

Э.Г. Шестакова

**Теоретические аспекты соотношения
текстов художественной литературы и массовой коммуникации:
специфика эстетической реальности словесности Нового времени**

Монография

Донецк 2005

*С любовью и признательностью
посвящается моей маме –
Глущенко Людмиле Леонидовне*

УДК 82.0 + 070.1 + 621.397.13

ББК Ш 40*001 + Ч 612.0 + Ч 632.

Шестакова Элеонора Георгиевна

Ш 514 Теоретические аспекты соотношения текстов художественной литературы и массовой коммуникации: специфика эстетической реальности словесности Нового времени. – Донецк: , 2005. – с.

Рецензенты:

В.И. Шкляр, д-р филол. наук, проф., Институт журналистики Киевского национального университета им. Тараса Шевченко;

В.Ф. Иванов, д-р филол. наук, проф., Институт журналистики Киевского национального университета им. Тараса Шевченко;

В.М. Владимиров, д-р филол. наук, проф., Киевский международный университет;

И.Л. Михайлин, д-р филол. наук, проф., Харьковский национальный университет им. В.Н. Каразина;

Л.А. Орехова, д-р филол. наук, проф., Таврийский национальный университет им. В.И. Вернадского;

А.А. Галич, д-р филол. наук, проф., Луганский национальный педагогический университет им. Тараса Шевченко, директор Восточного филиала Института литературы им. Т.Г. Шевченко НАН Украины.

ISBN

В центре исследовательского внимания находится комплекс проблем, определенных сложным характером новоевропейской словесности и спецификой ее эстетической реальности. Целостность новоевропейской словесности рассматривается через сосуществование в ней двух генетически и субстанциально различных типов слов – традиционного логоцетрического и историко-, фактоцентрического слова массовой коммуникации. Прослеживаются основные моменты реализации словесного сознания и его форм, когда наряду с художественным сознанием в целостности новоевропейской словесности активно существует и сознание, определяемое словесностью массовой коммуникации. Для научных работников, преподавателей, студентов, сфера интересов которых – филология, журналистика.

У центрі дослідницької уваги перебуває комплекс проблем, що визначається певним складним характером новоевропейської словесності й специфікою її естетичної реальності. Цілісність новоевропейської словесності розглядається через співіснування у ній двох генетично й субстанційно різних типів слів - традиційного логоцетричного й історіо-, фактоцентричного слова масової комунікації. Простежуються основні моменти реалізації словесної свідомості і її форм, коли поряд з художньою свідомістю у цілісності новоевропейської словесності активно існує й свідомість, обумовлена словесністю масової комунікації. Для науковців, викладачів, студентів сфера інтересів яких – філологія, журналістика.

Монографія рекомендована к печати решением Ученого совета Института журналистики Киевского национального университета им. Тараса Шевченко. Протокол № 12 от 21 марта 2005 г.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	5
ГЛАВА 1. ОБЩЕТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ СЛОВЕСНОСТИ НОВОГО ВРЕМЕНИ В КОНТЕКСТЕ ФЕНОМЕНА ПОЛЯ ЖУРНАЛИЗМА.....	26
1.1. О сущности эстетики аномальности и ее проявлении в различных типах словесности Нового времени: к постановке проблемы	26
1.2. Словесно-культурные истоки слова массовой коммуникации	56
1.3. Статус слова в субстанциально различных типах словесности художественной литературы и массовой коммуникации.....	78
1.4. Специфика преобразования действительности в текстах художественной литературы и массовой коммуникации	88
1.5. Целое реального шоу как проявление словесно-культурных процессов <i>эры неестественности</i>	129
ГЛАВА 2. ОБЩЕТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ СЛОВЕСНОСТИ И ИХ ПРЕЛОМЛЕНИЕ В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ РЕАЛЬНОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И МАССОВОЙ КОММУНИКАЦИИ.....	142
2.1. Понятие «норма» как эстетическая характеристика применительно к словесности Нового времени.....	142
2.2. Судьба парадокса искусства в эстетике аномальности.....	170
2.3. Проблема текстуальности в её преломлении относительно художественного текста и текста средств массовой коммуникации	187
2.4. Методологическая и методическая основы определения и дифференциации произведения художественной литературы и массовой коммуникации	220
2.5. Эстетическая реальность произведений художественной литературы и массовой коммуникации в контексте проблем <i>большого и малого</i> времени	251
2.6. Аномальность в эстетической реальности произведений словесности Нового времени (на материале образа маркиза де Сада)	281
ГЛАВА 3. ЯВЛЕНИЯ, КОРРИГИРУЮЩИЕ СО СЛОВЕСНОСТЬЮ В СОВРЕМЕННОМ КУЛЬТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ	304
3.1. Методологическая основа исследования.....	304
3.2. Проблема центрации/децентрации в субстанциально и генетически различных типах текстов.....	311
3.3. О феноменологическом восприятии и отображении телесности в различных типах словесности Нового и новейшего времени	339
3.4. Образ современной повседневности, создаваемый средствами массовой коммуникации: к проблеме <i>вещей, чреватых словом</i>	364
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	402
ЛИТЕРАТУРА	402

ВВЕДЕНИЕ

Вопрос о бытии и судьбе словесности в эпоху Нового и новейшего времени – один из сложных, интересных, поистине неисчерпаемых вопросов, который настоятельно и целенаправленно занимает внимание гуманитариев, представляющих как различные сферы знания, такие как филология, философия, социология, история, культурология, так и различные школы, течения, направления. Наверное, без преувеличения можно сказать, что словесность оказывается одним из напряженных ценностных смысловых событий Новой и новейшей культуры, актуализированных прежде всего *распадом цельности восприятия* (Т. Элиот), кардинальными революционными трансформациями в субстанциальных основах и свойствах мировоззрения, мировосприятия. Своеобразное открытие Новым временем словесности, как особого семантического пространства существования мира, личности, языка, значимо не только в области сугубо словесного сознания. Открытие, точнее, рождение в новом качестве словесности в начале Нового времени – это то, что предопределяет многие явления и процессы в культуре Нового и новейшего времени. Становление неклассического типа культурного сознания, обусловленное целым рядом причин и факторов, среди которых невозможно и неправомерно выделять доминирующие, все же во многом определено развитием словесного сознания как целостности. Не случайно к концу XX ст. язык, слово, словесность превратятся в активных культурных героев.

Образ мира и личности, создающий словесность и создаваемый, определяемый нею уже в начале Нового времени не просто отличается принципиальной новизной (что закономерно), но приносит с собою такие моменты и представления, сущность которых в полной мере может быть воспринята только к рубежу Нового и новейшего времени. По мнению М. Фуко, именно в этот, рубежный, период литература, как никогда «очарованная бытием языка» [1, 483] и сама обретшая «новый способ бытия» [1, 483], «новое пространство» [1, 484], оказалась способной осознать и принять произошедшие кардинальные изменения. Более того, литература, которая относительно недавно начала формироваться и осознавать себя как особая, письменная, форма искусства слова, изначально, в силу своей природы, функционального предназначения, оказалась и способной, готовой к продуцированию общекультурных изменений. Чего же касаются и с чем взаимосвязаны в первую очередь эти осмысленно принятые изменения, сумевшие вызвать ответственное признание, констатацию того, что действительно «ныне ситуация другая» [2, 5]?

С одной стороны, как известно, происходит разрушение представления о цельности, боговдохновенности мира и человека, активизируется секуляризация сознания, что во многом и обуславливает сдвиги в культурном созна-

нии начала Нового времени. В общих чертах это можно определить как «решительный поворот в социальных и экономических отношениях», «постепенное крушение феодального политического строя и его идеологии, сдвиг от религиозного сознания к светскому и рационалистическому» [3, 23], как такое состояние, когда «сам Абсолют имманентизируется человеческому сознанию» [4, 19]. Эти тенденции открыли возможности, направления и перспективы для дальнейшей настоящей и глобальной переоценки ценностей, именами символами которой выступают Ф. Ницше и З. Фрейд. Это приведет к концу Нового времени к трансформации и проблематизации фактически всех смыслов, явлений, представлений и оформится в риторический вопрос, сформулированный Ж. Бодрийяром и поддержанный многими интеллектуалами рубежа XX – XXI ст.: *что делать после оргии?* Особенно если при этом учесть, что человек – не более чем просто *каприз природы, а отнюдь не центр вселенной* (Д. Фоккема); это *существо, которое одновременно способно и заняться каннибализмом, и написать «Критику чистого разума»* (Р. Мюзиль), его главный принцип – *все годится* (П. Файерабенд).

С другой стороны, культурные процессы (и это тоже общеизвестно) выступают не только фоном, на котором существует и развивается словесность. Культурное сознание (во всей своей полноте и эпистемной специфичности) отражается, просвечивает в представлениях, «понятиях Слово, Текст, Знак, Язык, которые лежат в основе многих моделей культуры и, видимо, относятся к числу ее универсалий» [5, 376]. И именно Новое время, обращенное непосредственно к человеку, превратившее его в своеобразный Абсолют, имплицитно предполагает и качественные трансформации в этой сфере. Так, Н. Автономова, обращаясь к проблеме *слов и вещей* у М. Фуко, особо отмечает и поддерживает его утверждение о том, что в Новое время язык «превращается из прозрачного посредника мышления и представления в объект познания, обладающий собственным бытием и историей» [6, 17]. Утрата языком привилегированного положения восполняется несколькими моментами, которые уже в XX ст. получают наиболее полное и очевидное воплощение, развитие. Это восстановление его «особой роли в искусстве понимания текстов» [6, 17], что реализуется в активизации герменевтики, герменевтических подходов, доминант, тенденций в культуре всего XX века. И еще один момент – «появление литературы в узком и собственном смысле слова, возрождающей язык в его «непереходном», самозамкнутом бытии» [6, 17], что приведет к кардинальным, многовекторным трансформациям внутри словесности и к концу XX ст. выразится даже в постулате о ее смерти. Во многом благодаря изменению статуса языка, начиная с XVII ст. или даже ранней современности (Возрождения), возможна такая художественная словесность, в которой «резко возрастает мировоззренческая насыщенность слова» [3, 25] и ее имплицитная тяга и открытость действительности, современности, стремление освободиться от риторичности и груза мертвых смыслов. И в дальнейшем преобразование мира и личности будет глубинным образом сопряжено с

проблемами языка и словесности (*мироустройство языком* (Н. Гудеми)), которые, в свою очередь, внутренне взаимообусловлены в своем существовании и со-развитии.

Казалось бы, что на рубеже XX – XXI ст. не стоило специально останавливаться на этой проблеме, особенно после ряда фундаментальных работ, так или иначе касающихся бытия словесности в культуре Нового времени, например, Дм. Чижевского, М. Грушевского, А. Лосева, М. Бахтина, Дм. Лихачева, Ю. Лотмана, Б. Успенского, М. Мамардашвили, А. Пятигорского, С. Аверинцева, Е. Мелетинского, А. Михайлова, С. Неклюдова, И. Смирнова, В. Библера, Э. Соловьева, П. Гайденко, Н. Автономовой, В. Бычкова, С. Бочарова, М. Гиршмана, В. Топорова, Ю. Степанова, М. Фуко, Ж. Деррида, У. Эко, Р. Гвардини, Ж. Делёза, Г. Башляра, П. де Мана, Р. Барта, А. Компаньон, Ж. Женетт. И казалось бы, что не стоило напоминать об общеизвестных фактах, уже ставших методологической, концептуально-идейной основой серьезных исследований, а также обязательным моментом не только панорамной, словарно-справочной, энциклопедической, но и учебно-методической литературы [7-24].

Однако существует несколько *но*, без обращения и, главное, прояснения которых разговор о судьбе и статусе словесности в эпоху Нового и новейшего времени окажется, с одной стороны, неполным. Причем неполным в том смысле, что неправомерно обошедшим только на первый взгляд само собой разумеющиеся, очевидные по своей сущности вещи, как бы не нуждающиеся в исследовании, апостериорном понимании. С другой стороны, актуализирующим такой подход, который рассматривает фактически все в плоскости тотального кризиса, проблематизации. Эти процессы в настоящее время активно наблюдаются во всех отраслях гуманитарного знания, особенно филологии. Увлеченность же идей кризиса или даже гибели искусства слова, феномена словесности не только пагубна, но и затрудняет восприятие и понимание новоевропейской словесности – целостного, живого организма, который, именно как живой, реагирует на многообразие и непредсказуемость реального движения культуры. То, что может ощущаться и даже осознаваться как кризисное явление, при изменении методологических подходов, контекста осмысления вполне может обнаружить принципиально иные смыслы. В конце концов, своеобразная привилегированность идеи кризиса в современной гуманитарной науке, в том числе и филологии, приведет к тому, что ко многим явлениям возможно будет применить только принцип «вдруг», когда «”вдруг” – это *atopon* (курсив автора. – Э.Ш.), то есть то, что лишено места. Это – парадоксальная инстанция или случайная точка, квази-причина; чистая абстракция...» [25, 221-222]

Первое *но*, как нам представляется, касается такого важного и неоднократно обсуждавшегося в бытии словесности момента, как эстетическое, которое составляет одну из изначальных и константных ценностно значимых

ипостасей, можно даже сказать, принципиальных основ литературы как искусства слова.

Уже хорошо известно и не вызывает особых дискуссий положение о том, что изначально, т.е. «для всей области словесного искусства архаического периода характерна вначале полная не размежеванность эстетического критерия с критериями внеэстетическими, внесловесными, заданными нормой ритуализированного быта» [3, 6]. Это тот период развития культурного сознания, характеризуемый В. Бычковым через имплицитный протоэстетический опыт, который растворен во всей неутилитарной деятельности человека и «чаще всего был неразделим с проторелигиозным сакральным опытом» [24, 12]. В начале формирования традиционалистского типа художественного сознания его определяющим отличием было собственно «выделение художественной литературы из массы словесности именно по признаку художественности, осознанному и закрепленному в традиции» [3, 16]. Эстетический критерий, который в начале эпохи существует еще имплицитно и «по которому художественная литература выделяется из нехудожественной словесности» [3, 18], начинает выступать в роли одного из доминирующих, совпадая длительное время с критерием красоты, прекрасного или возвышенного. А господство индивидуально-творческого художественного сознания приносит с собою то, что «поэтику – в узком смысле этого слова – вытесняет эстетика: <...> теперь необходимо <...> дабы извлечь общие константы поэтики обратиться к эстетике эпохи и обусловленному ей творческому опыту писателей» [3, 18]. Представленные таким образом взаимосвязи между различными эпохами и проникновение в природу, сущность характера и закономерностей бытия художественной словесности и продуцируемых ею подвижных поэтических категорий, казалось бы, не вызывают особых дискуссионных настроений и отражают самые общие тенденции развития мировой художественной литературы.

На этом тоже не стоило бы особо останавливаться, напоминая в тезисном виде о сущности развития основных этапов художественного словесного сознания, если бы внутри смены художественно-эстетических эпох все чаще и настоятельнее не стали проявляться своего рода *atopon*. Они с трудом объяснимы с позиции художественного и эстетического, хотя безусловно относятся к семантическому пространству словесного творчества, словесности как таковой. Идея кризиса художественной словесности оказывается продуктивной до тех пор, пока актуализируется относительно «художественноцентричности», сопряженной с общекультурными процессами. Но как только внимание непосредственно смещается в плоскость словесности, как письменной формы искусства слова, формирующейся в начале Нового времени, то приоритетность идеи кризиса чревата признанием нежизненности самой словесности. В то время как реальное состояние словесности демонстрирует иное: вопреки всем прогнозам – развитие литературы. К тому же возникает ряд вопросов, ответы на которые вряд ли удастся найти, оставаясь только

лишь в концептуальных рамках теории смены художественных культурно-литературных эпох. К тому же центральные общетеоретические категории словесности такие, как автор, жанр, стиль, оказываются уже недостаточными для понимания многих процессов и явлений.

Как нам видится, проблема здесь именно в самодовлении художественной литературы и ее нечуткости, определенного рода имманентной закрытости по отношению к иным типам словесности, выступающими исключительно в виде ее (художественной словесности) общего фона, спутников. Исходя из подобного, чрезмерно «художественноцентричного», отношения к словесности некоторые значимые моменты в ее (всей новоевропейской словесности) сущности так и остаются непонятными или же толкуются только в плоскости кризиса культуры и взаимообусловленных этим кардинальных изменений в отношениях искусства и действительности, искусства с самим собою. Эстетическое оказывается излишне жестко взаимосвязано с художественным и актуализировано классическим сознанием, когда вполне логично следующее утверждение: фотография, кино, дизайн, телевидение, видеоклипы, шоу, сетевое искусство, в том числе и сетевая словесность, (нет-арт) – полноправные представители современного культурно-эстетического процесса. «Начав с выработки своей поэтики, основывающейся на традиционной эстетике, многие из них очень скоро существенно расширили само понимание эстетического или вообще отказались от него, активно пополнив поле *посткультуры*» [24, 255].

Но в какой степени этот тезис правомерен? Что понимается под расширением эстетического и что (внутри самого искусства) приводит к отказу от эстетического? Возможно ли говорить, что в посткультуре, в постсовременности, т.е. на рубеже Нового и новейшего времени, не только размылись, кардинально изменились границы искусства как художественно-эстетического феномена, но действительно произошел отказ от эстетического, естественно и в сетевом искусстве, и в сетевой литературе, а может быть и вообще в литературе? Правомерно ли так разграничивать классический/неклассический тип культурного сознания? Возможно ли только с довлеющей позиции художественного и эстетического просто констатировать отказ, преодоление, разрушение эстетического в искусстве посткультуры? Не будет ли это признанием не просто приоритетности идеи кризиса, но и ее стабилизации, нормализации, что парадоксально по своей сущности? И почему все же искусство продолжает жить и даже появляется сетевое искусство, сетевая словесность, если в современности и культуре они уже пережили кризис и смерть?

А может быть, стоит изменить ракурс, контекст и методы рассмотрения словесности Нового и новейшего времени? И тогда один из главных вопросов в том, почему же к концу XIX ст., когда реалистическая литература достигает своего апогея и проблема художественности и эстетичности как ценностно значимых критериев выделения художественной словесности из всей

массы словесности уже явно не нуждается в таком настоящем обосновании, как в эпоху дорефлективного традиционализма (эпоху мифопоэтического художественного сознания) и традиционализма, вновь возникает этот ряд «старых и забытых» проблем? Причем тех проблем, которые, как представлялось, были уже окончательно решены и не могли возникнуть в своей как бы изначальной постановке, когда только «шло вызревание возможностей художественного слова» [3, 8], мимесиса и остро ощущалась потребность в дифференциации художественная литература/прочая словесность, литература/действительность, эстетическое/внеэстетическое. При всем том именно в этот период «перед реалистической литературой, непосредственно сопряженной с действительностью, иногда встает опасность растворения в ней, отказа от своей специфики, от обобщающей силы художественного слова» [3, 38].

Преодоление реализмом грани «литературности» и повышенная заинтересованность в натурализме, бытовом, физиологическом очерке, газетности приведет, в частности, к тому, что «вторая половина XIX в. останется в литературе эпохой безраздельного господства журнализма» и развитием «служилого слова» [26, 95], как это четко определит И. Анненский. А фактически весь XX век (от модернизма до постмодернизма) принесет с собою манифестируемую активизацию и разнообразную, преднамеренную, зачастую экспериментальную, крайне важную для бытия собственно художественной литературы, реализацию этой опасной игры с действительностью, когда специфичность художественной литературы будет постоянно подвергаться проверкам, провокациям, испытаниям на жизнеспособность. Проблема слова, и прежде всего, художественного слова станет одной из ведущих, жизненно важных и для бытия искусства слова, и для реального движения культуры, и для самой жизни. При этом диапазон проблемы будет включать, например, не только поиски и откровения элитарного символизма, но и зачарованность вещным, повседневным миром и словом футуризма. А в разнообразных художественных практиках второй половины XX ст. повседневно-бытовое, информационно-документальное по своей сущности слово займет одну из активных и вполне самостоятельных позиций в пространстве словесности.

Делая эскизную попытку определения кризиса идентичности «прекрасного», способов эстетических игр в XX ст., М. Бессонова, например, отмечает: ««готовый к употреблению» объект-продукт не нуждается в руке художника, следовательно, к нему не применим критерий качества произведения. Это обстоятельство бросило тень и на рукотворные работы <...> профанное и высоконормативное как бы поменялись местами» [27, 375]. Представители «нового журнализма» сформулировали и обосновывали следующую исходную идею: художественная литература, основанная на вымысле, бледнеет перед фактами действительной жизни, подчеркивая приоритетность именно документа, факта, натуралистичности, эмпирической правдивости. Причем подобного рода установки могут выражаться не только в модернистских,

авангардных, постмодернистских проектах, но и эстетике соцреализма, выдвигавшего жесткие требования партийности литературы и исторической конкретности, правдивости, жизненности, последовательности в отстаивании идеалов партии, коммунизма и народа. Проблемы искусства/не-искусства, художественного/не-художественного, эстетического в словесности, как и во всей сфере искусства, вновь станут одними из главенствующих, не менее нуждающихся в своем разрешении, обосновании, а, главное, осмыслении, чем в начале эпохи традиционализма.

Конечно же, если оставаться в семантическом пространстве собственно художественной литературы и исходить из определяемых, имманентно задаваемых непосредственно нею поэтологических констант (автор, стиль, жанр), границ, перспектив, тенденций исследования этой проблемы, то вполне можно принять в самом общем виде и ответ, актуализированный движением, саморазвитием художественно-эстетического сознания. Ведущим в этом ответе будет представление о сложном развитии индивидуально-творческого сознания, для одним из главных является – не-готовое, индивидуальное, «голое» слово. Но вследствие дальнейшей секуляризации сознания, упрочнения сциентизма, техницизма, нигилизма, кризиса идеологии, деформации образа мира и человека, образ мира и человека, отображаемый словесностью, к концу Нового времени, фактически, окончательно утратил память о цельности восприятия. Более того, словесность отражает и, в свою очередь, создает мир, раздробленный, запутавшийся в проблемах личности, героя, авторства, *своего* и *чужого* начал, девальвации и опустошения любого слова, значения, ценности, в том числе эстетической, развивающей тенденции децентрации, негации, кризиса идентичности, смерти искусства [3; 6-12; 16-25; 27].

В ответе самым закономерным образом необходимо также акцентировать внимание и на том, что это время, когда осуществлялось кардинальное изменение «продолжительной критической эпохи» [28, 5] неклассической эпохой, которая, с одной стороны, вырабатывала принципиально новые, точнее, качественно иные ориентиры и координаты. А с другой стороны, обнаруживала и выявляла в старых устоявшихся понятиях новый смысл. И это не могло не повлиять на словесность, всегда чуткую к культурным изменениям. А ведь конец классической эпохи – это прежде всего конец тотальности и неуязвимости разума и рациональности, а также активизация подавленного и нивелированного критическим сознанием *иного* типа сознания, миро- и самовосприятия, которые продолжительное время находились в тени или же занимали маргинальное положение относительно господствующих ратиоцентричных, определяемых новоевропейским разумом и «раскрепостившимися» интеллектуальными способностями человека канонов, традиций, норм, смыслов [1; 7; 16; 21-24; 27; 29-36]. Происходит постепенное возрождение трагически-космического опыта осмысления, ощущения, даже более того, начинается глобальный процесс, кардинально изменяющий все и не имеющий в культуре аналогов [1; 6; 22-24; 26; 28-29; 34; 36-38]. И произведения

словесности реагируют и, в свою очередь, поддерживают и развивают подобного рода процессы и явления. Социально-общественные, исторические процессы художественно-эстетического сознания XX ст., часто называемого нонклассикой, посткультурой, сложны, противоречивы по своей сущности и отражают такое состояние культурного сознания, которое Ж. Бодрийяр характеризует как *радикальное извращение*, а М. Элиаде говорит об уничтожении всей прежней вселенной искусства и возвращении к изначальности *tabula rasa*.

Но будет ли этот ответ, актуализируемый только лишь «художественноценричностью», в полной мере отражать происходящие со словесностью и в словесности процессы, сможет ли он предоставить поистине аргументированное объяснение вновь начавшейся активизации проблемы эстетического/не-эстетического, встречающихся на общей территории словесности? Причем такой словесности, которую часто невозможно, хотя бы приблизительно, соблюдая культуру границ, определить как художественную/нехудожественную. Достаточно ли констатировать тот факт, что и в области художественной словесности (знающей эстетику натурализма, реди-мейда, абсурда, актуальность нонсенса) уже значимо следующее: «все становится эстетичным: политика превращается в спектакль, секс – в рекламу и порнографию, комплекс мероприятий – в то, что принято называть культурой, вид семиологизации средств массовой информации и рекламы, который охраняет все – до степени Ксерокса культуры» [39, 16-17]? Возможно ли объяснить подобное состояние, как это настоятельно делается Ж. Бодрийяром в философско-культурологическом эссе, названном «После Оргии» (1990), исходя из того, что «когда все эстетично, ничто более не является ни прекрасным, ни безобразным, даже искусство исчезает» [39, 17] и главенствующей становится трансэстетика?

Почему же это происходит со словесностью, которая и давно знает, и давно осмыслила, что такое художественное, что такое эстетическое и что они значат для нее? Что влияет на субстанциальные основания словесности, прежде всего художественной словесности, заставляя ее вновь приближаться и смешиваться с действительностью, кардинально модифицируя представление об эстетическом критерии и художественности, как, впрочем, и о действительности? В связи с какими культурными и литературными процессами, кроме уже отмеченных обще кризисных, внутри словесности еще раз после эпохи традиционализма появляется настоящая, даже жизненно необходимая потребность провести апостериорное практическое и теоретическое обоснование этих критериев, представлений? Возможно ли в полной мере принять положение о том, что в XX ст. постепенно «искусство истощается, художественные формы уходят на обочину культуры, <...> их место занимает гибридный художественно-философский дискурс...» [40, 19] и попытаться просто вычленив место, функции, роль, перспективы словесности в этом гибридном дискурсе? И почему же тогда изначально позиционирующий себя

как принципиально не-художественный, не-эстетический тип словесности – словесность массовой коммуникации – к концу XX ст. все более приобретает черты и формы художественного и эстетического? Может быть, стоит к предлагаемому художественно-философскому дискурсу добавить еще одну составляющую – информационно-коммуникативную? Но к каким новым смысловым горизонтам это приведет в семантическом пространстве проблематизированной словесности и истощающегося искусства? Не будет ли подобного рода подход, направленный на уже кризисное состояние словесности в контексте кризиса искусства и культуры в целом, лишь усугублять подобного рода настроения и подходы?

Еще Ж. Поланом в работе «Тарбские цветы или Террор в изящной словесности» (1925-1941) это было предчувствовано и выражено так: «унизительно, ничего не получая взамен, мириться с утратой слов, которые долгое время нас очаровывали, и вещей вместе со словами...» [41, 45]. К сожалению, эта идея Ж. Полана так и осталась, практически, не услышанной или же воспринятой в публицистически-риторическом плане, как и многие идеи его современника – Я. Мукаржовского, писавшего о своеобразном, если так можно выразиться, анти- или, точнее, внекризисном подходе к произведениям прежде всего новоевропейского искусства и непременно литературы.

Пятью годами ранее «Тарбских цветов...», в 1936 г., выходит работа Я. Мукаржовского «Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факторы», не утратившая актуальности и на рубеже XX – XXI веков, прежде всего верой в жизненность искусства, действительности и человека. Ведь, по глубокому убеждению исследователя, «эстетическая функция оказывает существенное воздействие на жизнь общества и личности, в известной мере формирует отношение не только пассивное, но и активное – личности и общества к реальности, в центр которой они поставлены» [42, 56].

Одна из центральных идей этой работы заключается в следующем: эстетическое, точнее эстетическая функция, свойственна всем видам и продуктам человеческой деятельности, всем без исключения проявлениям культуры. И лишь в произведениях искусства, в том числе, и художественных текстах, эстетическая функция является доминирующей, а может быть, и определяющей. «Цель эстетической функции – доставлять эстетическое наслаждение» [42, 62]. Представление об эстетической функции, ценности, как и о том, что относится к сфере художественной культуры, в том числе, и словесности, не есть объективным и данным, а исторически подвижно и изменчиво. Оно зависит от времени, места, позиции, статуса оценивающего, «и не существует предметов и действий, которые опять-таки по самой своей реальной природе были бы с непреложностью исключены из сферы её [эстетической функции] влияния» [42, 39]. Как замечает по этому поводу Ю. Лотман, «такой подход хорошо объясняет известные факты, когда один и тот же текст в одних коллективах воспринимается как принадлежащий искусству, а в других – нет или совершает миграцию из области искусства в нехудожественную сферу и

наоборот» [43, 18]. Но это вновь преимущественно обращение к самодовлеющей художественной литературе и попытка актуализировать ее относительно изменяющейся, динамичной, контекстно обусловленной эстетической функции. У Я. Мукаржовского эстетическая функция, ценность и норма – это принадлежность и характеристика отнюдь не только искусства (и искусства слова). Это и то, что свойственно всем видам человеческой деятельности (и всем видам словесности как продукту этой деятельности). Если не учитывать этот момент, то многое будет непонятно, надуманно не только в рассуждениях Я. Мукаржовского, но и в состоянии словесности, культуры рубежа Нового и новейшего времени, которое предвосхитил чешский ученый. Центризм художественной литературы – безусловно правомерное и закономерное явление при разговоре о художественной словесности и ее специфике эстетического, но уже явно недостаточное для понимания сущности новоевропейской словесности, да и культуры.

У Я. Мукаржовского в этой работе есть еще один крайне интересный момент, проясняющий невозможность, по крайней мере со вт. пол. XIX ст., ограничиться в решении проблемы эстетической функции, нормы и ценности только непосредственно сферой «художественноцентричной» и происходящими в ней и с ней процессами, исключительно ее реакциями на развитие общего культурного сознания. Причем реакциями, которые якобы самодостаточны для разрешения проблем и кризисов искусства, художественной словесности. Рассуждая о сущности происходящих перемен и о становлении, существовании эстетического, Я. Мукаржовский пишет: «современное искусство, которое, начиная с эпохи натурализма, при выборе тематики не исключает ни одной области действительности и, начиная с кубизма и родственных ему направлений в других видах искусства, не ставит никаких ограничений при выборе материала и техники, а в равной мере и современная эстетика, настойчиво подчеркивающая безграничность эстетической области (Ж.М. Гюйо, М. Дессуар и его школа...), достаточно красноречиво свидетельствуют о том, что эстетическими фактами могут стать и такие вещи, которым мы, придерживаясь традиционного понимания, никогда не приписали бы эстетического воздействия» [42, 39].

На первый взгляд, это та же постановка проблемы, что уже и звучала: это сосредоточенность на состоянии кризиса и его проявлениях. К ним относится прежде всего опасность близости и растворения литературности, художественного, эстетического в действительности, вызванная как общекультурными трансформациями, так и изменениями в области индивидуально-творческого сознания, становлением гибридного художественно-философского дискурса, разрушением соотношений высокого и профанного. Но тот «подробный и систематический перечень примеров» [42, 35], к которому прибегает Я. Мукаржовский для разъяснения мысли о реализации эстетической функции и ценности на пограничных, *промежуточных территориях*, показателен. Он сфокусирован на том моменте, состоянии, когда «пе-

реход от искусства к внехудожественной сфере и даже к сфере внеэстетической так трудно различим и определение их границ так сложно, что по-настоящему точное разграничение представляется иллюзией» [42, 43]. Причем трудность разграничения, особенно на практике, художественного и внехудожественного, эстетического и внеэстетического постоянно также акцентируется внимание и на необходимости подобного разграничения. Без него фактически невозможно говорить о феномене искусства, художественного произведения, как любого произведения словесности. Ведь если дело касается «так называемого периферийного, или как его называл Й. Чапек, «самого скромного искусства»», такого, например, ««как роман для служанок» или размалеванная вывеска» [42, 43], то крайне сложно не «подменить установление факта наличия эстетической функции оценкой» [42, 43]. И вот для этого необходимо обратиться к границам художественного и внехудожественного, эстетического и внеэстетического, а также к промежуточным территориям, которые фокусируют и различают эстетическую функцию, ценность и норму от иных. Что же, по Я. Мукаржовскому, содержательно наполняет и составляет объем этой промежуточной территории, помимо собственно художественных произведений?

В качестве промежуточной территории, где встречаются и взаимодействуют художественные, эстетические и внехудожественные, внеэстетические явления и начала могут в полной мере выступать в Новое время следующие виды искусства: архитектура, литература, живопись, ваяние, музыка, кино, фотография. Этот ряд не вызывает особых вопросов, особенно на рубеже XX – XXI веков, хотя является весьма показательным для художественно-эстетического сознания пер. тр. XX ст., когда только шло формирование феноменов фотографии и кино как явлений культурной жизни. Но к этой же промежуточной территории относятся еще художественное ремесло, садоводство в том случае, когда они лишились своей непосредственной практической, утилитарной функции, но не утратили имплицитной памяти о ней, а также в определенной мере сюда относится и церковное искусство. Для последнего это возможно при условии существования в нем «одновременно двух доминантных функций (курсив автора. – Э.Ш.), одна из которых, религиозная, делает из второй, эстетической, средство своей реализации» [42, 52].

В каждом из видов искусства с эстетической функцией конкурирует какая-либо иная, как правило, прагматически-утилитарная, актуализирующая все относительно эмпирической, социально-общественной действительности и уводящая от границ, промежутков, делающая их невозможными. Для литературы – это коммуникативная функция. «Можно назвать целый вид языковых явлений, расположенных на рубеже с сообщением и искусством» [42, 46]. К ним, например, относится ораторское искусство, особенно в таких своих разновидностях, как политическая и церковная элоквиция. Здесь корригирующей и конкурирующей с эстетической функцией выступает непосредственно коммуникативно-риторическая функция, а главная цель: «ока-

зывать влияние на убеждение слушающих, и наиболее действенное его [ораторского искусства] орудие – эмоциональный язык» [42, 46]. Именно через специфически эмоциональный язык ораторское искусство и способно образовывать промежуточную территорию с собственно искусством. Более того, ораторское искусство, «в некоторых своих разновидностях и в определенные периоды своего развития, настолько легко и настолько далеко проникает на территорию искусства поэтического» [42, 46], что их трудно различить, и бывают периоды (доминирования чисто коммуникативной функции), когда они совсем расходятся. Подобное колебание и актуализация относительно промежуточной территории имманентно характерна для эссе, беллетризованных биографий, некоторых видов поэтического искусства (дидактическая поэзия). Для Я. Мукаржовского даже «драма осциллирует между искусством и пропагандой» [42, 46].

В равной мере на грани искусства и пропаганды балансирует живописная, графическая и плакатная реклама, которая в другой своей разновидности (через разнообразные, имеющие давние традиции выкрикивания нараспев) образует промежуточную территорию и с музыкальным искусством. Хотя здесь же вполне уместно говорить и об еще одной функции, сближающей на промежуточной территории рекламу с искусством литературы, – коммуникативной. Коммуникативная функция активно корригирует с эстетической также и в фотографии, кино, которые, хотя и имеют корни вне искусства, крайне близки коммерции и производству, однако постоянно «обнаруживают тенденцию к тому, чтобы стать искусством» [42, 58]. Особенно это актуально для кино, которое «достигает преобладания эстетической функции лишь ему свойственными средствами» [42, 48].

Как можно было заметить, там, где только речь так или иначе касается проблемы приближения и взаимодействия новоевропейской словесности с действительностью и хрупкой, подвижной, относительной, нуждающейся в обосновании границы художественного/внехудожественного, эстетического/внеэстетического, возникает феномен журнализма, шире – массовой коммуникации. Причем этот аспект у различных исследователей может быть явно не прописан, а лишь слегка намечен. Например, через указание на увлечение литературой реализма пограничными, журналистскими жанрами (бытовые, физиологические очерки, беллетризованные биографии, эссе), натурализмом и коммуникативной доминантой. Хотя он может быть заявлен и непосредственно, через констатацию господства журналистики, пропаганды, рекламы в художественной словесности. Получается, что художественная словесность, приближаясь и вступая в опасные отношения с действительностью, не просто в ней растворяется, нивелируется, утрачивая представление о художественности и эстетичности, короче говоря, перестает существовать как художественно-эстетический феномен. Скорее, она обнаруживает в себе способность к глубинным внутренним изменениям, взаимодействию, продуцированию и «обживанию» иного, нежели исконно художественный, тип слова,

способ отображения мира и личности; или же трансформируется в принципиально иной тип словесности. Журнализм, журналистский тип словесности оказывается непременным условием бытования художественной словесности Нового времени. Именно этим и обусловлено следующее *но*.

Второе *но* касается непосредственно проблемы такой ведущей ипостаси новоевропейского вида словесности, как журналистская. Естественно, что эта проблема, как и проблема художественного, эстетического, имеет давние, многообразные традиции осмысления. Однако, как и проблема художественного и эстетического, она особо активизировалась в течение XX ст., которое очень часто характеризуется как культура информационного общества и господства журнализма.

Необходимо отметить, что это было почувствовано и сознательно выражено уже на уровне поэтики и эстетики художественного слова в XVII в., в частности, польскими совизжалами. Их новины «пародийно соотносятся с популярным жанром современной им сенсационной публицистики и, по существу, преодолевают уровень общественного и литературного сознания» [44, с.232]. Важно то, что пародировались, т.е. поддавались рефлексии и переосмыслению, новости (как жанр литературной публицистики), которые работали на современном, информационно насыщенном, сенсационном материале, преимущественно, призванном удовлетворять любопытство читателя, и тем самым отличались от привычного художественного риторического слова. Оно еще во многом было ориентировано на средневековый, точнее средневеково-возрожденческий, традиционалистский тип мышления. И второй значимый момент в творчестве совизжалов, который во многом определяется их чуткостью к появлению и обособлению иного, нежели художественный, типа слова: активизация проблемы пародии, гротеска, абсурда, деформации действительности, здравого смысла. В. Молчанова, привлекая к анализу не только творчество этих прозаиков, но и многочисленные исследования, посвященные им (Ст. Гжещук, Ч. Хэрнас, И. Красинский), пишет о реализации у совизжалов логики *homo ludens*, так значимой в XX веке. В частности, она отмечает, что, «опровергая мир привычных представлений, совизжалы «играют» в новый мир (в самом буквальном смысле слова), полный непредсказуемых возможностей, невиданных закономерностей и перевернутых соотношений. Начатая как пародийная, эта игра захватывает их, уводя все дальше в сторону свободной и самоценной игры фантазии» [44, 258]. Таким образом, весьма показательна и даже симптоматична игра, которая балансирует и соединяет поэтику, эстетику и онтологию, делая актуальной проблему расширения смысла и его актуализации относительно не только общепринятой и общезначимой нормы, но и деформированных, семантически непредсказуемых центров и смыслов. Причем эта проблема, обусловленная, не в последнюю очередь, изменениями в субстанциальных основаниях слова, все активнее и настойчивее будет заявлять о себе, начиная с рубежа

XIX – XX ст., превратив абсурд и нонсенс в одних из ведущих героев нашего времени.

Сент-Бёв, ощущая присутствие в современной ему литературе нового типа слова и писательства, ставил перед собой задачу выделить тех писателей, которые в своих творениях *отдаются заботе о чистой и простой риторике*, имея ввиду под риторикой, в первую очередь, пристрастие к клише, громким словам, общим местам, пафосу, т.е. своеобразной публицистичности. Вообще в начале XIX в. вырабатывается и постепенно укрепляется среди писателей «журнальный» стиль повествования, непосредственно ощущаемая, порой сознательно выбираемая, живая «работа на читателя», точнее, «на публику», что выражается многими формально-композиционными моментами (разговор с читателем, излишние подробности текущей жизни, множество общих рассуждений, особая разбивка на главы и части). К тому же многие малые прозаические жанры (новеллы, рассказы, повести, очерки) неразрывно связаны с судьбой журналистики [26; 44-55]. Возникает особая журнальная словесность и «журнализм приводил к тому, что стиль художественного повествования часто бывал не отличим от стиля публицистики, критики и мемуаров, соседствовавших с повестями» [49, 48]. По этому поводу И. Киреевский писал: «В наше время изящную словесность заменила словесность журнальная. <...> И не надобно думать, чтобы журнализм принадлежал одним периодическим изданиям: он распространяется на все формы словесности, с весьма немногими исключениями» [56, 122].

XX же век изначально приносит с собою сложную, принципиально неоднозначную реакцию художественной словесности на журнализм. С одной стороны, фокусирующей в себе тягу и жажду *нового поэтического слова*, наблюдается явное стремление уйти от «приспособляемости» к жизни журнала и журналистики, от ее особого «типа литературного произведения», от зависания в «воздухе между журнальным волапюком и говореньем», от «крайней небрежности и принципиальной бесцветности журнальной речи» [26, 95-96]. С другой стороны «в 1910 – 1920-х годах обостряется интерес к газете, журналу, альманаху, воспринимающимся теперь как *литературный факт* (курсив автора. – Э.Ш.). На этом фоне возникает новый вид повествования, сюжет которого движется путем кусковой композиции» [57, 113]. В литературе активно развиваются малые, по преимуществу, незавершенные формы (короткий рассказ, скетч, виньетка, очерк о событиях, газетные очерки и фельетоны, отдельные корреспонденции, анекдоты), беллетризованная проза (автобиографические заметки, повести, мемуары), актуальной становится документальная проза. Повествование, в котором преобладает натуралистическая изобразительность, любовь и чрезмерное внимание к детали, быту, часто строится как визуальная смена кадров.

Подобного рода колебания в сторону журнализма, увлечение его поэтикой и эстетикой будут актуальны для поэтико-эстетических настроений начала XX века. Подробно, всесторонне анализируя манифесты, поэтические

произведения западноевропейских футуристов и дадаистов, К. Дудаков-Кашуро приходит к выводам, которые свидетельствуют не только о заинтересованности авангардного искусства в журналистском способе мировосприятия и мироотображения, но и о проникновении его далеко на территорию художественного слова. В частности, исследователь отмечает, что в футуризме «естественно смена объекта поэзии требовала и нового стилистического оформления» [58, 15], теоретическая рефлексия, выразившаяся в ряде манифестов, «приводила, в конечном счете, или к своего рода абстрагированному описанию или к подчеркнутой иллюстративности, собственно стилю репортажа» [58, 16]. Более того, в «Техническом манифесте футуристической литературы» в главе «Слова на свободе» «главный поэт-футурист [Маринетти] провозглашал приоритеты телеграфной быстроты, экономии, лаконичности, свойственных репортажу» [58, 20]. Причем Маринетти неоднократно будет обращаться к журналистике, ее возможностям, обосновывая специфику нового поэтического искусства и нового мироощущения. Эти же тенденции характерны и для дадаистов, на что обращает внимание ряд исследователей [8; 12; 16-20; 24; 31-32; 58-60]. Помимо того, симультанная организация поэтических произведений в авангарде, его особая игра, экспериментирование с графической и фонетической организацией текста, линейной несвязанностью и непоследовательностью, сознательное использование нехудожественных элементов, важность передачи множества ощущений одновременно во многом роднят его художественные произведения и эстетические установки с произведениями и эстетикой средств массовой коммуникации, особенно электронных. Начиная со второй половины XX ст., проблема журнализма, его влияния, взаимодействия с художественной литературой станет одной из основных в самых разнообразных теоретических изысканиях гуманитариев [7-12; 14; 16-18; 23-24; 31-32; 35-36; 39-41; 45; 49; 57-81].

Соотношение художественной словесности и словесности, создаваемой средствами массовой коммуникации, взаимодействие поэтических, эстетических средств, особенностей, присущих художественной и журналистской словесности, активно и целенаправленно рассматривались с различных точек зрения. Однако эти изыскания в своем подавляющем большинстве сфокусировались вокруг проблемы непосредственного функционирования текстов художественной литературы и массовой коммуникации, которые (как готовые, заданные явления) поддались влиянию друг друга, проникали на смежную, художественно-литературную или же журналистскую территорию, были очарованы или же разочарованы друг другом. Кроме того, активно взаимодействующие художественная и журналистская словесность погружались и рассматривались относительно общекультурных процессов, состояний, кризисов, когда самым естественным ответом был тезис о размывании, нивелировке границ и функций художественно-эстетического фактора; наступлении посткультуры, активизации массовой коммуникации и негации эстетического. Акцентируя внимание на ряде поворотных событий в истории языка,

слова и возникновении собственно художественной литературы в самом начале Нового времени, т.е. на внутренних, непосредственно словесных основаниях и причинах современного и постсовременного состояния культурного и литературного сознания, исследователи фактически не замечают и априори исключают из этого слово массовой коммуникации.

При этом слово массовой коммуникации уже в XIX ст., когда его присутствие стало осознаваться и закрепляться как принципиально *иное* по отношению к господствующему художественному слову, а постепенно вообще становится одним из ценностных приоритетов, оказывается в словесности как бы вдруг, ниоткуда возникшим – *atopon* словесности. Журналистский тип слова, словесности активно влияет на художественный тип слова и словесности вообще. Это признается практически всеми исследователями, которые так или иначе коснулись проблемы словесности, особенно середины XIX – XX ст.. Но каковы истоки словесности массовой коммуникации, ее статус, место, принципы вычленения и существования непосредственно в целостности словесности фактически неизвестно. Это тот аспект бытия словесности Нового времени, который не исследовался как таковой. Причем здесь имеется ввиду не столько традиционный вопрос об истоках журналистики, времени ее появления и легитимации, сколько иные проблемы. Речь идет о словесном сознании, в котором «всякий раз отражены историческое содержание той или иной эпохи, ее идеологические потребности и представления, отношения литературы и действительности» [3, 3]. И это сознание определяет совокупность принципов словесного творчества «в их теоретическом и практическом воплощениях» [3, 3]. Без прояснения этого спектра вопросов невозможно до конца понять, почему к концу XX ст. возникает феномен *поля журнализма* (П. Бурдье). А ведь и У. Эко, определяя то, что относится к средствам массовой коммуникации, очертил круг явлений, который почти полностью организует и создает образ жизни современного человека. В книге «Отсутствующая структура» он писал, что к средствам массовой коммуникации «относятся кино, пресса, телевидение, радио, роталитные еженедельники, комиксы, реклама, различные виды пропаганды, легкая музыка, массовая литература» [79, 408]. Пожалуй, можно добавить, что теперь это еще и безусловно Интернет со всеми своими, пока еще до конца неизвестными и неясными, возможностями и перспективами в области словесности, художественно-эстетических процессов.

При всем при этом статус, природа, сущность, смысловое бытие собственно слова и словесности массовой коммуникации так и остаются не проясненными, в лучшем случае, маргинальными по отношению к художественной словесности, ее теоретическим и практическим принципам. Крайне часто в исследованиях можно встретить такие фразы, представляющие собой общее место в пояснении функциональной специфики словесности массовой коммуникации, – газетность, репортажность, публицистичность стиля того или иного писателя, поэта. Но каковы субстанциальные истоки, основы,

свойства этого типа слова в семантическом пространстве словесности, и только словесности, остается вне поля зрения исследовательских интересов? Таким образом, журналистский тип словесности как бы привносится извне, появляется вдруг и начинает активно развиваться в пространстве словесности, правда, длительное время занимая вторичное, периферийное положение. Но маргинальность – это несамостоятельность, а зависимое, периферийное, пограничное по отношению к нормативному, господствующему, общепринятому смыслу положение. Маргинальность все равно актуализируется бинарностью, легитимными доминантами и является «индикатором нормального функционирования структурно упорядоченного универсума» [12, 443]. При таком подходе слово, словесность массовой коммуникации так и останутся индикатором развития центрального и центрирующего слова художественной литературы, что является неправомерным, особенно с точки зрения культурного и словесного сознания, самосознания рубежа XX – XXI веков. Еще в 1846 г. это было предчувствовано и четко выражено П. Плетневым – поэтом, критиком, журналистом, в письме к С. Шевыреву заметившим: «Мы живем в эпоху, в которую последовало что-то равное изобретению письмен и книгопечатания... Это открытие силы повременных изданий» [Цит. по 49, 46].

Однако сущность происходящих процессов, основы и субстанциальный характер целостного бытия слова и словесности в Новое и новейшее время, явленного через множественность, разнообразность слов и типов словесности, так и остались вне поля зрения исследовательских интересов. Всестороннее, детальное, целенаправленное выяснение механизмов, природы, тенденций, функциональной специфики, способов бытования этих различных типов словесности, которые оказались взаимосвязанными в своем развитии и существовании, в конце концов, поставило и проблему выяснения субстанциальных основ, сущности происходящих со словесностью и, главное, в словесности процессов. Причем подобного рода постановка проблемы оказывается возможной благодаря целому ряду причин, доминирующие из которых – уверенное, быстрое, многовекторное развитие неклассического типа культурного и словесного сознания. А главное – возможность с этой позиции ретроспективного взгляда на многие процессы и явления, что, естественно, приводит к переосмыслению многих понятий, подходов. Словесность оказывается тем событием Нового времени, которое не уступает по силе, глубине, значимости многим явлениям в области науки и техники. И слово, например, ответственно, не метафорически сопоставляется с информационной бомбой (П. Вирилио). Именно исходя из такой логики рассуждений, необходимо сосредоточить внимание на сущности и субстанциальных истоках, основах и свойствах словесности. Особенно словесности посткультуры, постсовременности, где, по мнению многих филологов, философов, социологов, культурологов, господствует медиатизированная реальность и репрезентирующие ее типы слов. При этом важно сфокусироваться непосредственно на состоянии и процессах словесности, погруженной в реальное движение культуры, но не

утратившей собственной значимости, границ и смыслов. В связи с переакцентированием внимания в семантическую плоскость новоевропейской словесности как определенного рода целостности, явленной через множество разнообразных слов, прежде всего, классического, художественного, и фактически легитимировавшегося только в XVII ст., массовой коммуникации, вновь возникает ряд вопросов.

Могут ли два ведущих типа словесности, которые за этот длительный период сосуществования проявляли неоднократно интерес друг к другу, вступали в сложные и принципиально неоднозначные отношения, (что отмечается всеми исследователями) быть актуализированы с точки зрения единого, цельного смыслового бытия? Но тогда, какова же его природа, статус и специфические характеристики, особенности реализации и существования в культуре? Конечно же, здесь речь не идет об общих истоках возникновения словесности из синкретического по своей сущности древнего культурного сознания, живущего мифом. Подобного рода логика рассуждений вновь привела бы к культурологическим аспектам и подходам, но не дала бы возможности сфокусировать внимание на словесности Нового времени как словесности, знающей и активно воплощающей уже и иные субстанциальные основы и свойства. Ведь именно они позволили в середине XIX ст. П. Плетневу, а в середине XX ст. – Х.-Л. Борхесу, Ж. Деррида поставить фактически одну и ту же проблему, которая составляет ряд основополагающих проблем Нового и новейшего времени. Сущность появления такого феномена, который самодостаточен, равноценен и равноправен длительное время господствующему типу словесности, должна рассматриваться в перспективе таких глобальных открытий мировой культуры, как письменность и книгопечатание. Именно это во многом способствовало и привело к концу XX ст. к невиданной, активной легитимации, упрочнению, доминированию в культуре слова массовой коммуникации. Предлагавшиеся ранее подходы не адекватны сущности новоевропейской словесности, понимаемой как целостность, в силу ряда причин. Так, они либо актуализировали проблему журналистского типа словесности общекультурными факторами, либо рассматривали ее с позиции художественного типа словесности, которая выступала в роли определенного рода основы и нормы восприятия словесности массовой коммуникации. А это неприемлемо, так как не учитывает в полной мере сложившуюся в словесности, и во многом культуре, ситуацию и лишает слово массовой коммуникации самостоятельности и подлинных основ именно в семантическом пространстве словесности.

В такой перспективе, обращенной к специфике бытия и бытования новоевропейской словесности, крайне актуальными становятся проблемы, затрагивающие непосредственно поэтико-эстетические понятия, категории и явления произведений словесности. Так, для художественной литературы А. Веселовский ставил проблему *поэтического сознания и его форм*, а также их исторической подвижности. Но ведь и у иного типа словесности безусловно

есть свой тип сознания и его формы, а в конечном счете, и словесное самосознание. И если «художественное сознание эпохи претворяется в её поэтике, а смена типов художественного сознания обуславливает главные линии и направления исторического движения поэтических форм и категорий» [3, 3], то возможно ли исключить такой подход к словесности массовой коммуникации? Правомерно ли ставить проблему словесного сознания эпохи, движения и смены словесно-эстетических, культурных эпох, когда слово художественное и слово журналистское будут представлять собою многолико явленную целостность словесности?

Длительное время настойчиво констатируемый факт деятельного, всестороннего проникновения газетности, журнальности, репортажности и т.п. на территорию художественной словесности как инородного элемента, начала активизировал проблемы выяснения и обоснования субстанциальных оснований этого элемента, начала. Без этого невозможно вести разговор и о сути изменений, происходящих *с* и *в* художественной литературе, как в равной мере и журналистской словесности. Не выяснена изначальная природа, сущность и тенденции развития «охудожнивания» и художественности, эстетического текстов массовой коммуникации. Они рассматриваются в основном на уровне приемов, механизмов, способов, актуализированных общей природой и положением искусства (в том числе и литературы) в культуре. Но в равной мере невозможно даже гипотетически предположить, что если слово художественной литературы оказалось подверженным многочисленным и разновекторным, порой сознательным влияниям слова массовой коммуникации, то этого же не произошло и с последним. Естественно, что слово массовой коммуникации не остается индифферентным к влиянию длительное время занимавшего центральное положение слова художественной словесности, активно и правомерно репрезентирующего специфику художественно-эстетического сознания. Но если принять, что взаимовлияния двух равноценных и равноправных начал проявляются в обоих типах словесности, активно создают промежуточные территории, то к каким смысловым и эстетическим словам это приведет? Что в реальности произведения принесут с собою смысловые и эстетические изменения и деформации, обусловленные закономерной активизацией промежуточных территорий, их принципов и закономерностей? Как это отразится в плане выражения и плане изображения? Какие поэтические, стилистические, эстетические явления станут актуальными и почему? И, следовательно, каким специфическим образом это выразится в различных, художественном и журналистском, типах словесности?

Это тот спектр основных концептуальных вопросов, ответы на которые во многом призваны и способны прояснить сложившуюся и теоретически закреплённую к концу Нового времени ситуацию в словесности как особого рода целостности. Главное, что предполагает серьёзное и ответственное осмысление, так это представление об изначальной самостоятельности, самоценности слова массовой коммуникации, которое не является маргиналь-

ным или автономным, но все равно принципиально актуализированным словом художественной словесности. Это становится особо очевидным только в XX ст., когда кардинально изменяется культурное сознание и самосознание, ведущим становится представление о преодолении любого вида центрации и стремление к открытости и не-заданности, равнозначности всех смыслов и ценностей, что может реализоваться и в ризомности, и в диалогичности культурного сознания. Но как бы там ни было, приходит ощущение значимости, жизненной необходимости различения и инаковости, которые преодолевают границы и сферы высококонформативной культуры и активно вторгаются в повседневную-профанную плоскость, которые не определяются бинарным принципом, имплицитно предполагающим аксиологическую маркированность и доминирование одного из членов оппозиции.

В культурном сознании происходит постепенное осмысление значимости иного принципа и подхода, когда существенным является не актуализация противоречий, антиномий, контрастов, любого вида противопоставлений, в том числе центра и его маргиналий, а их снятие и удержание в качественно новом целом. Так, Я. Мукаржовский, анализируя феномен эстетического и художественного в конце классической эпохи, на примере ремесла и его судьбы заметил, что «как только ремесло полностью вступило в сферу искусства, т.е. стало производить уникальные изделия с преобладающей эстетической функцией, оно лишилось своей непосредственной практической функции...» [42, 50] И далее, четко уловив суть происходящих в новоевропейской культуре процессов, формулирует: «Художественное ремесло было в значительной мере аномалией, но в то же время необходимым и закономерным фактором эстетической сферы» [42, 51]. А полстолетия спустя Ж. Бодрийяром это было выражено уже так: «Ныне аномалия приобретает весьма тревожный характер. Она – не явный симптом, а странный знак упадка, нарушения правил какой-то тайной игры или, по меньшей мере, чего-то нам неизвестного, <...> мы прошли некую точку обратимости, предметной противоречивости и живьем вступили в космос непротиворечивости, увлеченности, экстаза, удивления перед необратимыми процессами, впрочем, не имеющими смысла» [39, 50].

Естественно, что подобного рода настроения и тенденции не могли не отразиться и на облике, смысловых, эстетических интенциях новоевропейской словесности, которая после ряда кардинальных изменений и потрясений принципиально не осмысляется в бинарной системе координат, в которой центральным и центрирующим началом выступает художественная литература. Появление и быстрое развитие, укрепление слова массовой коммуникации приводит внутри словесности к процессам не менее сложным, требующим пересмотра многих методологических подходов и принципов. И, наверное, предполагает признания в том, что она (словесность) тоже, подобно садоводству, художественному ремеслу, претерпевших трансформации своих субстанциальных оснований, «была в значительной мере аномалией, но в то

же время необходимым и закономерным фактором эстетической сферы» [42, 51]. Это и есть тот круг вопросов и проблем, который будет рассматриваться в монографическом исследовании.

Автор монографии выражает искреннюю благодарность своему научному консультанту – Анатолию Григорьевичу Погрибному, советы и замечания которого позволили разобраться во многих проблемах. Всесторонняя поддержка и понимание директора Института журналистики Киевского национального университета им. Т. Шевченко Владимира Владимировича Ризуна и заведующей кафедрой истории литературы и журналистики Натальи Николаевны Сидоренко позволили состояться научному поиску. Постоянные и поистине интересные беседы, дискуссии с рецензентами Людмилой Александровной Ореховой, Александром Андреевичем Галичем, Владимиром Ивановичем Шклярком, Валерием Феликсовичем Ивановым, Игорем Леонидовичем Михайлиным, Владимиром Михайловичем Владимировым, их замечания и вопросы помогли открыть новые грани в исследовании и критически осмыслить уже написанное. Особая, сердечная признательность учителям и коллегам, которые с участием относились и к судьбе автора, и к судьбе работы, – Михаилу Моисеевичу Гиршману, Валентину Павловичу Сидельникову, Анатолию Афанасьевичу Загнитко, Степану Васильевичу Мишаничу, Анне Юрьевне Мережинской, Валентине Ивановне Силантьевой, Валентине Николаевне Галич, Ирине Ивановне Московкиной, Леониду Генриховичу Фризмону. Нельзя не сказать огромное спасибо за доброе, дружеское отношение коллегам из Института журналистики и Института филологии Киевского национального университета им. Т. Шевченко.

ГЛАВА 1. ОБЩЕТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ СЛОВЕСНОСТИ НОВОГО ВРЕМЕНИ В КОНТЕКСТЕ ФЕНОМЕНА ПОЛЯ ЖУРНАЛИЗМА

1.1. О сущности эстетики аномальности и ее проявлении в различных типах словесности Нового времени: к постановке проблемы

XX век – один из самых напряженных, провокационных, постоянно чреватых непредсказуемостью и неожиданностью периодов Нового времени, который вынуждает давать ему самые противоречивые, неоднозначные характеристики и прогнозы развития во всех областях и сферах. Кроме всего прочего, он ознаменовался «многообразными направлениями, по которым развивалась эстетическая мысль» [1, 615]. Диапазон этих направлений настолько широк, полисемантический, полилогичен, что в него самым естественным образом входит классическое, идущее от Демокрита и Аристотеля, представление о сущности эстетического, эстетическая механика, апеллирующая к общей теории «одушевления», техническая эстетика, направленная на «низкую», массовую сторону жизни – дизайн, эстетический плюрализм, кульминационным проявлением которого является шизофрения... Как отмечает В. Петров-Стромский: «Вокруг «проблемы эстетического» накопилось столько мудрствований, что она стала казаться даже чем-то таинственным, во всяком случае – одной из самых сложных» [2, 155].

Подобную ситуацию, казалось бы, не стоило усугублять введением еще одного нового понятия, изначально не прозрачного по своему смыслу. И казалось бы, что в существующем многообразии эстетических теорий и понятий вполне можно подобрать подходящее, которое бы соответствовало самым общим представлениям об эстетическом и было адекватно сложившейся культурной ситуации. Прежде всего имеется в виду как никогда актуализировавшаяся проблема сдвигов, перестройки и упрочнения новых соотношений, с одной стороны, между различными видами искусства, а с другой стороны, между искусством, наукой и повседневностью, о которых много говорится в гуманитарной сфере знаний. В самом широком, обобщенном смысле ее можно представить как проблему смены классической, словесно-письменной, парадигмы и формирования новой, аудиовизуальной, парадигмы культуры, где ведущую роль играет не слово, а ансамбль знаков и где письменность подвергается сомнению. Актуализация этой проблемы происходит относительно понимания письменности как того, что давно и мощно *навязывает себя миру и управляет в рамках единого порядка* (Ж. Деррида).

Естественно, что все более ощущаемая и осознаваемая в Новое время утрата словом приоритетных позиций, активизация и упрочнение считав-

шихся длительное время маргинальных способов и средств коммуникации, стремление к утверждению полиглотности культуры, равноценности, равнозначности *всех* языков культуры, не могло не привести к ряду крайне важных трансформаций и сломов как в самой культуре как некой целостности, так и в различных её сферах и областях. Прежде всего словесности, как той области, где язык, языковое сознание получили наиболее глубокое и всесторонне развитие. Это с одной стороны. С другой стороны, ряд происходящих непосредственно в словесности кардинальных изменений, сопряженных с трансформациями словесного сознания и его форм, обнажает проблему множественности различных типов слов, активно взаимокорректирующих, проясняющих некое аномальное состояние.

Если эксплицировать идею Я. Мукаржовского о художественном ремесле как аномалии на словесность Нового времени, то вполне можно говорить о следующем. Аномальность – это стремление и готовность явления, не утрачивая собственной сущности, основных форм и способов существования, принять иные, может быть, даже принципиально не свойственные характеристики, свойства, способности. Слово (Логос) как наиболее укорененное в культуре, идущее от Античности и значимое, фактически, во все последующие периоды развития культуры, определение сущностных основ, законов со-бытия человека и мира, претерпевает изменения в начале Нового времени. Именно тогда оно принимает в себя и выражает через себя *цельное* и *органическое* знание (В. Эрн, о. П. Флоренский), в том числе, и в реальности произведения словесного искусства. Но что это значит, когда происходит имманентизация Абсолюта человеческому сознанию и произведение искусства своеобразно принимает в себя это состояние? Ведь слово, во всей его цельности и многообразии, знает и выражает уже не только авторитет, позицию сакрального, но и человеческого измерения. Словесность, рожденная Новым временем, – это словесность, в которой изначально со-существуют, со-осуществляются и со-противопоставляются начало, идущее от Логоса, и то, чему оно всегда было противоположно, – «все безотчетное и бессловесное, безответное и безответственное, бессмысленное и бесформенное в мире и человеке» [3, 117]. Не случайно, начинается формирование, возрастание индивидуально-личностного начала в литературе и строгое различение, постепенное разграничение между словесностью научной, деловой, выражающей профессиональные потребности, интересы, и собственно художественной. Развитие и укрепление человеческого, индивидуально-личностного, ориентированного на время и историю, начала в словесности укрепляет основу для становления аномальности. При этом аномальность понимается именно как возможность естественного, непротиворечивого, не эклектического сосуществования нескольких равноправных и равнозначных типов слов в целостности словесности.

Кроме того, аномальность – это проявление промежуточной территории, где сходятся и вступают во взаимодействие самостоятельные в своих

основах и принципах существования типы слов; это территория, которая в Новое время становится доминирующей вследствие того, что длительное время господствующий центр и задаваемые им маргиналии претерпели ряд революционных трансформаций. Здесь имеется в виду то, что, во-первых, Логос постепенно утрачивает центральное и центрирующее положение, проблематизируется, а секуляризованный светский тип слова все более упрочивается. Во-вторых, в культурно-исторической перспективе слово, вербальный, письменный язык длительное время выступали в роли доминирующих культурных центров, а художественное и эстетическое – в роли центров «высокой» культуры. Однако в начале Нового времени легитимировался и получил быстрое развитие новый тип и слова и коммуникативных, эстетических отношений, функций, который активно вступил в различного рода взаимосвязи с прежним, художественным, эстетическим измерением. При этом, как нам представляется, не произошло совмещения, в смысле совпадения, нивелирования обоих типов слов.

Возникает крайне интересное состояние словесности, когда субстанциально различные типы слов, вызревающие внутри словесности и уже настоятельно требующие самостоятельности, создают такую семантико-эстетическую целостность, в которой активизируются явления, занимавшие длительное время маргинальное положение, репрезентировавшие вненормативные, внесмысловые интенции. Идет активное развитие народной литературы, рассчитанной на массового читателя, усиливается сюжетность, развлекательность, языковая и жанровая многообразность, что было не характерно для средневекового типа словесности, но что будет упрочиваться в последующем развитии словесности. Причем эти реакции в реальности произведения обуславливают активизацию и в плане выражения, и в плане изображения закономерных, причинно-следственным образом взаимосвязанных с этим явлений. Например, изменение композиции художественного произведения через включение в него риторически-публицистических рассуждений, разговоров с читателем, или же пристрастие к нелинейной организации повествования; чрезмерная заинтересованность в специфическом документализме, общих местах, повышенной эмоциональности, избытку фактическими деталями; развитие конкретно-фактологического подхода и т.п. А на территории журналистского слова это вполне может выражаться в беллетризации, освоении достижений психологизма, попытках разработать детально характер героев, включить в повествование различного рода эстетические игры и приемы. И в литературоведении это – уже общеизвестные факты, обусловленные изменениями в культурно-историческом, социально-общественном сознании Нового времени. Однако в измерении словесности они, практически, не связывались с появлением и официализацией принципиально нового типа слова – слова массовой коммуникации, а актуализировались исключительно «художественноцентричностью». Это привело, с одной стороны, к тому, что многие явления и процессы в художественной словесности трактуются пре-

имущественно с позиции становления индивидуально-личностного начала, кризиса рациоцентричности и сопряженных с ним процессов. С другой стороны, феномен журнализма окажется привнесенным извне, из пространства культуры, как бы неведомым агрессором, неизвестно почему экспансирующим словесности свои нормы и закономерности. А это не совсем отвечает сущности происходящих в словесности и со словесностью процессов. И главное, что журнальный тип словесности, журнализм – это ведь тоже словесность, которая возникает внутри целостности словесности и не может восприниматься как нечто стороннее, параллельно существующее в культуре, как скажем, научный тип словесности¹.

¹ Также можно предположить, что, наряду с этим в обоих типах словесности происходит и активизация таких явлений, которые, хотя на первый взгляд, непосредственно и не относятся к заявленному комплексу проблем художественного/внехудожественного, эстетического/внеэстетического, актуализированных феноменом журнализма. Тем не менее они репрезентируют процессы и состояния глубинных смысловых и эстетических сломов, обусловленных кардинальными изменениями в судьбе словесности Нового времени, в том числе и развитием слова массовой коммуникации. К числу этих явлений прежде всего относятся явления, в основе которых лежит идея ощущаемой противоречивости, внутренней антитетичности, анормативности или даже вненормативности, тяга и настоятельная потребность осуществления на границах, что находит отражение и в плане выражения, и в плане изображения. Это обусловлено несколькими причинами. Во-первых «открытие» времени, современности, как особых поэтических явлений реальности художественного мира. Во-вторых, активизация интенции случайности, открытости и чуткости по отношению к иному, незаданному, не жестко норматизированному, традиционному смыслу, различного рода смысловым сломам. Вследствие этого актуальными стали проблемы растущего самосознания личности, личностной свободы, которые различными способами реализуются в произведениях словесности. А это может осуществляться не только через явную апелляцию к журнальному типу словесности, ее открытиям и возможностям, и в первую очередь, объективности, историчности, открытости времени. Также это может реализоваться и через «голое» слово, лишенное представления о ценности и значимости идеологической атмосферы и системы идей, переживаний оценок, лежащих вне индивидуально-авторского контекста, о чем пишут и Л. Гинзбург, и В. Кожин [4-5]. Но еще это вполне может реализоваться и через ряд явлений поэтического, эстетического диссонанса, «дерзости», которые становятся возможными благодаря именно ряду революционных трансформаций в культурном и словесном сознании Нового времени. К ним относятся оксюморон, парадокс, абсурд, нонсенс, безумие, болезнь, которые к концу XX ст. превратились в ведущие явления и словесности, и культуры. Можно уже говорить о том, что поэтика словесности XX ст. – это поэтика постоянных сломов, антитетичностей, непредсказуемости, что будет проявляться на всех без исключения уровнях бытия произведения и стоящего за ним мира. И это невозможно не принимать во внимание и не учитывать специфику реализации в различных типах словесности, не только художественной, но и журналистской. Особо активизировавшиеся в художественной литературе Нового времени, представляющие интенции неклассического типа сознания, эти явления и процессы станут актуальными и для текстов массовой коммуникации, и во многом будут прояснять специфику существования, соотношения произведений художественной литературы и массовой коммуникации в контексте словесности. Это то, что требует многоаспектного, детального исследования, как с позиции теории литературы, поэтики, так и истории литературы, с

Эти процессы и явления служат одним из ярких и очевидных доказательств значимости промежуточной территории, где наблюдается одновременное доминирование художественного, эстетического и журналистского, коммуникативного. Промежуточная территория, где реализуются аномальные интенции, обнаруживает, что опасная, провокационная близость литературы к действительности не свидетельствует о кризисе, гибели словесности, а проясняет, утверждает значимость словесного сознания, его разнообразных и разнородных форм. При этом постоянно приходится учитывать сложный характер словесности Нового времени.

Все это приводит к тому, что одной из главных проблем современной культурной ситуации является прежде всего проблема слова, которое «функционирует и развивается *именно в этом средовом контексте*» (курсив автора. – Э.Ш.) [6, 36]. А это и определяет смысловой центр и диапазон актуальных вопросов, тенденций и перспектив исследования. Многие проблемы, которые ранее носили частный, локальный характер, оказываются, вследствие актуализации полиглотности культуры, упрочняющего представления о кризисе логоцентричности, художественно-эстетического феномена, легитимации ансамбля знаков, не просто актуальными, ведущими, а смыслоопределяющими, обозначающими, проясняющими сущность происходящих процессов, смысловых и эстетических изменений. И если слово изначально было не только одним из главных достижений и факторов культуры, принципиальным показателем отличия человека от животного, ведущим средством общения, но и символом Человека Творящего, Демиурга, так как оно является идеальным средством выражения мысли, то иные языки культуры заняли маргинальное положение. В частности, они либо стали сопутствующим средством коммуникации в повседневно-бытовой сфере, либо реализовались в художественной культуре (танцевальное, драматическое, музыкальное, изобразительное искусства). Неклассическая аудиовизуальная парадигма культуры по-новому осмысляет и актуализирует в общем-то традиционные, если не сказать, хрестоматийные, проблемы полиглотности культуры, приоритетности художественно-эстетического феномена, обнаруживая в них принципиально иные смыслы и основания, предлагая во многом самостоятельные, оригинальные, поливероятностные, полисемантические, но провокационные пути и перспективы развития.

Одним из частных, но значимых для современной культурной ситуации следствий из подобного, как принято обозначать, переходного состояния, является, сформулированное тоже в первичном, самом обобщенном виде, представление о кардинальной трансформации, определяющей последующие изменения в традиционной проблеме соотношения текстов словесности и различных средств массовой коммуникации. Художественная литература (по

непременным включением и сопоставлением национальных литератур. Здесь же эта идея высказана в виде гипотезы, которая предполагает дальнейшую проверку на жизненность.

природе своей ориентированная и бытующая только в слове) и средства массовой коммуникации (принципиально и изначально апеллирующие к ансамблю знаков) уже не могут существовать исключительно по классическим законам и обнаруживают качественно иные основания, параметры, методы, тенденции, перспективы и логику соотношения, взаимосвязи, со-развития. Они активно образуют промежуточные территории с присущими им спецификой эстетического, художественного, коммуникативного, риторического.

Естественно, что за долгий период (начиная с XVII ст.) сосуществования и развития художественной литературы и массовой коммуникации были выработаны определенные традиции их соотношения. Однако, как правило, они носили частный, «внутри профессиональный», «внутри сферный» характер, актуализировались относительно традиционного культурного сознания, когда, во-первых, проблемы полиглотности культуры глобальной трансформации художественно-эстетического, коммуникативного начал, функций не были столь актуальными, преимущественно носили абстрактно-идеальный характер размышлений и реализовались в плоскости логоцентричности. Слово было ведущим и, фактически, единственно определяющим жизненным пространством литературы и как любого произведения, закрепленного в письменном (впоследствии еще и напечатанном) слове и как искусства слова, того, что называлось *изящная словесность, поэзия*. Это тот период XVIII – XIX ст., когда, по мнению многих исследователей (А. Веселовский, А. Потебня, М. Грушевский, Н. Костомаров, Дм. Чижевский, Ю. Лотман, В. Кожин, Р. Барт, А. Компаньон, Ж. Женетт, П. де Ман) литература занимала центральное положение и была главным репрезентантом духа народа, нации, государства, культуры.

Именно поэтому, во-вторых, слово массовой коммуникации растворялось, нивелировалось общим представлением о литературе, точнее с терминологически-понятийной точки зрения, словесности, как искусстве слова. И *arq̄i*, в силу того, что оно тоже слово, тоже имеет *литературную* (письменную, представленную для чтения) *форму бытия слова* (В. Кожин), оно рассматривалось, активно оценивалось в пространстве литературы, характеризуясь как одна из его разновидностей. Внимание преимущественно сконцентрировано на менее различающихся (критических, публицистических, риторических) проявлениях словесности.

При этом не стоит выпускать из виду, в-третьих, что соотношения литературы/журналистики не носили однозначного характера. Большинство исследователей отмечало, что и литературе тоже крайне сложно проникнуть на территорию собственно журналистики и реализоваться на ней. Изначально в журнальном типе журналистики главенствовали, как известно, естественные науки, а художественная литература, с характерной морально-нравственной константной доминантой, усиленной спецификой культурно-эстетического сознания той эпохи, не находила в них должного отражения. Это обусловлено, в первую очередь, тем, что ведущим и определяющим было

представление о социальном прагматически-утилитарном, сугубо функционально-идеологическом предназначении средств массовой коммуникации уже в силу того, что они отличаются «оперативностью и актуальностью информации» [7, 37]. К тому же слово массовой коммуникации по своим субстанциональным характеристикам оказывается в определенного рода близости научному типу словесности, которая тоже, начиная легитимироваться и упрочивается в Новое время. Оно способствует процессу распада цельности восприятия, о котором говорил Т. Элиот, и трансформации словесности, кардинально изменяя ее облик. Одним из доказательств этих парадоксальных и неоднозначных отношений служит судьба журналов Запада. По мнению Я. Зунделовича, отраженному в словарной статье «Журналы Запада», помещенной в «Литературной энциклопедии» (1930), уже в XVII ст. появляются журналы, но только в научной среде, а также активно развиваются газеты, так как пробуждающееся политическое, социальное, общественно-экономическое «самосознание буржуазии требовало соответствующей журналистики» [8, 207-208]. И только к концу XVIII ст. «тот тип литературного журнала, который выработался в результате борьбы между чисто политической и чисто литературной тенденцией, явился в сущности определительным для всех последующих форм широкой местной журналистики. Это сочетание общественно-политического и литературного материала, объединенного общностью устремлений и социальной установки» [8, 207-208].

В-четвертых, техническая сфера жизнедеятельности человека не развивалась быстрыми темпами, не была разнообразна по своему проявлению, функциональной предназначенности, погруженности в повседневно-бытовую сферу и не принимала столь тотального и мифического характера, не обладала угрожающей самостоятельностью по отношению к человеку и миру. Это с одной стороны. И с другой стороны, эта техническая, биотехническая сфера жизнедеятельности, развитость цивилизации не вынуждали к изменению самосознания, самоидентификации человека и культуры, но, и это главное, к образованию, быстрому активному развитию новых языков подобного измененного самосознания и самоидентификации.

Современная культурная ситуация все более осознает и закрепляет в различных практиках произошедший революционный переворот, прежде всего внутри субстанциональных свойств слова, эстетического, коммуникативного, а также личности и мира. Она на качественно иных основаниях актуализирует вопрос, а точнее даже, проблему соотношения художественной литературы и массовой коммуникации как *измерений* (Ж. Делёз), репрезентирующих изначально генетически и субстанционально различные типы словесно-культурного сознания. Во многом этим и обусловлено введение нового понятия – эстетика аномальности, которое призвано не только определить и прояснить сущность, закономерности, тенденции, методологию существования слова в новой культурной ситуации, когда кардинально меняется судьба самого слова. Главным оказывается установить принципиально иной, по от-

ношению к традиционному, предмет обсуждения, когда «предметом обсуждения становится уже не смысл или ценность, а способ производства смысла или ценности» [9, 28]. Под этим углом зрения тексты художественной литературы и массовой коммуникации и обнаруживают принципиальную разность и различность, особенно проявившиеся в современной культуре, когда произошла *смерть* длительное время господствовавших, ведущих понятий, явлений, смыслов и значимыми оказались не они, а именно *способ* производства понятия, смысла, ценности.

Отметим, что само понятие *эстетика аномальности*, во-первых, не существует, а, во-вторых, является достаточно спорным по своей формулировке. Именно поэтому начать необходимо с поисков легитимности понятия, как бы сказал Ж.-Ф. Лиотар. Однако поиски легитимности понятия принципиально взаимосвязаны с обоснованием актуальности темы, ее обусловленности культурными и словесно-эстетическими процессами Нового времени, нашедшими воплощение в слове, и реальности, стоящей за ним, подвергшимся кардинальной перестройке, когда «слово больше не творит мир, оно лишь его упорядочивает и гармонизирует» [10, 25].

При этом изначально необходимо еще раз прояснить следующие общие моменты. Аномальность понимается нами как явление сложное и неоднородное по своей природе, представляющее собой, прежде всего, эстетический и культурный феномен, появление которого обусловлено спецификой словесного, религиозно-идеологического, художественно-эстетического сознания Нового времени. Аномальность – это во многом естественная и закономерная реакция словесного и общекультурного сознания на ряд кардинальных трансформаций, обусловленных процессами секуляризации, превращения человека в своеобразный центр мира, его специфической абсолютизации, доминирования рациональности и разума. Аномальность манифестирует результаты распада цельности мировосприятия, боговдохновенности мира и человека, когда у каждой части, или лучше сказать «осколка» цельности, появилась своя официальная, прочная позиция и манифестирующее ее слово. При этом, во-первых, невозможно говорить, что именно художественное слово полностью взяло на себя роль хранителя цельности, единственное в пространстве словесности воплотило в эстетической реальности целостность мира. Ведь с разной силой проявляющиеся, но постоянно актуальные процессы сближения, взаимодействия художественного слова с журнальным, газетным, репортажным типом слова, которые, как было отмечено, ощущались уже в XVII ст., начиная с поэзии совизжалов, не позволяют говорить о единовластном господстве в словесности художественного слова. Во-вторых, происходит активизация промежуточных территорий, где, как правило, одновременно доминируют несколько функций, например, эстетическая и коммуникативная. Эти территории образуются несколькими преобладающими равнозначными, равноправными типами словесности: художественной

литературы и массовой коммуникации, которые собственно и создают целостность новоевропейской словесности.

Вследствие этого аномальность как определенное понятие не следует смешивать с общеупотребительным словом «аномальность», обозначающим любое отклонение от нормы, неправильность, невозможность чего-либо. Безусловно, аномальность как словесно-эстетический и культурный феномен связана с проблематизацией нормы, нормальности. Однако она не предполагает обязательной оппозиционной взаимосвязи аномальность – норма (нормальность). Более того, проблема нормы, нормальности (как некоего регулятора и стандарта или же актуализатора видовых проявлений аномальности) в данном случае не является первоочередной. Скорее, актуально первичное семантическое значение слова «аномальность», когда «аномалия от греч. уклонение от обычного, несходство с обыкновенным...» [11, т.1, 17] Но и при этом причины появления аномальности как культурного, словесно-эстетического, идеологически мировоззренческого феномена лежат в принципиально иной семантической и методологической плоскости, нежели активизация всего лишь аномативности, маргинальности, которые, скорее, являются следствием и манифестацией кардинальных изменений в культурном новоевропейском сознании, что нашли свое отображение в состоянии словесности, ее произведениях. Разговор о маргинальных, вненормативных явлениях возможен при условии дифференциации субстанциальных оснований словесности, выяснении внутренних причин ее множественности, разновекторности устремлений. Ведь многое невозможно объяснить внутри словесности общекультурными процессами или даже их своеобразным преломлением литературным сознанием и самосознанием. Начиная с Нового времени, в словесности появляется нечто такое, что часто невозможно понять, если отвлечься, переориентироваться в плоскость культуры и культурных изменений. Тогда придется говорить о вдруг и ниоткуда (в пространстве непосредственно словесности) взявшемся журналистском типе слова и активно вступившем во взаимодействие со словом художественным, а постепенно утверждающим значимость аудиовизуального бытия культурного сознания.

Проблема аномальности как некой промежуточной территории отчетливо ощущается. Наиболее четко и ёмко сущность этого проблемного поля уловил и сформулировал в конце 20-х гг. А. Лосев, правда, не называя это явление аномальностью, а в конце 80-х гг. – В. Библер. А. Лосев, размышляя о сущности и роли музыки в мироздании и жизни человека, указывал на то, что новоевропейская музыка, будучи и музыкой (в современном нам понимании) и воплощая нечто высшее, соответственно воспринималась и со светским восторгом, абсолютизируя человеческий субъект, и претворяла трансцендентальный принцип восторга. Музыка эквивалентна молитве: «музыкальный восторг является чистейшим, совершеннейшим достижением культуры, наиболее положительным и ценным, что дала Западная Европа в Новое время» [12, 302]. Важно то, что музыка оказывается одновременно и

антропоцентричной, и проявляющей Абсолют. Музыка, если прибегнуть к идее Я. Мукаржовского, – это тоже своего рода промежуточная территория, ценная именно становящейся промежуточностью. Она тоже, подобно ремеслу и словесности, может быть отнесена к аномальности как странному, необходимому и вполне закономерному явлению, порожденному Новым временем.

Через шестьдесят лет, отталкиваясь от общекультурных фактов и факторов, где художественно-эстетическое, религиозно-теологическое будет учитываться наравне с научно-техническим, повседневно-бытовым, В. Библер придет к аналогичным идеям, подводящим определенного рода итог Нового времени. В. Библер. В статье «XX век. Человек. Культура» он постоянно подчеркивает, что буквально на всех уровнях существования культуры, «в начале XX века связь веков разорвалась» [13, 302] и во всех отраслях знания (даже в естествознании) «возникают странные феномены» [13, 304]. Причем к концу века все отчетливее приходит осознание того, что «человек Европы (и не менее человек Азии и Африки) оказывается где-то в промежутке различных встреч и пересекающихся смысловых кривых <...> В таком промежутке ни один осмысленный поступок уже не имеет абсолютной исторической или ценностной санкции» [13, 303]. Рубежность, выбор, ответственность, самоответственность, самоидентификация и непротиворечивость сплетаются в единый смысловой клубок, обнаруживая и обнажая невозможность разведения бытийного и повседневного, я и другого, я и иного. Промежуточное состояние мира и человека становится едва ли не самым естественным и надежным, проявляясь на всех без исключения уровнях существования культуры как невозможность, необычность, странность и даже как *утрата трансцендентного единства основного видового самовосприятия* (Ю. Хабермас).

Действительно, в последнее время одним из общих мест в большинстве как отечественных, так и зарубежных исследований, касающихся самых различных отраслей науки, является проблема граничности, рубежности, переходности, кризисности, этапности XX ст., реализующаяся преимущественно в субстанциальных основах слова и коммуникации. Особенно остро и экзистенциально обнажено (что вполне естественно) эта проблема дала себя почувствовать на рубеже XX – XXI ст. В ее семантическое поле втянуты, фактически, все ведущие, конституирующие культуру понятия. Культура, по преимуществу, перестает мыслиться как среда, растящая, питающая человека, и как нечто постепенно стадийно развивающееся. Культура разуподобляется человеку и человеческой жизни и больше не ощущается как определенный аналог доступного, очевидного осуществления жизненного цикла. Она все более начинает осознаваться и восприниматься через понятия рубежа, эпистемы, промежутка, препятствия, непонимания, которые постоянно, упорно и неизменно циклично повторяются, приобретая, в зависимости от семантического пространства актуализации, специфические виды и формы проявления. Все чаще и настойчивее, по мысли М. Мамардашвили, любое

знание «ставит нас перед ситуацией разрушенного понимания или разрушенной наглядности» [14, 77], когда я, мир, мера предшествующего знания, общение и сообщение больше не реализуют принцип соразмерности или «принцип понятности <...> принцип некоторого космологического включения человека» [14, 76]. И явления, и знания, и вещи становятся непонятны, несоразмерны в том смысле, что препятствие и непонимание не есть артефакты понимания, а «являются самостоятельными продуктивными явлениями» [14, 349]. И, кроме того, принцип понимания не дан и не константен: его «приходится устанавливать, *воспроизводя всякий раз какие-то новые условия человеческого существования* (курсив наш. – Э.Ш.), чтобы было возможно восстановление понимания» [14, 79]. Язык при этом играет определяющую роль, выступая той реальностью, языковой реальностью, которая во многом способствует установлению принципа понимания. В ней возникают и господствуют, или точнее говоря, становятся возможными принципиально новые по своей сущности явления, преимущественно, смешанные явления, которые «даны всегда в языке, вместе с языком их осмысления. <...> Они случаются не только во внешнем пространстве, но одновременно во времени смысла и понимания» [14, 348]. Человек как бы заключен в измерение, определяемое сложными, двойственными границами понимания/непонимания, актуализируемыми языком-смыслом.

Рубежность и кризисность имеют тенденцию превращаться в символ культуры, а переходность становится едва ли не единственно естественным ее состоянием, что, однако, не было бы принципиально новым, свидетельствующим о кардинальной смене культурных парадигм, если бы не предельная, граничная актуализация проблемы слова. Это еще почувствовал, тонко ощутил в самом начале XX ст. Н. Бердяев. В «Кризисе искусства», говоря непосредственно об искусстве, но подразумевая культуру в целом, он писал: «Много кризисов искусство пережило за свою историю. Переходы от античности к средневековью и от средневековья к возрождению ознаменовались такими глубокими кризисами. Но то, что происходит с искусством в нашу эпоху, не может быть названо одним из кризисов в ряду других. Мы присутствуем при кризисе искусства вообще, при глубочайших потрясениях в его тысячелетних основах» [15, 3.]. И одним из потрясений новоевропейской культуры было потрясение именно субстанциальных онтологических основ и свойств слова, что необходимо учитывать в первую очередь при разговоре о становлении неклассического типа культурного сознания.

