina Vitebskaya: history of victories]. URL: <http://www.kleo.ru/items/bomond/vitebskaya.shtml> (date of the address: 05.04.2015). (In Russ.)
2. Demshina A.Yu. Moda I internet-prostranstvo v situazii mirovogo krizisa [Fashion and Internet space in a situation of world crisis] / A.Yu.

Demshina//Works of St. Petersburg State University of culture and arts. – 2010. – T. 189. – Page 32-38.(In Russ.)

3. Simmel G. Moda [Fashion]/ G. Simmel//Favourites. V. 2. Contemplation of life / G. Zimmel. – M.: Yurist', 1996. – Page 266-291. (In Russ.)

4. Solnzeva S. A. Televideniye kak cozialniy institut. Sovremennie sozialnie funkzii televideniya [Television as social institute. Modern social functions of television] / S. A. Solntseva // Science and business: ways of development. – 2014. – No. 4 (34). – Page 36-39.(In Russ.)

5. Tarde G. Zakony podrajaniya [The Laws of imitation] / G. Tard. – SPb., 1892. – 370 pages.(In Russ.)

6. Filosofiya kultury. Stanovlenie i razvitie [Culture philosophy. Formation and development]/ under M. S. Kagan, Yu.V. Perov, V. V. Prozersky, E.P. Yurovskaya's edition. – SPb.: "Lan'" publishing house, 1998. – 448 pages.(In Russ.)

7. Hlyzova A.A. Metodika analiza audiovizualnih obrazov, reprezentiruemih televideniyem [Methods of the analysis of audiovisual images represented by television] / A.A. Hlyzova//News of the Ural federal university. 1: Problems of education, science and culture. – 2012. – T. 107. – No. 4. – Page 85-92.(In Russ.)

8. Shu T.A. Internet v kulture i kultura v internete: sozialno-antropologicheskiy analiz [Internet in culture and culture on the Internet: social and anthropological analysis] / T.A. Shu//Cultural Science Questions. – 2010. – No. 7. – Page 51-55.(In Russ.)

АВТОРЫ:

Богатырева Елена Анатольевна – доктор философских наук, профессор, проректор по учебно-методической работе Академии медиаиндустрии.

E-mail: elenabogat@yandex.ru

Гамалея Генриетта Николаевна – кандидат искусствоведения, профессор Гуманитарного института телевидения и радиовещания им. М.А. Литовчина, шеф-редактор ежегодника «Наука телевидения».

E-mail: GAMALEYARITA@mail.ru

Николаева Елена Валентиновна – кандидат культурологии, доцент Московского государственного университета дизайна и технологии.

E-mail: elena-nika@bk.ru

Сиюхова Аминет Магаметовна – доктор культурологии, профессор кафедры философии, социологии и педагогики, Майкопский государственный технологический университет.

E-mail: aminsi@rambler.ru

Хренов Николай Андреевич – доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник Государственного института искусствознания.

E-mail: nihrenov@mail.ru

THE AUTHORS:

Bogatyreva Elena Anatolyevna – Doctor of Philosophy, Professor, the vice rector for educational and methodical work of Academy of Media Industry.

E-mail: elenabogat@yandex.ru

Gamaleya Genriyetta Nikolayevna – the Candidate of Art Criticism, Professor, Humanities Institute of Television and Radio Broadcasting named after M. A. Litovchin, the chef-editor of a year-book «Science of television».

E-mail:GAMALEYARITA@mail.ru

Nikolaeva Elena Valentinovna – Candidate of Cultural Studies, Associate Professor of Moscow State University of Design and Technology.

E-mail: elena-nika@bk.ru

Siyukhova Aminet Magametovna – Doctor of Culture Studies, Professor, Department of Philosophy, Sociology and Pedagogics, Maikop State Technological University.

E-mail: aminsi@rambler.ru

Hrenov Nikolay Andreevich – Doctor of Philosophy, Professor, Chief Researcher, State Institute for Art Studies.

E-mail: nihrenov@mail.ru

Научное издание

НАУКА ТЕЛЕВИДЕНИЯ №12.1

Научный журнал

Главный редактор — Г.Н. Гамалея
Научный редактор выпуска — Е.В. Дуков

Компьютерная верстка — Т. М. Лукова
Редактор — И. В. Беленький

Ответственный за печать — М. С. Толбацкий

Подписано в печать 25.02.16
Усл. печ. л. 7.25. Тираж 200 экз.

Отпечатано в Издательском центре
Гуманитарного института
телевидения и радиовещания
им. М. А. Литовчина (ГИТР)

Контактная информация:
8 (495) 7876511
www.gitr.ru, e-mail: mail@gitr.ru
119180, Москва, Бродников пер., 3