

УДК 316.77
ББК 71.063.14

И.В. КОНДАКОВ

«ЗРИЧИТЕЛЬ»: НОВЫЙ СУБЪЕКТ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Игорь Вадимович Кондаков,

Российский государственный гуманитарный университет,
отделение социокультурных исследований,
кафедра истории и теории культуры,
профессор
Миусская пл., д. 6, Москва, ГСП-3, 125993, Россия

доктор философских наук, кандидат филологических
наук, профессор, академик РАЕН
E-mail: ikond@mail.ru; igkondakov@yandex.ru

*диктует специфику восприятия текстов культуры
в эпоху «постграмотности».*

Ключевые слова: зритель, читатель, визуальное, вербальное, интерсубъективность, литературоцентризм, постграмотность, медиацентризм, экран, субмедиальное пространство.

Для цитирования: Кондаков И.В. «Зритель»: новый субъект современной культуры // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 5. С. 516–525.

Реферат. Настоящая статья посвящена актуальным проблемам изучения современной медиакультуры. Новый взгляд на медиа заключается в том, что в процессе перехода культуры от литературоцентризма к медиацентризму происходит соединение субъектов визуальной культуры (зрителя) и вербальной культуры (читателя). В результате их тесного взаимодействия складываются принципиально новые текстовые стратегии: «читатель как зритель» и «зритель как читатель». От применения данных стратегий, интенсивности их интерсубъективного диалога зависит глубина понимания текста (как вербального, так и визуального), а также степень гипотетического проникновения в «субмедиальное пространство», скрытое за экраном кино, телевизора, компьютера и представляющее собой зону «смысловой неопределенности». Сопричастность двухуровневого субъекта медиакультуры («зрителя») этой «смысловой неопределенности»

Не стану медлить с признанием: это странное слово «зритель» придумал я. Не могу судить, насколько оно привьется в научных исследованиях ближайшего будущего и не найдется ли ему более удачная замена, но сейчас в нем есть своя необходимость. Как явствует из строения слова, оно представляет собой контаминацию из двух других, давно существующих в русском языке: *зри-тель* и *чита-тель*. Первое из них этимологически связано со *зрением* (видением) и обозначает субъекта визуальной культуры (изобразительного искусства, театра, цирка, кино, телевидения и т. п.). Второе — с *чтением* (восприятием и пониманием вербальных текстов) и обозначает субъекта письменной культуры, печатной словесности (т. е. прежде всего литературы и производных от нее форм). Соединяя эти два слова в одно, я хочу подчеркнуть, что в современных условиях тотальной медиализации культуры

происходит не просто сближение *вербальности* и *визуальности*, но их беспрецедентное взаимодействие друг в друга.

На стадии творчества, порождения текстов — это работа автора с компьютером, позволяющим инициировать как вербальные, так и визуальные тексты, а также выходить с ними в Интернет. На стадии восприятия — это возникновение универсального реципиента как вербальных, так и визуальных текстов, интерпретирующих их синкретически (вот это и есть пресловутый «зритель»). На стадии функционирования самого текста в культуре — это феномен экрана (экранной культуры), поскольку экран способен передавать как вербальные, так и визуальные тексты, создавая единый медиаформат (собственно, это и есть предмет восприятия «зрителя», выступающего одновременно и как читатель, и как зритель).

ДИЛЕММА: «СЛОН» / «БУЙВОЛ»

Феномен *интерсубъективности* современной культуры можно усмотреть в возникновении принципиально нового субъекта культуры информационной эпохи, о чем я когда-то писал на страницах «Обсерватории культуры» [1]. В самом деле, интегральный субъект современной медиакультуры, подобно двуликому Янусу, обращен разными гранями своей природы к различным слоям виртуальной реальности — вербальной и визуальной. Их синтез вместе с ценностно-смысловым контекстом ее восприятия и аккумуляция возникающих при этом интерпретаций складываются в процессе интерсубъективного «мерцания» близких и далеких вербально-визуальных ассоциаций в условном «зазоре» между экраном и печатным текстом, между образом и словом (в их современном статусе). Однако само это «мерцание» смысла, заключенного между визуальностью и вербальностью, еще недостаточно для понимания природы «зрителя».

Объективная семантическая многослойность любого социокультурного события в процессе восприятия неизбежно расслаивается на различные и даже контрастные по смыслу дискурсы (в частности, визуальный и вербальный), представляющие во многом разную внутреннюю событийность. Однако совмещенные в одном субъекте восприятия («зрителе»), эти дискурсы оказываются взаимодополняющими и взаимовлияющими факторами. «Вербальное» предстает в контексте «визуального» и, наоборот, «визуальное» — в контексте «вербального». Это та реальность, которая утвердилась с наступлением информационной эпохи, положившей конец автономному существованию читателя и зрителя. Сегодня они не просто находятся в одной «связке», а именно *совмещены* в одном медиафор-

мате. Впрочем, это совмещение является довольно конфликтным и драматичным, что заслуживает специального рассмотрения.

Может быть, одним из самых первых суждений, отобразивших парадоксальность отношений между «визуальным» и «вербальным», был известный афоризм Козьмы Пруtkова: «Если на клетке слона прочтешь надпись “буйвол”, не верь глазам своим». Смысл этого парадокса заключается не только в том, что видишь слона, а читаешь «буйвол» (расхождение реальности и слова, по-видимому, ошибочного или ложного), а в том, что непонятно, чему верить: ведь содержание клетки и надпись под ней увидены одними и теми же глазами. Веришь увиденному или веришь прочитанному? Что важнее — явление или его название?