Хрестоматийная, берущая свои истоки, в частности, в платоновском «Кратиле» проблема парадокса языка, «столкновения между “естественным” и “конвенциональным” происхождением обозначений вещей словами» [16, 21], вновь активно переосмыслиется в начале XX ст. И здесь именами-символами являются Ф. Ницше, З. Фрейд. А затем проблема языка, слова, коммуникации, диалога становится наиболее актуальной, жизненно важной для всего столетия (Р. Якобсон, М. Хайдеггер, М. Бахтин, Ю. Лотман,

М. Маклюэн, Ж. Делёз, П. де Ман, М. Бубер, Ж. Деррида, П. Рикер, У. Эко, М. Фуко, С. Лангер). Это во многом свидетельствует о том, что кардинальное и необратимое разрушение классического образа мира происходит действительно уже не *на* и *в* вещах, а *в* и *на* языке. Не случайно, Ж. Делёз в «Логике смысла» в самом начале трактата, в третьей серии, через ряд вопросов так сформулировал эту вечно парадоксальную в своей сущности проблему: «И если вещи не соответствуют своему имени, то, что может уберечь их от его потери? Что тогда останется, что оградит нас от произвола денотаций, которым ничего не соответствует, от пустоты индексов, то есть формальных означающих типа «это» – если и то и другое окажется лишенным смысла?» [17, 36]. И проблема порождения, существования смысла, ценности, я, мира, их взаимосвязи предопределена во многом именно протеканием, состоянием и осмыслением кризиса, актуализируемого потрясенным в своих субстанциальных основаниях словом [См. по этому поводу: 18]. Это та жизненно значимая ситуация, когда четко, откровенно и беспощадно осознается, что «последняя возможность, по-видимому, состоит в том, чтобы отождествить смысл с сигнификацией» [17, 37] и что «Я первично и самодостаточно в порядке речи, поскольку сворачивает значения, которые должны еще сами развернуться в порядке языка. Если эти значения разрушаются, если они не обладают внутренней устойчивостью, то личная идентичность утрачивается, Бог, мир, Я становятся зыбкими образами сновидения того, кто сам едва определен» [17, 36-37].

Этот круг проблем вообще характерен для европейского умонастроения конца Нового времени. Н. Автономова, анализируя исследования французского структурализма и постструктурализма, отмечает, что одним из ценностных способов, методов познания и переживания кризиса современной культуры является поиск новой опоры. «Где только не искали новые опоры: в очевидностях обыденного человеческого существования, в механизмах бессознательной психики, в мельчайших фактах познания, в самой жизненной стихии. <...> В результате те основные направления европейской мысли, для которых наука и познание были важными предметами (рационализм с опорой на исходные интуиции и эмпиризм с опорой на чистые научные факты), разочаровались в своих программах и пришли, по сути, к общей теме – посредникам и предпосылкам познания, без которых ничто «очевидное» и «достоверное» невозможно» [19, 7]. Поиски новой опоры одновременно сопровождались и поисками нового основания и обоснования языка, языкового состояния как состояния, обнажающего и демонстрирующего не смену эпох, этапов внутри единой культурной парадигмы, а именно разграничение и перемену культурных и во многом коммуникативно-эстетических парадигм. При этом говорили о *состоянии постмодерна* (Ж.-Ф. Лиотар), о культуре *постиндустриального общества* или *информационного общества* (Н. Винер, Д. Бэлл, Ар. Маттелар, М. Кастельс, П. Леви), об *обществе спектакля* (Г. Дебор, М. Фуко, Б. Дорт, Г. Алмер, Й. Биррингер), о *медиатизации культуры* (Л. Землянова), об эпохе *культуры цинизма* (П. Слотердаjk), о *постор-*

гаистическом культурном состоянии (Ж. Бодрийяр), об эпохе *стресса* (Г. Селье), о культуре *экстаза* (В. Костецкий), о *нигилистической модели культуры* (Т. Дмитраш), определяли самосознание европейской культуры XX века как *состояние между мифом и игрой* (В. Гальцев), кроме того, активно постулировали *поле журнализма* как господствующую, тотальную *иносферу бытия современности* (Ж. Баландье, П. Вирилио, П. Бурдьё).

При любом подходе проблема языка и слова является не только одной из константных, но и главенствующей. Как написал Н. Суслов в «Предисловии» к исследованиям 60-х гг. «Голос и феномен», «Форма и значение», «Различения» одного из классиков современного гуманитарного знания, оказавшего огромное влияние на последующее развитие многих идей и представлений, Ж. Деррида писал: «В этих трех работах, в конечном счете вырисовывается тема *бытия и коммуникации*. Не изнуряют ли бытие и коммуникация друг друга во взаимных столкновениях и не исчезают ли, по сути дела, в динамике различения? <...> Быть может, бытие – это *становление-бытие коммуникативности* (курсив автора. – Э.Ш.), а коммуникация – это *становление-коммуникативность бытия?* (курсив автора – Э.Ш.) [20, 8]. И в последующие десятилетия работы по разным областям гуманитарного знания (философским, филологическим, социологическим, психологическим, политическим, компаративистским, коммуникативистским, культурологическим) так или иначе, но фокусируются вокруг проблемы слова, знака, чтения, письма, коммуникации.

Например, Ж.-Ф. Лиотар, обосновывая современное состояние культуры прежде всего через состояние знания, отмечает повышенную роль языка. В работе «Состояние постмодерна» (1979) он обозначает состояние современного знания как «состояние культуры после трансформаций, которым подверглись правила игры в науке, литературе и искусстве в конце XIX в. Здесь мы будем рассматривать эти трансформации применительно к *кризису рассказов*» (курсив наш. – Э.Ш.) [21, 9]. Кризис рассказов – это то предопределяющее, что позволяет обнаружить и обнажить сущность, границы, тенденции и одновременно, может быть, перспективы развития информационного общества, как культуры, актуализированной промежуточными территориями, двумя доминирующими типами словесности. При этом основополагающими в поисках новой, осознанной легитимности являются языковые игры. Они актуализируются не только состоянием знания, но и мира, человека информационного общества, которые неспроста называются по своей сущности. Тотальность языковых игр и актов «показывает общее противоборство (агонистику)» [21, 33], лежащую уже в основе «онтологии Гераклита и диалектики софистов, не говоря уже о первых трагиках» [21, 33], проявляющуюся затем у Аристотеля и Ф. Ницше. Правила языковых игр современной культуры антитетичны. Ж.-Ф. Лиотар так жестко и откровенно определяет происходящее: «Первое: их правила не содержат в самих себе свою легитимность, но составляют предмет соглашения – явного или неявного – между игроками (что

не означает, что эти последние выдумывают правила). Второе: если нет правил, то нет и игры; даже небольшое изменение правила меняет природу игры, а «прием» или высказывание не удовлетворяющие правилам, не принадлежат определяемой ими игре» [21, 32].

Принципиально важно, что в медиатизированном, информационном обществе сместилось и смешалось «низкое» и «высокое»: повседневное, стереотипное, массовое, социально-общественное, экономико-политическое, идеологическое, религиозное, художественно-эстетическое знание о человеке и мире. Язык и слово выступают той основой и средой, которые одновременно открывают *головокружительные возможности референциального заблуждения* (П. де Ман) [22] и оказываются *проверкой способности человека на поступок* (П. Рикёр) [16]. Все чаще и настойчивее делают в гуманитарном знании «новейшим общим местом» [9, 210] вывод Э. Бенвениста: «языковая форма является не только условием передачи мысли, но прежде всего условием её реализации. Мы постигаем мысль уже оформленной языковыми рамками» [23, 105].

А это, в свою очередь, парадоксальным образом все чаще, незаметнее, но неумолимо и неукоснительно приводит к тому, что утрачивается или, по крайней мере, становится неважной и незначимой чуткость к слову, еще точнее, к его разнообразному и многообразному *смысловому бытию* (А. Лосев). Нивелируется и теряется первичная семантическая основа полиглотности культуры и целостности словесности, которая не дифференцируется и не определяется через сущностную различность своих языков, их длительное неодинаковый статус в культуре и словесности и, естественно, неодинаковое восприятие и осмысление человеком. Самоценность, самодовление языка, языковой реальности, языковых игр эпохи *кризиса рассказов* (Ж.-Ф. Лиотар), как ни странно это на первый взгляд, оборачивается если не кризисом, то, по крайней мере, обеднением, упрощением смыслового бытия языка и слова. В результате чего, в частности, даже в сугубо литературоведческих работах, обосновывающих сущность не только художественной литературы, но и науки о литературе [9; 22], поясняющими примерами выступают как классические или же современные тексты художественной литературы, так и тексты различных по своей природе средств массовой коммуникации. А это уже симптоматично, поскольку демонстрирует активную работу плюралистической парадигмы культуры и сигнализирует об упрочнении глубинных изменений в словесности, ее сознании и самосознании, а также информационно-коммуникативных процессах и потоках.

Так, П. де Ман, обосновывая принципиальную для него мысль о том, что литература не близка обыденному словоупотреблению и «я без колебаний уравнивал бы риторический, фигуральный потенциал языка с самой литературой» [22, 18], свой первый пример заимствует из «сублитературы средств массовой информации» [22, с.19]. В качестве подробно анализируемого материала он выбирает сцену из популярного телевизионного сериала

70-х гг. XX ст. «Все в семье». Показательно то, что разбор, с точки зрения симбиоза грамматических и риторических структур в пределах риторического фигурального вопроса, диалога героев телесериала, предваряет аналогичный анализ стихотворения Йейтса «Среди школьников». И такого тонкого и чуткого исследователя, интерпретатора, как П. де Ман, не смущает то, что текст стихотворения (как и любого представителя изящной словесности) общедоступен, общеизвестен и представляет собой традиционную форму *бытия слова* (В. Кожин), которая предполагает и адекватное восприятие, методологические подходы. А текст телешоу требует принципиально иное осмысление и подходы, демонстрируя иной тип бытия слова (ансамбля знаков). Не случайно уже на формально-содержательном уровне анализа сцена разговора героев детально воспроизводится исследователем: пересказывается (а не цитируется!), объясняется, что проговаривается мужем и женой, а что просто показывается телезрителям, выступая фоном, видеорядом. Кроме того, этот анализ сопровождается специальным комментарием переводчика, поясняющим читателям, кто такой мистер Арчи Банкер и героем какого шоу он является, каков статус этого шоу в Англии, что, естественно, не делается при анализе стихотворения. При этом у П. де Мана проблема различения, с одной стороны, «высокой», интеллектуальной литературы (Руссо, Рильке, Пруст, Ницше, Йейтс) и массового, примитивно развлекательного, «низкого» шоу (т.е. *искусства литературы* и литературы в ее обиходном, информационно-повседневном, преходящем, «скромном» смысле); а с другой стороны, печатного, традиционного, письменно зафиксированного бытия слова и неклассического аудиовизуального, не возникает. Как не возникает эта проблема и у А. Компаньона в «Демоне теории», и у П. Слотердайка в «Критике циничного разума» [24], и у Ж. Бодрийера [25-29] в принципиально пограничных, культурологических работах. Хотя в этих исследованиях активно привлекаются к изысканию, как художественная литература, так и тексты массовой коммуникации, говорится об их соотношении, перспективах и тенденциях развития и со-развития.

Почему же это происходит, хотя исследователи ощущают, постоянно подчеркивают различность словесности художественной литературы и массовой коммуникации, их явное, принципиальное несовпадение в современной культурной ситуации и в то же время говорят о качественно новых перспективах соотношения, где приоритетную роль отводят массовой коммуникации? Чем обусловлено пристальное, скрупулезное и, фактически, равнозначное одновременное внимание к явлению, считавшемуся образцом, мериллом высокой культуры – литературе, и явлению, как правило, не привлекавшемуся вплоть до второй трети XX ст. к серьезному специальному рассмотрению, – текстам массовой коммуникации? Неужели ответ возможен только в плоскости формалистских и структуралистских идей и изысканий? Почему стало возможно подобного рода осмысление произведений классической словесности и массовой коммуникации, ориентированных на ансамбль зна-

ков, когда они непротиворечивым образом соединяются в границах различных научных изысканий, хотя разность их ощущается и даже проявляется в выстраивании повествования исследования? Нередки работы, где тексты художественной литературы и массовой коммуникации на равных выступают материалом, объектом и предметом исследования, хотя в них не даются указания или ссылки на место и положение словесности массовой коммуникации в семантическом пространстве словесности. Слово массовой коммуникации функционирует как *atoron*. Безусловно, что у него есть свои характерные свойства, выразительные и изобразительные особенности, функции, которые отличают его от художественного слова. Это подчеркивается даже такими распространенными определениями, как например, газетность, публицистичность стиля, излишний документализм того или иного писателя или же чрезмерная художественность, лиризм, субъективность, отход от реальности фактов в том или ином журналистском тексте. И при этом внимание акцентируется на вторичном, в том смысле, что доступном лишь непосредственному восприятию на поверхности, без углубления в логику смысла, как бы сказал Ж. Делёз. Но это не проясняет внутренние проблемы смысла, основы слова массовой коммуникации непосредственно в измерении словесности. Исследовать слово массовой коммуникации в семантическом пространстве словесности – это значит наделить, точнее, обнаружить его исконное место, что не позволяло бы рассматривать слово массовой коммуникации как частный случай или автономию художественного типа словесности, когда Арчи Банкер мало чем отличается от героев сатирических произведений реалистической литературы.

Причем это состояние совмещения и смещения разнородных типов словесности обусловлено не тем, как это было определено, например, С. Весиным в одном из первых исследований по истории (и в определенном смысле) и теории журналистики. Так, С. Весин еще в 1881 г. в «Очерках истории русской журналистики двадцатых и тридцатых годов» в первых же предложениях «Предисловия» заявляет: «История журналистики имеет чрезвычайно важное значение во многих отношениях. Без неё немислима полная и всесторонняя история литературы и невозможно решение вопроса о том, что такое журналистика, это чрезвычайно важное явление общественной и литературной жизни, что обуславливает или задерживает её успешное развитие, и в каком отношении она находится к другим явлениям общественной жизни; она важна, кроме того, для характеристики времени, т.е. лиц, явлений общественной жизни, современной науки и литературы» [30, 1]. И уже структура «Очерков...», заявленная в «Содержании», свидетельствует о важности переплетения, совмещения в пределах журналистского текста (как определенной смысловой и эстетической цельности, хотя еще и не выделяемой сознательно и специально автором) повседневного, социально-общественного и художественно-литературного начал: «Глава I. Общий очерк. Глава II. Лица. Глава III. Явления обыденной общественной жизни.

Глава IV. Характер литературных произведений различных журнальных отделов» [30, 603].

Начиная со второй половины XX ст., после исследований Э. Довифата, В. Хагемана, Ф. Фаттарелло, И. Вейса, Г. Трауба, У. Шрамма, Г. Лассуэлла, Ф. Фэринга, массовая коммуникация не составляет больше части литературной жизни, а является вполне самостоятельной областью гуманитарного знания. А уже с 70-х гг. происходит резкое переакцентирование интересов. Прерогатива отдается изучению роли и значения mass-media *в и для* современной культуры. Преобладает структурно-семиотический и социально-культурологический подход к проблеме. Значимым оказывается прояснение, во-первых, сущности и статуса средств массовой коммуникации для общественной человеческой жизни; во-вторых, анализ языка как сложно организованной, основанной на внешне разнородных явлениях семиотической системы (У. Эко, Р. Барт, Т.А. ван Дейк, Ж. Баландье, М. Маклюэн, К. Метц, Р. Беллур, Ю. Лотман, Ж. Бодрийяр).

Более того, многочисленные современные исследования, проводимые американскими и французскими специалистами-гуманитариями, свидетельствуют о том, что именно средства массовой коммуникации способны и призваны стать новым приоритетным языком новой культуры, когда, «пройдя через освобождение форм, линий, цвета и эстетических концепций, через смешение всех культур и всех стилей, наше общество достигло всеобщей эстетизации, выдвижения всех форм культуры (не забыв при этом и формы антикультуры), вознесения всех способов воспроизведения и антивоспроизведения. Если раньше искусство было, в сущности, лишь утопией или, иначе говоря, чем-то, ускользающим от любого воплощения, то сегодня эта утопия получила реальное воплощение: благодаря средствам массовой информации, теории информации, видео – все стали потенциальными творцами» [28, 25-26]. Но что это значит в перспективе смены культурных и словесно-эстетических эпох, сознательной, самоосмысленной легитимации ансамбля знаков, когда вновь наблюдается «не различие» текстов художественной литературы и массовой коммуникации? И возможно ли говорить о том, что место и основа, субстанциальные свойства языка, слова массовой коммуникации, проясненные в пространстве культуры, в полной мере являются такими и в измерении словесности? Не приведет ли подобного рода состояние к тому, что широко постулируемый кризис художественно-эстетического феномена (в том числе и искусства словесности) придется признать таковым и необратимым по своей сущности, захватившим всю словесность, все эстетическое? Но ведь словесность массовой коммуникации, по большому счету, не испытывает кризиса и не переживает смерти. Она, не утрачивая своих основных свойств (фактичность, злободневность, своевременность, заинтересованность в «голой» правде жизни, актуальность, объективность, социальная активность), все более приобретает черты эстетического и даже художественного, драматизируется. Например, многие телевизионные аналитиче-

ские программы, ток шоу, реальные шоу, новости выстраиваются как драматическое произведение, где обязателен не только конфликт, движение сюжета, но и эстетическое и художественное начало. И, как уже отмечалось, развивается художественная литература со свойственными ей особенностями, признаками (традиционная, имеющая письменную форму бытия, неклассическая, сетература), что свидетельствует о жизненности и значимости художественно-эстетического феномена в жизни мира и человека. Следовательно, проблема в том, чтобы непосредственно в словесности различить художественный тип слова и слова массовой коммуникации, наделив последний местом.

Стремление актуализировать современное состояние культурного сознания относительно принципиальных и самоценных катастрофичности, кризисности, неопределенности, непонятности, в том числе и в семантическом пространстве слова, знака, письменности, чтения, приводит к следующим значимым последствиям: чрезмерной заинтересованности, фактически, зачарованности граничностью, делящейся переходностью современности. И одним из ведущих факторов подобного состояния выступает, по мнению исследователей, главенство, агрессивное и настойчивое вторжение массовой коммуникации во все без исключения сферы жизнедеятельности общества, мира, личности. Ж. Бодрийяр так пишет о сущности всеобщей медиатизации культуры: «Изображения, поставляемые средствам массовой информации (а тексты подобны изображениям), никогда не умолкают: изображения сообщений должны следовать друг за другом без перерыва. Молчание – разрыв замкнутой линии, легкой катастрофой, оплошностью, которая по телевидению, например, становится весьма показательной, ибо это – нарушение, полное и тревоги, и ликования, подтверждающее, что любая коммуникация, по сути, есть лишь принудительный сценарий, непрерывная фикция, избавляющая нас от пустоты – и не только от пустоты экрана, но и от пустоты нашего умственного экрана, на котором мы с не меньшим вожделением ждем изображения» [28, 22-23].

Однако медиатизация культуры – это не только наступление новых технологий и способов хранения, кодификации и передачи информации, это прежде всего изменение онтологических и субстанциальных основ культуры, когда мир и человек обретают новые сущностные формы и свойства, в том числе, или даже в первую очередь, языковые, словесные. А это отражается на всей и во всей картине мира и образе человека, в том числе создаваемого и создающегося словом, ансамблем знаков. Например, П. Слотердаик, пытаясь охватить всю новейшую европейскую эпоху, наметить ее основные константы и ипостаси, в число которых непременно входят и исторически, типологически обоснованные, соотношенные с иными ипостасями mass-media, четко определяет общее современное состояние культуры: «Великие темы являются извращением и полуистинами. Эти утраченные прекрасные крылья – бог, универсум, теория, практика, субъект, объект, тело, дух, ничто, смысл – есть то,

чего не существует» [24, 5]. И далее: «В системе, которая определяет себя за среднее между тюрьмой и хаосом, нет точки зрения для описания, нет центральной перспективы настоящей критики» [24, 11]. Подчеркивая важность промежуточного, непротиворечивого, принципиально неопределимого состояния современного культурного сознания, где все слито и нет единого центрирующего начала, исследователь погружает mass-media в это пограничное состояние, не рассматривая, как и почему оно становится возможным. Какова роль слова mass-media в семантическом пространстве словесности, а не только культуры. А это обуславливает, во-первых, возможность плавно перевести разговор в плоскость идеологических поисков культуры, что приводит вновь к сопряжению массовой коммуникации с идеологией, социологией, обществоведением, лишив слово, текст массовой коммуникации собственной значимости, превратив их только в средство доставки идеологической, политической, социальной информации. Во-вторых, поддерживает стремление экстенсивно определить, обосновать и вновь а priori легитимировать, но не аналитически исследовать сущность лидирования слова, позиции массовой коммуникации по отношению к традиционному хранителю гуманитарных ценностей – искусству, и искусству слова в том числе. Но тогда не понятно, почему же возникает феномен журнализма, который захватывает культурное, а главное – словесное сознание и который предчувствовали еще и И. Киреевский, и П. Плетнев?

И в американской, и во французской гуманитарной мысли (как представителей наиболее последовательных, имеющих давние и длительные традиции изучения массовой коммуникации в контексте культуры), по большей части, констатируется возрастающее влияние на литературу, и смежные с ней виды искусства и науки, поля журнализма, выделение коммуникативистики. По мнению одного из представителей американского психологического детерминизма Р. Сукенина, «чтобы сохранить литературу в условиях наступления электронных СМИ на мысли и чувства людей, надо всемерно подражать телетрансляциям в содержании и форме» [Цит. по 31, 95]. Однако это не проясняет сущность происходящих непосредственно внутри слова, внутри ансамбля знаков перемен, а лишь определяет и намечает общие формально-содержательные аспекты легитимирующейся аудиовизуальной культуры. Превалирующая на аналитическом уровне индифферентность по отношению к изначально различным генетическим и субстанциальным основаниям и свойствам слова литературы и массовой коммуникации, не разрешает проблемы, а лишь усугубляет её. Во-первых, доминирование эссеистически-эсхатологических подходов и настроений; во-вторых, склонность искать решение проблемы локально, внутри узко понимаемого сопоставления текст художественной литературы/текст массовой коммуникации, который берется преимущественно в своей публицистической представленности; в-третьих, стремление перевести смысловые акценты в плоскость социально-

техническую, экономико-психологическую, идеологическую, не может дать ответов, способных прояснить сущность происходящего.

Но ведь не случайно в 60-е гг. XX ст., годы революционные во *всех* отношениях, возникает не только общефилософская проблема взаимоотношений бытия и коммуникации, а одновременно, глубинным образом взаимосвязанная, взаимопредопределенная нею проблема логоцентризма. Это прежде всего проблема его (логоцентризма) преодоления/разрушения как любого проявления центрации, что вводит, продуцирует и реализует беспрепятственность игр, случайности, странности, понимания/непонимания. При этом значимо не простое разрушение как уничтожение, а своего рода возвращение, возрождение основополагающих для европейского культурного сознания моментов бытия слова. Важно пристальное, принципиально неоднозначное, можно сказать, парадоксальное, едино-раздвоенное внимание к языку, который сложным образом реализуется как логос и коммуникация. Эта парадоксальность осуществляется через едино-раздвоенность логоса как «мысли, данной в слове и выраженной в звуке, которая становится опорой самоотождествления и гарантией самодостаточности любых образований человеческого сознания» [19, 16], как «первичного и предвыразительного слоя мысли» [32, 93] и коммуникации, как «вторичного события, дополняющего первичное...» [32, 93], как указания «практического слоя смысла и выражения» [32, 96]. Я/ты, напряжение мысли/практичность значения образуют то пространство, в котором осуществляется целое словесности. Более того, именно это сложное, осмысленное как целостное, состояние языка во многом и порождает напряжение современной культуры, переживающей длительную эпоху *насилия буквы* (Ж. Деррида), стремящейся реализоваться в *игре мира* (Ж. Деррида), что «сняло бы оппозицию между жесткой центрацией и свободной игрой» [19, 31].

Намеченное Ж. Деррида в философских работах различение определяют, обосновывает изначально сложную, неоднородную полисемантическую природу бытия слова, во-первых. Во-вторых, проясняет внутреннее, тонкое, значимое различие между логосом и коммуникацией, осуществляющихся в семантическом пространстве современной культуры, закрепляющей переход от слова, традиционной письменности к ансамблю знаков. Однако это во многом осталось не услышанным или же воспринятым исключительно в сфере философских умонастроений, абстрактных идей. В то время как эта идея, восходящая к Г. Гуссерлю, к его мысли о субстанциально-онтологической разности, различности языка, одновременно реализующегося как логос и коммуникация, весьма продуктивна и актуальна до сих пор. Причем она значима не только для философов, специалистов в области теории культуры, но и для филологов, теоретиков массовой коммуникации, которые уже непосредственно, через все более активизирующуюся самостоятельность, равноправность различных типов слов, ощущают действие логоса и коммуникации. На границе XX – XXI ст. это обнаруживает еще и особую, жизненно

значимую, ценность. Кризис, или как часто определяют, *смерть* чтения и письма (классического способа бытия словесности), а также активизация аудиовизуального способа бытия мира, индивида, пересекли границу высокой элитной культуры и уже стали фактом массовой бытовой повседневности. Именно поэтому важно вернуться к проблеме различения и соотношения логоса и коммуникации, обозначенной Ж. Деррида, выяснить их истоки, объем, особенности реализации в целостности словесности Нового времени и бытующих, актуальных для нее языков и слов.

Так, Ж. Деррида, постоянно обращаясь к Г. Гуссерлю, обосновывает логос как основание и осуществление я в его духовной внутренней единости, в сущности *одиноким ментальной жизни* (Г. Гуссерль), в феномене голоса, который хранит феноменологическое молчание. А коммуникация – это речь, актуализирующая ты, практическую реализацию смысла. Коммуникация, phone, актуализирующие и актуализированные ты, – это «показывание, которое есть единство в знаках жеста и восприятия, если значение предназначается для указующего пальца и глаза и если это назначение предписывается всякому знаку, независимо от того, указательный он или выразительный, дискурсивный или не дискурсивный» [32, 97]. Как нам представляется, только при таком методологическом подходе, когда на субстанциальном уровне обозначилось активно проявляемое в словесности Нового времени различие слова художественной литературы (logos) и слова массовой коммуникации (phone), которые уже не просто представляют иерархически дифференцированные типы культуры – «высокая» элитарная и «низкая» массовая, но являются собою различие в ментальном и феноменологическом основаниях, возможно понять сущность современного словесного и культурного состояния. Это состояние, когда уже теоретически закрепляются различия между логосом (традиционно признанным словом-символом художественной литературы) и иным типом слова. В основе этого, иного по отношению к logos, слова находится непреодолимая выразительность, публичность, которые реализуются через принципиальную направленность на ты, т.е. на слушающего и воспринимающего объекта коммуникации. Если логос молчалив, эгоцентричен в том смысле, что знает и помнит невыразимую, экзистенциально напряженную и сокровенную связь я с Абсолютом, то phone не ведает о подобного рода отношениях, так как рассчитано и существует в публичности. Во многом именно сложные взаимодействия двух принципиально различных, можно сказать, разнородных типов слов постепенно приводят к тому, что логосцентричное слово и слово массовой коммуникации, как репрезентант ансамбля знаков, незаметно образуют прочную промежуточную территорию. Для нее характерны *космос непротиворечивости, увлеченности, экстаза* (Ж. Бодрийяр), состояние внутренне аномальное, в которое мы *вступили живьем* (Ж. Бодрийяр). Это и обуславливает в Новое и особенно новейшее время смысловую и эстетическую напряженность.

Словесность Нового времени, которая фактически сразу оказывается чуткой и чувствительной к произошедшим в культурном и словесном сознании изменениям, пытается найти, воплотить и обосновать сущность сломов и поворотных событий, закрепить их в позиции субстанциально различных типах слов. Причем это не всегда удается сделать потому, что два типа слова не просто проникли далеко на смежные территории или образовали, расширили и укрепили именно пограничные явления (публицистика, критика, риторическая поэзия, документальная, автобиографическая проза, дневники, мемуары), но по иным причинам. Фактически сама словесность Нового времени оказывается аномальностью, в ней действует *logos* и *phone*, которые пронизывают и образуют своим сложным, неоднозначным, часто оксюморонным взаимодействием целостность словесности. Через аномальные отношения не происходит уничтожения ни художественно-эстетического, ни журналистского, и бытие и коммуникация, явленные через *logos* и *phone*, не изнуряют, а восполняют друг друга. Соотношение словесности художественной литературы и массовой коммуникации под таким углом зрения проясняет сущность многих явлений в новоевропейской словесности и культуре, которые претерпели невиданные трансформации, как это справедливо отмечается многими исследователями. Однако, как нам представляется, акцент все же необходимо сделать на области словесности, чтобы не подменить процессы, происходящие в ней и с ней, общекультурными.

Рассмотрение этой крайне важной проблемы необходимо начать со следующего замечания. Когда говорят о новом типе культурного сознания, то делают, как правило, акцент не столько на слове в его целостности, сколько на количественном и качественном изменении статуса информации и коммуникации*. Эта проблема является ведущей, как мы знаем, у Ж.-Ф. Лиотара, Ж. Бодрийяра, П. Слотердайка, сюда же относятся исследования И. Левого [42], У. Эко [43-44], Ж. Митри [45], П. Вирилио [46], П. Бурдьё [47], в той или иной мере восходящие к работам родоначальника идеологии современной теории средств массовой коммуникации М. Маклюэна. Украинские и российские исследователи тоже, по преимуществу, говорят о роли информации, коммуникации в кардинальных изменениях, а также принципах и основах существования современной культуры [48-62]. Однако это вызывает ряд вопросов, прежде всего, обусловленных методологией и путями подхода к решению проблемы. Если уже говорить о все возрастающей роли информа-

*Естественно, что существует множество собственно филологических исследований (что будет показано в дальнейшем), которые с различных методических и методологических позиций и подходов разрабатывают идею кризиса [См., например: 33-40]. При этом отмечается, что литература переживает свой собственный кризис и *смерть* ведущих понятий вместе с кризисом всей культуры. Однако проблема слова как «голоса события» (В. Бибихин), как «каждый раз утрачиваемой и снова отвоёванной способности слова быть значимым значительностью события» [41, 57], так и остается мало исследованной проблемой.

ции, коммуникации и средств массовой коммуникации в целом в культурном процессе, то стоит ли это объяснять, исходя только лишь, во-первых, из быстрого развития и изменения качества техники, электроники. Во-вторых, из создания именно в современности новых языков коммуникации, за которыми стоит проблема изменения реальности, в частности, ее виртуализация, существования как *эффекта реальности* (Р. Барт, П. Бурдьё). В-третьих, из изменения способов коммуникативной вписанности человека в социум, в повседневность, которые раздирает *война языков* (Р. Барт). Проблема этим не ограничивается и не исчерпывается, если только преодолеть магию и ловушку синхронного подхода, стремящегося показать все в плоскости кризиса старых технологий (технических, экономических, политических, социально-общественных, идеологических, научных, художественно-эстетических), и обратиться к диахронным изменениям, к генезису столь сложного и многоаспектного явления.

Здесь надо отдать должное идеям П. Слотердайка [24], который пытается дать исторический срез развития средств массовой коммуникации, актуализировав его относительно общекультурных процессов, нашедших отражение в социально-общественном и философско-эстетическом сознаниях. Он вписывает mass-media в сложные системные отношения, где акцент делается на проблеме существования различных языков полиглотной культуры и ее взаимосвязи с проблемой бытия словесности. При этом для него определяющую роль в становлении mass-media играет художественная литература, ее нормы, закономерности и тенденции развития. Литературное сознание для П. Слотердайка является во многом ведущим показателем состояния культурного сознания. В частности, он указывает, что «с началом Нового времени наша цивилизация запуталась в своеобразно противоречивом отношении к новизне, "новелле", истории событий, "интересного случая" – той мерой, которой потеряла контроль над своей "ненасытностью к знаниям" и своей любознательностью. Просвещение стремится, как можно полнее превратить универсум в воплощение новостей и информации, и осуществляет это с помощью двух комплиментарных медий – энциклопедии и газеты» [24, 309]. Весьма интересными, улавливающими сущность происходящего культурного слома являются, на наш взгляд, следующие положения немецкого исследователя, указывающие на роль и статус общекультурной и, что примечательно, словесной традиции. Определяющим для П. Слотердайка является начало Нового времени как первичный естественный и сознательный исток mass-media; ведущая роль литературного сознания и самосознания в понимании сущности mass-media и их статуса, тенденций и логики реализации в культуре; преодоление Просвещением традиционалистского типа словесного сознания как сознания довлеющего канону, норме, авторитету; повышенная заинтересованность и взаимосвязь текстов mass-media с повседневностью и частным, более свободным, открытым миру человеком.

Однако нельзя принять идею о доминирующем и даже определяющем значении жанров позднесредневековой и возрожденческой литературы в осуществлении mass-media типа сознания. Действительно, «журналистика едва ли будет продвигаться без какой-нибудь упаковки, а поскольку под этим понимают только искусство доступного представления материала, его могут положительно оценивать как наследство риторической традиции, которая никогда не остается равнодушной к тому, как та или другая вещь дойдет к человеку» [24, 307]. Как нам кажется, проблема заключается не только в риторической «упаковке» текстов средств массовой коммуникации, которая обладает длительной историей и традициями, выработанными литературным сознанием и обладающей *памятью жанра* (С. Аверинцев). Она важна и значима для журналистики, но только как содержательная форма, средство трансформации и подачи особого типа сознания.

Интересные истории, новости, события всегда были актуальны для человека и у них, практически, всегда были соответствующие литературные жанры, например, позднеантичный приключенческий роман, средневековые *exempla*. Однако ни в поздней Античности, ни в XIII века, когда особенно популярны были *exempla*, ни в эпоху Возрождения, когда массовая литература, в частности городская новелла, заняла господствующее положение, mass-media тип сознания не возникает и не начинает использовать традиционные риторические «упаковки», хотя формальные предпосылки были. Не происходит этого и на Востоке – в индийской, китайской и японской литературах, – где тоже активно развивается массовая городская литература. Хотя в Индии уже к III – IV вв. н.э. складывается на санскрите знаменитая «Панчатантра», затем появляются и другие, подобные ей сборники приключенческих рассказов (так называемый жанр обрамленной повести), например, «Хитопадеша», «Повесть о плутах», «Рассказы Веталы», «Семьдесят рассказов попугая», которые окажут влияние и на европейскую позднесредневековую, и возрожденческую литературы. В Китае и Японии городские приключенческие повести и новеллы будут активно и сознательно развиваться с X века. А техническая культура Восточного региона, как известно, намного превосходит европейскую. Однако проблема mass-media типа сознания там еще долго не будет актуальной.

При доминировании традиционализма, ритуалистичности, каноничности, ориентации на авторитет, традицию, а также приоритетности сакрального в культурном сознании (что вполне закономерно находит отражение в словесно-эстетическом сознании) невозможно возникновение прессы как таковой, ориентированной на своевременность, актуальность, современность сугубо человеческого измерения, а если употреблять клише журналистского языка – злободневность. И проблема не столько в актуализации той или иной риторической «упаковки», жанра, стиля, особой представленности авторства, развития массовой литературы, которая впоследствии будет относиться к массовой коммуникации (У. Эко), сколько в ином, проявляющемся в том

числе и через активизацию этих явлений. Ведь они, как формы литературного сознания, по большому счету, проясняют статус, функции слова в культуре, специфику его восприятия, осмысления и осуществления в определенной эпохе. Именно поэтому при решении проблемы mass-media типа сознания внимание должно быть ориентировано на слово, словесное сознание и самосознание и особенно его (слова) бытие, трансформации, специфику осуществления в культуре Нового и новейшего времени. В противном случае активизировавшиеся разговоры о *фельетонной эпохе* (Г. Гессе), *поле журналистики* (П. Бурдьё), о *феномене журнализма* (П. Свитич), о *журнализме* как деформирующей «особой форме мышления, особого способа отображения и имитации действительности» (Д. Дубровский) [63, 47], о всеобщей *медиа-тизации культуры* (Р. Сукенин, Ж. Бодрийяр, Л. Землянова), о тотальности и парадоксальности журналистской картины мира (В. Мансурова) [64], об открытом обществе как обществе информационном (В. Горохов, Т. Гринберг) [65], будут содержательно типологически одномерными и синхронно поверхностными.

Подобного рода подходы, во-первых, касаются преимущественно социально-общественных основ и особенностей культуры и, прежде всего, культуры массовой. В результате чего проблема слова и как основная проблема одновременно словесности художественной и словесности массовой коммуникации, и как сугубо филологическая, в первичном смысле этого понятия, ориентированная на «способности слова быть значимым значительностью события» [41, 57], не войдет в число приоритетных, тем самым утрачивая, губя сущность предмета исследования. Слово, его проблемы, особенности, реализация в различных типах текстов, не может быть до конца понята, если не соблюдается культура граничного, междисциплинарного анализа, а доминирующим оказывается культурологический, социологический, политологический подход. Но ведь проблема способа производства смысла и ценности не может быть поставлена, разрешена без учета субстанциальной сущности собственно слова, словесности, непосредственно их трансформаций и проявлений в эстетической и внеэстетической реальности. К тому же основной изначальной проблемой средств массовой коммуникации, как и искусства слова, является проблема слова (да и ансамбля знаков) как *голоса события* (В. Бибихин). Во-вторых, комплекс проблем и явлений реализуется исключительно в семантическом пространстве социальной культурологии, что приведет к нивелированию собственно субстанциальных основ массовой коммуникации, специфики ее слова (знакового комплекса) и стоящей/создаваемой им реальности. В связи с чем, в-третьих, происходит и усугубляется искажение необоснованной (но имплицитно заложенной в таких подходах) модернизацией субстанциальных свойств и основ слова художественной литературы и массовой коммуникации, актуализированных современным технократическим способом мышления. И в-четвертых, ускользает из поля зрения и тоже будет искажена, модернизирована основополагающая

функция, изначально разводящая, дифференцирующая художественную литературу и массовую коммуникацию, а точнее, даже их предназначение – быть услышанными, воспринятыми. Комплекс проблем: я/ты, голос, хранящий молчание/дискурс, логос/коммуникация, намеченный Г. Гуссерлем и Ж. Деррида, обнаруживающий и обнажающий субстанциальную, генетическую (и как одно из следствий – эстетическую) различность, различение слова в культуре – это то, что предполагает междисциплинарный, целостный подход с явно выраженной филологической доминантой.

Генезис культуры, приведший к появлению письменности, *насилию буквы* (Ж. Деррида), а от неё к ансамблю знаков, осуществляющемуся к тому же в семантическом пространстве качественно *измененной парадигмы чувствительности* (Ж. Бодрийяр), – это во многом генезис экзистенциально-онтологических основ и способностей выражать и осуществлять в действительности мысль. Именно поэтому исследование современного состояния словесности и, безусловно, культуры, – исследование судьбы слова, как глубоко человеческой возможности воплощения мысли, в его наиболее традиционном, классическом (художественная литература) и модернистском, в хабермасовском понимании [66], (тексты массовой коммуникации) проявлении.

Исторические типы существования слова (словесность в её первичном значении), обусловленные литературным, художественно-эстетическим и культурным самосознанием эпохи, проясняют многие закономерности и тенденции развития современного культурного сознания. Слово как собственно человеческое начало – это один из ведущих показателей изменений в культурном сознании. Как уже отмечалось, на границе архаического или мифопоэтического и традиционалистского или нормативного типов художественного сознания, когда происходит «размежевание сакральной и «мирской» сфер словесности» [10, 14], литература все больше автономизируется от внелитературных ситуаций, ритуала, этикета, правил житейского приличия и становится литературой «для себя», т.е. происходит «выделение литературы как особой формы идеологии и культуры, что в свою очередь нашло отражение в появлении литературной теории» [10, 15]. С этого момента, фактически, постепенно начинается единовластное господство художественно-эстетического начала, манифестацией которого выступает творящее, созидательное слово и особый, демиургический, статус поэта, когда даже наука попадает в сферу влияния сакрализованного, ритуализованного, традиционалистского слова, что отмечается многими исследователями как европейских, так и восточных литератур и культур. Например, в ряде работ А. Гуревича [67-68], С. Неретиной [70], П. Гринцера [71], В. Алексеева [72], В. Малявина [73-74], К. Голыгиной [75], А. Желоховцева [76], В. Горегляд [77], Ю. Степанова [78], М. Соколова [79] убедительно доказан особый статус слова (шире – тропа) в эпохи, которые принято называть Средневековьем, Возрождением.

Именно тогда было повышенное, если не сказать, абсолютное доверие к написанному, официально произнесенному слову. Для Восточной культуры

судьба зафиксированного слова и судьба страны отождествлялись, «отношение к литературе было столь «серьезным», что записывать вымысел казалось святотатством: литература должна была нести истину и только истину» [76, 9]. Слово и тропы являются (особенно для европейской культуры) – «непосредственной реакцией сотворения мира по Слову. <...> тропы полагаются не в качестве понятий поэтики и стилистики, не просто как обогащенное значение (все это было в античной теории тропов и, минуя Средневековье, в Новое время вплоть до середины XIX в.), а в качестве способа мышления, в основании которого лежит идея творчества» [70]. Таким образом, в рамках «аристотелевского» цикла (С. Аверинцев) господствующим было слово, которое в европейской христианской, особенно православной, традиции принято называть логоцентричным. При всей неоднозначности и разности подходов к трактовке понятия *логос* [См., в частности, из последних исследований: 3; 19; 32; 79-80] общим является представление о нем как о понятии, обозначающим одновременно разум, слово, смысл, слушанье, вниманье к слышимому и слушаемому. Для древнерусской культуры вообще характерен «особый авторитет Слова. Слово совмещает в себе и разум, и речь, и одно из наименований Сына Божия, и данный им людям закон. Как «слово» переводится и ρήμα, и λόγος, и δόγμα. И это не неразличение понятий, а концентрация воедино высших сакральных и культурных ценностей. Слово никогда не ставится в один ряд с другими искусствами: они получают авторитетность *извне* (курсив автора. – Э.Ш.), от сакральных или феодальных ценностей, Слову же авторитетность присуща имманентно, как таковому. Суетное слово противоестественно как осквернение» [80, 88]. Но главное, что Логос – это «Слово личного и «живого» Бога, окликавшего этим Словом вещи и вызывавшего их из небытия» [3, 117]. Логоцентричное слово задает единственное и единое смысловое пространство, выступает безусловным доминирующим центром.

Однако кардинальные изменения в культурном сознании эпохи Возрождения, приведшие, с одной стороны, к бурному развитию науки (прежде всего – естествознания), её автономизации, образованию научного типа сознания, кризису схоластики и, в конце концов, к религиозным революциям, фрагментом которых были революции буржуазные (Э. Соловьев) [81]; а с другой стороны, к закономерной и активной секуляризации сознания, надолго, вплоть до XX века, разграничили и развели Книгу Бытия (Библию) и Книгу Природы. Одним из важнейших следствий подобной секуляризации сознания и проблематизации Абсолюта было не только превращение религии в идеологию и активное развитие социально-общественных идей и институтов, что, в принципе, уже не вызывает сомнений и принципиальных возражений. И, как уже отмечалось, является одним из общих мест даже в учебной литературе по теории словесности. Показательно иное, длительное время не бравшееся во внимание и аргумент относимое к общим проблемам перестройки и трансформациям культуры Нового времени. В семантическом пространстве

слова также происходит революция, не менее значимая, чем религиозные революции и обусловившая его дальнейшие изменения и тенденции трансформаций. Именно эта революция, в единстве с религиозной революцией, определила образ мира и человека Нового и, в особенности, новейшего времени, находящий отображение в словесности и создающийся ею. Но эта революция, отразившаяся не только на бытии слова изящной словесности. Происходит более значимое бесспорно революционное изменение, вовлекающее в свою орбиту все формы и сферы не только словесного, но и культурного сознания.

Так, художественно-эстетическое сознание Нового времени уже знает принципиально иной, нежели заданный «аристотелевским» циклом образ мира. Здесь «человек, стоящий, как и всегда, в центре его [мира], соотносится уже <...> с самим собою, со своей универсализованной сущностью. Баланс личного и безличного в литературном сознании решительно сдвигается в пользу первого...» [10, 24]. При этом, не стоит упускать из виду, все более и более усугубляющаяся секуляризация сознания на явно выраженной рационалистической основе приводит к тому, что уже с начала Нового времени «в слове выделяется цивилизаторская, культурно-созидательная роль, в него вчитывается модель совершенных общественных отношений» [10, 25]. Постепенно «словотворчеству отказывается в его прежней универсальности, оно вводится в границы, из синонима культуры слово становится одним из его атрибутов» [10, 26]. Параллельно с кризисом логоцентричного слова в пространстве словесности происходит рождение, а также быстрое официальное распространение и утверждение «необычайного», «несходного с обыкновенным», привычным, центральным и центрирующим на протяжении нескольких тысячелетий словом слова. Это было слово газетно-журнальное, принципиально обращенное к истории, а еще точнее, к современности, ее фактам и реалиям. Газетно-журнальное слово (а впоследствии слово средств массовой коммуникации в целом) – это слово, изначально ориентированное на историю, более того, это слово – свидетельство и реакция на осознанное и принятое ограниченное существование мира и человека во времени.

Если для традиционных обществ, к которым относится древний мир, Средневековье, характерно, по мысли М. Элиаде, отрицательное отношение к истории – «ужас истории», – непризнание за ней собственной ценности, то ««человек исторический» (современный, *который осознает себя творцом истории и хочет им быть*) (курсив автора. – Э.Ш.) <...> признает историю как *специфическую категорию своего собственного способа существования* (курсив автора. – Э.Ш.) [82, 110-111]. Логоцентричное слово всегда ориентировалось на изображение, проникновение к высшему и вечному миру, сквозь преходящий земной*, оно вопреки всему стремилось преодолеть сугубо чело-

*Причем такое отношение к логоцентричному слову характерно не только для традиционалистского художественно-эстетического сознания (древность, Средневековье, Возрождение, классицизм, барокко), но и для индивидуально-творческого художественно-эстетического сознания (романтизм, реализм) и даже для дробного, разнородного, разно-

веческое измерение. Газетно-журнальное слово, наоборот, утверждает приоритет земного, современного, до предела человеческого измерения. Оно вводит с собой, постепенно развивает и укрепляет позиции современности и повседневности. С момента появления в начале XVII ст. в Германии периодических печатных изданий (т.е. газетно-журнального процесса в современном понимании) их сопровождает и полемика вокруг статуса, функций и тенденций развития прессы, а также происходит зарождение теории журналистики [См., в частности: 8, 30, 55-65, 83-84].

Еще одним частным, но значимым доказательством принципиальной разности, точнее различности, слова художественной литературы и слова средств массовой коммуникации является не просто высказывание, а смелый, можно даже сказать, революционный поступок Петра I. Причем поступок революционный не в тривиальном смысле, когда царь-реформатор отождествляется исключительно с насильственным, искусственным разрывом традиционной средневековой русской культуры, с введением европоцентричного типа культурного сознания. Проблема лежит глубже и определяется не только специфическим и дискуссионным положением России и петровских реформ. Этот хрестоматийный поступок, если на него взглянуть с точки зрения судьбы, функций, статуса слова, проясняет сущность слова в культуре вообще. Как известно, набрав «Ведомости о военных и иных делах, достойных знания и памяти, случившихся в Московском государстве и во иных окрестных странах», Петр I сделал вывод о том, что «церковный шрифт к мирским известиям не пригоден. Нужда вводить новый» [85, 314]. И *мирской шрифт* был введен и получил значимое определение – гражданский шрифт. Естественно, что *мирской шрифт* – не просто формальная, определяемая техническими особенностями смена графики, техники, а кардинальный разрыв в культурном сознании, за которым уже стоит новый способ мироощущения, мировоззрения и вообще артикуляции мира. А также, что немаловажно, проясняется специфика отображения мира в слове, определенном, присущем непосредственно ему типу словесности. И, естественно, подобный поступок показательно обнаруживает и обнажает изменения в субстанциальных основаниях и статусе слова, его восприятия культурным сознанием. К тому же не стоит забывать, что с реформой шрифта взаимосвязана и реформа орфографии, это активно формирует новое мировоззрение, не являясь простой формальной сменой правил правописания. Причем это новое мироощущение не

ликого и кризисного XX века. Это убедительно показывается в ряде исследований, посвященных проблеме такого провокационного явления как литература постмодернизма [1-2; 9-10; 21-22; 24; 33-37; 39; 66]. Проблема слова, манифестирующего вечность, – это начальная родовая проблема художественно-эстетического сознания, которая не может исчезнуть, как не может исчезнуть сам феномен искусства. Это слово может изменяться, даже мутировать, превратиться в трансэстетику и трансискусство, как говорит Ж. Бодрийяр, но не может не быть.

только для России, Украины и не только в сугубо политико-экономических, социально-культурных смыслах.

Это очевидное проявление нового этапа развития европейского культурного сознания, уже пережившего и начинающего все явственнее испытывать и закреплять последствия *религиозных революций* (Э. Соловьев). И слово как сугубо человеческая способность выстраивания культуры и *хранения бытия* (М. Хайдеггер) сразу же чутко и многогранно откликается на потрясения культуры в ее основаниях. Это тот момент, в который перестает существовать литература в ее первичном, широком понимании, когда «такое значение соответствует понятию изящной словесности, включавшему в себя все то, что могли произвести риторика и поэт, – не только вымышленные произведения, но и историю, философию, науку, а также и все красноречие» [9, 36-37] и когда все более утверждается и легитимируется в литературе приоритет «исторической и географической относительности вкуса» [9, 38]. Это тот момент, когда слово поэтическое и слово мирское, «человеческое, подлежащее критике и проверке» [86, 255], уже не могут сосуществовать в едином, преимущественно основанном на цельности мировосприятия, семантическом пространстве, что выражается, в частности в России, Украине, даже на уровне шрифта. Ведь и при Борисе Годунове, и при Алексее Михайловиче была и выписываемая из-за границы и начала зарождаться собственная периодика, достаточно вспомнить хотя бы «Куранты», активно формировалась публицистика. Но еще не сложился и не стал актуальным принципиально новый тип мышления, секуляризованный, утрачивающий представление о боговдохновенной цельности мира, ориентированный на современность, историчность, фактичность.

Естественно, что этот процесс не стоит схематизировать, вульгаризировать, упрощенно представляя как накопительную, линейно последовательную смену культурно-эстетических этапов. Реальный процесс бытования слова в культуре сложен и неоднозначен, особенно в восточнославянской традиции. Однако не стоит выпускать из виду, что именно в этот период, «когда место религиозного авторитета оказалось вакантным, его заняло искусство Слова» [80, 89]. Петровские реформы и последующее послепетровское развитие культуры – это тот момент, который прояснил, сделал до предела очевидным тот факт, что «поэзия – «язык богов», благородное занятие» [86, 256]. И дальше «Представление о поэзии как языке богов из обычной барочной метафоры превращается в библейскую идею поэта-пророка. Язык богов превращается в язык Бога» [86, 256]*.

* При всей разнице в традициях и осмыслении статуса искусства слова и поэта в западно-европейской и русской, украинской литературах, культурах XVIII – начала XIX ст. [См., например, по этому поводу: 80, 86-90], проблема изменений в субстанциальных основаниях слова и реакция на появление, быструю легитимацию качественно иного слова, нежели логоцентричное, в целом характерна для европейской культуры.

Но этот язык Бога, тем более, осмысленный, подвергнутый рефлексии именно как язык Бога, Слово, занявшее вакантное место религиозного авторитета (Ю. Лотман), не может, именно в силу своей природы и авторитета, авторитетности, быть словом историческим, повернутым исключительно к современности, повседневности. Именно поэтому восточнославянская культура, с ее любовью к крайностям и парадоксам, с ее двойной, надолго закрепленной в истории – религиозной и светской – моделью письменности, наиболее остро и жестко прояснила суть общекультурного процесса зарождения и формирования генетически, субстанциально принципиально нового типа слова, не имеющего ничего общего с ритуалистичностью, традиционализмом, авторитетностью Абсолюта. Довольно-таки четко это наметил Ю. Лотман, рассматривая литературные процессы одного из самых противоречивых и парадоксальных культурных времен – XVIII века. Именно в этот период произойдет становление прессы не только на Западе, где, как известно, приоритетным будет газетный тип mass-media, но в восточнославянских регионах, где долгое время господствовать будет журнальный, явно книжный, тип mass-media. Однако проблемы изначальной генетической различности, восхождения к разным субстанциальным и онтологическим основам, ориентация в социально-общественном пространстве на то, что сейчас принято обозначать, различными типами дискурса, слова литературы и слова массовой коммуникации уже будут определены и обозначены. И ведущими разграничивающими факторами выступят историчность мышления, повседневность, *суетность* слова или же его укорененность в имманентно присутствующих авторитетности и традиции. Подводя итоги развития литературы в контексте культуры, Ю. Лотман вскользь заметит: «То, что на Западе решали философия и публицистика, то, что занимало газетчика и историка, ученого и аббата, в России [и заметим, не в меньшей степени и в Украине] решалось писателем и становилось предметом литературы» [80, 158]. Собственно это и надолго определит именно «журнальный» образ украинской и русской культур [См. о «журнальном» облике прессы, в частности: 7-8, 30, 83-84, 91-93]. Собственно в силу всего этого невозможно оценивать начало Нового времени как время, когда наша цивилизация запуталась в своем отношении к новости, как это предлагает осмысливать П. Слотердаик. Это момент не запутывания и превращения образно-эстетического сознания в массово повседневное, представляемое анекдотами и новостями различных видов. Наоборот, это момент, исток рождения и начало активного осуществления нового типа культурного сознания, лишённого единого заданного центра, норм, традиций, сознания, которое в полной мере проявится и конституируется только к концу XX ст.

1.2. Словесно-культурные истоки слова массовой коммуникации

Газетно-журнальное слово по своим субстанциальным свойствам прежде всего современное, в том смысле, что знает и ценит текущий, свое-

временный момент; актуализируемое относительно истории и человеческого мира, повседневно-информационное по своей сущности. Оно изначально задает собственное, неотторжимое семантическое пространство, относительно которого, аналогично художественному слову, актуализируется жизнедеятельность человека и развитие культуры. Газетно-журнальное слово создает и задает собственные законы, образцы, нормы, ритуалы и ценностные смыслы, ориентиры, независимые и существующие параллельно логоцентричному пространству. Причем это изначально явно заложено в ценностной концептуальной установке газет и журналов, четко сформулированной уже в названии первых газет и журналов. Например, это ранние немецкие «Messrelationen» («Ярмарочные ведомости»), где явственно сформулированы цель, принцип отбора событий. Так, главное событие – периодически (во времени и пространстве) проводимая ярмарка и все взаимосвязанное с ней. При этом авторитетна и очевидно значима история, а еще точнее узкий, современный, текущий исторический момент и репрезентирующие его факты, как способ существования человека во времени, как способ последовательно исторической линейной организации мира, что закреплено в слове и языке. Не случайно, уже в 1817 г. Ф. Бехером был поставлен «вопрос о влиянии газет на развитие языка» [83, 78] и указывалось на важную роль периодики в формировании общенемецкого литературного языка. Однако требования и параметры оценивания литературного языка в прессе были несколько иными, нежели в художественной литературе. В. Симонов, исследуя немецкие газеты XVII в., цитирует основателя немецкой журналистики К. фон Штилера, который в 1695 г. так, в частности, сформулировал проблему языка газет: «благодаря газетам можно познакомиться со свойствами языка, его чрезвычайно богатым словарным составом, а также с искусством связи слов в повествовании» [83, 78]. Как видим, здесь нет ничего общего, даже имплицитно существующего, с представлением о слове как провозвестнике языка Богов, устремленного к тайному и сокровенному знанию, не требующему и даже не предполагающему критики и проверки. Наоборот, в данном случае язык берется в его современном, повседневно утилитарном понимании, до предела человеческого, информационно-прагматическом.

Эстетическое и коммуникативное здесь изначально находятся в совершенно различных условиях. Существует уже два самостоятельных, равноценных и равнозначных центра, определяющих собственные семантические пространства. При этом каждое из двух типов слов является для другого необычным, свидетельствующим об отступлении от общепринятого. Складывается аномальная ситуация, когда словесность обнаружила в себе способность не только к продуцированию различных типов слов, но и к их легитимации, развитию.

Или же другие примеры, более близкие по мироощущению славянским народам. В уже упоминавшихся «Ведомостях» нацеленность на историчность и принципиальное человеческое измерение выражается в полном

названии следующим образом: «Ведомости о военных и иных делах, достойных знания и памяти, случившихся в Московском государстве и во иных окрестных странах». Но это знания и память как раз сугубо человеческие в силу того, что к ним применим аксиологический подход, когда ведущими оказываются прагматические факторы избрания события, его отбора по принципиально мирским, светским, историческим параметрам, что противостоит формально близкому названию од у М. Ломоносова. Даже если полностью отвлечься от специфики жанра оды и посмотреть с наивной или формально-содержательной точки зрения, то можно вычлениить те моменты, которые уже на уровне тропеической и сугубо текстовой организации оды явно свидетельствуют об изначальном различии субстанциальных установок текстов художественной литературы и массовой коммуникации. В одах центром выступает не историческое событие, в данном случае прибытие императрицы «из Москвы в Санктпетербург 1772 года по коронации», восшествие императрицы на престол, но проявление вечного закона мироздания, неподвластного времени и конкретным историческим фактам. Прибытие в Санк-Петербург Елизаветы Петровны тоже достойно знания и памяти, однако таких, которые актуализированы внеисторическим, или точнее сказать, надисторическими авторитетами Пиндара, Назона, Гомера, Ноя, Фэтона, Марка, Алкида. В слове, определяемом историей и повседневностью, иное.

Одно из первых периодических изданий, появившееся в Украине и издававшееся на французском языке, на что указывает А. Животко [91], – «Gazette de Leopol», т.е. события Львова, для Львова, из Львова – события, имеющие временное, пространственное, географическое ограничение. И, естественно, что в этом периодическом издании «главными были вести политического характера, кое-когда и из частной жизни. Отвечали они по форме нынешним телеграммам и хроникальным заметкам» [91, 37] и не вписывались в контекст, определяемый авторитетными именами-символами, как в оде Ломоносова. При этом, что тоже вполне естественно и закономерно, ведущим и неотъемлемым моментом организации газетно-журнального слова является эмпирически обусловленный факт, актуализируемый относительно *здесь и сейчас* происходящего, значимого события, явления.

Но так же, на первый взгляд, естественно сопоставление по формально-содержательному основанию газетно-журнального материала с литературным, прежде всего, летописями. Под таким углом зрения проблема изначальной генетической и субстанциальной различности слова художественной литературы и массовой коммуникации будет необоснованной. Разговор о словесности Нового времени, явленной через сложное, неоднозначное взаимодействие различных типов слов, сосуществующих по принципу непротиворечивости, дополнительности и относительности, будет слишком абстрактным. К тому же подобный интересный, симптоматичный прецедент, да еще и соединивший в себе качества литературного, публицистического, критического, эссеистического и научно-литературоведческого начал, уже существует.

У. Эко в «Заметках на полях «Имени розы»» [94], выступая в качестве критика, литературоведа, культуролога и публициста, поднимает одну из крайне важных проблем – проблему истока современного слова и реальности литературы, погруженной, или точнее говоря, принципиально нераздельной с культурой в ее беспрестанном лабиринтно-ризоматическом движении. При этом У. Эко неоднократно постулирует: «современность я знаю через экран телевизора, а средневековье – напрямую» [94, 91]. Это парадоксальное самоощущение подталкивает его к следующему сопоставлению своего романа с журналистикой. У средневековых летописцев «было принято сопровождать энциклопедическим комментарием каждое нововведенное понятие. Прочитав книгу в рукописи, моя приятельница сказала, что её удивила журналистская интонация, как будто она читала не роман, а статью в «Экспрессо». <...> Сначала я удручился, а потом понял то ощущение, которое она передала, но не смогла объяснить. Именно так и повествовали летописцы тех далеких столетий. Именно те хроники – праматери нашей газетной и журнальной хроники» [94, 96].

Казалось бы, У. Эко нашел и вскрыл тот культурный и литературный ряд предшественников, то измерение, в котором действительно существует слово массовой коммуникации, реализуется mass-media тип сознания. Слово массовой коммуникации перестало быть *atopon*, и к нему больше не применим принцип «вдруг». Однако не стоит выпускать из виду два важных момента. Первый: нацеленность, взаимный *соблазн* (Ж. Бодрийяр), игра и заигрывание культуры (в том числе и художественной литературы) второй половины XX ст. со средствами массовой коммуникации; их одновременно сложная, антитетичная очарованность и разочарованность друг другом, что подчеркивается многими исследователями, литераторами, журналистами. Второй момент: явный постмодернистский характер «Заметок...», да и самого автора. Весь текст «Заметок...», постоянно имплицитно апеллирующий к лабиринтно-ризоматической логике, когда «каждая дорожка имеет возможность пересечься с другой. Нет центра, нет периферии, нет выхода. Потенциально такая структура безгранична. Пространство догадки – это пространство ризомы» [94, 99], не так прост и однозначен, принципиально не поддается прямому пониманию и толкованию.

При всей очевидности и внешней формальной правомерности ряда средневековые хроники – современная газетно-журнальная хроника, летописец – журналист, У. Эко выстраивает повествование и расставляет акценты таким образом, чтобы можно было *догадаться*, что Средневековье и современность, рассматриваемые с точки зрения слова, реальности и сущности литературного произведения, – не могут образовывать, поистине, одного измерения. Для хроник Средневековья значима книга Бытия, для современных летописцев и журналистских хроник – «узкий исторический момент» [94, 98], герои комиксов Вуди Аллена. Их подобие – это одна из бесчисленных ловушек и соблазнов изоморфности, преодолеть которые возможно в *простран-*

стве догадки, когда человек очень хорошо должен знать и чувствовать слово, историю и культуру, которые актуализированы игрой, лабиринтно-ризоматичны в своем существовании. У средневекового летописца и современного журналиста-хроникера различные представления, задачи, функции и способы сотворения произведения, а также основы вхождения и существования в культуре. Это невозможно понять, если относиться академически серьезно, без учета иронии, цитатности, *эха интертекстуальности*, *рассказывания процесса*, к подобным цепочкам, выстраиванию рядов предшественников, определению истоков. Именно поэтому принципиально важна следующая, не случайно, вновь парадоксально сформулированная и обоснованная мысль, нивелирующая разрушительное и выхолащивающее воздействие модернизации, чрезмерной серьезности, однотонности, накопительной линейной последовательности, нечувствительности к уникальности и постоянной актуальности любого этапа культуры. Итак, У. Эко, подводя итоги, напишет: «Не знаю, насколько я соблюдал верность взятому курсу [исключительно на Средневековье]. Но не думаю, что отступил от него, вводя в текст замаскированные цитаты из более поздних авторов типа Витгенштейна, подавая их как цитаты той эпохи. Всякий раз я прекрасно осознавал, что это не люди Средневековья у меня осовременены, а люди современных эпох мыслят по-средневековому» [94, 104]. И преодоление формально-содержательного, внешне очевидного соблазна изоморфности двух типов хроник – это во многом преодоление конъюнктурности, стереотипности мышления исследователя, читателя и просто частного человека, воспитание чуткости к слову, культуре и истории, которая все делает изменчивым и зависимым от многих факторов.

Помимо этой, очень современной, игровой, иронично-цитатной, рассчитанной на искушенного читателя-интеллектуала, привыкшего все подвергать сомнению и ни к чему не относиться поистине серьезно, сформулированной ироником конца XX ст., не стоит забывать иные характерные особенности летописей, существующих именно в контексте средневековой культуры, несущие всегда код средневековья. Многочисленные систематические и по своей сущности академические исследования Ф. Буслаева [95], М. Грушевского [96], В. Адриановой-Перетц [97], И. Еремина [98], Дм. Лихачева [99-100], С. Аверинцева [101-102], В. Бычкова [103], убедительно показали, что, несмотря на синкретизм средневековой литературы и культуры в целом, проблема логоцентрического слова, его фиксации, становления, взаимоотношений со временем и вечностью уже тогда была значимой. Более того, формировались представления о сущности слова, которые, фактически, до современной и постсовременной культурной ситуации не утратят своей актуальности, жизнеспособности, аксиологической, когнитивной и эпистемологической значимости, в крайнем случае, хотя бы в роли негации. Слово летописи, хроники – слово, которое в большей степени символизирует и сигнализирует, подчиняется закону цельности изображения (Дм. Лихачев); по своей сущности оно ритуализировано, обладает повышенной семиотично-

стью, нацелено на схематизацию образа (С. Аверинцев). И вполне закономерно, что такое отношение и осмысление слова не могло быть не взаимосвязанным с особым, сакрализированным, ритуалистичным восприятием и отображением времени.

Так, «летописцы и хроникеры отмечают лишь события, происшествия в широком смысле этого слова. Остального они не видят» [100, 5]. Это обусловлено многими факторами. Прежде всего тем, что, «если мы присмотримся к тому, как понимался мир в античности или средневековье, то заметим, что современники многого не замечали в том мире, и это происходило потому, что представления об изменчивости мира во времени были сужены. Социальное и политическое устройство мира, быт, нравы людей и многое другое казались неизменными, навеки установленными. Поэтому *современники их не замечали и их не описывали в литературных и исторических сочинениях*» (курсив наш. – Э.Ш.) [100, 5]. И далее, что принципиально важно для логики нашего рассуждения, стремящейся прояснить изначальную генетическую и субстанциальную различность слова, реальности литературы и слова, реальности массовой коммуникации: «Древнерусские писатели рассказывают об историческом факте лишь то, что считают главным, согласно своим дидактическим критериям и представлениям о литературном этикете. Деталь изображается не такой, какой она была в действительности, а <...> как геральдический знак, эмблема описываемого объекта» [100, 45]. Естественно, что повышенная символичность и семиотичность, «застылость» времени (М. Соколов) – характерные признаки не только древнерусской культуры, но и всего Средневековья [См. об этом: 10; 34; 67-77; 81; 86; 101-103].

Формирование исторического понимания действительности, становление историчности как категории сознания, в том числе и художественного, помимо того что это длительный процесс, это процесс во многом, репрезентируемый природой, статусом, объемом, функциональной предназначенностью слова в культуре. В силу этого слово художественной литературы, берущее истоки в древнейших словесных произведениях, являющее собой язык Бога, Вечности, но не истории, не может быть языком Факта. Эти два типа слова изначальны зарождаются и осуществляют свое бытие в различных измерениях. Слово языка Богов, или слово поэтическое, наделено даром откровения, им обладают только поэты. Как пишет М. Шелер, эти слова «расширяют <...> возможное самовосприятие остальных <...> Они-то и проводят новые борозды и производят членение потока и таким образом впервые показывают воспринимающим, что именно те переживают. В этом миссия всякого истинного искусства: не воспроизводить данное <...> не изобретать нечто в субъективной игре воображения, а вторгаться во вселенную мира и души, делая тем самым возможным созерцание и переживание объективного и сущего» [Цит. по 104, 408].

Слово mass-media, наоборот, в силу своего функционального предназначения, ориентировано на воспроизведение и отображение окружающего,

изначально открытого, доступного проверке и критике мира; на текучий, изменяемый мир, наполненный временем и историей. Более того, на данность фактов и событий, необходимых в силу их настоящей, вот здесь и сейчас значимой, актуальности и прагматичности. Одно из основных субстанциальных свойств слова *mass-media* – не просто быть современным, а улавливать, фиксировать, отображать и осуществлять мир в его временной, пространственной, постоянной и необратимой изменчивости, зависимости от социальной, общественно-политической, нравственно-этической, повседневно-бытовой конъюнктуры. Восприятие и осмысление истории и до предела исторического понимания действительности, человека, их живописания, «разомкнутости» во время и текучую современность, преодоление семиотичности, символичности и вхождение живьем в живую жизнь тоже относится к субстанциальным основаниям и свойствам слова массовой коммуникации. Но этого невозможно сказать о логоцентрическом слове художественной литературы. Оно даже в эпоху постмодернизма зависит, в крайнем случае, хотя бы как от предмета негации, от традиционных символических и семиотических трактовок вечных, архетипических образов и явлений. Эту особенность слова и реальности художественной литературы, например, на материале постмодернистской прозы убедительно показала А. Мережинская [39]. Следовательно, слово *mass-media* не может брать свои истоки, как это предполагает П. Слотердаик, в «риторических упаковках» новеллы или какого-либо другого жанра, стиля художественной литературы.

Однако слово языка Бога и слово языка Факта иногда, на первый взгляд, ничем не отличаются, что собственно и фиксируется в названии, концептуальной установке, целях произведения, изображаемых в нем событиях, а порой и жанре. Взять хотя бы различные виды литературной критики, публицистики, которые образуют сложно определяемое семантико-эстетическое единство, промежуточную территорию, как бы сказал Я. Мукаржовский. Однако это – еще одна ловушка изоморфности, когда формальное подобие на самом деле скрывает глубинную различность. Но главное, значимость границ, измерений и угрозы их ускользания, не-существования. Увидеть и проследить механизмы действия этой ловушки возможно лишь в плане диахронии, когда становится возможным устанавливать первоистоки, позволяющие обнаружить логику и тенденции развития того или иного явления, еще «не зараженного» контактами, взаимоотношениями и взаимовлияниями с другими явлениями. Формулируя это более кратко, можно сказать так: это то, что позволяет отсечь *вирус предшественничества* и установить *истинный ряд предшественников* (Г. Башляр, Ж. Кангийем). А уже, находясь в истинном ряду предшественников, более вероятно определение и истинных дивергентных связей, не влекущих за собой искажения, упрощения, необоснованную чрезмерную схематизацию или же неправомерное усложнение проблемы, ее модернизацию.

И если мы уже заговорили об истоках слова средств массовой коммуникации, его предтечах и праявлениях, без чего принципиально невозможно исследовать проблему слова и его трансформации в ансамбль знаков в современной словесной, культурной ситуации, то стоит прояснить еще несколько принципиально важных моментов. Причем моментов, значимых именно с точки зрения зарождения и осуществления в семантическом и эстетическом пространстве, а еще точнее, в субстанциальных основаниях слова аномальной ситуации. Именно она во многом к рубежу XX – XXI ст. неуклонно приведет, с одной стороны, к кардинальным изменениям внутри словесности, а с другой стороны, к нивелированию ведущей, центральной позиции слова и легитимации, упрочнению ансамбля знаков. При условии недостаточной проясненности предтеч, истинных рядов предшественников собственно слова массовой коммуникации, фактически, останется неясной проблема, в XIX ст. намеченная П. Плетневым и И. Киреевским, как указание на силу и самостоятельность слова массовой коммуникации, а в середине XX ст. поставленная Ж. Деррида. Это тревога, сформулированная философом через ряд вопросов, направленных на онтологическое и феноменологическое различие логоса и коммуникации, сложных отношений *logos* и *phone*, когда трансцендентально понимаемый голос принципиально хранит молчание. Ж. Деррида, постоянно апеллируя к Г. Гуссерлю, часто и настойчиво вопрошает: «Так что насчет речи и времени?» [32, 97] Для Ж. Деррида очевидно, что «мои слова «живые», потому, что они, как представляется, не покидают меня: не выпадают за мои пределы, за мое дыхание в видимую отдаленность, не перестают мне принадлежать, быть в моей расположенности «без дополнительных подпорок»» [32, 102]. Здесь главенствует я, которое понимается в контексте европейской философско-культурной традиции, когда ведущим оказывается личностно-индивидуальное начало. При этом Ж. Деррида всегда соотносит логос, идеальное слово, слово вне времени, существующее в предвыразительном слое смысла, как абсолютное безмолвие самоотношения, как утверждение бытия, с темпоральностью, выразительностью и указанием. В случае с моим «живым» словом, голосом, хранящим феноменологическое, по мысли Ж. Деррида, немирское молчание и переживание я, «система Zeigen, движение пальца и глаза (относительно которых мы несколько раньше интересовались, отделимы они или нет от феноменальности) не отсутствует тут, а интериоризуется» [32, 104]. Следовательно, проблема истоков и предтеч слова массовой коммуникации – это в определяющих моментах проблема ценностных оснований современной культурной ситуации, все более и более существующей в языке и слове, через них, чуткость к ним. Под таким углом зрения, где основным является статус, объем, функции слова в движении словесно-культурного сознания, проблема слова массовой коммуникации получает новое освещение.

Так, традиционно объявляемые пражурналистскими любые формы существования и обмена информацией представляют следующий диапазон яв-

лений и понятий, который начинается с мифологических синкретических форм деятельности древнего первичного коллектива и заканчивается такими жанрами средневековой литературы, как проповедь, наставление, слово. В этот диапазон входят собрание рода, инициация, древний суд, различные жанры устных выступлений, ««вселенский» характер дописьменной пропаганды» как таковой [55, 72], ораторские выступления, высеченные на стенах своды законов и правил, правительственные распоряжения, гомеродромы, летописи, эпос, светская публицистика, деятельность герольдов и глашатаев, или как это определяет Т. Казакова, институт гонцов, ораторства [7-8; 55-57; 59; 91; 105-106].

На специальной роли средневековой культуры и особенно литературы в процессе зарождения журналистики настаивает П. Слотердаик. Для него принципиально, что современное циничное состояние культуры, которое во многом определяется информационным цинизмом прессы, берет свои истоки в жанрах средневековой литературы. П. Слотердаик, говоря о современном сознании как таком, которое «разрешает себя информировать из разных сторон, все делает проблематичным и равнодушным» [24, 307]. Он отмечает, что «все это, на первый взгляд, начиналось целиком невинно, а именно: как возникновение новеллистов, рассказчиков новостей и мастеров разговора, которые в позднее Средневековье инициировали развитие дела сообщения новостей в форме новелл, в которой постепенно акцент перемещался из морально образцовых и поучительных историй на анекдотично-примечательное...» [24, 307]. А. Животко в разделе «Начала периодической печати» предлагает тоже традиционное решение проблемы истоков: «Зародыши периодических изданий берут истоки в глубокой древности. Исследователи усматривают их в сообщениях “Acta senatus”, которые по приказу Юлия Цезаря вывешивались на площади Рима, и “Acta diurna...”, которые отражали ход работы народного собрания, сведения о военных событиях, хронике новостей и т.д.» [91, 35]. А Т. Казакова к этим пражурналистским явлениям, которые, по ее мысли, «не должны вызывать вопросов» [106, 5], добавляет из Античности «театр с актуальной проблематикой (прежде всего, раннего Аристофана); общение древних греков в парикмахерских» [106, 4].

Конечно, если смотреть на эти явления, составляющие, по мысли большинства исследователей, пражурналистский ряд в древних мифологических обществах, Античности, Средневековье, Возрождении – только под углом зрения формально-содержательно понимаемых информационно-коммуникативных процессов, то, безусловно, все есть предтеча современных средств массовой коммуникации. Это обусловлено прежде всего тем, что потребность общения и умение ненаследственного хранения, передачи и существования информации – основа возникновения и существования культуры как феномена. Здесь уместно вспомнить хотя бы одно из гегелевских определений культуры, когда культура – это то, что не делает человека свободным от природы, но делает человека свободным в природе. Информационно-

коммуникативные процессы – это процессы сугубо культурные, делающие человека свободным в природе и во времени. Однако говорить о пражурналистских истоках, берущих свое начало в мифологическом синкретизме, традиционализме Средневековья некорректно по отношению к специфике развития именно культурного сознания и его отображения и корректирования с сознанием словесности. Но в равной мере было бы некорректно, а точнее, неправильно говорить о возникновении собственно внутри словесности mass-media «вдруг» и «ниоткуда» в XVII ст. и обуславливать их появления чрезмерно мифологизированной XX веком галактикой Гуттенберга, только развитием техники, экономики, технократическим способом мышления, т.е. сугубо историко-культурным процессом. Естественно, что проблема массы, массового сознания, массовой коммуникации, отраженных и преобразенных в слове массовой коммуникации и его формах, сложная. Она, конечно же, нуждается в культурном и историческом обосновании, однако имеет и собственные истоки, традиции и предшественников внутри словесности, что необходимо учитывать.

Проблема в данном случае заключается в том, чтобы правильно, в смысле корректно с словесно-культурной точки зрения, и прежде всего с точки зрения субстанциальных основ и свойств самого слова (ансамбля знаков) массовой коммуникации определить его истоки. В противном случае придется принять обще культурное, но не словесное, публицистически эсхатологическое то ли предупреждение, то ли констатацию, вводящее хаотизацию и абсурдизацию современного мира: «Различию нет разумного применения. <...> Гуманитарный универсум, универсум различия повсюду оказывается в полном тупике, который является тупиком самого универсума» [28, 193]. А постоянное и настойчивое вопрошение Ж. Деррида, его попытка обосновать различие между логосом и коммуникацией, феноменальным и мирским, голосом и темпоральностью будет не нужным, в смысле не услышанным, не воспринятым. Однако «это не значит, что мы ничего не знаем, но что мы находимся за пределами абсолютного знания [которое могло быть лишь единством понятия logos» [32, 134]] (и его этической, эстетической и религиозной системы), подступающего к тому, «на основании чего анонсируется и решается его затворение» [32, 135].

Так вот, если попытаться в целом установить истоки и измерение существования массовой коммуникации, выявить в самом общем приближении непосредственно словесные пражурналистские явления, то обязательно необходимо учитывать глубинным образом взаимосвязанные с судьбой слова статус и судьбу я, истории и массы в становлении и развитии культуры. Причем культуры, находящей свое отображение в определенном типе словесности. Без этого, фактически, нецелесообразно ставить вопрос о пражурналистских явлениях в измерении словесно-культурном. Это приведет к доминированию «бездомного», «безобразного» слова; слова, изначально обреченного только лишь на *головокружительные возможности референциального за-*

блуждения (П. де Ман) и ничего не знающего о возможности и необходимом, взаимосвязанном предначертании быть *проверкой способности человека на поступок* (П. Рикёр), о чем уже говорилось выше*. Именно поэтому столь важна чуткость к судьбе слова и не только в революционные, кризисные, переходные периоды, но и тогда, когда, казалось бы, господствуют «чистые» представления, стили, жанры, понятия, категории.

Если постараться эскизно, в самых общих чертах определить истинный ряд предшественников слова массовой коммуникации в контексте развития словесности, то необходимо, в первую очередь, обратить внимание на взаимосвязь в образе, сотворенным словом, а затем создаваемым им, мира, я, времени, истории, повседневности. Причем повседневность берется преимущественно как аналог *жизненного мира* (Г. Гуссерль), в котором человек наивен, непосредствен и в котором он телесно укоренен; это область дорефлексивного опыта, бессознательного «естественного» поведения. Пересечение, диалог на территории слова (а впоследствии ансамбля знаков) человека, истории и повседневности обнаруживают и обнажают для восприятия не феноменологическое молчание, не внутреннюю жизнь (Ж. Деррида), не одиночную ментальную жизнь я (Г. Гуссерль), осуществляющихся в логосе, а иное. Это смысл, реализующийся и существующий во времени, *здесь-и-теперь* (Ж. Деррида), в ходе истории, в коммуникации, всегда нацеленной на ты, на выразительность. И главное сейчас – обозначить лейтмотив встречи, взаимоотношений человека, повседневности и истории. Причем истории, как такой специфической сущности культуры, которая до предела «актуализирует самосознание человека как существа, живущего во времени» [108, 174] и в совокупности с развитием промышленной организации, индустриализации приводит к тому, что постепенно, но неумолимо «исчезает человек в его экзистенциальной ситуации» [109, 359].

Сложность, неоднородность восприятия и отображения в произведениях словесности времени и человека древними культурами, а также несоединимость, антитетичность мифа и времени, мифа и истории, мифологического и исторического способа артикуляции мира и человека (особенно в европейской культурной традиции) уже не приходится доказывать или развернутым образом обосновывать. Единственная причина, по которой все же необходимо остановиться на этой проблеме, – недостаточная проясненность роли и места явлений времени, истории, повседневности в словесности, типологически близкой современной словесности массовой коммуникации. Естественно, что в данном случае речь не идет ни о первичном мифологическом сознании, синкретичном, диффузном, содержащем в себе в нерасчлененном единстве все типы знаний и слов; ни о мифологическом культурном коде, который будет функционировать во всех последующих этапах развития культурного со-

* Проблема референциального заблуждения и его реализации в тексте массовой коммуникации посвящена наша статья «Референціальна об'ємність цитації у газетно-журнальних заголовках (За матеріалами жіночих журналів)» [107].

знания. Проблема в ином: в стремлении отыскать внутри словесности истинный исток слова массовой коммуникации, не сводя ответ к трюизму – все вышло из мифа. Аналогично дело обстоит и при выяснении специфики я, массы, массового сознания, если, конечно, возможно такое понятие и так сформулированный вопрос относительно древних коллективов. Многочисленные длительные и целенаправленные исследования Ф. Буслаева [95, 109], А. Котляревского [111], А. Потебни [112-114], Н. Костомарова [115], А. Афанасьева [116], Дж. Фрезера [117], Э. Тайлора [118], К. Леви-Строса [119], М. Элиаде [120-122], В. Тэрнера [123] выявили ряд особенностей мифологического сознания, его доисторичность, внеисторичность; кардинальную и жизненно определяющую взаимосвязь с ритуалом, обрядом, символичностью, сакрализованностью; минимум интереса и фиксации мирского, профанного; принципиальное отсутствие причинно-следственных связей, способности к линейно-дискретному мышлению. Это то нерелективное состояние сознания, где господствовала диффузия, не расчлененность, амбивалентность и когда человек еще очень плохо отличал «я» от «не я» и не мыслил себя более или менее самостоятельной субстанцией. Скорее всего, он мыслил себя всего только атрибутом или одним из внешних признаков природы, что и отображается в произведениях быта, искусства, актуализированных специфичностью этого мировосприятия.

Пространство мифа, как известно, закрыто, завершено, и единственное движение, возможное в нем, – повтор, воспроизведение уже некогда свершившегося. А это не может быть истоком историко-, фактоцентричного (по аналогии с логоцентричным) слова массовой коммуникации, генетически и субстанционально ориентированного на новостную информацию, событие, осуществляющиеся в полной мере *в сегодня* и *в сейчас*. Тем более, что ведущим фактором организации мифологического коллектива выступает ритуал как гарант, воплощение, поддержание и воспроизведение некогда и навечно установленного порядка. При этом, по мысли М. Элиаде, «смысл ритуала всегда таков: согласовать личность с коллективом, с организованной жизнью и в конечном счете – с живым Космосом. Все человеческие действия, даже самые обыденные (ходьба, дыхание, еда, любовь и т.д.), обращаются в ритуал, т.е. в орудие деиндивидуализации и солидаризации с «нормами». Человек более не *одинок* в таком традиционном обществе, ибо все, что им совершается, имеет ойкуменическую значимость, и эта значимость доступна всему обществу» [121, 99]. И здесь нет массы в новоевропейском, социоцентричном смысле, когда, например, возможно деление на *жизнь благородную* и *жизнь пошлую* (Х. Ортега-и-Гассет), когда мыслимо господство автономной личности и противопоставление я/коллектив, а движение прогресса технологической рациональности ликвидирует оппозиционные элементы высокой культуры, устанавливая одномерное общество с одномерным человеком (Г. Маркузе) [См. о массовом сознании Нового времени, например: 124-127].

В древнем же, ориентированном на мифологизм мышления, на неизменный, и именно этим ценный и значимый, постоянно поддерживаемый-воспроизводимый циклический круговорот времени, синкретичном, сакрализованном, насквозь ритуализованном и сверхсемиотичном семантическом пространстве крайне трудно обнаружить следы, образы легитимированного профанного слова, которое послужит основой и истоком слова массовой коммуникации. Ритуалистичность, этикетность, даже сакральность, принципиальная и жесткая связь официально произнесенного и/или зафиксированного слова с внесловесной житейской ситуацией тоже в свою очередь ритуалистичной и этикетной, а также непринятие, не-ценность истории не позволяет признать традиционный диапазон пражурналистских явлений, вычленяемых в древних обществах, таковым. Именно под таким углом зрения «все-ленская пропаганда» оказывается не такой уж и вселенской, и к любым формам существования и облика информации, коммуникации невозможно применить понятие истока слова массовой коммуникации.

Античность, которая, по словам А. Лосева, началась и закончилась мифом, знала его зарождение и преодоление, тоже находится в принципиально неоднозначных отношениях со словом, человеком, историей и повседневностью. Так А. Лосев, рассуждая об эстетике Рима и ее роли в истории античной эстетики, постоянно подчеркивает особую роль социальности, рассудочности в становлении единичности, личности в ее европейском смысле [128, 71-76]. Однако даже в этот переломный, семантически и эстетически напряженный момент важно то, что чувство истории «так же неисторично, как и все античное, хотя этот антиисторизм дан тут именно в истории, а не просто в космологии, как у греков» [128, 71]. И далее, четче и жестче: «Как Рим ни относился горячо к своей социально-политической действительности, она в самый разгар великодержавия и национализма казалась Риму, в глубине его духа, не чем иным, как результатом круговращения небесных сфер и связанного с этим потока рождений и смертей, бесконечного перевоплощения душ в те или иные тела. Тут, в самой интимной точке римской социальной эстетики, мы начинаем ощущать античный холод и ту антиисторическую, доличностную, мертвенно-вещевистскую, хотя и мистическую, концепцию истории, которая именуется учением о «вечном возвращении» и об определяемости неповторимой личной судьбы человеческой души и души народов и безличными движениями холодных и, в общем, слепых небесных сфер» [128, 72-73]. При этом доминирующей является позиция абстрактной единичности или субъективизма, когда «структура римского духа построена на синтезе юридического абсолютизма и чувственной пестроты» [127, 46].

