

УДК 7.01
ББК 84(2)6

О.А. КИРИЛЛОВА

ТАНАТОХРОНОТОП В КИНОТЕКСТАХ ПЕТЕРБУРГА И КИЕВА

Обоснованное в статье авторское понятие «танатохронотопа» как хронотопа художественного произведения, детерминированного смертью эстетически, оптически, ритмически, применяется автором к анализу совокупных «репрезентативных городских кинотекстов» Петербурга и Киева в работах режиссеров Л. Кулиджанова, А. Эшпая, А. Сокурова, А. Хржановского, И. Дыховичного, А. Балабанова, С. Маслбойщикова, А. Шапиро и других.

Актуальность статьи обусловлена решением ряда комплексных задач теории и истории кино в культурологическом исследовании: концептуализируется понятийный ряд, связанный с репрезентативным кинотекстом города, который ранее не вычленялся из общекультурного понятия «городского текста»; впервые обоснована специфика «петербургского кинотекста» в российском кино, показана его неоднородность; вводится авторское понятие «*танатохронотопа*», позволяющее рассмотреть как репрезентативный текст города, так и его декадентский излом в ключе *танатологии кино* как новой, стремительно развивающейся философско-культурологической дисциплины; «петербургская матрица» кинотекста применена к анализу ранее неисследованного кинотекста Киева, выявлено сходство и различие (на уровне «функции монтажной цензуры» и пр.).

Ключевые слова: танатология кино, танатохронотоп, репрезентативный кинотекст города, знаковые локусы как коды кинотекста, декадентская парадигма петербургского кинотекста, смертогенность ландшафта, столичность, пиковость.

Танатология кино как гуманитарная субдисциплина раскрывает исключительные возможности кинематографа в плане эстетического исследования смерти [1]. В своей фундаментальной работе «Кино» Жиль Делёз рассматривал смерть как имплицитный компонент кинореальности, присущий ей онтологически, структурирующий кинематографическое время в кинореальностях разных режиссеров. В этой связи есть основания ввести понятие *танатохронотопа*, относимое к особенностям этого «структурирования смертью» пространственно-временной реальности и его восприятия.

Танатохронотоп предварительно может быть определен как хронотоп, представленный в художественном произведении, в котором элемент смерти вписан на уровне знаково-локусном и на уровне ритмическом; это хронотоп, пропущенный сквозь оптику смерти, в данном случае кинематографическую. В экранном времени и пространстве смерть структурирует танатохронотоп и отдельного фильма, и городского кинотекста как некой интертекстуальной совокупности. Его создают многие факторы, в том числе и хронотоп самого города, и кинематографическая функция монтажа, редактирующая экранное время.

Чтобы рассмотреть особенности его функционирования в кинотекстах Петербурга и Киева, обратимся к самим феноменам этих локальных городских кинотекстов.

Сам по себе «петербургский текст» кинематографа не был ранее исследован как отдельный феномен (в отличие от впервые описанного В.Н. Топоровым «петербургского текста» литературной традиции). «Петербургский кинотекст» успешно функционирует в качестве визуального «текста памяти», вырабатывая специфическую систему экранных кодов, рассчитанную на механизмы напоминания-узнавания, превращая сам текст города и отдельные его локусы во вторичные реминисценции проработанных кинотекстом знаковых мест исторической памяти, вос-

принимаемых в определенном ракурсе и ритме. На уровне ритмов, знаковых локусов, избранных в качестве кодов кинотекста, он функционирует как безусловно имперский текст, в котором функция монтажа приравнивается к функции цензуры.

Созданные игровым и документальным кинематографом визуальные штампы предполагают:

- *панорамирование* широкоугольной камеры (охватывающее чаще всего Дворцовую набережную, стрелку Васильевского острова, Петропавловскую крепость и собор);
- *наслоение планов* в избранных ракурсах — таких, как гранитные шары стрелки Васильевского острова на фоне Петропавловской крепости (символ мирообладания в шаткой незыблемости);
- *ритмичность* решетчатых оград петербургских каналов (куда ритм *движения вдоль* уже априори вписан), с которых можно считать информацию о месте (действия), как будто их кинематографичность была заранее имплицитована.

Здесь очевидна связь различных видов медиа и жанров: из фотографии эти визуальные штампы приходят в документальное кино, оттуда — в игровое кино, и претворяют город в анамнетичный мнемотекст. Можно сказать, что сам по себе Петербург — это «одна великолепная киноцитата».