В случае К. Пруtkова вспоминается, скорее, схоластический спор реалистов и номиналистов. Но в XXI в. противоречия между визуальностью и вербальностью носят далеко не безобидный характер. Широко известны примеры того, как одни и те же документальные кадры на разных телевизионных каналах сопровождаются не только противоположными комментариями, но и выдаются за разные события, не совпадающие ни во времени, ни в пространстве; постановочные видеосюжеты представляются как документальные; определенный видеоряд произвольно «подгоняется» под заданный словесный текст. Кульминационным эпизодом в обсуждении «переводимости» визуального в вербальное можно считать скандально известную работу Ж. Бодрийяра «Войны в заливе не было» [2], где классик французского постмодернизма убедительно доказывает, что телерепортажи CNN о боевых событиях в Персидском заливе практически невозможно верифицировать с позиций зрителя, зато легко дезавуировать как продукт высоких технологий, с трудом поддающийся идентификации.

Применительно к современным медиареалиям афоризм К. Пруtkова следовало бы перефразировать: «Ты видишь, что “слон” — это и есть на самом деле “буйвол”!». Ведь «картинка» и «надпись» под картинкой — в равной мере *увидены* зрителем и принадлежат к рядоположенным визуальным феноменам виртуальной реальности. В данном случае чтение не только не корректирует зрение, но и прямо включено в него и даже подчинено ему как частная функция визуальности. Само противоречие между семантикой чтения и видения может быть рассмотрено не как столкновение различных субъектов культуры, контрастно трактующих увиденное и прочитанное, а как условное различие разных знаков для обозначения реальности в различных ценностно-смысловых контекстах. Тогда главный вопрос в дилемме «слон» / «буйвол» заключается не в том, что из двух истинно, а что ложно, а в том, с какой целью и кому необходимо именовать «сло-

на» «буйволом»? Или в том, почему некое реальное явление одни носители языка называют «слоном», а другие — «буйволом»? В этом случае вопрос об истинности или ложности того или иного суждения или адекватности языка не стоит.

ЧИТАТЕЛЬ КАК ЗРИТЕЛЬ

Стремительное превращение читателя в зрителя, произошедшее в последние десятилетия, можно объяснить по-разному. В первую очередь, стоит иметь в виду повсеместно наблюдаемый культурно-исторический процесс, связанный с кризисом или даже концом литературоцентризма [3]. Большинство развитых культур мира (американская, английская, китайская, немецкая, русская, французская и т. д.) пережили в своей истории довольно длительный период развития, когда центральное положение в культуре занимала литература (печатная словесность). Это проявлялось в том, что именно в литературе рождались основные идеи, темы и проблемы, выявлялись характеры и обстоятельства, обсуждались цели и средства общественного развития, находились новые художественные формы и эстетические, нравственные, религиозные ценности, идеалы и т. п. Все это переносилось и подхватывалось смежными явлениями культуры — философией и общественно-политической мыслью, журналистикой и литературно-художественной критикой, различными отраслями науки и видами искусства, повседневностью и бытом, модой и массовой психологией. Именно писатели обретали общественный и нравственный авторитет, своими произведениями и персонажами влияли на общественное мнение и выступали, в той или иной мере, учителями жизни.

Особенно ярко литературоцентризм заявил о себе в русской классической культуре XIX в., начиная с А.С. Пушкина и достигая невиданной высоты в творчестве Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского и А.П. Чехова [4]. Хотя предпосылки русского литературоцентризма сложились еще в Древней Руси, формироваться как оригинальный феномен культуры он начал лишь в XVIII веке. Становлению литературоцентризма в русской культуре способствовала и развернувшаяся в XIX в. ожесточенная борьба литературной критики с литературой, которая привела в конечном счете не к идейному подчинению литературы литературной критике и публицистике, как можно было ожидать от медиакультуры того времени, а к синэстетизму — художественно-эстетическому сближению литературы с другими видами искусства, философией и религиозно-мистическими исканиями (в символизме и постсимволизме Серебряного века). Это стало началом размывания и угасания литературоцентризма в русской культуре.

Дальнейшая история культуры России готовила новые суровые испытания русскому литературоцентризму. После революции центральное, системообразующее положение в культуре заняла направляемая сверху политическая идеология. Идеологическая или политическая «выдержанность» стала едва ли не главным требованием к культуре, в том числе и к литературе. Но среди других видов искусств литература все же первенствовала. Резолюция ЦК РКП(б) 1925 г. была посвящена «политике партии в области художественной литературы», а не в какой-либо иной. Однако уже появились и тревожные сигналы о снижении роли литературы в общественной жизни. Заботясь о политической агитации и пропаганде в безграмотной стране, В.И. Ленин от имени большевистского руководства страны заявил в 1922 г. А.В. Луначарскому: «Вы у нас слышите покровителем искусства, так вы должны твердо помнить, что из всех искусств для нас важнейшим является кино» [5]. Эта установка не замедлила сказаться в сталинскую эпоху, когда кино вышло на первый план культурной политики Советского государства (хотя сам И.В. Сталин считал кино производным от литературы, литературного сценария). Таким образом, было сделано на государственном уровне явное предпочтение зрителю перед читателем.

Эта тенденция продолжилась и далее, в послевоенное время, но уже с мощным участием телевидения, присутствие в культуре и влияние которого все усиливалось. Отдельные всплески литературоцентризма в период «оттепели», в 1970-е гг. и особенно в «перестройку» не отменяют того положения литературы в культуре, которое можно назвать кризисным для литературоцентризма. Наконец, начиная с 1990-х гг., литературоцентризм уступает место медиацентризму, который, вместе с победой Интернета, знаменует конец литературоцентризма как в России, так и в других странах, вступивших на путь информационно-медийного развития. Впрочем, конец литературоцентризма не означает конца литературы, которая, видоизменяясь, постепенно адаптируется к медиасреде (аудио- и электронные книги, сетература, различные виды взаимодействия литературы и Интернета).