Аналогичной точки зрения на я, чувство времени и истории античной культурой придерживается и М. Соколов [79, 117-145], исследуя уже непосредственно феномен времени и места в искусстве. Вследствие чего крайне затруднительно говорить применительно к античной культуре о возможности официального существования слова (равного в своих генетических и суб-

станциальных основаниях слову ритуалистичному, воплощающему единство мира-космоса), ориентированного, более того, непосредственно зависимого и определяемого чувствованием истории, историчностью как ценностным способом артикуляции, переживания и выстраивания себя и действительности. И тогда проблематично относить ораторское искусство, институт гонцов, гомероводы, театр к непосредственным предшественникам слова массовой коммуникации. В равной мере, без четкой дифференциации, сложно говорить и о том, что все эти явления создавали промежуточную территорию со словом художественной литературы: при отнесенности искусства к области «технэ» оно не отражало, как в современности, текучесть исторического момента, злободневность фактов и явлений, интересующих повседневность.

Это же в полной мере касается и средневековой литературы, на особой роли которой для mass-media настаивает П. Слотердаjk. Миру и человеку задан единый истинный Божественный Образ и единственный истинный путь его осуществления. Важно помнить, что автор, по мнению большинства исследователей средневековой культуры и литературы, воплощает, осуществляет, проясняет Божественную сущность. Автор не сочиняет, а передает то, чему был свидетелем он или другие люди, либо разъясняет единственно истинную тему. Значимо удовлетворение от повторения знакомых истин, формул и цитат. Здесь нет еще я как такового вследствие того, что «мир представлялся ограниченной величиной... Мировое целое имело свой прообраз в Логосе. Каждая его часть воплощала какую-то одну сторону прообраза» [129, 538]. И это в равной мере касается всей картины мира и концепции личности средневековья, в том числе, и сущности искусства, и науки, и истории, отраженных в текстах словесности. Значит, тоже крайне затруднительно говорить о правомерной, серьезной, официальной фиксации и последующем существовании слова Факта, слова, апеллирующего к авторитету человека, собственно его потребностям, интересам, пристрастиям, историоцентричного слова, каковым является слово массовой коммуникации.

Даже антропоцентричное и свободололюбивое Возрождение в этом плане не было до конца свободно от канонов и традиционализма. Так, для художественно-эстетического сознания Возрождения, как известно, важно, что автор должен творить так, как Бог творил мир. У автора и Бога одна цель, функции, различающиеся только по качеству материала [10; 78; 129-130]. Все это приводит к усилению личностного начала. Как это очень четко определяет Р. Гвардини: «**Индивид становится сам себе интересен, превращаясь в предмет наблюдения и психологического анализа** (выделено автором. – Э.Ш.). Пробуждается человечески-исключительное. **На первый план выходит гений** (выделено автором. – Э.Ш.). Это понятие, связанное с чувством открывающейся бесконечности и истории, становится мерилom для определения человеческой ценности» [129, 540]. Безусловно, что активизация индивидуально-личностного, собственно человеческого начала не могла не отразиться на творчестве, в том числе и искусстве слова. Это тот момент, когда в

сознание литературы проникает антропоцентричность и историчность мышления, когда принципиально и кардинально изменяется принцип и способ отображения мира, человека, времени [1-2; 9-10; 14-15; 34; 79; 100-101; 129-130].

Даже после такого беглого экскурса, единственной задачей которого было схематично напомнить основную тенденцию восприятия и отношения к истории, повседневности и я. Без этого нельзя решать проблему кардинальных трансформаций внутри словесности, вопрос смены слова ансамблем знаков. Скорее, необходимо говорить, что проблема истинного словесно-культурного предшественника слова современной массовой коммуникации – проблема, требующая переосмысления и смену методологических позиций. Перед нами же явления конвергенции, или как бы сказали Г. Башляр и Ж. Кангийем, ситуация выстраивания *фиктивных рядов предшественников* в том случае, когда устанавливаются предтечи и праявления современных средств массовой коммуникации. Как можно было заметить, неправомерно, основываясь на формально-содержательном изоморфном подобии стилей, тем, проблем, жанров, фактов, присущих, казалось бы, литературе вообще, постоянно функционирующих в культуре и выполняющих общекоммуникативную миссию, говорить об изначальном родстве слова художественной литературы и слова mass-media.

Проблема заключается в том, что во всех традиционалистских обществах существовало два типа времени и слов, манифестирующих два типа реальности, об этом свидетельствуют многочисленные исследования [См., в частности: 67-69; 73-79; 99-101; 116; 131]*. Но это было упущено из исследований словесности Нового и новейшего времени, в которые так или иначе касались проблемы словесности массовой коммуникации. А это приводит к искажению реальной картины состояния словесности, деформирует сущность и представление о судьбе не только словесности массовой коммуникации, но и художественной литературы. Ведь развитие и укрепление в изящной словесности не только истории, но и реалистичности, натуралистичности, а также тяготение к повседневности, фактажности, документальности во многом является реакцией и на легитимацию слова массовой коммуникации, на сосуществование со словесностью массовой коммуникации. И это невозможно не

* Небезынтересно, в частности, следующее наблюдение Дм. Лихачева относительно замкнутости времени в древнерусской культуре и литературе. Позволим себе обширную цитату без комментариев: «Время в средние века было сужено двояко: с одной стороны, выделение целого круга явлений в категорию «вечного», а с другой стороны – отсутствием представлений об изменяемости целого ряда явлений. С одной стороны, существовали «вечные» явления в высоком, религиозном смысле этого слова – явления, отмеченные своим «соприкосновением мирам иным», с другой стороны – неизменяющимися во времени казались очень многие явления «низкой» жизни. Не изменялись в сознании древнерусских людей их бытовой уклад, экономический и социальный строй, общее устройство мира, техника, язык, искусство, даже наука и пр., пр.» [99, 43]

учитывать. Оба типа словесности берут свои истоки в различных словесно-культурных основаниях.

Итак, в традиционных обществах одно время (точнее – вечность) и слово были сакральными, официальными, измерением близости к Абсолюту. Именно это слово обладало действительно созидательной творческой силой; в нем истоки поэзии и поэтического дара. Другое время и слово были профанными, обслуживающими повседневность и обыденные потребности людей. Это слово использовалось для передачи и фиксации значимой здесь и сейчас информации. Именно эти слова употреблялись для фиксации, например, рыночных цен и указаний сената, отражающих текущие, проходящие моменты, объявлений об очередном собрании, рассказов о занимательных историях, передачи обыденно-жизненных новостей, общения в бане, цирке, при развлечениях, не носящих официального, серьезного характера и т.д. Дифференциация двух типов слов надолго закрепится в культуре и будет проявляться самыми различными образами.

В частности, в Китае это выразится даже в существовании двух типов языков: вэньяня и байхуа. Вэньянь – язык поэзии, классической литературы, байхуа – «разговорный язык», который начинает активизироваться лишь с XIII ст., на нем пишут, что особенно примечательно в свете бахтинской теории романа, прозаические жанры, прежде всего романы. Но, по авторитетному мнению такого сиолога, как В. Малявин, первые журналы и газеты на «разговорном языке» байхуа появятся только в 1894 г. Показательно, что даже после этого «книжный язык по-прежнему использовался в официальных документах и традиционных жанрах классической словесности...» [73, 391].

Интересно, что и С. Корконосенко, относя китайскую газету «Вестник столицы» к древнейшим в мире, специально оговаривает следующий момент. Историки, «называя датой её основания 911 г., ссылаются на предание, а не на точные свидетельства» [7, 35]. Он особо подчеркивает когнитивную и эпистемологическую диахроническую дифференциацию китайской прессы. Для него важно, что «Вестник столицы» с 1361 г. начал «выходить регулярно, один раз в неделю. Однако [эта газета] содержала лишь императорские декреты и другие придворные известия. Значит, в стране, несмотря на зрелость одной из предпосылок [потребность общества], не возникла еще острая социальная потребность в периодике как зеркале текущей истории, как событийной картине мира. Китайские ученые говорят, что пресса, в современном смысле слова, на их родине появилась в начале XIX в., причем связывают это событие с издательской активностью иностранцев, открывавших для себя далекую страну» [7, 35]. Таким образом, кроме социально-общественных, экономических, геополитических причин важную роль сыграли собственно словесные причины, когда главное – специфика, внутренняя дифференциация слова, чуткость к нему именно как к хранителю бытия. И С. Корконосенко обозначил важность, точнее даже сказать, приоритетность именно сферы словесности и словесного сознания в определении сущности совершенного

культурного переворота, когда произошло зарождение и формирование принципов, методов, тенденций и логики существования новой аудиовизуальной парадигмы культуры. При этом средства массовой коммуникации, даже в самом своем истоке, когда их существование фактически ничем не отличалось от книжного, репрезентирующего привычное, общепризнанное господствующее логоцентрическое слово, – это та сфера, где приоритетными уже являются принципиально иные субстанциальные основания и свойства, генетический тип слова. Это та сфера, которая порождает, а затем активно осуществляет смысловое целое ансамбля знаков.

Для европейской культуры дифференциация языков будет, может быть, менее явной, но не менее значимой и выразится, например, через формирование системы языков, в которой письменный книжный язык не тождественен языку разговорному, обслуживающему повседневность. Для славянской культуры подобное разграничение и даже противопоставление официального книжного и обыденного языков проявится через комплекс проблем, связанных прежде всего с церковнославянским языком. Так, еще в 1871 г. Н. Костомаров в статье «Малорусская литература» писал о том, что «и у нас [в Украине], как и везде, прежде считалось непреложным, что язык книжный должен быть особым языком от разговорного, а писатель, берясь за перо, настраивал себя на такую речь, какой не употреблял в простом разговоре. У нас сыздавна был книжным языком славяноцерковный; писать казалось возможным только на нём...» [88, 314]. Н. Костомаров рассматривает дифференциацию языка в семантической плоскости литературы и историко-литературного процесса, когда ведущими факторами являются дух народа, демократизация общества и, следовательно, литературы, активизация национального самосознания, обращение художников к жизни народа. В его задачу не входит анализ собственно языковой проблемы с точки зрения аксиологической дифференциации языка, функционирующего в культуре. Но, тем не менее, вводные, фактически, методологические замечания Н. Костомарова касательно разницы официального письменного и повседневного языка, которую он почувствовал и сформулировал уже в конце XIX ст. относительно художественной литературы, для нас важны.

О проблеме дифференциации языка собственно в плоскости культуры и ее роли в жизни славянского сообщества в «История украинской культуры» (2001) сказано как о принципиально аксиологически важном разграничении письменности. В частности отмечается, что в начале XI ст. в результате ряда реформ и преобразований появились книги, «писанные церковнославянским языком, киевской редакции. Вместе с тем в государственной сфере и быту продолжала развиваться письменность киеворусским языком, который постепенно сложился задолго до введения христианства. Этот язык распространился по всей огромной территории государства. Он обслуживал не только внешние отношения с иностранными странами, а и повседневную жизнь и общение» [132, т.1, 715]. При этом аксиологическая и когнитивная диффе-

ренциация языка затрагивала, как и в других древних традиционных культурах, и уровень графики. Так, весьма показательно, что богослужebная и высокая переводная литература писались «торжественном великом уставом <...> В государственных документах употреблялась та самая кириллическая графика» [132, т.1, 715]. Но уже в недрах самой киевской школы письма очень быстро, к рубежу XI – XII столетий сложилась деловая письменность, которой пользовались летописцы, деловые люди, она обслуживала повседневные потребности общения [132, т.1, 722].

Следовательно, проблема дихотомии сакрального и профанного слова никуда не исчезает и не является значимой лишь в измерении эстетическом, философском. Изначально слово не конвенционально по своей сущности, таковым его может сделать только человек, нечуткий, невнимательный, неестественный, или говоря языком Ю. Лотмана, суетливый, суетный. Эта проблема онтологической природы слова, которую можно сформулировать и так: мы находимся во власти слов, а не наоборот. И это является основой существования культуры и навсегда закрепляется в ее *негенной культурной памяти* (Ю. Лотман), лишь по-разному обнаруживаясь. Еще одним уровнем ее проявления и существования в европоцентричной культуре будет формирование и конституирование системы тропов и фигур, противостоящих обыденному языку, даже если они, на первый взгляд, следуют правде жизни. Разность языков, берущих свои истоки в различных измерениях, всегда будет значимой. Уже в XX ст. это станет предметом пристального внимания, исследования и даже рефлексии в тартуской семиотической школе, у французских структуралистов и постструктуралистов.

Следовательно, можно говорить, что первый, сакральный, тип слов, который будет основой художественного типа слова, – это как раз и есть фиктивный ряд предшественников по отношению к средствам массовой коммуникации. Ведь он ориентирован на вечность, на проникновение и прикосновение к высшему и вечному миру сквозь преходящий земной. Официальная фиксация слова в традиционных культурах слишком серьезна по своей сущности, если не сказать бытийна, и ни в коей мере не может быть историей мира за один мир, как принято определять слово *mass-media*. Истинным рядом предшественников слова *mass-media* выступает профанное, функционирующее и обслуживающее повседневность слово, которое в традиционных обществах не могло иметь полноправного официального статуса и бытовало в *культуре безмолвствующего большинства* (А. Гуревич). Это необходимо осознать для того, чтобы понять смысл и сущность произошедшей в XVII ст. революции, последствия которой особенно остро и демонстративно проявятся к середине XX ст., когда средства массовой коммуникации осознаются как особая независимая и тотальная *сфера «инобытия» культуры* (П. Вирилио, П. Бурдьe, Ж. Баландье).

Естественно, что семантические пространства, заданные двумя принципиально различными типами слов, постоянно будут корректировать друг с

другом, соотносясь в общем пространстве культуры, а главное – словесности. Но логоцентричное слово после ряда революционных событий XVII ст. уже никогда не сможет претендовать на роль бесспорного и единственно возможного знания о мире и человеке*. Именно поэтому не случайно в XVIII ст. в культурном сознании не столько происходит, сколько закрепляется ряд кардинальных изменений, на которые, как мы могли убедиться, указывает большинство исследователей. И прежде всего появляется сам термин «литература» в современном понимании, вытесняя термины «поэзия», «поэтическое искусство», которые в Новое время, по преимуществу, обозначают стихотворные произведения. На этом особо акцентируют внимание, например, А. Компаньон [9], В. Кожин [133], М. Фуко [134], Н. Автономова [135]. Примечательно то, что В. Кожин специально оговаривает следующие важные моменты, обусловившие появление и закрепление термина «литература» в современном понимании, когда ведущим является его соотношение, а чаще всего и отождествление с понятием «художественное произведение». Термин «литература» «был вызван к жизни книгопечатанием, которое, появившись в середине 15 в., сравнительно быстро сделало «литературную» (т.е. предназначенную для чтения) форму бытия искусства слова основной и господствующей; раньше искусство слова существовало прежде всего для слуха, для публичного исполнения и понималось как искусное осуществление «поэтического» действия средствами особого «поэтического языка» («Поэтика» Аристотеля, древние и средневековые эстетические трактаты Запада и Востока)» [133, 453]. Значимо, что это же время характеризуется «официальным» рождением современности, которое манифестируется открытием частного человека и частной жизни. В пространстве логоцентричного слова появляется драма как драматический жанр, художественная литература «освобождается от «багажа» риторики и в какой-то момент достигает гомеровской вольности и широты **на совсем не гомеровском материале современной жизни**» (выделено нами. – Э.Ш.) [10, 32-33]. С этого момента современность станет одним из осознанных ведущих начал культуры, а два типа слов будут развивать два взаимодействующих, корригирующих, но самостоятельных параллельных (вплоть до XX ст.) семантических пространств жизнедеятельности мира и человека, образующих культуру. В центре одного семантического пространства – Абсолют, Вечность и Логос, в центре другого – История, Повседневность и Факт.

Если изначально первичное логоцентричное слово – обычное и привычное для культуры и словесности, то историоцентричное слово (каковым является любое слово средств массовой коммуникации в силу своего происхождения и предназначения) – это «уклонение от обычного, несходство с

* В данном случае философское, научное знания тоже подпадают под действие логоцентричного слова в том смысле, в каком оно понимается как универсальное, культуротворящее, принадлежащее высшему и непререкаемому Абсолюту.

обыкновенным, отступление, изъятие, исключение, причуда, необычайность, странность, уклонение от правила, порядка» [11, т.1, 17]. Его официальная, легитимная фиксация, конституирование в словесности произойдет относительно логоцентрического слова поздно и изначально начнет восприниматься как иное. Однако слова массовой коммуникации сразу принесет с собою не менее прочную и значимую позицию и роль не только в культуре, но и словесности, где длительное время центрирующим выступало художественное слово и его формы. Как подтверждение достаточно вспомнить уже цитировавшиеся отрывки из писем И. Киреевского и П. Плетнева.

В новоевропейской словесности в том смысле создается аномальная ситуация, что два равноправных и равнозначных типа слова, взаимно корректируя, уже не предоставят друг другу возможности единовластного центрального и центрирующего положения. Как ни стремилась изящная словесность актуализировать словесность массовой коммуникации в виде одной из своих маргиналий, в которой доминирует не эстетическая, а коммуникативная, пропагандистская, риторическая функция, не смогла утвердить жизненность подобного рода отношений. И как ни стремится в конце XX ст. массовая коммуникация представить художественную литературу как составляющую эстетически-коммуникативного симбиоза, дискурса, где совмещены границы художественного/внехудожественного, это все равно остается неадекватными сущности искусства слова. Доминирующей оказывается именно промежуточная территория, где функции художественного, эстетического, коммуникативного, пропагандистского, риторического не только проникают далеко на инородные территории, но сохраняют свою суверенность, значимость и жизненность благодаря присутствию, со-существованию и со-развитию с иным типом слова в пределах целостности словесности. Причем это развивающаяся и упрочняющаяся аномальность в силу того, что слово художественной литературы сохраняет свою специфичность, а слово средств массовой коммуникации исподволь и уверенно занимает ведущие позиции не только словесности, но и в культуре. Причем такой культуре, которая все более секуляризируется и знает *сумерки и смерть богов* (Ф. Ницше) и, если перефразировать Ж. Деррида, *голос, не хранящий феноменологическое молчание*, и даже *посторгийное существование* (Ж. Бодрийяр). Постепенно именно это слово и создаваемое, задаваемое им семантическое пространство превратятся в предмет и проблему актуальных дискуссий о современном состоянии культурного сознания, с первого взгляда, займут даже привилегированное положение в бытии художественной литературы, все более зависимой от аудиовизуального способа репрезентации. К тому же, акцентируем на этом внимание еще раз, произошедшие революционные трансформации и перемены не могли не затронуть семантическое пространство логоцентричного слова. Оно не только «больше не творит мир, оно лишь его упорядочивает и гармонизирует» [10, 25], но и становится открытым и чутким к различного рода граничным и девиантным явлениям, так как появление историоцен-

тричного слова обнажает проблему равноправного сосуществования и развития различных логик и знаний*.

Именно, исходя из такой логики рассуждения, следует оценивать современную словесно-культурную ситуацию, как аномальную. Она принципиально самостоятельна в своих истоках и тенденциях развития; не зависит от классического типа сознания как от предмета негации и не является исключительно посткультурой, как предлагают ее осмыслять большинство исследователей. Скорее, культурные условия, порожденные религиозно-словесными, а затем и социально-экономическими революциями, продуцируют и задают тенденции развития семантического пространства словесности Нового и новейшего времени, вырабатывающего собственные приоритеты, нормы, ритуалы, понятия, которые бы были адекватны произошедшим кардинальным изменениям. При этом значимым является то, что аномальность – результат культурного кризиса, но не кризис. Это не гибель, не смерть культуры, словесности, не смещение художественно-эстетического на обочину и господство гибридного дискурса, о чем шла речь во Введении. Скорее, аномальное состояние словесности – это рождение и утверждение качественно новых отношений художественной словесности с иными типами словесности, как и становление, развитие новых отношений эстетического/коммуникативного. Два кардинально различных типа слова создают такую целостность словесности, где память и выход одновременно и к высшему Абсолюту и повседневности ни как антитетичным началам, а началам, вступившим в диалогические отношения. Не случайно появляется сетература и сетевое искусство.

Это явление лишь внешне носит черты традиционной переходности, кризисности сознания культуры, апеллируя к принципиально иным онтологическим и субстанциональным основаниям. Это обусловлено уже не столько гибелью прежних смыслов, эклектикой, поисками и экспериментаторством, (что характерно переходным этапам развития культуры, как это определила украинская исследовательница переходного типа сознания В. Силантьева

* Естественно, что объяснять все, исходя только лишь из взаимодействия двух типов слов, было бы неверно и привело бы к излишней схематизации, упрощению и поверхностному, а то и вульгарному пониманию сложного и многоаспектного культурного, образно-эстетического процесса. И так же естественно, что между двумя типами слов нет и не может быть четкой и жесткой границы. В живой жизни все зыбко и текуче и ускользающе. Аналогично и в пространстве слова. Между художественной литературой и массовой коммуникацией существует множество переходных, пограничных явлений, например, публицистика, критика. Пока же нас интересует именно проблема обоснования субстанциональной и генетической разницы между двумя типами слов, которая важна и которая наиболее активно проявляется собственно в новейшее время. Именно поэтому нельзя недооценивать фактор дифференциации слова в культуре, особенно Нового и новейшего времени, что и побудило нас к определенной доли схематизации, преодолеть которую попытаемся в ходе дальнейшего исследования, через анализ, интерпретацию конкретного материала.

[40]), сколько конституированием сложившейся словесно-культурной ситуации. Интересно, что уже в самом конце XX ст. один из известнейших украинских художников Ю. Андрухович в романе «Дезорієнтація на місцевості», размышляя об исторических условиях и предтечах современной культурной ситуации, напишет так: «...вдалося примирити і поєднати багато що з раніше непримирного й непоеднаного. Через оцю клаптивовість і мішаність, через причетність – біологічну й історичну до всього і вся на світі вона явила собою справжній “цирк аномалій”, рухому колекцію екзотів і потвор. Вона [культурна ситуація] змушена була обрати для себе свободу і плюралізм, даючи притулок практично всім...» [136, 8]. Именно вследствие этого можно говорить, что аномальность – это еще и до предела активизировавшаяся проблема различного рода смысловых сломов и границ, непонимания как стремления и необходимости осуществления себя на пересечениях, границах; как невозможность существования смысла, явления в пределах, заданных и обозначенных каким-либо единым возможным центром.

Слово массовой коммуникации, исподволь становясь «иносферой» бытия культуры, в силу своей функциональной предназначенности и субстанциональных характеристик, стремится и упрочивает, если воспользоваться идеей А. Лосева, «абсолютизацию социального инобытия, данного притом для себя, то есть самоощущительно» [128, 70]. При этом кардинальные изменения затрагивают, как уже отмечалось, и сферу эстетического. Секуляризация сознания, кардинальные изменения в образе мира и человека, концепции личности и социума, порожденные Новым временем, не могли не отразиться в эстетическом, которое свойственно не только художественному типу словесности и не тождественно исключительно прекрасному. В эстетическом существенным моментом еще выступает и чувственное восприятие, которое, если и не доминирует в текстах массовой коммуникации, тем не менее и не может в них отсутствовать полностью. Тем более, как указывает А. Лосев, при разговоре об эстетическом крайне важно помнить, что эстетическое может еще пониматься, как «внутренняя жизнь предмета, которая обязательно дана и внешне», «открывается бескорыстному любованию и обладает созерцательной ценностью» [137, Кн. 1, 311]. А этот аспект эстетического невозможно исключить из сферы текстов массовой коммуникации.

Естественно, что проявление эстетики аномальности в словесности Нового многоаспектное, полисемантическое, обусловленное всеми изменениями в словесно-культурном сознании Нового и новейшего времени. При этом одна из изначальных и основополагающих проблем бытия слова (а затем ансамбля знаков) – проблема уловления, преобразования действительности, ее статуса и осуществления в целостности текста*.

* Обоснованию понятия *эстетика аномальности* с культурологической точки зрения посвящена наша отдельная статья, в которой проанализированы основные подходы к современной культуре как некоему странному, неопределенному, парадоксальному явлению,

1.3. Статус слова в субстанциально различных типах словесности художественной литературы и массовой коммуникации

Проблема слова и неразрывно сопряженная с нею проблема литература/действительность – одновременно древние и вечно актуальные, принципиально неразрешимые проблемы. Они являются основополагающими для прояснения сущности как *живой жизни* (Ф. Тютчев, А. Блок) и ее иллюзии, так и способов, методов, тенденций ее (жизни) уловления, преобразования, постижения в слове и образе.

Уже в самом начале XXI ст., подводя определенные итоги существования этих проблем, Т. Касаткина в статье «Слово, творящее реальность, и категория художественности» напишет: «От того, как понимается слово, вообще многое зависит в жизни и в деятельности человека. Недаром слово, его осмысление, оказалось в центре внимания практически всех крупнейших философов XX века – неважно, придавали ли они своим системам вид трактатов, литературоведческих или лингвистических штудий или художественных произведений» [139, 303]. Это обусловлено прежде всего изначально онтологической и креативной природой слова, его стремлением и предназначением – творить мир, который «может быть постигнут только в процессе его создания» [139, 304], только в результате диалога автора и читателя, только в сознательном и добровольном отказе каждого из них от довлеющей, приоритетной позиции. Слово, истинное слово, хранящее живую тайну творения реальности, – это слово принципиально не конвенциональное по своей сущности, не знающее пустоты, рассчитанное на ответ и отклик. Причем это не пустая, не самодостаточная реплика, а ответное осмысленное слово, когда «Логос идет к нам из-за второй и третьей границ непостижимого, а по нашу сторону мира и бытия совершается неперемнная встреча нашего слова и Логоса, нашего логоса и Логоса. Наше слово и наши слова зависят от этого Логоса...» [140, 253] И только такое слово способно сотворить истинную реальность.

С онтологической и креативной природой слова связан особый символизм слова, когда, по мысли А. Потебни, «символизм языка, по-видимому, может быть назван его поэтичностью; наоборот, забвение внутренней формы кажется нам прозаичностью слова» [141, 22]. Естественно, что поэтичность/прозаичность понимаются А. Потебней не в современном, новоевропейском, или же обыденном толковании, т.е. в смысле противопоставления прозы и поэзии, слова, развернутого в план изображения, и слова, сосредоточенного непосредственно на себе самом, на своем конкретном языковом значении. Здесь важна именно первичная, бытийная, природа слова, изначально способного отображать не только человеческую мысль и ее историю. Более того, А. Потебня, по мысли М. Гиршмана, наметил и обосновал основу «для

все более ориентирующемуся и зависящему от информационно-коммуникативных процессов [138].

конкретизации принципиальных отличий художественного слова как значимого элемента эстетического целого от его внехудожественного прототипа, от того же слова, но за пределами произведения» [142, 441]. Слово, аналог художественного произведения, изначально имманентно обладает креативной силой. Оно не конвенциональное, не суетное, а извечно способно к созиданию. Значимо, что слово «есть орган мысли и неперемное условие всего позднейшего развития понимания мира и себя, что первоначально есть символ, идеал и имеет все свойства художественного произведения» [142, 302]. Именно о таком слове в начале XX ст. русский поэт-акмеист Н. Гумилев скажет:

В онный день, когда над миром новым
Бог склонял лицо свое, тогда
Солнце останавливали словом,
Словом разрушали города.

...

Мы ему поставили пределом
Скудные пределы естества,
И, как пчелы в улье опустелом,
Дурно пахнут мертвые слова.

[143, 260-261]

В самом конце XX ст. украинская поэтесса Л. Костенко поддержит и разовьет эту мысль о сложной, неоднозначной природе слова, о его особой роли не только в жизни художника как существа избранного, но уже и в жизни простого человека, более того, в основаниях культуры как *способности человека придавать смысл своим действиям* (А. Гуревич). Стихотворение «Страшні слова, коли вони мовчать...» – своеобразное продолжение, или точнее сказать, ответ и отклик (если учитывать *резонантный характер литературы* (В. Топоров)) на гумилевское Слово, вопреки всему живущее и творящее. Но это ситуация, ситуация конца столетия, когда уже нет и не может быть четкого, осознаваемого раздела, границы между творцом и человеком, когда возможно ответственно, серьёзно веря, произнести: *пока не требует поэта к священной жертве Аполлон...* (А. Пушкин).

В современной культурной ситуации этого не может быть потому, что, как сформулировал В. Библер: «каждый поступок (если он хоть как-то осознан) всегда что-то преступает, несет в себе риск личного перемещения – заново! – исторических судеб, выборов, решений, исторических форм общения» [13, 303]. Именно поэтому для Л. Костенко – личности, самоосмысленно принадлежащей культурной ситуации конца XX ст., – принципиально важны одновременность существования множества слов, но осуществление слова, творящего, и слова повседневного, в различных измерениях, не допускающих господства бездомных, безответственных, безответных, безобразных и безобразных, мертвых слов. Это ситуация, когда каждый человек, постоянно выбирая слово, выбирает себя – творца или обывателя; того, кто помнит тайну поэтического слова, обладающего креативной силой, или же того, кто

навсегда утратил чуткость к слову, безвозвратно погрузился в дурную повторяемость суетных слов, принял ее законы и нормы. Поэзия – это преодоление «шелухи», пустоты, безразличия и конвенциональной повторяемости, истощенности слов; устремленность к высшим, изначальным, неповторяемым, а всегда заново, здесь, сейчас являемым смыслам. Именно поэтому слова требуют чуткости и ответственности, постоянно обнажая для человека рубежа XX – XXI ст. такую экзистенциально напряженную ситуацию,

коли вони зненацька причаїлись,
коли не знаєш, з чого їх почать,
бо всі слова були уже чиймись.
Хтось ними плакав, мучився, болів,
із них почав і ними ж і завершив.
Людей мільярди, і мільярди слів,
а ти їх маєш вимовити вперше!

[144, Кн. 3, 204]

Проблема принципиальной, глубокой, внутренней, всегда предельно личностной дифференциации слова – это проблема жизнеспособности современной культуры. Той культуры, которая как, никакая другая, прочувствовала и осознала разницу человеческого слова, заключенного в *скудные пределы естества* (Н. Гумилёв), слова, изначально мертвого в силу своей ограниченной и конечной природы, и слова-Логоса, способного останавливать Солнце и главное – способного самому *проплывать в вышине* (Н. Гумилёв). Это проблема неизбежной фатальной встречи и взаимодействия двух субстанциально и генетически различных типов слов, одно из которых – человечески ограниченное – стало активно и безапелляционно претендовать на тотальное и единовластное господство. Это проблема забывания и утраты онтологически креативной природы слова, которое, обращаясь к жизни, к человеку, способно с предельной честностью, откровенностью обнаружить и обнажить, что

Людей мільярди, і мільярди слів,
а ти їх маєш вимовити вперше!

И именно поэтому «искусство и жизнь не одно, но должны стать во мне единым, в единстве моей ответственности» [145, 6]. Слово-Логос, жизнь, личность и искусство только и могут породить и встретиться в диалоге как *события бытия* (М. Бахтин), когда значимым и ценностным является именно зов и отклик *другого*, и *для другого*, ответ и ответственность, но не мои, самоценные, самозначащие, ориентированные на единственность и самость, а знающие и отзывающиеся *другому*. Здесь важно помнить о *согласии*, как одном из ценностных оснований диалогичности, когда «в согласии всегда есть элемент нежданного, дара, чуда, ибо диалогическое согласие по природе своей свободно (подчеркивание автора. – Э.Ш.), т.е. не предопределено, не неизбежно» [146, 70].

Историо-, фактоцентричное, человечески определенное, ограниченное

и конечное слово не способно, именно из-за своей изначальной и принципиальной односторонности почувствовать и воплотить в личности и через личность *единство ответственности* (М. Бахтин). Более того, это слово *внеличностно* и *внеответственно* по своей сущности, так как исходит от человека, подвластно и определяемо только лишь им, задано сугубо человеческими представлениями, возможностями и потребностями. Это десакрализованное, секуляризованное слово, полностью принадлежащее измерению человека, когда, по тонкому и проницательному замечанию Н. Федотова, человек – стержень мира – разбился на поток переживаний, потерял центр своего единства, растворился в процессах. Историко-, фактоцентричное слово монологично и не свободно по своей сущности, так как, будучи манифестацией сугубо человеческой позиции, не знает Абсолюта, непредсказуемости, чуда. Оно не может быть даровано, не может явиться как подлинное откровение, а лишь выбрано (и этим ценно) среди миллиарда уже существующих общепринятых, общепризнанных и общедоступных в своей повторяемости слов. Оно всегда уже чье-то, и в силу этого всегда чужое и чуждое личности. Но это для историко-, фактоцентричного слова, не актуализирующегося относительно семантического пространства логоцентричного слова, не является проблемой. Проблемой это является для новоевропейской словесности и культуры, которые к рубежу XX – XXI ст. все чаще, настойчивее и болезненнее начинают осознавать себя, создаваемыми и раздираемыми *войной языков* (Р. Барт).

Кроме того, уже не вызывает ни вопросов, ни оговорок, ни этического, аксиологического, когнитивного напряжения, настороженности мысль о дальнейшем дроблении и автономизации сущности слова в новоевропейской культуре, когда доподлинно известно, что «любой политический режим располагает своим собственным письмом, чью историю еще предстоит написать» [147, 317]. Слово как орган мысли и неперемное условие понимания мира и себя, как хранитель бытия, и слово, как репрезентант истории, власти, социально-политического режима и умонастроения в культурной ситуации второй пол. XX ст., рубежа веков даже не сталкиваются, не вступают в антитетические отношения, как это можно было бы предположить, с классической точки зрения. Они просто сосуществуют, вопреки всему, постоянно взывая к чуткости, человечности самого человека, его желанию и стремлению воспринять слово как *проверку способности на поступок* (П. Рикёр).

Дифференциация слова, причем постоянно ощущаемая и осознаваемая в каждом поступке и событии, довлеющая своей агрессивностью и неизбежностью, – это закономерно сложившаяся ситуация конца Нового времени, когда слишком очевидными стали последствия словесно-религиозных и социально-экономических революций XVII ст.. Эта эпоха породила *иммантизацию Абсолюта человеческому сознанию* (К. Зенкин) и кардинальные изменения внутри словесности, искусства, их открытость времени, истории, современности и утрату словом привилегированного, мирозидующего статуса. В бытии слова это проявляется через рождение и быструю, активную легити-

мацию слова массовой коммуникации, которое изначально репрезентирует не-бытийное и креативное, а временное, повседневно-бытовое начало. В связи с этими одним из доминирующих начал и ведущих функций в слове начинает выступать социально-мировоззренческая, идеологическая. Активизация собственно человеческого и исторического измерения приводит и к тому, что эстетическое, сопряженное с судьбой слова тоже актуализируется распадом цельности восприятия.

На опасность исключительно эстетической, отторженной от Абсолюта, деятельности на протяжении всего XX ст. указывали многие мыслители, например, в восточнославянской философско-духовной традиции, оказавшей впоследствии влияние на мировую культуру. В 10-20-е гг. на это обращали внимание Вяч. Иванов, Андрей Белый, Вас. Розанов, Н. Бердяев, Л. Шестов, Н. Федоров, Н. Федотов, С. Булгаков, кн. С. Трубецкой. При всей разности их мировоззренческих позиций одним из объединяющих моментов выступает осмысление культовой, мессианской, теургической сущности и роли слова, особенно художественного, неправоммерно и опасно забытой Новым, *внебож-ным*, временем, где акценты одновременно падают на два последних слова. В середине 60-х гг. М. Бахтин в знаковой статье «Философия поступка» пишет о том, что исключительно «...эстетическая деятельность бессильна овладеть моментом прехождения и открытой событийности бытия, и её продукт в своём смысле не есть действительно становящееся бытие и приобщается к нему в своём бытии через исторический акт действенного исторического интуирования» [148, 226]. И тогда, с точки зрения материальной, выхолощенной, самодовлеющей эстетики, актуализированной упрощенно толкуемой историей и историчностью, происходит следующее: «Художественное произведение, понятое как организованный материал, как вещь (подчеркивание автора. – Э.Ш.), может иметь значение только как физический возбудитель физиологических и психических состояний или же должно получить какое-либо утилитарное, практическое назначение» [149, 261]. А подлинное, состоявшееся художественное произведение, как и любой поистине культурный акт, преодолевший время и историю, осуществляется только на границах и существует только на границах, отвлеченное от них – «теряет почву, становится пустым, заносчивым, вырождается и умирает» [149, 266]. В 2001 г. вышли в свет Труды научного совета «Наука о литературе в контексте наук о культуре» – «Литературоведение как проблема» [38]. Основополагающая мысль этого коллективного труда, посвященного методологии и самоосмыслению науки о литературе, – мысль об особом статусе слова в современной культурной ситуации, о последствиях Ренессанса и Реформации, ставших поворотным *событием* в истории Слова (А. Михайлов).

Однако помимо собственно литературных, точнее художественно-литературных и эстетических проблем, активно проявляющих последствия Ренессанса и Реформации, не стоит забывать о проблемах слова массовой коммуникации, которое в той же мере, что и слово художественной литера-

туры, выступает манифестацией поворотного *события* в истории Слова (А. Михайлов). Ведь появление слова массовой коммуникации именно в этот поворотный момент для истории слова, его (слова массовой коммуникации) настойчивое и быстрое развитие в последующее время, умение создавать со словом художественным промежуточные территории не могло не отразиться *на* и *в* слове художественной литературы. И, естественно, что это не могло не определить облик и судьбу словесности Нового и новейшего времени, привести к глобальным трансформациям собственно в поэтологическом плане. А это не в полной мере учитывается исследователями.

Слово художественной литературы оказывается в определенной, условно говоря, изоляции, соотносясь преимущественно с иными видами искусства или же с явно пограничными между художественной словесностью и представителями журналистики – публицистикой, критикой, эссеистикой, документальной прозой. И тогда получается, что такие явления словесности массовой коммуникации, как различного рода информационные жанры (например, новость, заметка, отчет, реплика), в основе которых лежит изложение факта или сообщение о событии, находятся как бы в ином, по отношению к аналитическим жанрам, не говоря уже о художественно-публицистических, измерении. И они только формально-содержательно имеют отношение к словесности и не могут претендовать на собственное полноправное место в семантическом пространстве словесности. Но почему тогда в художественной литературе появляется тяга к репортажности и возможности ее полноценного осуществления, развивается особая, по типу интервью, заметки, отчета, поэтика, сильны композиционные приемы, присутствующие информационным жанрам? Так действительно ли, с одной стороны, стоит отдавать приоритет очевидно пограничным (между художественной и журналистской словесностью) явлениям, выясняя проблемы поэтики, а с другой стороны, разграничивать сущность единого слова массовой коммуникации внутри словесности массовой коммуникации, тем самым закрепляя за ней статус *аторон*? Ведь слово массовой коммуникации (в иных, неграничных, своих проявлениях), «появившееся вдруг», «оставленное без места» внутри словесности и словесного сознания, тем не менее, не только участвует в поворотных событиях. Оно выступает и одним из прямых и непосредственных их порождений, а затем во многом определяет, задает содержание, объем, тенденции, границы, перспективы истории слова, словесно-культурного сознания. Естественно, что это процесс длительный и эволюционный. Так же естественно и вполне закономерно, что его последствия станут очевидными лишь к началу XX ст., а тенденции и перспективы развития осознаются к концу века, что обусловлено рядом общекультурных изменений. И одна из основных причин тому – длившаяся, особенно в восточнославянской культурной традиции, смена журнального типа прессы газетным, на что уже обращалось внимание. Это с одной стороны.

С другой стороны, совокупность общественно-исторических, социаль-

но-политических, научно-технических процессов все больший ценностный смысловой акцент будет делать в своем осуществлении и последующем существовании на слово массовой коммуникации, которое по природе своей наиболее адекватно отвечает изменившимся ощущениям и представлениям о времени, пространстве и личности. Главным становится в картине мира и концепции личности приоритет ничем неограниченных, свободных смысловых, эстетических переходов, убыстрение, уплотнение, ориентированность на трансформированные, деформированные представления о реальных масштабах мира, восприятие мира в постоянной беспрестанной динамике, ризоматичной процессуальности как внешней, так и внутренней, захватывающей глубинные экзистенциальные слои и смыслы. И здесь слово массовой коммуникации с его мобильностью, чуткостью к истории и современности, умением улавливать, отображать повседневное в разнообразных, логически, линейно не связанных фактах и событиях, более того, постоянно наполнять повседневность как предмет ежесекундного изображения новизной, явно и правомерно занимает приоритетные позиции, становится культурным *героем нашего времени*.

Кроме того, изменившийся жизненный мир личности рубежа XX – XXI ст., все более ориентированной на *гомеостаз с машиной* (Ж. Бодрийяр), становится взаимосвязанным и взаимозависимым от бытия слова. Ведь технизация изменяет человеческую природу самопонимания. Как пишет Ю. Хабермас, она затрагивает и проблематизирует «интуитивные само описания, на основании которых мы идентифицируем себя в *качестве людей*» (курсив автора. – Э.Ш.) [150, 52]. А затем отличаем себя и от других живых земных существ, и от плюралистических форм, образов космической жизни, и от неожиданных альтернатив симбиозов (усовершенствованных с помощью имплантированных электронных чипов людей, различных роботов). И это все отображается в слове и стоящей, сотворенной или же обнаруженной, открытой им реальности, и этого нельзя не учитывать. Однако здесь имеется ввиду, прежде всего, содержательная ценностная форма, репрезентирующая субстанциальные основы и свойства слова.

Так слово художественной литературы получило свое печатное бытие только в середине XV ст. и отреагировало на это рядом потрясений и перемен (в том числе и в плане изображения, и в плане выражения). Оно и до сих пор пытается найти место и адекватную представленность в словесно-культурной традиции и даже культуре, припомнить и совместить различные (по времени, сущности, ценностному содержанию) формы своего бытия. Для слова же массовой коммуникации печатное бытие – первичная и естественная форма легитимированного бытия. Можно сказать, что это его (слова массовой коммуникации) жизненный мир. В субстанциальных свойствах слова массовой коммуникации изначально имманентно заложена и развивается потребность в знаково-графической представленности, не линейности существования смысла. Видоизменения материального характера источника тек-

ста болезненно отразились на художественной литературе, ориентированной на логоцентрическое слово, на *одинокую ментальную жизнь* (Г. Гуссерль), на я, погруженное в феноменологическое молчание. Но эти же видоизменения вызвали расцвет коммуникации, для которой важно, как мы помним, ты, указание, движение глаза и пальца (Ж. Деррида), выразительная форма, причем форма, постоянно, настойчиво, агрессивно требующая беспрестанного развития, усовершенствования. И как справедливо отмечает О. Дедова, уже в конце XX ст. «электронный гипертекст с его фрагментарностью, вариативностью, непредсказуемостью, неоднородностью стал инструментом, чрезвычайно созвучным эпохе, современной ментальности» [151, 91]. И естественно, что «идеология гипертекста подразумевает, что источник ссылки должен быть зрительно опознаваем даже без осмысления контекста, в пределах которого он находится» [151, 95]. При этом акцентирование и актуализация такого знаково-графического, дополненного к тому же часто аудиальным началом, бытия слова массовой коммуникации приводит к дальнейшей активизации выразительности, указательности, ты вместо я.

Следовательно, проблема соотношения и сосуществования художественной литературы и массовой коммуникации выходит на новый уровень, требуя иных, нежели выработанные и определенные классическим типом сознания, методологических основ. Это становится особо очевидным, жизненно важным именно в переломные, ответственно напряженные моменты развития культурного сознания, когда до предела обнажаются его онтологические основания. Особо значимой эта проблема оказывается для неоднозначно оцениваемой культуры XX ст., когда, фактически, все ведущие явления и понятия приходят к семантическому пределу, опустошенности, кризису, или как часто определяют, «смерти» и последующему *посторгийному* (Ж. Бодрийяр) существованию и даже развитию.

Под эти процессы (вполне закономерно, учитывая специфику новоевропейского культурного сознания) подпадает и само понятие «литература», которое для гуманитарного сознания XX ст. занимает особое положение. Литература все чаще сопрягается, точнее, погружается в пространство культуры. И здесь, с одной стороны, активизируется, в общем-то, традиционный вопрос об объеме, содержании понятия «литература», который представлен самым широким набором вопросов и проблем. Например, Т. Адорно в итоговой работе «Теория эстетики» (1969) с первых же строк заявляет: «Ныне уже стало очевидным: ничто, связанное с искусством, не может быть самоочевидностью – ни его внутренняя жизнь, ни его отношения с окружающим миром, ни даже его право на существование» [152, 9]. А затем он с жесткостью добавляет: «Неизвестно, возможно ли вообще еще искусство, оно после полной своей эмансипации не лишилось ли своих предпосылок и не утратило ли их. Этот вопрос встает на основе прошлого самого искусства. Художественные тексты отходят от эмпирического мира и порождают противопоставленный ему мир, словно и этот иной мир тоже существует» [152, 9-10].

Через тридцать лет после выхода работы Т. Адорно в одной из последних книг по теории литературы А. Компаньона эти проблемы четко, с определенной долей прямолинейности и преднамеренной заостренности сформулированы собственно для литературы. В частности, он следующим образом ставит вопрос об объеме и содержании понятия «литература»: «для любого исследователя литературы, о чем бы ни шла в нем речь, первым мало-мальски теоретическим вопросом является вопрос об определении (какое в нем дается или не дается) своего объекта – литературного текста. Почему данное исследование является исследованием *литературы* (курсив автора. – Э.Ш.)? И как в нем определяются *литературные* качества *литературного* текста (курсив автора. – Э.Ш.)? Одним словом, в чем состоит для него, эксплицитно или имплицитно, литература» [9, 34]. Сам А. Компаньон так отвечает на эти вопросы: «у литературы нет сущности – это реальность сложная, неоднородная, изменчивая» [9, 52]. Набор понятий, традиционно признанных и способных прояснить ответ на поставленные вопросы, для него тоже традиционен. Это автор, читатель, внешний мир (реальность, действительность), внутренний мир, стиль, язык, жанр, фигуры, тропы, форма, содержание, поэтика, риторика, история.

Решительный поворот внутрь литературы и литературоведения делается и в сборнике «Литературоведение как проблема» (2001). Несмотря на то, что науку о литературе предлагают (уже в концептуальном подзаголовке) рассматривать в контексте наук о культуре, тем не менее, в самих статьях наблюдается иная тенденция. Культура понимается как поле зарождения и прояснения смыслов, как пространство проявления специфики гуманитарных наук, для которых жизненно важно движение к самоопределению. Так, одни из ведущих лейтмотивов – стремление обособить литературоведение, показать, что «есть такой аспект, такой поворот восприятия самого *слова* (курсив автора. – Э.Ш.), который может быть уловлен лишь изнутри литературоведения, при именно и только литературоведческом подходе к самой проблеме, и который остается решительно «за кадром» при попытке внедрения в литературоведение лингвистического, социологического, психологического, философского (в смысле последних двух веков) взгляда на слово» [139, 303].

Аналогичной позиции придерживался и А. Михайлов, для которого принципиально важны кардинальные изменения в современной науке о литературе, для которого важно вернуться к онтологически понимаемому слову. Причем эти изменения связаны с утратой того, что обычно «называем само собой разумеющимся и очевидным» [153, 205]. Именно это позволяет исследователю выдвинуть следующие два важных тезиса о сущности современного литературоведения и, естественно, толкования литературы. Во-первых, «в такой ситуации непременно должно обнаружиться, что не слова находятся в нашей власти, а мы находимся во власти слов. И, если мы будем рассматривать группы тех основных слов, с которыми мы имеем дело в теории литературы, то непременно окажется, что эти слова должны утратить все свое само

собой разумеющееся» [153, 212]. Во-вторых, «...теория литературы есть прежде всего *знающая себя* (курсив автора. – Э.Ш.) наука, и этим, как я предполагаю, она в наше время отличается от той науки, которая умела и могла создавать учебники теории литературы, введения в литературоведение. *Та* наука знала, что к ней относится, к ее ведению, а *эта* наука должна знать, *почему* (курсив автора. – Э.Ш.)» [140, с.237].

В этих исследованиях важным является акцентирование внимания, может быть, даже чрезмерно симптоматического внимания, к самостоятельности и обособленности литературоведения, да еще литературоведения осознющего, целенаправленно развернутого не только к слову художественной литературы, но и к собственному слову. Конечно, подобная постановка проблемы стала насущной не случайно. Это обусловлено рядом причин, где ведущую роль, как нам представляется, играет именно постепенная, незаметная утрата собственно художественной литературой приоритетной позиции в культуре. Наука о литературе, естественно, не может не почувствовать этого, не осознать последствия Ренессанса и Реформации, не конституировать последствия переломного события в истории слова. Слово художественной литературы, как в традиционалистском, так и в новоевропейском, более локализованном, смысле, долгое время играло ведущую роль в культуре. Когда же в XX ст. произошла утрата самоочевидных и саморазумеющихся оснований культуры, начался их активный и жизненно важный поиск, то вполне закономерно, что и слово художественной литературы не смогло не утратить своей «наивной» очевидности и не могла не возникнуть потребность в самосознании.

Действительно, рефлексия и саморефлексия как художественной литературы, так и науки о литературе, – не проблема исключительно современности. Здесь необходимо говорить о методологии, семантическом пространстве реализации, а также истинных рядах её предшественников. Современная культурная ситуация предполагает не просто акт *моей ответственности* (М. Бахтин) по отношению к слову и стоящей за ним реальности, а каждый раз заново и экзистенциально напряженно выбираемый и подтверждаемый акт *моей ответственности* (М. Бахтин). Естественно, что обособление, самосознание, самоопределение художественной литературы, науки о литературе не может не подразумевать и не включать те явления, которые родственны ей или же обнаруживают удивительную и неожиданную близость. Это процесс напряженный, необходимый, но провокационный, непредсказуемый и опасный ловушками изоморфности. Именно поэтому, с другой стороны, расширяется диапазон корригирующих с литературой явлений и отраслей знания. Причем это расширение двунаправленное: к семантической плоскости самой художественной литературы, которая в силу качественной трансформации объема и содержания уже понятия «культура», оказывается внутренне проблематизированной и нуждающейся в оправдании, с одной стороны. С другой стороны, к смежным, соотносимым явлениям, которые, в свою очередь, обнаруживают способность к новым взаимопересечениям и взаимодействиям

с литературой. Об этом свидетельствуют даже названия книг, глав и разделов в исследованиях по теории и истории литературы, например, «Полная литература» (Р. Барт «S/Z» (1970) [154]), «Литература как таковая» (Ж. Женетт «Фигуры» (1966-1972) [34]), «Литература – это литература» (А. Компаньон «Демон теории. Литература и здравый смысл» (1998) [9]).

Но прежде всего происходят изменения в области методики, методологии и исследовательских перспектив, тенденций. В этом плане показательны, и можно даже сказать, симптоматичны отрывки из предполагавшегося большого труда Б. Ярхо «Методология точного литературоведения (набросок плана)» (1936), в которых есть следующие положения: «Литературоведение и естествознание. <...> Сходства между объектами литературоведения и естествознания настолько глубоки, что именно на них я считаю возможным построить весь свой метод. <...> Мир представляется нам изменчивым. Литература – тоже» [155, 457, 461]. М. Бахтин пишет заметки «Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа» (1959 – 1961), в которых обозначает проблему текста не только в гуманитарных, но и негуманитарных науках намечает тенденции развития исследования текста «на границах всех указанных дисциплин, на их стыках и пересечениях» [156, 281]. В 60-80 гг. это станет проявляться более активно. Как пример можно вспомнить демонстративно тяготеющие математике и физике структурализм и постструктурализм. В конце 90-х гг. А. Михайлов в «Нескольких тезисах о теории литературы» [140; 153] более корректно и с иных культурологических и методологических позиций отметит удивительную близость литературоведения и математики, проявляющуюся в семантическом пространстве культуры.

Однако, помимо «внутреннего» классического диапазона вопросов и проблем, прибавляется и становится ведущим вопрос о соотношении литературы не только с иными, казалось бы, далеко отстоящими от нее сферами науки и искусства, но и с такими, которые изначально, в силу своего явного типологического сходства, были сопредельными, родственными литературе. Имеются в виду, прежде всего, словесность массовой коммуникации, которая образовывает уже ко второй половине XX ст. тотальное поле журнализма. Причем проявления этого поля ощущаются и обнаруживаются не только в семантическом пространстве непосредственного эмоционально-чувственного, повседневного воздействия на человека, но и в сфере научной рефлексии.

1.4. Специфика преобразования действительности в текстах художественной литературы и массовой коммуникации

В большинстве исследований по теории литературы и журналистики проблема соотношения двух типов словесности, двух типов отображения реальности становится одной из главных. Точнее эту проблему можно обозначить так: два типа слова, два типа текстов не могут уже существовать, не

чувствуя и не учитывая друг друга. Начиная с 60-х гг. XX ст., в научно-исследовательской литературе по ряду моментов активизируется проблема сближения художественного текста и текста средств массовой коммуникации на принципиально новых методологических основаниях. Они сопоставляются уже не столько в плоскости функциональной, идейно-идеологической, социально-общественной, гносеологической, этической, сколько в плоскости художественно-эстетической, развернутой к механизмам и процессам смыслопорождения и смыслосуществования. Здесь имеется ввиду, прежде всего, *мир смысла* (У. Эко), специфика реализации кодов и их модификаций, информационно-коммуникативные процессы, расширенное понимание текста, особенности языковой организации, расширение сферы эстетического (У. Эко, Р. Барт, И. Левый, А. Компаньон, Ю. Богомолов, В. Боров, В. Зверев, Ю. Лотман, Ю. Цивьян, Б. Мисонжников, М. Бутурина, Л. Ким, Н. Шудря, Б. Потятынык [9; 42-45; 53, 56; 58; 157-162]). А уже на рубеже XX – XXI ст. проблема взаимопересечения и взаимоотталкивания двух типов текстов, за которыми стоят различные типы культурного сознания, станет обсуждаться и на страницах справочно-энциклопедической, учебно-методической литературы [163-165]. Так, Л. Шамшин говорит как уже о нечто свершившемся – о проблеме аудиовизуальной культуры как «способа фиксации и трансляции культурной информации, не только дополняющей, но и служащей альтернативой прежде безраздельно господствовавшей вербально-письменной коммуникации» [163, 56]. В. Хализев в книге «Теория литературы» (2002) во второй главе «Литература как вид искусства» в отдельный параграф выделяет проблему «Литература и средства массовой коммуникации». В частности, он пишет о том, что «с письменным и печатным словом стали успешно соперничать устная речь, звучащая по радио, и, главное, визуальная образность кинематографа и телеэкрана» [165, 126], вследствие чего появились «киноцентристские» и «телецентристские» концепции литературы и культуры. Один из ведущих выводов из такого состояния культуры – мысль о том, что в XX веке человек начинает учиться *по-иному* читать и видеть мир, нежели он привык за долгий период тотального господства официальной вербальноцентричной культуры.

Однако среди множества разнообразных исследований, касающихся проблемы сложного и неоднозначного соотношения художественной литературы и словесности массовой коммуникации, фактически, нет работ, проясняющих сущность классической проблемы: преображение и статус действительности в этих двух типах текстов, манифестирующих, подчеркнем еще раз, различные типы культурного сознания. И главное – позиции генетически и субстанциально различных слов. Пожалуй, исключение составляет во многом спорная работа современного украинского исследователя В. Владимирова «Журналистика, личность, общество: проблема понимания» [166], в которой выстраивается и обосновывается цепь *хаос – герменевтика – журналистика*, где хаос равен неведомому, непознанному, неупорядоченно-

му существованию действительности, еще не ставшей текстом средств массовой коммуникации. И только через герменевтические процессы понимания хаос-действительность преобразуется в завершенное, ставшее журналистское произведение. При этом В. Владимиров исследовательский акцент делает собственно на герменевтических процессах, их сущности и особенностям бытования в сфере средств массовой коммуникации.

Проблема же уловления и преобразования действительности в различных типах текстов как проблема эстетическая так и остается без должного внимания. Хотя без прояснения и определения сущности эстетического преобразования действительности в типологически сходных, но генетически, субстанциально различных типах текстов на современном этапе развития культурного сознания невозможно понять состояние и происходящие процессы ни в художественной литературе, ни в словесности массовой коммуникации, претендующих на ведущую роль. Причем в современной культурной ситуации, когда поле журнализма приобретает массовый тотальный характер, его влиянию подвержено буквально все, невозможно исключать или же не включать слово и текст средств массовой коммуникации в сферу эстетического, как нельзя не соотносить их с постоянно изменяющейся в своей сущности литературой.

Однако, как можно было заметить, в большинстве исследований интерес фокусируется на двух ведущих проблемах. Первая – констатируемая приоритетная роль текстов массовой коммуникации в современной культуре и их проникновение во все без исключения сферы жизнедеятельности человека, который сам превращается в *Человека Телематического* (Ж. Бодрийяр). В дальнейшем происходит «внутрисферное», локальное акцентирование внимания на тексте массовой коммуникации как совокупности технических, социальных, идеологических, изобразительно-выразительных особенностей. Вторая проблема – признание за художественной литературой в определенной мере вторичного, зависимого положения, обусловленного, в первую очередь, необходимостью приспособления к новой технократической культуре, где ведущую роль играют гипертексты, аудиовизуальные тексты и адекватные способы кодирования/декодирования, хранения информации. При традиционном подходе точкой соприкосновения, основой соотношения художественной литературы и словесности массовой коммуникации было, преимущественно, их воздействие на аудиторию, идейный пафос, морально-нравственная позиция, идеологическая и аксиологическая направленность, поэтические приемы и особенности. Наиболее метафорически образно и емко это сформулировал, например, В. Шкляр, когда сказал о публицистике, что это «наше ружье и ожерелье» [167, 5].

На рубеже XX – XXI ст. ситуация принципиально меняется. Из исследований, фактически, уходит проблематика, которую в самом общем виде можно сформулировать так: литература и журналистика. Они как бы существуют автономно, окончательно обособившись друг от друга. В лучшем

случае, говорится об исторически первичной и в связи с этим более упроченной позиции художественной литературы в культуре и возможности использования средствами массовой коммуникации накопленного литературой опыта, т.е. о литературном творчестве журналиста. И то, как отмечает В. Здоровета, касаясь вопроса литературного мастерства и литературности в журналистском творчестве, «значительная часть журналистов скептически относятся к возможности научить человека писать» [168, 9]. С другой стороны, соприкасаются литература и массовая коммуникация лишь тогда, когда речь заходит о состоянии, путях и методах «выживания» литературы в эпоху тотальной медиатизации культуры. Но на самом деле проблема не исчезла и не разрешилась, так как поле журнализма помимо того, что обладает и создает собственную поэтику, эстетичность, вобрав в себя литературу, как неотъемлемую константу культуры, вбирает и эстетические проблемы словесного творчества. Образовывается крайне интересная промежуточная территория. Вследствие чего необходимо вновь обратиться и к традиционным проблемам, и, в первую очередь, проблеме эстетического в уловлении и преобразовании действительности в принципиально различных типах текстов.

При этом обратим внимание еще раз на то, что эстетическое понимается «как выразительность вообще». Но не всякая выразительность, а такая, «которая заставляет нас всматриваться в эту выразительность, погружаться в неё, освобождаться от всяких других представлений и любоваться ею, созерцать её как некоторого рода *самодовлеющий* (курсив автора. – Э.Ш.) предмет» [137, Кн. 1, 310]. Для А. Лосева при определении эстетического естественно и закономерно важна не только самодостаточная данность предмета, его самоценность, но и процесс глубокого внутреннего истинного освобождения личности, любующейся, созерцающей этот самодовлеющий предмет. Именно в результате встречи и диалога личности и предмета становится возможным и любование как сугубо человеческая способность к преодолению всякой конечности, смертности, ограниченности, самости и самодовлеющая созерцательность как дар обнаружения, открытия и реализации предметом *своей существенной значимости* (А. Лосев). Значимые для А. Лосева понятия *всматривание, любование, раскрытие, самораскрытие* предмета и личности не позволяют понимать его трактовку эстетического только лишь в интеллектуально рациональном, узко философском или же строго академически научном смысле. Здесь важен иной смысл, приближающий эстетическое, например, к интуитивному, экзистенциально напряженному состоянию личности или же художественно понимаемому слову А. Потебней, когда происходит прорыв сквозь существенную, но преходящую конкретную историческую представленность, к онтологичности. И в качестве вывода, точнее предпосылки имманентного понимания сущности эстетического, А. Лосев приводит следующую мысль: «*эстетическое есть выражение той или иной предметности, данной как самодовлеющая созерцательная ценность и обрабо-*

танной как сгусток общественно-исторических отношений» (курсив автора. – Э.Ш.) [137, Кн. 1, 311].

При таком подходе наиболее четко проясняются точки истинного схождения и пересечения двух типов текстов, но одновременно обнаруживается принципиальная невозможность отождествления текстов художественной литературы и массовой коммуникации или же их сопоставление на основе бинарной центрации с изначально аксиологически позитивно маркированными и маргинальными членами. Это обусловлено тем, что текст художественной литературы и текст массовой коммуникации, рассматриваемые в проекции эстетического, обнаруживают принципиально разные ценностные самодовлеющие выразительность и содержательность. Их трудно выявить, актуализируя тексты относительно идейной, идеологической, социально-общественной, поэтической плоскостей. Свободная, развертывающаяся выразительность, активизирующая и освобождающая личность, воспринимающую её, обнаруживает и обнажает собственно самоценный и самодовлеющий предмет, в нашем случае – генетически и субстанциально различные слова и стоящие за ними реальности.

Как уже отмечалось, проблема преобразования действительности в литературе – одна из самых традиционных и вечно актуальных проблем, осложняющихся на протяжении всего XX века обострившимся чутьем к реальной действительности. Причем вопрос о соотношении искусства с действительностью превращается в вопрос не только о сущности искусства (в частности, литературы), но и о сущности самой действительности. Ряд революционных открытий в области науки и техники не могли, во-первых, не сказаться и в других формах культуры, а во-вторых, не быть общим духом, настроением культурного сознания, по-разному проявляющегося в различных сферах. В связи с этим стоит вспомнить, например, эксперименты футуристов, дадаистов, сюрреалистов начала прошлого века, приведшие к коллажу, фотомонтажу, редимейду, особому преднамеренному выстраиванию повседневности, когда художник активно вторгается в реальную действительность, работает непосредственно с нею. Или же игры с действительностью в так называемую эпоху постмодернизма, когда поиски поп-арта, кунст-праксиса, концептуал-арта, арс повера, лэнд-арта, фотореализма, приведшие к образам, репродуцируемым средствами массовой коммуникации, натуралистически точным копиям, хэппенингам, инвайрэментам, митсшпилям, обнаружили и четко сформулировали проблему антидействительности. Кроме того, стоит вспомнить особую роль виртуальной реальности и виртуализации действительности, которые в последнее время принимают угрожающий характер, посягая даже на антидействительность [См., например: 1-2; 9-10; 15; 21; 28; 34-37; 39-40; 43-45; 66; 163-165; 169-170].

Интересно, что в 60-70-е гг. в литературе США даже возникает течение «новый журнализм», которое является своеобразной реакцией, с одной стороны, на всевозможные и ничем не ограниченные эксперименты с действи-

тельностью и словом в модернизме, а с другой стороны, – протестом и защитной реакцией на набирающий силу постмодернизм. Как пишет по этому поводу А. Мулярчик, ««Новый журнализм» отличала установка на эмпиризм и буквализм, на дотошную фактографию и принципиальную «неангажированность». Сюжетами очерков и репортажей ««Нового журнализма» становились «сексуальная революция», распространение наркотиков, галлюциногенов, порнографии, «нетрадиционных» видов искусства и норм социального поведения» [171, 663]. Центральным для «нового журнализма» является факт и объективная, бесстрастная действительность, здесь и сейчас протекающий момент, который волнует людей. В «новом журнализме» наиболее отчетливо проявляется зависимость и обусловленность слова массовой коммуникации повседневностью, историей, что уже закрепляется в самосознании словесности массовой коммуникации. Так, Н. Мейлер – один из создателей школы «нового журнализма» следующим афористически емким способом охарактеризовал сущность жанра своего знаменитого репортажа «Армии ночи»: «История как роман, роман как история» [172]. Симптоматично название литературного течения, не говоря уже о его манифестах, принципах, методах и конкретных формах деятельности. Они целенаправленно, демонстративно апеллируют к журнализму, его житейской конкретике и укорененности в эмпирической действительности.

Журнализм важен как некая спасительная лакуна, способная, хотя бы потенциально, в эпоху постиндустриальной, *мозаичной* культуры (А. Моль), играющей и разыгрывающей буквально все, сохранить действительность как гарантию собственно человеческого начала. Журнализм, с точки зрения художественной литературы, утрачивающей доверие к себе, выступает неким залогом стабильности и реализации общепринятых, общезначимых норм и представлений, в том числе и литературных, и эмпирических. А главное – человека как индивидуальности в ее классическом для европейской культуры понимании: уникальное, неповторимое, то, что уже не поддается дальнейшему делению. Однако тотальное и неизбежное наступление и осуществление культуры, активно скатывающейся, по мнению Ж. Бодрийяра, к бредовому состоянию, во многом способствовало кризису и исчерпанности иллюзий литературы по поводу журнализма как некоего выхода. К. Воннегут в предисловии к сборнику своих публицистических произведений переакцентировал внимание с общекультурных, социальных вопросов в область сугубо литературную и выразил идею ограниченности журнализма следующим образом: «литература – это мелодия, журнализм – старый или новый – это шум» [172, 82]. Журнализму недоступна реальность таким образом, какой она открывается литературе, способной «подняться над уровнем чисто журналистского осмысления и обобщения исходных «человеческих данных» и «упрямыми фактами» [172, 82]. Тем не менее действительность, балансирующая между мелодией и полетами художественной литературы и житейской конкретики, воспроизводимости действительности в журналистике, не решена. Проблема

действительности остается по-прежнему актуальной в связи с тем, что и действительность, и антидействительность являют собой такие ментальные образования, пренебрежение или устранение которых чревато окончательной гибелью самой культуры и человека как природно-культурного существа.

В сложившейся ситуации проблема уловления и преобразования действительности в различных типах текстов и видах деятельности, казалось бы, предполагает активизацию классической проблемы, выражающейся, в частности, через ряд противопоставлений: искусство/ремесло, творчество/репродукция, образ/копия, образ/товар, художник/социум, норма/патология. Действительность, преобразуемая, актуализируемая различными точками зрения, позициями, являющаяся объектом всевозможных экспериментов и наблюдений, становится предметом пристального внимания и всестороннего исследования. Причем тексты массовой коммуникации в этом играют не последнюю роль. Они появляются каждый раз, когда речь заходит о сущности искусства и действительности, о тенденциях и перспективах их взаимодействия. Например, М. Афасижев, ссылаясь на работы американских искусствоведов (Э. Джонсона, М. Дамуса, Р. Хьюга), пишет о том, что «в современных условиях урбанизации, небывалого развития средств массовой информации формируется новый образ жизни и перед искусством встает проблема самосохранения и выживания. В этих условиях единственная возможность противостоять стремительному натиску образов и средств массовой информации – это заимствовать жизненность этих средств и «перелить» ее в язык искусства...» [169, 147]

Однако при таком подходе к текстам массовой коммуникации вновь, как и при традиционном подходе, отводится вторично вспомогательная, даже утилитарно-прагматическая роль средств и способов трансляции и существования современного искусства, в том числе и литературы. Они оказываются всего лишь своеобразным донором, призванным оживить и стимулировать искусство, временно переживающее кризис. Или же смысл, предназначение словесности массовой коммуникации сводится к некоей переводческой функции, когда необходимо традиционно высокие идеи, проблемы, образы трансформировать и внедрить в массовое сознание. Например, это всякого рода обыгрывание и модификация вечных сюжетов, образов, моделей в прессе и на телевидении; или же развитие системы комиксов по классической литературе, или же создание мюзиклов на основе известных художественных текстов, опер и т.д. Средства массовой коммуникации рассматриваются сквозь призму, систему координат художественной культуры и ее возможностей в использовании, освоении, приобщении к новым технически-идеологическим новшествам. Или же о словесности массовой коммуникации говорится как о патогенном факторе, который играет ведущую роль в создании, например, *радикального извращения* (Ж. Бодрийяр), *мозаичной культуры* (А. Моль). Утверждается, что «с развитием СМК гуманитарная концепция культуры устарела и жить сегодня подлинно гуманитарной культурой уже никто не

может» [173, 38]. Средства массовой коммуникации рассматриваются исключительно в плоскости социологии и/или же культурологии и воспринимаются, оцениваются с адекватных позиций, предполагающих социологический, культурологический подход.

Отметим еще раз, что литературоведческий, искусствоведческий, социологический, культурологический подходы не проясняют ответа на вопрос: почему же литература и литературоведы все больше не могут обойтись без обращения к текстам, порождаемым средствами массовой коммуникации? Почему слово и образ этих текстов становятся значимыми для определения и самоопределения литературы и культуры? Что заставляет классических представителей эстетики словесного творчества обнаруживать в себе неполноту, недостаток, восполнить которые в состоянии представители массовой культуры, ориентированные не на вечность, а являющиеся всего лишь историей мира за один день?

Интересно, что в одной из последних и программных работ Х. Ортега-и-Гассет «Дегуманизация искусства» (1950) [174], посвященных судьбе не только современного искусства, но преимущественно культуры, намечены особенности и основы современного культурного сознания. Одна из главных проблем жизнеспособности и жизнестойкости культуры – призыв к пониманию, которое уже заключается не столько в умении толковать и анализировать произведение, отличать жизнь от искусства, сколько в стремлении и чувстве реальности. Но вопрос о реальности – это вопрос не только о её существовании в тексте искусства, различении реальности жизни и реальности произведения. Для современного культурного сознания это во многом вопрос о ценностном видении, отображении и создании реальности индивидом. Реальность для Х. Ортега-и-Гассет феноменологична в том смысле, что она такова, как, каким образом проявляется через человека в структурах его понимания, восприятия. Поэтому нет и не может быть одной реальности; как не может быть вопроса об истинности, нормативности, подлинности реальности. Она каждый раз воспринимается-создается я, когда я – *это я и мои обстоятельства* (Х. Ортега-и-Гассет). При этом человек неразрывен с миром, спонтанно переживает его в своей неотчуждаемой реальности. Интересно, что, постоянно утверждая ценность лишь *живой* культуры, т.е. «той культуры, которую человек делает личностным достоянием, обращаясь к ней в силу спонтанной внутренней потребности» [175, 224], испанский философ все же не может обойтись, хотя и без условных, но знаковых персонажей. Три из них берут свои истоки в классической европейской традиции, а вот четвертый – «новорожденный», или точнее, новообретенный, естественно и необходимо вписанный Х. Ортега-и-Гассет в современное состояние культуры, – показатель ее основных жизненно важных, смылосозидающих основ, а также логики и тенденции развития.

Так, событие (любое событие, от смерти человека до произведения искусства и жизни самой культуры) создают, воспринимают и оценивают че-

тыре символических персонажа: близкий человек, родственник (жена), врач, художник, газетчик (журналист). «Однако это одно и то же событие – агония человека – для каждого из этих людей видится со своей точки зрения. И эти точки зрения столь различны, что едва ли у них есть что-нибудь общее» [174, 226]. Здесь намечается принципиально значимая для современного культурного сознания апелляция к традиции, ее своеобразное продолжение, развитие и в то же время разрушение, преодоление, казалось бы, очевидного и самозначащего, стремление выявить в традиции нечто неожиданное, то, что открывает ценность уникального. Даже наличие одного события, причем события традиционно трагического, задающего единую нормативную систему восприятия и реакции, – агония и смерть человека – порождает множественность реальностей и конфликт интерпретаций. Это же касается и символических персонажей, в силу своей укорененности в гуманистической антропоцентрической традиции, призванных пусть и по-разному, но в едином стилевом семантическом пространстве отобразить, воссоздать это событие и, следовательно, свое видение-понимание его.

Однако ни жена, ни врач, ни художник, ни журналист уже не могут воспринять и осознать единым образом, в едином семантико-стилевом пространстве ни событие, ни друг друга. Фактором, объединяющим их в создании события и в то же время отделяющим от единого для всех события, выступает лишь отъединяющая их от события *духовная дистанция*, обусловленная аксиологической и эпистемологической основами. Причем разница между точками зрения каждого из них настолько велика, что Х. Ортега-и-Гассет вынужден констатировать следующий факт: «Выходит, стало быть, что одна и та же реальность, рассматриваемая с разных точек зрения, расщепляется на множество отличных друг от друга реальностей. И приходится задаваться вопросом: какая же из этих многочисленных реальностей истинная, подлинная? <...> Все реальности равноценны, каждая подлинна с соответствующей точки зрения» [174, 226]. И если жена, поэт представляют в принципе традиционные точки зрения и моделируют хорошо знакомые, «обжитые» реальности, то врач и журналист, точнее, репрезентируемые ими типы слов и реальностей, – это открытие Нового времени. Как видим, журналист в XX веке прочно и обоснованно занимает место среди традиционных символов, определяющих и создающих культуру. Он, наряду с представителями гуманистической традиции (близким человеком, специалистом, представителем самой гуманной профессии и знатоком человеческих душ), способствует дегуманизации искусства, установлению новых жизненных оснований культуры.

Именно журналист оказывается ценностным и значительным элементом современного культурного сознания, проясняющим аксиологическую и когнитивную важность постоянно расширяющихся, ускользающих, подвижных и тем самым живых границ, которые не могут быть сведены к застывшей традиции. Журналист, или как его более жестко и сущностно емко именует Х. Ортега-и-Гассет – репортер, газетчик, вбирает в себя и особым образом

синтезирует позиции и врача, и художника. «Газетчик присутствует здесь, [при агонии человека] как и доктор, по долгу службы, а не в силу непосредственного и человеческого побуждения. Но если профессия врача обязывает вмешиваться в происходящее, то профессия газетчика совершенно определенно предписывает не вмешиваться; репортер должен ограничиться наблюдением» [174, 227]. Самое главное, что его дух не занят событием, газетчик – лишь отстраненный, самоценный наблюдатель, как и художник, обеспокоенный тем, как все рассказать читателю. Но в отличие от художника, погруженного не в событие, а в чувства, газетчик вообще никуда не погружен, ни к чему в полной и подлинной мере не приобщен. Вот это последнее обстоятельство заставляет журналиста не жить событием, а только ««прикидываться» живущим ним» [174, 228]. Следовательно, у газетчика изначально нет возможности непосредственно, спонтанно прикоснуться к живой культуре. Он репрезентирует не своё уникальное видение-понимание события, создает не живую неповторимую реальность, а то, что ждут и хотят увидеть, почувствовать другие, привыкшие к заданному, давно выработанному и окостеневшему единому смыслу, единому центру, единой норме, когда есть готовый выразительный слой смысла и оправдательно-спасительное ты. Будучи необходимым и естественным символом современной культуры *восстания масс* (Х. Ортега-и-Гассет), журналист вводит и застывший, *вечувственный мир*. В этом мире слову окончательно поставлены *скудные пределы естества* (Н. Гумилев), и уже нет проблемы ни в том, что *дурно пахнут мертвые слова* (Н. Гумилев), ни в том, что *все повторяется* (Л. Костенко), и ты, как живой, должен испытывать экзистенциальный страх и тревогу, что *слова были уже чиймись* (Л. Костенко).

Или другой пример, когда даже в сугубо литературоведческой работе «Демон теории. Литература и здравый смысл» А. Компаньон постоянно и настоятельно делает отсылки к различным видам текстов массовой коммуникации, когда определяет, что же такое литература, литературность, каковы особенности языка собственно литературы, в чем заключается роль социально-исторического контекста реализации понятия «литература», каковы тенденции, нормы и критерии развития литературы именно как литературы. Всесторонне, детально, аналитически честно анализируя литературу, исходя из того, что «теория противопоставляет себя обывательскому здравому смыслу» [9, 23], он утверждает: определение литературы «всякий раз опирается на тот или иной вариант обывательского противопоставления нормы и отклонения или же формы и содержания <...> *Между рекламным слоганом и сонетом Шекспира нет различия по природе – только по сложности*» (курсив наш. – Э.Ш.) [9, 53].

Вследствие подобного рода рассуждений остается непонятным, почему вообще возникает настоящая и не устранимая проблема сопоставления в плоскости литературоведения и высокой литературы различных типов текстов, один из которых на протяжении длительного времени считался, по

преимуществу, да и сейчас считается, производным, массово-утилитарным? Где, помимо аксиологического фактора, во многом субъективного, обусловленного художественным, идеологическим, социально-историческим контекстом, необходимо искать основания для их сопоставления и разграничения? Более того, почему средства массовой коммуникации образуют по истине тотальное поле журнализма, если, конечно, не ограничиться только лишь социально-политическими, общественными, экономическими процессами, общекультурным контекстом и не списать все на восстание масс. Этот вопрос актуализируется как вопрос именно в плоскости эстетической, когда появляется и становится жизненно необходимым единство ответственности и когда «специфически эстетической и является реакция, <...> собирающая все познавательно-этические определения и оценки и завершающая их в единое и единственное конкретно-воззрительное, но смысловое целое» [176, 8].

Наконец, совершенно забывается или же не учитывается тот факт, что тексты средств массовой коммуникации обладают собственной сущностью, природой, структурой, семантическими, эстетическими, идеологическими, когнитивными, эпистемологическими и аксиологическими особенностями полностью не изоморфными литературе или же другому виду искусства. Уже ко второй половине XX ст. массовая коммуникация выработала и обосновала собственную теоретическую базу. И сопоставление в новых условиях, при открывшихся новых перспективах и методах художественной литературы и массовой коммуникации должно это учитывать, а не исходить исключительно из приоритетных позиций литературного текста, или текста массовой коммуникации, или же какого-либо иного типа текста. Можно даже говорить, что массовая коммуникация, также как и литература, на современном этапе развития культуры и науки о культуре подошла к насущной проблеме обособления, самоопределения, саморефлексии. Перефразируя А. Михайлова, можно утверждать следующее: журналистика должна знать не только, что она есть, что к ней относится, но *эта* – современная журналистика и наука о журналистике – должна знать и *почему*. Есть такие понятия и явления, которые могут быть аутентично поняты, только лишь исходя из самой журналистики, и не должны сводиться к литературе, экономике, политике, психологии, социологии. К этим понятиям прежде всего относится действительность, слово, текст.

Проблема уловления и преобразования действительности в различных типах текстов поэтому намного сложнее, чем аксиологическое сопоставление художественной литературы и массовой коммуникации и чем исследование их формального сходства, когда литература понимается преимущественно как «специфическая форма сообщения, передачи информации (идейной и эстетической) читателю» [42, 279], в которой работают «модели простейших коммуникативных цепей» [42, 280]. Необходимо учитывать отношение к действительности не только как к материалу, источнику произведения, будь то «Гамлет» В. Шекспира или же криминальная хроника в областной газете;

и не только как к реальности, с которой работают, будь то «Рождественский хэппенинг» О. Мюля и О. Танненбаума или же реальные шоу типа «Последний герой», «Дом», «Голод». Эти подходы провоцируют и подталкивают к выводу в духе Х. Ортега-и-Гассет, для которого ведущим является феноменологически понимаемая *духовная дистанция*, или же структурализма и постструктурализма, когда, например, А. Компаньон с определенной долей иронии, но и настоятельно утверждает: «Между рекламным слоганом и сонетом Шекспира нет различия по природе – только по сложности» [9, 53]. Но различие все же есть, причем кардинальное различие, не обусловленное только лишь субъективной духовной дистанцией, стандартом вкуса и т.п. Заключается оно в способе производства смысла, в смыслополагающих интенциях, в эстетическом статусе действительности. Действительность в текстах художественной литературы и средств массовой коммуникации имеет принципиально разный статус, определенный двумя важными моментами.

Первый момент: изначально различное эстетическое отношение, восприятие и осознание реальности художником и журналистом, обуславливающие и различное смысловое бытие произведений массовой коммуникации и художественной литературы. И проблема здесь, подчеркнем еще раз, не в нравственно-этическом, идеологическом, идейном, утилитарно-прагматическом подходах, которые могут быть выражены дихотомией вечность/история, вдохновение/потребность, духовность/обыденность, сложное взаимодействие, метаморфозы, игра в плоскости жизнь – искусство – преображенная действительность – антиискусство – антидействительность, которая антистетична ориентации и жесткой привязанности к фактам действительности и т.д. Если остаться на таких позициях, то выводы А. Компаньона о том, что *литература – это литература*, вполне приемлемы и «работают» для всей и всякой литературы, во всех формах её существования и подачи реципиенту. Только нужно делать поправку на аксиологические моменты и здравый смысл повседневности, а тексты массовой коммуникации – тоже литература. Так же приемлемы и доказательны рассуждения Х. Ортега-и-Гассет о том, что журналист присутствует при любом событии, «как и доктор, по долгу службы, а не в силу непосредственного и человеческого побуждения. <...> репортер должен ограничиться наблюдением. Его чувства не участвуют в том, что происходит, дух не занят событием, находится вне его; он не живет происходящим, но созерцает его» [174, 227].

В таком философско-культурологическом плане журналист и художник сближаются, и их духовные дистанции во многом совпадают. Так, художник, в отличие от журналиста, обеспокоенного, озадаченного тем, как бы лучше, сенсационнее, эмоциональнее воссоздать и передать событие, остается безучастным к происходящему. Но и позиция художника, как и журналиста, «чисто созерцательная, и мало того, можно сказать, что происходящее он не созерцает во всей полноте; печальный внутренний смысл события остается за пределами его восприятия» [174, 228]. Таким образом, журналист и худож-

ник, которым соответствуют различные точки зрения и различные реальности, фактически, отождествляются в процессе созерцания и создания картины, способной вызвать определенные, соответствующие тотальности события, эмоции, чувства и мысли у читателей (зрителей). Следовательно, у Х. Ортега-и-Гассет тоже между двумя типами текстов нет разницы по природе и по способу производства, осуществления смысла, а всего лишь по сложности позиции и по занимаемой духовной дистанции.

Аналогичной точки зрения (правда, выраженной иным научным языком и с иной методологической позицией) придерживается и большинство авторов учебников, монографий, исследований по теории журналистики. Для них позиция художника и журналиста сближаются и совпадают в своем отношении к слову и его преобразованию и выражению в тексте. Так, А. Москаленко в учебнике «Теория журналистики» пишет: «думаю, принципы публициста и в будущем будут предельно простыми: ответственность за слово, правда сердца...» [177, 4]. Но ответственность, видение и отображение действительности в журналистском тексте актуализируется для А. Москаленко относительно понятия «социальная закономерность», «социальная информация» [177, 19]. Казалось бы, что эти факторы выступают разграничением подходов поэта и репортера к действительности, так как для первого важно и самоценно собственное слово и собственные чувства, как проводники, медиумы высшей истины, а для второго – социальная адекватность и объективность. Но и при таком подходе у А. Москаленко позиция художника и журналиста или, как бы сказал Х. Ортега-и-Гассет, духовная дистанция во многих моментах совпадают. Например, для него важно, что газету «желательно информационно насытить так чтобы она каждый день была своеобразной энциклопедией жизни. Не пропускать важные события, не отставать от них, держать руку на пульсе» [177, 31].

Но разве нельзя это же требование применить и к художественной литературе? Более того, не было ли оно одним из главных внутренних условий существования классической литературы? Не говорится ли о произведениях Шекспира, Сервантеса, Пушкина, Гончарова, Шевченко, Франко, в высоком смысле, как об энциклопедии жизни? Разве не важно даже для литературы модернизма и постмодернизма держать руку на пульсе жизни? И разве они, пусть даже и своеобразно, не реагируют на изменения в культурном, социальном сознании и подсознании? И неужели можно сказать о будетлянстве, конструктивизме, литературе «потока сознания», магическом реализме, кунст-практике, концептуализме, поп-арте, гиперреализме, алеаторике, сонористике, хэппенинге и т.п., что они (при всей их разности, а порой и антитечности) действительно полностью оторваны от жизни, от социальных проблем, а проблема реальности – это проблема ничего не значащей игры? И разве можно предельно субъективный фактор социальной насыщенности текста (и на каких уровнях организации и существования текста? каким обра-

зом проявленной в тексте?) сделать ведущим в дифференциации художественной литературы и журналистики?

Существуют и другие подходы к трактовке этой значимой для журналистики проблемы. Например, одно из последних исследований в этом направлении – серия работ И. Михайлина [93, 178]. Он, рассматривая журналистику как творчество, делает акцент на ее двуединой природе: «Журналистика всегда балансирует между творчеством и ремеслом. Она ремесло потому, что имеет обиходный характер, направлена на достижение ожидаемого результата, связанного с формированием общественной мысли в определенном направлении, со служебным характером деятельности журналиста. Журналистика – это творчество потому, что связанная с рождением новых духовных сущностей, с созданием прежде несуществующих, неизвестных, общественно-полезных ценностей» [178, 165]. Здесь фактически четко и научно ясно сформулирована та же, что и у Х. Ортега-и-Гассет, мысль о двойственной, граничной природе журналиста, позиция которого родственна позиции художника.

На аналогичной позиции журналиста настаивает и В. Здровега, для которого журналистское произведение «в отличие от научного или художественного, имеет специфические признаки: актуальность, оперативность, политическая острота, практическая направленность, постоянная циклическая повторяемость тем, строгий документализм и др.» [168, 14]. Посвящая отдельные главы проблеме объективной реальности и путям ее отображения в журналистике, а также логическим операциям и шагам превращения действительности в журналистский текст, автор главный акцент делает на статусе информации, дезинформации в жизни журналистики. Вновь в центре внимания оказывается проблема выбора, отбора информации и объективных, субъективных условий ее превращения в журналистский текст. И как один из выводов следует тезис о том, что «объективной предпосылкой приближения к реальности картины жизни в журналистике есть свобода, экономическая, политическая, моральная возможность реализации права человека на информацию. Субъективными предпосылками является профессионализм журналиста, который, кроме сугубо литературных качеств, предусматривает осознание собственной миссии, совесть, эрудицию, умение по возможности разобраться, и вдобавок оперативно, в сложных вопросах жизни, беспристрастность, многосторонность в воспроизведении реальности» [168, 52].

И казалось бы, что это и есть тот водораздел, который одновременно проясняет общее и различное в сходных по своим формально-смысловым признакам занятиях. Ведь и художник, и журналист отображают через слово или же ансамбль знаков окружающую действительность. Но вновь встает проблема глубинной внутренней дифференциации двух типов слов и текстов, в противном случае мы все будем объяснять сложной двойственностью природы журналистики, забывая, что и литература, особенно в восточнославянской традиции, была призвана направлять мысль не только личности, но и

массы (народа) в определенном направлении. Эта социально-общественная роль, даже призвание литературы воплощается в творчестве многих художников, например, А. Мицкевича, Т. Шевченко, Н. Нечуй-Левицкого, И. Франко, А. Пушкина, Н. Некрасова, И. Гончарова..., поэтому фактор освоения социального времени и активного формирования общественной мысли не может быть решающим в этой классической проблеме мимесиса.