Репрезентативный кинотекст Киева «работает» со зрителем иначе: он не подставляет зрителя на определенную, заранее заданную кинокамерой точку в пространстве «реального города» (что характерно для восприятия «кинопарадигмы Петербурга» в реальном времени и пространстве), но *укрывает, скрывает* от него все, что не вписано в полярные топосы *сакральности* (первые храмы Руси) или *десакрализации* (в первую очередь, знаки советского присутствия — административные здания или

памятники). Киев неоправданно обращен в знак идилии, и это *функция цензуры*, в том числе монтажной. «В отличие от Питера и Москвы — городов по преимуществу плоских, жестких — Киев проникает в душу (а значит, и формирует ее) волнистой нежностью подъемов и спусков, «схиллов» и гор, в особенности — укрытых зеленью — купами и шапками — *скрывающими*, а лучше — по-закройщицки, — *скрадывающими* недостатки городской фигуры во всех смыслах» [2, с. 62].

Вспомним специфическую физиогномику Киева, сформированную волнистым ландшафтом, конституирующую специфическую культурную историю, переписываемую многократно: «Топография Киева изначально холмиста и извилиста, геология — глиниста и зыбуча, а история — извечно мутна и хаотична. Этому городу, кажется, на роду написано быть пунктом пересечения, ареной столкновения и символом вариативности, непрочности самых разнообразных порядков, сил, традиций — хозяйственных, культурных, политических, религиозных, национальных, этнических, языковых, поведенческих и многих других» [3, с. 86]. Объектом цензуры в киевском кинотексте стала культура модерна, сформировавшая город на рубеже веков, в частности чисто киевский феномен *мифологемы дома модерн* с танатической историей (а таковые в киевском тексте практически полностью субституируют личностные мифы декаданса): «Дом с химерами», «Дом с дьяволами», он же замок барона Штейнгеля, «Замок Ричарда Львиное Сердце», «Дом плачущей вдовы» и т. д.

Сам кинематографический Киев анонимен, даже если речь идет о репрезентации киевского текста культуры в экранизациях произведений писателей, рассматривавших город на наиболее тонкой грани между сакральным и инфернальным, — Михаила Булгакова или Владимира Винниченко.

Создание репрезентативного кинотекста с набором визуальных штампов — кодов, рассчитанных на распознавание и обращающих знаковые городские локусы в набор визуальных киноцитат, возможно в отношении любого города, претендующего на столичный статус в культуре. Со времен появления Петербурга и до наших дней в великом треугольнике Российской империи *исторически несомненная столица* отсутствует, что ставит под вопрос столичность Петербурга, Москвы, Киева в разное время и в пределах различных территориальных и государственных образований. *Столичность* — личина личности города, выявляющей аутентичную провинциальность, свойственную каждому из этих топосов.

В этой связи интересно отметить, что в городском тексте Киева зачастую возникают осознанные «петербургские цитаты», которыми следует считать не только отдельные архитектурные произведения в их завершенности, но и сами локусы, включающие в себя эти произведения. Наиболее известная из них — Музей украинского изобразительного искусства с неоклассицистическим фасадом и каменными львами, задуманный как петербургская реминисценция киевским архитектором Владиславом

Городецким, поляком по происхождению, выпускником петербургской Академии художеств. Явная отсылка к официальной архитектуре николаевского периода — классическая гимназия, в начале века выпустившая из своих стен К.Г. Паустовского и М.А. Булгакова; ныне — Институт филологии Киевского национального университета им. Тараса Шевченко.

Нельзя не упомянуть реминисценции советского времени — ансамбль Московской площади в Киеве со зданием Центральной научной библиотеки имени В.В. Вернадского, в своей радиально-пандусной основе перекликающийся с новым зданием Российской национальной библиотеки на Московском проспекте в Петербурге и железнодорожным мостом, на основаниях которого установлены все те же узнаваемые гранитные шары (единственное общеизвестное место в Киеве, где можно лицезреть этот архитектурный мотив).