Важно подчеркнуть, что наступление эры медиацентризма не означает абсолютного подавления литературоцентризма и изгнания его на периферию культуры как своего рода архаичный культурный механизм. Скорее, речь должна идти о другом: медиацентризм, заявивший о себе как о форме культуры позже, «надстраивается» над литературоцентризмом (исторически более ранней формой самоорганизации культуры) как вторая ступень аккультурации, подчиняющая себе первую. В результате на начальном этапе медиаинформационного развития действует двухъярусный культурный ме-

ханизм, на одном содержательном уровне воспроизводящий литературоцентристские ориентации, обращенные к недавней трехвековой эпохе литературоцентризма, а на другом — медиацентристские, направленные в ближайшее будущее.

Это находит свое отражение и в архитектурной структуре нового субъекта культуры — «зрителя». Она тоже двухступенчата: сначала читатель («низшее», фундамент конструкции), потом зритель («высшее», аккумулирующее в себе все достижения развития). «Высшее», понятно, играет решающую, руководящую, интегративную роль; «низшее» — подчиненную, второстепенную, дифференцирующую. Собственно, именно такая конструкция нового субъекта современной культуры и позволяет реализовать миссию перехода культуры от привычного литературоцентризма к инновативному медиацентризму, представляя осуществляемую им неожиданную коммуникативную функцию: «*читатель как зритель*».

Функция эта реализуется в медиакультуре специфическим образом: чтение осуществляется как бы «глазами зрителя». Вербальный текст «схватывается» зрителем быстро, «единым взглядом», сразу «в целом», без углубления в смысл, без детализации и, таким образом, усваивается поверхностно, на уровне самой общей (а потому не самой содержательной) информации. Для того чтобы углубиться в текст, его нужно *пере*-читать, т. е. обратиться к его чтению повторно, а это возможно сделать, лишь «опустившись» на уровень читателя. Впрочем, в условиях быстрого «пробега» глазами того или иного медиатекста, возвращение к нему ради повторного чтения мало реально и вообще возможно лишь в случае его непонятости с первого взгляда. Тогда к «зрительскому» типу чтения подключается «читательский» тип, а зритель дополняется читателем.

В последнее время появилась еще одна важная концепция, объясняющая трансформацию чтения и читателя в современном мире. «Чтение в эпоху постграмотности: культурологический анализ» — так называется концептуально емкая и методологически перспективная докторская диссертация М.Ю. Гудовой [6]. Автор, отталкиваясь от понятия «*постграмотность*» (post-literacy), введенного в научный оборот М. Маклюэном [7, с. 96], показывает, что агент чтения как субъект культуры в условиях «современной (постграмотной) знаково-текстовой (медийно-информационной) культуры» вырабатывает в своих практиках определенные качества, основанные на «овладении всеми знаково-текстовыми проявлениями медийно-информационной культуры в единстве/различиях всех разновидностей последней» [6, с. 5]. Речь идет, в первую очередь, о практике чтения полиморфных сетевых и не-сетевых гипертекстов, коммуникативных воз-

можностях сочетания вербальных, визуальных и мультимедийных текстов в рамках такого «гипертекстуального чтения» [6, с. 6–7].

Конечно, гипертекст можно представить и как предмет традиционной практики чтения. Так, «Пророк» А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.А. Некрасова и Вл. Соловьева образуют в совокупности поэтический гипертекст, растянутый более чем на полвека. Таковы же гипертексты «Узник» (А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, А.А. Фет), «Кинжал» (А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, В.Я. Брюсов), «Железная дорога» (Н.А. Некрасов, А.А. Фет, А.А. Блок), «Памятник» (М.В. Ломоносов, Г.Р. Державин, А.С. Пушкин, Н.А. Некрасов, В.Ф. Ходасевич, В.В. Маяковский, А.А. Ахматова, И.А. Бродский) и многие другие. Осмысление подобного литературного гипертекста осложняется лишь изощренной интертекстуальностью, требующей от читателя проницательности, эрудиции, художественной взыскательности, позволяющими выявить и прочесть любой гипертекст.

Другое дело — мультимедийный гипертекст, соединяющий в себе вербальные, визуальные и виртуальные компоненты как однопорядковые явления. Осмыслить единство и целостность такого полиморфного текста можно только *обозревая* его единым взглядом зрителя. Вербальный текст, поставленный в визуальный или мультимедийный контекст, воспринимается, подобно титрам в немом кинематографе или подписям под иллюстрациями в книге или комиксами, т. е. как нечто второстепенное, вспомогательное (например, комментарий или гиперссылка к основному тексту).

«Зрительское» чтение (ближайший аналог — «клиповое мышление») отличается от «читательского» чтения целым рядом особенностей [8].

Во-первых, это *скорочтение*, «схватывание» сути написанного с первого взгляда, а значит, поверхностное, «свернутое», ограничивающееся минимумом содержащейся в тексте информации. Литературное произведение начинает восприниматься на уровне *фабулы* (т. е. потока следующих один за другим внешних событий), но не на уровне *сюжета* (развития художественной идеи). В этом отношении чтение романа становится неотличимым от бездумного поглощения телесериала. Позиции *автора* текста и его *персонажей* перестают различаться. Социальные, бытовые и психологические детали повествования лишаются символического и концептуального значения и остаются лишь *предметно-вещным «фоном»* событийного нарратива.

Во-вторых, это *однократное* действие, в принципе не предполагающее возвращения назад, перечитывания одного и того же, аналитического подхода к прочитанному (поэтому философские, религиозные, политические смыслы текста, всевозможный подтекст, интертекстуальные связи от читаю-

щего «зрителя» неизбежно ускользают). *Глубинные пласты* содержания (различные аллюзии, скрытые цитаты, символика, мифологические и религиозные ассоциации, жанровые и стилевые каноны и пр.) вообще не воспринимаются и остаются «невидимыми». В результате — произведения, например, Н.В. Гоголя будут читаться как фэнтези или хоррор, романы Ф.М. Достоевского — как детектив, Л.Н. Толстого — как «love story», рассказы А.П. Чехова — как «истории болезни», произведения М.М. Пришвина — как «записки натуралиста», а Д. Хармса — как «бред сумасшедшего» и т. п.