Приоритетность социоцентричного способа познания и отображения действительности журналистом в отличие от художника акцентируется и российскими учеными. Для них сама технология создания журналистского произведения по многим формальным, смысловым, поэтическим признакам совпадает с технологией создания, выстраивания и шлифовки художественного произведения [См., например: 7; 55-58]. Однако все же отмечается, что насущной стала проблема разграничения способов отражения действительности в литературе и журналистике, но при этом акцент делается на следующих взаимосвязанных моментах. Во-первых, «специфика и особенность журналистского познания заключается и в том, что оно по своей природе носит синтетический характер, т.е. основано на взаимодействии научных, художественных и эмпирических способов освоения социального мира» [58, 69]. Во-вторых, «при разности подходов в освоении социального мира и в писательском, и в журналистском творчестве можно обнаружить общие закономерности, связанные с созданием текста» [58, 67]. На этом, кстати, специально останавливался и В. Здровега, говоря об особой роли литературного начала в профессионализме журналиста и об общности этапов творческого процесса литератора и журналиста. Правда, надо отметить, что исследователь сделал весьма интересное замечание, имплицитно намечающее разницу в способах производства смысла литератором и журналистом, когда написал, что гениальность «не очень подходит к повседневной литературной работе в масс-медиа» [168, 10]. Но эта мысль осталась неразвитой ни у В. Здровеги, ни в одном из проанализированных нами исследований по журналистике. Превалирующей все же является мысль о типологическом, формально-структурном сходстве двух типов произведений. В связи с этим появляется ряд вопросов и возражений.

Так, уже в учебниках по истории литературы и введению в литературоведение, не говоря уже о специальных исследованиях, а также в мемуарах, различного рода записных книжках, дневниках, воспоминаниях, внимание акцентируется не только на озарении, откровении, искусстве слова, суггестивности как ведущих факторах создания художественного произведения. Но давно и специально рассматривается сложная, трудоемкая, кропотливая работа писателя, который должен владеть и воплощать в произведениях и научный, и художественный, и эмпирический способ освоения социального мира. Один из классических примеров – творчество Ж. Верна или же Л. Толстого, скрупулезно, научно выверено работающих над своими произведениями. Следовательно, мы не можем принять и этот фактор как фактор,

достаточно убедительно проясняющий разницу в способах уловления и преобразования действительности в журналистском и художественном типе текстов, а также производства смысла. Ведь проблема вновь в субъективированности критерия, который подобен по своей сущности социальной информации и социальной активности. Невозможно согласиться, если только не встать на формально-содержательную точку зрения, и с тем, что создание текста массовой коммуникации и художественной литературы имеет общие закономерности. Это обусловлено тем, что у данных типов текстов различное смысловое бытие: «всякая вещь ведь имеет свой смысл, не с точки зрения цели, а с точки зрения существенной значимости» [179, 67].

Хотя надо отметить, что и в плоскости идеологической, и социально-общественной, и даже собственно поэтической приведенные положения из работ по теории журналистики, в принципе, не вызывают каких-либо глобальных замечаний или же несогласия. Однако это нельзя принять в теории словесности, в плоскости эстетической и с позиции производства смысла, когда акцент прежде всего делается не на методах работы с информацией, не на композиции и ее вариантах, не на гносеологических корнях образа, не на взаимодействии автор – читатель, не на поэтических характеристиках, не на стиле, а на *самодовлеющей созерцательной ценности* (А. Лосев) и смысловом бытии двух типов слов, за которыми стоят различные реальности. Если этого не учитывать, то принципиально невозможно понять, почему ко второй половине XX ст. активизируются проблемы *информационного инфичирования* (Ж. Гоне), *ловушки сети* (Ж. Бодрийяр), *эффекта реальности* (Р. Барт, П. Бурдьё) и благодаря чему происходит превращение индивида в *дивида* (Ж. Лакан).

Ведь если принять рассуждения о двуединой природе журналистики и журналистского произведения, как во многом типологически сходных и родственных художественному творчеству и художественной литературе, то они так и останутся не понятным. А то и вообще не возникает вопрос о сущности совершающегося в современной словесной и культурной ситуации переворота. Подобная логика рассуждений, направленная исключительно к семантическому пространству эпистемологических, гносеологических, поэтических, социально-идеологических особенностей, не может обнаружить и обнажить разницу между традиционным культурным сознанием, ориентированным на слово, и неклассическим культурным сознанием, ориентированным на ансамбль знаков. Во многом это становится возможным благодаря кардинальному переакцентированию исследовательской позиции, когда, во-первых, постоянно учитывается изначально различная генетическая и субстанциальная природа слова в тексте художественной литературы и тексте массовой коммуникации. И как следствие, во-вторых, обнаруживается онтологически различное отношение, видение, отображение действительности. В-третьих, проясняется различное смысловое бытие слова и стоящей за ним действительности в словесности массовой коммуникации и художественной литера-

туры, где один из главных акцентов делается на различном способе производства смысла и ценности.

Действительность для этих двух типов текста изначально, независимо от историко-культурного контекста, аксиологических и когнитивных установок, методов сбора и обработки информации, поэтических, стилевых особенностей имеет принципиально разную эстетическую представленность и смысловое бытие. Причем парадоксальным образом эта разность не могла быть ощущена и осознана в самом начале зарождения и становления средств массовой коммуникации, так как логоцентрическое слово и задаваемая им традиция были еще крайне сильными. Слово массовой коммуникации, ориентируясь на актуальные социально-общественные, политические, морально-нравственные, общекультурные темы и проблемы, на факты эмпирической действительности, фиксировало и отображало интересы, в основном, просвещенной части общества. Безмолвствующее большинство, впоследствии трансформированное в век толп, длительное время не имело собственной официально, серьезно и ответственно документально, главное, легитимно зафиксированной позиции. Лишь постепенно, обосновываясь, упрочиваясь и легитимируясь, оно ввело и конституировало слово, в полной мере представляющее голос и позицию повседневности, частно-общественной жизни и частно-общественного человека. А на протяжении XVII – пер. тр. XIX ст. шло становление и выработка норм, представлений, традиций существования нового слова. К тому же превалирующей была журнальная представленность (особенно в восточнославянской культурной традиции), что делало их существование практически не отличающимся от художественной литературы. Переакцентирование же интересов с журнального типа массовой коммуникации на газетный реализовывалось в том же семантическом пространстве и было вызвано, подготовлено теми же причинами, что и весь «кризис искусства вообще», «глубочайшие потрясения в его тысячелетних основах» [15, 3.]. Как раз этот момент и был почувствован и осознан как граничный, проясняющий кардинальную различность двух типов видения, осмысления и отображения действительности.

Смысловое бытие текста массовой коммуникации открылось в XX ст. со своей ничем не заменимой, не заместимой позиции. Оно все чаще становится предметом пристального внимания и размышлений. Причем здесь имеется ввиду, во-первых, не столько прямолинейно, экстенсивно понимаемая традиционная ориентация на злободневные потребности повседневности или же проблемы цензурного искривления, порабощения слова массовой коммуникации. Во-вторых, во главу угла уже не ставится мотивное, сюжетное, проблемное, поэтическое, идейное сопоставление словесности литературы и журналистики, преимущественно в её критической, публицистической представленности. В-третьих, акцент делается не на разности взглядов литературы и журналистики на жизнь, сводимой к тому, что «газетная хроника, касаясь отдельных происшествий и неурядиц городской жизни, демонстрировала

их лишь как частные проявления жизни, не поднимаясь до сколько-нибудь значительных обобщений» [180, 128]. В-четвертых, дифференциация происходит не по степени «социальности» текста литературы и текста журналистики. Актуальным оказывается принципиально иное осмысление проблемы.

Еще в начале прошлого века, когда явления и процессы развития массовой коммуникации только начали осознанно активизироваться, автономизироваться от художественной литературы и стали приобретать тотальный характер, Дм. Мережковский очень тонко ощутил и сформулировал эту разницу эстетических и субстанциальных установок художника и журналиста. Эта разница одновременно уравнивает их тексты как нечто обращенное к действительности, не могущее совершенно оторваться, дистанцироваться, закрыться, отвернуться от нее, но и как нечто, в чем эстетическая реакция совершенно по-разному, «собирает все познавательные-этические определения и оценки и завершает их в единое и единственное конкретно-воззрительное, но смысловое целое» [176, 8].

В статье «В обезьяньих лапах» (1908), впервые напечатанной в журнале «Русская мысль» за 1908 г. №1, Дм. Мережковский, анализируя проблему красоты и уродства, гармонии и хаоса в мире Л. Андреева, пишет: «Художественное творчество Андреева мне кажется сомнительным не потому, что он изображает уродство, ужас, хаос, – напротив, подобные изображения требуют высшего художественного творчества, – а потому, что созерцая уродство, он соглашается на уродство, созерцая хаос, становится хаосом» [181, 189]. И далее, обращаясь непосредственно к рассказам писателя, к его персонажам и поворотам сюжетов, Дм. Мережковский замечает: «Было ли, бывает ли так в жизни? Для художника вопрос не в том, есть ли в жизни ужас, а есть ли в жизни трагедия. Мало ли ужасов в газетном отделе происшествий: то колесо ломовика раздавило череп Кюри, изобретателя радия, то свинья отъела голову трехлетнему ребенку. Можно, конечно, и по поводу этих происшествий поднять проблему мирового зла; но лучше не подымать – все равно ничего не выйдет, кроме метафизических общих мест» [181, 189]. И проблема здесь уже не в бинарном изначально аксиологически маркированном противопоставлении литературы и периодической печати, когда пресса (в данном случае газета) снисходительно объявляется низким массовым чтивом, собранием или же прибежищем сиюминутно значимых новостей и событий. И проблема уже не в антитетичности художественной литературы как некоего условного, вымышленного пространства, и прессы, как пространства, запечатлевающего исключительно эмпирический мир. Также проблема и не в том, что для массового сознания высокие рассуждения о мировом зле и сущности жизни должны быть трансформированы, адаптированы адекватным образом. Вследствие чего они могут вылиться только лишь в общие рассуждения, ориентированные на пространственно и временно ограниченные конъюнктурные события. А затем, в результате приспособления к временному, текущему моменту и важности оперативной информации, они

будут сведены и заменены сенсационностью, масштабностью ужасности происшествия.

Для Дм. Мережковского, как в прочем и для большинства мыслителей начала XX ст., эта проблема не ограничивалась узким, локальным или, точнее сказать, экстенсивным противопоставлением, а актуализировалась относительно онтологических основ слова и действительности. Оба текста (литературы и массовой коммуникации) осознаются в пространстве именно смыслового бытия, когда особо очевидной становится разница их субстанциальной значимости и эстетической представленности. Отправной точкой их сопоставления и расхождения выступает именно живая жизнь, её уловление, преобразование и существование в слове, причем слове разноликом, разнокачественном, а не установление соотношения на изначально приоритетной художественно литературной основе. Дм. Мережковский – философ, писатель, поэт, критик, журналист – определяет тот момент, который в субстанциально-онтологических и эстетических основаниях проясняет различность смыслового бытия двух типов слов. Касаясь как будто бы только современной ему художественной литературы, выясняя, казалось бы, особенности литературного процесса и умонастроений художников, он, тем не менее, постоянно апеллирует к прессе. Без нее Дм. Мережковский уже не может выявить, осмыслить сущность художественной литературы и литературного процесса, а главное – преобразования и существования действительности в различных типах слова. Художественная литература уже не самодостаточна в своем существовании для установления и прояснения собственных же закономерностей и тенденций реализации. И дело здесь уже не в культурно-историческом контексте и даже не в контексте истории журналов и журнальной полемики, на что особо обращалось внимание при разговоре о литературе и литературном процессе в XIX ст. [См., например: 30; 53; 84-85; 91-93; 182-186]. Это с одной стороны. С другой стороны, она и не самодостаточна для прояснения сущности живой жизни: что-то постоянно заставляет её корректировать словесностью массовой коммуникацией. Проблема в изменяющихся, проблематизирующихся основаниях, как литературы, так и журналистики. А также проблема во все более явственно различающихся способах производства смысла, в ориентации либо на я, погруженное в бездны внутренней жизни, самосознания, либо на ты, на выразительность, на *вторичное событие* (Ж. Деррида).

В частности, Дм. Мережковский пишет о том, что «что-то есть в русской жизни, чего уже нет или еще нет в русской литературе, в слове. Жизнь ушла в бессловесную глубину. <...> Теперь, – что у кого болит, тот о том не говорит: сказать – язык не поворачивается, написать – рука не подымается, где уж тут печатать» [181, 191]. Казалось бы, что такая постановка проблемы вполне вписывается в традиционное противопоставление художественная литература/действительность, когда акцент делается преимущественно на социально-историческом, общественно-идеологическом понимании действи-

тельности, на кризисных явлениях и этапах самой литературы как искусства слова. Однако Дм. Мережковский сразу же после этого утверждения, с абзаца, таким образом выстраивает рассуждения, что становится понятным: настоящий кризис искусства (и литературы в том числе) – не один из многих, привычных, закономерных, необходимых кризисов, которые постоянно сопровождают искусство, являются его внутренней потребностью и условием жизнеспособности. Так, для Дм. Мережковского, размышляющего о современном состоянии литературы, важно отметить, что «недавно заговорили о «зеленой опасности»; в газетах появились дневники и письма гимназистов из «подполья», которые поступают в общество «огарков» и стреляются, потому что не решили мировых вопросов. Это, конечно, не литература, – беспомощно, почти безграмотно. Но как подлинник жизни, может быть, значительнее, чем вся современная литература. Предсмертные письма самоубийц редко бывают правдивыми, но в каком-то порядке они все-таки подлиннее стихов Пушкина» [181, 191]. Здесь нет, как может показаться на первый взгляд, актуализации традиционной проблемы литературы как подлинника жизни и нет простого противопоставления замысел/воплощение, литература/графоманство, правда жизни/правда литературы, когда различная представленность литературы (книжная, журнальная, газетная) не имеет самостоятельного значения, так как ведущим, если не единственным, выступает признак художественности. Однако это не совсем так.

Дм. Мережковский несколько раз, в различных контекстах говорит о важности трех моментов в осмыслении современной культурной ситуации: *литературы*, которой сейчас почти нет; *жизни*, которая ушла в бессловесную глубину; *печати*, которая полна дневников и писем идейных самоубийц. Первые два момента, в принципе, традиционны. Они, как будто бы, проясняют сущность кризиса искусства, когда жизнь и литература никак не могут найти точки соприкосновения, вступить в диалог; когда старые основания безвозвратно утеряны, обесмыслены, разрушены и только идет поиск нового слова. Литература оказывается бессильной, бессловесной перед Духом, величием, горением, метанием, хаосом жизни, готовым дать толчок, зародить в литературе (как впрочем, и во всем искусстве) новые смыслы, новые горизонты. Подобная ситуация вполне вписывается и реализует сущность и логику переходных периодов литературы и культуры в целом [См., например: 39-40; 66] и на ней не стоило бы специально останавливаться, учитывая предмет нашего исследования. Однако последний момент – печатное бытие текстов и литературы, и массовой коммуникации – представляет особый интерес в данном случае по многим причинам. И с точки зрения того, что вообще выделяется и противопоставляется принципиальная невозможность печатания художественной литературы и постоянное печатание в газетах материалов, «значительнее, чем вся современная литература» [181, 191]; и с точки зрения того, что печатается, и с точки зрения того, где печатается. Обращение к материалам газет в контексте рассуждения о кризисе литературы, выделение их

в особый вид текста, казалось бы, приравненного к литературе, но принципиально не тождественного ей по внутренним основаниям, говорит не только об очередном кризисе искусства. Это свидетельствует, прежде всего, об ощущении и осознании кардинальных и необратимых изменений в измерении собственно слова.

Быть напечатанным в данном случае значит не просто дойти к читателю, аудитории, стать известным, состояться как культурный факт, а выбрать именно ценностные способ, форму смыслового бытия и эстетическую представленность. Дневники и письма гимназистов-самоубийц, состоявшиеся как тексты именно на страницах газет, потому и подлиннее стихов Пушкина, что осуществляют принципиально иное, самостоятельное и самоценное смысловое бытие и эстетическую представленность, нежели традиционные дневники, письма или же вообще тексты художественной литературы. И дело здесь не в том, что произведения Пушкина, Шевченко или Шекспира приобретут такие же смысловое бытие и эстетическую представленность, будучи напечатанными на страницах газет и журналов, или же от этого станут «непосредственно фактами истории журналистики», когда напечатанная в журналах «художественная литература является важной составляющей журналистики» [93, 21], как на этом настаивает И. Михайлин. Это невозможно, хотя бы в силу того, что у любого художественного произведения, состоявшегося именно как художественное произведение, самостоятельное и самоценное бытие, сущность которого принципиально не зависит от того, где, когда и как это произведение было напечатано. В противном случае мы не имели бы такого феномена, как «литература в стол», «расстрелянное возрождение», и не могли говорить, например, о Ф. Тютчеве как гениальном художнике: ведь он был определен на страницах журнала именно поэтом второго ряда.

Уже было неоднократно замечено исследователями, что журнальная форма представленности произведения, особенно большой прозаической формы, например, роман, влияет на его структуру, содержательные моменты. Однако, как нам представляется, это прежде всего служит симптоматичным показателем реакций и модификаций в бытийных и субстанциальных основаниях, свойствах логоцентрического слова художественной литературы, чуткого к изменениям культурного сознания, к появлению и упрочнению кардинально *иного* слова и способа производства, осуществления смысла. Это, безусловно, интересно и перспективно для дальнейшего исследования. Но в данном случае нас интересует другой аспект: различие на глубинном уровне смыслового бытия и эстетической представленности субстанциально и генетически различных типов текстов. И проблема здесь не в формально-содержательном контексте существования того или иного произведения, а в сущностном понимании контекста и среды, когда, акцентируем внимание еще раз, ведущим является понимание слова, которое «функционирует и развивается *именно в этом средовом контексте*» (курсив автора. – Э.Ш.) [6, 36]. Не случайно, например, решая насущную для XX ст. проблему бытия

проблематизированной литературы, рецептивная эстетика вводит понятие *горизонта ожидания* (Р. Яусс).

Художественная литература и журналистика – самостоятельные сферы существования слова, их истории пересекаются, как пересекаются собственно с историей, с историей искусства, общества, науки, но они не могут быть содержательными составляющими друг друга. Такой подход лишает их суверенности, приводит к бинарной центрации, к умалению, изначальному ценностному маркированию и, как следствие, лишению подлинной самостоятельности одного из членов оппозиции, просто к явлению маргинальности. Причем, при традиционном подходе это было слово массовой коммуникации, которому отводилась вторичная, информационно-прагматическая, развлекательная и идеологически-утилитарная роль, а на современном этапе развития культуры, как уже не раз отмечалось, говорится о необходимости художественной литературы приспосабливаться, учиться, перенимать, подражать массовой коммуникации в форме и методах. Однако такой бинарный подход не способен прояснить сущность произошедших и успевших определенным образом легитимироваться перемен. Для этого необходимо обратиться к субстанциальным основаниям и свойствам двух различных типов слов и, следовательно, принципиально различных способов уловления и преобразования действительности.

Проблема тогда и не в том, что подлинные письма и дневники – документальный срез, подлинник жизни, тем более напечатанный в газете как органе, изначально призванном сообщать, освещать только подлинные события и факты подлинной жизни. Такой подход свидетельствовал бы лишь, во-первых, о дифференциации газетно-журнального материала относительно моды, пристрастий, вкусов, интересов публики, когда, например, в те или иные эпохи, особенно рубежа столетий или же значительных социально-общественных потрясений, переустройств, в массовом сознании активизируется интерес ко всякого рода агрессии, насилию, девиантности, криминальным, патогенным случаям, что, кстати, наблюдается и сейчас.

Во-вторых, о важности разграничения степени и качества обобщения в художественной литературе и газетном тексте. Ведь художественный, научный и журналистский тип образа и образной организации произведения принципиально отличаются, но в данном случае, при определении субстанциальных различий слова и стоящей за ним реальности, проблема обобщения и структуры образа не является ведущей. Безусловно, что образ – это «аналог жизни и вместе с тем особый способ ее освоения» [187, 68], *малый мир, вселенная в миниатюре*, но дальнейшие рассуждения в этом направлении уведут к проблеме поэтики. А первоосновным, определяющим, как нам представляется, все же является вначале прояснение, с общетеоретической точки зрения, субстанциально онтологических, эстетических основ и свойств генетически различных типов слов. Без этого и поэтический уровень бытия произведений художественной литературы и массовой коммуникации, особенно на

современном этапе развития культурного сознания, актуализированным полем журнализма, крайне затруднительно будет понимать и исследовать.

В-третьих, это не в меньшей мере указывало бы преимущественно на актуальность хрестоматийного для журналистики вопроса объективности отбора и отражения фактов окружающей действительности. Как пишет об этом В. Здоровага, рассуждая о целом ряде изменений в журналистике, вызванных феноменом информационного общества: в информационном мире невозможен запрет на факт, «если ты не сообщил о невыгодном для тебя событии, это сделают другие, и на этом проиграешь ты» [168, 51]. Конечно же, не писать о массовых самоубийствах, к тому же идеологически обоснованных самими самоубийцами, для журналистики того времени было бы губительно. Но тогда, вся проблема массовой коммуникации сводится исключительно к ментальному, быстрому, бесстрастному реагированию на происходящие события. Но из этого никак не следует драматизация новостей, стремление многие информационные материалы представить в игровой, нарочито художественно-эстетической форме, когда последняя выступает не только «красивой упаковкой», а несет и значимые содержательные моменты. Также из этого никак не следует столь жизненно важное для постсовременности превращение личности в дивида и, более того, в Человека Телематического, для которого эстетическое и коммуникативное образуют своеобразное единство. Ведь нельзя же все сводить к развитию техники и превращению мира в глобальную деревню и объяснять этим медиатизацию культуры, феномен информационного общества, в котором, вопреки всем предостережениям, так и не произошло гибели искусства, а лишь его трансформация.

В-четвертых, говорило бы о том, что нельзя к подлинному дневнику или же письму не то что предъявлять, но даже применять требования литературного жанра дневника, письма. Они – факт и репрезентант прежде всего массовых общественно-социальных настроений, показатель движения, норм, представлений глубинного коллективного социального бессознательного. И это такой мыслитель и художник, как Дм. Мережковский, осознавал, не раз обращаясь к проблемам социально-общественного, историко-культурного характера.

Следовательно, здесь нет основания для сопоставления, пожалуй, кроме тематики и проблематики дневников и писем самоубийц. Она совпадает с тематикой и проблематикой художественной литературы, актуальной для рубежа XIX – XX веков. Но тогда вполне можно было бы обозначить и ограничиться констатацией влияния Ф. Достоевского, Ф. Ницше и на умонастроения конца века и на жизнь и на искусство, тем более что на уровне скрытой цитации, аллюзии («подполье», «огарки») эти начала введены. Можно было бы свести проблему и на философскую, психологическую, социологическую, социальную проблематику массового сознания, взаимодействия массовой коммуникации и жизни, что, кстати, стало тотально довлеющим во второй половине XX ст. Но Дм. Мережковский с присущей ему тон-

кой интуицией разворачивает и реализует проблему в семантическом пространстве собственно бытия слова, его сущности, объема, тенденций и логики развития. Причем есть еще один момент.

Проблема уже находится в ином, нежели классическое, семантическом пространстве, иначе бы требовательный стилист, критик и публицист Дм. Мережковский не ввел в одно предложение два близкородственных синонимичных понятия, превратив их в антонимы, можно даже сказать антагонисты: «Предсмертные письма самоубийц редко бывают *правдивыми* (курсив наш. – Э.Ш.), но в каком-то порядке они все-таки *подлиннее* (курсив наш. – Э.Ш.) стихов Пушкина» [181, 191]. Естественно, что эти тексты противопоставляются не по степени истинности чувств, точнее, их выраженности в тексте, тем более что авторы дневников и писем доказали свою позицию не словом, а поступком, причем поступком, который невозможно исправить или же изменить его последствия. Они также сопоставляются и не по степени мастерства, и уж тем более, не по вульгарному представлению о тождественности литературы её жизненным прообразам, прототипам. Дело как раз в способе производства смысла, смысловом бытии слов и стоящих за ними реальностей.

Дневники и письма гимназистов-самоубийц – это частные тексты, которые, точнее всего, можно определить как слово, голос культуры безмолвствующего большинства, наконец-то получивший и окончательно закрепивший за собой право на официально выраженную и услышанную позицию. Слово культуры безмолвствующего большинства, озвученное, конституированное посредством публикации в средствах массовой коммуникации, – это слово, принципиально не ведающее подлинных высших онтологических и экзистенциальных основ и истоков в силу того, что оно исходит и направлено исключительно *на* и *к* человеку и истории. Дневники и письма гимназистов-самоубийц и подобные им явления в разнообразных средствах массовой коммуникации, рассматриваемые в контексте истории и проблематики художественной литературы и культуры, с особой силой проясняют изначальную разницу и самостоятельность двух типов слов. Они представляют собой то историоцентрическое слово, которое до предела обращено к повседневности, упрочено и обусловлено ею, как «процессом жизнедеятельности индивидов, основанном на предпосылке единообразия восприятия ситуаций взаимодействия всеми его участниками» [188, 340]. Эти тексты репрезентируют действительность, которая имеет смысл и ценность только лишь в контексте массового повседневного распространения и восприятия. Причем это – конвенциональные смысл и ценность, так как они не способны к креативности. В связи с этим стоит привести рассуждения Т. Касаткиной об онтологической сущности художественности, которая реализуется прежде всего через креативность, а онтологическое логоцентрическое слово – это слово, дающее, дарующее прозрение и толчок саморазвития личности, мысли. И в противоположность такому слову есть другое, когда «говорящий не постигает слово, творящее новую реальность, но пытается *выразить себя* (курсив автора. –

Э.Ш.) в слове, присвоив его и насильно навязав его в качестве выражаемой реальности, из произведения исчезает то, что мы называем художественностью. Таковы, как правило, стихи подростков» [139, 303].

Вот эту онтологическую креативную сущность поэтического, или даже точнее, логоцентрического слова особо чутко в начале XX ст. выразил украинский писатель Богдан Лепкий. В произведении «Кидаю слова» (1910), написанном фактически в то же время, что и статья Дм. Мережковского, Б. Лепкий своеобразно, без всякого *уследимого контакта* (М. Бахтин) «ответит» на незаданный вопрос, почему же «предсмертные письма самоубийц редко бывают *правдивыми* (курсив наш. – Э.Ш.), но в каком-то порядке они все-таки *подлиннее* (курсив наш. – Э.Ш.) стихов Пушкина» [181, 191]. Для поэта определяющим в жизни и слове, его призыве и выборе является то, что «буває слово від діла важкіше, буває діло, дорого слова не варте. Кидаю пайку на гать, най кріпиться, най росте високо! А кидаючи, не знаю, де впадуть і де ляжуть ці слова, що кину. Чи як камінь насподі, в основі, як те вапно, що споює каміння, чи земля, що греблю накриває? Хоч не знаю – кидаю здалека. Бо, може, від цих слів, як від каміння: відіб'ється яка ворожа хвиля і покотиться назад у море з шумом? <...> А може, на них, як на землі, верх греблі виросте трава, зацвітуть квіти і вкорениться тіниста липа або висока вистрілить тополя... <...> А здалека шумітиме море, в береги скалисті вперте, переможне, приборкане, безпечне» [144, Кн. 1, 256]. Здесь слиты и взаимопроникаемы, взаимообратимы слово и телесно-вещный мир. Между ними и внутри них нет границ, которые бы указывали на принципиальную субстанциально-онтологическую дифференциацию и разность этих явлений: природное, культурное не просто сосуществуют, а изначально единосущны и в равной мере способны к креативности. Именно это выступает своеобразным критерием правдивости, жизненности логоцентрического слова, которое исконно и актуализируется только лишь относительно вечного, созидającego, способного преодолеть любой ограничивающий контекст*. Это и отличает

* Здесь необходимо еще раз отметить, что проблема осмысления слова будет одной из самых актуальных для рубежа XIX – XX ст. как в русской, так и в украинской литературе. Это в равной мере касается творчества и Вяч. Иванова, и Андрея Белого, и А. Блока, и В. Брюсова, и С. Есенина, и З. Гиппиус, и И. Франко, и Леси Украинки, и Вас. Стефаника, и Б. Лепкого, и О. Олеса, и Вас. Пачовского... Она выступит тем краеугольным камнем, который был способен, если и не разрешить, то хотя бы прояснить и предельно обнажить единосущность, невозможность обособленного, нераздельного и неслиянного существования культуры и личности во всей их целостности, существующих *через* и *в* слове. И при всей разности, а главное, историко-культурных, духовных, национальных, литературных традиций, уникальности художественных миров слово, его сущность, многоликость, долг перед ним, жизненно определяющая взаимосвязанность с ним будут одними из важных вопросов, тем. И как бы там ни было, но неизменно слово будет ощущаться, осознаваться как последнее и жизненно важное самоопределение, как честность с собою, когда самым страшным, подлинно трагичным является то, что

Ніхто не скаже нам: “Жерці і маги!
Ви творите поезії дива...”
Чутливість наша вбога і черства
І не вгамує молоді спраги.

его от контекстно определяемой и осуществляемой истинности историоцентричного слова, к которому, безусловно, принадлежат и дневники самоубийц. Особенно если учесть, что они не остались подлинным экзистенциально интимным словом, а целенаправленно были трансформированы в массово значимый и массово воспринимаемый газетный текст.

Дневники и письма гимназистов-самоубийц, рассматриваемые Дм. Мережковским, письма заключенных, активно печатающиеся в современной прессе, и иные однопорядковые с ними явления – это частные тексты, превращенные через публикацию в газете в тексты массовой коммуникации, тематически и структурно изоморфные текстам литературы. Однако они противостоят им своей существенной значимостью, которая предполагает ценностно-смысловую ориентацию на повседневно и буквально понимаемую, принимаемую и реализуемую трагедию. Эти тексты репрезентируют такую действительность, для которой обособленное, выделенное из жизни частное событие значимо как нечто самоценное, самозначащее, довлеющее исключительно себе. Именно поэтому они «подлиннее стихов Пушкина», что обращены только лишь к себе и в себя, принципиально не ведают напряженной, высокой, осмысленной немоты логоцентрического слова, безучастны к жизни, ушедшей «в бессловесную глубину» [181, 191]. Они принципиально не знают о *другом*, и не ведают «необходимой существенной смысловой точки опоры вне моего жизненного контекста» [176, 100].

Но эта же ориентация на выразительный слой смысла, на ты, которое поймет и воспримет общеизвестную, общезначимую выразительность; на ты, которое сможет включиться в коммуникацию, пренебрегая, или даже точнее, ничего не ведая об одинокой ментальной жизни, о значительности голоса, хранящего феноменологическое молчание. Дневники и письма самоубийц, рассказы обыкновенных людей о своей жизни, превращенные в газетный текст (или текст иных средств массовой коммуникации), растиражированные, превращенные одновременно в эстетический и непреодолимый факт действительности и создающие тем самым эту действительность, знают только ты, только выразительный, вторичный слой смысла. Массовая публикация в газете дневников и писем и отклик на них последующими, умноженными, деформированными поступками, в том числе и самоубийством, и последующими новыми публикациями в прессе, вводят и создают такое слово, где главенствует замкнутость, можно даже сказать, бахтински понимаемая единичность и сам ость. Это и делает слово массовой коммуникации конвенциональным, лишенным истинного высокого онтологического основания,

Що слово точене? Чарує звук
Акторських реплік та ударних мук,
Розливних сліз, плиткої гістерії.

Микола Зеров “Само означення” (29.12.1929)

[144, Кн. 1, 520].

когда *Солнце останавливали словом* (Н. Гумилёв) и когда *Людей мільярди, і мільярди слів, а ти їх маєш вимовити вперше!* (Л. Костенко). Здесь принципиально не может состояться и даже возникнуть проблема *ответа и ответственности, единства моей ответственности* (М. Бахтин). Это определено тем, что за словом этих текстов стоит такая действительность, где нет и принципиально невозможно того, что М. Бахтин называет «условиями эстетической обработки внутренней определенности» [176, 99]. Значимо, что «эстетическое созерцание должно отвлекаться от нудительной значимости смысла и цели. Предмет, смысл и цели перестают ценностно управлять и становятся лишь характеристиками самоценной данности переживания. Переживание – это след смысла в бытии, это отблеск его на нём, изнутри себя самого оно живо не собою, а этим внележащим и уловляемым смыслом, ибо, когда оно не уловляет смысл, его вообще нет...» [176, 99]

При этом так же важно и глубоко симптоматично, что Дм. Мережковский, в качестве примера обратился к явлениям, которые примут угрожающе тотальный характер, уже начиная со второй половины XX ст., не только в средствах массовой коммуникации, но и текстах художественной литературы. Извращения, преступления, различного рода девиантности станут ведущими в культуре. Однако проблема их отображения по-прежнему в различных типах текстов останется одной из актуальных. И здесь Дм. Мережковский уловил тот водораздел, который не позволяет попасть в ловушку изоморфного подобия текстов литературы и массовой коммуникации. Дихотомия трагедия/ужас является определяющей в разграничении способа производства смысла и эстетических реакций в этих типах текстов. Естественно, что трагедия и ужас понимаются не эмпирически, ни как факты повседневной-обыденной жизни человека, когда ведущим является обиходность и здравый смысл. Трагедия, как известно, – это изначально и всегда конфликт личности и Судьбы, это сознательная, выбранная личностью возможность видеть, осваивать онтологически жизненные противоречия, понимая, что их невозможно преодолеть, но с ними невозможно и примириться. Трагедия, для Дм. Мережковского, как художника и философа, – это постоянная борьба, незавершающаяся и принципиально незавершимая. Она возможна только в художественном произведении как не простом подлиннике жизни, а той действительности, где конкретная, эмпирическая смерть не принимается как неоспоримый факт и где она, силой творчества, может и должна быть преодолена. На то особо указывал и Б. Лепкий, для которого слово поэзии – это слово, непосредственно восходящее к Библии, к Богу, постоянно сохраняющее память и живую, питающую связь с Ними.

Текст массовой коммуникации изначально репрезентирует действительность, в которой «все мы, смертные, знаем, что какие угодно ужасы с каждым из нас могут случиться, и мы уж тем, что родились, как бы согласились на них. Тут нет еще трагедии: трагедия начинается там, где есть борьба, а борьба начинается там, где есть надежда преодолеть слепую судьбу – сви-

ню, съедающую, – и колесо, давящее нас» [181, 189-190]. Именно поэтому ведущим в уловлении и преобразении действительности здесь является не трагедия, а ужас, как ее некий эквивалент в мире обиходного, общепринятого знания, видимой действительности, ориентированных на логически и эмпирически неоспоримые и не преодолимые факты. Ужас – это прекращение борьбы, но не смирение; это слепота, не чуткость к Судьбе и противоречиям, не восприимчивость к тому, что возможно их преодоление. Точнее даже так: это не столько прекращение борьбы, сколько изначальное незнание о ней, как о возможной форме жизни и жизнестроительства. Это принятие действительности как некой усредненности и заданности, где нет и вообще невозможны онтологические катаклизмы, противоречия, а только лишь *бессловесная глубь* (Дм. Мережковский), на дне которой лежит неведомая и ненужная ей самой жизнь.

Интересно, что эта же мысль получит развитие и более четкое и жесткое оформление в ряде выступлений на второй Международной писательской встрече в Болгарии, которая проходила под девизом «София-79: мир – надежда планеты». Журнал «Иностранная литература» в №10 за 1979 г. в разделе «Публицистика» опубликовал материалы этой встречи и, в частности, интервью с болгарским писателем Богомилом Райновым. Главная тема его рассуждений – ответственность писателя за слово и за действительность, стоящую за этим слово, за то настроение и логику жизнестроительства, которые они несут с собою. При всем явно выраженном публицистическом пафосе выступления, направленном на морально-этические проблемы современной культуры, в нем отчетливо звучит мысль о глубинной субстанциально-онтологической разнице слова литературы и слова массовой коммуникации, за которыми стоят различные реальности. Удивительным, резонантным образом это будет пересекаться с размышлениями Дм. Мережковского и Б. Лепкого, подтверждая их жизнеспособность и провидческий дар. Особенно если учесть, что в начале XX ст. массовая коммуникация еще не имела такого распространения, структуры, упроченности в социально-общественном и частном личном семантическом пространствах. Но писатели в одинаковой мере оказались чуткими и экзистенциально ответственными перед словом и за слово, его бытие и статус в культуре.

Б. Райнов скажет о том, что ведущим в массовой культуре стал так называемый «жанр катастроф». «Явление это, разумеется, не новое. Любая античная трагедия так или иначе теорема катастрофы. Апокалипсис Иоанна Богослова – даже целая энциклопедия катастроф. Но Апокалипсис – книга о возмездии, пророчащая гибель сил мрака и спасение чистых душ. А трагедия Эсхила и Софокла – суровое напоминание о фатуме, и вызванное ими потрясение предназначено служить духовному очищению. Сегодня же вся продукция «жанра катастроф» полна пессимизма. И остается только спросить – порождение ли она внезапно охватившего её создателей отчаяния или утонченное средство воздействия на публику, которая должна свыкнуться с мыслью

о неизбежной гибели и примириться с ней как с единственно возможной жизненной перспективой. <...> Серьезная литература всегда была литературой, полной трагизма. Полагаю, однако, что трагизм (конечно, в истинном его понимании) нередко несет в себе и веру в избавление. <...> И в этом пафосе преодоления мук и испытаний, неуклонно стремления к цели, как мне кажется, весь горький оптимизм настоящей жизни и большой литературы» [189, 232].

Приведенная обширная цитата из размышлений Богомила Райнова, как впрочем, и выступления Джона Чивера (США), Сергея Михалкова (СССР), Азиза Несина (Турция), Фридриха Хитцера (ФРГ), Эммы Смит (Великобритания) свидетельствуют о том, что слово художественной литературы и слово массовой коммуникации во второй половине XX ст. окончательно разошлись, и прежде всего не столько на идеологическом, социальном, этическом, психологическом, стилистическом, поэтическом уровнях, сколько на онтологическом и эстетическом, с откровенной, демонстративной очевидностью прояснив свою изначальную субстанциальную и генетическую разность. Более того, это стало предметом активной и насущной рефлексии писателей, публицистов, критиков и самих журналистов. Здесь активно работает противопоставление, точнее дихотомия трагедия/ужас, когда для литературы ведущей, можно сказать, жизненно важной и жизненно конституирующей является трагедия как способность и одна из главных возможностей *открыть само бытие, делать его видимым* (К. Ясперс). А средства массовой коммуникации актуализируются относительно ужаса, который не связан и не нивелирован трагедией. Это как раз проявление аномального культурного сознания, когда одновременно значимы и самостоятельны в своих интенциях, логиках и тенденциях осуществления оба типа слова и созданные ими реальности.

Трагедия и трагическое знание – это то, что ставит человека перед *пограничной ситуацией*, рождает в нем беспокойство, пробуждает подлинную духовную жизнь. Как пишет П. Гайденко, анализируя сущность искусства в работах К. Ясперса, трагическое знание, воплощенное в произведениях искусства, и прежде всего литературе, – это знание, когда «человеческое горе, вина выступают в особом свете: как нечто обусловленное метафизически, как судьба, а не эмпирическое стечение обстоятельств. Без этой трансцендентной обусловленности, говорит К. Ясперс, трагедии не будет, а будет лишь несчастье, неудача, поражение и т.д.» [104, 327]. Уловление и преображение действительности в тексте массовой коммуникации совершается по иным закономерностям, когда трансцендентная обусловленность невозможна и не нужна в силу того, что акцент делается на такое смысловое бытие и эстетическую представленность, когда значимы непосредственно довлеющие себе факт, поступок, стечение обстоятельств. И проблема здесь не в активизации мотивов, образов, героев катастроф, а в ценностном способе их видения и отображения. Причем даже там, где, казалось бы, и нет катастроф и ужасов, например, в ежедневных сводках прогнозов погоды, текущих спортивных ново-

стях, новинках из мира моды, материалах о замечательных, выдающихся деятелях культуры, науки, проблема не разрешается и не преодолевается. Даже эти разновидности текстов массовой коммуникации актуализируются относительно ужаса потому, что всегда обусловлены чисто историческим, фактическим, т.е. эмпирическим видением и ощущением мира. Они конвенциональны и зрелищны в том смысле, что апеллируют к обиходной, общепринятой, общезначимой достоверности. В этом смысле даже репортажи о лохнесском чудовище, снежном человеке и десанте инопланетян достоверны в силу того, что репрезентируют неудачу, поражение или же наоборот счастье, успех, – в общем, что угодно, кроме жизни, ведающей и наполненной настоящей трагедией и трагическим знанием; кроме высшей подлинной борьбы жизни и смерти, когда при любом разрешении борьбы, жизнь все равно, силой и верой творчества, преодолеет любую конечность.

Действительность видится и преобразуется в тексте массовой коммуникации таким образом, что осуществляется только лишь в *переднем плане нашего опыта* (К. Ясперс), не давая возможности развиваться сопричастности происходящему. А это приводит к *параличу экзистенциальной активности* (К. Ясперс), лидированию украшения, привлекательности, с одной стороны. А с другой, – настроений безысходности, пессимизма, пораженчества, безверия, беспочвенности, *эстетической необязательности* (К. Ясперс). Все это дает возможность развиваться абсурдности и проникнуть ей в различные сферы жизни. И как следствие – трагедия превращается в зрелище, представление, когда «особенность зрелища, в отличие от культа, состоит в том, что зритель уже не чувствует себя участником событий, которые перед ним разворачиваются, а сознает себя посторонним, внешним тому, что происходит. Это ощущение присутствует в индивиде, несмотря на то, что он сострадает герою и даже благодаря этому» [104, 324]. Причем это рассуждение касается в равной мере не только выхолощенных, мертвых, не состоявшихся произведений искусства, но и текстов массовой коммуникации, так как вскрывает механизмы культуры и в особенности новоевропейской, переживающей глубинные кризисы и катаклизмы. Историоцентрическое слово – это слово, изначально ориентированное на факт и зрелищность, на наблюдателя и безучастного потребителя такой действительности, где определяющим является *смертная плоть смысла* (М. Бахтин).

Второй момент, проясняющий принципиальную разницу между двумя типами текстов, – изначально различный статус действительности в художественной литературе и средствах массовой коммуникации. Так, при любом подходе и разрешении проблемы литература/действительность одной из констант остается тезис о том, что живая жизнь все равно шире, глубже, значительнее в своем проявлении, чем любое слово о ней. Причем в XX ст. диапазон подхода к этой проблеме колеблется от подражания действительности через символизацию, предполагающую различного рода «восхождения» к неким универсальным сакральным сущностям, к антидействительности. И

даже в митсшпиле, фотореализме, где, казалось бы, дана только действительность, самая повседневная действительность и ничего, кроме действительности, по мнению М. Афасижева, происходит «воссоздание многоуровневого восприятия реальности, соединяющего обыденные объекты с «ментальным коллажем», превышающем обыденность реальности. Но и реальность, которую изображает художник, – это не реальность, а псевдореальность, симуляция реальности, при этом не скрываема, а открыто демонстрируемая» [169, 164]. Любое художественное произведение становится таковым лишь постольку, поскольку есть живая жизнь, или хотя бы аспект *«живой» реальности*, как это определяет Х. Ортега-и-Гассет, пытаясь найти константу, точку опоры для расколотого, множественного мира и человека. В «Дегуманизации искусства» он пишет: «Если бы не было никого, кто по-настоящему, безумев от горя, переживал агонию умирающего, если, на худой конец, ею бы не был озабочен даже врач, читатели не восприняли бы патетических жестов газетчика, описавшего событие, или, картины, на которой художник изобразил лежащего в постели человека, окруженного скорбными фигурами, – событие это осталось бы им непонятно» [174, 228].

Можно даже сказать, что событие не состоялось бы как такое, т.е. как событие художественного текста и текста массовой коммуникации. Оно осталось бы неведомым, поглощенным временем, просто растворенным в общем жизненном потоке. И это было бы не событие в том его понимании, когда, по мысли М. Бланшо, «событие – это провал настоящего, время без настоящего, с которым у меня нет связи, и в направлении которого я не способен проецировать себя. Ибо в нём Я не умирает. Я утратило способность умереть. В этом провале «умирается» – вечно умирается, но никогда не удастся умереть» [Цит. по 17, 202]. Событие всегда вырывает индивида из повседневного устоявшегося течения жизни, заставляет его дистанцироваться и отстраниться от происходящего, чтобы воспринимать его как событие. Если бы не было *аспекта «живой» реальности* (Х. Ортега-и-Гассет), то событие воспринималось бы всего лишь как естественное течение жизни, легитимированной определенным набором архетипных и стереотипных ситуаций. Вследствие этого событие перешло бы в сферу анонимного опыта *коллективной негенной памяти* (Ю. Лотман), но не состоялось как явление вечности (художественное произведение) или же как факт истории (текст массовой коммуникации). Таковым его создает лишь ценностно различный способ производства смысла и эстетическая деятельность художника, журналиста, которые преодолевают актом творчества эмпирическую повседневность.

Однако истинный художник никогда, в отличие от журналиста, не сможет отказаться от вечности, не почувствовать ее или же отдать все на откуп истории и ужасу. И как классический пример здесь можно вспомнить новеллу М. Коцюбинского «Цвет яблони», когда даже смерть единственного, любимого ребенка не может заставить художника быть просто обыденным человеком, воспринимать все исключительно в семантическом пространстве

повседневности, где господствует здравый смысл и ужас. Художник все равно способен актуализировать смерть даже самого дорогого и близкого существа относительно трагедии, преодолев тем самым смертность, ограниченность, конкретность и конечность данного нам от рождения эмпирического мира и утвердив жизнь как основу бытия. При этом жизнь и творчество совпадают в акте творения, созидания.

Но если тонкая и хрупкая, постигаемая непосредственно и только в акте творения грань между жизнью и творчеством будет нарушена или хотя бы деформирована, то и жизнь, и творчество одновременно и в равной мере будут радикально извращены, погибнут. Это наглядно показано В. Винниченко в пьесе «Белый Медведь и Черная Пантера» (1911). Герои пьесы пытаются всего лишь поймать и насильно, здесь и исключительно сейчас запечатлеть отдельные факты, черточки, события, состояния конкретной, слишком ограниченной жизни, претворив все это в произведение. Причем это делают именно те герои, которые хотят быть художниками, претендуют быть на право творческих мук, на знание красоты, проникновение в сущность, природу творчества. Но им этого так и не дано в силу внутренней несостоятельности, эгоцентризма, стремления грубо и слишком тривиально перелить живую жизнь в полотно, понять сложную, требовательную, неконвенциональную, изначально нацеленную на преодоление любой заданности, конечности, завершенности, условности, природу истинного творчества. Действительность постоянно ускользает от *нудительности* (М. Бахтин). И герои даже ценой жизни собственного ребенка; отвратительного, противоестественного, явно извращенного отношения к уже мертвому ребенку не могут прикоснуться к тайне творчества, к принципиально не постижимому и не уследи-мому моменту встречи и перетекания жизни в произведение, а произведения искусства – в жизнь. Но нудительность оборачивается уже не только смертью (фактически гибелью) невинного мальчика, не только убийством и самоубийством героев, не только невозможностью, несостоятельностью, пустотой картины, что традиционно для классической литературы. Происходит даже извращение живого течения жизни, когда одержимость и безумие творчества, в которые погружается главный герой, пишущий картину с только что умершего сына, соотносятся и уступают пошлой головной боли. Для В. Винниченко, постоянно резонирующего с М. Коцюбинским, важно уже до предела обнажить момент и состояние встречи мира и художника, миг преобразования живой жизни в жизнь, эстетически уловленную и преобразованную, акцентировав стремление и готовность жизни во всей ее полноте и целостности к болезненной защитной деформации и гибели как утверждению непреходящего, не конвенционального смысла.

И вот здесь в дополнение к различному эстетическому отношению, восприятию и осознанию реальности художником и журналистом возникает проблема отношения текста массовой коммуникации к жизни. При всей формальной схожести подходов и методов художника и журналиста в от-

ношении к действительности и созданию ее образа в тексте, они (методы) кардинально различаются. И этого нельзя не учитывать ради самой живой жизни, ее осуществления и дальнейшего существования в культуре. Признание типологического подобия двух типов текстов, стремление установить под этим углом зрения общее и различное в словесности художественной литературы и массовой коммуникации эпохи аудиовизуальной культуры, работа в этом направлении или же стремление перевести конфликт в плоскость социально-идеологическую, культурологическую не принесет существенных результатов. При этом ведущими окажутся традиционные оппозиции (личность/масса, высокое, элитарное/низкое, массовое, свобода, самосознание/пассивность, манипулирование), которые на современном этапе развития культурного сознания не могут быть достаточными для разрешения главного вопроса – о жизненности самой культуры.

Это было почувствовано еще в 30-х, революционно-катастрофических годах XX ст., философом, писателем А. Камю. Одной из первых записей в записной книжке за 1935 г. молодого А. Камю, мучавшегося вопросом о том, что же такое абсурд, была, казалось бы, небольшая зарисовка с натуры, черновик для рассказа. Зарисовка и начинается, как отрывок, как невольное вторжение в повседневный поток жизни постороннего наблюдателя. Он видит небольшой, ничем не примечательный кабачок, обыкновенный вечер, обыденную ссору, приставание пьяной компании к беременной хозяйке, стремление хозяина защитить жену и силой навести порядок, убийство одного из разбушевавшихся гостей: «Пуля попала в правый висок. Убитый лежал, повернув голову и прижавшись раной к земле. Товарищ его, пьяный от вина и ужаса, начал плясать вокруг тела» [190, 13]. И вывод: «Ничем не примечательное происшествие, которое должно было завершиться заметкой в завтрашней газете» [190, 13]. Важно то, что для А. Камю ссора и убийство, виденные и отображенные им в дневниковых записях (которые для него, писателя, осознанно значимы как эстетическое событие), не становятся осознанным событием в этих записях. Не осмысляются они и как состоявшееся философско-культурное событие, не разрешаются и не завершаются они и в последующем течении живой жизни. И проблема здесь не в дегуманизации европейского культурного сознания, и не в черствости и цинизме молодого писателя, упорно, везде и всегда ищущего материал для будущих произведений, и не в стремлении к полной и идеальной созерцательности философа-экзистенциалиста, разрабатывающего теорию абсурда. Проблема в том, что А. Камю уловил тот момент, который принципиально различает словесность художественной литературы и массовой коммуникации в их отношении к жизни. Жизнь для массовой коммуникации актуализируется собственно как жизнь, только став словом массовой коммуникации, только будучи сотворенной действительностью. Именно под таким углом зрения ссора и убийство – действительно *ничем не примечательное происшествие*, т.к. они еще

не состоялись, они не способны производить собственные смыслы и вообще иметь смысловое бытие.

Явно девиантные, античеловеческие события – всего лишь факт повседневного течения жизни, когда ничто не является новым, уникальным и ничего не может стать событием, не приостановив времени, как писал об этом М. Бланшо. Таковыми они становятся лишь в тексте произведения искусства или же массовой коммуникации. Однако если произведения искусства, в том числе и литература, делая любой факт (убийство из-за ревности или же корысти, признание в любви или же супружескую измену, революционные перевороты) событием художественного мира, понимают, что именно живая жизнь подлинна, многообразна и непредсказуема*, то с текстом массовой коммуникации сложнее. И А. Камю с его чутьем и чуткостью к абсурду очень тонко уловил тот момент, когда принципиально *иное* по своей природе, нежели длительное время доминирующее в словесности слово художественная, слово массовой коммуникации начинает активно довлеть художественной литературе и даже культуре, стремиться активно и единовластно подменить и заменить собою живую жизнь, тем самым утверждая и легитимируя аномальность, как уклонение и преодоление укоренившихся смысловых и эстетических центров, приоритетов, норм, традиций. Более того, важно именно то, что А. Камю указывает на семантическое пространство, в котором это событие, по его убеждению, действительно состоится как событие. Это «заметка в завтрашней газете» [190, 13]. Таким образом, происшествие осуществляется и завершается не в художественном или же философском произведении и даже не в жизни, но главное, что и не по ее законам. Это событие состоится как событие лишь в слове массовой коммуникации, лишь в той действительности, которую она создаст для человека, для мира. Оно состоится и вопреки литературе, и вопреки живой жизни, которым в равной мере антитетично*. Сам А. Камю этого принять не мог.

Дальнейшая запись в дневнике такова, что апеллирует к жизни, видит и запечатлевает в ней то, что преодолеет своей извечной силой действительность «завтрашней газеты». А. Камю видит и отображает следующее прин-

* Проблема взаимодействия искусства и жизни – это одна из вечных проблем, нашедшая отображение во многих произведениях искусства, особенно XIX – XX веков. Это эпоха, когда очередной раз активизировался вопрос о сущности слова, его статусе в культуре и, как следствие, об уловлении, отображении действительности в литературе. И если посмотреть в общем, дистанцируясь от разницы литературных, национальных, культурно-исторических условий и традиций, то всегда, будь то Н.В. Гоголь («Портрет художника»), О. де Бальзак («Неведомый шедевр»), О. Уайльд («Портрет Дориана Грея»), Б. Шоу («Пигмалион»), А. Чехов («Чайка»), В. Винниченко («Белый Медведь и Черная Пантера») художником именно и только за жизнью признавалось последнее и решающее слово. Интересно, что этот же прием будет активно использоваться в различных коммуникационных моделях и технологиях, например, так называемая спираль молчания или же модель привратника, которые подробно анализирует Г. Почепцов [48-49].

ципиально значимое для живой жизни: «Но пока что в этом отдаленном уголке квартала тусклый свет, льющийся на мостовую, грязную и осклизлую после недавнего дождя, несмолкающее шуршание мокрых шин, звонки проезжающих время от времени ярко освещенных трамваев придавали этой пустосторонней сцене нечто тревожное...» [190, 13] А. Камю почувствовал, что в способе производства смысла в эстетической плоскости для текстов массовой коммуникации нет проблемы преобразования действительности, иллюзии действительности и даже антидействительности потому, что они в любом случае не обращены к живой жизни и к особенностям ее существования по нормам, законам, закономерностям эстетической реакции и *единства ответственности* (М. Бахтин). Именно поэтому (осознанно или нет), но он, как истинный художник, продолжил свои записи наблюдением над непрекращающимся, не фрагментарным, не мозаичным потоком жизни, а целостным и сильным, живым своей целостностью: «Кто я и что мне делать – разве что вступить в игру листвы и света. Быть этим солнечным лучом, сжигающим мою сигарету, этой нежностью и этой сдержанной страстью, которой дышит воздух. Если я стараюсь найти себя, то ищу в самой глубине этого света. А если я пытаюсь постичь и вкусить этот дивный сок, выдающий тайну мира, то в глубине мироздания я обретаю самого себя» [190, 13].

К концу XX ст. подобное ощущение и осознание действительности в средствах массовой коммуникации не будет прерогативой отдельных, особо чутких художников, а станет предметом внимательного, всестороннего обсуждения и исследователей. Как правило, будут говорить либо о манипулировании с помощью различных коммуникационных технологий, либо о виртуализации реальности. Например, проблемы виртуальной реальности будут касаться в ряде работ Н. Маньковская [35; 191-192], специальное диссертационное исследование ей посвятит Э. Смеричевский [54], особое место она займет в выступлениях на научно-практической конференции «Электронные СМИ: современное состояние и развитие» (Санкт-Петербург, 2001 г.) [193].

Так, доктор философских наук, профессор СПбГУП Б. Парыгин в докладе, озаглавленном «Современные СМИ глазами социального психолога», будет настаивать на том, что «с точки зрения социального психолога в деятельности СМИ немало проблем. Одна из них – природа подлинности или иллюзорности того, что мы воспринимаем с их подачи. Другая – тайна присутствующего им искусства творения эффекта достоверности, сверхподлинности образа. <...> Подлинная реальность, с этой точки зрения, – не то, что мы сами привычно (а значит, немножко равнодушно) наблюдаем повседневно, а то, что с подачи СМИ оказывается в эпицентре нашего всеобщего, обостренного внимания, эмоционально насыщенного и многократно усиленного ситуацией экспонированности его предмета. В сравнении с этим наша повседневность – всего лишь глина для скульптора» [193, 9, 10]. Аналогичной позиции придерживается и С. Ильченко, заведующий кафедрой радио и телевидения факультета журналистики Санкт-Петербургского госуниверситета, акценти-

руя внимание в докладе «Телевидение – манипуляция сознанием?» на виртуализации действительности посредством СМИ, о которой провидчески много писал М. Маклюэн. Однако выводы, которые делаются из этих посылок, касаются, как правило, технологий конструирования мира и миров деятельностью СМИ, особенностей реализации, функционирования и телесно-чувственного восприятия этих миров реципиентами, миров, которые «кажутся подчас реальнее самой реальности» [193, 11]; изучается развитие технологий манипулирования сознанием с помощью виртуальных реальностей. Живая жизнь и смоделированная реальность рассматриваются как нечто оторванное, разъединенное, самостоятельное, антагонистичное, и крайне редко говорится о том, что виртуальный мир – отражение, слепок жизни, и что надо остановиться на проблеме связи, взаимодействия миров. Исследовательское внимание, по большому счету, сосредотачивается на теории и методологии коммуникации. Смысловое бытие массовой коммуникации при таком подходе остается вне поля зрения, а значит, остается вне поля зрения собственная, ни к чему не сводимая сущность массовой коммуникации.

Действительность, точнее преобразенная и качественно измененная действительность, рассматривается а priori, с точки зрения цели и воздействия, но только не с точки зрения ее существенной значимости и способа производства смысла, когда важным является непосредственно статус действительности. Ведь проблема не столько в том, что действительность в средствах массовой коммуникации реальнее реальности; и не столько в том, что дает иллюзию присутствия, прикосновения, участия, соучастия, всезнания «глобальной деревни»; и не столько в том, что отбирает для человека новости, факты, события, моделируя самого индивида. Это вполне традиционный и разработанный подход. Проблема скорее в том, что и наша повседневность больше не является даже глиной для скульптора – массовой коммуникации, на чем настаивает Б. Парыгин. Действительность в массовой коммуникации – это действительность, ничего не знающая о живой жизни как жизни не только повседневной, но подлинно трагической, о ее культурных и природных формах. Это действительность, субстанциальная значимость которой заключается не просто в дроблении, фрагментировании жизни, *анти-ренессансном телеувеличении* человека и жизни, как это определяет А. Познина [193], или же симулировании её подобия, а в том, что она изначально автореференциальна. Именно на это и указывал А. Камю, который, по большому счету, так и остался не услышанным.

Происшествие, «завершающееся заметкой в завтрашней газете» [190, 13], как ни парадоксально звучит это на первый взгляд, автореференциально по своей сущности. Естественно, если смотреть на статус действительности в массовой коммуникации, исходя из семантической плоскости литературы как одного из видов искусства, то приведенные выше рассуждения вполне закономерны и, более того, правомерны. Так, различные виды и жанры средств массовой коммуникации естественным образом отправляют к реальной дей-

ствительности и работают исключительно с нею. Даже если это публицистическое выступление или же публикация на морально-нравственную тему, а уж тем более, если это новости, репортажи с места событий, зарисовки о выдающихся личностях, природе, не говоря уже о реальных шоу. Конечно, что может быть автореференциального во вступительных статьях «О частной благотворительности» и «Благотворительности общественной», помещенных в «Подарке Бедным» (Альманах на 1834-й год, изданный Новороссийским Женским Обществом призрения бедных. Одесса, 1834 г. [194]); или же в материалах «Робітничої газети» [195], которая была центральным органом украинской социально-демократической рабочей партии, выходила в 1918 г. в Киеве и ориентировалась на социальную реальность, её проблемы, вопросы, происшествия; или же в статье М. Грушевского «В огне и буре» («Науково-літературний вістник» Річник XIX, книжка I, том LXIX за січень 1918 р. [196]), которая касалась исключительно современного состояния Украины; или же в репортаже Вс. Калинина «Сколько голов у гидры» о проблемах наркомафии в Таиланде («Вокруг света», 1988, №9 [197])... Примеры можно продолжать до бесконечности, особенно если учесть характер современных средств массовой коммуникации, когда стали особо развиты и популярны «живые» репортажи, общение в прямом эфире. А покупка модной «звездой» очередного туалета от модного дизайнера и заурядное бытовое хулиганство вполне могут стать предметом текста массовой коммуникации, соседствуя с президентскими переговорами и крупными, планетарного масштаба, катастрофами. Казалось бы, при таком тотальном уловлении действительности массовой коммуникацией говорить об автореференциальности неуместно. И как настаивают исследователи, проблема именно в природе, технике и методе воссоздания подлинности действительности в текстах массовой коммуникации.

К тому же, как веское и аргументированное доказательство и против этого тезиса, и против рассуждений Дм. Мережковского, а главное против мысли А. Камю можно привести эссе «О культе книг» (1952) Х.Л. Борхеса – писателя, поэта, публициста, мыслителя, который к тому же не боялся, а стремился публиковаться в периодике. Это эссе начинается так: «В восьмой песни «Одиссеи» мы читаем, что боги создают злоключения, дабы будущим поколениям было о чем петь; заявление Малларме: «Мир существует, чтобы войти в книгу» – как будто повторяет через тридцать столетий ту же мысль об эстетической оправданности страданий» [198, т.2, 424]. И далее Х.Л. Борхес дает небольшой тенденциозно подобранный историко-культурный экскурс существования книги от древних времен и до современности. Один из главных лейтмотивов этого экскурса – мысль о том, что только написанное и остается. Казалось бы, что подобное размышление, которое будет еще не раз повторяться и варьироваться в работах Х.Л. Борхеса, как, впрочем, и многих новоевропейских художников и мыслителей, делает не существенной, а то и иллюзорной, надуманной субстанциально-

онтологическое различие словесности художественной литературы и массовой коммуникации. Ведь *мир существует, чтобы войти в книгу* (Ст. Малларме). А чем тогда газета, журнал, телевидение, радио, Интернет отличается от книги в своем отношении к жизни и с жизнью? И происшествие, увиденное А. Камю, – тоже мир, который может войти и в книгу (и принять, например, облик Жюльена Сореля), и в массовую коммуникацию (и стать одним из героев в разделе газеты, еженедельника или телепрограммы «Криминал»). А может быть, разницы действительно нет? Или же она заключается в методике, методологии, технологии и идеологии существования двух типов текстов и двух типов реальностей, стоящих за ними?

Однако это не совсем так. Если внимательнее посмотреть на экскурс, устроенный Х.Л. Борхесом, то можно заметить, что для него значимо именно смысловое бытие книги. Оно предполагает не просто уловление мира и его заключение в письменном слове, что регрессивно и опасно для человека, мира и культуры, а преодоление конечности и ограниченности письменности посредством обращения к Абсолюту, постоянной памяти о нем и диалогу с ним. И здесь Х. Борхес опирается на такие авторитеты, как Пифагор, Платон, Климент Александрийский, Лукиан из Самосаты, Святой Амвросий, Святой Августин. Проблема письменности – это проблема кардинальной и необратимой перестройки культуры как таковой. Не случайно феномен письменности будет предметом пристальной рефлексии не только в эпоху её первичной легитимации, не только в период крушения Античности и перехода к христианству, но и на рубеже XX – XXI ст., когда вновь возникнет вопрос кардинального изменения культурного сознания. Проблема смены и формирования новой аудиовизуальной парадигмы культуры, где ведущую роль играет не слово, а ансамбль знаков, – это во многом проблема переосмысления феномена письменности, о чем уже неоднократно шла речь.

Для Х. Борхеса важно показать то, что Святым отцам «тревожит это необычное зрелище: сидит в комнате человек с книгой и читает, не произнося слов» [198, т.2, 426]. И далее с абзаца Х. Борхес четко определяет одних из существенных моментов смыслового бытия книги, ставших господствующим для европейского культурного сознания, обусловивших его судьбу и ценностную основу смылосуществования и смыслопорождения. «Этот человек переходил непосредственно от письменного знака к пониманию, опуская знак звучащий: странное искусство, зачинателем которого он [Святой Амвросий] был, искусство читать про себя, приведет к поразительным последствиям. По прошествии многих лет оно приведёт к идее книги как самоцели, а не орудия для достижения некой цели. (Эта мистическая концепция, перейдя в светскую литературу, определит необычные судьбы Флобера и Малларме, Генри Джеймса и Джеймса Джойса). На понятие о Боге, который говорит с людьми, чтобы что-то им приказать и что-то запретить, накладывается понятие об Абсолютной Книге – о Священном Писании» [198, т.2, 426]. Как видим, и для Х. Борхеса принципиально значима сакральная, логоцентриче-

ская сущность книги, которая не улавливает и преобразует мир ради того, чтобы он состоялся. Наоборот, книга становится культом, неся в себе и через себя память о вечности. Именно в этом сакрально-религиозном, высшем смысле *мир существует ради книги* (Ст. Малларме), а «согласно Блуа, мы – строки, или слова, или буквы магической книги, и эта вечно пишущаяся книга – единственное, что есть в мире, она и есть мир» [198, т.2, 428].

Все по-иному в словесности массовой коммуникации. Действительность в тексте массовой коммуникации даже при видимой и демонстративной референциальности на самом деле безучастна к жизни. Эта действительность «не помнит», а главное – и не знает о ней в том смысле, что всегда обращена и актуализируется относительно довлеющих себе факта, явления или же события. Причем такого факта, явления или же события, которые состоятся, только будучи зафиксированными и отображенными в слове массовой коммуникации. Уловленная, преобразованная действительность важна, конвенциональна, определена и существует только в пределах историко-, фактоцентричного слова, когда перефразируя Ст. Малларме, мир не существует, пока не станет достоянием массовой коммуникации. Любое событие, происшествие, «завершающееся заметкой в завтрашней газете» [190, 13], – это не этапы уловления и преобразования действительности, когда есть событие и сообщение о нем, факт и его образ, а целостность, в которой невозможно выделить составляющие; но это целостность, лишенная исконного первичного бытия. Что это значит?

У А. Лосева в одной из ранних незаконченных работ «Строение художественного мироощущения» (1915 – 1916) есть интересные и глубокие рассуждения о сущности художественности, эстетики и искусства. Так, для А. Лосева принципиально важно, что «в основе всех искусств лежит первичное бытие, характеризующееся 1) как непрерывная творческая текучесть и 2) как чисто познавательное неоформленное качество или смысл» [199, 300]. Размышляя о сути эстетики и искусства, он пишет: «первичное, нетронутое мыслью бытие носит в себе, однако, печать начинающегося преобразования, которое совершается здесь в форме преобразования косной материи в истинную форму красоты. Ничто так не важно для искусства, как именно эта материя. Но эта материя представляется в искусстве как нечто преобразованное и спасенное, как нечто, надо прямо сказать, религиозное» [199, 300]. При этом первичная основа искусства, всегда устремленного и питаемого Логосом, трагична в том смысле, что этот трагизм есть нечто высшее, сакральное, принципиально непреодолимое и этим значимое противоречие человеческого и мирового бытия. А. Лосев специально останавливается на моменте преобразования. В момент преобразования первичного, неоформленного, нетронутого мыслью бытия в произведение искусства непременно, как условие истинности и жизнеспособности, заложен, точнее изначально, имплицитно, присущ фактор памяти и постоянной экзистенциальной взаимосвязи с непрерывной творческой текучестью, с энергией Абсолюта, его креативной сущностью и

ценностью. Этим искусство (безусловно, и художественная литература) отличается от текстов массовой коммуникации. В них, даже при условии постоянной актуализации двуединой – творчески-прагматической – природы, ничего подобного изначально невозможно.

В искусстве всегда есть память и выход к Абсолюту, к исконному первичному бытию, которые преобразуются мыслью и творчеством, принимая форму слова, звука, жеста, цвета. А в средствах массовой коммуникации это принципиально невозможно: они изначально не знают о выходе к иной, высшей реальности; они лишены даже знания об этой непрерывной творческой текучести и трагизме. И дело здесь не в том, что они вторичны или же производны, каким-либо образом зависимы от искусства, являют его ухудшенный, упрощенный вариант, или же обусловлены повседневным обыденным трудом, к которому неприменимо понятие гениальности, как это отмечает В. Здравега. Нет. Это обусловлено иными, принципиально самостоятельными в своих основах причинами и факторами. Прежде всего тем, что слово массовой коммуникации порождено в европейскую эпоху Нового времени, когда «абсолютизации подвергся человеческий субъект, а объективный Абсолют все более схематизировался и обезличивался...» [137, 19] Это эпоха, когда все становится не просто человеческим, а *слишком человеческим* и господствует История, Современность и Факт [См. по этому поводу: 200].

Слово массовой коммуникации и стоящая за ним действительность знают и репрезентируют исключительно изначально конечный и конвенциональный мир. В нем не возникает проблемы или же вопроса о сущности создаваемой реальности и ее глубинных взаимосвязях с естественной, первичной, лежащей вне того измерения, где любое событие жизни состоится лишь в том случае, *если станет заметкой в завтрашней газете* (А. Камю). Конвенциональная автореферентность действительности, создаваемой массовой коммуникацией, исконно осуществляется за счет разрушения причинно-следственных, логически детерминированных отношений, что очень четко и жестко было осознано и сформулировано уже в конце XX ст. Ж. Бодрийяром. Этот мыслитель, который исходит из иных посылок, нежели А. Лосев, но, тем не менее, обращаясь к современному состоянию информации, тоже прежде всего указывает на XVII век, начало Нового времени, как ту эпоху, которая породила и конституировала слово абсолютизированного человеческого субъекта. Он пишет: «Сегален говорил, что, начиная с того момента, когда действительно узнали, что Земля – сфера, путешествие перестало существовать, потому что удаляться от какой-либо точки сферы означает к этой же точке приближаться» [28, 44]. И далее «Тезис Сегалена приобретает широкий смысл. <...> Информация орбитальна: это знание, которое никогда больше не превзойдет само себя, не отразится в бесконечности, но и не коснется земли, ибо не имеет в ней надежной пристани, где можно бросить якорь» [28, 44].

Действительность массовой коммуникации – это действительность, улавливающая и преобразующая только себя. Более того, это уловление, преобразование, дальнейшее существование действительности реализуется на таких субстанциально-онтологических основаниях, которые окончательно разрушают все мыслимые отношения, когда доминирующим становится «распространение и рассеяние, зависящее лишь от воли случая» [28, 11], когда «коммуникация, упрощая «интерфейс», ведет социальную форму к безразличию. Вот почему не существует утопии коммуникации. Утопия коммуникации является результатом неспособности общества преодолеть свои границы и устремиться к иным целям. Это относится и к информации: избыток знаний безразлично рассеивается по поверхности во всех направлениях, при этом происходит лишь замена одного слова другим» [28, 21]. Именно в силу этого слово массовой коммуникации и создаваемая им действительность конвенциональны и автореференциальны по своей сущности. Действительность массовой коммуникации постепенно перестает удовлетворяться только автореференциальными знанием и саморепрезентацией, а стремится захватить и поработить первичную, природно-культурную, действительность, создавая тотальное поле журнализма, подменяя естественное симулякрами [См. об этом: 47; 63-64, 201-205].

Таким образом, перед нами то, что нельзя оценивать просто как не профессиональное или же циничное, в том числе и профессионально циничное, отношение к происходящему. Невозможно здесь говорить только о низменных страстях, погони за сенсацией и максимальной одновременной полинаправленной востребованностью. Не нужно это интерпретировать и как развитие телевидения и вообще массовой коммуникации по логике рейтинга или же по логике жизни. Проблема глубже, точнее, она находится в иной семантической плоскости. Такое состояние средств массовой коммуникации, и в особенности телевидения, еще в 60-е годы предвидел М. Маклюэн. В частности он писал: «Нам надо переместить центр внимания с действия на реакцию. <...> Замкнутая связь через электросистемы крепко соединяет людей друг с другом. Информация изливается на нас мгновенно и непрерывно. Как только информация получена, она тут же замещается еще более свежей. Наш сформированный электроникой мир вынудил нас отойти от привычки классифицировать факты и способы узнавания по типам. Мы не можем более строить секционно, камень за камнем, шаг за шагом, потому что немедленная информация обеспечивает сосуществование в состоянии активного взаимодействия всех факторов окружения и опыта...» [206] Все осязаемое упраздняется разграничение между реальностями, нормативно-иерархическими системами. И в большей степени этому способствует именно телевидение как то, что наиболее очевидно, доступно для массового сознания производит и до предела наглядно проясняет сущность смены господствующей письменной культуры аудиовизуальным ансамблем знаков.

1.5. Целое реального шоу как проявление словесно-культурных процессов *эры неестественности*

Проблема различения преобразования, статуса слова и действительности в словесности художественной литературы и массовой коммуникации обостряется не просто в эпоху доминирования электронных средств массовой коммуникации, когда именно действительность превращается в один из главных объектов исследования, различного рода экспериментирования.

То, что хотелось сотворить в 20-30-х гг. XX ст. футуризму, кубизму, дадаизму, сюрреализму, а в 70-80-е гг. поп-арту, концептуал-арту, фотореализму, инвайрэменту, хэппененгу, боди-арту с действительностью, когда они все по-разному, но стремились, сохранив свойства и качества эмпирической действительности, преобразить, слить ее с действительностью произведения, оказалось возможным в 90-е гг. XX века. И они, вопреки всем манифестам о материализации или же дематериализации действительности, в процессе творчества с пиететом относились и к реальности эмпирической, и к реальности эстетической, генетически помня о субстанциальной сущности искусства. При всем стремлении сместить и смешать действительность и искусство – это все же приоритетность семантического пространства искусства, память и знание о специфике, значимости и принципиальной неопределяемости самого процесса и состояния преобразования, когда живая жизнь еще не ушла, а законы эстетического еще в полной мере не легитимны. Например, Г. Кановитц это выразит оксюморонным образом, завив, что его, как художника, интересует тайна обычного, повседневного. Фотореалист П. Трипп охарактеризует так отношения действительности и искусства в новую, неклассическую эпоху: «Я исхожу из «ассоциативных критериев». Я даю человеку мир его привычных вещей, но ставлю перед его глазами этот мир в форме шизофрении... При этом я часто использую формы изображения, которые удалены от визуальной реальности и приобретают ассоциативный характер» [Цит. по 169, 166].

Тексты электронных средств массовой коммуникации, с присущими им техническими возможностями, могут максимально приблизиться и слиться с действительностью живой жизни и воплотить идеи модернистов и постмодернистов. Но что же происходит с действительностью, которая в тексте массовой коммуникации, подчиняясь его нормам и законам, пытается, как в суперреалистических искусствах, вызвать шок, восторг, интерес при виде изображения, причем не статического, а динамического, живой жизни? Можно ли действительно говорить об упрочнении гибридного дискурса? Или все же субстанциальное различие словесности художественной литературы и массовой коммуникации остается действенным, представляющим не гибридную форму, но целостность словесности? Особенно очевидна самостоятельность двух типов словесности в целостности словесности, ее законов и форм становится в таком молодом сложном жанре, как реальное шоу. Реальное шоу – это явная пограничная территория, интересное аномальное образование, ре-

презентирующее интенции и особенности аудиовизуальной парадигмы культуры. В реальном шоу одновременно действенны нормы, закономерности и художественной словесности, и словесности массовой коммуникации, что предполагает специальное рассмотрение.

Тотальное господство реальных шоу типа «За стеклом», «Запретная зона», «Супружеские измены», «12 негрятят», «Шанс», «Шанс.model», «Ключевой момент», «Без табу», «Дом», «Последний герой», «Голод», «Естественный отбор», где перепуталась, синтезировалась отображаемая реальная жизнь, игра, художественные, эстетические, коммуникативно-информационные способы и приемы построения текста, реклама, пропаганда, как раз и создают ту ситуацию, *эру неестественности* (Ж. Бодрийяр), когда человек превращается в сложное, потерянno неопределенное существо – читателя (зрителя, слушателя)-героя-автора, а еще и стороннего безучастного наблюдателя. Именно они демонстрируют процессы проникновения разнородных слов и интенций на несвойственные им территории. То, что только намечалось в слове печатном, что было присуще ему имманентно, но еще не было столь очевидным, стало таковым в тексте массовой коммуникации, когда доминирующим оказалось не слово, а ансамбль знаков. Для А. Камю событие в плоскости массовой коммуникации завершится заметкой в газете, т.е., с точки зрения классической художественной словесности, шире – искусства, произойдет переподчинение, точнее, абсурдное со-подчинение, взаимосвязь двух типов реальности: живой жизни и ее отображения в информационно-коммуникативной реальности. К началу XXI ст. еще активизируется в плоскости массовой коммуникации эстетическая функция и интенции художественного типа словесности. Реальные шоу – примеры того, как происходит не только развитие, но и саморазвитие измерения слова массовой коммуникации, которое самостоятельно и равнозначно измерению слова художественной литературы.

Однако в равной мере реальные шоу демонстрируют и развитие возможностей и свойств художественного типа слова. Оно, не утрачивая своей художественности и эстетического, а скорее, даже усиливая и расширяя их возможности, обостряет в себе коммуникативность и чутье к объективному факту, событию, «голомu» срезу жизни. Художественный тип слова в реальных шоу не нивелируется, не уходит на обочину и не образует симбиоза с информационно-коммуникативным типом дискурса, углубляя тем самым кризис художественного, эстетического, как это предлагается трактовать. В текстах реальных шоу, наоборот, прослеживается вызревание новых возможностей не только слова массовой коммуникации, но и слова художественного в силу многих причин. Среди них одна из ведущих – превращение человека (с сохранением всех качеств и свойств эмпирической, социальной действительности) в его собственный образ, который реализуется по законам эпических, драматических жанров. Реальные шоу – это не просто документальный фильм, зарисовка, репортаж, хроника о событии из жизни человека, людей.

Здесь совмещаются сказовое, повествовательное начало с драматическим, напоминающее китайский средневековый жанр городской повести – хуабэнь. В период становления этого жанра сложное, со структурной и жанрово-родовой точек зрения, повествование могло сопровождаться разыгрыванием сценок из рассказываемой повести. В реальных шоу, как правило, всегда сложно выстроенное рассказывание (то ли это повествование от лица героев, то ли с позиции автора-ведущего) так или иначе, но сопровождается различного рода драматическим представлением рассказываемой истории. Из последних наиболее популярных реальных шоу, например, это особенно показательно в «Запретной зоне», «Супружеских изменах», когда слово, действия героев и изображение, комментирование, сцены в студии и видеосюжет образуют интересное целое, где создается *обманывающий круговорот* (Д. Бюрен) из иллюзии реальности произведения, иллюзии подлинной реальности мира.

В реальных шоу необходимо, для жизнеспособности жанра, углубление эстетического, игрового, художественного начал, когда обязателен и факт, событие, и их комментирование, и формирование их образа, развивающегося и саморазвивающегося, когда вполне возможно восклицание в пушкинском духе: какую шутку удрала со мной Татьяна! Она – замуж вышла. И речь идет не о психологически мотивированном подборе героев реальных шоу, когда специалисты просчитывают типы людей и возможные варианты поведения, реакции в различных жизненных ситуациях. В текстах реальных шоу происходит такое улавливание, преобразование реального человека с его жизненным миром, когда предметом отображения оказывается не действительность, не «голая» правда жизни, как это стремятся представить организаторы шоу, и даже не симуляция повседневной реальности, как это вполне законно может показаться реципиенту, а иное. Здесь, как и в художественных произведениях неклассической эпохи, важна эстетическая выразительность, и скорее, довлеющая эстетическая представленность чрезмерной укрупненности деталей, вещей, законов повседневности и повседневного человека, являющаяся самоцелью.

Проявление художественно-эстетического начала в реальных шоу демонстрирует не кризис искусства, не его умирание, а трансформацию в качественно новое состояние, что осознается при последовательном сопоставлении его со спецификой слова массовой коммуникации. Оно при всей типологической близости, но субстанциальной различности со словом художественной литературы, проясняет не только самостоятельность, самоценность двух типов слов, но и значимость художественного типа слова, который не может быть заменен или же растворен, нивелирован в каком-либо симбиозе, гибридном дискурсе.

В реальных шоу сходятся, со-противопоставляются и активно взаимо-осуществляются, по крайней мере, три ведущих логики, репрезентирующих три измерения: реальной живой жизни, средств массовой коммуникации, искусства. Именно поэтому человек, принимающий участие в подобном шоу,

будь то простой, социально среднестатистический индивид или же «звезда», социально престижная и востребованная личность, или же нанятый малоизвестный актер, представляющий реального человека из обыкновенной жизни, оказывается в аномальной ситуации. Эта аномальность определяется нерасторжимым единством следующих начал. С одной стороны, человек **одновременно** выполняет все жизнедеятельные акты повседневности, определенные культурными и природными нормами, этическими предписаниями, социально-общественными стандартами. Он в полной мере воплощает нормальное течение живой жизни с ее законами и закономерностями. С другой стороны, в силу публичного, рассчитанного на массовое восприятие, как бы самоотстраненное их переживание, человек ведет себя как герой художественного текста. Содержательной доминантой выступает единство события-действия, когда горой шоу и повествует о себе как о другом, воплощая и функцию персонажа, и автора-повествователя (эпическое начало), и исполняет роль, выступая в качестве активно действующего лица (драматическое начало). Например, это наиболее очевидно в таких шоу, как «Последний герой», «Дом», где происходит определенного рода эксплуатирование художественного начала, когда человек, целенаправленно моделируется в образ человека, который развивается по законам эпоса и драмы. Причем такого единства эпического и драматического, которое порождается неклассическим культурным сознанием, и главными героями здесь выступают действительность, вещьность и телесность. В реальных шоу происходит разыгрывание реальности живой жизни. При этом доминирующая здесь эстетическая функция, как в любом тексте массовой коммуникации, «приглушает спонтанную экспрессивность жеста и превращает жест-реакцию в жест-знак» [207, с.264]. С третьей стороны, человек в реальном шоу непременно реализуется и как герой текста массовой коммуникации, нацеленного на воспроизведение объективной реальности, документально-бесстрастного, близкого к отчету по своей сущности, где ведущей оказывается коммуникативно-информационная, пропагандистски-развлекательная функция. Этому активно и целенаправленно способствуют несколько моментов.

Человек, попадая в камеру, на экран, в эфир, моментально преобразуется в образ, приобретает статус героя текста. И в современной культурной ситуации это уже упрочившаяся, легитимировавшаяся аномальность, порождающая саморазвивающиеся образы. И в этом отличие от образа традиционного текста средств массовой коммуникации, когда ведущими являются активность, интенции и нормы собственно слова и реальности массовой коммуникации. Помимо дневниковой записи А. Камю, это было гротескно емко вскрытого и описанного, например, А. Чеховым в рассказе «Радость» и И. Ильфом и Е. Петровым в «12 стульях» в эпизоде с газетной заметкой об Остапе Бендере. Произошедшие перемены, связанные с необратимым, активным развитием, а главное, саморазвитием интенций словесности массовой коммуникации, наиболее очевидны в телевизионных текстах. И это, в первую

очередь, обусловлено их природой, статусом, особенностями языка, даже синтеза языков и положением в постсовременности [См. по этому поводу: 27-28; 35; 44-47; 54; 193; 202-205; 28-218].

И яркое подтверждение тому – одна из заключительных передач шоу «Голод», демонстрировавшаяся на канале СТБ 9.04.2004. Вначале шли кадры записи из комнаты, где участники постоянно жили на протяжении всей игры. Ксюша, лежа в постели под одеялом, перелистывая книгу, спорила с Сашей и Никитой, которые расположились возле неё, о том, что же им принесло участие в игре и почему надо было это сделать. При этом участники шоу, как всегда, слишком уж демонстративно создавали естественность, комфортность, повседневность своей жизни, ситуаций и разговоров, пытались показать безразличие по отношению к публичности. Они хотели уверить всех, включая и себя, в естественности, а не условности ситуации, разыгранности реальности, их не-сотворенности. Так часто в текстах и художественной литературе, и массовой коммуникации звучат фразы, которые пытаются доказать истинность этой реальности: жизнь – это не книга (кино); что ты ведешь себя, как герой романа (кино, сериала). Чрезмерно показательно создавалась ситуация, когда Ксюша, Саша, Никита хотели уверить, что они – не-образы, не-герои в литературном смысле. Так часто поступает литература позднего модернизма и особенно постмодернизма, пытаясь заставить читателя забыть, что она – литература, искусство словесности (короче говоря, условность, которая пользуется словами, образами) и при этом остаться литературой (тем, что только и может жить словами, образами). Однако, как всегда, в таких реальных шоу было непонятно на субстанциальном уровне, что это за ситуация или, точнее говоря, дискурс: спор друзей, отстаивание собственной позиции в полемике с коллегами, вынужденный обстоятельствами разговор на заданную тему, позирование перед камерой, самопропаганда, преобразование человека в героя произведения, расширенная фотосессия, приятельские разговоры «за жизнь», обывательские разговорчики (как любил изъясняться управдом Иван Васильевич), трёп из молодежной тусовки ?.. Не прояснял этого и видеоряд, который только усугублял одно из проявлений эры неестественности. Все смешалось в одном семантическом пространстве: кровати с небрежно застеленными постелями; письменные столы с разбросанными записями, книгами, журналами, записными книжками; кухня со всевозможной посудой, остатками еды, постоянно открываемым холодильником; какие-то зачатки спортивного зала с различным инвентарем. В комнате/квартире, созданной для жизнедеятельности участников реального шоу, как правило, преобладает сознательная эклектика, составными частями которой выступает легко декодируемое бытовое, производственное, развлекательное, досуговое, экстремальное начало.