Функция цензуры в городских кинотекстах Петербурга и Киева приводит к тому, что возникает «второй Петербург», «непарадный» с его темно-желтыми дворами-колодцами, подворотнями и изломанными лестницами, узнаваемый в качестве топографических реминисценций «петербургского» в любом другом городском контексте, столичном или провинциальном в кинематографе Л. Кулиджанова, А. Эшпая и др. Инвариант непарадного Петербурга — «третий Петербург», «заобводный» и «островной», с его промышленными, руинными, окраинными «мертвыми зонами»; его эксплуатирует *декадентская парадигма петербургского кинотекста*, сформированная в конце 1980-х в творчестве таких режиссеров, как А. Балабанов, А. Герман (мл.) и др. Эта парадигма воссоздает потусторонний Петербург как город-остов или город-призрак — всегда отраженный, дробящийся. Так, в «петербургском фильме» Ивана Дыховичного «Вдох — выдох» (2006) нет ни одного фасада, не отраженного в воде каналов; в фильме «Счастливые дни» Алексея Балабанова (1991) развита тема города-остова: руинный Петербург, дома с пустыми глазницами вместо окон.

Эту тему смерти, сквозящей в петербургском кинотексте, раскрывает М.С. Уваров в работе «Поэтика Петербурга»: «Поэтика городской культуры неразрывно связана с петербургским кинематографом <...> С одной стороны, существуют аллюзии “Бумажных глаз Пришвина”, обращенные к физиогномике Петербурга непосредственно (не случайны здесь последние кадры, в которых Петербург предстает безжизненной ледяной пустыней — пустыней смерти). Эти аллюзии приводят нас к теме изначальной, в которой смертогенные ландшафты города становятся его Текстом, смыслом, мифом. С другой стороны, эстетика трагедии, прорывающаяся сквозь кинематографический язык А. Сокурова, рождается как альтер-эго Петербурга, его “вторая смерть”. Режиссер, исходя из посылки, что Петербург — город, где “нет ни жизни, ни смерти, нет ничего”, предлагает нам прислушаться к клиническому диагнозу, астеническому синдрому “скорбного бесчувствия”» [4, с. 123]. Итак, *смертогенность ландшафта*, пропущенную сквозь кинематографическую оптику,

можно назвать первичным фактором формирования петербургского кинотекста и танатохронотопа, сформированного им. Неслучайно танатология кино как направление кинорефлексирующей мысли формируется вокруг феномена кинематографа А. Сокурова, принадлежащего петербургскому кинотексту, — работы М. Ямпольского (в первую очередь: «Смерть и пространство», «Истина тела», «Кинематограф несоответствия»), С. Добротворского, А. Гусева и других авторов.

Танатохронотоп города выстраивается в пространстве, вынесенном за скобки времени; в обращении к этим двум категориям уместно будет привлечь петербургский текст Иосифа Бродского. В «петербургском тексте» Бродского (как ленинградском, так и эмигрантского периода) и в его экранном отражении — фильме Андрея Хржановского «Полторы комнаты» (2009) — *танатохронотоп* определяется беспрепятственным скольжением по единой непрерывной поверхности, бесконечно длящейся в триединстве: комната — город — универсум. Этим, собственно, начинается эссе Бродского «Полторы комнаты («In a Room and the Half»)», где примета (*ходить босиком по поверхности пола — к смерти в доме*) проектируется далее на город как на сплошную плоскость — «на любом расстоянии поверхность была все той же», — включающую поверхность рек и каналов: «хотя некоторые из них достаточно глубоки для морских судов, смерти <...> они покажутся мелкими, либо в своей подземной стихии она может проползти под их руслами» [5, с. 316].

Смерть и поверхность в петербургском танатохронотопе Бродского неразрывно связаны: смерть определима как глубинное течение поверхности и как эффект поверхности, отсюда же всем известное «в городке, из которого смерть расплзалась по школьной карте» [6, с. 316] из стихотворения 1976 года. В данном случае представление, продиктованное петербургской ментальностью, выходит за пределы Петербурга географического (во многих интервью Бродский говорит о ментальной категории «Запада» как о простом «продолжении пространства»). Непрерывность, тотальность и гомогенность пространства имплицированы петербургским видением, регулярной оптикой. В этой непрерывности, тотальности и гомогенности пространства снимаются оппозиции «вода — твердь», «внутреннее — внешнее».