В-третьих, с исчезновением «глубины» и многомерности, многозначности текста утрачивается отличие текстов художественных от нехудожественных, т. е. теряется *эстетическое измерение* текста. И не только эстетическое, но и нравственное, и интеллектуальное... В итоге: А.С. Пушкин становится неотличим от Ф.В. Булгарина или В.Г. Бенедиктова, Н.В. Гоголь — от В.Т. Нарезного, А.П. Чехов — от И.Н. Потапенко, В.В. Маяковский — от А.И. Безыменского, М.А. Булгаков — от В.Н. Билль-Белоцерковского, А.И. Солженицын — от С.В. Сартакова, Л. Улицкая — от Д. Донцовой и т. д. Все тексты «сплющиваются» и делаются «плоскими», одномерными, и различаются они друг от друга лишь внешней информативностью; в этом отношении философские, научные, художественные, публицистические, официально-политические и бытовые тексты становятся неотличимыми друг от друга.

В-четвертых, усиливаются *визуальные ассоциации*, исходящие из вербального текста. Так, например, стихотворения А.С. Пушкина и Ф.И. Тютчева, Н.А. Некрасова и А.А. Плещеева, А.А. Ахматовой и Б.Л. Пастернака, посвященные зиме, осени, весне, грозе, ночи, утру и т. п., вызывают в воображении непосредственно образы природы, независимо от иносказательных, идеологических или символических смыслов, как правило, вкладывавшихся в них. Что же касается *интеллектуально-философских* текстов (Ф.И. Тютчева, Е.А. Боратынского, В.А. Соловьева, А.А. Блока, О.Э. Мандельштама, Н.А. Заболоцкого, И.А. Бродского и др.), то их понимание, с позиции «зрительского» чтения, вообще невозможно, поскольку их проблематика предметно невообразима и не имеет визуальных эквивалентов в окружающей повседневности.

Например, блоковское «Ночь, улица, фонарь, аптека» может быть истолковано как незатейливая картина ночного зимнего Санкт-Петербурга, а мандельштамовское «Россия, Лета, Лорелея» — показаться случайным набором собственных имен. Проблемные названия литературных произведений («Коварство и любовь», «Красное и черное», «Отцы и дети», «Война и мир», «Преступление и наказание», «Вишневый сад», «Улисс», «По ком звонит колокол», «Мастер и Маргарита», «Доктор Фаустус»,

«Игра в бисер», «Жизнь и судьба», «Звездный билет», «В круге первом», «Пушкинский дом» и пр.) так и останутся, с позиции «зрительского» восприятия, знаками неопознанных объектов.

В заключение своего исследования М.Ю. Гудова приходит к знаменательным обобщениям — относительно субъекта культуры в эпоху постграмотности. Отмечая «окказиональный характер начального этапа чтения», требующий от читателя «навыков быстрого переключения с чтения окказиональных текстов: вывесок, рекламных плакатов, СМС-сообщений на чтение текстов художественной литературы: стихотворных четверостиший, драматических монологов, фрагментов эссе», автор далее приходит к выводу, что навыки художественно-дискурсивного сетевого чтения, навыки интерактивного и мультимедийного взаимодействия с текстом приводят к тому, что «именно читатели становятся инстанцией, руководящей становлением смысла произведения, тем самыми архиччитателями, которые конструируют смысл текста по тем инструкциям, которые несет для декодирования сам текст. Вследствие этого к читателю переходят те конструирующие смысл, грамматику и дискурс текста функции, которые в традиционной книжной культуре всегда принадлежали автору» [6, с. 47].

Конечно, «превращение читателя в автора», констатируемое М.Ю. Гудовой [6, с. 47], в какой-то мере может компенсировать поверхностное понимание авторского текста и авторского смысла, но это означает, что «архиччитатель» на самом деле *подменяет авторский текст собственным*, притом принципиально отличным от исходного (а это вряд ли можно считать «чтением», скорее *реинтерпретацией*). Кроме того, окказиональный характер восприятия текста и быстрое переключение с одного текста на другой и далее — на окружающий контекст — подтверждают нашу догадку, что «архиччитатель» (по М.Ю. Гудовой) — это «зритель вербального текста», дающий его вольную трактовку, поданную через призму своего визуального опыта (и это тоже не очень походит на чтение, скорее, «просматривание»).

Наконец, разве не ясно, что художественная литература (в рамках, скажем, одного стихотворного четверостишия), увиденная и прочитанная «зрителем» в одном контексте с рекламными объявлениями, СМС-сообщениями и политическими новостями, в принципе неотличима от этого пестрого контекста и, значит, утрачивает все атрибуты художественного произведения? (И это — не чтение исходного текста, а, так сказать, *взгляд со стороны* на него.) Та же унификация происходит и с философскими, публицистическими, научными и религиозными текстами, увиденными глазами «читателя как зрителя»... Такова цена «онтологического сдвига», заключающегося в «изменении способов су-

ществования читателя и его взаимодействия с текстом» в постграмотную эпоху [6, с. 47] или в эпоху медиацентризма.

ЗРИТЕЛЬ КАК ЧИТАТЕЛЬ

Первоначально зритель обладал более высоким статусом достоверности и верифицированности по сравнению с читателем. Но не так все просто и со *зрителем*, выступающим в альянсе с читателем как «зритель». Эту доверительную установку отразил Ю.М. Лотман в своей известной книге о семиотике кино почти полувековой давности [9]. Отмечая, что «изобразительные знаки воспринимаются как “в меньшей степени знаки”, чем слова», ученый продолжал: «Поэтому они начинают противопоставляться слову еще и в оппозиции: “способное быть средством обмана — неспособное быть средством обмана”. Известна восточная поговорка: “Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать”. Слово может быть и истинным, и ложным, рисунок противопоставляется ему, в этом отношении, в той же мере, в какой для современного сознания фотография противопоставляется рисунку» [9, с. 11].