При этом возникает соблазн объяснить подобное состояние господствующей культурой постмодерна, обуславливающей, в том числе, новые формы взаимодействия средств массовой коммуникации и аудитории. Что, кстати, и

делает российский исследователь Г. Петров, когда пишет о разрушении риторики смысла в современном телевизионном вещании. Соглашаясь с ним в том, что в последнее время в телетекстах преобладает «ситуация, где все происходит, но ничего не означает, в которой телесное присутствие вещей преобладает над семантическими пластами знакомой и обжитой системы, является собой ситуацию, в которой и происходит разрушение риторики смысла, обязательного семантического порядка, привязанность к которому означает глубинную нужду в манипулировании...» [219, 204], нельзя принять других моментов. И прежде всего стремления ограничить подобное явление постмодернизмом и свести к проблеме желая, его производства и актуализации системой бессознательных представлений в духе философии Ж. Делёза, Ф. Гваттари, М. Фуко. Это будет не совсем верно, или, говоря языком Ж. Делёза, заставит нас переменить измерение, тем самым лишив явление жизненности, только его порождающей, питающей и дающей возможность осуществиться основы, во-первых. А во-вторых, локализует сложное, многогранное, полисемантическое явление, имеющее свои, культурно-исторически определенные, словесно-эстетически представленные субстанциальные основы и свойства проблемой преодолеваемого психоанализа, театральности современной жизни, взятой в широком культурологическом понимании. Проблема многоаспектная и не может быть ограничена исключительно синхронным подходом, а обязательно должна учитывать изначальную субстанциальную и генетическую различность двух типов слов, которые даже при взаимодействии или же актуализации одним явлением, например, культурой романтизма, реализма, постмодернизма, не утрачивают своего сущностного глубинного различия и не образует симбиоза. Это явление может быть неочевидным, симулирующим и эксплуатирующим ловушки изоморфности, но, тем не менее, его нельзя не учитывать, как нельзя и чрезмерно преувеличивать.

Для искусства и культуры постмодернизма, в том числе литературы, характерны, при всей диффузии высокой и низкой культуры, установке на кардинально новые формы и способы взаимодействия автора и читателя (реципиента), введении собственных, специфических стандартов поведения, следующие свойства. Это неизменная, может быть имплицитная, завуалированная игрой, иронией, деструкцией, но вера, апелляция к интеллектуальному читателю (реципиенту). Тому, который вопреки всему способен почувствовать и прочесть художественность, эстетичность, интертекстуальность, цитатность, игру, коды, заложенные в тексте, а не свести произведение, например, к банальному детективу, женскому роману, бульварному чтиву. Эклектика в искусстве и культуре постмодернизма, по преимуществу, – это художественно-эстетический прием, способ и состояние мира, который наперекор всему продолжает жить и обнаруживать новые, достойные жизни смыслы в несоединимом (на первый традиционный взгляд) разнородном, иногда старом, устоявшемся, стереотипном, казалось бы, давно умершем. Эклектика,

безусловно, сопряжена в данном случае с разрушением смысла, с апелляцией и введением парадокса, абсурда, нонсенса, актуализированных телесностью, игрой, чрезмерным, театрализованным эпатажем, но она укоренена и непременно актуализирована культурной негенной памятью, в том числе и словесности. Такая эклектика по своему значению стильная, наполненная цитатно образованными смыслами, обнаруживающая вкус и нормы плюралистической культуры. Одним из последних примеров может служить хотя бы скандальный, проблемный и провокационный, с художественной точки зрения, роман В. Сорокина «Лёд».

В реальных шоу эклектика иная по своей сущности. Она конвенциональна, целенаправленно и упорно обнаруживает и обнажает временность, условность, поверхностность, нацеленность на мгновенный эффект, скандал, неестественность происходящего, постоянно актуализируя события, героев, темы и проблемы относительно эксперимента, точнее даже, экспериментаторства, но вновь-таки не только и не столько в постмодернистском смысле. Здесь все примитивнее и все есть симуляция, в том смысле, что оно не креативное, не онтологическое, недоступно действительно аналитическому анализу, декодированию, не может, с точки зрения искусства и, прежде всего, искусства слова, претендовать на *шлейф интерпретаций* (Р. Барт). Оно направлено на «короткую» память, моментальное, излишне эмоциональное, аффектное, фактически совпадающее в эмоционально-семантических, задаваемых общезначимым смыслом пределах восприятие-осмысление; исключительно на «категории зрения: симулякр, подобие и притворство. Последним соответствуют категории языка: эвокация [воплощение], провокация и ревокация [отмена]. Зрение раскалывает то, что оно видит, надвое и умножает соглядатаев; подобным же образом язык денонсирует то, что говорит, и умножает говорящих» [17, 372]. Здесь можно наблюдать чрезмерно преувеличенный, фактически, прозрачный процесс порождения и эксплуатирования симулякров, когда, помимо сущностного извращения, «симулякр включает в себя дифференциальную точку зрения. Наблюдатель становится частью самого симулякра, а его точка зрения трансформирует и деформирует последний. Короче говоря, в симулякре присутствует некое умопомешательство, некое неограниченное становление» [17, 336].

А это во многом взаимообусловлено и с тем, что в реальных шоу обнаруживается сложная, со-противопоставительная, типологически обусловленная взаимосвязь с еще одним из древних проявлений массовой зрелищности – публичной казнью, механизмы и сущность которой были вскрыты и описаны М. Фуко в работе «Надзирать и наказывать» [220]. Древняя, архетипическая по своей природе зрелищность в современном шоу, особенно реальном, находит новое воплощение, а если быть еще точнее, возрождение, язык, способы артикуляции мира, человека и обнаруживает тенденцию к развитию и саморазвитию. В центре и реальных шоу, и ритуала публичной казни, действовавшего вплоть до конца XVIII – начала XIX ст., стоит публичное разби-

раемое/наказываемое тело, точнее телесность, как факт и состояние нарочито церемониально зрелищного осуществления, когда принципиально стерты, сняты (в гегелевском смысле) границы и пределы между судьями, палачом, жертвой, публикой. Они представляют единое целое, актуализируемое телесностью и наказанием (осудительным публичным действием), которое реализуется, как «мрачное карательное празднество» [220, 14]. Телесность прежде всего вписана в микрофизику власти, призванной «вывести на всеобщее обозрение истину преступления» [220, 52]. При этом в обоих случаях происходит «приучение зрителей к жестокости, тогда как должен [ритуал публичной казни, а в нашем случае и шоу] отваживать от неё, показывает, насколько часты преступления, выдает в палаче преступника, в судьях – убийц, в последний момент меняет роли, превращая казнимого преступника в объект сочувствия или восхищения» [220, 15]. А чем, со структурно-содержательной и формально-эстетической точки зрения, в реальных шоу ведущий отличается от палача, устроители, спонсоры, жюри – от судей? У них те же функции, что и в древнем ритуале казни, когда этическое и эстетическое, пропагандистски-идеологическое встречались в одном измерении и взаимодействовали. Но если главной целью древнего ритуала казни было приобщение в процессе зрелища к высшим основам нравственности, добродетели, постижение греха, вины; наступление раскаяния, когда бы ни было участников и зрителей, то в реальном шоу иная цель. Они рассчитаны на дистанцированное, безучастное потребление телезрителями. Именно поэтому в реальных шоу и нет подлинной трагедии, зрелища, идущего от культа. Здесь есть их абсурдное соподчинение. И зрители в модели реального шоу, так же, как и в случае с публичной казнью-зрелищем, приобщены к таинству происходящего церемониала, в котором, аналогично древнему наказанию, сместились в процессе развития действия и смешались роли. Но они все равно актуализируются безучастным телевидением, телетрансляциями. Целое шоу в полной мере попадает под определение мрачного карательного празднества, которое получает характерные признаки симулякра. В симулякре невозможно избежать амбивалентной, карнавализированной дифференциации, направленной на постоянную и всеобщую деформацию.

Это подтверждают и действия героев реальных шоу. Так, в анализируемом примере (заключительная серия «Голода») они рассуждали, как будто не думая о своем образе, о принципиально важных для них вещах – победе и призе, которые являлись лишь дополнением к проверке себя, об истине. Следующий кадр – телевизионная студия, где те же герои, а также ведущий и публика, уже не отгороженная телевизионными камерами, а непосредственно присутствующая, решали ту же проблему. Однако все принципиально изменилось. Участники из героев текста, как будто бы непроницаемого, явно театрализованного, превратились в собеседников; остранились от себя и оксюморонно трансформировавшись из образа произведения в критика, исследователя. Зрители тоже претерпели ряд деформаций и трансформаций, получив

возможность не опосредованного, отстраненного наблюдения, анализа, а разговора, спора непосредственно с живыми людьми, и, естественно, приобрели статус героев. Но, тем не менее, значимый момент преобразования этих зрителей в героев шоу, которое транслируется по телевидению, так и не устранился, а, наоборот, был усугублен. Вновь не состоялся прорыв и доминирование ни логики живой, ни документального образа, ни художественно-эстетической функции. Зрелище так и осталось зрелищем, способным осуществляться только в *переднем плане нашего опыта* (К. Ясперс). Однако этот же текст часто прерывался, дополнялся и деформировался еще одной точкой зрения: разнообразной рекламой, один из роликов которой предлагал следующим потенциальным участникам пройти кастинг в следующую серию этого реального шоу. Людей, только что выигравших приз, еще вот здесь и сейчас обсуждающихся в итоговой, направленной на прояснение ведущих моментов, программе, на самом деле уже не существует, как не существует и этих зрителей. Следующие (участники, зрители, телезрители) уже требуют симулякр новой эклектики и новой разновидности вируса *мгновенной эмоциональной инфицированности* (Ж. Гоне, Л. Люрса).

Здесь происходит сознательное и целенаправленное смещение и совмещение разнородных измерений (живой жизни, массовой коммуникации, художественно-эстетического текста), обладающих различными логиками, интенциями, закономерностями осуществления, полностью утратившими представление о стабильности, самоидентификации, самоидентификации. Хотя говорить о сложном гибридном дискурсе или же кризисе искусства, массовой коммуникации в полной мере невозможно. То, что предстает как кризисное явление, как художественно-информационный дискурс, где нет речи собственно о художественном, эстетическом, объективности, фактичности, на глубинном уровне обнаруживает значимость аномальности. Аномальность утверждает и предоставляет возможность осуществиться ценности и самостоятельности каждого из различных типов слов. Реальные шоу – это не гибрид, а текст массовой коммуникации.

Еще пример из реального шоу «Ключевой момент», ведущей которого является популярная актриса Н. Сумская. Героиней одного из эпизодов 20.04.2004 была молодая женщина из явно социально девиантной семьи. Ее родители поженились, будучи совсем юными, сразу после окончания школы, а через 1,5 года после рождения дочери разошлись. Отец какое-то время пытался непосредственно связаться с бывшей семьей, посылать открытки дочери, теще, но вскоре попал в тюрьму и после этого совсем исчез из виду. Мать еще раз вышла замуж, переезжала с новым мужем, который был военным, из города в город. Отношения падчерицы и отчима не сложились: девочке пришлось постоянно менять местожительства, то живя с матерью и ее мужем, то с бабушкой. И через 20 лет героиня пытается найти своего родного отца, узнать о его жизни, рассказать ему о своей. Для этого она приехала на передачу не одна, а со своим мужем, ребенком и бабушкой, которые остались за

кулисами до ключевого момента. Вот эта история, которую прекрасно заранее знали и авторы шоу, и ведущая, была пересказана Н. Сумской с вкраплением непосредственно рассказа героини в самых щекотливых, скандальных местах. Здесь тоже произошло смещение и совмещение коммуникативно-информационной, эстетической функций и законов живой жизни.

Постоянная резкая смена рассказчиков и языка повествования (а язык молодой женщины, в отличие от ведущей, не характеризовался знанием литературных норм, риторических приемов, ораторским мастерством, сведениями о законах кинетики, а был самым разговорным по своей сущности) создавали не просто циничную, скандальную, девиантную ситуацию. А ведь ситуации подобного рода характерны для реальных шоу, об этом говорит, например, С. Уразова [218]. Если бы это касалось только профессиональной журналистской этики, мастерства, качества передачи, вопросов психологии различных социальных групп, личностной, массовой психологии, социально-экономических интересов и медиаэкономики, о которой так ратует Е. Вартанова [221], то проблема решалась бы исключительно в социально-общественной плоскости. Однако перед нами сложная информационно-коммуникативная и образно-эстетическая система, в которой не последнее место занимает творчество, художественно-эстетический компонент, и еще ничто не смогло отменить соотношение массовой коммуникации и искусства, когда при этом одно из лидирующих мест занимает литература. Именно поэтому текст «Ключевого момента» – это текст и образно-эстетический, и информационно-художественный. Но что же в нем происходит? В нем демонстрируется аномальное превращение вот здесь и сейчас участника реального шоу, приехавшего со своими реальными, насущными проблемами, в полной мере в героя произведения. Причем такого произведения, где, перефразируя М. Бахтина, все – «только объекты авторского слова», идеи поступки, жесты, идеи героев «становятся принципом авторского изображения» и «конституируют мир произведения в целом» [222, 7, 43]. И это уже не столько хрестоматийный пример журналистской беспринципности, циничности, погони за рейтингом любой ценой и не образец конкретной реализации онтологического парадокса журналистской картины мира, о котором говорила В. Мансурова, а качественно иное по своей сущности явление. Оно претендует на лидирующую роль в новой психофизиологически, биотехнологически трансформированной культурной эпохе, когда уже окончательно «изменилась вся парадигма чувствительности» [28, 81], что не могло не повлиять на трансформации субстанциальных основ и свойств слова и художественной литературы и массовой коммуникации.

Завершение этого эпизода – яркая манифестация эстетики аномальности, самым естественным и закономерным образом соединяющей и реализующей интенции эмпирической жизни, художественного творчества и принципов средств массовой коммуникации. Так видеосюжет из родного села отца героини был выстроен по всем правилам и нормам художественного конфликта, ко-

гда в нем сходятся, взаимопересекаются и сложным образом взаимодействуют сферы литературного, драматического и эстетического конфликтов [См. подробнее о сущности конфликта: 223]. Самый напряженный и ответственный по всем этическим, художественным и эстетическим представлениям момент шоу – сообщение о смерти отца – был повторен дважды. Это было сделано с комментарием ведущей (в студии), с подробными, публично навязчивыми вопросами журналистки, обращающейся к матери покойного (демонстрация видеосъемки на большом экране), с демонстрацией крупным планом лица героини (в студии). Перебивки планов изображения, игра (для телезрителей, а для зрителей в студии – право самостоятельного выбора объекта созерцания) видом села, растерянной пожилой женщины, потрясенной, сдерживающей слезы героини, спокойно-нейтральной ведущей, создали интересный, многослойный хронотоп. Прошлое, настоящее, да и будущее героини, ее близких, все конфликты и коллизии их жизни сошлись и разрешились в одно мгновение (информацией из видеосюжета), которое, благодаря техническим средствам, возможно было повторить несколько раз, расширить вкраплением чужого комментирующего слова, расставить различные смысловые и эстетические акценты. При этом происходящее в видеосюжете совместилось с реальным временем и пространством передачи, реакцией женщины-героини, ожиданием зрителей, их устремленностью к следующему, еще неясному, и в силу этого интересному, ключевому моменту; с желанием ведущей завершить этот эпизод. Потрясение героини сразу же для студии стало законченным прошлым, которое даже имплицитно не содержит намека на какое-либо продолжение, сериальность. После сдержанных слез героини и слов пожилой женщины из видеосюжета о том, что она знает, что ее разыскивает внучка, Н. Сумская спокойно произнесла: «Ну что ж! Теперь Вы знаете, что произошло с Вашим отцом. Всего доброго». И не глядя вслед уходящей за кулисы женщины, за которой следила только камера, а обращаясь к телезрителям: «После рекламной паузы мы ждем Вас у экранов. Приходите к нам и, может быть, Вас ждет Ваш ключевой момент!»

В результате в этих, и подобных им, примерах создалась аномальная ситуация, которая характеризует фактически все реальные шоу и о которой можно сказать следующее: «Что же нам все-таки делать? Мы находимся в состоянии лицедейства и не способны ни на что, кроме как, заново разыгрывать спектакль по некогда написанному в действительности или в воображении сценарию. Это состояние, когда все утопии обрели реальные очертания и парадокс состоит в том, что мы должны продолжать жить так, как будто этого не было» [28, 8]. И событие, даже став заметкой в завтрашней газете и эпизодом в реальном шоу, уже может быть и не состоится в полной мере как событие. То, что было приемлемо и действенно в современности, в постсовременности обнаруживает потребность в качественно ином осмыслении, в кардинальной смене методологических подходов. Событие словесности Нового и новейшего времени предполагает более внимательное и ответственное отно-

шение не только к художественному типу слова, но и слову массовой коммуникации, которые не соотносятся по принципу бинарности и центрации.

Аномальность – это такое существование мира, где ведущим оказывается не бинарный принцип, разделяющий мир на взаимосвязанные оппозиционные начала, например, добро/зло, красота/уродство, позитивное/негативное, искусство/ремесло, реальность/иллюзорность, норма/ненормальность, а тернарность. Ж. Бодрийяр в цикле философско-публицистических эссе имплицитно обосновывает явление тернарности и ее сущности в аудиовизуальной, медиатизированной культуре, лишенной или избавившейся от приоритетности не только слово художественной словесности, но и слово вообще. В частности, он пишет: «Логика вирусного рассеяния сетей уже не есть логика ценности или равноценности. Нет больше революции – есть лишь непрерывное вращение, закрученность спирали ценностей» [28, 9]. Аномальность репрезентирует новое, ведущее правило игры – принцип неопределенности. Однако это не означает беспорядок в смысле бессистемности, анормативности, неупорядоченности. Ведущими выступают промежуточные территории, где принципиально не срабатывает какой-либо один доминирующий, смыслоопределяющий принцип: эстетический или коммуникативный, апеллирующий к логосу или же факто-, историоцентричному слову. Целое создается на пересечении интенций, ценностей и норм. Аномальность предполагает актуализацию относительного постоянного непрерывного движения, становления, причем становления *орбитально-циклического* (Ж. Бодрийяр), ориентированного не на производство новых смыслов, норм, закономерностей, явлений и не на поддержание и воспроизведение старых, что бинарно по своей сущности. Аномальность предполагает, что «мы живем в постоянном воспроизведении идеалов, фантазмов, образов, мечтаний, которые уже присутствуют рядом с нами и которые нам, в нашей роковой безучастности, необходимо возрождать снова и снова» [28, 8]. Старое, новое, а также *безучастное воспроизведение* (Ж. Бодрийяр) осуществляются на основе принципа дополнительности. При этом происходит проблематизация и преодоление бинарных отношений, как отношений, базирующихся на логически предопределённости. Преодоление бинарности основано на «ироническом безразличии» [28, 36]: таком оксюморонном состоянии, когда интеллектуальное, обострено личностное, игровое, целенаправленно активизирующее культурную память начало и начало аморфное, упраздняющее личность, длительную культурную и личную память, вступают в сложные отношения. В результате чего происходит рождение нонсенса как эквивалента в новых культурных условиях классически, рационально просветительно понимаемого смысла.

Тернарность как основа аномальности делает возможным *космос непротиворечивости* (Ж. Бодрийяр) и принципиальную логическую необратимость. В аномальном существовании мира добро не подразумевает зло, красота имплицитно не вводит уродство, а желание не знает о безразличии. Как

отмечает Ж. Бодрийяр: «Все наши категории вошли в эру неестественности, где речь идет не о желании, но о том, чтобы заставить желать, не о действии, но о том, чтобы заставить делать, не о стоимости, но о том, чтобы заставить стоить (как это видно на примере любой рекламы), не о познании, но о том, чтобы заставить знать, и, наконец, последнее по порядку, но не по значению – не столько о наслаждении, сколько о том, чтобы заставить наслаждаться. И в этом – большая проблема нашего времени: ничто не является источником наслаждения – надо заставить наслаждаться и самого себя, и других» [28, 69]. Здесь важно понятие «ничто», которое является третьим элементом в системе «состояние» – «принуждение к определенным операциям». Интересно, что в этой системе «информация – это не знание, а то, что заставляет знать. Вспомогательный глагол «заставлять» указывает на то, что речь идет именно об операции, а не о действии» [28, 68].

Это до предела аномально по своей сущности, и не потому, что средства массовой коммуникации создают собственное семантическое пространство, и не потому, что стремятся к единовластному и тотальному господству, и не потому, что *не событие порождает информацию, а наоборот* (Ж. Бодрийяр). Подобная логика рассуждений, в принципе, демонстрирует активную работу классического бинарного архетипа. Проблема в ином. Слово массовой коммуникации изначально рождается, развивается и легитимируется в такой словесно-культурной ситуации, когда принцип бинарности оказывается постоянно проблематизированным, недостаточным для смыслоосуществления любого типа слова, что вызывает к жизни понятие и проблему тернарности. Аномальность в подобной ситуации оказывается наиболее адекватной и приемлемой основой и способом реализации тернарности, для которой характерно не просто противопоставление нормы и ее нарушения, а еще и компонент *неспособности* каждого отдельного элемента, языка в отдельности охватить внешний мир (Ю. Лотман). Прибегая к мысли Ю. Лотмана, наверное, можно сказать, что аномальность – это «выпадение из неосознанного», «не-существующего», компонент *неспособности*, которые в своей целостности позволяют попытаться *охватить внешний мир* [224, 13, 14]. И в частности, в применении к вопросу бытия словесности Нового времени, явленной через слово художественной литературы и слово массовой коммуникации, проблема аномальности – это как раз проблема разведения, различения и сопоставления двух субстанциально и генетически различных типов слов и стоящих за ними реальностей. И, как следствие, прояснение кардинальной разности типов эстетической представленности и смыслового бытия этих типов слов, когда принципиально важно избежать ловушки и соблазна изоморфного подобия словесности художественной литературы и массовой коммуникации. Это с одной стороны. А с другой, – прояснение того, что слово художественной литературы и массовой коммуникации изначально существуют, как *взаимонеобходимые контрасты* (Ю. Лотман). Углублению и прояснению этого положения и посвящена следующая глава.

ГЛАВА 2. ОБЩЕТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ СЛОВЕСНОСТИ И ИХ ПРЕЛОМЛЕНИЕ В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ РЕАЛЬНОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И МАССОВОЙ КОММУНИКАЦИИ

2.1. Понятие «норма» как эстетическая характеристика применительно к словесности Нового времени

Понятие *норма* относится к одним из таких понятий, которые одновременно прозрачны, общезначимы, востребованы и сложны. Они «ускользающие» по своей сути, как, например, миф, язык, история. Ответить на вопрос: что же такое норма – не просто, хотя понятие нормы является столь же очевидным, как, например, общекультурное понятие мифа или же общее дисциплинарное понятие хаоса, или же «первоначальное» математическое понятие точки. Любые же научные определения нормы оказываются не до конца точными или не исчерпывают сути этого исключительно многогранного и емкого понятия, которое относится к константным и, даже более того, конструирующим культурным феноменам.

Норма, как отмечает ряд исследователей, работающих в различных отраслях и сферах гуманитарного знания, представляющих и различные школы, направления, течения, – это центральная и наиболее важная точка отсчета в любом семантическом пространстве [См., например: 1-28]. Именно по отношению к норме – каковы бы ни были её природа, состав, структура, каким бы образом ни толковались её сущность, объем, функции – определяется значение явления или понятия, обуславливается диапазон соотносимых явлений и понятий, вводятся контекст(ы) актуализации, устанавливаются ценностно-смысловые системы ориентиров и координат, задаются тенденции развития. Обычным семантическим окружением понятия нормы выступает *сфера действия, системность, систематичность, несоответствие норме, нарушение нормального хода событий, столкновение с чем-либо неожиданным, необычным, контекст/ситуация реализации, возмущающее/успокаивающее влияние контекста, проблема понимания, устранение/преодоление противоречия, непонимания, нарушение причинно-следственной логики, диалектика позитивного/негативного, разрешение конфликта в пользу одного, положительно маркированного, члена бинарной оппозиции, ориентация не на формальные, а на конкретно-содержательные смыслы**. Это одна, если так можно сказать, традиционно классическая точка зрения на понятие нормы. Однако есть и

*См., в частности, оригинальные классификации и реферативные обзоры классификации норм, а также группы понятий, проясняющих родовый концепт нормы [1-3, 5, 7-8, 19-21, 23-25].

другая сторона, которую довольно-таки условно можно обозначить как *антинормативистскую* во многом порожденную и обуславливающую свое существование образами и идеями неклассического сознания. Здесь семантическим окружением понятия нормы является *одновременное сосуществование и конкурирование нескольких норм, плюралистичность мышления и культуры, конфликт интерпретаций, преступление, инаковость, изгойство, чужак, сумасшествие, безумие, шизофрения, кризис репрезентаций, страх, отчуждение, изоляция, извращение.*

В обеих тенденциях наиболее значительным, проясняющим сущность нормы выступает представление о том, что она, вопреки всему, – эквивалент стандарта, регулятора, образца (как манифестации порядка, изначально позитивного начала). При этом важен диапазон этого представления: от принятия, утверждения, стремления разработать, развить, утвердить норму в классическом измерении до ее отрицания, стремления не принять, преодолеть, разрушить, не учесть, пренебречь – в неклассическом семантическом пространстве. Но в любом случае норма позиционируется как нечто общезначимое, общепризнанное по своей сути, так как является родовым обозначением «всех видов и форм порядка, когда имеются ввиду и естественные нормы природы, и созданные человеком правила и законы» [3, 6]. Нормативное сознание всегда ориентировано на анормативные факторы, которые способствуют конституированию нормы. О. Зубец по этому поводу замечает: «Нормативное сознание как бы раздваивается и приобретает форму ловушки: предоставляет право выбирать между нормой нравственной и безнравственной, позитивной и негативной. Возникающее между этими крайностями напряжение и создает ту ценностно насыщенную среду, богатую возможностями обновления, самооживления и игры» [22, 90-91]. К рубежу XIX – XX ст. эта классическая ловушка стала предельно очевидной, постоянно обыгрываемой и разыгрываемой, особенно в художественно-эстетических практиках. Активизируются промежуточные территории, предполагающие соблюдение культуры границ и чуткости к иному, вненормативному. Это обуславливает, с одной стороны, интерес к традиционным, так называемым высшим ценностям (добро, красота, возвышенное, истина, Абсолют, Бог). А с другой, – к маргинальным, табуированным (телесность, преступление, желание, каприз, соблазн, безумие, болезнь, безвкусица, безобразное), которые и становятся героями нашего времени. В результате не происходит простой переакцентировки внимания с «позитивных» героев на «негативных»; это принципиальный смысловой слом [См. об этом: 29-31].

По наблюдению большинства исследователей, необходимо различать области актуализации и функционирования нормы, которые проясняют и уточняют необходимый ракурс нормативного/ненормативного смысла, а также тенденции и методологию его анализа. Именно этот момент во многом способствует преодолению абстрактности и статуйности нормы. Так, например, в области аксиологических понятий, как отмечает Н. Арутюнова,

посвятившая несколько специальных, можно сказать, концептуальных по своей сущности, исследований проблеме нормы, аномалии: «Соответствие аксиологической норме скорее представляет собой должное, чем действительное. <...> Здесь норма лежит не в серединной части шкалы, а совпадает скорее с её позитивным краем» [2, 66]. Также необходимо учитывать следующие важные моменты бытия нормы: с одной стороны, «аксиологическая норма и тип ее варьирования принципиально отличны от параметрического» [2, 68], как впрочем, и от иных узко специальных проявлений общекультурного феномена норма. Но этот феномен проясняет константные моменты бытия культуры, человека не только как культурного, но и психофизиологического существа [32] и «относится практически ко всем (или почти ко всем) аспектам картины мира» [2, 68]. И поэтому даже в эпоху господства абсурда, нонсенса, когда «обнажается абсурдность нормы», вопреки всем *расколам* (А. Камю), значимым для *логики смысла*, утратам идентификации и самоидентификации (Ж. Делёз), важно, что «абсурд зависит от позиции того, кто употребляет это понятие: чтобы назвать какой-нибудь объект или действие абсурдными, нужно находиться вне этого объекта, иметь его перед собой» [16, 22]. С другой стороны, при всей значимости нормы, она «не возбуждает ни интереса, ни эмоций» [2, 65], более того, «никакие стремления к нормативам не могут подавить ценность индивидуальности» [2, 68].

Именно норма и нормативные отношения позволяют миру, человеку и истине осуществлять ценностно значимые процессы видového самосознания, самопонимания и *интерпелляции* (Л. Альтюссер), т.е. создаются условия для жизненно необходимого состояния тождественности и самотождественности, соотношения с иными, староевропейскими и только проявляющимися, современными, феноменами. Как отмечает В. Сыров, «интерпелляция» должна выполнить функцию идентификации или самопонимания [26]. Норма служит важным гносеологическим, эпистемологическим, аксиологическим основанием, гарантирующим постоянство знания – «знания, воплощенного в общих именах <...>, с которыми имя собственное поддерживает постоянную связь» [27, 17]. Нормативные отношения становятся возможными благодаря тому, что восприятие и осознание собственного я, окружающих людей, предметов, явлений обладает длительной, устойчивой самотождественностью, самобытийностью, когда «в осознание их настоящего бытия «вписывается», включается их бытие в прошлом и будущем (некое тождество памяти и воображения по отношению к наличному бытию вещей)» [28, 5]. Норма, как и ритуал, традиция, присутствует везде, являясь базисным основанием человека, общества, истории, т.е. культуры в целом.

Это всё приводит к нескольким значимым выводам. Невозможно не согласиться с тем, что понятие нормы – это одно из базисных оснований культурного сознания, по-разному реализуемое в различных культурно-коммуникативных практиках и дискурсах. Однако если принять в самом общем виде как определенный итог или же доминирующую идею следующее:

норма – это «общеизвестное правило, образец поведения либо действия, любой эталон или стандарт, в том числе и вещный, действенный в сфере влияния данной нормативной системы, в рамках некоего культурного сообщества» [21, 164], то возникает ряд проблемных вопросов и замечаний. Подобная логика рассуждений актуализирует норму относительно классического культурного сознания, когда, во-первых, значимым является общеродовая сущность нормы, которая выступает глубинной репрезентацией довлеющего, обладающего монополией на смыслопорождение и смыслоопределение первичного космического универсального порядка. Во-вторых, все отклонения, полисемантичесность, проникновения на иные территории и образование промежуточных территорий важны именно как заранее маркированный, зависимый член оппозиции; как имплицитно негативное отклонение, расшатывание, преодоление нормы, нормального хода (состояния) вещей, явлений. В-третьих, все типы и виды отклонений актуализируются как нечто подготавливающее новую нормативно-иерархическую систему и только в таком случае рассматриваются как имплицитно позитивное, совпадающее и/или тождественное рационально понимаемому прогрессу. В-четвертых, граничные, переходные явления и понятия рассматриваются в своем прямом, буквальном смысле: как некая неопределенность, временность, промежуточность, которая «недостойна», «незаметна» для специального внимания и исследования. Ведь это всего лишь переходной период, промежуток между старой и новой нормативными системами. И в таком случае норма как эквивалент порядка, стандарта, узурпирует любое проявление смысла, сводя его к чему-либо рационально-позитивному, устоявшемуся, даже гармоничному либо просто рационально-этическому [По этому поводу см., например: 1-3; 5]. В-пятых, с точки зрения рубежности, переходности, явление нормы утрачивает какую-либо привлекательность и сводится, в подавляющем большинстве случаев, только к тому, что это нечто относительное, зависимое, текучее, преодолеваемое/разрушаемое, логично претендующее на стабильность и центральное положение. Или же, как закономерная противоположность, норма осмысливается даже не существующей, на что не стоит обращать чрезмерное внимание. И вновь, по закону замкнутого круга, рассуждения возвращаются к проблеме модели, образца, регулятора, повышенной роли контекста, например, это отмечается у А. Компаньона, А. Вежбицкой, Д. Токарева, Е. Прохорова. В таком случае ведущим будет свод правил, законов, моделей, механизмов, которые бы реализовали смысловые установки выбранной нормативной системы, или как бы сказал Ж. Делёз, измерения.

Но если мы примем подобную логику рассуждений и условий существования нормы, то упрочим, с одной стороны, эквивалентность нормы и рационально этически понимаемого смысла, со всеми вытекающими из этого последствиями. И тогда представления о равноправности языков культуры, равноценности и равнозначности разнообразных позиций, слов вновь будут нивелированы, а то и утрачены. Относительно текстов художественной лите-

ратуры и массовой коммуникации это выльется в хрестоматийную проблему, когда необходимо будет выбрать что-либо за норму, как нечто центральное: то ли эстетическое, то ли коммуникативно-информационное. А то и вообще признать, что даже типологически словесность художественной литературы и массовой коммуникации перестали соотноситься и реализуются совершенно независимо друг от друга, более того, ничего не зная друг о друге, как, например, «Илиада» Гомера и памятка по применению лекарств в современной фармакологии. Но тогда снова активизируется проблема противопоставления вымысла/факта, свободы и масштабности художественной литературы/укорененности в житейском и человечески ограниченном, как это было уже и в словесности конца XIX века, и в поисках «нового журнализма». Слово массовой коммуникации снова будет выступать вторичным, изначально маркированным членом оппозиции, будь: то оппозиция литература/массовая коммуникация, или же идеология/массовая коммуникация и т.д. Либо массовая коммуникация окажется ведущим, превратившимся в культурного героя, но все равно явно аксиологически маркированным членом в оппозиции журналистика/литература. Эти тенденции наблюдаются, когда массовая коммуникация рассматривается, например, Сукенином, Бодрийяром. Но тогда проблема наступления и господства фельетонной эпохи, поля журналистики, изнурения бытия и коммуникации, которая постоянно и упорно заявляет о своей актуальности, не будет увидена и осмыслена в своих субстанциальных основаниях, а переведена в публицистически-дискурсивную или же культурологическую плоскость.

А с другой стороны, совпадением нормы и стандарта рационально-этического смысла Нового времени утверждается узко специальное, профессиональное понимание и реализация нормы, когда она будет сведена в основе своей к прагматически трактуемому, а то и просто конкретному своду правил, закономерностей, предписаний, методов и механизмов их реализации. И это вполне закономерно и естественно приведет к тому, что даже в сфере глубоко филологической, где в центре внимания стоит слово, норма преимущественно будет выступать не неким объединяющим, действительно нормализующим началом, осмысленном в широком контексте, а наоборот. Ведущим будет узкий контекст, дифференцирующий, ограничивающий проявление слова. Главным будет и частный, внутри отраслевой аспект осуществления нормы: например, логический, лингвистический, стилистический, поэтический и т.д. [4-5; 23-25] Исключение, скорее, составляют такие редкие работы, в которых норма рассматривается в широком гуманитарном контексте [1-3; 13-14], когда учитываются многие специфические моменты бытия нормы.

К таким работам с уверенностью можно отнести ряд статей Я. Мукаржовского, написанных в первой трети прошлого столетия [33-34]. В них четко поставлен и аргументирован вопрос о зависимости эстетической нормы, ее воплощения и существования в произведениях «высокого» искусства, массового искусства и внехудожественной деятельности от психо-

физиологической базы человека. Я. Мукаржовский часто рассуждает о том, что «любая вещь или действие независимо от их внутренней организации могут стать носителями эстетической функции и, следовательно, доставлять эстетическое наслаждение» [33, 259]. В ходе размышлений он приходит к выводу, который в полной мере может быть осмыслен лишь в начале XXI века. При разговоре об эстетическом значимым является то, что оно не есть внутренним, имманентным качеством объекта: «для того, чтобы объективные предпосылки могли обрести реальную силу, что-то должно соответствовать им в конституции субъекта эстетического наслаждения» [33, 259]. Обоснованием этих субъективных предпосылок выступает и индивидуальное, и социальное, и «даже антропологическое, т.е. определяемое самой родовой натурой человека» [33, 259]. Если с индивидуальными и социальными предпосылками, в принципе, все ясно и они не вызывают особых вопросов, то антропологические предпосылки при всей, казалось бы, традиционности выделения, не так уж и традиционны. Они не только свидетельствуют о внутреннем соотношении, аналогии эстетического и человеческого, что было характерно для древних культур, не говоря уже о Средневековье и Возрождении, активно искавших различного рода символические, семиотические соответствия между человеческой телесностью и законами искусства, его нормами. Речь идет об ином. Я. Мукаржовский уже предчувствует проблематизацию не только эстетического и художественного, о чем говорит прямо, но и антропологического оснований, что выражается еще через ряд тезисных замечаний. За внешней традиционностью обоснования просвечивает напряжение, предопределенное активизацией эстетического во внехудожественной деятельности и, следовательно, более близкое и непосредственное его приближение к антропологическим основам человека, вторжением в них.

Итак, антропологические предпосылки, по Я. Мукаржовскому, и есть те принципы, которые способствуют тому, что вещь, явление, действие могут стать носителем эстетической функции и доставлять эстетическое наслаждение. К ним относятся ритм, который обусловлен равномерностью кровообращения и дыхания; вертикаль, горизонталь, прямой угол, симметрия, которые целиком могут быть обоснованы конституцией и нормальным положением тела; существенны взаимодействия цветов, проявление красок по цвету, его интенсивности, которые реагируют на чувствительность человеческого зрения и т.д. И если в художественной сфере они естественным образом проявляются и определяют эстетическое в живописи, литературе, музыке, ваянии, архитектуре и т.д., то во внехудожественной сфере они активно развиваются в таких пограничных сферах, как мода, кино и т.п. Это во-первых. И, во-вторых, если изменится психо-физиологическая база человека, которая будет активизироваться иными психо-физиологическими возможностями и апеллировать к иному самовосприятию, самоидентификации человека (что, кстати, сейчас активно проявляется во многих сферах культуры и о чем писал Ю. Хабермас [32]), то произойдет и трансформация эстетической функции,

нормы. И, естественно, что это затронет не только искусство, но и внехудожественную сферу. Проблемы ритма, кровообращения, дыхания, пространственно-временной, телесно-физиологической, чувственной организации человека начнут настраиваться, подчиняться иным закономерностям, которые продуцирует технократическая, медиатизированная культура. Это, конечно же, отразится *на и в* произведениях художественной литературы и массовой коммуникации. Причем уже сейчас активно говорится о трансформации эстетического в неклассическом искусстве, в том числе, и литературе модернизма, постмодернизма. Например, уже ряд манифестов авангардистов, провозглашавших новые соотношения между чувственным восприятием, реальным окружающим миром, словом, знаком, символом начала XX ст., свидетельствуют о значимости антропологических начал в процессе изменения эстетического. Ведь еще К. Малевич в брошюре «От кубизма и футуризма к супрематизму» писал о том, что «...искусство – это умение создать конструкцию, вытекающую не из взаимоотношений форм и цвета и не на основании эстетического вкуса красоты композиции построения, – а на *основании веса, скорости и направления движения*» (курсив автора. – Э.Ш.) [34, 10]. А вес, скорость, направление движения должны ощущаться человеком телесно. Ведущую роль начинает играть физическая ипостась произведения искусства, которое воспринимается реципиентом на основе его психофизиологических особенностей. Новое ощущение произведения искусства вырывает его из привычного *мира мяса и кости, мира вещей* (К. Малевич) и ориентируется на победу *освобожденных красок* (К. Малевич), иное психофизиологическое ощущение пространства и времени. Постепенно представители искусства, особенно авангардного (К. Малевич, О. Розанова, В. Татлин), начинают активно экспериментировать с проецированием изображения в физическую реальность *третьего измерения*, приводя к ощущаемому *взрыву материи*, как они сами это определяют. И если для них подобного рода эксперименты актуализировались в пространстве искусства, то через столетие подобного рода вторжения в физическую реальность станут прерогативой массовой коммуникации, как нами это уже отмечалось. Именно массовой коммуникацией будут эксплуатироваться и усугубляться трансформации психофизиологических особенностей человека

Примечательно, что эти процессы трансформации эстетической нормы и функции из-за изменений антропологических оснований человека были замечены Я. Мукаржовским не только в произведениях современного ему искусства, но и в сфере принципиально внехудожественной. Он писал о том, что эстетическая функция и норма активно проявляются в повседневной жизни через влияние кино, которое образует промежуточную территорию и с искусством и с повседневной жизнью человека. По понятным объективным причинам эта мысль так и осталась намеченной. Однако то, что уловил Я. Мукаржовский в окружающей его художественной и внехудожественной действительности, будет очевидным и основополагающим для существова-

ния и пространства словесности и пространства повседневности уже с конца 40-х гг. И это найдет отображение, в частности, в разработках итальянских и немецких ученых в области массовой коммуникации, а впоследствии и в области всей словесности и искусства. А в 1935 г. Я. Мукаржовский писал: «Новые эстетические нормы непосредственно из искусства проникают в повседневную жизнь, независимо от того, служит ли ее сценой мастерская ремесленника или салон. Во внехудожественной сфере они приобретают при этом значительно большее значение, чем в породившем их искусстве, поскольку они функционируют здесь уже как настоящие мерилы ценности, а не только как фон для нарушений» [33, 265]. Аналогичные заключения он делает, говоря о влиянии языка, стиля, строя поэтической системы Ст. Малларме на стиль ежедневной прессы, «хотя журналисты и не подозревают этого» [33, 271].

Естественно, что по объективным историческим причинам Я. Мукаржовский не мог проследить соотношение эстетической нормы и функции в телетекстах, Интернете. Однако его предвосхищение многих явлений, связанных с качественной трансформацией психофизической базы человека и корригирующего, глубоко обусловленного нею эстетического привело исследователя к следующему пониманию эстетической нормы, не предполагающему активизации аспектов регулирования, нормирования, центрирования, стандартизации. Я. Мукаржовский пишет о том, что «по своей сущности норма – это, скорее, энергия, чем правило, независимо от того, сознательно или бессознательно она применяется» [34, 163]. В таком случае возможно корректно, соблюдая столь важную в современном словесно-культурном процессе культуру границ, подойти ко многим явлениям.

Активное проникновение эстетической нормы во внехудожественные и внеэстетические явления обнаруживает, по мысли Я. Мукаржовского и по часто цитируемого им Ф. Полана, промежуточную аномальную по своей сущности территорию. На этой территории виды «высокого» искусства, такие, как живопись, ваяние, одновременно являются и декоративными, «низкими», массовыми: картина или скульптура может просто украшать зал, салон, фасад, фонтан. Момент дизайна – это момент наиболее демонстративного проявления специфики новоевропейского искусства, утратившего единый центр, направляемый Абсолютом. Конечно же, «высокое» искусство образует промежуточные территории, где проявляется эстетическая норма и функция, не только с декоративным искусством, художественным ремеслом. Для XX ст. характерно взаимодействие искусства и массовой коммуникации, когда, например, жест, любое телесное движение человека (понимаемые широко: мимика, интонация, артикуляция, движения), изъятые из чисто природной и социальной сферы и преподнесенные кино, прочими видами массовой коммуникации, изменяют повседневность, активизируя в ней эстетическую норму и функцию. Если в 30-е гг. XX ст. было отмечено, что эстетическая функция, превращая жест-реакцию в жест-знак, оказывает огромное влияние

на всю систему жестикуляции, телесной организации повседневной жизни, то к началу XXI ст. это становится общим местом рассуждений не только научных исследований, но и самой массовой коммуникации. Однако при этом упускается именно эстетический момент, зато внимание акцентируется на психологических, социальных, идеологических моментах, что приводит к деформации восприятия и осмысления сути текст массовой коммуникации и произведений словесности вообще.

Определению таких значимых явлений, как эстетическое и художественное, уделяется большое внимание в одной из последних работ М. Наенко [36]. В ней приводятся глубокие размышления о специфике – интимности – труда писателя, акцентируется внимание на ином, нежели регулирующий, смысловом акценте нормы в филологии. В центре размышлений – проблема нормы и отклонения как частного подтверждения и случая нормы, как крайне сложной и принципиально неоднозначной взаимосвязи с тем, что принято обозначать, как нормативность, нормальность. Эти идеи коррелируют с представлениями о сложной, диалектической природе нормы, ее принципиально невыразимого характера в работах Я. Мукаржовского. Так, уже в одной из последних лекций, подводя определенные итоги размышлений о сущности интимности труда художника, М. Наенко замечает: «отклонение же – всеохватно и потому меры сложности не имеет: так как же отклонением является сам феномен творчества. Скажите, пожалуйста, где вы видели “нормального” человека, который бы занимался видимостями, фантазиями? Нормальные люди выполняют только реальную, конкретную работу: пахут и засевают землю, изготавливают вещи первой и второй необходимости...» [36, 234]

Проблема нормы – это не только проблема социально-онтологическая, нацеленная на прояснение глубинной дифференциации человека как социально, духовно ответственного индивида, и не только социально аксиологическая, предполагающая установление приоритетов внутри общества. Для М. Наенко еще крайне важна проблема нормы как классическая проблема искусства: взаимопроникновение, взаимодействие в одной личности творца и обывателя. Кроме того, выделяется проблема нормы/отклонения собственно в художественном произведении, где ведущими факторами выступают следующие моменты, обусловленные встречей и диалогом в одной индивидуальности различных измерений: повседневного и творческого, эстетического и внеэстетического. Прежде всего предпосылки и закономерности творчества, реализуемые через такие важные для бытия слова явления, как образ, тема, идея, язык, форма, текст, подтекст, стиль, авторство, соавторство. Но это уже иное (по отношению к обособленным, самостоятельным лингвистическому, социолингвистическому, культурологическому, семиотическому, поэтическому) проявление и существование слова, когда ведущим является берущее свои истоки в шевченковском «наказание, мучение и раскаяние – три хлестких, как спицпрутены, слова поставлены в один строй, сквозь который надо идти не из

принуждения, а из тотальной обязанности» [36, 5]. При этом объединяющим различные уровни бытия художественного слова и творчества (онтологический, социальный, поэтический) будет вновь хрестоматийное представление о норме как внутреннем личностном, этическом образце. Но образце, понятом не столько как регулятор, сколько как некая невыразимая энергия, создающая и управляющая феноменом творчества, бытием произведения.

В работах же по теории и истории журналистики, которая тоже органично и закономерно принадлежит филологии, найдем иное толкование нормы. Например, еще в исследованиях 70 – начала 80-х гг. прошлого столетия, когда происходило активное становление теории массовой коммуникации, понятию нормы отводилось одно из ведущих мест. Так, Т. Беневоленская [7], В. Горохов [8], И. Дзялошинский [9], предлагая свое видение проблемы нормы в журналистике, акцент делают на следующих трех ключевых моментах. Во-первых, на сугубо прагматических советах, теоретических обобщениях, рекомендациях по поводу того, как должен строиться текст массовой коммуникации. Во-вторых, на навыках, умениях, знаниях и приемах, которые необходимы журналисту для того, чтобы создать произведение определенного жанра, стиля, т.е. проблеме литературного творчества в подготовке и работе журналиста. В-третьих, на том, каким образом и в каком направлении нужно воздействовать журналистскому тексту на массовую аудиторию, чтобы достичь желаемого результата, т.е. близости, пересечению журналистики и идеологии, пропаганды. Причем главным, объединяющим эти моменты условием выступает традиционная социальная значимость, актуальность, новизна и своевременность подачи информации.

В настоящее время, казалось бы, при бурной перестройке во всех сферах и отраслях социально-общественной жизни и художественной культуры, кардинальной смене методологических позиций на поверку мало что изменилось в современной теории журналистики. Российские специалисты говорят преимущественно о социально-психологическом, социально-этическом, идеологическом, практически-литературном нормативных аспектах существования текстов массовой коммуникации. При этом актуализируется все тот же набор проблем: злободневность, своевременность, доступность, социальная значимость [11-12; 37-41], где главным оказывается тот же диапазон проблем. Во-первых, отраслевая прагматизация норм, т.е. как должно быть правильно, с точки зрения психологии, социологии, экономики, медиаэкономики, коммуникативистики, социолингвистики, идеологии, литературы, создано журналистское произведение для того, чтобы достичь максимального влияния, отклика у аудитории. Во-вторых, активизируются «общие тенденции развития современной массовой коммуникации и культуры» [39, 65] как то закрытое, саморазвивающееся семантическое пространство, где «обращаются только знания, нормы и ценности, которые удовлетворяют информационные интересы и потребности больших социальных групп» [41, 22]. Украинские исследователи также делают акцент на довлеющем социоцентричном

и прагматически литературном и лингвистическом толковании нормы и нормативности журналистики и текстов массовой коммуникации [42-47].

Момент эстетический по-прежнему выпускается из внехудожественной сферы, хотя тексты массовой коммуникации вполне могут доставлять и доставляют чувство эстетического наслаждения. Причем это касается не только публицистических, критических, эссеистических произведений, текстов документальной прозы или же текстов, создаваемых электронными средствами массовой коммуникации, изначально рассчитанными на чувственное восприятие, но, например, визуальной, графической, иллюстративной представленности газетного, журнального текстов, которые не выполняют исключительно утилитарно-коммуникативную функцию. Даже на структурно-формальном, композиционном уровнях они представлены таким образом, чтобы, помимо информационного сообщения, доставлять эстетическое, чувственное удовольствие реципиенту. И в них действует эстетическая норма «не как априорное правило, которое с точностью измерительного механизма определяло бы оптимальные условия эстетического наслаждения, а как живую энергию, которая при всем многообразии своих проявлений – и даже более того, как раз с помощью этого многообразия – организует сферу эстетических факторов и направляет ее развитие» [33, 274].

Кроме того, в эпоху, когда происходит упрочнение психофизиологически, биотехнологически измененной жизни, ведущим становится не классически осуществляющийся ансамбль знаков. Человек уже реализуется *через* и *в* поливероятностном множестве разнородных, субстанциально изменяющихся слов, языков, дискурсов, где художественное и внехудожественное, эстетическое и внеэстетическое вошли в сложные отношения и образуют промежуточные территории. В связи с чем проблема нормы не может быть сведена исключительно к функции регулятора, образца, модели, репрезентирующих определенную систему, преимущественно, социальноцентричную систему. Более того, утрачивается представление и об упорядоченности, иерархичности, апеллирующих к авторитету границ, водоразделов, рубежей. Все становится прозрачным, текучим, неустойчивым, взаимопроникаемым и значимым именно в такой своей сущности. А общее переакцентирование проблемы в область культуры, даже массовой культуры или же культурологии, не решает проблемы собственно массовой коммуникации или же искусства (в том числе и художественной литературы), их смыслового бытия, а лишь усугубляет положение, подменяя исследование и разрешение проблемы уже готовыми, заданными положениями из сферы культуры и культурологии.

Пожалуй, эту относительность и нормы, и репрезентируемой ею системы в гуманитарной сфере почувствовал и в полемической форме диалога со Скептиком выразил А. Погрибный [48]. Анализируя произведения классической литературы, публицистики, с точки зрения сущности искусства в принципиально новых для него условиях, А. Погрибный не прямо, а имплицитно, постепенно, с помощью различных риторических приемов, вводит особо ак-

туальные для середины 80-х гг. XX ст. понятия нормативных контекстов. Он пишет о том, что невозможно оставаться на прежних смысловых, эстетических, методических, аксиологических позициях, когда происходят резкие и порой необоснованные претензии к бытию и статусу литературы и массовой коммуникации. И как один из примеров автор приводит книгу «с жесткой альтернативным названием – “Нужна ли еще литература? Издана она в 1972 году Г. Арнольдом у Западной Германии...” [48, 4]. Но принципиально невозможно и не нужно, по мысли украинского ученого, отвечать на этот уже внутри себя проблемный и провокационный вопрос (если вообще его необходимо ставить в такой формулировке). А. Погрибный предлагает следующее видение проблемы слова искусства в тот момент, когда процессы упрочнения нового культурного сознания стали предельно ощутимыми и осознаваемыми. Для исследователя важно актуализировать слово относительно двух нормативных контекстов. Первый – средства массовой коммуникации, что вполне традиционно, так как соотношение и со-противопоставление литературы и массовой коммуникации заложено изначально и обусловлено многими факторами, о которых уже не раз говорилось. Но введение второго нормативного контекста – науки, которая «преобразилась в господствующую интеллектуальную силу нашей эпохи» [48, 7], заставляет сделать вывод о том, что «ни один из видов коммуникации в этом споре не проиграл, только уточнил надлежащие ему функции» [48, 7]. Более того, изменяется представление не только об искусстве литературы, но и о природе и статусе текстов массовой коммуникации, а главное – совершенно по-иному видится проблема нормы относительно субстанциально-онтологических, эстетических основ и свойств слова. Это тот принципиальный момент, который уже на рубеже XX – XXI ст. проявил свою продуктивность и предполагает дальнейшее развитие.

Одним из частных тому доказательств – статья Л. Земляной [49], в которой дается не просто обзор состояния американского литературоведения XX ст., но ведущим лейтмотивом является мысль о том, что в современной аудиовизуальной культуре художественная литература быстро и кардинально меняет свой статус и, может быть, даже природу. Однако можно предположить, руководствуясь уже не классическими представлениями о норме и задаваемые ею интенция: и словесность массовой коммуникации, не являются бесспорным победителям. Она тоже не остается безучастной к происходящим беспрестанно изменениям, реагирующей лишь на формально техническую сторону прогресса. Проблема уже в том, что массовая коммуникация все более ощущается и осмысливается как парадоксальная по своей сущности и заставляет быть парадоксальными иные сферы. В конце обзора Л. Землянова делает вывод: больше нет автономных сфер, таких, как, фольклор, литература, фольклористика, литературная критика, литературоведение, кибернетика, информатика, массовая коммуникация, теория информации и коммуникации, технологические процессы. Коммуникативистика – новая наука новой парадигмы культуры – «ориентирует литературоведов на исследование проблем

взаимосуществования печатной и видеоэкранный культуры в условиях интенсивного развития новых электронных средств информации и связи. Одним из результатов этой тенденции явился повышенный интерес к структурно-семиотическим концепциям и методам исследования средств коммуникационных процессов, в круг которых включается и литература, и литературная критика» [49, 93].

Следовательно, проблема нормы буквально приобретает жизненно важный смысл. Она больше не может выступать образцом, моделью, индикатором ценности, позитивного края нормативной шкалы, ибо нет более четкой, явно прослеживаемой, убедительной, стабильной дифференциации различных сфер и уровней жизнедеятельности человека или того, что Ж. Делёз точно и емко определяет как измерение. В новой парадигме культуры на равных основаниях существуют и взаимодействуют несколько типов слов; бытие и коммуникация вступают в сложные, непредсказуемые в своем развитии взаимосвязи; здесь господствуют промежуточные территории. Естественно, что это предполагает и новое отношение к константным понятиям и явлениям.

Обратимся к самому простому, демонстративному примеру, который (в силу своей природы, содержания и статуса) актуализируется прежде всего не индивидуальным сознанием, предполагающим определенный уровень интеллектуальной подготовки, ответственности, самопонимания, чуткости к языку, а массовым сознанием, рассчитанным на «короткую» память (П. Бурдьё), моментальное восприятие и наделение смыслом. Для современных русского и украинского литературных языков тавтология считается недопустимым явлением, её необходимо избегать как стилистической небрежности, неграмотности. Однако в языке рекламы, особенно телевизионной, к тому же обличенной в игровую, художественно-эстетическую форму, рассчитанной на комплексное аудиовизуальное восприятие, тавтология является одним из начальных базисных оснований. «Каждый фрукт *мечтает* стать соком «*Мечта*»»; «*Ультра* новые – *ультра* круто»; «У меня *золотые* дети, у меня *золотой* муж, (у меня *золотая* свекровь), у меня *золотой* бульон «*Magi*»». Это то, что отвечает нормам бытования рекламного текста, когда ударное, являющееся семантическим центром слово должно быть повторено два-три раза для того, чтобы быть воспринятым, в смысле запомненным, выступающим константным знаком того или иного товара. Казалось бы, естественно, что индивид привык жить в информационном обществе, точнее, в информатизированной повседневности. Массовые по своей сути информация и коммуникация пронизывают буквально все сферы и уровни жизнедеятельности, не оставляя места даже для интимного пространства, как пространства, изначально наиболее глубинного, скрытого, сокровенного, учится быстро и спонтанно дифференцировать нормы и правила различных сфер своего функционирования. И казалось бы, что процессы интерпелляции, как процессы идентификации, самопонимания, тождественности и самоидентификации, будут способствовать его правильной, в смысле дискурсивно адекват-

ной, актуализации. Действительно, вряд ли человек, пишущий частное письмо, причем традиционное, зафиксированное на бумаге или же SMS, отчет о проделанной работе, разговаривающий с другом, подчиненным, партнером по бизнесу, просматривающий аналитическую программу, игровое шоу, художественный фильм, читающий классическую литературу, бульварный роман, биржевую сводку, будет применять один язык. Однако есть несколько *но*.

В современной культурной ситуации происходят процессы, которые стремятся нивелировать субстанциальную разность логоцентрического и факто-, историоцентрического слов, целенаправленно стирают и вообще упраздняют разницу между качественно разнородными культурно-коммуникативными практиками. Более того, они активизируют состояние амбивалентности, перепутанности, ризомности, когда человек утрачивает представление о какой-либо ценностной системе координат. На это постоянно указывают специалисты в области гуманитарных наук и даже журналисты, практики и теоретики массовой коммуникации, которые, казалось бы, находятся в приоритетном положении. Однако то, что процесс медиатизации «затрагивает проблему самопонимания нами самих себя как видовых существ» [32, 52], беспокоит и самих представителей массовой коммуникации. Ведь процессы, образы и феномены медиатизированной культуры способны «прорвать границы и разрушить взаимосвязи, которые мы до сих пор в своей повседневной деятельности воспринимали как трансцендентально необходимые» [32, 54]. Но должно ли это рассматривать под углом зрения кризиса искусства и, конечно же, словесности, их нивелирования философско-информационно-коммуникативно-художественно-эстетическим дискурсом? Но что в таком случае происходит с понятием «норма»? Возможно ли о ней говорить даже как об энергии, что предлагал Я. Мукаржовский? Или же здесь наблюдаются иные процессы и состояния, которые только внешне носят черты кризиса и симбиоза? Действительно ли происходит поглощение словом массовой коммуникации слова художественного? А может быть, необходимо сменить позицию исследования, и тогда обнаружится возможность различения и диалогического сосуществования двух субстанциально различных типов слов?

Одним до предела очевидным, можно даже сказать, до телесности осязаемым примером является тотальная рекламизация действительности, когда реклама из двигателя торговли, навязчивой информационной дополнительной нагрузки, шума превратилась в самостоятельный эффект реальности. То, о чем предупреждал Я. Мукаржовский, когда писал о превращении кино, прессой, модой любого жеста в жест-знак, стало господствующим явлением. Действительно любые жест, движение, слово, знак, видеоряд актуализируются относительно рекламы, которая все больше сращивается одновременно с пропагандой, искусством и повседневностью. И какие нормы, в смысле модели, образцы и механизмы их действия и регулирования можно применить, когда рекламизированная действительность не просто сливает искусство и

жизнь, стирает грани между различными принципиально разнородными реальностями (живой жизни и эстетико-семиотической действительности), но и смешивает, совмещает их, превращая индивида в дивида? Ведь при этом еще происходит следующий опасный процесс, когда специалисты по массовой коммуникации могут сотворить, «вызвать эффект любой реальности и изменить эту [эмпирическую] реальность, эффект которого никто не старается достичь, но чьи последствия могут быть катастрофическими» [50, 35]

Если в 60-70-е гг. XX ст. многим, с энтузиазмом или же возмущением, но еще «казалось, с наступлением поп-эры навсегда исчезла стена, разделяющая жизнь и искусство, массового зрителя (читателя, слушателя) и «избранных»» [51, 108], то на рубеже XX – XXI ст. нет даже уже и этой, ощущаемой и переживаемой, проблемы. Проблема стала уже заключаться не столько в том, как видели соотношения и взаимоотношения разнородных реальностей дадаисты, играя вещами и с вещами – рождая коллажи. Проблема и не столько в том, что в сюрреалистическом изобразительном искусстве создавалась нарочитая безвкусица через использование в различных качествах фабричных имитаций искусства, художественного ремесла, гравюр и отрывков из иллюстрированных журналов. Проблема даже не столько в том, как сформулировал ее Р. Раушенберг относительно своего произведения «Кровать»: «Кровать – это кровать как кровать»; и даже не столько в том, как реагировало общество потребления на булавку Дж. Линдона из «Секс-Пистолс», автомобилей определенных марок Джеймса Бонда, превращая все в товар, в предмет желания и потребления [См., например, подробнее об этом с точки зрения общекультурных процессов: 12-13; 51-56]. В принципе, это вполне естественное и закономерное развитие до предела, до семантической опустошенности и выхолощенности классического культурного сознания и проблемы отображения вещи и вещиности в мире художественного произведения. Здесь достаточно вспомнить то значение, которое придавали вещам, портретам, пейзажам, деталям, *безделушкам быта* (Ю. Лотман); нюансам повседневности представители реализма; тот смысл, который они вкладывали в любование вещным, предметным миром личности. Например, описание кабинетов Евгения Онегина у А. Пушкина; спальня графини комната швеи, поданные через восприятие Гобсека у О. Бальзака; гимн абажуру, созданный М. Булгаковым в «Белой гвардии»; гостиная в «Меланхолическом вальсе» О. Кобылянской; дом в «Семейном счастье» И. Франко.

Массовая же коммуникация со свойственной ей предельной нацеленностью на жизнь, а скорее даже, непосредственно и исключительно в жизнь, восприняла и прагматически претворила эти открытия психологизма, метода психологического анализа в художественной литературе, доведя это до крайности, до абсурдности, когда вполне уместен риторический каскад вопросов Ж. Делёза: «И если вещи не соответствуют своему имени, то что может уберечь их от его потери? Что же тогда останется, что оградит нас от произвола денотаций, которым ничего не соответствует, от пустоты индексов, то есть от

формальных означающих типа «это» – если и то и другое окажется лишенным смысла» [27, 36]. Этому способствовали и многочисленные открытия модернизма и постмодернизма. Они перенесли центр тяжести в плоскость языка, когда ведущим стало представление: все происходит в языке и посредством языка. Произошла замена/подмена психологического анализа психоаналитическим подходом. Открытия З. Фрейда толкуются в том смысле, что любые явления даны всегда в языке и только вместе с языком (М. Мамардашвили, Ж. Делёз). Это все тоже нивелирует границы эстетического/внеэстетического, обнаруживая возможность проникновения слова массовой коммуникации в социальную и частную жизнь человека. Однако и это оказалось не пределом развития, когда проблема перешла в принципиально иное эстетическое и семантико-методологическое пространство, открылась возможность *посторгийного* существования (Ж. Бодрийяр).

Для современного, точнее, постсовременного состояния культурного сознания проблема в том, что больше нет проблемы дихотомии разграничения/совмещения искусства (в том числе и художественной литературы) и жизни, даже точнее, разнородных реальностей самой жизни. Естественно, что это приводит к проблематизации понятия *норма* как эстетической характеристики даже при полном признании ее бесконечной изменчивости» [34, 169] и что антропологические постулаты «выполняют важную и нужную роль основополагающей мотивировки конкретных эстетических норм» [34, 170]. Если в конце 80 – начале 90-х гг., во-первых, еще вполне адекватным было представление о том, что «реклама, массовая драма, драматизация новостей, развлекательная форма, придаваемая всему, делает из всего игру. Игры имеют четкие правила и отводят различные роли игрокам. В мире игры нет такой вещи, как личная ответственность» [56, с.282]. Во-вторых, еще существовали достаточно влиятельный корпус художественной литературы, течения в искусстве, которые по своим субстанциально-онтологическим, эстетическим, идеологическим установкам противостояли тотальности текстов массовой коммуникации, удерживали традиционную оппозицию искусство/ремесло, художественная литература/иная словесность. В-третьих, постмодерная «усталость» от предыдущей художественно-эстетической, вообще культурной традиции не стала тиражируемым, эксплуатируемым достоянием массовой культуры. В-четвертых, достижения технического прогресса были прерогативой элитного, интеллектуально и эстетически рафинированного, финансово преуспевающего класса населения.

Но постепенно все принципиально изменилось. Причем изменилось не совсем в том смысле, как это представляет российская исследовательница В. Мансурова, утверждая: «С журналистской картиной мира произошло то, что не могло случиться ни с каким другим знанием о мире: по закону «обратной тяги» потоки информации о реальности стали воздействовать на саму реальность. Онтологический статус подобного образа реальности существенно изменился.<...> Накопленные системой образы, символы и знаки оказались

самодостаточными для воспроизводства и организации в качестве мнимой, или виртуальной, реальности. Суть онтологического парадокса состоит в том, что именно эта мнимая, ненастоящая реальность стала и оружием, и средством изменений реальной жизни общества и каждого его представителя в отдельности» [57, 103]. Эта идея вполне убедительна, правомерна и вскрывает, казалось бы, подлинный статус, природу и механизмы существования журналистской картины мира. Хотя если бы это в полной мере было так, то...

Во-первых, осуществлялась классическая бинарная оппозиция жизнь/иллюзия, жизнь/ее образ, которая на современном этапе развития культурного сознания приняла бы, преимущественно, форму реальное/виртуальное. Но в любом случае это касалось бы прежде всего явно тоталитарных систем, где средства массовой коммуникации обнаруживают себя как ведущий, активный, действенный, целенаправленный фактор формирования реальности и манипулирования ею. Это уже было полно и четко описано в «черно-белом» романе-антиутопии Дж. Оруэлла «1984», когда на новоязе все пассивно принимающим индивидам сообщали о том, что порции шоколада увеличили с 30 гр. до 20 гр., а прошлое, зафиксированное любым из средств массовой информация, оказывалось таким же непредсказуемым, провокационным и неясным, как и будущее. Безусловно, что реальность массовой коммуникации кардинально изменяла свое проявление и осуществление в эмпирической действительности на протяжении XX ст. и накопленные ею образы и мощь дали право и возможность на целенаправленное воздействие на живую жизнь. Но все же проблема глубже, чем смена приоритетов бинарной оппозиции жизнь/ее образ. Даже у О. Хаксли в «О дивный новый мир», у Р. Брэдли в «451° по Фаренгейту» ситуация иная, опосредованно направленная на выяснение более тонких, глубинных оснований самодостаточного, самодовлеющего функционирования массовой коммуникации, соблазняющей человека, погружающей его в такую лично значимую и якобы лично выбранную ситуацию, когда: «Каждую ночь сюда [в супружескую спальню] врывается океан звуков и, подхватив Милдред на свои широкие крылья, баюкая и качая, уносил её, лежащую с открытыми глазами, навстречу утру. Не было ночи за последние два года, когда Милдред не уплывала бы на этих волнах, не погружалась бы в них с готовностью еще и еще» [58, 197].

Что же касается собственно научных изысканий в этом направлении, то здесь необходимо назвать серию исследований украинских специалистов в области средств массовой коммуникации, посвященных проблеме тоталитарной журналистики. Это, в первую очередь, работы В. Ризуна, В. Шкляра, Н. Сидоренко, Г. Поцепцова, Н. Тимошика, Б. Потятника, В. Здровеги, в которых показаны механизмы, процессы и статус реальности, формируемой средствами массовой коммуникации, когда последняя превращалась, преимущественно, в оружие воздействия. Хотя это и сложное, принципиально не однозначное состояние, однако оно осуществляется явно в бинарной цен-

ностно-иерархической системе, где вполне возможно противостояние толпа/я, власть/думающие личности. Но проблема субстанциально-онтологических оснований и свойств массовой коммуникации, виртуальности, самодостаточности реальности, созданной массовой коммуникацией, намного сложнее, ризоматичнее, основана на процессах симуляции, явлениях смулякров и не исчерпывается парадоксом, предполагающим выбор между мнимой и подлинной действительностью.

Именно поэтому, во-вторых, произошла бы лишь аксиологическая, трансформация бинарной системы, где ведущими являются понятия подлинности/иллюзорности, виртуальности/реальности, которая бы на самом деле не затронула онтологической проблемы реальности, а поменяла знаки. Наша реальность объявилась не подлинной, относительной, зависимой от слова, мысли о ней, а реальность массовой коммуникации – действительно подлинной. Но проблема нормы, нормальности не изменилась бы кардинальным образом. Попытку подобного отношения к миру и объяснения бытийных процессов можно наблюдать в современном кинофильме «Аквилон», сериале «Матрица», стремящемся стать культовым для массовой культуры. Однако подобный подход все же не отражает произошедших кардинальных изменений в культуре, а главное – массовой коммуникации. Это обусловлено тем, что любое воздействие самодостаточных потоков информации, организованных в виртуальную реальность, на эмпирическую реальность свидетельствует о принципиально значимой, хотя и специфической, порой абсурдной, заинтересованности «коммуникативной» реальности в эмпирической. О невозможности существования массовой коммуникации, сколько бы она ни накопила слов, знаков, образов, вне жизни, её по сути не-онтологичности в первично философском ее понимании. А это усугубляет их взаимозависимость, взаимопривязанность, реализует и актуализирует все относительно классического культурного сознания, когда довлеющими будут нормы, образцы пусть и измененной, но эмпирической реальности, с активным апеллированием к социоцентричным требованиям и представлениям. Однако это вновь оставит без должного внимания, а то и вовсе лишит массовой коммуникацию собственного языка, когда *язык – это код плюс его история* (Ю. Лотман).

В-третьих, не стоит забывать о сложном, принципиально дивергентном преобразении и статусе действительности в тексте массовой коммуникации, о чем уже говорилось в первой главе, когда внимание акцентировалось на изначально аномальной сущности подобного преобразования в текстах массовой коммуникации и статуса собственно эмпирической реальности. И если для первой трети XX ст. значимым было то, что событие эмпирической жизни завершается только заметкой в завтрашней газете, как писал А. Камю, то для рубежа XX – XXI ст. ситуация изменилась, а точнее, получила свое логическое развитие и осуществление. Нормой стало несколько иное, более откровенно демонстрирующее самостоятельность и самоценность ансамбля знаков, порождаемого различного рода массовой коммуникацией, тотально

ироническое безразличие (Ж. Бодрийяр) по отношению ко всему. Ж. Бодрийяр сформулировал это с предельно откровенной беспощадностью чуткого человека так: «игра окончена – все освобождено. И все мы задаем себе главный вопрос: что делать теперь, после оргии?» [59, 7] Причем это вопрос, который парадоксальным образом и нуждается в ответе, и понимает и принимает бессмысленность любого ответа. «На самом же деле мы спешим в пустоту, потому что все конечные цели освобождения остались позади, нас неотступно преследует и мучает предвосхищение всех результатов, априорное знание всех знаков, форм и желаний» [59, 8]. Более того, «когда вещи, знаки, действия освобождаются от своих идей и концепций, от происхождения и предназначения, они вступают на путь бесконечного самовоспроизводства. Все сущее продолжает функционировать, тогда, как смысл существования давно исчез. Оно продолжает функционировать при полном безразличии к собственному содержанию» [59, 12].

Именно поэтому важно понять, что изменения, о которых мы говорим, происходят не как онтологический парадокс бинарной системы ценностей, когда средства массовой коммуникации воздействуют и изменяют привычную эмпирическую реальность. Совершаются они и не в символически-метафорическом смысле, как это показал И. Кальвино в романе «Если однажды зимней ночью путник», когда превратил человека в сложное, потерянno неопределенное существо – читателя-героя-автора. Происходит это в ризоматическом смысле, когда онтологическое, образно-эстетическое, повседневное взаимодействуют, порождая непредсказуемые, асистемные отношения, актуализируемые относительно иронического безразличия. Особо это почувствовал и сформулировал в одном из публицистически-философских эссе тот же Ж. Бодрийяр. Однако он (вопреки собственным утверждаемым идеям) попытался все актуализировать относительно прежней, еще знающей проблему дифференциации реальностей, дилемму искусства и жизни, искусства и массовой коммуникации, семантической плоскости: «Освободившись от реального, вы способны создать нечто большее, чем реальность – сверхреальность. Именно с суперреализма и поп-искусства все и началось – когда обыденную жизнь начали возвышать до уровня иронического могущества фотографического реализма» [59, 29-30]. Но нам представляется, что проблема как раз в отсутствии этого комплекса проблем на современном (вернее постсовременном) этапе развития культурного сознания.

Так, всеобщее рекламезированная действительность, которая преимущественно обрела художественную, игровую, эстетическую представленность, стала тотально изоморфной искусству, предполагает, агрессивно моделирует через *мягкие сети* (С. Московичи) и адекватную реакцию обыкновенного индивида из обыденной повседневности. Коммуникативно-информационная функция проникает далеко на территорию эстетического, заставляя его, в свою очередь, наполнять собою измерение коммуникативного. Это осуществляется отнюдь не только на уровне формально-структурном, формаль-

но-содержательном, а захватывает глубинные уровни существования текстов различного рода. Возникает своеобразная промежуточная территория, актуализированная не просто повседневностью, но телесностью повседневности. Постоянно создается образ эстетизированного тела, причем тела, берущегося в самом интимном физиологическом проявлении. Это настойчивая реклама клиник и услуг эстетической хирургии в женских журналах, кремов для удаления целлюлита, средств женской интимнейшей, табуированной гигиены, причесок интимных частей в «Экспресс газете». Но по своей сущности этот образ не так уж девиантен, не так апеллирует к аномальному типу сознания, как это пытаются представить российские исследователи [38; 56]. Он, скорее, просто аморален, беспринципен, циничен и девиантен только с точки зрения психологии личностной, массовой психологии и социальных, этических норм. С точки же зрения эстетической представленности и смыслового бытия средств массовой коммуникации важнее иное.

Средства массовой коммуникации привносят в культуру феномен, частное проявление которого Ж. Бодрийяр охарактеризовал следующим образом: «О телевидении можно сказать, что оно абсолютно безразлично к тем образам, которые появляются на экране, и, вероятно преспокойно продолжало бы существовать, если бы человечество вообще исчезло» [59, 12]. В современной нам ситуации это положение перестает быть и идеальным конструктом, и метафорой, и сигналом непрофессионализма, и символом аморализма, и знаком онтологического парадокса журналистской картины мира. Оно свидетельствует о глубинных, субстанциально-онтологических трансформациях в культуре, манифестацией которых служат дивергентные, ризоматические изменения в структуре, организации, подаче, восприятии информации. А это, в свою очередь, свидетельствует об утрате представления о норме как стабилизирующем, центрирующем, упорядочивающем начале. Активизируются представления о норме как регулирующем эстетическом принципе, как энергии, реализующейся и в сфере эстетического и во внеэстетической сфере.

И тому масса доказательств. Например, в ночь с 23.10.02 на 24.10.02 чеченские боевики захватили в Москве Дом культуры, где шло представление мюзикла «Норд-Ост». Канал Интер передавал прямые включения с места события через каждые полчаса. В одном из таких включений сообщалось о намерениях боевиков убивать по 10 заложников за каждого раненого их бойца. На экране крупным планом показывались лица людей, выбравшихся через окна, запасные ходы из оккупированного зала, сообщалось, что Дом культуры заминирован. Женский плачущий голос, раздававшийся из зала, из трубки мобильного телефона, умолял спецназ не начинать атаку. Сразу же после прямого включения без всякого (словесного, аудиального, визуального) предупреждения или же перехода начиналась реклама развлекательной игры «Сейф», где каждый желающий может выиграть крупную сумму. Затем пускают пародийную рекламу игры «Перекресток любви», где явно шаржи-

рованные герои (муж и жена) под веселую музыку сообщали о том, что *это* (подразумевается секс и участие в игре) надо делать вместе. А 24.10.02 по телеканалу «ТРК Украина», распространявшему в тот период вещание на Донецкую и Луганскую области, аналогично, передавали прямые включения с места событий. Журналист тревожным и уставшим голосом сообщал о людях, сумевших выбраться из зала, о гибели некоторых заложников. Крупным планом показали мужчин, держащих плакат: «Русские мужчины! Заменяем заложниц в зале», передали официальное выступление представителей Чечни в России, которые собирались идти в зал на переговоры с террористами. И сразу же после этого – вновь без всякого перехода – пустили очередной анонс цикла передач «Киношедевры XX века» и игровое шоу «Семейные страсти», главные участницы которого – мать и дочь – не могли поделить общего любовника. Заявленная сетка передач кардинально не изменилась ни на одном из общедоступных ведущих, массово востребованных каналов в дни теракта: в нее всего лишь вкраплялись экстренные новости. В итоге телевизионный текст слишком явно прояснил аномальное состояние современной культурной ситуации, активно и безучастно, формируемой массовой коммуникацией: и «мы должны продолжать жить так, как будто этого не было» [59, 8].

Кроме того, постоянное, пристальное, целенаправленное, а главное повседневное внимание к различным видам терроризма со стороны средств массовой коммуникации и особенно телевидения превращает его (терроризм) в общедоступное, общепонятное, близкое и привычное явление, рекламирует его. Оно так же повседневно, как и прогноз погоды. Однако повседневность террористической реальности, создаваемой телевидением, отличает ее от прогноза погоды. Телевидение выступает не просто зеркалом терроризма, а его активным творцом и охранителем. Различные проявления насилия и терроризма: нью-йоркский снайпер, школы воинов Аллаха, погромы футбольных фанатов, маньяки-подростки, убивающие в школах своих сверстников и учителей, служебные притеснения и преследования, классический криминал – являются лидерами телевидения и вообще средств массовой коммуникации. Как отмечает Ж. Бодрийяр, «мы осуждаем эти представления во имя морали, но всем миром отдаем их на съедение телевидению» [59, 114]. Здесь происходит интересная подмена этического эстетическим, когда ведущим оказывается не информационное содержание (что), способствующее возбуждению моральных, этических настроений, а передача чувственного образа насилия, террора, бедствия (как), способствующая возбуждению эстетических настроений. Равно как и в прессе доминирующим является не только сообщение о факте, явлении, событии, но также и язык, стиль, образ, графика, т.е. чувственный аспект их представленности. А это активизация эстетической функции. Конечно, в последнее время, когда с целью привлечения читателей печатаются явно сенсационные моменты, эстетическую функцию можно спутать с прагматической. Однако это было бы не совсем верно. Как нам представляется, при обращении к скандальным, наиболее откровенным и

эпатирующим фактам и событиям прагматическое начало выступает одной из составляющих наравне с эстетическим. Часто газеты, журналы для усиления эстетической функции печатают рисунки, фотографии, отображающие наиболее привлекательные моменты события, развивается графика, в лидах специально дают самые откровенные, привлекательные, с точки зрения чувственного восприятия, части текста. При всем доминировании аморальных или этически вызывающих, провокационных моментов все же не стоит упускать из виду, что любому рисунку, изображению, графическому выделению (что всегда было характерно для текста массовой коммуникации) присуще эстетическое начало. И здесь важно помнить, что «эстетическая функция в противоположность остальным не стремится к практической цели...» [34, 163]

Кроме того, это то состояние бифуркации, промежуточной территории, которое позволяет осуществляться аномальности. При этом необходимо отметить, что под таким углом зрения очень демонстративно изменилась сущность эффекта той же террористической реальности. Она все более и более требует не пассивного зрителя-потребителя, а активного, действительно живущего этой реальностью зрителя-участника. Для Ж. Бодрийера как наиболее последовательного, скрупулезного исследователя массовой коммуникации в условиях современной культуры, очевидно, что насилие «возникает скорее от экрана, чем от страсти, **оно той же природы, что и изображение**» (выделено нами. – Э.Ш) [59, 8]. Насилие, идущее с экрана, проникает в ментальное пространство, оно затрагивает основы повседневности, становясь его неотъемлемой частью. Но каково оно по своей природе? Действительно ли оно выступает тем оружием, которое по «закону обратной тяги», стало средством непосредственного изменения реальной жизни? Что оно делает с повседневностью, с массовым и индивидуальным сознанием? Каким образом они реагируют на подобную информацию, парадоксальным образом соединяющую в себе эмпиричность и образность, повседневное и эстетическое? Нормы и принципы какой реальности, сферы деятельности применимы к подобной структурно-семантической, образно-эстетической информации, ведь она и эмпирична, и подчинена правилам, механизмам социального общежития, но одновременно и единственно *и той же природы, что и изображение* (Ж. Бодрийер)?

Это уже не прямая или же опосредованная пропаганда насилия и терроризма; это и не простая перенасыщенность телеэкранов, прессы, радио, Интернета различными видами и вариантами, формами и стилями подачи насилия; это и не воздействие самодостаточной реальности массовой коммуникации на эмпирическую реальность. Проблема заключается в глубинном и обостренном безразличии телевидения, как впрочем, и иных средств массовой коммуникации, к передаваемым образам и событиям. Об это, кстати, пишет и П. Бурдье, характеризуя подобное явление как амнезию, «короткую» память массовой коммуникации. Главным оказывается не состояние, не действие, а операционность, когда нужно заставить свой разум всего лишь функционировать, а чувства – ощущать. «Повсюду можно наблюдать прецес-

сию средств массовой информации в отношении террористического насилия. Именно это придает насилию специфически современную форму, гораздо более современную, нежели так называемые «объективные причины», которые мы стараемся ему приписать: ни политические, ни социальные, ни психологические причины не соизмеримы с этим событием» [59, 113]. Кроме того, здесь происходит упрочнение эстетической функции во внехудожественной и даже, казалось бы, во внеэстетической сфере в результате того, что «любая вещь и любая деятельность могут стать – под влиянием общественной конвенции или проявления индивидуальной воли – постоянными или временными носителями эстетической функции, вторичной по отношению к преобладающим практическим функциям, но тем не менее действенной. И как раз в этой области функция приобретает значение закона» [34, 168].

В этих и подобных им случаях явно устанавливаются и конституируются такие основные характерные признаки аномальности: •тотальное безразличие к какому-либо одному, господствующему центральному и центрирующему общепринятому смыслу и задаваемым им нормам, канонам, маргиналиям, и активизация двух или нескольких субстанциально различных типов центров; •стремление воссоздавать значимые события, ситуации, явления по принципу непротиворечивости и неопределенности, когда в одной плоскости одновременно сосуществуют важные социально-общественные катастрофы, потрясения и не менее важные повседневно-бытовые трагедии, а также не менее значимые развлекательные моменты с присущими им коммуникативно-информационными, эстетическими особенностями; •невозможность четкой и последовательной дифференциации различных реальностей, когда нарушаются границы художественного/внехудожественного, эстетического/внеэстетического, образуется жизненно значимая промежуточная территория, где господствует космос непротиворечивости, безучастное воспроизведение мира, человека, событий, как сказал бы Ж. Бодрийяр.

Но есть и менее экстремальные примеры аномальности, формируемой средствами массовой коммуникации, которые, казалось бы, «работают» с повседневностью и в повседневности. Так в шоу «Большая стирка», «Окна», эпизоды, основанные на одном герое или событии, из которых строится текст шоу, никак не связаны между собой, кроме общей, предельно абстрактно сформулированной темы. В итоге эпизоды, на первый взгляд принимающие формально законченный характер, на самом деле не имеют ни логического, ни подлинно информационно-коммуникативного, эстетического ни начала, ни завершения. Обсуждения только что продемонстрированных ситуаций с публикой довлеют логике самоценного и самозначащего высказывания, абсолютно безразличного к соседним, сосуществующим наряду с ним высказываниям. Точнее будет так: в «Окнах» и особенно в «Большой стирке» нет высказываний, которые бы были словесным воплощением позиций различных субъектов. Здесь любое слово, жест, мимика принципиально монологичны, они довлеют стереотипным, обезличенным, «обессловесненным» универ-

сально-абстрактным идеям. Если «логические и предметно-смысловые отношения, чтобы стать диалогическими <...> должны воплотиться, т.е. должны войти в другую сферу бытия: стать словом, т.е. высказыванием, и получить автора (подчеркивание автора. – Э.Ш.), т.е. творца данного высказывания, чью позицию оно выражает» [60, 314], то в анализируемых шоу ситуация принципиально иная.

В них разрушаются и коммуникативные, и эстетические представления о значимости и сущности высказывания. Ведущим является мое публичное обозначение в шоу, но реализуемое как некое безразличие и самобезразличие, безучастность и самобезучастность, как обреченность воспроизводить пустой смысл. Здесь, с классической точки зрения, где господствует представление о центре и нормах как упорядочивающих, стабилизирующих, образцовых явлениях, нет ни дискуссии, ни пропаганды, ни этической, эстетической, смысловой заинтересованности в героях или же публике. Эти эпизоды нанизываются на тему-стержень по принципу: а вот был еще случай, или точнее сказать, пренебрежения *секционного строительства* (М. Маклюэн), основанного на причинно-следственной детерминированности. При этом создается эффект реальности не доверительной беседы, не посиделок, не морально-дидактических рассказов-поучений, не собрания претендентов в книгу рекордов Гиннеса. Крайне трудно обозначить сущность подобного рода текстов, актуализируя их относительно художественной словесности или же законов словесности массовой коммуникации. Это эффект промежуточной территории, реальности участия, когда «участие – это то, что заставляет действовать, подобно процессу, приводящему в движение» [59, 68]. В основе этого лежат тернарные отношения, в которых составляющими понятиями выступают участие, принуждение к действию и ничто, пустота, которая, собственно, и обеспечивает операционность.

В связи с этим проблема нормы парадоксальным образом незначима и актуальна одновременно. Незначима в силу того, что все допускается, имеет право на существование и сосуществует по принципам дополнительности (Н. Бор) и неопределенности (Г. Гейзенберг), которые оказываются универсальными культуросозидающими и культурооберегающими принципами современности и постсовременности, активно реализующимися даже внутри художественно-поэтических, повседневно-бытовых систем и средств массовой коммуникации. В связи с этим вполне уместен перефразированный Ф. Ницше: раз нет нормы (нормативной системы), значит все можно. Норма, как можно было убедиться, даже в самом общем виде, больше не представляет «собой некоторое долженствование (запрет, разрешение, уполномочивание)» [21, 165], как на этом настаивает В. Шнейдер. Она не способна к этому в силу того, что больше не актуализируется относительно разнородных реальностей и бинарной ценностной системы.

Аномальность не противостоит норме как базисному, стержневому основанию культуры. В противном случае мы имели бы классические бинар-

ные отношения с одним, явно доминирующим членом. И тогда первооснова жизни, проявляемая и через логоцентричное слово, была бы этим привилегированным доминирующим членом бинарной оппозиции, в которой повседневно-информационное слово занимало второстепенное, подчиненное положение или наоборот. Однако в любом случае норма выступала бы как разграничивающее и централизующее начало, а контексты реализации и ценностные иерархические системы четко были обусловлены, тоже выступали в роли нормализующего фактора. Эстетика аномальности задаёт свои нормы, неотчуждаемые и не актуализируемые относительно единой доминирующей общепринятой, общезначимой ценностной смысловой системы. Это делает невозможным действенное существование традиционного определения нормы (как регулятора, модели, образца, эквивалента порядка) в современной культурной ситуации, которая настойчиво апеллирует к «столкновению разных способов (форм) видеть и понимать мир» [61, 306]. Ведь уже не всегда четко можно определить, какая же норма – логическая, художественно-эстетическая, культурологическая, эмпирическая, обусловленная здравым смыслом, а то и литературоведческая, лингвистическая, mass-media, – является ведущей в данный момент.