Так, водная поверхность в экранной интерпретации Хржановского транзитивна и включена в смысловую, эстетическую игру: Иосиф, согласно тексту, пересекающий по льду замерзшую Неву в самом широком ее месте, у стрелки Васильевского острова, — лейтмотивный образ фильма и символ стирания разрыва с поверхности; далее — водная поверхность Невы, Фонтанки и даже талой воды на Адмиралтейском бульваре дает продолжение «музыкальному исходу» еврейских скрипок из Ленинграда (не случившемуся благодаря смерти Сталина), обыгранному в прекрасном музыкальном синтезе III части Первой симфонии Малера (Симфония № 1 ре-мажор) с «Фрейлахсом». Оппозиция «внутреннее — внешнее» снимается за счет того, что весь Петербург сводится Бродским к совокупности комнат: «Там

были комнаты <...> Что случалось в них, случалось там навсегда» (цит. из стихотворения «Полдень в комнате») [7, с. 448]. Это явная отсылка и к пониманию Петербурга в романном хронотопе Достоевского, где даже непрерывно длящаяся сквозь кварталы темно-желтая поверхность стен домов и комнатных обоев уже снимает вопрос о «лицевости» (столецием позже в эссе Бродского «Меньше единицы» появится «линия советского горизонта» между побелкой и покраской). Так, согласно утверждению постструктуралиста Ж. Делёза: «Поверхность обеспечивает неразрывность и взаимосцепление двух лишенных толщины слоев — внутреннего и внешнего» [8, с. 171]. «Что случалось в них — случалось там навсегда», — согласно тому же Делёзу, это «...ситуация “чистого события”, в которой “умирается” так же, как темнеет или моросит» [8, с. 202]. Сама Смерть, лежащая на поверхности города (а поверхность здесь — это его огромная площадь, и метонимическая, и собирательная), является «симптомом» города, согласно аксиоматике лакановского психоанализа.

Танатохронотоп петербургского кинотекста — это и скольжение по водам, сообщающее передвижению потусторонности, инаковость по отношению к движению сухопутному. Островная структура города аналогична островной древнегреческой модели загробного мира, которую наиболее внятно из античных авторов описывают Пиндар в «Островах блаженных» и Лукиан в «Мениппе, или Путешествии в подземное царство». Отметим, что это самая оригинальная модель загробного мира в разнообразии «загробных географий» древности. «Система рек», лежащая в основе, также дает повод для проведения топологических параллелей: пять ключевых рек загробного мира перекликаются с наиболее «кинематографичными» реками Петербурга: Мойка как Коцит — река слез, Екатерининский канал (омывающий храм Спаса-на-Крови — блокадный морт) как ужасный Стикс, Фонтанка как огненный Пирифлегетон, Обводный канал как Ахерон, граница загробного мира, артерия небытия (в которое она наиболее открыта в месте парадоксального пересечения с Лиговским проспектом — осью трансгрессии). Нева представлена в этой танатотопографии как огибающий мир по кругу гомеровский Океан, в который впадают все потусторонние реки. В кинематографическом *скольжении по водам* героев Алексея Балабанова в фильме «Про уродов и людей» (1999) возникает пространство *невозможного Петербурга*, подчиненное онейрологике сновидения, вне всякой топологии выносящее, например, из Невы в устье Фонтанки, а оттуда — в Зимнюю канавку и Мойку у Зимних мостов. Но эта онейрологика наиболее применима к беззвучному наступлению иррационального начала, разлагающего и разрушающего благородные семейства в четко выстроенном хронотопе надвигающейся гибели, к буквально *потусторонним* персонажам фильма Балабанова, которые *внеморальны и внемортальны*, небытийствуя по ту сторону добра и зла, жизни и смерти. Опять мы видим снятие бинарных оппозиций в растекании смерти по недифференцированной, топологически единой поверхности города.

Танатохронотоп Киева, в отличие от петербургского, прерывист, что продиктовано априорным топологическим разрывом оврага, обрыва, «яра» (этим словом маркированы и локусы репрезентации — центральная магистраль, Крещатик, *Крещатый Яр*, и локусы травмы — *Бабий Яр*, вошедший в историю Холокоста). В силу этой прерывистости он не предусматривает движения, но — застывание на пределе — обрыве — грани (вынесение на грань), что связано и с очевидной панорамностью города, христиански-медитативной и в то же время экзистенциально-драматичной. Поверхности противопоставляется пиковость: места жизни, как и места смерти, вынесены на пики — наивысшие точки городских возвышенностей. Потустороннее репрезентировано в ландшафте на одном уровне с сакральным и не отчеркнуто чертой перехода, воплощенной в смерти как акте; благодаря этому оно (потустороннее) в городском ландшафте обретает необъяснимую витальность и артикулируемо в нем энергетически в гораздо большей степени, нежели семиотически.