Увы! За последние без малого полвека современное сознание ушло далеко вперед — не только в отношении архаичной восточной поговорки дописанной эры, но и в отношении фотографии, которая, как документальный фильм и как рисунок, может быть (и еще как!) «средством обмана» или не быть им, может быть и истиной, и ложью. В этом отношении визуальность не обладает сегодня никакими смысловыми преимуществами перед вербальностью, и высокий познавательный статус визуальности сохраняется, скорее, в качестве инерционного «дрейфа».

Справедливо возражая против излишней спецификации «визуальных медиа» (которых на самом деле в чистом виде просто «не существует»), известный американский исследователь медиа У. Митчелл, развивая идеи М. Маклюэна, утверждает, что между видами медиа могут складываться «отношения господства/подчинения» (наподобие соотношения «числитель/знаменатель» в математике). В этом контексте он вводит понятие «вложение» (*nesting*), обозначающее феномен, «в котором один вид медиа предстает внутри другого в качестве его содержания» [10, с. 137], например, более ранний вид медиа (кино) становится содержанием более позднего (телевидения), как, впрочем, иногда и наоборот (более поздний выступает как содержание более раннего). «...Любой медиум может быть вложен внутрь другого, включая момент, когда медиум вложен внутрь самого себя: это форма самореференции... “метаобраз”...» [10, с. 138].

Особенно интересно, с этой точки зрения, складываются отношения между «визуальными» и «вербальными» медиа, совмещенными в одном формате. У. Митчелл обращается к феномену *экфрасиса*, который в изобразительных искусствах выступает в роли «вербального медиума». «Экфрасис, — пишет он, — это вербальная репрезентация визуальной репрезентации». И продолжает: «Можно было бы назвать экфрасис формой вложения (вербального в визуальное. — И. К.), бесконтактной и бесшовой, видом действия на расстоянии между двумя строго разделенными сенсорным и семиотическим уровнями, действия, которое требует завершения в уме читателя» [10, с. 139]. «Вот почему, — заключает У. Митчелл, — поэзия остается самым тонким, гибким и главным медиумом *sensus communis*, независимо от того, сколько зрелищных мультимедиа изобретено для атак нашей коллективной чувствительности» [10, с. 139].

В зрительское восприятие субъекта современной культуры имплицитно «вложен» экфрасис, который реализуется как функция читателя, заключенного в подтексте зрителя. Видение некоего визуального ряда не только может, но и в идеале должно быть дополнено чтением как бы стоящего за ним подразумеваемого вербального текста. «Зритель», представляя собой функциональную связку зрителя с читателем, сначала реализует функции господствующего в нем зрителя, а затем, если в этом возникает необходимость, подключает функции читателя. Это относится, заметим, не столько к вербальным, сколько к визуальным текстам (или, точнее, к визуальным пластам мультимедийного текста).

То, что у визуальных текстов (живописных, театральных, кинематографических, телевизионных, мультимедийных) может и должен быть не только свой *зритель*, но и свой *читатель*, несмотря на всю парадоксальность такого заявления, в сущности, общеизвестно. «Я всегда полагал и писал, — заметил У. Эко в одной из последних своих публикаций, — что любой текст (литературный, театральный, киношный и любой вообще) адресован некоему “образцовому читателю”. Читатель первого уровня хочет только узнать, что происходит и чем кончится история. Читатель второго уровня, пройдя первый, перечитывает текст и разбирается, как текст устроен и какие повествовательные и стилистические средства завороживали его в первом чтении» [11, с. 21]. В нашем случае зритель как таковой воспроизводит в своем восприятии визуального текста стратегию «читателя первого уровня»; а подключение к интерпретации визуального текста собственно читателя реализует стратегию «читателя второго уровня». Кстати, У. Эко определял «модель возможного читателя» именно как тип «текстовой стратегии», посредством которой «данный

текст полностью актуализировал свое потенциальное содержание» [12, с. 25].

Неслучайно мы говорим о «*прочтении*» картины, фильма, телепередачи (в смысле их понимания или индивидуальной интерпретации) не только критиками, учеными, политиками, но и рядовыми зрителями. «Прочтение» визуального текста предполагает не только и не столько его «*просмотр*», но и *осмысление*. И в этом признании заключена не только метафора, но и констатация возможной или необходимой *вербализации визуального содержания* как способа более глубокого проникновения в его смысл. Подобная вербализация содержания произведений изобразительного искусства почти всегда сопровождает процесс его чисто визуального созерцания, хотя не всегда акцентируется.

Библейские, мифологические и исторические сюжеты мировой живописи, начиная с самого своего словесного названия, предполагают соответствующий нарратив. Произведения, в основе которых лежат аллегорические, символические, иносказательные сюжеты, еще в большей степени рассчитаны на вербализованный комментарий, без которого их понимание вообще невозможно. Даже самые одиозные картины русских передвижников (И.Е. Репина, И.Н. Крамского, В.Г. Перова, Н.Н. Ге и др.) несут в себе, помимо реалистической событийности, важный философский, религиозный, политический и нравственный подтекст, выразимый лишь словесно и несводимый к изобразительному ряду. И только абстрактные композиции, во многих случаях демонстративно остающиеся без названия или обозначенные условным номером (В.В. Кандинский, К.С. Малевич, П. Клее, П. Мондриан и др.), в принципе не апеллируют к экфрасису или какому-либо вербальному медиуму, а значит, не могут быть словесно «считаны». «Читать» подобные произведения изобразительного искусства приходится на другом языке культуры (основные принципы которого нередко формулировали сами же художники в своих теоретических выкладках).