Конечно же, если обратиться к произведениям традиционной, книжной, формы бытия, как например, «Лёд» В. Сорокина, «Охота на овец», «Дэнс, дэнс, дэнс...», «К югу от границы, на запад от солнца» Х. Мураками, то в них безусловно доминирующими являются художественное и эстетическое начала, несмотря на то, что в этих романах на различных поэтических уровнях организации произведения обращаются к журнализму. Это и композиция, которая напоминает нелинейную, мозаичную организацию газет и журналов, и стилистика, которая подобна клипам. А герой одного из последних, экзистенциально напряженных романов Х. Мураками – «К югу от границы, на запад от солнца» – так формулирует сущность слова массовой коммуникации и его роль в жизни современного человека: «Замечательная штука эти журналы! Могут человека в один миг прославить, а потом бац! – и все о тебе забыли» [62, 82]. Русские постмодернисты превращают слово и логику массовой коммуникации в одно из ценностных оснований своей поэтики: постоянная смена стилей и дискурсов повествования, как в тексте массовой коммуникации, не знающем и не нуждающемся в едином центре; апелляция к широкой массовой аудитории; нуждам и потребностям повседневности, вещности, телесности; броскость, эпатажность, развитие моментов явно сенсационных, скандальных, рассчитанных на быстрое потребление; демонстративная девиантность героев, тем, проблем, которые могут быть одновременно объяснены и влиянием художественной литературной традиции, и спецификой массовой коммуникации.

Однако при разговоре об относительности и неопределяемости нормы в произведениях словесности имеется в виду несколько иное. Есть такой аспект бытия художественного типа слова, который становится особенно оче-

видным и значимым именно при соотношении со словом массовой коммуникации, при актуализации промежуточной территорией, когда сохраняется и ценность, жизнеспособность художественного, информационно-коммуникативного, и в то же время обнаруживается приращение нового смысла, новых возможностей. Итальянский литератор Ламберто Пиньотти, развивая идею остранения, предложенную русскими формалистами, вначале разочаровался в конвенциональной поэзии, а затем пришел к жанру визуальной поэзии. Хотя в случае и с конвенциональной, и визуальной поэзией создание художественного слова было возможным вопреки классическим представлениям о сущности художественного, эстетического и благодаря оксюморонному использованию возможностей слова массовой коммуникации. Л. Пиньотти в поэзии применялись стертые, клишированные места, легко узнаваемые цитаты, трюизмы из языка повседневной жизни того или иного государства, страны, народа; возможности визуального рекламного текста, из которого часто вырезались большие куски и вставлялись в текст стихотворения. В книге «Ремесло поэта» Л. Пиньотти указывал на то, что произведение должно воздействовать на читателя, а может быть, зрителя, точнее реципиента, не только в плане узко эстетическом, но и идеологическом.

В «Иностранной литературе» в 1994 г. был опубликован цикл Л. Пиньотти «А теперь о другом», насыщенный цитатами не только из классической русской литературы, на что указывает во вступительной статье к циклу Е. Созонович, а и выражениями, штампами, фразеологизмами, наполнявшими повседневность русского и советского человека, создававшими его «информационную» и «идеологическую» повседневность. Помимо этого, тексты стихотворений совмещены, скорее, расширены еще и с помощью рекламных плакатов, представляющих западный тип культуры. Цикл «А теперь о другом» – это действительно в полной мере о другом: другом типе слова, другом типе социальных, общественных, литературных, повседневных отношений. Но это не классическое знакомство с другой культурой. Сущность этого цикла можно сформулировать так: как и каким другой видит меня. Здесь, на территории цикла, художественное и внехудожественное, эстетическое и внеэстетическое откровенно и целенаправленно выступают другими по отношению друг к другу и к себе, когда вполне возможно и закономерно со-развитие, со-осуществление восклицательного и вопросительного, творческого, сотворенного и конвенционального, пришедшего из «общих мест» словесности и повседневности. Здесь вне средового контекста представление о норме бессмысленно и принципиально недействительно, ведь:

Из каких-то соображений он должен жить и действовать под чужим именем,

А в действительности все так перекликается!

И зачем, где тут логика?

[63, 204]

И в дополнение к приведенным примерам можно привести неоднократно упоминавшийся роман У. Эко «Имя розы», хотя сюда же можно отнести и актуальные киберпроизведения, виртуальные романы, произведения сетературы. Или такие массово распространенные явления, как постоянная и тотальная практика прерывания любого телевизионного текста рекламным текстом или новостным. Она свидетельствует, к сожалению, не столько о политико-экономических процессах, интересах и пристрастиях, все большей зависимости mass-media от коммерческих условий, сколько о принципиально ином, уходящем корнями в проблему реального движения культуры, активизации измененной парадигмы чувствительности и дальнейшем упрочнении ансамбля знаков. На наших глазах происходит легитимация и закрепление в современном культурном сознании естественной дискретности, децентрированности, извращенных телесности и вещности, алогичности, индифферентности по отношению к совмещению, сосуществованию разностилевых и разнородных смыслов и значений.

Все это делает понятие нормы как никогда актуальным. Норма, акцентируем на этом внимание еще раз, прежде всего выступает основой идентификации и самоидентификации, в противном случае плюрализм, поливероятностная логика обернутся анархией и окончательным разрушением смысла. Логоцентричное и утилитарно-прагматическое историко-, фактоцентричное слово будут не просто разноуровневыми явлениями, когда вполне актуальна, правомерна и жизненно способна была (в самом широком смысле: бытия и обыденности) постановка проблемы: поэт и толпа. Сместившийся и сосредоточенный внутри напряженного одномоментно бытийно-бытового человеческого существования феномен культуры предполагает и специфическое пространство встречи и диалога двух субстанциально онтологически, генетически, эстетически различающихся типов слов. И, вполне естественно, что это предполагает и новое понимание нормы.

Основой, проясняющей смысл нормы, ее функции и статус, уже должно выступать взаимодействие философского, филологического, структурно-семиотического, коммуникативистского и культурологического подходов. Именно это взаимодействие и делает возможным представление о норме как о факторе, который позволяет естественным, а не эклектичным образом осуществляться генетически, субстанциально разнородным типам слов. Однако норма выступает не долженствующим началом, а началом, соотносимым с ритуалом – действием глубоко символическим, когда жить по ритуалу – значит постигать интимное сродство вещей через осознание барьеров, разделяющих их (М. Мелетинский, В. Топоров, В. Малявин, В. Тэрнер, М. Элиаде, Ж. Деррида). Ритуал является уникальным по своей сущности, способным в принципиально новых культурных условиях, которые характеризуют как деструктивные, хаотичные, запредельные, беспредельные, несущие тотальное разрушение и гибель смыслов, сохранить и закрепить представление о культуре как полагании смысла (С. Величковский). Именно в ри-

туале и через ритуал происходит понимание открытости, проницаемости разнородных реальностей, их взаимооборотничество, а не жесткой разграниченности. Соотношение, внутренне глубинное корригирование нормы и ритуала на всех уровнях существования смысла нивелирует, делает незначашей проблему потерянности, растерянности человека, его превращение в дивида. Ритуал выступает мерой действия, соотносимой с единством всеобщности и интимности жизни. Он, в отличие от нормы, не играет абстрактную, идеализированную роль регулятора, а укоренен непосредственно в жизнедеятельности и жизнеспособности как отдельной личности, так и массы, как человека, так и культурной эпохи. Как и норма, ритуал архетипичен. Ритуал, по тонкому замечанию В. Малявина – «это всегда символическое соработничество людей. Он возвещает о преемственности вещей их пределу, указывает на символическую, «отсутствующую» для рефлексии, сокровенную и интимную связь всего сущего» [64, 58]. Ж. Деррида в «Эссе об имени» напишет следующее: для того, чтобы «вообще *играть роль* где бы то ни было, необходимо вписаться в логику ритуала и, одновременно, быть способным в определенной степени относиться к ней критически, чтобы правильно вести себя, избегать ошибок и нарушений» [65, 16]. А для Ж. Бодрийера очевидно, что *один только ритуал упраздняет смысл*, но не всякий смысл, а застывший, мертвенно традиционный, который понимается как общепринятые, окостеневшие, не чуткие к границам, подвижности самодовлеющие порядок, логика, норма, образцовость. Следовательно, именно норма и нормативные отношения, постоянно соотносимые с ритуалом, позволяют миру, человеку и истине осуществлять процессы интерпелляции, т.е. создаются условия для жизненно необходимого состояния тождественности и самоидентичности, а значит понимания и самопонимания.

При этом главное следующее: понять и уловить архетипический характер нормы, невозможность ее снятия, преодоления в силу того, что она генетически взаимосвязана с конституирующими культуру и словесность понятиями. И каждый новый этап развития культурного сознания, даже до предела активизировавший и утвердивший плюрализм и свободу ничем не ограниченного субъективного произвола, непременно будет ориентирован на норму как на проявление специфической человеческой экзистенции и специфически человеческих форм ее преодоления в виде произведений искусства, философии, науки.

Проблема нормы как эстетической характеристики оказывается крайне важным моментом, способствующим прояснению сущности и специфики промежуточных территорий, где встречаются и взаимодействуют интенции художественной словесности и словесности массовой коммуникации, которые все более обнаруживают заинтересованность друг в друге, внутреннюю сцепку.

2.2. Судьба парадокса искусства в эстетике аномальности

Приведенные философские, эссеистические рассуждения Ж. Деррида, Ж. Делёза, Ж. Бодрийера не являются чем-то сугубо теоретическим, абстрактно мыслительным, они поддерживаются, постоянно корректируются с реальными процессами и фактами культуры. Особенно это касается текстов массовой коммуникации. Если раньше костюм, прическа, макияж, автомобиль, марка сигарет, манера пить виски Мэрилин Монро, Бетти Грэйбл, Марлен Дитрих прежде всего, а порой и только, создавали образ, целостность художественного произведения и только тем и/или затем делали вещи и явления модными, социально престижными, превращали реальное движение, явление в знак, то сейчас эта функция перешла к иным явлениям. Это Марго, Макс, Рома, Саша, Ксюша и тому подобный ряд безыменных по своей сущности индивидов, воплощающих исключительно вот здесь и вот сейчас группу лидеров мнений. Причем это не только формирование вкуса новой плюралистической модели культуры, как это предлагает трактовать Н. Маньковская, когда «эстетика постмодернизма отмечена повышенным вниманием к проблемам воздействия на публику, формирования массовых эстетических вкусов» [66, 150, 151]. Это и не простая смена группы лидеров мнений, рекламно пиаровский ход: активизация образов людей из простого народа, внедрение новых стандартов вкуса и поведения, постмодерная игра, а кардинально иной процесс. Он не обусловлен только лишь постмодернизмом, его невозможно аутентичным образом понять, если рассматривать исключительно в плоскости синхронии, актуализированной, преимущественно, идеологизированным мышлением, и в измерении превалирующей социальной значимости средств массовой коммуникации. Недооценивать или же нивелировать образно-эстетическое измерение средств массовой коммуникации невозможно и опасно, как и не понимать того, что любое текстовое проявление массовой коммуникации – той же природы, что и изображение и что это изначально составляет их субстанциальное основание, и это чревато многими последствиями. И в первую очередь, семантическим опустошением, постепенной деструкцией, окончательным, а не декларативным разрушением представления о норме, нормативности, а следовательно, во многом и о смысле, его интенциях и логике, тенденциях развития.

В случае с Мэрилин Монро, Бетти Грэйбл, Марлен Дитрих (с литературными героями, актерами, музыкантами, политиками, т.е. выдающимися личностями; рекламой, скрытой в популярных телепередачах, кино, замаскированной под тот или иной художественный образ, например, «Бьюик» в фильме «Старик и море», продюсированном автомобильной компанией) мы все же имеем дело с эстетической действительностью. Причем действительностью не проницаемой в своем основании и по субстанциально-онтологическим свойствам. И к ней применимы нормы и требования эстетической реальности, даже если это произведения поп-арта, или кунст-практика, или лэнд-арта, или романа, построенного по законам интернетного

виртуального измерения. Вкрапление в неё скрытой рекламы, или же нарочитое, специальное использование различных проявлений массовой культуры (обрывки настоящего газетного текста, популярные готовые рекламные ролики), или же последующее копирование и последующее эксплуатирование уже созданных удачных образов и мотивов – это не только сращение искусства и идеологии, искусства и коммерции. Это еще и симуляция разрушения художественно-эстетической действительности. И в первую очередь, актуализация проблемы реальность/иллюзия, их норм, правил, механизмов регулирования и существования; соблазн отождествления героя и эмпирической жизни, стилизация и различного рода подражание. В рекламизированной же действительности массовой коммуникации действуют принципы безучастного воспроизведения и иронического безразличия, когда человек оказывается в ситуации симуляции, дурной бесконечности происходящего. Оно, в свою очередь, лишено привычного как социального общезначимого смысла, так и личностно неотчуждаемого смысла, как социально общепризнанных, так и эстетических норм и ориентиров. Воображаемое, реальное, ирреальное уравниваются в правах, более того, они становятся мало что значащими понятиями, так как приоритет отдается *транс*: -реальности, -экономике, -политике, -сексуальности -эстетике и даже -повседневности, когда самоочевидное превращается в предельно самоочевидное (до телесности самоочевидное) но и ненужное.

О каких нормах в данном случае уместно говорить? Закономерности и образцы какой реальности адекватно применить в данном случае, когда человек добровольно, сознательно, целенаправленно становится «героем романа», т.е. выстраивает и публично реализует события своей частной жизни по классическим, можно сказать, хрестоматийным представлениям и законам художественного словесного творчества, но одновременно и массовой коммуникации, не переставая при этом как бы быть частным индивидом? Относительно чего определить, идентифицировать эстетическую представленность и смысловое бытие подобного явления, когда в одинаковой мере уместны и бессмысленны требования и нормы этического, эстетического, а также психологии, социально-общественных, экономико-идеологических систем ценностей разнородных реальностей? Ведь еще Аристотелем было тонко подмечено, что наблюдение уродства и болезни в живой жизни вызывает брезгливость, желание избавиться от этого неприятного зрелища, а изображение уродства и болезни, наоборот, не пробуждает подобных чувств, а подталкивает к созерцанию. Тексты, создаваемые различными средствами массовой коммуникации, с этой точки зрения, до предела граничны. Они, в силу своей изначальной сущности, призваны актуализировать и отражать исключительно эмпирическую, социально значимую и актуальную информацию, важные социально-этические, общественные проблемы. И вследствие этого они реализуют свое смысловое бытие в эмпиричном и социоцентричном семантическом пространстве, что и разрабатывается в большинстве исследова-

ний по теории и истории журналистики. Но в силу того, что средства массовой коммуникации все-таки *воспроизводят, изображают* действительность, они той же природы, что и изображение, как это определяет Ж. Бодрийяр, П. Бурдьё. Вследствие чего они в равной мере подвержены и влиянию, закономерностям, нормам эстетической реальности, где действительны законы и нормы эстетического наслаждения. Однако этот аспект, практически, не исследуется ни в современной теории массовой коммуникации, ни теории художественной словесности, хотя явления и процессы последних десятилетий, наглядно демонстрирующие кардинальные изменения в культурном сознании, затрагивающие психофизиологический уровень жизни, предполагают насущное обращение к эстетической стороне массовой коммуникации.

Уже не вызывает сомнения тотальная драматизация текстов массовой коммуникации, их изоморфизм искусству и, прежде всего, художественной литературе, активная и целенаправленная апелляция к игре как «существенному звену эстетического освоения мира» [67, 147]. Именно «игра обуславливает соприкосновение индивида то с внешней средой, то с внутренней «средой» (т.е. его духовной организацией)» [68, 70]. Но что это значит применительно к сложившейся ситуации, когда, как видели, происходит манифестируемое смещение и совмещение в пределах текста массовой коммуникации логик и интенций живой жизни, художественно-эстетической реальности и закономерностей собственно массовой коммуникации? Когда все реальности становятся открытыми, утрачивающими четкие очертания, границы, семантическое наполнение? Стоит ли действительно говорить о близости, а иногда и совпадении норм словесности массовой коммуникации и художественной литературы, основываясь лишь на традиционном представлении о сущности творчества, творческого процесса и формально-структурных закономерностях организации и реализации произведений, порождаемых принципиально различными типами слов?

Когда в довлеющем большинстве текстов, создаваемых различными средствами массовой коммуникации, и прежде всего приоритетными для современного состояния культуры – электронными, происходит воссоздание реальности, безграничная актуализация интерактивности, субъективной воли, а то и анархии реципиента, моделирующего собственную информационную повседневность, входящего в виртуальный мир, то большим соблазном будет желание рассмотреть это все плоскости претворенной хрестоматийной идеи жизнестроительства. Однако это будет фиктивный ряд предшественников, а главное – тот момент, который обнажает непреодолимую генетическую и субстанциальную разность художественной литературы и массовой коммуникации.

Здесь вновь, как никогда, становится значимым классический случай с наивным зрителем, активно обсуждаемый в 60-70-е гг. XX ст. в филологической среде. Речь, в частности, шла о маленьком мальчике, который на представлении детского спектакля бросился на сцену, чтобы защитить доброго

героя от серого злого и страшного волка. Большинство исследователей говорило о бесстрашии наивного мальчика, не испугавшегося волка, принявшего иллюзию и условность драматического действия за правду. Ю. Лотман же отстаивал совершенно иную точку зрения, доказывая, что мальчик, наоборот, слишком хорошо осознал и принял условность, фиктивность реальности художественного произведения, так как живого, настоящего волка мальчик бы не просто испугался, а постарался избежать столкновения с хищником. Следовательно, произведение художественной литературы при любых трансформациях остается непроницаемым для реального, эмпирического воздействия, контакта, для буквально понимаемой встречи и взаимодействия с реципиентом. И это подтверждает вечный парадокс искусства: зная о вымышленности этого мира, чувствовать и переживать его, как правду.

Причем этот классический парадокс остается до сих пор не преодоленным, являясь одним из субстанциально-онтологических свойств и актуально необходимых условий жизненности и функционирования искусства. Так в культуре серебряного века, когда крайне важен был принцип жизнестроительства, культуростроительства, всеобщего экспериментаторства, и даже тогда реальность художественного произведения оставалась непроницаемой по своей сущности, недоступной для влияний *из* и *во* внеэстетическую среду, сохраняла статус парадоксальности. Художественное произведение всегда осуществляется только на границах (М. Бахтин). Это действительно и в случае с поисками, эпатажем футуристов, как итальянских, так и русских, и украинских [35; 68-74]. Например, и внешний облик Маринетти, и стихи, напечатанные на обоях Вас. Каменского, и трактаты М. Семенко о ликвидации Великого Искусства, и их действия и поступки вопреки всему актуализировались относительно непроницаемого эстетического семантического пространства. У Вас. Каменского «вульгарный материал из отчаянно-резких, мещанских обоев, – по наблюдению Ю. Герчука, – обернулся в книге неожиданной изысканностью, обогатил ее сочным цветом» [73, 216], а украинский футуризм осознал, что полное слияние, интеграция Великого искусства и повседневной жизни не может быть без гибели искусства [72]. Здесь по-прежнему важна ускользающая, значимая в своей семантической и эстетической напряженности, угрозе исчезновения грань между жизнью и искусством, нивелирования которой, не говоря уже о разрушении, приводит к гибели как произведения искусства, так и личности. Доказательством служат произведения и судьбы большинства русских и украинских художников начала XX ст. При всем стремлении слить жизнь и творчество, сотворить из жизни, и прежде всего собственной произведение – всегда заканчивалось трагически для обеих реальностей: и живой жизни, и эстетической. Семантическое, эстетическое развитие, прикосновение и претворение парадокса искусства оборачивалось полным разрушением и крахом смысла.

Еще как пример достаточно вспомнить сущность конфликта и его разрешение в упоминавшейся пьесе В. Винниченко «Белый Медведь и Черная

Пантера» или же рассказе Федора Сологуба «Красота». Героев и их произведения (картина у В. Винниченко, телесность у Ф. Сологуба) ждет смерть как наказание и предостережение за дерзость слияния неслиянного: живой, безмерной, безграничной, вечно непредсказуемой жизни и бездонного, беспредельного, человечески непостижимого, вечно становящегося образа; и как защита эстетического от грубого, вульгарного, тривиального, неразумного, чрезмерно наивного вторжения. Но как более страшный, утонченно садистский вариант кары за попытку разрешить жизненно значимый парадокс искусства может быть безумие. Герои рассказа Федора Сологуба «Свет и тени», поддавшись и уступив этому соблазну, вечно обречены на оксюморонно неразрешимое состояние: «улыбаются грустно и говорят друг другу что-то томительное и невозможное. Лица их мирны, и грезы их ясны – их радость безнадежно печальна, и дико радостна их печаль. В глазах их светится безумие, блаженное безумие. Над ними опускается ночь» [75, 266].

Останется непроницаемым мир, создаваемый искусством даже в кружке «аргонавтов» с их всевозможными «реальными» играми и «арлекинами», которые были «одним из способов преломления «аргонавтических представлений в быту» [74, 163]. При всей активной и специальной нацеленности *на* и *в* жизнь, повседневность, быт подобного рода эстетизирующих и театрализирующих игр и настроений между живой жизнью и эстетическим пространством была вполне ощутимая семантическая преграда, экран, все же не допускающие их перепутанности и слияния. В роли преграды, защитительного экрана выступало несколько факторов. Прежде всего взаимосвязь и взаимообусловленность внутренней свободы, бездонности личности, у которой, по мысли О. Мандельштама и Андрея Белого, много душ, много преходящих состояний и много я, субъективной реальности и модернистской иронии, которая, в частности, есть *пограничная область между эстетическим и этическим* (С. Кьеркегор). В конкретных актах и проявлениях, особенно в быту, жизне- и культуростроительства, как правило, всегда чувствовался и обнаруживался некий преднамеренный пафос, по природе своей антитетичный живой жизни; определенная стилизация как необходимый, ощущаемый, очевидный эквивалент чужого слова, голоса. Причем в этой роли могут выступать явления различного рода: диапазон разворачивается от театрализованных, ритуализированных вечеров у Вяч. Иванова и в «Бродячей собаке» до очень условных, специально опаздывающих приглашений на поэзо-вечера. Между своим и чужим словом разворачивалась напряженная, семантически и эстетически значимая игра, диалог, в результате которых и рождается противоречивая, оксюморонная целостность культуры серебряного века в ее повседневно-эстетическом проявлении.

Существенна непроницаемость художественно-эстетического семантического пространства даже в шутках (и шутках ли!) Андрея Белого, когда он пытался разыграть близких, разослав им отпечатанные типографическим способом визитные карточки от мифических существ: Виналия Левуловича

Белорога, Огыги Пеллевич Кохтин-Рроиков и т.д. За это он чуть было не оказался в сумасшедшем доме, и только вмешательство В. Брюсова, воспринявшего и понявшего правила игры, спасло положение. Даже в насквозь игровом, амбивалентном кафе «Бродячая собака», проникнутом духом розыгрышей, смещений и совмещений разнородных реальностей, мир делился на *господ артистов* и *фармацевтов*, т.е. всех прочих, которые были просто зрителями, меценатами, членами правительства, министрами, но не входили непосредственно в эстетико-игровую реальность. И только когда тонкая, значимая своим ускользанием, угрозой исчезновения грань между реальностями все-таки не ощущалась и разрушалась, то, например, непристойное поведение В. Маяковского актуализировалось относительно норм и правил живой жизни, а не эстетики, поэтики игры, зрелищности, и он оказывался в реальной тюрьме.

Аналогично дело обстоит и с художественно-эстетической реальностью в творчестве дадаистов, сюрреалистов, чьи интенции уже в 20-30-е гг. XX ст., активно поддержанные и усиленные теоретической рефлексией, были направлены на слияние живой жизни и искусства. Человеческая и творческая судьба, например, С. Дали, Г. Балля, А. Арто тому бесспорное доказательство. Тем не менее, стимулируя различными способами творческий процесс, вызывая особые состояния сознания, балансируя на грани всевозможных реальностей, дадаисты и сюрреалисты все равно не смогли сделать художественно-эстетическую реальность проницаемой. С помощью голода, бессонницы, боли, наркотических средств, алкоголя и прочих галлюциногенов, вызова и эксплуатации разнообразных пограничных психологических состояний вполне можно уловить и попытаться воплотить, передать в словах, звуках, мазках, жестах *потаянный смысл разноликого бытия* (Ст. Малларме). Однако реальность, созданная словом, звуком, кистью, знаком, так и останется недоступной проницанию, вопреки всяческим попыткам ее преодоления. Несмотря на то, что, фактически, все исследователи сюрреализма, дадаизма сходятся на том, что эти явления, сопричастные всем видам искусства, стремящиеся перелиться, слиться с жизнью, и что поэтому невозможно их изучение отделить от атмосферы, в которой они рождались и которую создавали сами. Тем не менее, проблема непроницаемости на всех уровнях произведений сюрреалистов и дадаистов так и остается актуальной.

Парадокс искусства, несмотря на все усилия, вплоть до сознательного эксплуатации безвкусицы, реди-мейда и галлюциногенных состояний, разнообразных сознательных стремлений непосредственно через собственное телесно-чувственное, психо-физиологически измененное я войти в эстетическую реальность, так и остался парадоксом. Как специально пишет по этому поводу Б. Дубин в преамбуле «От составителя» к подборке работ об А. Арто «Портрет в зеркалах»: А. Арто *жил в искусстве*. «Понятно, что смысл, нагрузка слова «искусство» тут в корне меняется (и роль Арто в подобном сдвиге едва ли не ключевая). Оно теперь – не столько искушенность, сколько

искус, не что-то отдельное от «жизни» (и отделяющее от нее отступившего на безопасную дистанцию вуайера-художника), а «сама жизнь». Последнее словосочетание, понимаю, захватано донельзя, поэтому поясню: «сама» ровно в том простейшем и неотвратимом смысле, что никакой альтернативной, «внешней», всеобщей и ничейной точки зрения тут существовать не может и куда бы то ни было выхода (отвлечения, передышки, укрытия, бегства) для так понимающего свое место художника тоже нет, поскольку он – и так на краю, он этот край и есть. Говоря пространственными метафорами, «дальше» кончается уже само «я», и не только лишь биографическое или другое индивидуальное эго, а сам принцип индивидуальности, как таковой. «Дальнейшее – молчанье» («смерть», «безумие», «иное», «ничто» – его, пугающее, но притягивающее и чуть ли не основополагающее, будут в XX веке называть разными безличными именами)» [76].

И здесь же, разбирая сущность творческого состояния А. Арто, специфику его произведений, которые разнообразны по родовой, жанровой природе, логику его, казалось бы, житейского поведения, исследователь добавляет одно очень существенное замечание. Подобное состояние реального безумия, реальных поступков, выражающихся и в плане творчества, и в плане повседневно-бытового поведения, разнообразные патологические состояния нельзя, как бы это не было соблазнительно, объяснять «в духе модной сегодня толерантности всего лишь «понять» и «принять» и непомерность, и неуместность, и крах Арто, сославшись на нерасчленимость текста и контекста в едином потоке своего – инсценируемого автором-постановщиком – существования? На стертость границ между бытом и искусством, да и вообще на относительность любой нормы? Вряд ли Арто принял бы такой политкорректный ход: всеядность и «тепловатость» его скорее отталкивали, он был для этого слишком «фанатик» (и сам искал – он ли один? – ярости, пусть даже черной, огня, только бы жег)» [76]. И А. Арто, играя с угрозой разрушения грани жизни и искусства, сошел с ума на самом деле, утратив чуткость к ловушке парадокса искусства. И еще один важный момент. То, что было предчувствовано и отображено в настойчивых поисках, экспериментах искусства рубежа XIX – XX ст., теперь всё активнее и смелей переходит грань искусства, нарушает и разрушает его нормы, границы и логику, всё значимее становится проблема антидействительности.

Хотя и в произведениях новейшей литературы (искусства вообще) невозможно действительно говорить о разрушении художественно-эстетической непроницаемости. Это невозможно, даже с учетом того, что оно стало изоморфно, с одной стороны, живой жизни и воплотилось в таких практиках как алеаторика, хэппенинг, инвайрэмент, саморазрушающееся искусство [77-80]. А с другой стороны, – средствам массовой коммуникации и в форме и в содержании: создают технообразы, виртуальную мультиреальность с различной степенью чувственно телесного восприятия [12-13; 49; 51-56; 66; 77; 79; 81]. Даже усиливающееся представление об интерактивности

современной литературы, когда «интерактивность – реальное воздействие реципиента на художественный объект, трансформирующее последний» [81, 430], не может в полной мере охватить и отразить якобы проницаемость художественно-эстетической реальности, ввести и сделать значимыми нормы эмпирической реальности. Интерактивность, несмотря на апелляцию к измененной парадигме чувствительности, не затрагивает субстанциальных основ и свойств бытия искусства и прежде всего искусства слова.

Это обусловлено, как нам представляется, тем, что, сколько бы ни было возможности в интернетовском варианте романа выбирать сюжетные линии, моделировать ход развития событий, находить различные модификации коллизий и моделировать образы героев; сколько бы в интерактивной форме существования произведения ты не становился героем и не ощущал на себе и через себя те или иные события, с реципиентом все равно ничего не произойдет. В данном случае не имеются ввиду девиантные или же патологические изменения с точки зрения психологии и психиатрии, которые вполне могут наблюдаться и под воздействием классической художественной литературы. Подобная, в общем-то, вульгарная, логика рассуждений может привести к тому, что «Гамлет» В. Шекспира будет восприниматься как пособие по уничтожению «домашних» противников, а «Вий» Н. Гоголя – как методическое руководство по защите от ведьмовства, не говоря уже о том, что произведения Ф. Достоевского, Н. Хвылёвого, В. Винниченко могут привести к настоящему безумию, а Э. Хемингуэя, С. Фицджеральда – к алкоголизму. Также речь не идет и о катарсисе, и воспитательной, духовно-нравственной, морально-этической стороне искусства слова, так как в этих случаях большую роль играет личностное духовно-нравственное состояние, готовность и открытость человека к диалогу с вечным. Не случайно Л. Выготский в «Психологии искусства» написал: «В искусстве актом чувственного восприятия только все начинается, но, конечно, не завершается реакция» [82, 206]. Реальность художественно-эстетическая, создаваемая литературой, непроницаема и безопасна для личности. Здесь проблема вновь возвращается к сущности и нормам бытия художественного произведения.

Как бы это ни было притягательно извечной наивно реалистической или же символистической, модернистской, а позже и постмодернистской тягой к отождествлению/слиянию жизни и произведения; как бы на первый взгляд не казалось, что вполне осуществимо проникновение на территорию слова, это все время принципиально оказывается недостижимо. М. Гиршман, касаясь вопроса бытия художественного произведения, еще в 1978 г. напишет: «Предмет художественного освоения (человеческая жизнь) становится содержанием литературного произведения, лишь полностью облекаясь в словесную форму, или иначе: лишь то из действительности, что стало словом, становится содержанием литературного произведения. В свою очередь, речевой материал превращается в художественную форму лишь постольку, поскольку в него «перетекает» содержание, поскольку он всецело проникается

непосредственными жизненными значениями, т.е. поскольку слово становится жизнью» [83, 439].

В случае же со средствами массовой коммуникации ситуация изначально совершенно иная именно потому, что жизнь в них завершается *заметкой в завтрашней газете* (А. Камю). И в тексте массовой коммуникации жизнь становится словом, конвенциональным, иронически безучастным к жизни, и в силу этого, исконно не способным стать жизнью. Реальность массовой коммуникации знает и реализует совершенно иной парадокс, нежели искусство. Она одновременно, точнее, одномоментно делает индивида в буквальном смысле героем произведения, сама оказывается проницаемой, оксюморонным образом сохраняя качества изображения. Например, это четко и наглядно прослеживается в эффекте «рекламной» реальности и реальных шоу. Так, реальное шоу «Естественный отбор» – это уже не просто развлекательная игра в ее традиционном понимании и не только текст массовой коммуникации, который порожден конъюнктурой социально-общественного массового сознания. Это и не представление в его неклассических проявлениях. Но это также и не девиантность и потакание девиантности с социально-этической, экономической, общественной точки зрения. Это то состояние непротиворечивости, аномальности, в которое, по настойчиво повторяемой мысли Ж. Бодрийяра, мы вступили живьем. Здесь до предела очевидно сходятся вновь три семантических пространства, измерения, взаимодействуя ризоматическим образом.

Для «проклятых поэтов», представителей Серебряного века, дадаистов, сюрреалистов, стремящихся сделать жизнь и произведение взаимопроницаемыми, скандалы, искусственно культивируемая повышенная эмоциональность, наркомания, галлюцинации, алкоголь вызывали состояние измененной чувствительности. Но они стимулировали достижение скрытых, сокровенных глубин творчества, творческий процесс, механизмы творчества. Однако в своей сущности не затрагивали реальность эстетическую. Сад С. Дали мог быть усеян черепами животных, а художник мог написать в дневнике: я плюю на свою мать. И эти погружения в конвульсии живой жизни и извлечение в таком состоянии ускользающего смысла, сотворение слова (звука, мазка) служили антуражем образа жизни художника – существа избранного, в силу многого ряда причин, вопреки всему противостоящему миру, желающему его исправить/проявить подлинные основания и свойства мира. Кроме того, в сюрреализме одной из констант являлся юмор и юморист как одна из важных позиций творца в жизни и творчестве. Юмор, преимущественно черный юмор, выступает в той же защитной, оградительной роли, что и ирония в раннем модернизме, а юморист, по словам Ив Дюплесси, «отделят себя от жизни, чтобы рассмотреть ее как зритель...» [Цит. по 77, 138]. Действия и поступки даже Даниеля Бюрена, Сол Левитта, Ясперс Джонса актуализируются следующим моментом, важным именно своей вопросительной формой, которая в явной или же имплицитной форме, но обязательно присутствует в

позднем модернизме и в культуре постмодернизма. Как известно, Я. Джонс, изобразив американский флаг в его натуральную величину, задал симптоматичный и знаковый по своей сущности вопрос: это флаг или живопись? Аналогично дело обстоит и с уже упоминавшейся кроватью-«Кроватью» Р. Раушенберга. Собственно вопрос, наличие вопрошения, как определенного аналога сомнения, иронии, юмора, ерничанья, позерства и является показателем эстетического измерения как измерения приоритетного. Знаком того, что вопреки всему не произошло нарушения/разрушения его проницаемости, и ведущими являются нормы, регуляторы этого семантического пространства, и парадокс искусства действителен.

В словесности массовой коммуникации изначально функционируют кардинально иные законы и закономерности, которые направлены на естественное и неантитетичное смещение и совмещение норм различных и разнородных реальностей, хотя на первый взгляд, что реальное шоу фактически ничем не отличается от произведений искусства постмодернизма. Особенно если учесть его (постмодернизма) трепетную и порой восторженную любовь к черному юмору, цинизму, стремлению воплотить самые бредовые, безумные идеи и явления, превратив все в случайность, шок, тотальное сумасшествие и карнавал преступников, уродов, радикальных извращений. К тому же не стоит забывать актуальность слияния высокой и низкой культур в постмодернизме, влечение к синтезу собственно искусства и методов, приемов, образов, исконно принадлежащих средствам массовой коммуникации. И под таким углом зрения вполне можно говорить о реальных шоу как текстах массовой коммуникации, воплощающих нормы и логику культуры постмодернизма и преподносящих их массовой публике. Естественно, что интеллектуальные произведения Р. Виктюка, «венской группы», Д. Бургца, О. Мюля, О. Танненбаума, Б. Вотье, В. Акончи не могут быть адекватно своей сущности восприняты массовым сознанием. А в связи с тем, что основные эстетические, художественные, культурные идеи, проблемы, темы, образы эпохи всегда имеют эпигонов и своеобразных трикстеров, то вполне можно реальные шоу интерпретировать как аналог неклассического варианта искусства, доступного массовому восприятию. Чем многие реальные шоу с формально-содержательной точки зрения отличаются от митсшпиля, инваэременты, хэппенинга?

Например, в «Запретной зоне» героями, а иногда и невольными героями, реального шоу становятся обыкновенные люди, ведущие обыкновенный, повседневный образ жизни, принимая при этом форму эстетического изображения. В том же «Естественном отборе» действуют реальные люди, реальные крысы, реальные пауки, реальные клетки, а в героев передачи – живых обыкновенных людей – бросают реальными помидорами, яйцами, запускают в реальных аппаратах, предназначенных для проверки и подготовки космонавтов и т.п. Но, что тоже вполне естественно, им не причиняют специально реальных травм и повреждений, скажем, как в реальной житейской обстанов-

ке скандала, драки, выяснения отношений или же спортивных состязаний. Конечно же, вполне можно толковать это как погоню за рейтингом, цинизм поля журналистики, усиление и дальнейшее развитие журналистики как тотальной «иносферы» современной культуры, как нарастающую девиантность культуры. Это можно исследовать под традиционным углом зрения и говорить об извечном потакании массовой коммуникации вкусам и пристрастиям толпы, поднять в очередной раз вопрос о профессиональной этике и негативных процессах в социальной действительности. Можно трактовать как проявление темного дионисийского начала, свойственного культуре, особенно западноевропейской, и вывести истоки реального шоу даже из боев гладиаторов. Но тогда проблема будет локализована и выхолощена, так как субстанциально значимый эстетический момент сведется к культурному истоку, проблеме фона, оформления, «упаковки», как предлагает это понимать П. Слотердаjk, и, в лучшем случае, к изоморфизму искусства и массовой коммуникации, их неразрушимой родственности.

Действительно, если посмотреть на оформление студии того же «Естественного отбора», то легко можно увидеть, что она представляет собой явно цитатное и легкое для «прочтения» и декодирования даже массовым сознанием явление. Доминирующими ипостасями, стереотипными, доступными массовому сознанию, превратившимися для него в знаковые, выступают стилизации под:

- древнеримскую культуру с ее цирком, боями гладиаторов, нормами и моделями поведения публики, широко тиражируемыми в последнее время массовой коммуникацией. Причем это реализуется не только на визуальном уровне, который создает видеоряд (образы подручных, кинетическое моделирование образа и действий участников, цветовое решение декораций), но и действиями организаторов, ведущих шоу, их частным и целенаправленным обращением в зал с призывом огласить приговор (мнение) тому или иному герою;

- садомазохистские фантазии, пропущенные и смоделированные средствами массовой коммуникации, а не пришедшие непосредственно из первоисточников. Это всякого рода приспособления, инструменты для пыток и при этом чрезмерное преобладание кожаной одежды, тотальная активизация сексуально-эротического начала и актуализация бинарной оппозиции господин/хозяин;

- мир антиутопий, прежде всего, кинофильм «Бегущий человек» с А. Шварцнеггером, романы Дж. Оруэлла (преимущественно «1984»), но вновь-таки в их вторичном, модифицированном и упрощенно вульгаризированном, облике. К тому же ведущий воплощает нечто среднее, амбивалентно неопределяемое между социально уполномоченными судьями и вершителями человеческих судеб в антиутопиях и Воландом из булгаковского культового, однако знакового и предельно адаптированного для понимания массовой куль-

туры, и в силу этого выхолощенного, опошленного, романа «Мастер и Маргарита»;

- поэтику и образность порноиндустрии, когда в газетно-журнальных, телевизионных, видео, радио, интернетевских материалах постоянно эксплуатируются несколько стереотипных шаблонных образов. Как это, например, из номера в номер в журнале «Вне закона» формулируется в рекламе секс-услуг: «Твое виртуальное love-приключение. Набери номер и оно начнется с медсестрой, прислужгой, нимфеткой, училкой, Госпожой, начальницей, нимфоманкой» [84, 10]. Ведущего постоянно окружают две медсестры с явно прочитываемой порнографической образностью и поэтикою, а ведущая – это наглядное, доведенное до предела воплощение Госпожи или же начальницы.

Естественно, что это можно трактовать как специфическую зрелищность эпохи постмодернизма, если бы вот такое смысловое бытие и эстетическая представленность текста реального шоу не моделировала и адекватного героя. А самое главное, не производила адекватных, изначально разрушенных, абсурдизированных смыслопорождающих интенций. Здесь наблюдается нивелирование и пренебрежение главным парадоксом искусства. Реальность реального шоу – это проницаемая реальность, в которой индивид одновременно реализуется и как полноправный театральнo-драматический актер, и как частный человек. Причем, это не проблема обнажения границ, на которых только и осуществляется производство искусства; это и не знаменитый хрестоматийный парадокс актера, актерского мастерства, психологии, техники перевоплощения, актуализированных эпохой театральности, лицедейства; это и ненаглядное проявление концепции всеобщей театрализации современной культурной ситуации. Это, преимущественно, обнажение изначального парадокса массовой коммуникации, одна из субстанциальных особенностей которой заключается в способности делать преображенную действительность, изображенную реальность проницаемой. Сущность этого парадокса можно сформулировать так: зная о том, что перед тобой актуальная социоцентричная эмпирически и общественно значимая информация, в то же время воспринимать ее как образно-эстетический феномен. Герой реального шоу это демонстрирует чрезвычайно наглядно. Он может непосредственно вот здесь и сейчас до предела очевидно манифестировать логику и нормы разнородных реальностей, делая их взаимопроницаемыми, открытыми, но и безучастными друг к другу. Измененная парадигма чувствительности, тонко и довольно-таки быстро реагирующая на произошедшие со словом трансформации, предполагает и кардинальные модификации *внутри* и *с* изображаемой реальностью, а также реальностью живой жизни. Проблема нормы заключается в том, что она (норма) больше не может выступать как регулятор, центральная и наиболее важная точка отсчета. И даже представление о нормативных отношениях как отношениях, благодаря которым восприятие и осознание собственного я, окружающих людей, предметов, явлений обладает длительной, устойчивой самоидентичностью, самобытийностью, утрачи-

ваются, разрушаются. Это происходит в связи с тем, что становится неясным, нечетким представление о контексте(ах), логике(ах), аксиологической(их) системе(ах), относительно которых должен произойти процесс нормализации, регуляции, стабилизации.

Действительно, человек во время игры может внезапно добровольно или под влиянием определенных факторов (болезнь, непредусмотренная неприятная встреча с кем-либо из игроков, организаторов, непринятие в самый последний момент правил, условий игры и т.д.) отказаться от участия в зрелище, покинуть площадку, мотивируя это далеко не эстетическими, прагматически сценарными причинами, а самыми обыденными причинами, нарушив/разрушив тем самым тщательно запланированные действия, набор героев, логику сюжета. Более того, подобные поступки «впускают» в условное эстетическое семантическое пространство реального шоу живую жизнь с ее нормами, законами и закономерностями. Однако и это не может быть достаточным фактором, доказывающим проницаемость реальности, создаваемой средствами массовой коммуникации. В конце концов, в реальных шоу есть, как и в театральных представлениях, герой (актер) – дублер. Конвенциональность и проницаемость реальности массовой коммуникации происходит даже в момент осуществления зрелищности. К кому, например, в одной из передач перед началом очередного и физически, и психологически, и этически, и эмоционально, и эстетически напряженного момента (неприятного испытания) обращается женщина – одна из героинь «Естественного отбора», – прося быть с ней «полегче»? К реальным живым людям, которые обладают определенными этическими, нравственными представлениями, элементарной человечностью и способны проявить сострадание и понимание? Специалистам, укорененным в социальной повседневности, которые сейчас будут выполнять свою работу, четко предусмотренную сценарием, и могут быстро и профессионально отреагировать, не позволив сорваться представлению из-за эмоций человека? К цитатно фантазмагорическим героям, то ли демонам, то ли подручным палача, то ли исполнителям садистских капризов, готовых отреагировать на реплику в актерском диалоге? И кто задает вопрос: простая, испуганная происходящим женщина, пытающаяся таким образом скрыть ужас, смягчить ситуацию? Героиня шоу, принявшая игру, решившая импровизацией усилить эффект правдоподобия, реальности происходящего? Человек, готовый к лицедейству, прочитавший и понявший цитатный, условный, основанный на черном юморе, образно-эстетический характер действия и решивший показать свое знание кода, умение его применять? Вопреки всему флиртующая кокетка, стремящаяся максимально полно использовать средства и возможности массовой коммуникации, актуализировать ее информационно-рекламное основание? И был ли это действительно вопрос, вопрос-просьба или же риторический прием, или же пиаровский ход, или же сценарный трюк, или же спонтанно проявившаяся реакция, чья и какая?...

А люди – игроки, зрители, телезрители, – которые идут на реальное шоу к А. Абдулову, – ведущему шоу, к кому и на кого/что они идут смотреть? И какое смысловое бытие воплощает он? Это популярный, любимый *актер* многих поколений, ассоциирующийся и с Медведем («Обыкновенное чудо»), и с красавцем-любовником («Ищите женщину», «Карнавал»), и с Жакопом («Формула любви»), и с пройдохой адвокатом («Тот самый Мюнхгаузен»), и с рыцарем Ланселотом («Убить дракона»), и с обаятельным умным аферистом («Гений»), и с ироничным, рыцарственным вором в законе («Next»), играющий потрясающий спектакль по новым правилам или же дающий по многим факторам необычное для публики представление? *Ведущий* очередного модного реального шоу, популярного и престижного телевизионного проекта, эксплуатирующий уже, как принято сейчас определять, раскрученный бренд, имя, марку – «Александр Абдулов» и занимающийся дальнейшим тиражированием, саморекламой, самопропагандой? *Лицедей*, в силу профессиональных обязанностей, представлений и традиций, исполняющий безучастную роль в одной из экономически, и в первую очередь медиаэкономически, выгодной, перспективной и престижной, социально-конъюнктурной программе? *Профессионал* новой формации, решивший бесстрастно применить свои знания, навыки, умения в одной из многочисленных программ? *Частный человек*, нашедший удобный, легальный, престижный, до предела визуализированный и прибыльный способ удовлетворения своих фрейдистских комплексов, садомазохистских настроений и фантазий? *Социальный индивид*, всегда ведущий активный социально-общественный, светский образ жизни, привыкший к славе, уважению, востребованности и потому пытающийся выжить в новых экономических, социальных, этических, психологических условиях, принять и поддержать их нормы, стандарты, требования? *Маэстро*, в смысле Мастер, творящий суд над обывателями, жаждущими любой ценой и любого сорта славы и обогащения, превращающий цинизмом и усталым, жестким сарказмом, неверием все мелочные, неистинные, до предела ограниченные условностями, выхолощенные, мертвые нравственно-этические, социальные представления в ничто? *Герой комиксов*, экспортированных в нашу повседневность массово популярных боевиков, фэнтези, упрочняющийся в образе-схеме злодея, искусителя?...

И с какой точки зрения поставлены, правомерны эти вопросы, и, следовательно, нормы и логику какого измерения они проясняют? С одной стороны, здесь важны и равноправны эстетическое, коммуникативное, реально житейское. С другой стороны, происходит актуализация следующих равноправных в своих интенциях подходов: литературоведческого, журналистского, коммуникативистского, структурно-семиотического, психоаналитического, социально-общественного, культурологического. И нужно ли, уместно ли в подобных случаях, где, как гласит, призывает, соблазняет один из возможных слоганов шоу, бушуют первобытные страсти, говорить о театральном

волке и мальчике-зрителе или уже случилось воплощение того оксюморонного состояния, о котором провидчески предупреждал О. Мандельштам:

В кустах игрушечные волки
Глазами страшными глядят
[85, 29]?

Но тогда возникает ряд вопросов, провоцирующих уже исследователя. Какую и чью норму или набор норм возможно применить, даже если хорошо усвоить, что текст живет только на пересечении нескольких норм, а сущность эстетической нормы антиномична (Я. Мукаржовский)? Каким образом регулировать и упорядочивать действительность, т.к. не вполне ясно, что представляет собой эта действительность? Каковы ее границы, структура, объем, основания? Относительно чего происходит нарушение нормального хода событий: живой жизни, образно-эстетической, художественной, журналистской реальности? Одновременно до предела актуализируется проблема понимания и разрушенного понимания, когда утрачивается крайне значимое понятие *меры предшествующего знания* (М. Мамардашвили). Естественно, что заостряется и такой немаловажный вопрос: благодаря чему, на каких основаниях, принципах и каким образом возможна интерпелляция индивида? Или же это проблема крайнего, ничем (в смысле никакой нормативностью) не сдержанного, стихийного и до предела свободного проявления индивидуальности, о чем писала Н. Арутюнова?

Конечно, вполне возможно со структурно-содержательной точки зрения, соотнести реальное шоу и хэппенинг, теория и практика которого были заложены еще дадастами и впоследствии активно развивались в искусстве конца 50 – начала 80-х гг., когда вновь стала актуальной проблема взаимодействия, проницаемости друг для друга эмпирической и эстетической реальности. Как отмечает А. Зверев в словарной статье «Абсурдизм» в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» (2003), хэппенинг – «импровизированное сценическое действие, требующее непосредственной вовлеченности аудитории. В хэппенинге рассказываемая история и определенное значение сотворяются на глазах публики, которая принимает активное участие в этом действе, выходящем за рамки театра и собственно искусства. Отвергая основные установки драмы абсурда, хэппенинг, вместе с тем, перенял у нее важнейший принцип алогичности и несостыкованности элементов, из которых складывается представление, призванное с максимальной аутентичностью передать характер изображаемого мира» [86, 11].

Казалось бы, что реальное шоу и хэппенинг совпадают по многим моментам и вообще изоморфны. Ведь и для реального шоу значимы моменты взаимосвязи принципов, методов искусства и не-искусства, живой повседневной жизни, нерелефлексивной спонтанной реакции участников представления, а также массовой коммуникации с ее злободневностью, актуальностью, передачей непосредственных событий, фактов, нацеленностью *на* и *в* жизнь. Исходя из этой позиции, можно говорить, что реальное шоу – аналог

хэппенинга *в* и *для* массовой культуры. И тогда проблема проницаемости разнородных реальностей и преодоления, разрушения парадокса искусства не может быть поставлена как действенная, т.к. в хэппенинге, вопреки всем его стремлениям выйти за рамки собственно искусства, сотворить антидействительность, преодолеть нормы образно-эстетического измерения, все равно сохраняется и является значимым понятие меры предшествующего знания, актуализированного относительно преодолеваемого, но искусства. Хэппенинг изначально генетически и типологически нерасторжимо и вполне естественно связан, обусловлен парадоксом искусства, его разнообразными провокационными формами проявления, которые особо разрабатывала «венская группа», да, можно сказать, и вся превалирующая художественная культура второй половины XX ст.

Безусловно, что с формально-структурной точки зрения реальное шоу близко к хэппенингу, особенно при условии, что само слово «хэппенинг» означает «происходящее», «случающееся», как отмечает Ю. Борев, «каждый может выйти из игры, когда хочет [79, с.335, 336]. Однако не стоит забывать, что «хэппенинг – представление, заранее спланированное и подчиненное либретто и режиссерскому замыслу. Подчиняясь им в основном действию, в остальном участники импровизируют» [79, 336]. Кроме того, хэппенинг изначально, в силу того, что сознательно восходит к художественным поискам, экспериментам начала XX ст. в различных по природе и родам искусствах, обнажает и изображает сам творческий процесс, пытается сделать доступным наблюдению технику творчества, муки и рождение произведения. А «зрители сосредотачиваются не столько на результате, сколько на процессе» [79, 337]. Реальное шоу, казалось бы, формально типологически схоже с хэппенингом. В нем есть в наличии сценарий – эквивалент либретто; участникам можно покинуть площадку по собственному, глубоко субъективно мотивированному желанию; наблюдается специальный синтез литературного, драматического, музыкального, живописного начал. В нем также обязателен конфликт или даже система конфликтов. Зрители активно вовлекаются в действие различными способами и участвуют в происходящем. Предусмотрен момент случайности, непредсказуемости, нарочитой скандальности. К тому же создается какая-то условная, моделирующая новый опыт пространственной ориентации ситуация. Таким образом, вполне уместно говорить о появлении новой разновидности хэппенинга в условиях массовой коммерциализированной культуры, где все поставлено на тиражирование, воспитывается желание, стремление, жажда потребления.

Однако, как нам представляется, есть один крайне важный момент, проясняющий, что невозможно к хэппенингу и реальному шоу применить одни нормы, законы и меры предшествующего знания. Главное, что различает хэппенинг и реальное шоу, так это субстанциально отличные позиции участника, зрителя и режиссера. В реальном шоу участник играет не роль, воплощает и ведет, импровизационным образом развивает и осуществляет не

лейтмотив либретто, а выбирает в качестве маски, персонажа, образа себя или, может быть, себя возможного, одного из себя возможных или желаемых. Но такая тонкая, значимая своим растворением, ускользанием грань между хэппенингом и реальным шоу много проясняет в их изначальном различии, невозможности применить норму/набор норм как регулирующее, упорядочивающее, стабилизирующее начало. В хэппенинге художественная реальность вопреки всему остается до конца непроницаемой. Здесь сталкиваемые, совмещаемые реальности утрачивают свою самооценку, самозначимую, четко определенную родовую принадлежность, актуальность и активность реализации, но оставляют угрозу нормативной неопределенности. Причем явно ощущаемую и значимую именно этим угрозой преодоления, неопределенности нормативности, что и выступает для зрителя одной из ипостасей меры предшествующего знания. Здесь действует актер, лицедей, который особым образом моделирует и модифицирует пространственно-временные параметры; это все равно герой иного измерения, недоступного принципам и нормам живой жизни [См. по этому поводу: 87-88]. В реальном шоу эстетическая реальность, совмещена с эмпирической и информационно-коммуникативными реальностями. Это делает проблему нормы и сущности искусства словесности изначально лишенными соблазна исчезновения, угрозы разрушения. Здесь, в отличие от хэппенинга, выступает обыкновенный человек, который знает, что все-таки это он, а не маска, образ даже в их постмодернистском, сугубо экспериментальном смысле, как знают это зрители, как просчитывают его как определенный психологический тип организаторы реального шоу. Вследствие этого в тексте массовой коммуникации жизнь и ее изображение становятся открытыми, взаимопроницаемыми.

В итоге исследования словесности Нового и новейшего времени становится понятным, что перед нами не просто «обыкновенный» переходный период в развитии культуры и словесности. Тот период, когда «рубежное сознание тем и хорошо, что оно «подводит итоги» прошлому и активно экспериментирует в поисках нового» и ему «свойственны специфические черты переходного сознания: эклектичность, острое чувство распутья, признаки растерянности или отчаяния» [89, 5, 27]. Нет. Перед нами принципиально иное явление, которое неуместно, да и невозможно объяснить только с позиции переходности, этапности, даже кризисности и граничности. Все это, в конце концов, временность активного экспериментаторства, смысловой и эстетической переориентации, эклектичности, которые предполагают переход в новую нормативную систему, создание и выбор новой иерархии ценностей, ориентиров, приоритетов, когда происходит эпистемологическая, аксиологическая, когнитивная, субстанциальная смысловая, эстетическая, повседневная централизация. По крайней мере так было во все переходные периоды европейского культурного сознания, что позволило говорить о феномене переходности в культуре в целом. Например, Ю. Хабермас определяет это переходное состояние, свойственное, по его мнению, всем без исключения евро-

пейским этапам развития культуры, начиная с поздней Античности, когда произошло разграничение «обретшего официальный статус христианского настоящего и языческого римского прошлого» [90, 41], и по сегодняшний день так: «модерн – незавершенный проект» [90]. В. Халипов, отталкиваясь от философско-культурологических размышлений романтиков, Ф. Ницше, Ю. Хабермаса, пытается выстроить «культурные цепочки» развития художественно-эстетической мысли Европы и стран, воспринявших ее культуру [91]. Таким образом, переходность с определенным набором устойчивых признаков – нормативно закономерное явление развития европоцентричной культуры.

Однако XX век, как особо напряженный момент бытия словесности Нового времени, «не укладывается» в понятие переходности. Если для его верхней границы (рубежа XIX – XX столетий) еще можно говорить о феномене рубежности, то последующее развитие свидетельствует о стабилизации принципиально нового, нежели простая переходность, явления. Это явление лишь внешне носит черты традиционной переходности, кризисности сознания культуры, апеллируя к принципиально иным онтологическим основаниям. О его истоках, природе, сущности, функциях, объеме, статусе еще трудно определенно говорить, но оно уже ощущается и осознается исследователями как не просто существующее, а имеющее глобально-закономерный характер. Он обусловлен укреплением аномального состояния словесно-культурного сознания, где одновременно сосуществуют и задают тенденции развития два субстанциально различных типа слова. В связи с этим интересно рассмотреть такое важное и активно разрабатываемое явление, как текстуальность.

2.3. Проблема текстуальности в её преломлении относительно художественного текста и текста средств массовой коммуникации

Все разговоры вокруг специфики словесности Нового времени, нормы, парадокса искусства как непрерывных проявлений проблемы художественного/внехудожественного, эстетического/внеэстетического так или иначе, но фокусируются вокруг проблемы текста и текстуальности. А на современном нам этапе существования культуры, когда слово все чаще подменяется/заменяется информацией как словесно-знаково-кинетически-аудиальным потоком, характеризующим сознание медиатизированной культуры, задавая тенденции и перспективы своей особой текстуальности. Не случайно Ж. Баландье и другие представители французской гуманитарной науки определили средства массовой коммуникации как тотальную, господствующую «иносферу» бытия современности. И это невозможно не учитывать при исследовании основных теоретических аспектов соотношения текстов художественной литературы и массовой коммуникации, который создают целое словесности Нового и новейшего времени.

Текст, как и язык, в XX веке, особенно во второй половине, становится одной из актуальных и провокационных проблем гуманитарного знания.

Хрестоматийное *все есть текст* (Р. Барт) и *нет ничего вне текста* (Ж. Деррида) – наиболее яркое и демонстративное отображение всеобщей текстуальности сознания и текстуализации мира. Гуманитарное сознание онтологизирует текст: ведь *ничего не существует вне текста* (Ж. Деррида), человек, мир осуществляются и реализуются как текст (Ж. Деррида). Кроме того, есть *гено-текст* и *фено-текст* (Ю. Кристева), *текст-удовольствие* и *текст-наслаждение* (Р. Барт), *эротическая текстуальность текста* (Р. Барт), *тело как текст* и *текст как тело* (Р. Барт). Текстуальность «захватывает», *интерпеллирует* (Л. Альтюссер), фактически, подавляющее большинство исследователей, которые представляют различные школы, течения, направления. Она одновременно оказывается универсальным и спекулятивным ключом ко многим бытийным проблемам. С этой точки зрения показательно название сборника статей наиболее значительных французских философов второй половины XX ст., таких как М. Мерло-Понти, М. Дюфрен, Э. Левинас, П. Рикёр, А. Камю, Ж. Деррида, Ж. Делёз, Ю. Кристева, Ж.-Л. Нанси, – «Интенциональность и текстуальность» [92]. Составители сборника Е. Найман и В. Суровцев в первой из вступительных статей («От осмысления к чтению и письму») отмечают, что этих философов вряд ли объединяет какая-либо общая теоретическая концепция. Однако одной из общих идейных позиций является представление о том, что «мышление в границах современного мира не имеет практического эффекта, не будучи вовлечено в сферу письма или «рассеянных» текстов. «Текстуализация» мира приводит к восстанию голоса Другого в противовес авторитарному голосу, захватывающему всю власть» [92, 9].

При этом одной из ведущих, жизненно важных, определяющих облик и судьбу культуры по-прежнему остается проблема соотношения, глубинной онтологической взаимосвязи языка и текстуальности. Язык выступает той средой, основой и точкой отсчета, отношение и переосмысление которой является принципиально необходимым условием движения, развития и осуществления мысли. Без этого, фактически, невозможен никакой разговор о тексте, текстуальности и текстуализации, т.к. не будут намечены и заданы тенденции, методологические и идеологические основы, границы, логика понимания современной культурной ситуации, которая настоятельно требует переосмысления всей предыдущей истории развития и определяется как ситуация *отмечания разницы* (Ж. Делёз). И язык, проблематизированный, постоянно, целенаправленно на протяжении XX ст. подвергаемый анализу и интерпретации, выступает гарантом жизнеспособности и жизнестойкости не только словесности, но и культуры, личности. Переосмыляется не только его статус, но и близкородственные понятия. Язык оказывается в парадоксальных, порой даже девиантных отношениях с речью, письмом и текстуальностью.

Так, Ж. Деррида уже в первых строках первой главы «О Грамматологии», озаглавленной программно четко, лаконично и прозрачно – «Конец

книги и начало письма», – заявляет: «*Проблема языка* (курсив автора. – Э.Ш.), как бы ее ни понимать, никогда не была такой, как все. Но сегодня, как никогда, она *как таковая* (курсив автора. – Э.Ш.) заполнила собою весь мировой горизонт самых различных исследований и самых разнородных (по цели, методу, идеологии) речей. <...> И вот, в результате медленного, еле ощутимого, но неуклонного движения все то, что уже в течение по крайней мере двадцати столетий собиралось и наконец собралось воедино под именем языка (*langage*), ныне начинает менять свое пристанище и получает имя письма. В силу этой еле уловимой необходимости понятие письма как будто уже начинает выходить за рамки языкового пространства... <...> во всех смыслах этого слова можно было бы сказать, что письмо переполняет язык и выходит за его рамки» [93, 119, 120]. Глобальность и серьезность происходящих перемен характеризует то, что письмо уже охватывает, захватывает язык и включает его в себя, но не нивелирует или же растворяет. Язык теперь все более актуализируется практиками письма, которое тоже преодолевает локальность своего определения и пускается в авантюрное приключение, как это определяет не только Ж. Деррида, но и Ж. Делёз.

Проблема вновь фокусируется вокруг вопроса сложных отношений *logos* и *phone*, голоса, хранящего феноменологическое молчание, и речи, обращенной к ты, которые изначально структурируют, определяют и направляют развитие нашей культуры. Эта все та же проблема бытия и коммуникации, которая в конце XX ст. будет актуальной и ощутимой не только для философского, академического типа научного знания, но даже для массовой культуры, все больше проникая и пропитывая собою телесность повседневности. Постсовременность – это тот этап развития, когда с предельной очевидностью и ясностью становится понятно, что у языка и письма не просто сложные и довольно-таки запутанные отношения, обусловленные их различными субстанциально-онтологическими свойствами, а это авантюра, которая «в течение трех тысячелетий связывала технику с логоцентрической метафизикой. И вот теперь она, кажется, начинает *выдыхаться* (курсив автора. – Э.Ш.), и примером тому – смерть книжной цивилизации <...> Однако эта смерть книги, несомненно, возвещает (а в некотором роде и всегда возвещала) не что иное, как смерть речи (*так называемой* (курсив автора. – Э.Ш.) «полной», «цельной» (*pleine*) речи) и новое измерение в истории письма, в истории как письме» [93, 122]. Как видим, рассуждения вновь возвращаются к проблеме полиглотности культуры, ее непрерывной активизации историей, историческим типом мышления и реализации через различные дискурсивные, до предела историчные по своей сущности, практики, что является одним из условий и оснований еле заметного, но существенного превращения всего в письмо, в текст.

При определении сущности различия языка и письма, а также моментов их схождения важны два тезиса, которые определяют и делают очевидными происходящие в настоящем процессы. Во-первых, в эту практику

текстуализации мира попадает, практически, все: словом «письмо» «обозначаются не только физические жесты буквенной, пиктографической или идеографической записи, но и вся целостность ее возможности; <...> все то, что делает возможной запись как таковую – буквенную или небуквенную, даже если в пространстве распределяется вовсе не голос: это может быть кинематография, хореография и даже «письмо» в живописи, музыке, скульптуре и др. Можно было бы говорить и о «спортивном» и даже «военном» или «политическом» письме, подразумевая под этим приемы, господствующие ныне в этих областях. Слово «письмо», таким образом, относится не только к системе записи, которая здесь вторична, но и к самой сути и содержанию этих видов деятельности» (курсив наш. – Э.Ш.) [93, 122]. А это приводит к тому, что кардинально меняется представление и об особенностях, свойствах слова логоцентричного и информации, информационно-коммуникативных практиках и их возможностях.

Расширяется и принципиально переосмысливается понятие сообщения, обусловленное прежде всего тем, что преодолевается вербальноцентричность, жесткая знаковая зафиксированность и представленность; все более распространяется звукозапись, видео и иные средства хранения языка, его функционирование в отсутствие говорящего. И, естественно, что при этом язык сам превращается в текстуализирующую силу письма, обладающую столь важным для современного культурного сознания практическим эффектом. Человек как существо культурное принадлежащее и обладающее языком и письмом, тоже изменяет свой статус и текстуализируется.

Во-вторых, что тоже крайне значимо для прояснения сущности происходящих перемен, сознательной легитимации аудиовизуальной парадигмы культуры, «неслучайная взаимосвязь кибернетики и «гуманитарных наук» о письме свидетельствует о перевороте еще более глубоком» [93, 124], нежели можно было себе представить, так как уже стало очевидным, что субстанциально-онтологические основы и свойства письма в его расширенном и углубленном понимании, интерпеллировавшем культурное сознание и определяемые им практики, уже не исходит только из логоса. Совершается преодоление и разрушение классических, господствовавших длительное время отношений и соотношений, в том числе и представлений о книжном, логоцентрическом способе понимания и артикуляции мира и человека.

Текстуальность, развивающаяся и существующая в современной словесно-культурной ситуации, обязательно учитывает этот комплекс проблем, когда «человек всегда обнаруживает себя включенным в различные дискурсивные практики, где текстовая и языковая коммуникация перестает быть функцией субъективности, а определяется логикой контекста» [92, 8]. Однако постоянно необходимо помнить, что отсутствует единый и всеобщий контекст и ведущим оказывается именно конфликт интерпретаций как тот семантический емкий и плотный сгусток, который собственно и порождает возможность истинной полиглотности культуры, изменения ее информаци-

онно-коммуникативных процессов и практик. Текст и текстуальность, расширенные до бесконечности, грозящие одновременно и полной, ничем не ограниченной и ничем не определенной свободой, и окончательным крушением мира и личности, выступают манифестацией определенного пространства, или лучше сказать, территории игры. Здесь «по-новому предстанет подавляемая разнородность, несоизмеримость, девиантность и чуждость, становясь при этом равноправными участниками истории и метафизики» [92, 10].

Вполне естественно и закономерно, что диапазон понимания и толкования текста и текстуальности широк, разнообразен круг соотносимых с ним понятий и проблем. Так, например, проблема взаимосвязи я, имени, именования, телесности, языка, коммуникации, другого, мифа и текста, помимо уже упоминавшихся мыслителей и ученых, актуальна для Ж. Лакана, Д. Серла, Т. Донеллана, К. Леви-Строса. На это указывает С. Жижек в книге «Возвышенный объект идеологии» [94], размышляя, в частности, непосредственно о политической и идеологической текстуальности и ее взаимосвязи с информационно-коммуникативными практиками и процессами современности. Не менее актуальна эта проблема и для М. Фуко, Ж. Делеза, Ж. Бодрийяра, хотя в их работах исследование текста как сугубо теоретической проблемы не преследует специальной цели. Для этих мыслителей более значима текстуальность сознания и текстуализация мира, их соотнесенность с такими проблемными понятиями как, смысл, сознание, тело (телесность), знание, информационно-коммуникативные практики. И эти новые типы соотношения, взаимосвязи приводят и к принципиально новым способам выстраивания и существования текста и тактик текстуальности. Человеку необходимо осознать, что он живет в «эру *тактильной* коммуникации», когда происходящие процессы «ближе к тактильности, чем к визуальности, при которой сохраняется относительно большая дистанция и возможность задуматься. Осязание утрачивает для нас свою сенсорную, чувственную значимость («осязание – это взаимодействие разных чувств, а не просто контакт кожи с объектом»), зато оно, пожалуй, становится общей схемой коммуникации – но уже как поле *тактильной* и *тактической* (курсив автора. – Э.Ш.) симуляции...» [95, 137-138]. (О чем, кстати, уже неоднократно заходила речь, когда касались словесности доминирующих в постсовременности электронных средств массовой коммуникации и такого жанра, как реальное шоу.) Именно такое представление о смене визуальности тактильностью, особенно поддерживаемой и развиваемой системой mass-media, позволяет говорить и об активно происходящих изменениях статуса и функций не только словесности, но и культуры. Культура все больше понимается как ансамбль (система) текстов (Ю. Лотман, И. Смирнов, У. Эко), как вхождение в киберное состояние (Н. Маньковская).

Текстуальность, казалось бы, нивелирует границы и различия между дисциплинами, объектами гуманитарного знания, доминирующими предме-

тами, делая целью исследовательских интересов исключительно текст. Текстуальность переакцентирует внимание в плоскость аудиовизуального ансамбля знаков, а культура постепенно утрачивает и переживает крушение имманентного авторитета слова. В новой культурной ситуации «уже сам факт того, что сегодня все предстает в виде набора или гаммы решений, – уже сам этот факт вас тестирует, так как требует от вас совершить отбор. Тем самым наш способ обращения с миром в целом сближается с *чтением* (курсив автора. – Э.Ш.), с селективной расшифровкой – мы живем не столько как пользователи, сколько как читатели и отбиратели [lecteurs et sélecteurs], считающие элементы. Но внимание: тем самым вы и сами постоянно подвергаетесь отбору и тестированию со стороны самого же средства информации. Как для обследования выбирают образец, так и все средства массовой информации пучками своих передач, то есть фактически пучками специально отобранных вопросов, выделяют и помещают в рамку воспринимающих индивидов» [95, 136]. Под таким углом зрения текст, по большому счету, утрачивает свою эпистемологическую, аксиологическую дифференциацию. Элитарное и массовое не просто уравниваются в правах, а уже в измерении массовой культуры происходит буквальная текстуализация мира и человека, все более попадающих в сферу притяжения медиатизированной культуры.

И проблема слова, языка вновь оказывается актуальной и до предела жизненно важной, так как всеобщая текстуализация не только предполагает, но и требует адекватного представления о слове, языке, способах их существования и реализации информативно-коммуникативных практик. Причем это касается даже, казалось бы, уже устоявшихся, стабильных явлений, таких, как произведения классического искусства. Не случайно В. Беньямин так формулирует проблему: произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости [96]. Именно поэтому во многом главным оказывается «добиться нового философского состояния языковой материи – состояния донине невиданного, подобного тому, в каком пребывает расплавленный металл, состояния, ничего не ведающего о собственном происхождении, изъятото из какой бы то ни было коммуникации; такое состояние есть сама *стихия* (курсив автора. – Э.Ш.) языка, а не тот или иной *конкретный* (курсив автора. – Э.Ш.) язык, пусть даже сдвинутый с привычного места, передразненный, осмеянный» [97, 486]. Язык, центрация/децентрация я, мира, стремление я к свободе от *всех существующих в мире диалектов* (Р. Барт) актуализируются в тексте. В нем также четко реализуется осознаваемый, вполне человеческий, можно сказать, идейно-идеологический страх перед тем, что, «ведь давая той или иной вещи имя, я тем самым именую и сам себя, вовлекаюсь в соперничество множества различных имен» [98, 486]. Естественно, что все это проявляется в способностях, правах, характеристиках, тактиках и стратегиях текстуальности, и, наконец, ее бытовом и бытийном статусах.

Так или иначе, но, фактически, все проблемы современного гуманитарного сознания актуализируются относительно текста, который одновременно

утрачивает семантическую, структурную определенность и экстраполируется на культуру, понимаемую как *совокупность текстов*, точнее – *механизм, создающий совокупность текстов* (Ю. Лотман). Текст перестает быть только филологической проблемой. На это обратил внимание Ю. Лотман, следующим образом обозначив текст, точнее даже сказать, сущность понятийно-терминологических преобразований и переакцентирования исследовательских приоритетов. Текст – «бесспорно, один из самых употребимых терминов в науках гуманитарного цикла. Развитие науки в разные моменты выбрасывает на поверхность такие слова; лавинообразный рост их частотности в научных текстах сопровождается утратой необходимой однозначности. Они не столько терминологически точно обозначают научное понятие, сколько сигнализируют об актуальности проблемы, указывают на область, в которой рождаются новые научные идеи» [99, т.1, 273]. И текст по-прежнему, безусловно, относится к таким понятиям. Он актуален не только как филологическое, семиотическое, культурологическое понятие, но его экспансия направлена и на самосознание личности. Все это приводит к тому, что, «рассматривая мир только через призму его осознания, т.е. исключительно как идеологический феномен культуры и, даже более узко, как феномен письменной культуры, постструктуралисты готовы уподобить самосознание личности некой сумме текстов в той массе текстов различного характера, которая по их мнению, и составляет мир культуры» [100, 296].

Как бы то ни было, но проблема текста, текстуальности оказывается центральной и напряженной проблемой современного гуманитарного знания. Она предполагает решение комплекса проблем, направленного на прояснение, прежде всего, онтологической, эпистемологической, когнитивной основ и истоков, семантического объема, границ, тенденций и логик развития, как самих понятий *текст*, *текстуальность*, так и соотносимых с ними понятий. Естественно, что этот комплекс проблем локализуется и детализируется в более конкретных, проясняющих тот или иной ракурс проблемах.

Одной из важных проблем является проблема взаимопересечения, взаимодействия художественного текста и текста, созданного средствами массовой коммуникации. Именно соотношение этих двух типов текстов в современной культурной ситуации во многом способно прояснить, точнее даже так, обнажить истоки, причины и механизмы осуществления тех кардинальных изменений, которые характеризуют эпоху Нового времени. *Восстание масс* (Х. Ортега-и-Гассет) и все большая активность истории и повседневности постепенно, но неумолимо уравнивают в культуре художественный текст и текст, созданный средствами массовой коммуникации. Хотя на первый взгляд, эта проблема не носит актуального характера в связи с тем, что с традиционной точки зрения, как уже можно было убедиться из приведенной ранее научной, учебной, методической литературы, эти два типа текстов относятся к различным идеологическим и аксиологическим плоскостям. Они представляют, казалось бы, разные пласты жизни и культуры, обусловленные

различными стандартами вкуса и ценностными установками: высокое/низкое, элитарное/массовое, чистое искусство/идеологическая конъюнктура, искусство как призвание/заказ и потребность исторического момента, ориентированность в идеале на вечность/принципиальная укорененность в истории («текущем моменте»), «требующее» «медленного» чтения/запрограммированное на «быстрое» чтение. Вследствие чего исследовательский интерес направлен на выяснение пропагандистско-идеологических особенностей текстов массовой коммуникации, их реализации *в* и *для* массового реципиента.

К тому же стоит учитывать, что тексты средств массовой коммуникации, во-первых, рассматриваются в основном с прагматически-утилитарной точки зрения, когда ведущим оказываются практические, прикладные навыки и умения журналистов; во-вторых, семантика этих текстов размывается между психологией, социологией, политологией, экономикой; в-третьих, их поэтическая, образная, композиционная специфика реализуется, как правило, по отношению к художественным текстам, которые занимают в этом смысле явно господствующее положение. Рассматриваются преимущественно «литературные» и информационные особенности текстов массовой коммуникации как способ их построения, технология создания [7-9; 42-47; 101-109]. И это, естественно, не могло не привести к некой вторичности и «прагматичности» текстов средств массовой коммуникации. Активно развивается на протяжении второй половины XX ст. исследование журналистского текста как системы выразительных средств. Огромное внимание также уделяется жанровой природе этих текстов, нормам, правилам их создания и построения, или же общей технологии создания журналистского произведения [110-116]. Сильно в научной литературе стремление рассмотреть коммуникативные особенности текста массовой коммуникации, активизировав социально-психологические, лингвосоциальные методы и методологии [117-119]. Но эти особенности текстов массовой коммуникации, постоянно находящиеся в центре внимания исследователей, сфокусированы на узко профессиональных умениях и навыках журналистов. Текст массовой коммуникации при таком подходе берется как бы *a priori*, вне пространства словесности, минуя одну из главных функций текста как цельного и целостного *смыслопорождающего устройства* (Ю. Лотман). Это с одной стороны. И с другой стороны, как неминуемое следствие – текст массовой коммуникации оказывается всего лишь эквивалентом определенного набора знаний, умений и технологий, но не рассматривается как эстетический феномен. А тем не менее в течение XX ст. ситуация в гуманитарных науках, том числе и журналистике, как уже отмечалось, быстро и резко меняется, что нельзя не учитывать, и прежде всего применительно к текстуальности и текстуализации, производимых массовой коммуникацией.

Проблема средств массовой коммуникации, а также образа мира и человека, который ими создаются и задаются, становится дальше все актуальнее.

Власть журналистики – это на современном этапе развития культуры – не метафорическое выражение или трюизм. П. Бурдье в книге с симптоматичным названием «Власть журналистики» (1995 – 1996) отмечает, что для современности объектом исследовательского внимания должна стать «не “власть журналистов” – и тем более не журналистика как “четвертая власть” – но власть, которую *механизмы* (курсив автора. – Э.Ш.) поля журналистики, все более подчиняющегося требованиям рынка (читателей и рекламодателей) оказывают, в первую очередь, на журналистов (интеллектуалов-журналистов), а затем, не без их участия, на различные поля культурного проявления: юридическое, литературное, артистическое, научное» [50, 91]. При этом поле журнализма – сложное явление, которое предусматривает одновременно направленность и в социально-экономическое семантическое пространство и в сугубо журналистское, профессиональное, пространство, которое подчиняется собственным законам и нормам. Поле журналистики стремится к тотальному господству, прежде всего эстетическому и символическому, что приводит и к его экономической, социально-общественной стабильности, укреплению и усилению в повседневности. Вследствие этого реципиент, который постоянно нуждается в информации, требует информационной насыщенности, руководствуется ими, получает определенные ориентиры, представления, нормы, образцы жизнедеятельности, попадает в плен незримых, но сильных и властных структур. Эти структуры П. Бурдье очень удачно, семантически точно и ёмко сравнил с силой гравитации: «это то, чего никто не видит, но что нужно принимать в расчет, чтобы понять, что происходит <...> отношения невидимых сил находят своё воплощение в конфликтах между отдельными людьми, в экзистенциальном выборе, который они совершают» [50, 71].

Текст средств массовой коммуникации – одна из ведущих манифестаций поля журналистики, которое принципиально нельзя увидеть, а только ощутить, причем ощутить как существенно неотъемлемую, неустранимую ипостась собственной частной жизни, до предела актуализированной и насыщенной телесностью. Текст, порождаемый различными средствами массовой коммуникации, уже не просто составляет часть приватной жизни индивида, но активно, незаметно, упорно формирует повседневность и приватную жизнь человека. Именно через текст реализуются и действуют невидимые, но чувственно телесно ощутимые *силы гравитации* (П. Бурдье) на обычного индивида, который постоянно живет в *информационной повседневности* [120]. При этом активизируется именно методологическая проблема исследования журналистского текста. И прежде всего определение места и особенностей текста массовой коммуникации в общем текстуализированном мире. Ведь если *все есть текст* (Р. Барт) и *нет ничего вне текста* (Ж. Деррида), с одной стороны. А с другой стороны, целенаправленно исследуются различные типы текстов и стратегии текстуальности: от художественной литературы, живописи, скульптуры, архитектуры, музыки до политической, идеологиче-

ской, медицинской текстуальности. Следовательно, было бы профессионально некорректно оставить вне поля зрения текстуальность массовой коммуникации. Как было бы профессионально некорректно актуализировать текстуальность массовой коммуникации относительно общефилософских, общепсихологических, общесоциологических проблем, обосновывая это *психологией масс* (Г. Лебон) в социуме, превращенном в *машину, творящую богов* (С. Московичи). Текст средств массовой коммуникации так же, как и иные тексты, предполагает целостный подход, который бы был обращен непосредственно и только к сущности массовой коммуникации. Перефразируя Т. Касаткину, можно, да и нужно, говорить о том, что есть такой поворот восприятия самого *слова, текста*, который может быть уловлен и понят лишь изнутри массовой коммуникации и который остается решительно вне поля зрения при попытке внедрения иных, даже близкородственных, корректирующих подходов, таких, например, как социологический, психологический. Причем это не кардинально новая, а всего лишь до предела активизировавшаяся проблема, которая была заявлена еще в прошлом веке, но «потерялась» в исторических и экономико-политических потрясениях конца XX ст., высокомерно и безответственно претендовавшего на именование эпохи *конца возвышенного объекта идеологии* (С. Жижек).

В 30-50-е гг. XX ст. немецкие исследователи в области информации Э. Довифат, В. Хагеман, итальянские социологи Ф. Фатторелло, И. Вейс активно заговорили о выработке основ и положений общей теории социальной информации. При этом акцентировался в информации момент именно социальный. Ведущими понятиями и проблемами при таком методологическом подходе оказывались такие явления, как воздействие на массового реципиента, формирование общественного мнения, содержание сознания, информация как средство человеческого общения и взаимопонимания. Но, уже начиная с 60-х, ученые четко поставили вопрос об обосновании единого предмета массовой коммуникации не просто как дисциплины, но как определенного семантического и коммуникативного, риторического феномена.

Так, в частности, У. Эко в книге «Отсутствующая структура. Введение в семиологию», в разделе «Массовые коммуникации», отмечал: «предмет исследования массовых коммуникаций оказывается единым в той мере, в которой постулируется, что индустриализация средств коммуникации *изменяет не только условия приема и отправки сообщения* (курсив автора. – Э.Ш.), но <...> и сам смысл сообщения (то есть тот блок значений, предположительно составляющих его неизменную часть, поскольку так его задумал автор независимо от средств распространения) [103, 408-409]. Таким образом, рядом с условиями и средствами коммуникации происходит постепенное и вполне закономерно предопределенное самой природой и сущностью массовой коммуникации выделение смысла сообщения словесности или ансамбля знаков массовой коммуникации как самостоятельного и несводимого к семантиче-

скому пространству художественной литературы, психологии, социологии, экономики.

Смысл сообщений, в том числе и эстетический, словесности массовой коммуникации, а также стратегии и тактики реализации текстуальности должны рассматриваться с таких методологических позиций, которые прежде всего предусматривают учет и активную ориентацию на междисциплинарные связи, но также исходят из того, что «последовательно и целостно изучать эти явления можно только в том случае, если теория и анализ массовых коммуникаций будет одним из разделов – и вдобавок наиболее важным – *общей семиологии*» (курсив автора. – Э.Ш.) [103, 409]. семиология «расширяет наши представления об историческом и социальном мире, описывая коды как системы ожиданий, действительные в знаковом универсуме, намечает контуры соответствующих систем ожиданий, значимых в универсуме психологических феноменов и способов мышления. В мире знаков семиология раскрывает мир идеологий, нашедших свое выражение в уже устоявшихся способах общения» [103, 30]. При этом семиология обязательно максимально активизирует проблему не только смысла, знака, системы, идеологии, но и субстанционального, эстетичного начала и кода любого коммуникативного сообщения.

Структуралистские и постструктуралистские исследования, которые бурно развивались на протяжении 60-80-х гг., большое внимание уделяли текстам массовой коммуникации, как самоценным и самозначащим речевым, знаковым сообщениям. Тексты массовой коммуникации наиболее адекватно отвечали междисциплинарному духу этих исследований, которые стремились найти точку пересечения, соединить слово, знак, риторику, эстетику, идеологию, повседневность. Вследствие этого к текстам массовой коммуникации применяли принципиально новые подходы и методы анализа, которые по возможности не позволяли размывать предмет массовой коммуникации между социологией, политологией, психологией, что обедняло и упрощало понимание сущности этих текстов, шире – массовой коммуникации вообще. Так Т.А. ван Дейк этапную статью «Анализ новостей как дискурса» (1988) начинает с обоснования методологической основы исследования текстов средств массовой коммуникации. В частности, он пишет: «Доминирование социальных наук в изучении средств массовой коммуникации привело к концентрации внимания преимущественно на экономических, политических, социальных или психологических аспектах обработки текстов новостей. <...> Основываясь на результатах современных междисциплинарных исследований дискурса, мы можем несколько иначе подойти к изучению текстов сообщений массовой коммуникации. Определяющим свойством этой новой ориентации является её направленность на изучение именно сущности процесса массовой коммуникации, а именно самих речевых сообщений» [121, 111-112], что активно и положительно влияет на систематическое, целостное исследование и понимание текстов массовой коммуникации.

Это требование – вычленение и анализ инвариантного константного смысла, а также внимание, направленное исключительно и непосредственно на сообщение, – к текстам массовой коммуникации очень близко к тому, о чем шла речь, когда рассматривалось смысловое бытие собственно слова и действительности массовой коммуникации. Речевые, знаковые сообщения в тексте массовой коммуникации, помимо собственно информационно-коммуникативной функции, как уже отмечалось, включены в действие эстетической функции. И проблема чувственного воздействия и восприятия текста массовой коммуникации тоже обозначалась исследователями, стремящимися отграничить эти тексты от чрезмерного влияния психологии, социологии. Следовательно, для различных с точки зрения, методологических и методических позиций и подходов, научных исканий второй половины XX ст. характерна активизация, по существу, одной проблемы: вычленение и исследование текста массовой коммуникации как самостоятельного феномена.

Естественно, что изменение методологических позиций, о которых говорит ван Дейк, касается не только новостей, как самоценного типа дискурса и не только прагматического подхода к их анализу. Проблема состоит, подчеркнем еще раз, в потребности выработать общую методологическую основу исследования текстов массовой коммуникации, как самозначащего не только коммуникативно-информационного, но и эстетического явления. Тексты массовой коммуникации не могут ограничиваться, с одной стороны, определенными автономными контекстами функционирования, которые проясняют отдельные, разрозненные свойства информационных сообщений, а с другой стороны, рассматриваться исключительно с позиций социально-экономических, социально-психологических, общественно-политических влияний на действительность и реципиентов. Вследствие этого и анализ текстов массовой коммуникации должен осуществляться как анализ их эстетико-поэтических, дискурсивных особенностей, которые вместе с тем корректируют с социальной действительностью, но ни в коем случае не сводятся к ней.

Однако есть еще один важный момент: все более активно упрочняющееся неклассическое сознание предполагает и изменение статуса текста, созданного средствами массовой коммуникации, его отношения с иными представителями художественно-эстетического сознания. Вновь-таки, начиная с 60-х гг. XX ст., эта проблема активно разрабатывается европейской наукой. Но основными проблемами являются проблемы частного характера: язык и его проявление, реализация в различных типах текстов; коммуникативно-информационные особенности литературы и текста массовой коммуникации; роль и функции автора и авторских интенций, соотношение структур, композиций различных текстов. Также идет активная разработка языка собственно средств массовой коммуникации (У. Эко, Е. Базен, С. Уорт, К. Метц, П. Пазолини, Р. Беллур, Ю. Лотман, Ю. Цивьян, К. Разлогов) и взаимосвязанной с

нею проблемой кодировки/декодировки информации в процессе коммуникации.