Так, сакральный комплекс Киево-Печерской лавры с ее нетленными мощами обрамляет идеологические знаки мемориализации смерти, доминирующие над ней по высоте. С одной стороны, это два мемориальных комплекса — Мемориал Славы с захоронениями Героев Великой Отечественной войны (на месте массовых расстрелов 1919 года и оставшихся после них братских могил, немаркированных в городском пространстве), а также возведенный в последний год президентства Виктора Ющенко памятник Голодомору, вертикально доминирующий над лаврской колокольней XVIII века работы Ф. Шеделя; с другой же стороны — ландшафтный музей Великой Отечественной войны с вечным огнем и вертикальной доминантой — скульптурой Родины-Матери (которую мы, опираясь на коллективную местную рецепцию, в исследовании «Серп холодной луны» трактовали как танатическую ипостась Дианы-Гекаты). Топосы жизни и смерти определяет их симбиотичная коэксистентность.

Эта пиковость и коэксистентность зафиксированы в полудокументальном фильме Сергея Маслобойщикова «От Булгакова» (1991): в кинопрологе небо над Киевом оживает фаустовским спором, небесным и дьявольским противоборством за душу героя в разрыве между храмом на горе, где апостол Андрей, по преданию, воздвиг свой крест, положив начало граду, и неоготическим «Замком Ричарда Львиное Сердце», топосом мистических смертей, над булгаковским домом № 13 (он же Дом Турбиных, метафизически встроенный в квартиру-музей по замыслу художника Даниила Лидера, создавшего его внутреннее «двоемирие»). Визуализированные аниматором небесные сонмы кощунственно пересекает (перечеркивает) авион, что отсылает к мэфистофелевской претензии рукотворности, к историческому контексту Первой мировой войны и локальному, киевскому, контексту биографий Уточкина и Сикорского, синхронизированных с биографией Булгакова. В сущности там, где райское и адское явлены синхронно в своем наиболее выраженном виде, перманентно возвращаемы из инобытия, нет места витальности,

оттесненной, эрго, в низовую культуру, «мир лесковских анекдотов». Сквозь призму «лесковских анекдотов» видит город даже Осип Манделштам, в своем киевском очерке 1926 года давший в хрестоматийных строках формулу *Киева-Вия*, то есть потустороннего воплощенного существа, исключенного из того пространства скопического, которым является кинематограф, носителя горгонического взгляда, снимающего сакральные знаки.

Последнее, на что хотелось бы обратить внимание — принципиальная несводимость в киевском тексте Единого и множественного. В полудокументальном «Путеводителе» Александра Шапиро (2004) эта радикальная дифференциальность торжествует над Единым благодаря не только использованию приемов постмодернистского киноязыка, но и смешению центра и периферии: массивы каменной пустыни придавливают небольшой исторический центр; в киноновелле фигурируют известный киноактер Алексей Горбунов (киевлянин по происхождению) и неизвестная девушка Юля. Монтажными приемами в фоновый визуальный нарратив каменной пустыни встроены означающие танатического дискурса города: упомянутая Родина-Мать в ипостаси Дианы-Гекаты и здание городского крематория на Байковом кладбище. «Путеводитель» Шапиро — это памятник субъекту, павшему метафизической смертью в радикальной исторически сложившейся дифференциальности и полиморфности киевского пространства. Постмодернистская стилистика клипового стробоскопа (и соответствующий хронотоп) в применении к киевскому тексту оказывается особенно адекватной, учитывая специфику города-палимпсеста. И возникает дерридианская ситуация: «я говорю лишь на одном языке, и даже этот язык не мой родной». Однако сакральное Единое, лежащее в основе этой истории, смысл исполнения пророчества апостола Андрея, остается незыблемым, не находя при этом универсального языка для самовыражения в вавилонском смешении.

Сопоставление петербургского и киевского танатологических контекстов в пространстве кинематографа представляется важным, с учетом того, что попыток танатологического картографирования и анализа кинотекста Киева ранее не было (в противовес столь популярному в украинской культурологии «картографированию мистическому»). Представленная здесь попытка продолжает исследования киевского текста сквозь призму «петербургской оптики», которая ложится в основу «метафизики города» — и «культурологии города», органически простирающейся из нее.