Двухуровневое восприятие визуальности имеет особое значение в кино. Массовые жанры (детективы, боевики, мелодрамы, фильмы ужасов и т. п.) могут вполне обойтись чисто зрительским подходом, отслеживающим событийную фабулу, развитие и разрешение конфликтов, борьбу характеров и обстоятельств, разгадывание тайн и т. п. Никакой «глубины» визуального текста за подобным «событийным потоком» не стоит. Подобные массовые жанры беллетристики также не знают глубины текста и отлично схватываются «зрительским чтением». Однако как только мы сталкиваемся с интеллектуальным или поэтическим кинематографом, нам уже не избежать «читательского взгляда». Фильмы И. Бергмана, Л. Бунюэля, М. Антониони, Ф. Феллини, Л. Висконти, С. Кубрика, А. Вайды,

К. Занусси и других кинорежиссеров, как и произведения киноискусства А.А. Тарковского, Л.Е. Шепитько, Э.Г. Климова, А.Ю. Германа, А.Н. Сокурова, Э.А. Рязанова, А.Ю. Хржановского, В.Ю. Абдраштова и А.А. Миндадзе, А.П. Звягинцева и др., должны быть не только увидены (зрителем), но и *прочитаны* (читателем), тем более, если они воплощены в одном лице.

Только в результате такого внимательного «прочтения» становятся очевидными философские, исторические, религиозные, нравственные прозрения художников-мыслителей в кино. Ведь в их кинопроизведениях за рядом визуальных образов проступает плотный, насыщенный словесный текст (как правило, невидимый), без которого визуальный ряд обесмысливается и бледнеет. Таким образом, диалогически соединенные в одном субъекте культуры зритель и читатель — совместными и нередко одновременными усилиями — организуют проникновение в *глубину кинотекста* (на поверхности — визуального, а в глубине — вербального). Аналогично работает и сам субъект — «зритель»: на поверхности быстрого восприятия он по преимуществу — зритель; в глубине, отягощенной неторопливым анализом и размышлением, он в основном — читатель; но в данном случае читатель и зритель — «собщающиеся сосуды», взаимно корректирующие свои наблюдения и обобщения, тяготеющие к синтезу (а если это искусство — к синестезии).

Вне такой интерсубъективности, основанной на постоянном, напряженном диалоге зрителя и читателя в структуре единого субъекта культуры — «зрителя», было бы в принципе невозможно «прочтение» «Зеркала» и «Жертвоприношения» А.А. Тарковского, «Хрусталева, машину!» и «Трудно быть богом» А.Ю. Германа, «Тельца» и «Солнца» А.Н. Сокурова... Эти кинотексты создавались авторами с установкой на их «чтение» и многократное «перечитывание», в ходе которого происходит постепенное перемещение «зрителя» на все более глубокие уровни художественного смысла, дающие основания для все более емких и масштабных обобщений — философского, исторического, нравственного и религиозного порядков. Само собой разумеется, что для просмотра рутинных ситкомов и детективов подобный культурный механизм не требуется, поскольку эти тексты, по определению, лишены и проблемности стиливой многослойности, и смысловой многозначности, и концептуальной глубины.

Между тем в «экранной культуре» (сюда относятся и кино, и телевидение, и компьютерное видео, а в «снятом» виде — и традиционное изобразительное искусство, где живописное полотно олицетворяет своего рода «экран») глубина визуального текста обладает дополнительной проблемностью [13]. Эту проблемность медиакультуры, маскирующей «смысловую неопределенность» любого медиума непро-

нищаемостью экрана, его защищающего, известный теоретик искусства Б. Гройс обозначил эффектной формулой «Под подозрением» [14], имея в виду, что зритель никогда точно не знает подлинного смысла того или иного сообщения, как и того, истинно оно или ложно, а также кто и зачем его инициировал.

Если представить, вслед за Б. Гройсом, что любой экран представляет собой знаковую поверхность, на которой с помощью различных комбинаций медийных знаков репрезентируется определенное сообщение, то логично предположить, что «позади знаковой поверхности» (например, за плоскостью экрана) «предполагается существование темного, субмедиального пространства, где нисходящие иерархии знаковых носителей уходят в непроницаемые глубины» [14, с. 16]. Знаменитый «Черный квадрат» К.С. Малевича — идеальное воплощение такого экрана, «модель любой картины как таковой, медийный носитель живописи, очищенный от всех тех изображений, которые он обычно на себе несет» [14, с. 93].

«Знаковые носители архива (имеется в виду культурный архив, каковым является ценностно-смысловое содержание любого медиума. — И. К.), — поясняет Б. Гройс, — не принадлежат к архиву, так как они скрыты позади медийной знаковой поверхности, которую они предлагают вниманию зрителя». Так, «книги в библиотеке, холсты в художественной галерее или видеоаппаратура и компьютеры в видеоинсталляции» не являются их содержанием. «Не книги являются частью архива, а тексты; не холсты, а картины; не видеоаппаратура, а движущиеся образы» [14, с. 16]. Книги, холсты, кинопроектор, видеоаппаратура, компьютер — все это знаковые носители. Как, впрочем, и писатель, журналист, художник, оператор, режиссер, руководитель телекомпании, заказчик сюжета... Однако знаковые носители, не принадлежащие какому-либо культурному архиву, не менее важны, чем сами знаки, особенно в сфере медиакультуры.

«Каждый знак означает что-то и на что-то указывает. Но одновременно каждый знак что-то скрывает — и не отсутствие обозначаемого объекта, как это иногда утверждается, а просто-напросто участок медийной поверхности, на котором этот знак материально, медийно размещается. Тем самым знак преграждает взгляду доступ к своему медийному носителю» [14, с. 19]. Этот скрытый, невидимый зрителю анклав знаковых носителей и составляет, в своей основе, загадочное, темное субмедиальное пространство. «Субмедиальное пространство, — развивает свою идею Б. Гройс, — должно оставаться для нас смутным пространством подозрений, догадок, опасений — но также неожиданных открытий и невольных прозрений. Позади знаковой поверхности... медиа мы неизбежно предполагаем манипуляции, заговоры и интри-

ги. <...> Скорее, мы, как зрители, имеющие дело с медийальной поверхностью, надеемся, что темное, скрытое, субмедиальное пространство когда-нибудь обнаружит, выдаст себя. Добровольная или вынужденная откровенность субмедиального пространства — вот чего ждет зритель медийной поверхности» [14, с. 18–19]. Но субмедиальное пространство не только темно, но и немо, и ждать откровений от него не приходится.