Делались попытки системного осмысления текста массовой коммуникации и советскими учеными уже в период перестройки, когда информационно-коммуникативные процессы стали выходить из-под тотального господства политики, идеологии и пропаганды. Здесь стоит назвать коллективную монографию «Средства массовой коммуникации и современная художественная культура» (1983) и монографию Ю. Буданцева «Системность в изучении массовых информационных процессов» (1986).

В первой монографии средства массовой коммуникации рассматриваются с точки зрения различных форм распространения художественной культуры. При этом уже во Введении проблема формулируется таким образом, что выясняются, прежде всего, «методологические аспекты исследования, задачи искусствознания» [122, 7]. Отмечается, что средства массовой коммуникации, за которыми, безусловно, признается право на самостоятельность, «представляют собой гибкую, универсальную, полифункциональную систему [122, 11]. Но они все же включаются в семантическое пространство искусствоведения, что мотивируется следующими моментами. Во-первых, «мощное влияние СМК на многие аспекты социальной и культурной жизни XX века является не только результатом грандиозного технического скачка, обеспечившего небывалое распространение всем формам проявления действительности, в том числе и суррогатам «массового» искусства, но и главным образом феноменам культуры, отвечающим на определенные социально-исторические запросы эпохи» [122, 14]. Во-вторых, «находясь на стыке многих областей знания, теория массовой коммуникации в её специфически искусствоведческом преломлении способна выдвинуть концепции, важные для всего процесса развития нашей науки» [122, 14]. В-третьих, «необходимость развития методологии искусствоведческого анализа СМК диктуется сегодня в первую очередь традициями самой науки об искусстве и влиянием смежных наук. С другой стороны, на методологию искусствоведения влияет усложнение самого предмета – возникновение принципиально новых, нетрадиционных видов искусства и художественных явлений (кино, телевидение, дизайн и др.)» [122, 16].

Таким образом, средства массовой коммуникации являются ценностной составной частью искусства и рассматриваются с искусствоведческой позиции, поддержанной, в силу объективной необходимости (природа и структура средств массовой коммуникации), междисциплинарным подходом. Признавая исключительную важность междисциплинарного, а также существенную долю искусствоведческого подхода к средствам массовой коммуникации, все же хотелось бы отметить, что это сужает и обедняет собственно специфику текстов массовой коммуникации как самостоятельную область гуманитарного знания. Это, фактически, размывает, нивелирует предмет массовой коммуникации, но только уже уводя его не в социологию, психологию,

политологию, о чем говорил ван Дейк, а в область художественной культуры и искусствоведения. И при таком подходе вновь эстетическая представленность и смысловое бытие текстов массовой коммуникации останется не проясненным и, более того, вообще может не возникнуть такая проблема, так как ведущим является общеискусствоведческий подход и отношение к действительности, проблеме эстетического. Подобного рода междисциплинарный подход вновь апеллирует к текстам массовой коммуникации как к a priori заданным и соотносимыми с художественной культурой. Это во-первых. Во-вторых, это обусловлено, по-видимому, еще и тем, что в самом широком смысле актуализируется преимущественно понятием *средств*: «СМК одновременно служат каналом доставки тиражированной информации, что является условием массового общения в рамках данного социума (по горизонтали – в пространстве); формой консервации информации, что создает предпосылку для передачи культуры от поколения к поколению (по вертикали – во времени)» [122, 17]. Однако на современном этапе развития гуманитарных наук при всей значимости междисциплинарного подхода, на котором настаивают многие исследователи, одновременно необходимо не утратить и вернуться (а в случае со средствами массовой коммуникации – углубить, разработать с иных, неклассических позиций) к «отраслевой» специфике. Только на границе этих двух глобальных стратегий в современной культурной ситуации и вероятно продуктивная исследовательская работа. В противном случае, единственно возможным подходом станет вульгарно понимаемое и принимаемое положение о том, что все исключительно есть просто и только текст.

Междисциплинарный подход к средствам массовой коммуникации, основанный на необоснованно расширенном толковании текста, встречаем и в уже упоминавшейся монографии Ю. Буданцева. Первую главу – «Выбор объекта исследования» – он начинает с постановки целей и задач, которые явно апеллируют к идеологической плоскости: «Научный анализ массовых информационных процессов, включая исследование массово-коммуникативных текстов, – одна из важнейших предпосылок планирования процесса пропаганды и управления массовыми информационными процессами, и уже потому необходимость такого анализа очевидна» [123, 3].

Однако понятие массово-коммуникативных текстов так и не получает какого-либо четкого определения, проясняющего его объём, границы, статус, функции, историческую природу и основу. Текст средств массовой коммуникации толкуется то как репрезентант mass-media, идеологически-пропагандистских процессов, то как проявление общекультурных процессов, уходящих в древние, языческие, мифологические представления. Например, одним из первых рабочих опосредованных определений является следующее: «Тексты СМК любой жанровой формы, будь то выступления оратора, краткие информационные сообщения, репортажи или проблемные статьи, <...> отражают в своих элементах, «героях-функционалах» развитие той или иной реальной ситуации» [123, 7]. Пытаясь показать истоки массовой информации

и коммуникации, значение дописанных форм пропаганды, Ю. Буданцев вводит принципиально иное определение текста средств массовой коммуникации, которое применимо к любому, без исключения, явлению культуры. Так, ритуал, обряд, традицию, любое действие человека той эпохи он толкует как текст, выделяя «устные массово-коммуникативные тексты и изобразительные тексты», а всю деятельность первобытного и древнего коллектива интерпретирует как ««всемирную» дописанную пропаганду» [123, 72, 73]. Это все является антропотекстовой формой коммуникации [123, 73, 85-88].

Таким образом, наблюдается две взаимообусловленные методологические неточности: тотальная экстраполяция пропаганды на всю культуру и стремление любое явление представить как разновидность текста, который впоследствии разовьется в текст средств массовой коммуникации и займет определенную позицию в идеологически-пропагандистском процессе. Здесь не учитывается несколько важных моментов. Во-первых, необходимо строго и логически дифференцировать ложные и истинные ряды предшественников как в области культуры, так и в области словесности, на что уже указывалось. Это позволит не модернизировать, не исказить понимание культурного процесса и брать язычество, миф, Античность, как язычество, миф, античность, *без сведения их на то, что не есть они сами* (А.Ф. Лосев). Во-вторых, экстраполяция одной идеи (в данном случае пропаганды и массово-коммуникационных текстов как ее реализации) на весь культурный процесс и выстраивание фактов относительно этой идеи ведет не только к необоснованному упрощению, схематизации культурного процесса. Но, в первую очередь, и к его непониманию, когда сложная синкретическая природа мифа подводится под более поздние культурные образования. В-третьих, размывание природы текста, отождествление текста современных средств массовой коммуникации с устоявшимися жанрово-стилевыми признаками и характеристиками, с обрядом, ритуалом, эпосом, классическим романом, симфонией, понимаемыми как идеологический, пропагандистский массово-коммуникативный феномен приводит к уничтожению сущности и специфики собственно текста. А также, что немаловажно, к нечуткости текстуальности именно средств массовой коммуникации. Более того, нивелируется, становится семантически неопределенной и природа, тенденции развития, статус самих средств массовой коммуникации. Фактически, здесь наблюдается расширение текстуальности до бесконечности, когда происходит крушение всех и всяческих границ, логик, определенности предмета и материала исследования, а может быть, и мысли.

Но, несмотря на эти методологические ошибки, ценность исследования Ю. Буданцева заключается в стремлении ввести текст средств массовой коммуникации в широкий культурный контекст, не ограничивать его конъектурой современного идеологического момента, а выяснить гносеологические и эпистемологические истоки массовых информационно-коммуникативных процессов.

Однако исследования, проводимые в подобных направлениях, редки и не получили должного развития. Проблема текстуальности в ее целостности, многоаспектности, учитывающей сложный характер взаимосвязи и реализации синхронии, диахронии, практически, не входила в приоритетную область исследования. Тем не менее, на современном этапе развития культуры, все более виртуализирующейся, зависящей от средств и способов существования информации, но при этом не утрачивающей своих онтологических истоков, проблема текстуальности в ее преломлении относительно художественного текста и текста средств массовой коммуникации приобретает актуальный характер. По большому счету, это обусловлено статусом и функцией слова в культуре, непроясненность которых беспрестанно влечет ряд значимых методологических и эпистемологических ошибок и недоразумений.

Итак, при вовлечении в орбиту текстуальности *мира и языка* (Ж. Деррида), выяснение роли художественных текстов – классических представителей эстетики словесного творчества – не вызывает специфического интереса. Она определяется а priori: их изначальной принадлежностью к филологии и гуманитарному знанию. Дискуссии разворачиваются в области самого текста: его сущности, проблемы закрытости/открытости текста, его завершенности/незавершенности, роли и функций вариантов и черновиков произведений, соотношения текста и произведения, текста и языка, текста/чтения/письма, текстуальных кодов, креативной и интенциональной специфики. И изредка, может быть, как у А. Компаньона – в попытке установить дихотомию литература/не литература, семантический объем понятия «литература» и историко-культурологические тенденции его изменения, развития.

А. Усманова в словарной статье «Текст», помещенной в энциклопедии «Постмодернизм» и носящей суммарно-обзорный характер, отмечает: «Проблема текста возникает на пересечении лингвистики, поэтики, литературоведения, семиотики <...> В центре внимания полемики оказалась проблема раскрытия ресурсов смыслопорождения, или трансформации значения в знаковых макрообразованиях, сопровождающаяся признанием некорректности или недостаточности денотации в качестве основной модели значения» [124, 822]. Текст, как и язык, оказывается той поворотной точкой, в которой различные направления филологии особым образом взаимопересекаются, вступают в диалогические отношения, проясняя единство филологического пространства, реализуемое через множественность «неслиянных, но и нераздельных» целых.

Даже панъязыковая и пантекстуальная позиция постструктуралистов во многом отталкивается и вырастает из текстового анализа классической художественной литературы. Текстуализация науки, истории, повседневности, социума происходит по принципам построения, развития, функционирования художественных текстов. Например, история клиники у М. Фуко рассматривается как история взаимодействия и развития языка, знака, смысла. Врач, больной, больница выступают у него не эмпирически подвижными и соци-

ально детерминированными явлениями истории медицины, а образами врача, больного, больницы, реализуемыми в медицине-тексте. Вообще, проблема заключается в экстраполяции гуманитарного принципа мышления на всю культуру, которая представляется ансамблем текстов. Еще в «Заметках 1959-1961 гг.» М. Бахтин следующим образом наметил проблему философской основы и методологии гуманитарно-филологического мышления: «Текст является той непосредственной действительностью (действительностью мысли и переживания), из которой только и могут исходить эти [лингвистика, филология, литературоведение, философия и другие гуманитарные] дисциплины и это мышление. Где нет текста, там нет и объекта для исследования и мышления» [125, 281].

Однако, как уже отмечалось, к сфере гуманитарного филологического мышления не просто принадлежат, но занимают в ней одну из ведущих позиций, и тексты, созданные средствами массовой коммуникации, особенно если учитывать общие тенденции развития культуры и активизацию поля журнализма. На первый взгляд, невозможно говорить о соотношении художественного и информационно-коммуникативного типов текста, так как последние слишком разнородны по своей природе и в итоге – *средство само есть содержание* (М. Маклюэн), что приводит к неумолимому расхождению и замыканию в себе каждого из средств массовой коммуникации. Тем более, что наряду с традиционными средствами массовой коммуникации, апеллирующими в своей основе к классическому способу мышления, все активнее и агрессивнее становятся принципиально новые средства. Это прежде всего Интернет и электронные, интерактивные средства массовой коммуникации, которые уже изначально реализуют неклассический тип сознания.

Казалось бы, даже доведенная до бесконечности идея текстуальности не может их сопрячь в сопоставимое единство, и исключительным моментом выступают различные информационно-коммуникативные, дискурсивные практики, в которые постоянно включен человек. Но такой подход поверхностен в том смысле, что он будет ориентирован на лишь синхронические связи и отношения, а исторически и субстанциально, генетически обусловленные точки соприкосновения, пересечения и отторжения останутся вновь вне поля зрения. Что, кстати, можно было наблюдать в рассуждениях Ж. Бодрийера относительно тактильности и бинарности в тексте современных средств массовой коммуникации. Тотальное и неумолимое превращение жизни и всех ее культурных форм и проявлений в процесс и состояние чтения актуализировало лишь проблемы структур, способов и механизмов реализации чтения, но совершенно не касалось семантико-эстетических проблем. В итоге проблема текстуальности массовой коммуникации сводилась к следующему основному выводу: «мы живем в режиме *референдума* (курсив автора. – Э.Ш.) – именно потому, что больше нет *референции* (курсив автора. – Э.Ш.). Каждый знак, каждое сообщение (будь то бытовая «функциональная» вещь, или какая-нибудь модная причуда, или же любая телепередача, социологический опрос

или предвыборное обследование) предстает нам как вопрос/ответ. Вся система коммуникации перешла от сложной синтаксической структуры языка к бинарно-сигналетической системе вопрос/ответ – системе непрерывного *тестирования*» (курсив автора. – Э.Ш.) [95, 134]. При этом для индивида, попавшего в замкнутый круг чтения, оказавшегося одновременно тестирующим и тестируемым, главное – всего лишь знать код и уметь его правильно, своевременно применять. Текст массовой коммуникации – это только бинарно организованная система тестирования, предполагающая и задающая адекватного реципиента. По большому счету, это в полной мере касается и художественной литературы, которая в эпоху медиатизации тоже меняет свое бытие, но также трансформируется и способ чтения уже классических литературных текстов. Хотя это схематизирует и в определенной мере упрощает и выхолащивает проблему эстетического, смыслового бытия текстуальности средств массовой коммуникации.

В связи с этим возникает двуединая проблема: учитывая значимую формально-техническую представленность текстов массовой коммуникации, выявить их общие субстанциональные основы и свойства, закономерности, смысл, тенденции существования, которые позволили бы обоснованно говорить о тексте и текстуальности средств массовой коммуникации как и о некоем эстетическом единстве. Причем таком единстве, которое имеет свое место в культуре, обладает определенным семантическим объемом, смысловыми интенциями и установками, а главное – памятью словесно-культурного развития. Именно с такой позиции и возможно соотношение текста художественной литературы и текста, созданного средствами массовой коммуникации, а также разработка типологической основы сопоставления этих типов текстов как репрезентантов целостности словесности Нового и новейшего времени.

Разнообразные средства массовой коммуникации, естественно, порождают тексты, которые парадоксальным образом, одновременно и принципиально различаются между собой и обладают устойчивой, константной сущностью, что и позволяет говорить собственно о тексте и текстуальности массовой коммуникации. Надо отметить, что это реализуется на нескольких уровнях. Первый уровень – традиционный для словесности – он не вызывает особых споров и специальных вопросов. Это уровень локального существования текста, когда текст развернут к своей естественной и привычной среде: зафиксированная, доступная многообразному восприятию информация. Это уровень формально-содержательного проявления и осуществления текста. Это как раз тот уровень, который в подавляющем большинстве исследований выступает точкой пересечения массовой коммуникации и художественной литературы, когда, преимущественно, говорят о технологии и методике создания текста, его образной, идейно-идеологической специфике, особенностях тематики и проблематики, поэтики. А также уделяется внимание композиционно-структурным, тематическим, образным, стилистическим характе-

ристикам текста и его взаимодействию с реципиентом. Текст здесь можно определить как семантическое, коммуникативное, риторическое, эстетическое единство знаковой информации.

Это тот уровень, где текст, созданный любым средством массовой коммуникации, эквивалентен тексту художественной литературы (рассказ, стихотворение), живописи (картина), скульптуры (статуя). В частности на подобное толкование текста средств массовой коммуникации указывают В. Здорова [47], И. Левый [102], М. Мисонжников [104], М. Ким [105], Б. Потятынык [126], Ю. Лотман, З. Минц [127], Г. Почепцов [128-129]. Они стремятся рассматривать тексты различных средств массовой коммуникации как «текст в универсальном, классическом значении этого понятия» [104, 95], когда учитывается его сложная диалектическая природа. Текст одновременно реализуется как неразрывное единство материального и «необходимой формы существования идеального, духовного содержания» [130, 9]. В связи с чем, например, текст ежевечернего выпуска новостей, шоу (электронное СМК), текст передовицы или же короткого обзора международных событий (печатное СМК), текст прямого общения с радиослушателями в ходе игры, прерываемой музыкой (аудиальное СМК), текст рассказа А. Чехова или же О. Кобылянской (текст художественной литературы) равноправны и равнозначны с точки зрения формы, структуры, семантической, коммуникативной и даже эстетической организации. Они в равной мере являются *плотью общения* (М. Бахтин) и воплощением жизненного мира, и реализующими информационно-коммуникативную функцию, и доставляющими чувственное наслаждение.

Здесь еще вполне действенно и продуктивно вполне традиционное умение читать и воспринимать любой текст как формально-логическую и содержательно-эстетическую цельность. Под таким углом зрения, например, материалы в разделе (программе) «Криминал», сериал «Менты», «Миссис Марпл» ничем существенным не отличаются от «Гамлета» В. Шекспира или же «Преступления и наказания» Ф. Достоевского, а статья о неразделенной любви, письмо читательницы о растоптанных и попраных чувствах, цикл передач на радио «Мелодия» «Бесконечные истории о вечной любви» фактически не различимы с «Гулящей» П. Мирного или же «Лесной песней» Леси Украинки. При таком подходе вполне можно отождествить Венеру с порнографией, а полотна Босха – с триллерами и мистическими ужасами. Кстати, наивные читатели, школьники-подростки очень часто и отождествляют эти типы текстов, не видя в них значимой разницы, погружаясь в формально-содержательную стихию информации, чувственное восприятие материала. Это обусловлено тем, что и тексты различных средств массовой коммуникации, любое искусство, в том числе и «литература – это специфическая форма сообщения, передачи информации (идейной и эстетической) читателю» [102, 279].

Тогда возникает вопрос: в связи с чем и на каких основаниях вообще производить дифференциацию собственно текстов массовой коммуникации и литературы, помимо, средства и способа бытия этих текстов? Неужели, стоит ограничить исследование идейно-идеологическими особенностями, общим умением и профессионализмом журналиста, а также морально-нравственной и социально-общественной спецификой тематики, проблематики и статусом реципиента, в смысле активизации дихотомии элитный, просвещенный читатель/массовый потребитель? Однако такая логика рассуждений вновь приведет к хрестоматийной оппозиции высокая/низкая культура и словесность, вечность/конъюнктурность, и, как закономерное следствие, к признанию вторичности, маргинальности, излишней прагматичности (*служилое слово*), временности текстов массовой коммуникации по сравнению с произведениями искусства. Но тогда даже предложенное Ж. Бодрийяром переосмысление понятия чтения и текстуальности массовой коммуникации останется непонятным, в крайнем случае, сведенным к пропагандистской манипуляции сознанием, использующей массово распространенные средства. А рассуждения и предложения ван Дейка по поводу выделения самоценного сообщения массовой коммуникации без сведения его к социологии, психологии, политологии, культурологии тоже будут «не услышаны». Это произойдет в связи с тем, что текст массовой коммуникации либо будет предметом сугубо социолингвистического анализа, что не учитывает в полной мере особенности текста массовой коммуникации, либо вновь окажется в провокационной и соблазнительной близости с художественной литературой. В последнем случае опять приоритет будет отдан проблеме роли, места, объема, функциональной специфике литературного творчества в подготовке и работе журналиста, который, в свою очередь, займет ступень чуть ниже писателя. При этом снова не будет прояснена субстанциально-онтологическая и эстетическая сущность произошедших перемен в словесном и культурном сознании, а изменения статуса слова, активизация даже в повседневности массовой культуры аудиовизуальности будет объясняться возросшей технической мощью и ее влиянием.

Именно вследствие сконцентрированности внимания на узко понимаемой проблеме текста, не стоит упускать из виду, что это еще и тот уровень, который Н. Гей, решая проблему соотношения текста и произведения в художественной литературе, охарактеризовал так: «Текст однолинеен, одномерен, <...> В живом динамичном произведении текст становится образом. <...> Но это не «привнесение» внешнего, «вне текстового» смысла и содержания, не субъективистское «вчувствование» в мёртвый знак, а открытие многомерности художественной бесконечности, не сводимой к однозначному существованию логического, информативного знака» [131, 93]. Именно поэтому так важно, с одной стороны, помнить о тексте как о неразрывном единстве материального и содержательного, о его довлеющей структурно-содержательной представленности и информативности. А с другой стороны,

понимать необходимость многомерности, полисемантической произведения, когда «слово перестает быть только словом, фраза – только фразой, они как бы выполнив свою функцию, уступают место тому миру, который «за ними» стоит и от которого они представляют» [131, 72]. Приходит осознание следующего: «образный уровень уже запрограммирован в тексте, но в своём полнокровном, развёрнутом виде «выступает» из текста, формируется «над ним», так как произведение обязательно «больше текста» [131, 92]. А значит «...текст и произведение – это принципиально разные целые. Текст не охватывает произведение в его событийной полноте...» [131, 89].

Но и здесь же может возникнуть ряд вопросов, которые касаются непосредственно специфики текста, порождаемого различными средствами массовой коммуникации. Ведь этот тип текстов не может в силу ряда причин, так же как и текст художественной литературы, становиться произведением [См. об этом подробнее: 132]. Для текста художественной литературы – это вполне закономерный процесс, который во многом обусловлен такими понятиями, как художественность, эстетичность, *большое и малое время* (М. Бахтин) жизни произведения, активность читателя, *горизонт ожидания* (Р. Яусс). А для текста любого средства массовой коммуникации подобные понятия не актуальны и незначимы в том же смысловом объеме, а главное, при той же методологической позиции, что для произведений художественной литературы.

Кто, например, из обыкновенных читателей читает, перечитывает, наслаждается сатирической статьей-письмом, напечатанной в «Невском Зрителе» за 1821 г. в ч.5 и посвященной нравам современного общества, его вульгарному офранцузиванию? А вот у пьесы А. Грибоедова «Горе от ума», в которая затрагивает те же проблемы иная, традиционная для классического художественного произведения, судьба. Кто интересуется (вновь имеется ввиду простой массовый индивид) статьей М. Чумарной «...И друга щирого пошли!», напечатанную в газете «Высокий замок» и посвященную последним трагическим годам жизни Т.Г. Шевченко и носящую явно популистский характер [133]? А личность и творчество великого художника находятся под беспрестанным вниманием, как простых читателей, так и критиков, филологов. О нем постоянно появляются, как и критические, публицистические, так и собственно научные работы. И никто не возвращается для того, чтобы перечитать, переосмыслить, изучить или же создать шлейф интерпретаций материала Дм. Мирецкого «Мы не имеем права забывать афганскую войну, потому что это человеческое горе» («Факты») [134]. Но совсем иная судьба у «Прапороносців» О. Гончара или «Чернобыльской мадонны» И. Драча, «Пасторали XX столетия» Л. Костенко. А как можно, например, просто так, как обыкновенную книгу, под настроение или же желание, а то и в силу необходимости проведения исследования, пересмотреть позавчерашние вечерние новости, аналитический обзор политических событий прошлого месяца, шоу, произведшее фурор в прошлом сезоне? А как возможно «пере-

слушать» игру «С днем рождения», прошедшую на «Русском радио» вчера, или же передачу о судьбе «расстрелянного возрождения», прозвучавшую на общеукраинском национальном радио полгода тому назад? И это то, что принципиально невозможно не учитывать, говоря о специфике текста и текстуальности массовой коммуникации. Тогда насколько актуальны для текстов массовой коммуникации рассуждения о таких уровнях, как текст и произведение? Действительны ли в этих типах текстов понятия событийной полноты, живое, динамическое развитие-развертывание текста в произведение, наконец-то, проблема мира произведения массовой коммуникации? Стоит ли применять такой сложный методологический ход к тому, что изначально существует только как сегодняшний день (горячая новость часа, как это четко уловлено и сформулировано в Интернете) и насколько это корректно с научной точки зрения? А может быть, стоит переместить исследование в плоскость культуры и применять подходы, в которых доминирует культурология? Но будет ли это справедливо и адекватно с точки зрения словесности?

Действительно, если художественная литература предусматривает как реципиента, первоначально готового к напряженному, тщательному чтению, так и первично заложенную в ней (литературе) потребность неоднократного, «медленного чтения», то текст массовой коммуникации рассчитан на принципиально другое восприятие и существование. Он, наоборот, предусматривает «быстрое чтение», «быстрое восприятие», «быструю актуализацию» фонда и фона знаний реципиента. Текст художественной литературы сохраняет отражения всех предшествующих чтений и интерпретаций (Р. Барт), и они во многом проявляют смысл произведения, создают его как событие, а текст массовой коммуникации принципиально, с этой точки зрения, осуществляется как внеисторический и внеэстетический. Он, как может показаться на первый взгляд, принципиально не существует в *большом времени* (М. Бахтин), а исключительно – здесь и сейчас.

Никто ведь не читает вчерашних газет и не интересуется материалами позапрошлогодних журналов, кроме специалистов или же людей, заинтересованных в чем-либо глубоко частном. И мы часто встречаем в художественной литературе, беллетристике, детективах следующую говорящую деталь. Например, в «Стоне горы» Я. Кавабаты жена и невестка Синго Огаты – одного из главных героев повести – вначале складывают стопочкой газеты за неделю в строгом хронологическом порядке и только в начале новой недели читают их. Для женщин и старика уже не существует времени в привычном для современного человека информационно-ежеминутном его существовании и проявлении; не значимо оно и как включенность в социально-общественную повседневность, активная жизнедеятельность в ней. Каждый из героев живет в своем замкнутом и обустроенном собственным временем и пространством измерения. А чтение газет и журналов – тонкая, символическая нить, едва связывающая личность и ненужный, непонятный, чуждый ей

мир, с которым, в силу традиции и привычек как личных, так и национально культурно обусловленных, необходимо поддерживать ритуальные связи.

Текст массовой коммуникации не может, в силу своей сущности, претендовать на шлейф интерпретаций. Это, прежде всего, четко, демонстративно отбивается в языковых штампах, которые активно используются в массовой коммуникации, если нужно установить связь между событиями, нашедшими отражение в текстах, напомнить о содержании предшествующих материалов. Например, *как мы сообщали раньше, мы (я) уже писали (передавали) в предшествующих статьях (программах), напомним коротко, о чем идет речь; как сообщают средства массовой коммуникации; это событие освещается почти всеми газетами (телеканалами, радиоканалами)* и т.п. Таким образом, даже одно событие или явление, или ряд событий, явлений, которые исследуются и освещаются даже одним автором, одной газетой, одним телеканалом, радиоканалом принципиально постоянно и обязательно требуют определенной автореферативности. Текст массовой коммуникации (и в этом заключается его парадоксальная сущность) не является массово распространенным и общеизвестным: так как эта прерогатива принадлежит явлению, информации, факту или событию, а не тексту.

Но это же не означает, как принято считать, историко-культурную и эстетическую ценность художественной литературы и вторичность, конъюнктурность текста массовой коммуникации. Как поется в одной популярной песенке, поэт – это хозяин столетий, создающий миры. Однако и журналист – это художник, который создает миры. Но они существуют не как самоценный, неизменяемый текст, который становится произведением, в том числе, постоянно обрастая интерпретациями, а осуществляется как ценное проявление коллективного социального бессознательного или *коллективной чувственности племен* (Ж. Дельоз), которая формируется на протяжении длительного времени, в том числе и средствами массовой коммуникации. Негенная культурная память коллектива проявляется и репрезентируется как определенная сумма текстов, созданная, помимо прочего, и средствами массовой коммуникации. С этой точки зрения, текст массовой коммуникации является историческим и эстетическим. И именно поэтому необходимо говорить о различных уровнях существования текстов массовой коммуникации, для которых, как и для текстов художественной литературы, существенно преодоление одномерности и линейности. Только осуществляется это в ином, нежели для литературы, семантическом пространстве и предполагает модификацию методологического приема, активно развиваемого, разрабатываемого Н. Геом, Г. Винокуром, М. Гиршманом, Р. Бартом. Только учитывая тот значимый момент, что текст массовой коммуникации не одномерен, не однолинеен, в нем вполне может быть заложена многомерность смысловой, образной, эстетической бесконечности. Он тоже принципиально не должен сводиться к однозначному существованию «мертвого», выхолощенного знака, вполне можно понять рассуждения о важности и самоценности смысло-

го бытия сообщения массовой коммуникации. В противном случае проблемы эпохи *кризиса рассказов* (Ж.-Ф. Лиотар), *насилия буквы, конца книги и начало письма* (Ж. Деррида), всеобщей медиатизации вновь будут сведены в своей основе к идеологии, информационным войнам, пропаганде, непропорциональному росту массового сознания, развитию и агрессии различного рода девиантности, непонимания, странности. И, следовательно, снова тексты массовой коммуникации окажутся соотношенными и нивелированными социологией, политологией, массовой психологией, политэкономией. Аномальность будет трактоваться как ненормативность, ненормальность, но не как самостоятельный и суверенный путь, состояние словесного и культурного сознания. Именно поэтому необходимо вычленять различные уровни осуществления текста массовой коммуникации.

Второй уровень – это уровень, который уже повернут не только к проблеме внутренней реальности, создаваемой словом, ансамблем знаков, но и к внешней по отношению к слову реальности: к взаимодействию слова, ансамбля знаков и культуры. Это уровень можно обозначить как манифестацию *эффекта реальности* во взаимосоотносимых, но не тождественных трактовках этого понятия, предложенных в работах Д. Лихачева «Внутренний мир художественного произведения» [135], Р. Барта «Эффект реальности» [97], У. Эко «Отсутствующая структура. Введение в семиологию» [103], или как она тогда называлась «Заметки по семиологии визуальных коммуникаций», и развитую, модифицированную относительно специфики массовой коммуникации П. Бурдьё в работе «Власть журналистики» [50]. Это тот уровень, где проблема определения и осуществления формально-содержательного и семантико-эстетического единства заключается прежде всего в пристальном, скрупулезном внимании, почти пристрастии к проблеме реальности. Одни из главных вопросов – это вопросы соотношения и отражения мира действительности в мире произведения; выявления литературных, культурологических, семиотических приемов создания эффекта достоверности или эффекта реальности; изучения кодификации и воспроизведения реальности в многообразных семиотических системах*. Внимание акцентируется на моменте преодоления текстом (как смыслопорождающим комплексом) своей сугубо линейной, знаковой представленности и развертывания в произведение, когда собственно и создается и, как никогда, ощущается эффект реальности.

* О реализации эффекта реальности в художественном мире, активно осуществляющем пограничный, переходный тип сознания, чуткий и чувствительный к потрясениям и изменениям в субстанциально-онтологических основаниях и свойствах слова, а также к становящейся аудиовизуальной парадигме культуры, подробнее в наших статьях, специально посвященных этой проблеме: «Повседневность и преступление: эстетико-культурологический аспект (анализ рассказа И.А. Бунина «Убийца»)» [136], «Проблема кинематографического кода в художественном мире И.А. Бунина (на материале рассказа «Пароход “Саратов”»)» [137].

Это тот момент, о котором писал Ж. Бодрийяр, особо отмечая, что «сегодня вещь не имеет ничего общего с былыми вещами, так же как информация масс-медиа – с «реальностью» фактов. В обоих случаях вещи и информация уже являются результатом отбора, монтажа, съемки, они уже протестировали «реальность», задавая ей лишь те вопросы, которые им «соответствовали»; они разложили реальность на простые элементы, а затем заново сложили их вместе по сценариям регулярных оппозиций...» [95, 136]. При этом речь идет не столько о реализации знаменитой модели привратника К. Левина, когда редактор (журналист, режиссер, держатель финансов и т.п.) отбирают факты и новости соответственно концепции, идеологии, конкретным прагматическим задачам средства массовой коммуникации, сколько об ином. Скорее здесь Ж. Бодрийяр близок к мысли А. Камю о событии живой жизни, состоявшемся только в тексте массовой коммуникации. Он развивает и, можно сказать, утрирует механизм текстуальности средств массовой коммуникации, на рубеже XX – XXI ст. заполнившей и интерпеллировавшей не только социальную, частную жизнь, но уже и телесное бытие человека. Для Ж. Бодрийяра важно вычленить в моменте создания и реализации эффекта реальности субстанциальные свойства текстуальности массовой коммуникации в ее отличии текстуальности художественной литературой и иных видов искусства, а также традиционных практик повседневности. Именно текстуальность массовой коммуникации с имманентно присущей ей интерактивностью, проникновением и заполнением повседневности, способна превратить способ артикуляции и общения человека с миром в чтение. Причем техническая сторона текстуальности массовой коммуникации при такой смене методологических позиций уже перестает быть просто формальным средством и способом бытия сообщения. Она становится содержательным моментом.

И здесь текст средств массовой коммуникации и текст художественной литературы расходятся, и расходятся именно на общей основе философии творчества. В данном случае в общем виде ее вкратце можно соотнести с платоновской теории идей, с «вопросом «проведения различий» между самой «вещью» и ее образами, между оригиналом и копией, моделью и симулякром» [27, 329]. Однако проблема заключается не столько в традиционно, даже хрестоматийно понимаемом художественно-эстетическом пересоздании мира художественной литературой и по возможности объективным отображением действительности текстом массовой коммуникации; или же в дифференциации художественного и документального образа; или же ориентации на различные стандарты вкуса. По нашему мнению, для художественной литературы значимы проблемы художественного мира в трактовке Д. Лихачева, иллюзии, *лжи художественного произведения*, по выражению Т. Адорно, сложности, многоплановости этого мира. Для текста массовой коммуникации важна проблема эффекта реальности, но не столько в бартовской трактовке, сколько в том, как его переосмысливает для массовой коммуникации П. Бурдье, т.е. в развернутости в план культурного социального сознательно-

го и бессознательности. И, как следствие, акцентирование внимания на предписанности, заданности, изначальной неестественности, предельной условности мира, создаваемого массовой коммуникацией.

П. Бурдые, анализируя специфику, казалось бы, самого объективного и демонстративного в своей документальности, беспристрастности вида текстуальности средств массовой коммуникации, телевизионной текстуальности, пишет: «телевидение, которое по идее является инструментом отображения реальности, превращается в инструмент создания реальности. Мы всё больше и больше приближаемся к пространству, в котором социальный мир описывается и предписывается телевидением» [50, 35]. Это своего рода симулякр, когда, казалось бы, есть и обязательно должен быть факт, событие, явление, которые освещаются, становятся образами произведения массовой коммуникации, но на самом деле их нет в их онтологическом смысле. Эффект реальности разнообразных средств массовой коммуникации основан на создании, использовании и даже чрезмерном эксплуатировании симулякров. При этом «симулякр – не просто ложная копия, но то, что ставит под вопрос само понятие о копии и модели. <...> *Копии* (курсив автора. – Э.Ш.) – вторичные обладатели; они претенденты, стоящие на прочных основаниях, чьи претензии гарантированы сходством. *Симулякры* (курсив автора. – Э.Ш.) – нечто вроде ложных претендентов, чьи претензии строятся на несходстве, заключающемся в сущностном извращении или отклонении» [27, 333]. Текстуальность средств массовой коммуникации уже не знает проблемы лжи произведения, соответствия и различия между вещью, явлением и их образом. Наиболее очевидным, но и простым примером являются предвыборные кампании, или же раскрутка «звезд», формирование и поддержание их имиджа, или же выстраивание образа мира и человека в глянцевах журналах. Создание и осуществление эффекта реальности репрезентируется не образами и копиями, изначальными и имманентными наделяемыми сходством, а симулякрами как «образами, лишенными сходства» [27, 335]. И далее, что крайне важно для понимания сущности текстуальности массовой коммуникации: «Симуляция обозначает силу, способную производить эффект (курсив автора. – Э.Ш.). Однако это следует понимать не только в каузальном смысле, поскольку без введения каких-то иных значений каузальность останется совершенно гипотетическим и неопределенным понятием. Скорее эффект следует понимать в смысле «знака», возникающего в процессе сигнализации, или в смысле «костюма», точнее, маски, олицетворяющей сам процесс лицедейства, когда за каждой маской обнаруживается еще одна...» [140, с.343].

Например, клиники эстетической медицины, появляющиеся, фактически, каждый день и существующие в измерении живой жизни, дают безликую, абстрактно-идеальную, но четко структурированную и схематизированную информацию о стереотипном наборе услуг: «КЛИНИКА ПЛАСТИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ХИРУРГИИ И КОСМЕТОЛОГИИ ВИРТУС. Диагностика, уход, лечение, коррекция, омолаживание, генитальная пластическая хирургия, мезоте-

рапия...»; «КЛИНИКА ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЕДИЦИНЫ MEDIA-CELL Пластическая хирургия, компьютерный прогноз, мезотерапия...»; «КЛИНИКА ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЕДИЦИНЫ DERMA-LUX. Мезотерапия, лазеротерапия сосудов...» [138]. Тексты реклам о клиниках эстетической медицины, расположенных в Украине, России, дальнем зарубежье, практически, не отличаются друг от друга. Набор их услуг, претендуя на уникальность и эксклюзивность, обязательно ориентируется на массово модные процедуры и операции. В данном случае главным оказывается не сам человек и его проблемы, а власть, сила и всеобщность Клиники, реализуемые через мощный и постоянный поток информации. Человек попадает в метаклинику, актуализируется относительно предлагаемых, точнее предписываемых потребностей. Таким образом, создается эффект реальности изначально неправильной, нуждающейся в эстетической хирургической корректировке повседневности, а образ клиники, созданный в журнале, оказывается симулякром. Публичная, настойчивая, безразличная к человеку рекламная информация создает прочные и невидимые структуры, управляющие обыденной жизнедеятельностью индивида. При этом мизансцены его жизни режиссируются абстрактной всеобщей схемой и симулякрами. Вещи, явления, понятия утрачивают свою сущность, точнее, дистанцируются, отрываются от неё и осуществляются в пространстве схемы, структуры и симулякров. Начинается активная хаотизация действительности. По этому поводу Ж. Бодрийяр заметил: «Всякая вещь, теряющая свою сущность, подобна человеку, потерявшему свою тень: она погружается в хаос и теряется в нем. Здесь начинается порядок, а точнее метастатический беспорядок...» [59, 12-13].

Аналогичные процессы можно наблюдать и в рекламе более обыденных медицинских явлений, чем эстетическая хирургия. Здесь также упор делается на схему и структуры, вещи (лекарства и болезни) отрываются от своих сущностей. Масса образов лекарств, созданных массовой коммуникацией, порождает метастатический беспорядок, превращающий личность в интерпеллированного индивида. Процесс интерпелляции происходит относительно абсурдизированной и хаотизированной по своей сущности болезни и повседневности. Например, подавляющее большинство рекламы лекарств предполагает наличие больного, элементов страдания, медика/близкого человека, избавляющего от мук. При этом разница между близкородственными препаратами – «Упса», «Аспирин-Дарница», «Упсарин», «Эфиралгон», «Флюколд» и т.д. – фактически стирается. Рекламы лекарств используют стереотипы повседневности, внедряя в неё новые смыслы. Однако это уже не классический рекламный прием, направленный на продажу товара, а намного серьезнее и глубже. Он демонстрирует симуляцию, производящую эффект, в данном случае, болезни и лекарства.

Тотальная индифферентность рекламного текста по отношению к сообщаемой им информации манифестирует направленность их (реклам, шире – текстов массовой коммуникации) не на реальность, а на создание эффекта

реальности. В итоге от события, вещи остаются лишь симулякр и схема, нивелирующие и извращающие любое конкретное содержание и нацеленные исключительно на создание реальности болезни, катастрофы, криминала, страсти, семьи, карьеры, повседневности и т.д. Эффект реальности создает специфическое поле игры, где ведущую роль выполняет не рационально, причинно-следственно детерминированный смысл, а значения, манифестирующие абсурдизированную и хаотизированную действительность. Здесь процедура обозначения как процедура соединения слов и выражений «с конкретными образами, которые *должны* (курсив автора. – Э.Ш.) «представлять» положение вещей» [27, 29], разворачивается по логике абсурда. Здесь не работает ведущий принцип классического обозначения: «это – то», «это – не то». Значимым становится абсурд, т.е. то, «что существует без значения, или то, что может быть ни истиной, ни ложью» [27, 32]. В итоге повседневность (как объект отображения в текстах массовой коммуникации) не просто утрачивает ценностно-смысловые ориентиры, а оказывается перед лицом такой предписанной реальности, где внешние первично узнаваемая привычность явления, вещи несут глубинный аномальный смысл*. Таким образом, здесь вновь происходит возвращение к конвенциональности и автореференциальности текстуальности массовой коммуникации, ее безучастности к внешнему миру и человеку и актуализация симулякрами.

Этот эффект реальности не менее сложен, многопланов, чем художественный мир, однако уже не иллюзорен, а скорее всего, виртуален. Виртуальность понимается как искусственно создаваемое пространство жизнедеятельности индивида, предоставляющее ему, тем не менее, вполне реальные и действенные ощущения. Виртуальность, в отличие от состояния, порождаемого художественным произведением, не претендует на катарсис, как духовное потрясение и перерождение. Она направлена на телесный шок, телесность как наделение субъекта местом в мире и на замещение подлинных, т.е. действительно каким-либо образом изменяющих реальность, чувств, поступков, действий симулякрами. Более того, пользуясь образом О. Хаксли, созданным в романе антиутопии «О дивный новый мир», это можно обозначить как ЗБС: заменитель бурной страсти [См. также 59; 95; 141-143].

Текстуальность, создаваемая средствами массовой коммуникации, претендует на подмену собой многообразия, непредсказуемости живой жизни. Например, подмена может быть осуществлена такими видовыми разновидностями реальности как, «рекламная», «новостная», «криминальная», «сериальная», «шоу» реальностью. Причем это является не эквивалентом комедийного романа, пьесы, шуточного стихотворения и не аналогом такого яв-

* Специально эффекту реальности и текстуальности массовой коммуникации посвящены наши статьи «Образ повсякденности у сучасних засобах масової комунікації», «Образ ліків у сучасній телевізійній рекламі», «Цитація у газетно-журнальних заголовках як спосіб створення культурно-ідеологічних фонів (За матеріалами жіночих журналів)» [120; 139-140].

ления «тургеневской девушки» или же героя гамлетовского типа, когда человек выбирает и подбирает литературу (героя, тему, тональность) сообразно своему вкусу, мироощущению, мировоззрению. Разница состоит и не в том, что художник творит художественный мир как любой иной представитель искусства, и не в том, что «духовность, насквозь пронизывающая литературу, позволяет ей развернуть свои универсальные, по сравнению с другими видами искусства, возможности» [144, 454]. Отличие и не в том, что «литературные произведения ставят читателя лицом к лицу с художественной действительностью, которую можно не только постигать, но и переживать, «жить» в ней» [144, 455]. Разница и не в том, что в современной (в смысле новоевропейской) литературе активно и демонстративно развивается «игра вымысла с такими предположительно взятыми из действительности категориями, как самость, человек, общество...» [147, 9]. И даже не в том, что «в мире конца века, все более подвластном материализму и анархизму, литература оказывалась последним оплотом против варварства, точкой опоры...» [13, 43] В конце концов, против этих тезисов вполне можно выдвинуть контраргументы.

Журналист создает тоже свой мир, подобный другим видам искусства, особенно если он работает в публицистике или же критике, аналитике или даже новостной массовой коммуникации, шоу, тем более что, текст массовой коммуникации, как мы помним, всегда двуедин по своей природе. И если смотреть под таким углом зрения, то чем же регулярная телевизионная программа «Криминал» К. Стогния («Интер») или «Документальный детектив» (СТБ) отличаются от рассказов Э. По или А. Конан Дойля? Далее. Истинные произведения массовой коммуникации тоже пронизывает духовность, которая, в силу сложной природы, семантического объема, содержания и функциональной предназначенности журналистики, является (или, по крайней мере, должна в идеале являться) основой ее универсальности. Кроме того, тексты, создаваемые различными средствами массовой коммуникации, активно претендуют на то, чтобы реципиент постигал реальность, отображаемую ими, переживал и жил ею и в ней, как в метафорическом, социально-общественном, экономико-политическом смыслах, так часто и в прямом, чувственно-телесном. А проблема ответственности и активности духовной, морально-нравственной, гражданской позиции и роли массовой коммуникации в современном мире является, пожалуй, одной из самых обсуждаемых и актуальных. Следовательно, разница в ином.

Во-первых, создаваемая реальность и производимый ею эффект, как правило, рассчитаны на тотальную и безоговорочную интерпелляцию индивида *мягкими сетями* (С. Московичи). Этому способствует и постоянное, планомерное поддержание, например, «частной семейной реальности» в рамках одного проекта одновременно теле-шоу «Моя семья», газетой «Моя семья», кроссвордами «Моя семья», регулярно выпускаемыми видеокассетами «Моя семья» и страничкой в Интернете. И что главное, во-вторых, подобная формально-содержательная тотальность поля журнализма имеет такое смыс-

ловое бытие. Текстуальность массовой коммуникации предназначена для формирования длительной, устойчивой, способной к саморазвитию негенной коллективной культурной памяти или, говоря языком французской гуманитарной науки, коллективного социального бессознательного, актуализируемой прежде всего относительно фонда и фона знаний частного индивида повседневности [См. по этому поводу: 140]. (Причем подобного рода погруженность и осуществление в пространстве негенной коллективной культурной памяти во многом сближает текстуальность массовой коммуникации с текстуальностью художественной словесности, также осуществляющейся в памяти словесности [См. по этому поводу: 136].) При этом стереотипы, клише, готовые фразы, структуры здесь являются не негативным моментом (как в художественной литературе), а ценностным способом создания эффекта реальности*. Так эффект «реальности катастроф» предполагает использование эсхатологических настроений, мотива человека в кризисной, экстраординарной ситуации, стереотипа социального (природного) бедствия. Это с одной стороны.

С другой стороны, эффект реальности может проявляться более тотальным образом. На это неоднократно указывали исследователи. Например, уже в конце XX ст. П. Вирилио, обращаясь к войне в Персидском заливе, показал, что она была создана и проведена средствами массовой коммуникации («Войны в заливе не было» и «Информационная бомба. Стратегия обмана» [146]). П. Бурдьё доказал, что забастовки в лицах Франции 1986 г. были увидены и смоделированы журналистами как новый 1968 г. исключительно из-за их актуализации относительно революций («О телевидении и журналистике» [50]). Не менее интересно и глубоко этот феномен описан, а точнее, предугадан в художественной литературе уже в начале XX ст., не говоря о постоянных предостережениях в романах антиутопиях. Например, в сатирическом рассказе А. Аверченко «Золотой век» простой, глупый, но амбициозный обыватель Кандыбин с помощью репортера Стремглавова, использующего средства массовой коммуникации, попросту говоря, газеты, становится известным поэтом. Р. Брэдбэри в романе «345° по Фаренгейту», изображая четыре телевизионных стены и «соседей», фактически, показывает создание и действие одной из разновидностей «эффекта повседневной, частной реальности». Дж. Оруэлл в романе «1984», сообщая об изменениях шоколадных порций, о новостях с театра военных действий вскрывает реальный механизм

* Под стереотипами, клише, общими местами в данном случае имеется ввиду не стилистическая небрежность или же общий непрофессионализм журналиста, а глубинные принципы существования текстов массовой коммуникации. При всей ориентации на сенсационность, эксклюзивность этих текстов в их основе лежит структура, которая должна легко узнаваться, приниматься массовым реципиентом, однако, не чувствоваться им. Именно здесь особо активно вступает в силу логика знаково-языковой игры.

создания и работы эффекта реальности и порождение, быстрое развитие и упрочнение симулякров.

На этом уровне наиболее ощутимо проявляются идеологические, символические стратегии и тенденции текстуальности, задаваемой, создаваемой средствами массовой коммуникации. Естественно, что эти уровни существования текстов массовой коммуникации не являются чем-то изолированным, автономным по отношению друг к другу. Точнее можно сказать так, второй уровень «выступает» из первого, где текст очевиден, доступен непосредственному визуальному, аудиальному прочтению, формируется «над ним». Вследствие этого уже на первом уровне прослеживаются такие текстовые материально обозначенные различия, которые необходимо учитывать, рассматривая проблему текстуальности и ее отличие от текстуальности художественной литературы.

И проблема здесь заключается, повторим еще раз, не в аксиологической дифференциации, регламентированной стандартом вкуса: высокое/низкое, элитарное/массовое произведение, искусство/ремесленничество, неповторимость, уникальность/стереотипность, серийность. И даже не в формально-содержательной разнице: логоцентрическая классическая литература – вербальноцентричная массовая литература, аудиальноцентричное радио, визуальноцентричное телевидение. В конце концов, и тексты художественной литературы, и тексты массовой коммуникации являются разновидностями Текста, вне которого, по мысли М. Бахтина, «нет и объекта для исследования и мышления» [125, 281]. Дело в ином: различных когнитивных установках, которые понимаются не узко лингвистически и даже не лингвосociологически и не вообще, как эквивалент знания и познания, с имплицитным выходом в иные семантические пространства, например, лингвистическое, психологическое, образовательное [147-151]. Когнитивные установки в данном случае – это изначально междисциплинарные, межотраслевые установки, которые, тем не менее, способствуют в ситуации новейшей культуры прояснению «отраслевой» специфики того или иного предмета исследования. Знание, точнее отношение и осмысление его, для современной словесности и культуры оказывается во многом тем феноменом, который выступает в роли ценностно-смыслового стержня для всё более обособливающих и довлеющих себе сфер науки и художественной культуры.

Тексты, созданные средствами массовой коммуникации, занимают в современной культуре уникальное положение. Они сопрягают в себе различные для классического сознания начала, обнаруживая и обнажая глубинные онтологические процессы становления нового образа мира и человека, для которых крайне важна *тяга к фикции* (А. Моль, В. Шрамм, Э. Фромм, Т. Адорно), к постоянному созданию *эффектов реальности* (П. Бурдьё). Эти тексты проясняют новый статус знания и познания. Для них уже не актуальна кантовско-фихтевско-гегелевская традиция, согласно которой «познание имеет своим условием не только созерцание, но и мышление (суждение), ибо

только в суждении (не во всяком, но в суждении опыта) знание приобретает объективный, т.е. необходимый и общезначимый, характер» [152, 256]. Не является значимой для этих текстов и хайдеггеровско-гадамеровская традиция с ее ориентацией на экзистенциальные установки, преодолевающие представление о всеобщности как эквиваленте истинности, и стремящиеся вскрыть структуру познания, показать специфику творчества. Определяющим для текстов, порождаемых средствами массовой коммуникации, выступает традиция, идущая от Ю. Хабермаса, Ж.-Ф. Лиотара. Здесь важно то, что «можно отныне ожидать экстериоризации знания относительно «знающего», на какой бы ступени познания он ни находился. Старый принцип, по которому получение знания неотделимо от формирования (*Bildung*) разума и даже от самой личности, устаревает и будет выходить из употребления. Такое отношение поставщиков и пользователей знания к самому знанию стремится и будет стремиться перенять форму отношения, которое производители и потребители товаров имеют с этим последним, т.е. стоимостную форму (*forme valeur*). Знание производится и будет производиться для того, чтобы быть проданным, оно потребляется и будет потребляться, чтобы обрести стоимость в новом продукте, и в обоих случаях, чтобы быть обменным. Оно перестает быть самоцелью и теряет свою «потребительскую стоимость»» [153, 18]. Приведенная нами обширная цитата точно отображает когнитивные установки текстуальности, производимой средствами массовой коммуникации.

Экстериоризация и отчуждение знания от индивида погружают последнего в информационно-событийный поток, не предполагающий рефлексии, аналитики. Например, к чему может привести анализ текста телепрограммы «Вечерний гость» (в роли гостя выступают политики, бизнесмены, ученые, высокопоставленные правительственные чиновники), постоянно прерываемой и сопровождаемой рекламными блоками, бегущими рекламными строками? А текст ежевечерних новостей «Подробности» на популярном канале «Интер» вообще представляет кентаврическое образование: аудиовизуальное сообщение постоянно сопровождается вербальной информацией из бегущей строки. При этом тематически эти два смыслопорождающих центра не совпадают, более того, создатели программы изначально заложили подобного рода неадекватность, что еще больше упрочивает процессы порождения симулякров. Например, сообщения о военных действиях в Ираке, трагических событиях в израильско-палестинских отношениях, о которых говорится ведущим и которые сопровождаются репортажем непосредственно с места событий, вполне могут идти параллельно с новостями из мира культуры, спорта, погоды, которые приводятся в бегущей строке. Причем это стабильное явление несовпадения, принципиальной неадекватности информационных центров, пластов, истоков. Создаваемый единый текст можно определить как формально информативный и, даже жестче, как изначально и целенаправленно мозаичный, стремящийся в буквальном смысле осуществить

идею плюралистической культуры и равноправности множественности смыслов. В итоге подобное текстовое целое по своей сущности познавательно-аналитико-развлекательно-пропагандистское. В таком тексте серьезные рассуждения, размышления о современном состоянии общества, об исторических корнях национальных, религиозных конфликтов, о социальных проблемах совмещаются с проблемами повседневности (выбор стирального порошка, пива, продажа/покупка квартиры, концерт эстрадного дива, победы модных спортсменов, анонсы ближайших телепередач и т.д.).

На подобные явления обратил внимание российский исследователь В. Смирнов, анализируя жанры радиожурналистики [111]. Он отмечает, что часто одни передачи и даже фрагменты, части одной передачи «не стыкуются» друг с другом ни на смысловом, ни на тематическом, ни на стилевом уровнях. А это, по мнению В. Смирнова, приводит к снижению уровня передач, ошибкам, грубым нелепостям, курьезам. Он объясняет подобное, довольно-таки распространенное выстраивание радиотекстов непрофессионализмом журналистов, погоней за слушателями, их вкусами, отсутствием единого выверенного сценария. Однако, как нам кажется, это невозможно, более того, принципиально нельзя объяснять общим падением образованности и профессионализма, тотальной коммерциализацией. Причины в ином. Изменились субстанциальные основы, свойства и статус языка и слова. Они все больше тяготеют к девиантности, непониманию. Текстуальные тактики и стратегии все активнее подчиняются симулякрам и процессам симуляции. И текст массовой коммуникации, во-первых, как изначально репрезентирующий неклассический тип культурного и словесного сознания, а, во-вторых, как наиболее чувствительный к трансформациям внутри повседневности реагирует на это адекватным образом, в свою очередь, усугубляя эти процессы превращением мира и человека в состояние чтения.

Естественно, что знания, получаемые индивидом одновременно из различных пластов текста, не могут для него носить ни необходимый и общезначимый, характер, ни экзистенциально-личностный. Смыслорождающие установки такого текста принципиально отличают его от текста художественной литературы, даже от постмодернистских его вариантов, явно рассчитанных на игру и эпатаж. И проблема здесь заключается не только в явной условности художественной литературы и агрессивной претензии на серьезность и реальность текста массовой коммуникации. Дело в ином. Человек больше не чувствует ни общественной ответственности, ни личной причастности к происходящему. Тексты массовой коммуникации формируют не «индивида» – целостного, неразделимого субъекта, а «дивида», по мнению Ж. Лакана, – фрагментарного, разорванного, смятенного человека, у которого уже нет и не может быть укорененности ни в общезначимом, ни в личностном, ни в рациональном, ни иррациональном. Дивид, по Ж. Лакану, берет свои истоки в культуре Нового времени, которое и породило проблему децентрации и децентрированного субъекта. И. Ильин, говоря о проблеме ин-

дивида – дивида, отмечает: «В современном представлении человек перестал восприниматься как нечто тождественное самому себе, своему сознанию...» [100, 75] Естественно, что это все вновь отсылает нас к двум важным и, в общем-то, константным моментам. Во-первых, эпохе Нового времени как истока, основы качественно иного по сравнению с антично-средневеко-ренессансной культурой сознания. Во-вторых, проблеме различного рода патологических, девиантных явлений, к которым, безусловно, принадлежит и проблема утраты тождественности и самотождественности человека.

В ситуации конца Нового и новейшего времени знание не является больше личностно и/или же социально неотчуждаемым состоянием. Оно выступает в качестве отчужденного продукта. Оно может быть внедрено, получено, приобретено, узаконено и т.д. Тексты средств массовой коммуникации создают такое знание о мире, которое не может выступать гарантом, показателем общезначимого, общепризнанного смысла, так как коммерциализация (в самом широком смысле) культуры не предполагает ее ориентации на высшие ценности и Абсолют. По тем же причинам знание не может быть и показателем лично значимого смысла. Оно, становясь продуктом и качественным образом изменяя свою природу, начинает соотноситься с властью («В эпоху информатики вопрос о знании более чем когда-либо становится вопросом об управлении» [153, 28]) и нуждается в постоянной легитимации. Следовательно, меняются и ресурсы смыслопорождения и смыслосуществования. Но это было бы нравственно-этической, политэкономической, идеологической, социальной проблемой, но не словесной и культурно-эстетической, если бы активно и целенаправленно не затрагивало проблемы бытия словесности и создаваемого ею образа мира и человека.

2.4. Методологическая и методическая основы определения и дифференциации произведения художественной литературы и массовой коммуникации

Проблемы текста и текстуальности, актуализированные двуединою природой новоевропейской словесности, самым естественным образом обозначали круг вопросов, который предполагает прояснение идей, понятий не только общекультурного характера, но и локальных, обусловленных спецификой собственно словесности. И одним из таких понятий, которое невозможно обойти при исследовании основных теоретических аспектов соотношения различных типов словесности, является понятие произведения. Пристальное внимание к произведению и миру, который стоит за ним, все больше и неизбежно обнаруживает и обнажает изначальную различность словесности художественной литературы и массовой коммуникации, и прежде всего различность смыслового бытия. И как только речь заходит о субстанциальном различии художественной словесности и словесности массовой коммуникации в пространстве словесности, без отнесения к сфере культуры, социологии, психологии, практически сразу активизируется и проблема ме-

тодологического, методического подходов к этим типам словесности. Однако, как правило, эта проблема разрешалась, исходя из общих и во многом сходных структурно-композиционных, стилистических, образно-идейных, тематических особенностей, общности поэтики текстов художественной литературы и массовой коммуникации, когда два типа словесности не обнаруживали какой-либо непреодолимой разницы и не могли быть несопоставимыми.

В журналистиковедении фактически остается не преодоленной тенденция рассмотрения технологии создания и существования журналистского произведения в той же плоскости, что и художественного. Оно (произведение массовой коммуникации) существует в том же измерении, где господствует «художественноцентричность» и предопределяемые ею многообразные подходы к произведениям словесного творчества, в том числе, и произведениям массовой коммуникации. Так, если обратиться к современным исследованиям собственно текстов массовой коммуникации, то можно заметить, что они рассматриваются как толкуемые в самом широком смысле литературные тексты. Об этом свидетельствуют преобладающие еще с 70 – 80-х гг. как в украинской, так и в российской науке и тематика, и проблематика, и представления о поэтике, и методика анализа произведений массовой коммуникации. Причем это в равной мере касается и работ, направленных на лингвоцентричное, дискурсивно-социальное изучение текстов массовой коммуникации, и работ, в которых преобладает литературный «центризм» [См. в качестве примеров: 7-10, 45; 105-106; 109-110; 113-116; 119; 126; 150; 154-156; 157-170]. С традиционной точки зрения на произведение словесности, подобные методы и приемы исследования не вызывают вопросов. Более того, они являются продуктивными и перспективными в своей основе, разрабатываемыми лингвистические, дискурсивные, поэтические аспекты бытия журналистского произведения. Эти методы и подходы обращены к журналистскому произведению именно как некой смысловой, идейной, коммуникативно-информационной, эстетической цельности, реализуемой *в* и *через* слово (в его самом широком понимании), направленное к миру и человеку в их социо-, историко-, фактоцентричном существовании. Это с одной стороны.

С другой стороны, проблема произведения словесности массовой коммуникации разрешалась в плоскости общекультурного и общесловесного кризиса. В литературоведении как возникшие, так и активно развиваемые традиционные направления и подходы (эмпирическое литературоведение, феминистская критика, культурный материализм, новый историзм, теории мультикультурализма, компаративистика, нарратология, деконструктивизм, рецептивная эстетика, структурализм, постструктурализм, семиотика, семиология, психоаналитическое литературоведение, герменевтический метод, психобиографический метод) активизировали внимание к сугубо теоретическим аспектам текста массовой коммуникации. При этом произведения художественного типа словесности и словесности массовой коммуникации в

равной мере оказались в центре исследовательских интересов. Оба типа произведений обнаружили новые перспективы и смыслы своего бытия. Причем это касается не только переходных, публицистических, критических, эссеистических, типов словесности. Новостной, рекламный тип текста, тексты различных жанров шоу, печатный и электронный типы текстов массовой коммуникации анализировались с позиции проблемы произведения, наряду произведениями художественной литературы. Это особо актуально для западноевропейской, американской, а в последние десятилетия и отечественной традиций и приводит к следующим моментам. Активной и, как правило, последовательной разработке, обоснованию сущности, структуры, возможностей, языка, поэтики, методических и методологических подходов к словесности массовой коммуникации. Причем отношение и диапазон толкования этой проблемы крайне широк: от стремления вернуться к локальной, строгой литературоведческой, лингвистической, фольклористкой, журналистской сфере, до утверждения новой науки современности – коммуникативистики. В коммуникативистике – науке нового типа культуры – естественным образом сходятся, синтезируются и примиряются различия журналистики, литературоведения, фольклористики, культурологии, языкознания, информатики, кибернетики, этнографии, культурологии. Только «изучая и осваивая их теоретический опыт, коммуникативистика обретает возможность создания и развития собственных компаративистских методов исследования медиа в их локально-особенных и общих «трансграничных» формах, благодаря которым постепенно медиация культур может превращаться в медиацию всего жизненного пространства для человечества в целом» [49, 83].

Нам представляется, что подобного рода подходы, стремящиеся произведение и художественной литературы и массовой коммуникации либо рассмотреть как абстрактное произведение словесности; либо исследовать как некий гибридный дискурс, в равной мере не учитывают специфику словесности Нового и новейшего времени. Различные субстанциальные основы и свойства произведений художественной литературы и массовой коммуникации уже действительно предполагают изменение методологических подходов и методов исследования. Накопленные в течение XX ст. разнообразные материалы в области художественной словесности, а также массовой коммуникации дают достаточные основания для постановки проблемы определения и дифференциации произведения не только художественной литературы (что давно и с успехом делается в литературоведении), но и массовой коммуникации. Произведение – одна из главных составляющих не только общих проблем теории словесности, но и определяющее звено общей поэтики, предметом, которой, как известно, является состав, строение, свойства, функции произведения. В общей поэтике фокусируется все то, что можно назвать *жизнь произведения словесности и мира, стоящего за ним*. В случае недостаточного или поверхностного, формального внимания к этому теоретическому аспекту словесности глубинное смысловое бытие, различающее худо-

жественную литературу и массовую коммуникацию, так и остается вне поля зрения исследовательских интересов.

Один из важнейших теоретических аспектов бытия словесности – представление о произведении – не менее значим для понимания сущности происходящих *в* и *со* словесностью Нового и новейшего времени процессов, нежели представление о языке, слове, эстетическом, специфике функционирования словесности. Произведение проясняет тот аспект бытия словесности, при котором главным оказывается не собственно внешний мир, общественно-исторические, социальные, общекультурные факты и предпосылки, которые вошли и тем или иным образом отразились в произведении словесности. Определяющим оказывается непосредственно само произведение словесности как некое самоценное явление, по отношению к которому и история, и психология, и социальная действительность, и общественные процессы, и взгляды автора вторичны, входят в ткань произведения всегда пересотворенными. И если для поэтики художественной литературы подобного рода подход утвердился еще в 20-х гг. XX ст. и активно развивается различными направлениями и школами по сей час, то произведения массовой коммуникации вновь оказались в позиции атороп и к ним вновь вполне применим принцип «вдруг». Вследствие этого произведения массовой коммуникации как бы не обладают собственной поэтикой, однако активно используют достижения поэтики художественной литературы. При всей общности жанров, выразительно-изобразительных средств, формально-содержательного сходства, в одинаковой мере значимости понятий автора, героя, сюжета, конфликта, речевой организации, психологизма произведения художественной литературы и массовой коммуникации не могут быть тождественными по своим субстанциональным свойствам и осуществлению общих категорий поэтики. Это невозможно в силу хотя бы того, что произведение массовой коммуникации, помимо внутренней самоценности, независимости от эмпирической действительности, принципиально взаимосвязано с социумом: в нем значимо и то, что происходит внутри (как и в произведении художественной литературы), и то, просвечивает сквозь произведение. Это тот общетеоретический аспект, который и различает бытие произведений художественной литературы и массовой коммуникации. И главным для понимания того, что же происходит *в* и *со* словесностью, оказывается – провести дифференциацию внутренних оснований произведений различных типов словесности. Причем это в равной мере необходимо и словесности массовой коммуникации, которая все еще выступает в роли маргинального образования в «художественноцентрических» концепциях произведений, и для словесности художественной литературы, которая все более обнаруживает тягу к специфике словесности массовой коммуникации, что становится все более очевидным.

И это не раз подчеркивается исследователями, писателями, журналистами особенно рубежа XX – XXI ст., отчетливо осознающими самостоятельность, суверенность именно произведений массовой коммуникации.

Очень точно определяет эту проблему И. Михайлин. Одну из статей он начинает так: «Журналистиковедение принадлежит к числу молодых наук, сформированных в основном в течение XX столетия. Его молодость особенно очевидна по сравнению, скажем, с литературоведением, которое насчитывает 2300 лет, так как приблизительно столько времени прошло с появления “Поэтики” Аристотеля, произведения, которое ознаменовало начало данной науки. Тем не менее, полностью очевидно, что в последнее десятилетие украинское журналистиковедение переживает бурное развитие <...> Этот процесс неизбежно должен привести к внутреннему осложнению нашей науки, рождению в ней новых направлений и дисциплин...» [171, 159] И проблема исследования произведения массовой коммуникации, как нам представляется, относится к той сфере проблем и направлений журналистиковедения, которую необходимо развивать.

При трансформации культурно-эстетического сознания, революционных изменений в судьбе и статусе слова, письменности, актуализации неклассического типа сознания ситуация кардинально изменяется, по-новому активизируя проблему искусства слова и онтологических, эстетических основ, теоретического обоснования бытия словесности. Закономерным образом активизируется комплекс теоретических, методологических, методических проблем. В связи с этим здесь становится особо актуальной проблема того, *что, как и зачем* мы анализируем, обозначенная таким принципиально трединым образом на научном семинаре, прошедшем в виде встречи трех теоретико-литературоведческих кафедр (ДонНУ, РГГУ (Москва), ТГУ (Тверь)) в Донецке 27 – 29 октября 2000 года.

В ситуации нового способа смыслопорождения и смыслоосуществления, так или иначе, но затронутого процессом легитимации ансамбля знаков, проблемой отношения *бытия и коммуникации* (Ж. Деррида), одновременно становится как бы несущественным и в то же время максимально важным понимание следующих моментов. Наиболее значимым, как нам представляется, из них является осмысление того, что есть, с точки зрения бытия словесности Нового и новейшего времени, эстетическая реальность произведения художественной литературы и произведения массовой коммуникации. Ведь современная культурная ситуация, преломляясь в филологическом знании, с новой силой и на иных методологических и методических основаниях активизирует классическую проблему специфики произведения художественной литературы. Причем это происходит тогда, когда художественная литература уже не может не реагировать и оставлять «безответными» все более упрочивающееся в своей самостоятельности смысловое бытие словесности массовой коммуникации. Как не могут уже не быть вовлеченными в орбиту теоретических проблем собственно *произведения* массовой коммуникации, которые все более осмысляются в своей самостоятельности по отношению к художественной литературе и собственно произведениям литературы.

Следовательно, и хрестоматийные вопросы – что, как, зачем мы анализируем – приобретает, а скорее всего, обнаруживают в себе новые перспективы.

Произведение оказывается той напряженной и, наверно, болевой точкой, отношение к которой проясняет многие моменты в бытии новоевропейской словесности, при текстовом анализе недоступны вопросу: *что* же мы исследуем – так как ответ будет нивелирован и не сможет учесть событийной полноты произведения. Следовательно, и ответы на вопросы, *как* и *зачем* исследовать, вполне могут быть исчерпаны тем, что предлагал А. Компаньон, когда писал, что у «у литературы нет сущности – это реальность сложная, неоднородная, изменчивая» [13, 52]. И «Гамлет», и рекламный ролик, и статья в модном журнале в равной мере образуют реальность литературы. Однако те субстанциальные различия словесности художественной литературы и массовой коммуникации, которые уже были выявлены, не могут не характеризовать и такого значимого в теории словесности явления, как произведение. В противном случае придется признать либо прочное и непреодолимое центрирующее положение художественной литературы и продуцируемых ею особенностей поэтики, либо ведущее положение гибридного дискурса, где, соответственно духу новой эпохи, синтезировано информационное, художественное, эстетическое, философское, психоаналитическое, социальное. Но и в таком случае многие внутренние моменты существования и развития словесности в Новое и новейшее время окажутся неясными. К ним, в первую очередь, относится еще беспокоившая Г. Гегеля активность внеэстетического в художественной литературе и творчестве. Однако, как известно, художественная литература не разрушила принципов художественного и эстетического, и в то же время она продолжает постоянно корректировать с внеэстетической действительностью и со словесностью, которая непосредственно является репрезентантом этой действительности. Таким образом, и опасения Г. Гегеля не оказались необоснованными, и предложенная современными философами коммуникативистика не может учесть особенности многообразного бытия собственно словесности, не сведя ее на то, чем она не является в полной мере. Сущность художественной словесности, как и словесности массовой коммуникации, не может более рассматриваться с позиции «художественноцентризма» или же «телецентризма», центризма журнализма, когда прерогатива будет отдаваться одному центру и его маргиналиям, а целостность словесности, ее жизненность и специфика бытования в культуре, вопреки всяческим революциям, вновь нивелируется. Именно поэтому необходимо обратиться к тому, что способно прояснить особенности словесных созданий.

Даже будучи до предела «безразличными», «программистски» настроенными к предмету исследования – будь то тексты мировой классики, популярных детективов, черновики, женских романов или же реклам и даже надписей на спичечных коробках – ответы на эти вопросы, так или иначе, но непременно коснутся проблемы его сущности субстанциальных оснований и

позиций. А следовательно, обязательно затронут и проблему определенной глубинной дифференциации предмета и объекта исследования, что в ситуации современной филологической мысли оказывается принципиально значимым, отвечающим требованиям *знающей себя науки* (А. Михайлов). И здесь возникает необходимость: изначально различить и сопоставить прежде всего в эстетическом, а не в аксиологическом, риторическом, поэтическом плане произведение художественной литературы и массовой коммуникации, которые задают собственные интенции. Эти интенции активно влияют не только на бытие произведений словесности, но и на исследователей, которые чаще осознают, что художественное, эстетическое, информационно-коммуникативное, опирающееся на факты, бесстрастность, объективность, удивительным образом взаимодействуют и в произведении словесности и продуцируемых им методологических подходах. Ведь так называемая *газетность* писателя, активно обсуждаемая с середины XIX ст., демонстрирует те сдвиги в художественной сфере, которые невозможно не учитывать при разговоре о произведении словесности как эстетико-смысловой целостности.

Сдвиги в художественной сфере, когда *газетность*, *журнальность*, *журнализм* постепенно не просто ощущаются в произведении художественной литературы как признак, одно из характерных свойств поэтики, а начинают довлеть и заставлять исследователя применять их как прием, метод анализа, интерпретации. Например, произведения футуристов, книгу «железобетонных поэм» того же Вас. Каменского – «Танго с коровами», крайне сложно понять, если, помимо собственно литературоведческого подхода к этой явно неклассической поэзии, не применить журналистиковедческого. Приоритет визуальности, отмена слова и ориентация на буквенную метафору, преодоление логики как преграды подсознательным движениям и утверждение алогизма, тяготение к бубнововалетовской живописи, графике оказываются недостаточными для понимания и «Скетинг-рина», и «Танго с коровами», и «Комолые и утюги», и «Вызова» без учета журнализма. То, что вполне можно интерпретировать с точки зрения визуальности, алогизма, сфокусированности на букве, увлеченности авангардным живописно-графическим началом до конца не проясняет столь важного для футуристов городского, технократического начал. Мещанские обои, использованные в оформлении книги, образы, нарочито апеллирующие к деревенскому началу – коровы, комолые, баня, запах веника, рыбалка за Камой, – наряду с традиционными для футуристами образами – аэроплана, пропеллера, телефона, авто, ванны, сауны, тангового манто, кокотки, шампанского, кинематографа – не согласуются. И это, с точки зрения художественной словесности, не столько нарочито использованная эклектика, стремление обнаружить и обнажить значимость смысловых и эстетических сломов, сколько откровенный, ходульный эксперимент и эпатаж.

При смене же позиции и подхода, активизирующих журнализм, становится понятным, что это не так. Городское начало, массовое сознание, не-

линейность мышления, не-линейность существования смысла, открытость множественности постоянно сменяющихся знаний, информации, кардинальное изменение пространственно-временных ориентиров и их одновременная укорененность в традиции (*запах дома остался и манит*) значимы для журнализма и реализуются через разнообразные явления журнализма. Графическая, подобная газетной, представленность поэм (игра шрифтами, выделениями, четкое введение колонок, разделов, своеобразная рубрикация, намеки на лиды, совмещение различных языков, стилей, точнее, того, что сейчас принято определять как дискурс, в пределах одного, довольно-таки маленького по объему текста) – это специальный прием, что не вызывает сомнений. Но это не только эксперименты, обусловленные трансформациями внутри художественной словесности, а вполне сформированная, самостоятельная позиция журналистского типа словесного сознания. Именно газетность, как внутренне свойство поэм, сопряженное с собственно художественным, лирическим началом, обнаруживают удивительную внутреннюю стройность этих произведений. В этих поэмах изображается постсовременность, и не в тривиальном, общественно-историческом смысле, а в философско-культурологическом. Причем изображается постсовременность предельно словесным, жизненно значимым для нее образом, когда, по мысли М. Бахтина, основная проблема литературы – это «проблема взаимоотношений изображающей и изображаемой речи» [172, т.5, 289]. «Железобетонные поэмы» – это не только откровенный и демонстративный эксперимент, и не только пример новой исторической реальности, ворвавшейся в литературу, как и в иные виды искусств, но прежде всего позиция мира и человека, которые нашли своему измененному состоянию новую и удобную форму бытия. В «железобетонных поэмах» Вас. Каменского слово художественной и слово массовой коммуникации создают ту промежуточную территорию, которая на протяжении XX ст. станет едва ли не самой привычной и естественной для смыслопорождения и смыслосуществования.

Журнализм, становясь одной из доминант бытия произведения словесности, не может не учитываться при ее исследовании. И если не найти методологической, методической основ определения и дифференциации в условиях Нового и новейшего времени произведений художественной литературы и массовой коммуникации, то это усугубит идею кризиса словесности, приведет к значимости гибридного дискурса, о чем уже ни раз говорилось. К тому же возобладает определенного рода экзистенциально онтологическая растерянность и потерянности исследователя перед утратившим очертания предметом своего исследования, а точнее, даже того, что, как и зачем исследовать. Это четко выражается в умонастроениях конца XX ст.. Например, как у А. Компаньона («между рекламным слоганом и сонетом Шекспира нет различия по природе – только по сложности» [13, 53] или «реклама – это верх литературности, что как-то не очень нас устраивает» [13, 50]); или как у П. де Мана («мы должны именно читать картины»), произведения искусства, а

«не воображать значения» [173, 13]). Ю. Кристева, столкнувшись и пережив в собственных работах новые пути говорения, когда, в частности, сливается художественное, научное, публицистическое, психоаналитическое, ставит под сомнение приоритетность и даже авторитетность искусства слова в Новое и новейшее время. В работе «Силы ужаса: эссе об отвращении» она пишет о том, что смерть становится главным хранителем, защитником всего, и «защита сводит счеты с постыдным, возбуждающим смыслом самого факта существования современной литературы, повышенной до святости, которая оказывается неполноценной в этой своей специализации» [174, 52]. Естественно, что смерть понимается исследовательницей не в буквальном смысле, а как некая конечность современной культуры и словесности, фактор их самосознания, ощущение принципиальной новизны состояния. Современная литература, как она не стремится, не может заменить Закон, Религию, Мораль, Право. Более того, современная литература «констатирует невозможность Религии, Морали, Права...» [174, 52] И только «смерть наводит порядок в нашем современном мире. Очищая литературу (и нас от нее), она становится составляющим нашей мирской религиозности» [174, 52-53].

Но эти же настроения были характерны и для первой трети XX ст. и проявлялись у многих литературоведов. Например, Ж. Полан с отчаянием восклицает о том, что серьезные критики все чаще «рассуждают о воздействии морщин на стихотворение, но не наоборот» [175, 36]. Они приписывают львиную долю в создании произведения не столько автору, сколько политическим и историческим деятелям эпохи, а также общественному мнению. Конечно же, «критическая мысль, – по мнению Ж. Полана, – вольна сделаться исторической или психологической. Тем временем вслед за произведением от нас ускользает автор, а вслед за автором – человек» [175, 36]. М. Бланшо все острее ощущает не только присутствие, но и наступление газетности, журнализма, их влияния на художественную литературу, особенно на ее выразительно-изобразительные возможности. М. Бланшо ставит вопрос, как возможен язык, и вообще, как возможна литература, если, «будучи примененными единожды, они обрекаются на неминуемую гибель?» [176, 178]. И в этом он особенно близок мысли Ж. Полана о том, что современная словесность находится в неопределенном состоянии, но «болезнь литературы, в конце концов, была бы пустяком, если бы она не обнаружила хронической болезни выражения» [175, 37].

При этом не последнюю роль в создании подобного рода исследовательских настроений, наряду с традиционно определяемыми культурными, социально-экономическими, эстетическими, гносеологическими, религиозными и нравственно-этическими кардинальными словами и перестройками Нового времени, играет все более упрочняющееся историко-, фактоцентричное слово массовой коммуникации и реакция (сознательная или же интуитивная) на него как самих художников, так и исследователей. Слово/ансамбль знаков массовой коммуникации, изначально конвенциональные,

автореференциальные, поддающиеся преимущественно риторическому подходу, «откликающиеся» на зов дискурсивности, информативности, факта, события, повседневности, сенсационности постепенно и неуклонно занимают прочное легитимированное положение в культуре. Более того, они уже активно проникают внутрь самой словесности, при этом, перестав быть одной из вторичных, поздно появившихся ее разновидностей, а репрезентируя собственный тип и способ мышления, концепирования мира, его воплощения в произведении. Журнализм постепенно становится одним из неосознаваемых ценностных способов выстраивания не только художественного произведения, но и научного, проникая на территорию литературоведения, философии, особенно западноевропейских и американских школ, направлений, течений.

Ж. Полан еще в работе 1941 г. «Тарбские цветы *или* Террор в изящной словесности» подобное интеллектуальное и художественно-эстетическое состояние современной культуры, в которой до последнего смыслового предела проблематизирована сущность и власть слова, не только поэтического, но в том числе обиходного, общезначимого, определил откровенно и беспощадно. Причем по отношению ко всему: и исследователю, и литературе, и читателю, и языку, и культуре, а главное – самой словесности. И, что показательно, выразил это тоже с определенной долей беллетризации и риторичности, которые впоследствии, в том числе не без влияния Ж. Полана, будут характерны для западноевропейского литературоведения.

Первый же раздел книги – «Словесность в диком состоянии» – заканчивается следующим утверждением, балансирующим на грани строгой научности и откровенной публицистичности: «В конечном итоге мы перестали понимать, что же нам *надо* (курсив автора. – Э.Ш.) от литературы: оказались перед ней без защиты, без метода, совершенно сбившись с толку» [175, 30]. И это не случайное балансирование, желание найти легкую, броскую, быстро запоминающуюся форму сложным, глубоким мыслям о бытии словесности. Во-первых, это преднамеренный прием, основанный на гротеске, преувеличенной риторичности и эмоциональности. И, во-вторых, изначальное стремление прояснить, через своеобразную стилистическую игру, имплицитное введение двух типов дискурсов (научного и публицистического): что значит словесность в диком состоянии, и почему она оказалась именно в таком состоянии. При этом журналистский тип слова играет не вспомогательную роль, а является тем фактором, стремительное развитие которого сказалось *на* и *в* словесности. Дикое состояние словесности – это состояние внутренней неопределенности, расфокусированности произведений словесности, утратившей единый центр: собственно художественный тип слова. Ведь «в конце концов, нет ничего, что не было бы шиворот-навыворот в нашей Словесности, лишенной памяти и словно пребывающей в диком состоянии» [175, 33]. Дикое состояние словесности – это состояние, когда литература должна избегать литературности и бояться общих мест, а также поэтичности типа *воды, скакун, нежные пальцы, драгоценные камни*, и журнализма, довлеющего

неоспоримостью, непреодолимостью факта, правды жизни, точности наблюдения, отказа от поэтичности во имя обыденного языка. А в итоге «мы хотели порвать с чересчур условным языком и вот оказались близки к разрыву с языком человеческим» [175, 45]. Неосмысленное, оставленное насамотек взаимодействие художественного и журналистского начал во многом и создает состояние дикости в современной словесности. Возникновение журнализма в словесности, его проникновение во все сферы словесности и упрочнение, саморазвитие в пространстве словесности – вот тот круг проблем, который исследует Ж. Полан, когда рассматривает специфику словесности Нового времени.

Через сознательное обнажение разнородных начал в семантическом пространстве словесности, которую было принято обозначать, как изящная, художественная словесность, Ж. Полан стремится продемонстрировать то новое и еще не совсем осмысленное в своей сущности, что становится очевидным и бесспорно истинным в состоянии словесности. Причем только новоевропейской словесности, на чем постоянно делаются акценты. Для Ж. Полана уже очевидно, что именно в XVIII ст., несмотря на то, что литература только начинает проникать на территорию журналов, а журналистика еще не совсем выделилась в культурном общественном сознании из литературного ремесла, берет истоки эта насущная, особенно для современности XX ст., проблема. Ж. Полан пишет о том, что она была обозначена еще Сент-Бёвом как «задача выделить из числа писателей, привязанных к какой-либо глубокой мысли, тех, которые отдаются в своих творениях «заботе о чистой и простой риторике»» [175, 69]. И с тех пор это проблема смыслового бытия слова и произведения художественной литературы, а также соотносимых, изоморфных им явлений словесности предстала как не устранимый и непреодолимый факт, требующий глубоко осмысления. Уже в XIX ст., не говоря о XX ст., это стремление к внутреннему глубинному субстанциальному, эстетическому различению и обоснованию смыслового бытия собственно произведений словесности приведет к двум, по мысли Ж. Полана, важным последствиям для судьбы литературы, литературоведения и, можно сказать, филологии в целом.

Во-первых, «наша литература не требовала бы так настойчиво сенсационности, пережестов, дерзости, если бы не хотела нас заставить забыть о том, что она – литература, которая пользуется словами и фразами» [175, 64]. Исследователь преднамеренно утрирует, масштабирует специфические моменты бытия словесности массовой коммуникации (эмоциональные пережесты, сенсационность, стремление отдать прерогативу факту, событию, а не литературности) и демонстрирует их наличие и активизацию в художественной словесности. Эти моменты не выступают показателем непрофессионализма, графоманства, упадка, кризиса художественной литературы, как могло показаться на первый взгляд. Особенно если учесть при этом данное Ж. Поланом определение состояния словесности – дикая. Эти моменты яв-

ляются значимыми и ценностно не устранимыми в существовании, развитии художественной литературы. И дикость – это во многом неосмысленность подобного рода полицентрического (художественное и журналистское) состояния словесности. И литературе настойчиво понадобилось внутреннее мужество в переосмыслении, ревизии того, что длительное время было самоочевидным и самодостаточным для существования изящной словесности. Трансформации слова – как единственного ценностного способа, воплощения и состояния литературы, прежде всего художественной литературы – симптоматичный момент, вызванный и взаимосвязанный не только привычным традиционным для словесности общекультурным развитием. Скорее необходимо говорить и о других причинах, вызвавших ощущение девальвации и кризиса слова, а также произведения словесности. И это обусловлено активизацией в новоевропейской словесности иного, по отношению к традиционному, слова, языка, бытия произведения. Здесь имеется ввиду исключительно явление и феномен журналистики, которая настоятельно потребовала переосмысления классических основ и представлений бытия и судьбы словесности и прежде всего статуса и смыслового бытия слова. Причем для самого XVIII ст. и даже начала XIX ст. подобного рода различие внутри словесности было не просто новаторским, революционным и перспективным открытием в области критики и литературоведения, а до конца неосознаваемым и провидческим требованием. Ведь только «теперь [в первой трети XX ст.] нам известно, сколь успешным было это различие» [175, 69], которое проясняло субстанциальную разницу между художественным и риторическим произведением. Без этого различия невозможно понять, почему ко второй половине XX ст. *словесность в диком состоянии*, что это значит и отчего правомерно ставить проблему *террора с изящной словесности*.

Во-вторых, это различие по принципу *злоупотребления риторикой*. И это не столько проблема клише, громких слов, общих мест, всевозможных ухищрений языка, т.е. явного отсутствия писательского мастерства, художественного вкуса, такта, стиля, как может показаться на первый взгляд. Злоупотребление риторикой – это скорее внутренние глубинные дифференциации, самодифференциация, самопределение, самовосприятие писателей и актуализация целого произведения относительно журналистского в своей основе принципа *привлекательности правдоподобия*. Риторичность и правдоподобие, как это ни парадоксально на первый взгляд, правомерным образом проблематизируют сущность словесности, обнаруживают в ней уже прочно укоренившееся то, что собственно к художественной литературе и не имеет никакого отношения. Это журналистский тип произведения. И главное, что риторичность и привлекательность правдоподобия – «этот аргумент действует не только в литературе. Он общепринят, популярен» [175, 70]. Помимо всего прочего, он целенаправленно «образует полемический элемент в литературе» [175, 70] и делает до предела очевидным следующий момент бытия произведения словесности, который уже нельзя не принимать во внимание.