Список литературы

1. *Кириллова О.А.* Танатология кино: подступы к теме // Парадигма. Философско-культурологический альманах. — СПб., 2012. — Вып. 21.
2. *Черепанов С.* Городомор // Радуга: Журнал художественной литературы и общественной мысли. — 2008. — № 4.
3. *Менжулин В.И.* К вопросу о киевском хронотопе, или Как поссорились Исаак Моисеевич с Иваном Алексеевичем и что это дало Льву Исааковичу с Игорем Ивановичем //

- Актуальні проблеми духовності: Збірка наукових праць. — ДВНЗ «КНУ», 2012. — Вып. 13.
4. Уваров М.С. Экслибрис смерти // Поэтика Петербурга. — СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2011.
 5. Бродский И.А. Полторы комнаты // Сочинения Иосифа Бродского. — Т. 5. — СПб.: Пушкинский фонд, 1999.
 6. Бродский И.А. «В городке, из которого смерть расплзлась по школьной карте» // И.А. Бродский. Часть речи. — Анн Арбор: Ардис, 1977.
 7. Бродский И.А. Полдень в комнате // Сочинения Иосифа Бродского. — Т. 2. — СПб.: Пушкинский фонд, 1999.
 8. Делёз Ж. Логика смысла. — М.: Раритет, 1998.

УДК 008:002.6
ББК 71.4

Т.Е. САВИЦКАЯ

ОТКРЫВАЯ НОВУЮ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНУЮ ПАРАДИГМУ: ПЛЮСЫ И МИНУСЫ ТЕХНОЛОГИИ ДОПОЛНЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ

Рассматриваются новые модусы производства и потребления культуры, вызванные к жизни начавшимся внедрением технологий дополненной реальности. Особое внимание уделяется такой новинке AR-технологий, как знаменитые Google-Glass, в частности проблемам их социальной и медико-антропологической адаптации. Анализируется то воздействие на социум и культуру, которым чревато массовое внедрение технологии дополненной реальности.

Ключевые слова: дополненная реальность, киберпространство, интерфейс, гугл-очки.

«**У**используемых нами технологий есть последствия, которые мы не можем предвидеть, — как-то сказал Винтон Серф (Vinton Cerf), вице-президент и главный интернет-евангелист в Google, также известный как один из изобретателей Интернета. — Мы на пороге эпохи, в которой раньше никогда не были. Информационный взрыв имеет место уже давно, но пока у нас не было серьезных возможностей его обработки» (см.: [1]).

В эпоху массовой компьютеризации при непрестанно растущем репертуаре информационно-коммуникативных услуг, как правило, именно технологические новации формируют новые тренды в развитии киберпротезированной культуры глобального постмодерна. Но и здесь подчас возможны интересные неожиданности. Казалось бы, массированная виртуализация прочно утвердилась в роли главного тренда развития постсовременной культуры. Достаточно вспомнить, что негласным каноном кино- и медиаэстетики давно уже стала опора на масштабное производство виртуальных артефактов — от спецэффектов в блокбастерах, моделирования реальности в ширящейся империи онлайн-интерактивных видеоигр, гиперреальной трансформации изображаемых объектов в рекламных роликах и видеоклипах до погружения в сконструированную автореальность видеоинсталляций и видеоарта в авангардных проектах «актуального искусства».

Параллельно в общественном сознании (катализатором здесь послужил нашумевший сиквел братьев Вачов-

ски «Матрица») начал формироваться новый социальный миф о виртуальной реальности как метафоре тотального социального контроля. Критики и культурологи могли сколько угодно спорить о художественных и концептуальных достоинствах культового фильма, полагая, что «Матрица» — это научная «диссертация о человеческом сознании, одетая в овечью шкуру приключенческого боевика», «Маршалл Маклюэн в ускоренной переработке», проповедь киберэскапизма, «постмодернистский коллаж, собранный из кусочков поп-культуры» [2, с. 23], но дело было сделано: новый мессианский миф в обличье кинематографического бренда в стиле экшн хлынул в массы.

Вследствие отторжения обществом наиболее радикальных версий технологического аутизма вектор развития киберкультуры в рамках модели «расширенной реальности» был существенно скорректирован, и под давлением коммерческого императива возрастания удобства предоставляемых услуг принят курс на максимальное сращивание киберпространства с бытом миллионов людей.

Активист компьютерного андеграунда с начала 1980-х годов Говард Рейнгольд (Howard Rheingold) четко отметил суть произошедших изменений: «В начале 1990-х “виртуальная реальность” виделась миром, где люди осваивают искусственные вселенные, сокрытые внутри компьютеров. Не так распространены были еще более фантастические представления о мире начала XXI века, где компьютеры будут встраиваться в действительность, а не наоборот» [3, с. 124].