В том-то и дело, что реципиент визуальной культуры, как зритель одним зрительским восприятием не может пробиться за поверхность экрана, в «непроницаемые глубины» субмедиального пространства. Здесь ему может помочь лишь читательский субъективный опыт, наполняющий это пространство по его воле различными догадками, подозрениями, опасениями, прозрениями и открытиями, выраженными словесно и, в той или иной мере, литературно. В этом отношении «*начитанность*» зрителя/читателя, его литературная эрудиция, развитая творческая фантазия являются незаменимым источником интерпретативных «подсказок», позволяющих «освоить» субмедиальное пространство, заполнив его гипотетическими версиями, мотивами, значениями, некоторые из них имеют шанс в дальнейшем подтвердиться на практике. Тем самым в известной мере преодолевается и его «смысловая неопределенность».

«Разумеется, — замечает Б. Гройс, — зритель может видеть только то, что ему показано, то есть медийную поверхность, которая преграждает ему доступ к субмедиальному пространству. Однако человек не только смотрит на других и на самого себя — другие также смотрят на него, в силу чего он выступает как субмедиальное пространство для других. Поэтому зритель способен не только понимать знаки откровенности, но и производить их» [14, с. 67]. Б. Гройс полагает, что интерактивность субъекта медиа проявляется в расщеплении зрителя на связку «видящего» и «показывающего» [14, с. 67], зеркально отображающих реакции друг друга. Однако не всякий зритель способен не только «видеть», но и «показывать» другим нечто. Зато всякий зритель может не только смотреть, но и размышлять об увиденном, обсуждать это с другими или самим собой, сопоставлять с прочитанным и усвоенным.

Современный зритель неразрывно сопряжен внутри себя с собой-читателем, что и позволяет ему выйти за пределы чистой визуальности и скорректировать свои представления об увиденном и невидимом за счет выхода в мир сказанного и опубликованного. Именно в этом литературоцентричном мире обретаются ответы на все вопросы «зрителя», возникшие в медиацентричном мире; получают логическое завершение все словесные интерпретации «показанного» и «увиденного». Каждый визуальный образ, обрастающий словесным интер-

претативным ореолом, укореняется в культурно-историческом контексте и тем самым преодолевает тесные границы современности, на которую, казалось бы, любая «видимость» бывает обречена. В новом, визуально-вербальном формате обозримая быстрая медиареальность получает возможность включиться в «большое время» [15, с. 454—455] и соприкоснуться с вечностью.

Список источников

1. Кондаков И.В. Интерсубъективность культуры // Обсерватория культуры. 2004. № 4. С. 22—30.
2. Бодрийяр Ж. Войны в заливе не было // Дух терроризма. Войны в заливе не было. Москва : Рипол Классик, 2016. С. 60—94.
3. Кондаков И.В. По ту сторону слова (Кризис литературоцентризма в России XX—XXI вв.) // Вопросы литературы. 2008. № 5. С. 5—44.
4. Кондаков И.В. «Образ мира, в слове явленный»: Волны литературоцентризма в истории русской культуры // Циклические ритмы в истории, культуре, искусстве. Москва : Наука, 2004. С. 229—293.
5. Ленин В.И. Полное собрание сочинений. Изд. 5-е. Москва : Политиздат, 1970. Т. 44. С. 579.
6. Гудова М.Ю. Чтение в эпоху постграмотности: культурологический анализ : автореф. дис. ... д-ра культурологии. Екатеринбург, 2015. 51 с.
7. Маклюэн М. Галактика Гутенберга: становление человека печатающего. Москва : Академический проект ; Фонд «Мир», 2005. 495 с.
8. Кондаков И.В. Текст экранный и «книжный»: глубина интерпретации // Наука телевидения : научный альманах. Вып. 11. Москва : Министерство культуры Российской Федерации, Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ ; Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М.А. Литовчина, 2015. С. 191—196.
9. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин : Ээсти раамат, 1973. 135 с.
10. Митчелл У.Д.Т. Визуальных медиа не существует // Медиа: между магией и технологией / под ред. Н. Со-сна, К. Федоровой. Москва ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2014. С. 128—143.
11. Эко У. «...Именно о нас, о том, что с нами может случиться» // Новая газета. 2013. № 126. 11 нояб.
12. Эко У. Роль читателя: исследования по семиотике текста. Санкт-Петербург : Symposium ; Москва : Изд-во РГГУ, 2005. 501 с.
13. Кондаков И.В. Экранная культура VS книжная культура: перспективы диалога // Наука телевидения : научный альманах. Вып. 12. Москва : Министерство культуры Российской Федерации, Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ ; Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М.А. Литовчина, 2016. С. 100—108.
14. Гройс Б. Под подозрением: Феноменология медиа. Москва : Художественный журнал, 2007. 200 с.
15. Бахтин М.М. Собрание сочинений : в 7 т. Т. 6. Москва : Русские словари ; Языки славянской культуры, 2002. 780 с.

“ZRICHITEL (VIEWREADER)”: A NEW SUBJECT OF THE MODERN CULTURE

IGOR V. KONDAKOV

Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Sq., Moscow, 125993, Russia
E-mail: ikond@mail.ru; igkondakov@yandex.ru

Abstract. *This article is dedicated to important issues of the modern media culture. The author suggests a new outlook of the media, which affirms that the culture, during the process of its transformation from literaturecentrism to mediacentrism, combines the subjects of visual culture (viewers) and the subjects of verbal culture (readers). As a result of this close interaction, the fundamentally new textual strategies appear: “a reader as a viewer” and “a viewer as a reader”. Application of the strategies and intensity of their intersubjective dialog influence on the depth of text understanding (both verbal and visual) as well as on the level of hypothetical penetration into the “submedial space”, which is covered by the screen of cinema, television, or computer*

and represents an area of “semantic uncertainty”. Implication of the two-level subject of mediaculture (“viewreader”) in this “semantic uncertainty” dictates the specifics of cultural texts perception in the age of “post-literacy”.

Key words: viewer, reader, visual, verbal, intersubjectivity, literaturecentrism, post-literacy, mediacentrism, screen, submedial space.

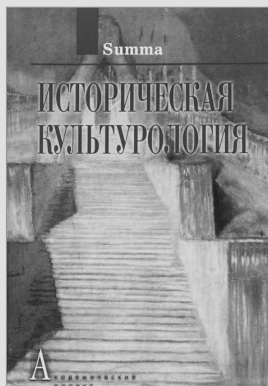
Citation: Kondakov I.V. “Zrichitel (Viewreader)”: a New Subject of the Modern Culture, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 4, pp. 516—525.

References

1. Kondakov I.V. Intersub'ektivnost' kul'tury [Intersubjectivity of Culture]. *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2004, no. 4, pp. 22—30.
2. Bodriyar Zh. Voyny v zalive ne bylo, *Dukh terrorizma. Voyny v zalive ne bylo* [L'esprit du terrorisme. La guerre du Golfe n'a pas eu lieu]. Moscow, RIPOL Klassik Publ., 2016, pp. 60—94.
3. Kondakov I.V. Po tu storonu slova (Krizis literaturotsentrizma v Rossii XX—XXI vv.), *Voprosy literatury* [Russian Studies in Literature], 2008, no. 5, pp. 5—44.

4. Kondakov I.V. «Obraz mira, v slove yavlennyy»: Volny literaturotsentrizma v istorii russkoi kul'tury, *Tsiklicheskie ritmy v istorii, kul'ture, iskusstve* [Cyclic rhythms in history, culture, art]. Moscow, Nauka Publ., 2004, pp. 229—293.
5. Lenin V.I. *Polnoe sobranie sochinenii* [Complete Works]. Moscow, Izd-vo politicheskoi literatury Publ., 1970, vol. 44, p. 579.
6. Gudova M.Yu. *Chtenie v epokhu postgramotnosti: kul'turologicheskii analiz* [Reading during a post-literacy era: culturological analysis], Dr. cult. sci. diss. Abstr. Ekaterinburg, 2015, 51 p.
7. Maklyuen M. *Galaktika Gutenberga: stanovlenie che-loveka pechatayushchego* [The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man]. Moscow, Akademicheskii proekt: Fond "Mir" Publ., 2005, 496 p.
8. Kondakov I.V. Tekst ekrannyy i «knizhnyi»: glubina interpretatsii, *Nauka televideniya: nauchnyi al'manakh* [TV Science: Scientific almanac]. Moscow, 2015, issue 11, pp. 191—196.
9. Lotman Yu.M. *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [The semiotics of cinema and cinema aesthetics problems]. Tallin, Eesti raamat, 1973, 135 p.
10. Mitchell U.D.T. Vizual'nykh media ne sushchestvuet [There is No Visual Media], *Media: mezhdue magiei i tekhnologii* [Media: between magic and technology]. Moscow, Ekaterinburg, Kabinetnyi uchenyi Publ., 2014, pp. 128—143.
11. Eko U. "...Imenno o nas, o tom, chto s nami mozhets sluchit'sya", *Novaya gazeta* [New Gazette], 2013, 11 Nov., no. 126.
12. Eko U. *Rol' chitatelya: issledovaniya po semiotike teksta* [The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts]. St. Petersburg, Symposium Publ., Moscow, Izd-vo RGGU Publ., 2005, 501 p.
13. Kondakov I.V. Ekrannaya kul'tura VS knizhnaya kul'tura: perspektivy dialoga, *Nauka televideniya: nauchnyi al'manakh* [TV Science: Scientific almanac]. Moscow, 2016, issue 12, pp. 100—108.
14. Grois B. *Pod podozreniem: Fenomenologiya media* [Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien.]. Moscow, Khudozhestvennyi zhurnal Publ., 2007, 200 p.
15. Bakhtin M.M. *Sobranie sochinenii* [Collected Works], in 7 vol. Moscow, Russkie slovari Publ., Yazyki slavyanskoi kul'tury Publ., 2002, vol. 6, 780 p.

НОВИНКА



Историческая культурология / Новый ин-т культурологии; отв. ред. Э.А. Шулепова. Москва : Академический проект : Альма Ма-тер, 2015. 795 с. (Энциклопедия культурологии, [т. 4]; Summa).

Представленный энциклопедический том «Историческая культурология» является четвертым в серии «Энциклопедия культурологии», подготовка и издание которой первоначально было задумано и осуществлялось с 2005 г. в Российском институте культурологии, а затем продолжено Новым институтом культурологии.

В очередном томе «Энциклопедии культурологии» очерчивается формирование исторической культурологии как научного направления, ее методы и основные понятия. Книга состоит из двух частей: в теоретическом разделе представлены авторские статьи по ключевым проблемам исторической культурологии; статьи словарного раздела посвящены как теоретико-методологическим вопросам исторической культурологии, так и значимым историческим феноменам культуры.

Издание предназначено для исследователей, преподавателей, аспирантов и студентов вузов, специализирующихся в области культурологии и других смежных научных дисциплин.

Также в серии «Энциклопедия культурологии» вышли:

- Теоретическая культурология. Москва : Академический Проект ; Екатеринбург : Деловая книга : РИК, 2005. 624 с.
- Культурология: люди и идеи. Москва : Академический проект : РИК, 2006. 539 с.
- Социокультурная антропология : История, теория и методология : Энциклопедический словарь / под ред. Ю.М. Резника. Москва : Академический Проект : Культура, 2011. 1000 с.