«Нет ни журнала, ни газеты, которые не предлагали бы своему читателю раз в неделю отделить «зерно смысла» от «шелухи слов». Или не вздыхали бы над войной или миром, выборами или безработицей «Слова! Слова!» Гамлет стал журналистом» [175, 70]². Причем это не девальвация ценностей и сущности литературы в сложный период культуры, а стремление продемонстрировать сущность современной словесности, которая не может не реагировать на свою внутреннюю множественность, на присутствие нескольких равнозначных и равноправных начал.

При этом не стоит забывать, что эта работа начата в 1925, а закончена в 1941 г., когда еще были сильны позиции классического типа культурного сознания, а искусство, активно переживавшее модернизм и только пытавшееся найти ему теоретические основания и обоснования, лишь предчувствовало постмодернизм. Для Ж. Полана, критика и исследователя-литературоведа, уже совершенно ясно, что современное (новоевропейское) существование литературы в своем глубинном основании изначально и неустранимо двойственно. Причем эта двойственность берет свои истоки не только в комплексе революционных (религиозных, исторических, культурно-социальных) переворотов и сломов Нового времени, а исключительно в появлении и легитимации иного, по сравнению с классической словесностью, типа слова. Но это не приведет к уничтожению собственно художественной литературы, обращенной к *глубокой мысли* (Сент-Бёв). Сущность возникшей двойственности, принесшей самоценность бытия произведений журналистики, а также трансформации в субстанциальных основах художественной литературы, в другом. Это стремление к осознанной суверенности всех типов слов в пространстве словесности. И путь к этой самостоятельности крайне сложен и сопряжен прежде всего с глубинными трансформациями внутри произведений словесности в целом, а главное – чуткости к ним.

Ж. Полан намечает следующие пути реализации современной словесности, которая создается равноправными типами слов и не может не учитывать интенции и значимость различных типов слов. С одной стороны, в художественном произведении «мало-помалу подозрительным становится каждое слово, если оно было использовано; каждое рассуждение, если только своею ясностью оно обязано общему месту» [175, 48]. Это явное корригирование художественной словесности с журналистским типом словесности: для

² Примечательно, что в тот же самый период, когда Ж. Полан работал над рукописью «Гарбских цветов...» – середина 20-х гг. XX ст., в советском литературоведении разворачивается дискуссия о роли и функции психологизма в художественном произведении и проблеме воссоздания вещного и материального мира с позиции «апсихологизма», когда, «чем психостарается пролетписатель, тем вреднее <...> И напротив: чем «газетнее» работает писатель-монтажист, диалектически цепляя факты, тем свободнее мозги читателя от дурмана» [Цит. по: 177, 214] И, помимо явного идеологического пафоса, подобного рода идеи отражают и усиленную социальными катаклизмами роль словесности массовой коммуникации в создании произведения словесности как некой эстетико-смысловой целостности.

него характерно пристрастие к клише, общим местам, риторическим приемам и в то же время стремление избежать стереотипности, бессмысленной повторяемости, «шелухи», слов и смыслов. Но с другой стороны есть и иное, или как его определяет Ж. Полан, тайное течение литературы. Это из него, «хотя оно и тайное, вышли самые жизнеспособные творения наших дней, оно требует от поэта открытия посредством некоей алхимии *другого* (курсив автора. – Э.Ш.) синтаксиса, новой грамматики и даже неизвестных прежде слов, в которых живет первозданность и неведомая мне утраченная связь языка с миром вещей» [175, 48]. В качестве художников, творящих в русле этого тайного течения литературы, называются имена и открытия Рембо, Аполлинера, Джойса. А в качестве чрезмерно преувеличенной, специально условно выделенной, как бы схваченной в остраненности, сущности и способа творения поэтического произведения ощущается идущая еще от романтизма традиция осмысления поэта, слова, произведения. Здесь сфокусирована все та же, неоднократно обоснованная проблема алхимии, демиургического статуса художника, проникновения им в запредельную, сакральную сферу творчества, когда, по мысли, например Новалиса, «поэт воистину творит в беспмятстве, оттого все в нем мыслимо. Он представляет собою в самом действенном смысле тождество субъекта и объекта, души и внешнего мира. Отсюда смысл бесконечности прекрасной поэмы – вечность. <...> Поэт упорядочивает, связывает, выбирает, измышляет, и для него самого непостижимо, почему так, а не иначе» [178, 122].

Однако показательно, что Ж. Полан как бы саркастически и с недоумением подмечает, обращаясь к Бальзаку, Стендалю, Золя: «мы видим романиста, которого так влекут и захватывают истина, факты, наблюдения, что он забывает о том, что пишет: «У меня нет ни толики стиля, – говорит Стендаль или Золя. – Только вещи меня влекут, и я им повинуюсь. Я сказал *страшное несчастье, покатый лоб, затаенное переживание* (курсив автора. – Э.Ш.)? Могу ли я что-то изменить? Это факт. Речь идет о лбе, который покат; о переживании, которое затаено»» [175, 50]. И вновь в качестве объекта критического разбора выступают моменты, явно характеризующие бытие журналистских произведений: приоритетность факта, исторической реальности, житейского правдоподобия, документализм, отказ от вымысла. Причем это не нападки или же критика реализма XIX века с иронической позиции XX ст., уже переживающего и подвергающего определенной рефлексии опыт авангарда и модернизма, а также предчувствующего постмодернизм. Здесь иной, не линейный подход к движению художественной словесности, смене художественно-эстетических этапов (романтизм – реализм – модернизм). Ж. Полан стремится уловить и охарактеризовать целостность новоевропейской литературы. Именно поэтому аналогично дело обстоит и когда исследователь говорит о Рембо, Нервале, Рамю, сюрреалистах, постоянно подчеркивая: «реализм, сюрреализм здесь [в современности] в одинаковых условиях. Оба возводят в ранг закона удивительную систему оправдания. Только в од-

ном случае писатель самоустраняется перед человеческим свидетельством, а в другом – перед свидетельством сверхчеловеческим» [175, 50]. Значимым является именно внутренняя дифференциация словесности, ориентированная на различные субстанциальные основания – высшее, демиургическое и человечески ограниченное. Это, во-первых.

И во-вторых, подобное отношение художника к себе, к творчеству и литературному произведению тоже во многом идет от настроений и философско-эстетической рефлексии романтизма, оказавшего столь значимое и непреодолимое, не устранимое влияние на умонастроения гуманитарной мысли и XX ст. Как нам кажется, здесь достаточно вспомнить одно из размышлений Ф. Шеллинга в «Философии искусства». Обосновывая природу и сущность эстетического созерцания, он обратился к таким понятиям, как вечность, история, природа и произведение искусства, сложным образом противопоставив их, уловив тот момент, ту точку, где они в процессе и состоянии эстетического созерцания предельно обнаруживают свою разность. Ф. Шеллинг писал: «...искусство является философу чем-то высочайшим, словно открывает его взору святая святых, где как бы в едином светоче изначального вечного единения представлено то, что истории и природе ведомо лишь в своей обособленности и что вечно от нас ускользает как в жизни и действовании, так и в мышлении» [179, 393]. Для романтиков важно, что искусство, произведение искусства и история, эмпирическая действительность – это различные целые, которые вряд ли сумеют совместиться в пределах единого произведения. История и природа представляют мир и человека в обособленности от вечного и единого, что становится таковым лишь в процессе и состоянии творчества. Для романтиков, как известно, поэт – изгнанник и избранник, который не ведает дискретного, обращенного к себе и человеку времени.

Ж. Полан, говоря о тайном течении литературы, символически, через имплицитную отсылку к романтизму, определяет его собственно литературную, помнящую и хранящую вечное единение творца и мира, сущность. И второе течение современной словесности он определяет, так бы сказать, апофатически, через отрицание и преодоление романтического культа поэта и произведения. Это немного схематизированное, прямолинейное и условное деление Ж. Поланом внутренней ориентации, самоопределения писателя на свидетельство человеческое и сверхчеловеческое, высших оснований и истории показательно. Оно подтверждает, что произведения словесности массовой коммуникации уже являются не просто информативно-развлекательным или же пропагандистки ориентированным семантическим пространством, основная функция которого – актуальность, своевременность и конъюнктурность. И журналистская словесность не есть больше «вдруг» и «ниоткуда» возникшей в пространстве словесности. Проблема уже принципиально в ином: в проникновении и заполнении самостоятельным, самозначащим словом массовой коммуникации своими – человеческими и историческими –

ценностями, ориентирами, представлениями, смысловым бытием того, что продолжительное время казалось идеальным, самоочевидным и стабильным в своем смысловом бытии – художественной литературы.

Дифференциация на человеческое и сверхчеловеческое бытие в новоевропейской культуре имеет длительную историю, восходящую к возникновению историчности, историзма еще в недрах Средневековья. Примечательно, что Ж. Полан именно так, жестко и крайне четко – человеческое и сверхчеловеческое – определяет сущность двух типов смыслового бытия, узальной системы оправданий, присущих и образующих произведения словесности Нового времени. При этом постоянно, когда идет речь о внутренне различной писательской ориентации, реализующейся в различного типа произведениях, через прописное написание Словесности определяется ее своеобразное единство, принципиальная неслиянность в ней двух течений. Ж. Полан сумел уловить субстанциальные основы различного типа слов, которые уже осмысленно равноправны в своем существовании и изначально различаются по отношению к высшим онтологическим основам и их проявлениям в произведениях Словесности. Ж. Полан постоянно и настоятельно подчеркивает внутренне противоречивое единство Словесности, реализующееся через ее двойственность. Два течения литературы, два самостоятельных проявления бытия Словесности – это признание генетической, субстанциальной, культурно-исторической, эстетической, когнитивной суверенности словесности массовой коммуникации, ее произведений и не столько в реальном движении культуры. Но, что более важно, признание и закрепление этой самостоятельности в реальном развитии и существовании Словесности, когда литературность и журнализм находятся в равных онтологических, эстетических, когнитивных, а не только аксиологических позициях и внутри произведения, и в типе творческого сознания.

Здесь значима для прояснения сущности Словесности, литературного творчества, критики и теории, дихотомия вечности/времени, вечности/истории, обыденного сознания повседневности/индивидуального сознания личности, сокровенности творчества/социальной ориентированности журналиста, образа/факта, слова/информации. И здесь нет, как может показаться на первый взгляд, противостояния, центрации по типу изящная словесность/журнализм. Важнее оказывается иное, касающееся непосредственно сущности словесного сознания, реализуемого в произведениях словесности, причем Словесности как равнозначности, неслиянности и единства всех ее видов. Изящная словесность (в силу длительности своего существования и большей укорененности в культурном сознании) не нуждается, с точки зрения словесно-языкового сознания, в развернутом, детально аргументированном «оправдании». А вот словесность, ориентированная на сырую и заурядную реальность, на факт, информацию и стереотипное, общепринятое и общезначимое слово, предполагает четкое и ответственное уяснение следующего момента. «Общепринятый смысл в языке обладает инстинктом, кото-

рый почти не ошибается; он ясно различает незначительные изменения смысла задолго до грамматиков и лингвистов; он может послужить наставником даже писателю; на Центральном рынке учатся не только говорить, но и *понимать*» (курсив автора. – Э.Ш.) [175, 84].

Возникает настоятельный вопрос о различении в области словесности, а если быть более точным и строгим в формулировке, в эстетической реальности произведения двух ведущих моментов. Собственно художественно литературных, хранящих, поддерживающих и развивающих память о высшем, вневременном начале, и литературно-риторических, натуралистических, по большому счету, находящихся не под властью слов, а с *холодным расчетом* пользующихся ими (Ж. Полан). Эта последняя (реалистическая литература, или лучше сказать, традиция) показывает «невозможность «правды в Словесности», которую, к их чести, осознали Символисты и которой должна проникнуться прежде всего любая мысль о литературе» [14, т.1, 245]. Следовательно, предельно важно субстанциальное различение произведений художественной литературы и массовой коммуникации и преодоление того, что было обозначено как *болезнь выражения и дикое состояние словесности* (Ж. Полан), а к концу века осознано как *идолопоклонство* (Ж. Женетт). Современной литературе необходимо преодолеть «все виды литературного *идолопоклонства*, которым XIX век придал грозную силу ложной природы» [14, т.1, 244]. А в числе первых, ведущих видов, литературного идолопоклонства называются те, которые явно корректируют с рационально-информационными установками объективного бесстрастного факта, т.е. с журнализмом в его традиционном понимании. Более того, они выступают реакцией на самостоятельное, иноприродное, чужое и чуждое начало в онтологических, субстанциальных, эстетических основах художественного литературного произведения и литературного творчества. Это вечная реалистическая иллюзия, принявшая вид и форму достигнутого правдоподобия, засилье обыденного сознания, риторичность, пленение фактом, действительностью в необработанном виде, *сырой, заурядной* реальностью, историчностью, непосредственным наблюдением, воспроизведением, натуралистическим копированием всего этого в реальность произведения словесности.

Таким образом, уже в литературоведческих изысканиях все настойчивее ощущается реакция на существующее, развивающееся рядом иное слово, иной мир, где ведущими и полноправными героями являются иные, по отношению к классическим поэтическим, художественным, явления. Это тотальная прерогатива правды/среза жизни на всех уровнях произведения, стереотипность, общее место, обыденный тривиальный язык, обиходные значения, узнаваемость, лишенность подлинных высших онтологических, сакральных оснований и ценностей, нацеленность исключительно на факт, наблюдения, истинность, ценности и интересы текущего момента, истории. При этом, как правило, здесь уже не производится аксиологическая дифференциация по принципу значимое/вторичное, истинное/конъюнктурное, личност-

ное/массовое, высокое/низкое, достойное внимания/преходящее, а интерес направлен на различие, на другость иного слова и иного мира. Хотя при этом соотношение со словесностью массовой коммуникацией в исследованиях не всегда четко и явно обозначается, но оно ощущается в способах, подходах, языках выстраивания и описания предмета исследования.

И если в произведении художественной литературы ощущается присутствие интенций словесности массовой коммуникации, то и последняя испытывает в своем произведении активное пребывание художественного и эстетического. Исследователи уже обратили на это внимание. Как пример достаточно вспомнить разбор рекламного текста в «Мифологиях» Р. Барта или же настойчивое обращение и попытки проанализировать именно как художественное произведение ряд реклам У. Эко в «Отсутствующей структуре». В частности, в разделе «Примеры анализа рекламных сообщений» он пишет: «Попытки интерпретировать произведение искусства как сообщение, как факт коммуникации как раз тому и служат, чтобы изречь «неизреченный остаток»» [103, 286], что принципиально значимо при работе с произведением. Вследствие такой позиции анализ этими учеными рекламных текстов не просто близок к анализу художественного произведения. Он фактически осуществляется как сложное и глубокое взаимодействие анализа и интерпретации эстетической реальности произведения массовой коммуникации, причем как традиционного произведения искусства. Это особенно очевидно на примере анализа рекламы мыла «Сапау», который разворачивается, как анализ реалистического прозаического произведения малого жанра: рассказа, новеллы. Для У. Эко, разрабатывающего основы исследования фото-, кино-текстов, важно продемонстрировать наличие литературности и возможности литературоведческого, а затем уже семиотического подхода к этому произведению. При этом преимущественно, что обусловлено методологической позицией и У. Эко, и Т.А. ван Дейка, и Р. Барта, а также особенностями рекламных текстов, идет разработка и дифференциация эстетических оснований визуального языков массовой коммуникации. Это же подтверждают и многочисленные последующие в этом направлении исследования, которые, как правило, основной акцент делают на эстетическом различии языков.

В области гуманитарных наук уже с 60-х гг. начинают происходить определенные и довольно-таки заметные изменения исследовательских интересов в этой области. Вновь, после работ 20-30-х гг. XX ст. С. Эйзенштейна, А. Курса, Дз. Вертова, Ю. Тынянова, В. Шкловского, Б. Эйхенбаума, Р. Якобсона, актуальной становится многоаспектная проблема кинематографии, толкуемой как еще один вид искусства. Появляется ряд серьезных работ, которые обнаруживают и устанавливают тенденции и перспективы развития того, что в самом широком смысле называется искусством экрана. И здесь прежде всего необходимо назвать сугубо теоретические исследования К. Метца, А.М. Мачерета, Е. Базена, Г. Аристарко, Ж. Митри, П. Пазолини, С. Уорта, У. Эко, Ю. Лотмана, Ю. Цивьяна [180-190], которые до сих пор

оказывают мощное влияние на современные изыскания в области теории и истории не только кинематографа как искусства и явления культуры, но и массовой коммуникации [113-114; 191-197]. Примечательно то, что проблемы аудиовизуальных текстов, как правило, рассматриваются со структурно-семиотических методологических позиций. Например, П. Пазолини в первом же предложении статьи «Поэтическое кино» (1966) утверждает: «В наше время нельзя даже начинать разговор о кино [добавим – и об иных, особенно электронных, видах массовой коммуникации] как об экспрессивном языке, не ориентируясь на семиотическую терминологию» [185, 45].

Аналогичные принципы присущи и советско-российской исследовательской традиции в области кинематографии, представленной в основных теоретических разработках и концепциях тартуской семиотической школы, а также отдельными работами украинских исследователей. При этом выработался, в принципе, стабильный круг тем и проблем, являющихся приоритетными в данной области и касающихся проблем общей поэтики. Во-первых, прояснение сущности аудиовизуальной коммуникации как специфической разновидности коммуникации. Здесь одной из ведущих проблем является проблема иллюзии реальности в кинопроизведения, которое «по природе своего материала, знает лишь настоящее время» [188, 16], с чем сопряжены феномены киновремени, кинопространства и, безусловно, кадра как «границы художественного пространства» [188, 33]. Во-вторых, выявление и всесторонний анализ киноязыка: его элементов, уровней членения, функционирования, соотношения и соответствия с естественным языком; особенностей значений и означения; выразительности, природы, этапов и тенденций формирования. В-третьих, разработка собственно киноэстетики. Преимущественно исследование выразительных особенностей кинотекста, телетекста как коммуникативно-эстетической целостности, реализующейся в социально-идеологическом пространстве. В-четвертых, заинтересованное наблюдение и изучение такого сложного, междисциплинарного и противоречивого по своей природе и сферам существования явления, как монтаж. В-пятых, постоянная разработка и углубление, с точки зрения новых технических возможностей и перспектив, классической проблемы искусства – подлинность/иллюзорность, документ/образ. В-шестых, установление специфики зрительского восприятия в широком культурном контексте с применением междисциплинарного по своей сущности культурологического подхода.

Но такой подход не разрешает проблемы дифференциации и различения смыслового бытия произведения художественной литературы и массовой коммуникации, а лишь обозначает ее. Притом, что анализ и интерпретация произведений массовой коммуникации (документальных кинофильмов, рекламных роликов, телевизионных программ различных жанров) происходят, по большому счету, так же, как и художественной литературы, и произведений живописи, и драматического искусства. Постепенно подчеркивается различие языков, образующих целое этих различных по своей сущности произ-

ведений. Акцент делается на способах и языках существования произведения, а не на его смысловом бытии. Вновь активизируется только синхронный подход, когда доминирующим оказывается не столько эстетический, сколько риторический, семиотический ракурс видения. И при этом вне поля исследовательских интересов, фактически, осталась концептуальная мысль Ю. Лотмана: «Появление кинематографа как искусства и явления культуры связано с целым рядом технических изобретений и, в этом смысле, неотделимо от эпохи конца XIX – XX века. В этой перспективе оно обычно и рассматривается. Однако не следует забывать, что художественную основу кино составляет значительно более древняя тенденция, определенная диалектическим противоречием между двумя видами знаков [изобразительными и условными], характеризующими коммуникации в человеческом обществе» [188, 15].

И если классические представители искусства – художественная литература, живопись, музыка, архитектура, театр «поддаются» непосредственному и не вызывающему общих методических и методологических проблем и вопросов эстетическому, семиотическому исследованию, то с произведениями массовой коммуникации сложнее. Причем сложнее по многим причинам, которые обусловлены смысловым бытием и субстанциальными основами массовой коммуникации. И, что значимо, появляется еще одна методическая трудность, которая проясняет различия между литературным, живописным, музыкальным, театральным произведением и произведением массовой коммуникации, с одной стороны. И с другой стороны, актуализирует проблему насущного их сопоставления, сосуществования в современном гуманитарном знании. Ее четко обозначил в статье «Недостижимый текст» (1975) Р. Беллур – один из основоположников направления текстуального анализа в кино, который свою карьеру начинал как киножурналист. Р. Беллур отталкивается в рассуждениях от концепции текста и произведения, развиваемой в исследованиях М. Бланшо и Р. Барта. Он, сопоставляя тексты различных видов искусства (литературы, живописи, музыки, театра, кино), приходит к следующим выводам, которые применимы не только к кинотексту, текстам электронной коммуникации, но, как нам представляется, и вообще к словесности массовой коммуникации.

Р. Беллур начинает статью с прямого утверждения: «То, что фильм является текстом в бартовском смысле, очевидно. Так же очевидно и то, что он в силу этого может или должен быть предметом такого же пристального внимания, как и литературный текст^{*}» [198, 221]. Уравнивание литературы и

* При этом необходимо помнить, что понятие текст и произведение в отечественной и французской филологической традициях не совпадают. Скорее с определенной мерой условности можно говорить, что они имеют диаметрально противоположные смыслы. То, что мы, как правило, подразумеваем под текстом – некую материальную фиксацию и данность, они подразумевают под произведением, а под фикцией, утопией текста имеется ввиду во французской традиции многообразие и многомерность художественной бесконечности [См. по этому поводу: 13-14; 86; 103; 145; 172-173; 175; 184-188; 199-201].

массовой коммуникации в плане проблемы текст-произведение показательно по многим моментам. И прежде всего по признанию правомерности существования произведения массовой коммуникации (в данном случае – фильма) наряду с литературным произведением. Однако значим и иной момент бытия произведения массовой коммуникации, тоже вычленимый по отношению к литературному произведению: «текст фильма – недостижимый текст» [198, 221] не только потому, что существуют особые технические сложности, которые «часто мешают реально заполучить фильм и превратить его в текст» [198, 221]. Это дело времени и технического прогресса, его возможностей. Но есть еще более существенные трудности, сопряженные с рядом методических моментов и смысловым бытием кино. Так, «если ты стремишься прочесть, изучить произведение, открыть в нем давление текста, столь близкое тому, что М. Бланшо называл литературой, ничто не является для тебя более простым и насущным, как потребность процитировать слово, два слова, две строчки, фразу, страницу» [198, 222]. А текст фильма, с этой точки зрения, «является недостижимым текстом, потому что этот текст нельзя процитировать» [198, 222]. Только «письменный текст является единственным, который может цитироваться без затруднений и оговорок» [198, 223] в связи с особым эффектом разворачивания на основе цитирования, незаметного попадания внутрь текстуальной перспективы и через это осуществление комментария, анализа. Этот «эффект свойственен литературному произведению, и шире – вообще письменному произведению, и в чистом виде лишь ему одному. Он связан с абсолютной адекватностью объекта изучения средству изучения, с абсолютным материальным поглощением речи самой собой» [198, 222]. И, следовательно, «чем в меньшей степени объект может быть включен в материальное тело комментария, тем в большей степени разговор о нем витает «над» объектом» [198, 222].

Момент невозможности цитирования текста кино (и, пожалуй, электронного средства массовой коммуникации вообще) для Р. Беллура, как продолжателя французской исследовательской традиции, столь важен по нескольким причинам. И потому, что фокусирует в себе и наглядно проясняет разницу традиционно господствующего вербального языка и становящегося аудиовизуального как языков различного типа культурного мышления, за которыми стоят различные традиции и различная культурная память, в том числе и память литературная и память творчества. И потому, что обнаруживает парадоксальность текста кино как одного из ведущих текстов современной культуры, когда до предела очевидно обнаруживается важность полиглотности культуры, несущественность оппозиционного деления на ведущие и маргинальные языки, реализация в одном произведении нескольких равноправных и равноценных языков. И потому, что пытается различить и обосновать субстанциальные возможности, перспективы письменного текста и текстов, в которых действуют иные языки культуры, переставшие быть маргинальными. И главное потому, что стремится наметить реальные мето-

дические проблемы анализа кинотекстов, кинопроизведений в контексте иных, что важно, традиционных типов текстов, произведений, которые в свою очередь обнаруживают возможность подвижности, порождения новых смыслов. Он обозначает и пути преодоления появившихся проблем.

Основной выход из сложившейся ситуации Р. Беллур, вслед за К. Метцом, видит в семиотическом подходе, когда ведущим понятием является речь и речевые сообщения, актуализируемые тем или иным доминирующим в конкретном случае специфическим – изобразительным, звуковым, письменным – языком бытования. Насущная же проблема, обозначенная в самом начале статьи как витание анализа «над» объектом, а не их адекватность и естественный «разговор» на одном языке и в одном семантическом пространстве, так и остается по сути неразрешенной, а только лишь поставленной в самом общем виде. Одновременно происходит и обозначение еще одной проблемы, тоже вскользь увиденной и намеченной Р. Беллуrom, которую можно сформулировать как проблему цитирования, когда последнее выступает в качестве ценностного ведущего способа превращения текста в произведение. Таковым он является еще и в силу того, что в процессе приближения к предмету исследования, погружения в текст, превращение его в произведение, и прежде всего посредством цитирования, авторская и исследовательская интенции предельно совпадают. Цитирование чужого, исследуемого текста – это момент его ценностного понимания, «прорастания» в него, обретения смыслов, заложенных в его глубинах.

Более того, именно то, что Р. Беллур называет *материальным владением* текста, то, что постоянно во всей своей полноте есть перед глазами, что способно иметь фиксированную доступную потреблению и превращениям форму и открывает, по большому счету, максимальные возможности для цитирования (диалога произведения, автора и исследователя). Это и предоставляет основу для воплощения наиболее полной возможности анализа. Здесь также можно увидеть своеобразные исследовательские переключки Р. Беллура с Ж. Женетт, который, говоря о происходящих качественных трансформациях внутри литературы и теории словесности, обозначил это, как экуменическое чувство, благодаря которому весь корпус текстов (письменных, неписьменных) возможно представить как нечто цельное. К сожалению, этот момент так и остался у Р. Беллура лишь пунктирно обозначенным, хотя, по нашему мнению, он имеет первостепенное не только методическое, но сущностное значение при различении произведений художественной литературы и массовой коммуникации как произведений самостоятельных и даже суверенных в своем существовании. И вот по каким причинам.

Несмотря на то, что газетно-журнальный текст – это письменный текст и, с формально логической точки зрения, поддается цитированию; и можно из него вполне естественно, вроде бы кардинальным образом не искажая сути смысла, как и в литературном типе текста процитировать слово, два слова, две строчки, фразу, страницу. Однако это еще не означает, что, во-первых,

действительно осуществиться акт *материального владения* текстом, и, во-вторых, будет максимально преодолено *витание анализа «над» объектом*. Это обусловлено тем, что газетно-журнальный, т.е. якобы традиционный письменный текст, на самом деле, подобно кинотексту, не позволяет, как в художественной литературе, «отвлечься от обозначающих цитату кавычек» так, чтобы «она была не видна», «естественно ложилась на страницу» [198, 222]. И проблема здесь не в разности языков полиглотной культуры и не в различных методологических походах и языках научного описания, и, конечно же, не в аксиологической маркированности и дифференциации, а в различении смыслового бытия художественной литературы и массовой коммуникации как двух принципиально различных типов бытия словесности. Они реализуются в принципиально различных, самостоятельных типах произведений, которые не могут быть соотнесены хотя и по существенному, но формальному признаку – письменность, письменная фиксация. Материальное владение текстом (Р. Беллур) – которое по идее очень близко тому, что М. Бахтин определил как устойчиво значимый культурный продукт – ведущий аспект, который не может быть понят как формально-знаковая представленность текста. Ведь с формальной точки зрения, и текст криминальной хроники текущей недели в региональной газете, и «Преступление и наказание» Ф. Достоевского, и «Корова» С. Есенина, и сообщение о приблудившемся к городской управе быке, размещенное в одном из номеров «Киевских губернских ведомостей» за 1848 г., имеют одинаковую письменную представленность. Но могут ли они в равной мере претендовать на то, чтобы их чтение и исследование позволило преодолеть материальную форму и включиться, проникнуть в его, во внутренний мир произведения. Это тот аспект, который наиболее полно и проясняет равноценность и апелляцию к различным типам эстетической реальности двух различных типов произведений.

В связи с этим вновь активизируется вопрос, затронутый в самом начале первой главы, когда речь шла о попытке П. де Мана взять в качестве примера для тезиса о не тождественности художественной литературы и обыденного словоупотребления телевизионные тексты сублитературы средств массовой информации. Как помним, П. де Ману пришлось, непосредственно перед проведением интерпретации, подробно пересказывать содержание одной из серий шоу. С аналогичной методической трудностью столкнулись и Р. Барт, и У. Эко, и Т.А. ван Дейк, которые прибегали к детальному, максимально объективно-нейтральному пересказу рекламных, новостных текстов. А зачастую они сопровождали публикации своих исследований фотографиями, полным, графически или же шрифтовым образом выделенным, воспроизведением текстов как принципиально значимыми и неустранимыми факторами, которые необходимы для анализа.

Аналогичные способы цитирования материала массовой коммуникации перед его непосредственным анализом, интерпретацией, комментированием, а порой и простой ссылкой на него, распространены до сих пор.

Например, в работах и А. Дж. Джулера, Б. Л. Дрюниани «Креативные стратегии в рекламе» (2001) [202], и Э. Райс, Л. Райс «Расцвет пиара и упадок рекламы» (2002) [203], и Дж. Брайнт, С. Томпсон «Основы воздействия СМИ» [204] присутствуют иллюстрации, фотографии, пересказы, различные воспроизведения текстов массовой коммуникации, которые привлекаются к исследованию как необходимое составляющее. При этом фотографии, иные копии текстов не выступают в роли обыкновенных цитат (именно как специально выбранных, акцентировано выделенных фрагментов чужого текста), а являются дублированием, точнее даже, полным и бесстрастным документальным воспроизведением объекта исследования. И фактически не наблюдается привычных ссылок типа: как мы могли видеть в такой рекламе, как мы могли прочесть в такой-то статье и т.п.

Таким образом, не могли и не могут исследователи словесности массовой коммуникации ни коим образом ограничиться цитированием слова, двух слов, двух фраз или даже целой страницы, а прибегают к максимально полному дублированию необходимого для работы материала, что, как известно, не нужно при исследовании художественной литературы. Но текст массовой коммуникации – будь то статья из газеты или же телевизионная реклама, не говоря уже о радиопроизведениях – необходим весь для того, чтобы действительно в полной мере состоялся акт материального присвоения и начался процесс анализа, интерпретации, комментария. Подчеркнем, что это принципиально не нужно, а то и рассматривается как непрофессионализм при работе с художественной литературой, когда исключение составляет – из-за своей природы – только лирика. Это еще раз доказывает: к произведениям художественной литературы и массовой коммуникации фактически невозможно применить одинаковые подходы, прежде всего из-за того, что «доступная эстетическому дерзанию событийная материальность» [205, 7] изначально имеет кардинальное различное смысловое бытие в произведениях художественной литературы и массовой коммуникации. Следовательно, кардинальным образом изменяются методика и методология подхода к вопросу бытования в эстетической реальности различных по своей сущности и природе произведений. И все это вместе, в свою очередь, не может не повлиять на методологию, методiku изысканий в области словесности, где уже фактически становится невозможным или же бессильным, непродуктивным один какой-либо подход, метод, язык. Уже преобладает сознательная идея междисциплинарности, стыка и глубинной взаимосвязи и диалога нескольких методов, подходов, языков.

В статье «К проблеме специфики художественной литературы» М. Гиршман пишет: «В историческом развитии художественной литературы переплетаются два взаимосвязанных друг с другом процесса 1) прояснение специфики искусства **слова** (выделение автора. – Э.Ш.) на фоне других видов **искусства** (выделение автора. – Э.Ш.) и 2) прояснение специфики **искусства** (выделение автора. – Э.Ш.) слова на фоне других видов и форм ре-

чевой деятельности» [199, 4]. Дефиниции *другие виды и формы речевой деятельности*, а также в определенной мере и *специфика искусства слова*, по отношению к которым должна рассматриваться специфика художественной литературы, уже вполне могут быть отнесены и к словесности массовой коммуникации. Точнее так: уже можно утверждать, что произведениям массовой коммуникации, обладающим своей, корригирующей с художественной литературой, но не тождественной ей, эстетической реальностью, свойственна собственная эстетико-коммуникативная специфичность смыслопорождения и смыслоосуществления.

И если для произведений художественной литературы вполне правомерно говорить об онтологическом статусе языка, в котором особым образом сходятся и взаимодействуют мир и личность и в котором совершается, осуществляется акт творчества, обнаруживая и обнажая *единство бытия-жизни* (М. Бахтин), то для произведений массовой коммуникации это проблематично. Они по своей природе автореференциальны и конвенциональна, ограничены пределами человеческого существования, ничего не знают о подлинном трагизме, когда только трагическая личность способна пережить грань двух равновеликих и равнозначных для нее планов бытия, т.е. «прорыв темного космического бытия в ясный и оформленный мир видимой действительности» [206, 317]. Все это и не позволяет ставить вопрос именно таким образом. Ведь произведение массовой коммуникации, в силу своего субстанциального основания, берущего истоки в историко-социальной действительности факта и события повседневности, знает только один план – *мир видимой действительности* (А. Лосев). Но, тем не менее, проблема специфики произведения массовой коммуникации – это проблема как раз мира видимой действительности, явленного в слове (ансамбле знаков) массовой коммуникации и готового и нуждающегося в обосновании, в детальном осмыслении и рефлексии. А главное – в преодолении *дикого состояния словесности* (Ж. Полан), от которого в первую очередь страдает литература, но не остается незатронутой этой проблемой и массовая коммуникация, ибо в современности «таков путь Словесности, колеблющейся между журналистом и медиумом. Это еще один, и не менее удивительный, аспект болезни, которая нас тревожит и о которой мы соглашаемся говорить лишь для того, чтобы отойти на задний план перед *тем*, (курсив автора. – Э.Ш.) что говорит в нас» [175, 51].

Кроме того, и сущность текстов массовой коммуникации как некое исторически развивающееся единство, обладающее собственными коммуникативными, эстетическими, поэтическими, структурно-типологическими, содержательными константами, объемом, внутренней логикой тоже необходимо рассматривать на взаимопересечении нескольких процессов. Это прежде всего, если эксплицировать идею М. Гиршмана на массовую коммуникацию, – прояснение специфики эстетического слова/ансамбля знаков. Причем прояснение, актуализирующееся по отношению и на фоне классического представителя – словесности художественной литературы. Это с одной, традици-

онной, стороны, обусловленной тем, что журналистика изначально воспринималась и воспринимается как нечто предельно близкое литературе искусство, мастерство *слова-и-факта*. Но при этом уже совершенно ясно, что они не тождественны, а вполне самостоятельны и обе в равной мере нуждаются в различении, а, значит, во многом и «излечении» от *дикого состояния* и от *болезни выражения*, как это формулирует Ж. Полан.

А с другой стороны, оформляющейся и получающей теоретическое осмысление преимущественно во второй половине XX ст., необходимо прояснение специфики словесности массовой коммуникации по отношению и на фоне иных типов и видов дискурсов, текстов, обнаруживающих готовность быть эстетическими. Речь идет о таком сложном, многоаспектном, полисемантическом явлении, как эстетика истории, власти, идеологии, политики, повседневности и даже естествознания, которое все чаще занимает внимание исследователей [См., в частности, об этом: 66; 94; 206-215]. И вполне допустимы, с научной точки зрения, такие понятия, например, историческая, властная, политическая, идеологическая, повседневная, научная реальность, рассматриваемая как произведение. Также совершенно ясно, что словесности массовой коммуникации, отражающей социальную действительность, изначально присущи черты и качества истории, политики, идеологии, экономики, социологии, психологии. А в эпоху *кризиса рассказов* (Ж. Лиотар) и всеобщей текстуализации произведение массовой коммуникации оказывается в провокационной и опасной близости, а порой и перепутанности, амбивалентности с предметами своего традиционного освещения.

И тогда проблема специфики произведения массовой коммуникации – это проблема определения и самоопределения его сущности во взаимопересечении и взаимодействии классических и неклассических интенций культурного сознания. В противном случае сущность произведения массовой коммуникации будет актуализироваться и нивелироваться литературой, выступая одной из ее формально-содержательных, лишенных истинной художественности, нуждающихся в постоянном оправдании и различного рода оговорках, разъяснениях, уточнениях, разновидностей (традиционный подход). Так же вполне возможно, что произведение массовой коммуникации будет необоснованно резко и категорично отъединяться и обособливаться от литературы, тотчас же попадая в пространство социологии, психологии, политологии, идеологии, экономики (господствующий во второй половине XX ст. подход). Это как раз тот момент, на который указывал Т.А. ван Дейк в статье «Анализ новостей как дискурса», стремясь преодолеть принципиально не аутентичные сущности массовой коммуникации социальные, политические, идеологические, политологические, экономические, психологические подходы к исследованию текстов массовой коммуникации. Но если он, как один из возможных выходов, предлагал междисциплинарный, со структурно-семиотической доминантой, подход к речевым сообщениям, то, нам кажется, что этим нельзя ограничиться при выяснении специфики именно произведе-

ния массовой коммуникации. Иначе ускользнет и вообще будет недоступен исследованию тот субстанциально значимый момент *мира произведения*, который, фактически, только и отличает, и различает сообщение, текст массовой коммуникации от явлений, событий, разговоров обыденной, социальной эмпирической жизни, получивших каким-либо образом словесную или же словесно-знаковую фиксацию.

Для того чтобы произведение массовой коммуникации состоялось как событие, в нем так же, как и в произведении художественной литературы, должно произойти преодоление разрозненных реакций и их собирание в некой целостности. Той целостности, где «автор – единственно активная формирующая энергия, данная не в психологически концепированном сознании, а в устойчиво значимом культурном продукте, и активная реакция его дана в обусловленной ею структуре активного видения героя как целого, в структуре его образа, ритме его обнаружения, в интонативной структуре и в выборе смысловых моментов» [216, 10]. И хотя текст массовой коммуникации принципиально не является устойчиво значимым культурным продуктом, как текст художественной литературы или иного вида искусства; его автор – не всегда конкретная историко-биографическая личность, а порой и даже преднамеренно, особенно в современных, средствах массовой коммуникации целый авторский коллектив, это не меняет сути проблемы.

Текст массовой коммуникации, точнее произведение, все же есть целое, которое обладает внутренним миром и в котором возможна эстетическая деятельность. Иначе перед нами будет не интервью, заметка, репортаж, шоу, обзор, статья и т.д., а всего лишь стенограмма событий живой жизни, которая наполнена и представлена хаотичностью, случайностью, отрывочностью, обособленной единичностью, понимаемых в обиходном смысле. При этом даже дайджест, обзор новостей, прогноз погоды, сводка текущих событий, реальное шоу, основанное исключительно на элементарном подглядывании, или же горячая новость часа не есть простым сколком эмпирической реальности, зафиксированным моментом жизни. Они, в том числе, являются словом и произведением, результатом эстетического созерцания, уловившими и способными найти средства, пути внешнего выражения истории и повседневной жизни. В противном случае перед нами – обрывочные материалы, не составляющие подлинного массового исторически-социального интереса и ценности, а главное – продукта. Здесь не идет речь о таком значимом моменте, как стремлении журналистики к объективности, устранению субъективно-личностного начала и о способах его преодоления в процессе преобразования факта в произведение, которое в произведении искусства всегда личностно. Вопрос в другом: в установлении специфики историко-, фактоцентричного бытия, отображаемого-создаваемого произведением массовой коммуникацией как некой целостностью.

Подчеркнем, что проблема здесь не в умениях и профессионализме журналиста, его чувстве факта, правды жизни, красоты и силы слова, знании

своего реципиента, но в ином. Для произведений массовой коммуникации принципиально неприемлем вывод о том, что «представленное литературным произведением художественное бытие может быть явлено только в том случае, если читатель, отправляясь от последовательности словесно-образных высказываний, сам начинает восстанавливать, заново творить мир» [86, 455]. Произведение словесности массовой коммуникации не должно и не может, прежде всего в силу своего функционального предназначения, заставлять реципиента заново творить мир, так как важным является узнавание и постижение социально-исторической, повседневной действительности. Но в то же время произведению массовой коммуникации присущи бесспорно и вполне обоснованно все формально-содержательные моменты литературного произведения, вплоть до процесса создания произведения, о чем не раз писали исследователи. Но неужели это вторичный, лишенный универсальной сущности вариант, маргинальная разновидность литературного произведения? Вот в чем главный вопрос. И учитывая изыскания второй половины XX ст., признания того, что словесность двойственна в своем субстанциальном основании, ответ будет отрицательным, направленным на преодоление очередной ловушки изоморфности.

Не обладая художественностью, не будучи, как художественные произведения, *универсумами в образе искусства* (Ф. Шеллинг), тексты массовой коммуникации, тем не менее, способны становиться самоценными и суверенными произведениями. Они призваны, в силу своей субстанциальной природы, быть (если уже проводить аналогию с художественной литературой) универсумами в образе истории. При всей разности, а порой и антитечности трактовок истории, определении ее даже как *трагической неудачи* (Н. Бердяев), она признается, преимущественно, как пространство жизнедеятельности человека или, как это определит С. Булгаков: «История есть самотворчество человека в мире <...> в ней осуществляет свою судьбу «всечеловеческий художник»» [Цит. по 205, 15]. И произведение массовой коммуникации – это акт, можно сказать, эстетический акт осуществленного и воплощенного *самотворчества человека в мире*; произведение *«всечеловеческого художника»*, который не творит, а воссоздает образ истории, времени и факта в социально и повседневно значимом ансамбле знаков. Именно поэтому здесь принципиально важно уяснить, что одну из основополагающих ролей играет по-прежнему, а может быть, даже с новой силою, язык, *весь язык* (М. Бахтин). Для произведения массовой коммуникации, не менее, но принципиально по-иному, чем для художественной литературы, важно, что «слово – это орудие общения с предметами и арена интимной и социальной встречи с их внутренней жизнью» [217, 49].

При подходе к произведению массовой коммуникации в точке схождения в нем человека, языка, истории и социума крайне значимым оказывается понимание того, что В. Тюпа сформулировал в тезисном виде следующим образом. Касаясь исключительно проблемы художественности и целостности

эстетического дискурса, он пишет: «реальность художественного целого мыслится либо как «артефакт», как текст (подчеркивание автора. – Э.Ш.) о мире (семиотический феномен), либо как особый мир (подчеркивание автора. – Э.Ш.) текста, баумгарденовский «гетерокосмос» (феномен эстетический). Эти концепции невозможно ни эклектически примирить, ни аргументами одной из них вполне опровергнуть другую, поскольку эстетические и семиотические свойства художественного целого находятся в отношениях взаимодополнительности. Адекватная интерпретация природы художественной целостности, вероятно, предполагает – по аналогии с квантовой теорией – наличие двух альтернативных моделей, связанных «принципом дополнительности»» [218, с.10-11]. Однако этот тезис – о дополнительности семиотического и эстетического в осмыслении феномена произведения – значим и для произведения массовой коммуникации. Оно, хотя и не обладает художественностью, тем не менее, не может быть адекватно своей глубине и сложности исследовано только с позиции текста о мире или же мира текста. И проблема здесь не столько в различных методических и методологических подходах и языках описания, как в литературоведении, сколько в изначально граничном, как двуликий Янус, по своей сущности произведении массовой коммуникации.

Произведение массовой коммуникации не может жестко не зависеть от социальной исторически детерминированной действительности, актуализируя наиболее развернутый к социально-исторической реальности, дискурсивно, семиотически определяемый подход, в центре которого – текст о мире или, во многом служащий его логическим доведением до семантического предела, мир есть текст. Но оно не может и не быть суверенным космосом, обнажая неустранимость в реальности произведения словесности единства истории, социума, повседневности и жизненного мира человека. Именно поэтому исключительность или же доминирование одного из подходов приведет либо к чрезмерной увлеченности структурно-семиотическими моментами и нивелированию эстетической специфичности собственно произведения массовой коммуникации, либо к неправомерному сближению и фактическому отождествлению его сущности с художественным произведением. И если для литературы во многом спасительным и одновременно дискуссионным в этом плане, особенно в последней трети XX ст., моментом является понятие художественности, то для массовой коммуникации еще нет достаточно определенной, константной сущности, которая бы позволяла четко различать эти два подхода. Именно поэтому проблема определения специфики произведения массовой коммуникации – это также проблема нахождения, дефиниции смыслообразующего центра собственно и только словесности массовой коммуникации на фоне иных явлений, способных порождать эстетическую реальность и быть речевыми сообщениями.

М. Гиршман, определяя сущность поэтического произведения, причем произведения исключительно художественной литературы, на чем делается

акцент, отмечает следующее: «поэтическое высказывание-созидание-действие – не сообщает о событиях, а стремится сохранить, запечатлеть их в слове, которое не информирует, не передает, а по точному слову Гегеля, **содержит** (выделение автора. – Э.Ш.) их в себе, содержит не как заранее готовый смысл, а как внутренний смыслообразующий процесс, живущий и воспроизводимый в словесно-художественной реальности: в ней действительность становится осмысленной, а смысл – действительно осуществляемым» [199, 4]. Хотя к характеристике эстетической реальности произведений массовой коммуникации и нельзя отнести эту существенную особенность художественной литературы, однако невозможно и отождествить реальность произведений массовой коммуникации с эмпирической реальностью, тем самым попадая в ловушку и провокационное поле чрезмерной, вульгарной натурализации реальности произведений массовой коммуникации, а также позиции автора, авторского слова в произведении массовой коммуникации.

Слово массовой коммуникации как раз информирует, передает готовыми словами смысл события, но тем не менее, в произведении массовой коммуникации *действительность тоже становится осмысленной, а смысл действительно существующим* (М. Гиршман), хотя по-иному, чем в произведении художественной литературы. Ведь, несмотря на то, что текст массовой коммуникации – это текст, направленный на социальную действительность, отображающий, в смысле фиксирующий, копирующий, а также информирующий о ней, стремящийся к скорости, временной, исторической актуальности, он не может быть равен самой, единственно возможной эмпирической природной реальности. И, в первую очередь, это обусловлено тем, что он, текст массовой коммуникации, все равно той же природы, что и изображение. Он актуализируется как эстетический феномен в силу того, что формирует, воспитывает в людях через эстетическую функцию активное, а не пассивное отношение к действительности. Текст массовой коммуникации также обладает, хотя и принципиально отличной от художественной литературы, но событийной *существенностью* (А. Герцен), «доступной эстетическому дерзанию событийной материальностью» [205, 7]. Следовательно, можно допустить, что хотя и очень специфическим образом (когда учитывается информационно-коммуникативная, риторическая сущность), но и в произведении массовой коммуникации, как и в произведении художественно-литературном, автор – «творец эстетической реальности, преобразующей и реальность мыслей и чувств биографического автора, и реальность его физического, социально-психологического, культурного существования, и все то, что М. Бахтин называл «действительностью познания» и «действительностью поступка»» [200, 311].

Однако вполне можно ограничиться констатацией, что литературе и журналистике свойственны исконно разные методы и способы подхода к действительности и различные изобразительно-выразительные особенности, на что указывается почти во всех исследованиях. И, казалось бы, что не стоит

искать той методологической плоскости, того метода, где бы генетически и субстанциально различные типы текстов встречались, и излишне усложнять теорию словесности, вводить искусственные дефиниции – произведение словесности массовой коммуникации. Вполне достаточно провести исследование специфики проявления и бытования того или иного образа, темы, проблемы, жанра и т.п. в тексте массовой коммуникации, прибегнув к самому общему литературоведческому анализу, когда, например, образ Наполеона, активно создаваемый на страницах современной ему российской периодики, мало чем будет отличаться от образа Наполеона в произведениях А. Пушкина, Ю. Лермонтова и даже Л. Толстого. И тогда вряд ли будет корректно вести разговор о сложном, неоднородном единстве, целостности словесности Нового времени.

Однако при такой позиции проблема активизации различного рода поэтических особенностей словесности массовой коммуникации на территории словесности художественной литературы и наоборот вновь будет сведена к выяснению их роли, специфики функционирования, но не прояснению их истинного места и свойств. Словесное сознание и его формы снова будут актуализированы одним традиционным центром – художественным. А если исходить из того, что длительное время доминирующей была именно художественная литература и продуцируемая ею поэтика, то словесное сознание массовой коммуникации и его формы так и останутся маргиналиями. При этом смена типов художественного сознания и взаимосвязанное с этим движение поэтических форм и категорий не сможет в полной мере отобразить специфику целостного словесного сознания. Ведь понятно, что поэтика древнерусской, средневековой литературы отлична от поэтики романтизма, а поэтика Н. Гоголя – от поэтики В. Шевчука, что и отображается в произведениях. Аналогично и поэтика «Киевских губернских ведомостей» образца 1848 года отлична от поэтики «Киевских ведомостей» 2005 года. И проблема в том, что, если для художественной словесности понятие произведения является той основой, которая позволяет и обратиться только к поэтике, миру того или иного писателя, эпохи, то словесность массовой коммуникации оказывается ее лишенной. Рассматривать словесность массовой коммуникации с позиции движения, например, поэтики жанра, языка, авторства продуктивно. И только активизация неклассического типа культурного сознания и сопряженных с ним кардинальных изменений в поэтике разнообразных видов искусств, в том числе и словесности, скорее приведет к появлению вопросов, чем возможности действенного анализа произведений. И если этого не учитывать, то при подходе к произведениям художественной литературы и массовой коммуникации вновь активизируется классическая проблема, точнее даже дилемма, литература/журналистика. И вновь произведение массовой коммуникации будет рассматриваться как произведение художественной словесности. Естественно, что при этом будет сделана поправка на функциональную специфику массовой коммуникации, ее цели, задачи и аудиторию,

родовую, жанровую систему журналистики и специфику изобразительно-выразительных средств, предопределенных массовым сознанием реципиентов, особенностями социально-общественной, политико-экономической среды, непосредственно определяющей облик массовой коммуникации.

Обратим внимание еще раз, что здесь речь идет о произведении как единстве, не сквозь которое необходимо проследить тот или иной исторический, культурный, социальный, политический, автобиографический факт или событие. Произведение словесности – это самоценное явление, по отношению к которому все эти факты и события вспомогательные и вторичные. Ведь даже при всей важности и приоритетности факта, события, «голового» среза жизни в словесности массовой коммуникации все равно реципиент имеет дело, как и в художественном типе словесности, не только с фактами, событиями, явлениями эмпирической, социальной действительности, но и с их отображением. Следовательно, в случае со словесностью массовой коммуникации не только возможно, но и нужно говорить о произведении и ставить задачу: сосредоточиться, как можно глубже проникнуть в особенности собственно произведения.

2.5. Эстетическая реальность произведений художественной литературы и массовой коммуникации в контексте проблем *большого и малого времени*

К произведениям массовой коммуникации применяются, как правило, такие методы анализа, интерпретации, когда ведущими оказываются исследования актуальных, своевременных морально-этических, нравственных, социально-общественных, политических тем и проблем, актуализируемые риторичностью, а не эстетичностью. А технология создания журналистского произведения – формально типологически изоморфна технологии создания произведения художественной словесности. И если при доминировании классического типа культурного сознания это не вызывало особых вопросов, то неклассический тип культурного сознания уже формирует проблему. Так, даже обращение к образно-тематическому уровню организации произведения словесности многое явно проблематизирует. Образы родной земли, революции, матери, любви, женщины, изображенные с традиционной точки зрения, не вызывали особых затруднений при исследовании и в поэтическом мире Н. Гоголя, и О. Бальзака, и Панаса Мирного, и в заметках, репортажах, очерках, статьях о Шлегеле, Наполеоне, Гумбольде, Дидро, ярмарке невест, балах, размещенных и в «Московском Альманаше для прекрасного пола», изданном на 1826-й год Сергеем Глинкою, и «Венке граций», альманаше на 1829 г., и в «Подарке бедным. Альманаше на 1833 г.», и в «Першому вінку. Жіночому Альманасі», изданном средствами и предприятиями Натальи Кобринской и Олены Пчилки. Львов 1887 г. А вот активизация маргинальных тем, проблем, образов уже обнаруживает ряд вопросов. Например, образы алкоголиков из прессы, телепрограмм, реклам никак не могут быть соотнесе-

ны (в эстетической реальности произведения) с образами из произведений С. Фицджеральда, Э. Хемингуэя, И. Шоу, Вен. Ерофеева, а оксюмороны из поэтической системы литературы XIX–XX ст. – с многочисленными заголовками-оксюморонами из русских, украинских газет и журналов того же периода.

И это разграничение не по принципу примитивизма, конъюнктурности, злободневности, привязанности к текущим повседневным событиям произведений массовой коммуникации и совершенно иной ориентации и основ произведений художественной литературы. Проблема в другом. В том, что не может и не должно актуализироваться при исследовании произведения художественной литературы и массовой коммуникации формально-типологическим сходством, еще и усиленным тенденциями современной культуры, к чему в своей основе апеллирует традиционный подход. Он обусловлен и вполне объясним хрестоматийной причиной: сопоставлением, противопоставлением произведений художественной литературы и массовой коммуникации в измерении аксиологическом, идеологическом, культурном, где ведущую роль по-прежнему играет стандарт вкуса и апелляция исключительно к социальной сфере бытования текстов массовой коммуникации. Это с одной стороны. С другой стороны, произведениям массовой коммуникации все же отказывается в праве на внутреннюю реальность, на специфически образно-эстетическое пространство не равное и не тождественное реальности эмпирической, понимаемой натуралистически, когда происходит «отождествление, и – силу невозможности такого отождествления – смешение природы и слова» [200, 311]. И если при обращении к традиционным, нормативным и этически рационально устоявшимся темам, проблемам, образам это не так явно, то активизация смысловых, эстетических сломов, ранее маргинальных поэтических явлений приводит и к обострению проблемы различения и сопоставления в новых культурных условиях произведений художественной литературы и массовой коммуникации. Это во-первых. И во-вторых, заставляет еще раз обратиться к проблеме реальности, эстетической сущности реальности, произведений массовой коммуникации, когда очевидно, что невозможно говорить только лишь о риторичности, референциальности относительно этих произведений и применять структурно-семиотичный, дискурсивный, риторический подход. Эстетическое, как и в случае с художественной словесностью, обнаруживает свою неустранимость, жизненность при господстве идеи кризиса искусства, эстетического.

Не стоит также упускать из виду, что при таком, традиционном, подходе огромное значение имеет смысловое бытие произведений художественной литературы и массовой коммуникации, актуализируемое относительно идеи *устойчиво значимого культурного продукта* (М. Бахтин). В таком случае произведения художественной литературы и массовой коммуникации существуют абсолютно самостоятельно, не тождественны друг другу, субстанциально различны. Это становится особенно очевидным при обращении к явле-

ниям, реализующим смысловые сломы. Невозможно найти плоскость, методы, параметры, подходы, которые бы были в одинаковой мере применимы к проявлениям различного рода сломов, диссонансов в этих различных типах произведений, и которые действительно позволили говорить о культурно-эстетической, смысловой общности словесности художественной литературы и массовой коммуникации. Они как бы, при всей внешней, формальной изоморфности, даже, казалось бы, при общности повествования, отображения одного типа образа, мотива, героя, на самом деле принципиально несопоставимы и не соотносимы. Невозможно же строить исследование произведений различных типов словесности, например, на простой активизации образов безумцев, больных, уродов, алкоголиков, преступников в художественной литературе и массовой коммуникации, даже если это и XX век. И при этом еще пытаться установить типологические, поэтические, стилевые особенности и закономерности их развития, статус, функции, объем, когда исследуемым материалом будет выступать художественный мир, например, Ф. Достоевского, И. Бунина, Н. Хвелевого, В. Винниченко, Ю. Мисимы, С. Жермен и «Мир криминала», «За решеткой», «Запретная зона», «Аномальные новости», «Кунсткамера».

Нельзя при таком подходе, не различающем произведение художественной литературы и массовой коммуникации, по сути, ответить на столь важные вопросы: как текст становится произведением, как действительно осуществится акт *материального владения текстом* (Р. Беллур), как и зачем это исследовать. Ведь для средств массовой коммуникации во многих случаях принципиально неприемлем, в частности, вопрос об эстетизации проявлений аномальности, как у Ш. Бодлера в «Падали», у Ф. Сологуба в «Красногубой гостье». Или же этически нравственная плюралистическая амбивалентность, моральная множественность смыслов и истин, как у Н. Могилянського в «Стреле», «Наречений». Или же преднамеренное использование (если это, конечно, не явно публицистическое произведение) такого приема, как, например, у Ф. Кафки в «Превращении». И проблема вновь не столько в готовности реципиента, открыв газету, принадлежащую качественной, высокой прессе, прочесть то, что и в интеллектуальной, философской прозе: «Проснувшись однажды утром после беспокойного сна, Грегор Замза обнаружил, что он у себя в постели превратился в страшное насекомое» [219, 365], а в ином. В том, что принципиально по-разному осуществляется процесс превращения текста в произведение в художественной литературе и массовой коммуникации, а также различается и смысловое бытие этих двух типов произведений.

Подчеркнем еще раз, что образно-тематическим уровнем, безусловно, не может быть ограничено проявление неклассического культурного сознания в произведении словесности. Оно затрагивает без исключения все уровни бытования словесного сознания и его форм. И это отмечается исследователями, например, статья Г. Зыковой «Проблема журнальной и книжной редак-

ции русской прозы». Вслед за Д. Лихачевым и У. Тоддом, она ставит актуальную для литературы Нового времени проблему «влияния на текст произведения включения его в какой-то большой сборник: в состав собрания сочинений, альманаха, серии, журнала, газеты...» [220, 107]. При этом основные причины отличия книжной версии произведения от журнальной исследовательница видит только лишь в двух основных моментах. В том, что художественное произведение, помещаясь в журнал или газету, приобретает нехудожественные черты и свойства за счет контекстного окружения и влияния среды, т.е. журнала и журналистики как особого самостоятельного способа концепирования мира, человека и материала. Возможно, что под влиянием журналистского контекста, появляется сознательное стремление автором представить рассказ, повесть в журнальном варианте, как очерк, журналистский репортаж, что более отвечает смысловым и эстетическим интенциям такого мегатекста. Кроме того, журнальный вариант произведения, по наблюдениям исследовательницы, сопровождается часто комментариями, фрагментами, деталями, которые непосредственно обращены и понятны только современнику и являются реакцией за злобу дня, что недопустимо в произведении художественном, ориентированном на иное смысловое бытие. В общем, это «движение от информативности журналистики к художественному образу...» [220, 109], что обусловлено большей демократичностью аудитории журналистики и элитарностью читателей художественной литературы.

Но подобная логика рассуждений вновь приведет лишь к имплицитному бинарному противопоставлению художественной литературы и массовой коммуникации, а не решению проблемы смыслового бытия произведения массовой коммуникации как некоего самостоятельного и самоценного явления, мегатекста, репрезентирующего словесность Нового времени. Как не проясняется и не обнаруживается ничего существенного при таком решении проблемы мегатекста и в смысловом бытии художественного произведения, которое существует в принципиально новых для себя условиях. Проблема мегатекста, по большому счету, сводится к проблеме аксиологической и эпистемологической установок различных видовых (традиционно литературная и журнальная версия) проявлений текста. Таким образом, само явление мегатекста, ставшее популярным, востребованным и во многом отвечающим ситуации, сложившейся в словесности Нового времени, оказывается всего лишь простым формальным показателем объёма, места, пространства бытования того или иного конкретного текста. Но мегатекст – это более сложное, с семантической и эстетической точки зрения, явление, которое манифестирует кардинальные изменения в области культуры и словесности и не может быть сведено, даже в самом общем приближении, к проблеме формального контекста и со-противопоставления различных редакций одного и того же текста.

Более подходящей с этой точки зрения оказывается попытка О. Дедовой проследить константные моменты в семантическом наполнении понятия гипертекст, которые позволяют говорить о «книжных» и электрон-

ных гипертекстах как о проявлении идейных установок культуры, испытывающей кризис письменности и пытающейся найти выход из этого состояния [221-222]. «Книжный» и электронный варианты гипертекста – это новое бытие письменности, утратившей одно из своих изначальных основополагающих, и, казалось бы, константных, свойств: последовательность, линейность. А это, по мнению и Ж. Женетт, и Ж. Деррида, приводит к резким и еще до конца не ясным в нашей культурной ситуации последствиям. Причем постоянная, очевидная, часто специально усугубляющаяся проблематизация и кризис письменности – это во многом реакция на субстанциально различные типы текстов, когда электронный вариант смыслового бытия текста является одним из закономерных этапов развития нового слова и нового проявления бытия письменности новоевропейской культуры.

Опираясь на трактовку гипертекста математиком и философом Т. Нельсоном, который впервые в 1965 г. и ввел этот термин, О. Дедова отмечает следующие характерные свойства и признаки гипертекста. Это непоследовательность письма, графическая неоднородность, фрагментарность, материализованные внутритекстовые и межтекстовые связи, нелинейность, фрагментарность, мультимедийность, повышенная роль цитат и цитации, контекста, среды, кардинально новые отношения в цепи автор – текст – адресат. Выделяя два самостоятельных ведущих подхода к проблеме гипертекста – информационно электронный и структуралистски литературоведческий – исследовательница приходит к выводу, что на рубеже XX – XXI ст. происходит новая фаза перестройки письменности, формы бытования, смыслового бытия текста как такового, которая активно осуществляется теперь в Интернете. И подтверждение тому – возникновение такого феномена, как сетература, т.е. единство традиционности, идущей от художественной литературы и двойственности ««сети» и латинского «cetera» («так далее»))» [222, 116]. Сетература – это «новый вид творчества, корнями погруженный в литературу, но использующий новые технологии, которые без сети попросту невозможны» [222, 117]. Она также мультимедийна, лишена порядка, привычного авторства, фрагментарна, нелинейна, постоянно использует множество разнообразных по структуре и содержанию ссылок, цитат, как и любой электронный текст. Но сетература при всей своей привлекательности, перспективности, внутренней изначальной апелляции к такому знаковому интеллектуальному явлению, как «Сад расходящихся тропок» Х.-Л. Борхеса, по крайней мере, на сегодняшний день оказывается еще недостаточно приемлемой и готовой к развитию.

И еще одним значимым выводом из кризиса письменности и легитимации, быстрого самостоятельного развития «книжного» и электронного типов гипертекстов является следующий вывод. Как бы там ни было, но «художественный текст, стремящийся к композиционной нелинейности, не в силах преодолеть форму книги как материального объекта» [222, 115-116]. Здесь вновь чрезвычайно актуальной становится проблема письменности и различ-

ных форм ее осуществления в новоевропейской культуре, когда текст массовой коммуникации изначально был построен и стремился к преодолению, нивелированию прежде всего жесткой, строгой линейности, последовательности как формы своего бытия, т.е. в нем изначально имплицитно было заложено все то, что в современности воплощает и развивает электронный тип текста. И культурное сознание, все более актуализирующееся относительно такой фундаментальной категории письменности, как линейность, которая обнаружила тенденцию к проблематизации даже на повседневно-бытовом уровне, доступном для массового понимания, предполагает и адекватное осуществление произведения массовой коммуникации. Казалось бы, что поистине происходит поглощение, трансформация массовой коммуникацией всех иных типов словесности и свойственных им особенностей. И тогда действительно не стоит заострять проблему различения произведения художественной литературы и массовой коммуникации, а следить за становлением и развитием сетературы и попытками «книжного» текста модифицировать адекватным образом свою письменную природу.

Но и в таком случае произведение массовой коммуникации так никогда и не станет полноценным произведением, не преодолев текстовой уровень. Это тот уровень, где будет (в любом – «книжном» или же электронном) варианте господствовать нелинейность, фрагментарность, клиповость, постоянная и обязательная, перепутанная, сложная система ссылок, цитат. Причем они не будут аналогичны этим явлениям в их литературоведческом понимании. Здесь речь идёт о формально-структурных явлениях, когда вполне доступно и даже значимо смотреть *сквозь* произведение и выяснять особенности общественного, социального, культурного сознания. Но тогда вновь ценным окажется не собственно подход со стороны словесного сознания, его форм, воплощения в поэтике, а культурологического, социологического, психоаналитического и т.п. Наша же задача – посмотреть на произведение словесности, сосредоточиться на его особенностях. И тогда проблема «перерастания» текста в произведение вопреки всем представлениям о проблематизации письменности, устранении линейности, предчувствию господства сетературы и «*малого времени* (курсив автора. – Э.Ш.) (современность, ближайшее прошлое и предвидимое (желаемое) будущее)» [223, 372], предполагает, как нам представляется, иное. Очень схематично и предельно условно это можно представить через активизацию традиционного вопроса «врастания» и «обрастания» явления культурной, а главное – литературной памятью, без чего невозможна целостность любого произведения, без чего, тоже вряд ли, возможно говорить о феномене произведения. И здесь продуктивна проблема *большого времени* – это проблема понимания и осознания того, что в любой момент развития «существуют огромные, неограниченные массы забытых смыслов» [223, 373]. Но при этом в любом поистине состоявшемся произведении «нет ничего абсолютно мертвого: у каждого смысла будет свой праздник возрождения» [223, 373]. И перефразируя М. Бахтина, наверное,

можно сказать, что состоявшееся произведение – это и есть праздник возрожденного смысла. И в логике нашего рассуждения, естественно, невозможно исключить подобного рода подход и к произведениям словесности массовой коммуникации. Но как, каким образом, насколько его можно применить – это тоже проблема.

При всех попытках исследователей рассмотреть явление журналистского произведения в его развитии, включенности в большое время, где собственно и становится возможным раскрытие смыслового потенциала, преодоление мертвенности и статичности, стабильности смысла, «нескончаемое обновление смыслов во все новых контекстах» [223, 372], это оказывается крайне затруднительно по многим причинам. Проблема типологии и эволюции любых явлений массовой коммуникации, не говоря уже о собственно эстетической реальности произведений, – одна из самых сложных и спорных. Например, на материале рекламных текстов ее пытался решить российский исследователь П. Паршин [224]. Применяя такое полисемантическое понятие, используемое, практически, во всех гуманитарных науках, *модель мира*, он стремился выстроить и обозначить константные моменты рекламного мира как определенной самодостаточности, цельности и системы. В частности, одним из значимых теоретических положений для него является следующий тезис, определяющий методику исследования. «Предметом рассмотрения являются не структурные (элементы), а конфигурационные и статистические элементы своеобразия рекламной картины мира (и в этом плане исследование сродни скорее изучению «мира волшебной сказки» или мира какого-либо конкретного автора)...» [224, 561]. При этом необходимо отметить, что понятие «модель мира» претворено в статье в таком ракурсе, что вполне соотносимо с понятием Дм. Лихачева *мир художественного произведения* и Р. Барта, П. Бурдьё *эффект реальности*, направленных прежде всего на целое произведения как объект исследования.

Хотя этим материалом, представляющим, по заявлению автора, более развернутый проект, и намечены общие моменты, конституирующие рекламный мир. К этим моментам относятся физическая география, визуальный образ и имидж страны, физика, химия и зоология, история, социология, психология, физиология, экономика, антропология и этнология. П. Паршиным также предприняты попытки интерпретации этих моментов, однако надо отметить следующее. Это статичный мир, знающий только малое время и синхронический подход к произведению массовой коммуникации. И это во многом экстенсивный, хотя и перспективный метод моделирования рекламного мира, который, однако, никаким образом не учитывает момента эволюционности, типологии, памяти, приобщенности к большому времени. И, следовательно, остается в рамках текстуальных моментов и стратегий, определенного рода каталога или же записей, изоморфных (если использовать сравнение П. Паршина рекламного мира сказочному) древнеяпонским полижанровым «Кодзикам» и «Нихонги». Это во-первых. Однако модель, картина мира, в ее

филологическом толковании обязательным образом предполагает преодоление чисто текстуального уровня существования материала, выход к «возрождению» массы мертвых смыслов и стремится к упорядоченности, преемственности и даже своеобразному генезису, что даже на уровне перспективы очень слабо прослеживается в статье П. Паршина. И это во-вторых. Следовательно, можно говорить, что и при таком методе вновь не решается проблемы произведения массовой коммуникации, хотя это и составляет насущную проблему современной теории массовой коммуникации, на что специально указывается в работах Г. Солганика [225-226].

Так, Г. Солганик, касаясь даже такого предельно укорененного в культурно-общественном, социальном семантическом пространстве, дискурсивного по своей сущности явления, как язык СМИ, отмечает отсутствие системно-эволюционного подхода. В качестве возможного варианта такого подхода, который бы в обязательном порядке учитывал экстра- и интралингвистические факторы в их единстве, совместном действии и формировании облика языка СМИ, он предлагает выделять следующие константные опорные моменты. Тип автора как некоего идеально-обобщенного образа, который определяет отношение к действительности и к речи, характеризует «не только стиль конкретных текстов, но и стиль эпохи, того или иного периода» [226, 40]; характер речи, тенденции социальной оценочности языковых средств; совокупность ключевых (концептуальных) слов. Однако в целом эволюционный подход не разработан, и «такая ситуация вполне объяснима: мы имеем очень слабое представление о движущих силах эволюции языка СМИ, о критериях его периодизации и, главное, о параметрах анализа журналистских текстов. Отсутствует апробированная методика их анализа...» [226, 39] Причем это в равной мере касается всех видов и типов текстов массовой коммуникации, на что особо указывает Г. Солганик, стремясь подчеркнуть важность и актуальность выработки подобной методики.

И структурно-семиотический, и дискурсивный, и риторический подходы главный акцент делают на определенной технологии выстраивания и бытования текста массовой коммуникации, как и любого иного текста. Значимым оказывается не столько самоценное, внутреннее бытие произведения, его суверенная, отличная от эмпирически-физической реальности реальность, сколько его взаимосвязь с внешней реальностью, проблемы референции, воздействия, осуществления в приоритетной парадигме реципиента, воспринимающего сознания. Это является ведущим в американской традиции массовой коммуникации, представления и нормы которой сейчас активно проникают в практику мировых средств массовой коммуникации. Факт, информация, правдоподобие, объективность в реальности произведений массовой коммуникации все более будут представлять в буквальном понимании необработанными, заурядными и до предела «голыми», лишенными любой, кроме общекультурной, точнее даже, языковой, памяти. Именно ее и будет достаточно для передачи и существования смысла в малом монологизиро-

ванном времени, где действуют и действительны только «чужие слова, ставшие анонимные чужие слова в особые символы: «голос самой жизни», «голос природы», «голос народа», «голос бога» и т.п.» [223, 366].

В таком случае фактически будет даже невозможно ставить вопрос о некоем абстрактно-обобщенном образе автора в процессе развития языка СМИ, точнее, языка СМИ как единства, способного и предрасположенного к эволюции, развитию, как это предлагал Г. Солганик. Вряд ли будет правомерно говорить и о картине, модели мира даже рекламы, как это делал П. Паршин: ведь это тоже предполагает цельность, системность, определенную однородность по В. Шкловскому, что тоже едва ли зависит только лишь от социально-исторических, политических, экономических, идеологических факторов. При таком, нацеленном на «голую», сырую, исключительно злободневно-информационную сущность массовой коммуникации, вернее будет ставить вопрос об экстратекстовом факторе, прагматически-идеологическом влиянии на облик словесности массовой коммуникации. Но это вульгарно-натуралистический подход, при котором слова и природа смешиваются, совмещаются самым эклектичным и неправомерным образом, а единственно действенным оказывается формально-структурный принцип. Но это все, по точному замечанию А. Компаньона, «как-то не очень нас устраивает» [13, 50].

Кстати, это является одним из напряженно дискуссионных моментов как в современной журналистике, так и в науке о ней. Стремление свести роль журналиста и его слова, произведения к новости как констатации, простой, буквально понимаемой информативности; безучастного, максимально объективного и бесстрастного отображения эмпирической реальности – это не только проблема этическая, идеологическая, политическая, социальная, как ее преимущественно представляют, но и эстетическая. Ее решением определяется не только образ мира, позиция журналистов, права реципиентов, но и судьба, сущность собственно бытия произведения массовой коммуникации, его места в культуре, точнее адекватной ему культурной символической форме. И если этот вопрос является важным и вечно актуальным для художественной литературы еще со времен «Поэтики» Аристотеля, то для словесности массовой коммуникации он приобретает не только социально-этическую значимость, общественную, но и непременно эстетическую. Эстетическая проблема не может быть ни упразднена, ни отождествлена в своей основе с коммуникативно-риторической, социально-этической проблемой, ни тем более подменена и разрешена в плоскости профессионально-этической, социально-общественной проблематики. И об это стоит постоянно помнить, когда разговор заходит о произведении массовой коммуникации. Этика и эстетика, сходясь, встречаясь и вступая во взаимоотношения на территории произведения массовой коммуникации, в очередной раз обнаруживают и обнажают двуединую природу и необходимость целостного анализа. По справедливому убеждению М. Гиршмана, бедующим в целостном подходе оказы-

вается «противостояние абсолютизации, как единства, так и множественности», а «взаимодействие оказывается первичным, отражая первичность общения, когда общение онтологично и предшествует разделению общающихся» [227, 214]. Вследствие этого становится возможным и значимым в этих произведениях и укорененность в большом времени, и существование смысла без зримого контакта, и важность памяти, контакта различных текстов, и особого смыслового, эстетического напряжения, возникающего в этот момент в этой точке. В противном случае многое в смысловом бытии и значении произведений массовой коммуникации, особенно тех, в которых главным героем выступают смысловые, эстетические сломы останется мало понятным, или же относимым к давлению идеологии, социально-общественных моментов, в крайнем случае, к засилью непрофессионализма, беспринципности журналистов. Именно здесь вновь до предела активизируется проблема того, каким способом вещь явлена нашему сознанию и каков ее смысл; каким образом возможно не только существование смысла, но и способ производства смысла.

Относительно же проявлений различных смысловых, эстетических сломов и диссонансов, которые активно развиваются в словесности Нового времени это действительно вырастает в проблему. Невозможно, неприемлемо для видовых проявлений смысловых, эстетических сломов проводить изыскание в произведении художественной литературы и массовой коммуникации по одним и тем же основаниям, в силу научной некорректности. Ведь как бы ни было соблазнительно рассмотреть, например, движение оксюморонов в различных произведениях массовой коммуникации аналогично их развитию в художественной литературе, это окажется невыполнимым. И невыполнимым, и непродуктивным не столько из-за различного количественного фактора (даже простая статистика показывает, что оксюмороны практически в равной мере характерны для словесности русской, украинской литератур и массовой коммуникации всего XX ст.); и не столько из-за качества этих оксюморонных тропов/образов. (Анализ свидетельствует о наличии и в словесности художественной литературы и словесности массовой коммуникации как индивидуально-авторских, так и общих, анонимных оксюморонов, как «живых», с явно ощущаемой антитетичностью, так и стереотипных, как простых, основанных на бинарном противопоставлении, так и блоковых по своей структуре, сложных по семантико-эстетической сущности.) Аналогично дело обстоит, например, и с такими интересными общепоэтическими явлениями, как абсурд, нонсенс. То, что в произведении художественной литературы, как принципиально незавершенном целом, обнаруживает постоянно становящийся смысл, в произведении массовой коммуникации оборачивается иной стороной. В художественном произведении абсурд сопричастен рождению смысла, проявляющего специфику нового культурного сознания; абсурд освобождает смысл от центрации разумом и рациональностью, возрождает трагически-космическое мироощущение. В произведении массовой комму-

никации говорить о возрождении смысла через абсурд, практически, невозможно [См. об этом: 132; 139-140; 228-236].

Проблема в том, что для художественной словесности различного рода взаимосвязи, взаимовлияния, включенность в общий культурно-эстетический поток являются очевидными и в большинстве случаев легко устанавливаемыми. Это крайне сложно, а порой необоснованно в произведениях массовой коммуникации, которые актуализируются относительно текущего исторического момента, важны здесь, сейчас и для этого геополитического пространства, понятны данной повседневности. Особенно это ощущается до первой трети XX ст., когда идея *глобальной деревни* (М. Маклюэн) еще не была жизненно значимой и актуальной для массового реципиента.

Кроме того, на журналиста в большей степени влияет общее настроение, современный дух истории, культуры, нежели длительная культурная память, память литературного (словесного) творчества. И в этом моменте журналист и художник расходятся, так как последний одновременно погружен как бы в двойное, но единое по своей субстанциальной сути, пространство жизнедеятельности и мировосприятия, в котором ничего не исчезает, не теряется и не гибнет. Здесь время, история и вечность встречаются, рождая, точнее, возрождая подлинный смысл бытия, единство бытия-жизни, реализованное в произведении. Это состояние так образно в стихотворении с симптоматическим названием «Палімпсест» (1903) представил М. Вороний:

Коли в монастирях був папірусу брак,
Ченці з рукопису старе письмо змивали,
Щоб написати знов тропар або кондак,
І палімпсестом той рукопис називали.
Та диво! Час минав – і з творів Іоанна
Виразно виступав знов твір Аристофана.

[237, Кн. 1, 217]

Но возможен ли палимпсест в словесности массовой коммуникации, когда и текст, текстуальные стратегии, и отображение действительности, и претворение текста в произведение принципиально отличаются от словесности художественной? А разнообразные, все более усиливающиеся и упрочивающиеся в своих позициях и правах видовые проявления смысловых, эстетических сломов, действие промежуточных территорий только усугубляют это различие и уже непосредственно в эстетической реальности произведений. И, например, проблема двойничества, проявляющаяся в эстетической реальности художественной литературы через ряд механических игрушек, искусственных механизмов (робота, автомата, андроида), клона, предполагает обращение к близнечным мифам, эпохе романтизма как истоку двойничества в литературе [См. по этому поводу: 238-239]. Для произведений массовой коммуникации подобное обращение несущественно. Оно может реализоваться либо как общий культурно просветительский экскурс, либо как фактор нагнетания атмосферы таинственности, древности, неотвратимости происхо-

дящего. Но, во всяком случае, не будет наблюдаться, предполагаться возведение целого героя произведения массовой коммуникации к культурно-эстетическим основам, кодам и попыткам установить типологически взаимосвязи. И не будет правомерен вопрос о влиянии того же Одоевского или Погорьевского (равно как и любого другого художника, если только он не процитирован, не упомянут в тексте) на образ автомата из репортажа о чуде японской техники и ее влиянии на жизнь человека, в том числе и европейского. Подчеркнем еще раз, что формально-типологическая общность тем, проблем, героев и даже поэтических особенностей, в частности, как перенасыщенность современных текстов словесности, абсурдом, нонсенсом, не дает основания говорить о типологической, эстетической общности, соотнесенности, включенности в единое пространство произведений художественной литературы и массовой коммуникации. А тем более их «отклик» на один методологический подход, язык исследования, которые бы учитывали типологию, большое время, возможность и особенности осуществления *говорящего и выразительного бытия* (М. Бахтин) в произведении.

Однако в любом случае философские основы и методология гуманитарных наук предполагают, что «текст живет, только соприкасаясь с другим текстом (контекстом). Только в точке этого контакта текстов вспыхивает свет, освещающий и назад и вперед, приобщающий данный текст к диалогу» [223, 364]. Смысловые, эстетические сломы, обнаруживающие проявления аномальности при этом не составляют исключение: ведь именно при диалогическом подходе становится возможным преодоление их негативности, девиантности, маргинальности и актуализации исключительно в измерении рационально-этического смысла. И обращение к более традиционным явлениям поэтики (например, образ прекрасной дамы, воплощение прекрасного, возвышенного, изображенных с классической точки зрения) в разнообразных произведениях словесности не вызовет специальных вопросов. Проблема произведения, памяти словесного творчества, большого и малого времени не будет очевидно актуализироваться как проблема. Что прежде всего имеется в виду?

В «Московском Альманахе для прекрасного пола», изданном на 1826-й год Сергеем Глинкою, и в «Першому вінку. Жіночому Альмансі», изданном средствами и предприятиями Натальи Кобринской и Олены Пчилки, Львов 1887 г., и во вступительных статьях, и в художественных произведениях (как авторских, так и анонимных), и в очерках, и в заметках из частной жизни, и в отрывках из частной переписки, и в некрологах создается единый образ женщины. Это образ в одинаковой мере типологически легко возвести к образу женщины-героини, защитницы, матери, берущему свои истоки в древней словесности, в истории Киевской Руси, Российского государства, Украины, что особо подчеркивается уже в самих произведениях. Естественно, что решение этого образа будет различаться в произведениях художественной литературы и массовой коммуникации. Цикл очерков «О добродетелях женщин. Из летописей иноземных» («Московский Альманах...») и «Передне

слово» Натальи Кобринской («Перший вінок...») будут создавать образ женщины-жены, матери, хранительницы семейного очага, одного из главных членов общества, социального движения. Однако этот образ будет отличаться от решения аналогичного образа в произведениях художественной литературы той же тематики, проблематики, размещенных в этих же альманахах. Название материалов в этих альманахах – это, безусловно и вполне логично, явно журнальный тип словесности с его заинтересованностью и определенностью конкретными историческими, социальными факторами, реалиями; повышенной эмоциональностью, пафосом; более тесной связью с читателями, что не наблюдается в художественных произведениях. Однако это сейчас не является главным. Важно иное. С формально-содержательной точки зрения, и героини произведений художественной литературы и произведения массовой коммуникации типологически восходят к одним истокам, как культурным, историческим, так и словесным, ориентированным на Просвещение, сентиментализм. В связи с этим еще невозможно сформулировать различие произведения художественной словесности и произведения словесности массовой коммуникации именно как проблему.

Классический тип сознания, когда героями его времени являлись *героини Добра* (цикл «О добродетелях женщин...» в «Московском Альманахе...»), матери, мудрые правительницы, простые светские дамы, невесты на выданье, *несчастные женщины, печальные матери, забытые вдовы, безотрадные сироты* («Перший вінок»), не мог в полной мере позволить обнаружить и обнажить различие между эстетическими реальностями художественного произведения и произведения массовой коммуникации. Центрация художественного, его поэтики, актуализация явлений рационально-этическими установками и представлениями не могли предоставить легитимную возможность для истинного возрождения смысла. Кроме того, не стоит упускать из виду, что многие эстетические и поэтические явления, реализующие различного рода смысловые сломы, активно будут развиваться и приобретать самостоятельный статус только с конца XIX ст.. А на тот момент они еще зависели от словесной, поэтической нормы (как регулирующего начала) и занимали в пространстве словесности маргинальное положение. Неклассический тип сознания, все более упрочивающийся в течение XX ст., обнаруживает и делает очевидным (благодаря активизации маргинальных явлений, их стремлению к самозначимости) различие между двумя субстанциально различными типами произведений – художественной литературы и массовой коммуникации.

Когда в произведениях словесности *героини Добра* начинают сосуществовать с «поэтической ценностью проститутки, инцеста, негодяя или извращенца» [175, 47], оказывается, что произведения художественной литературы и массовой коммуникации действительно различны. Причем они изначально различны. И с особой силой это проявляется в эстетической реальности, когда обнаруживается, что за демонстративно аномальными явлениями в

художественном произведении стоит свой ряд смыслов, ищущих возрождения, небывалая активизация словесно-эстетической памяти, а в произведениях массовой коммуникации, – казалось бы, только активизация морально-этического. Художественное произведение – палимпсест, где за *всевидящим, всезрящим сном* В. Брюсова просвечивает *всезрящий сон* Ф. Тютчева, который восходит к христианскому мотиву прозрения, религиозного откровения, а также древнему, еще языческому экзистированию личности [См. подробнее: 240]. Каприз, который становится одним из ведущих героев малой русской и украинской прозы начала XX ст., в контексте проблемы типологической преемственности и большого времени преодолевает представление о себе, как о причуде, глупой выдумке, нелепости. Каприз – это то семантическое пространство, в котором устоявшиеся понятия, представления, состояния, идеи обнаруживают способность к открытости, свободе, метаморфозам. Именно каприз для рубежного сознания – наиболее приемлемая и адекватная для я форма переживания себя и мира, способ восприятия и самовосприятия. Логика каприза в модернистских произведениях во многом является одной из модификаций типологически взаимосвязанной и генетически продолжающей, трансформирующей такое важное смыслообразующее явление, как *русский человек на render-vous* (Н. Чернышевский) [См. подробнее: 31].

Таким образом, можно говорить, что только *праздник возрождения* всей массы забытых смыслов (М. Бахтин) призван и способен в полной мере проявить экзистенциальный, трагически-космический, самоценный смысл аномальности. Так вот, если для художественной литературы – это естественный подход, то для словесности массовой коммуникации – проблематичный в силу целого ряда причин. И речь в данном случае идет не об вульгарно, эмпирически понимаемой временной и пространственной удаленности, «неосведомленности» произведений друг о друге. В конце концов, и художественные произведения часто ничего «не знают» друг о друге, существуют в различных временах, но для типологического подхода это неважно: ведь с точки зрения словесно-поэтической памяти, они взаимосвязаны, находятся в одном измерении. Здесь проблема в ином. Скорее необходимо говорить о предрасположенности, изначальной возможности быть, говоря метафорически, палимпсестом, вопреки всему сохраняющим, охраняющим память и передающим, возрождающим смысл, казалось бы, забытого, утраченного произведения.

С такой позиции крайне затруднительно и даже неправомерно, в отличие, например, от бахтинской преемственности мениппеи и романа, говорить о подобном влиянии, памяти, точке контакта, диалогической соотнесенности в сфере словесности массовой коммуникации. Для последней подобная проблема как бы принципиально неприемлема по многим причинам. И в силу слабости, невыработанности путей, механизмов, ценностных способов «подключения», вхождения и укорененности в пространстве, фонде большого времени. И в силу иного смыслового бытия автора – текста – реципиента.

Для них в произведении массовой коммуникации значимым является не столько совместная эстетическая, смысловая напряженная работа, глубина проникновения в изображаемое, сколько – точность, адекватность, объективность передачи, информирования. И в силу ориентированности на иные, по отношению к художественной литературе, искусству вообще, ценностные смыслы и зоны существования.

А ведь для таких проявлений смысловых сломов, реализующихся и в плане выражения, и в плане изображения, как оксюморон, абсурд, нонсенс, или же болезнь, безумие, алкоголизм, шизофрения принципиально важно учитывать момент эволюционности, памяти, большого времени, что в эстетической реальности произведения позволяет преодолеть множество проблем. И, в первую очередь, проблем, сопряженных со смысловыми интенциями, взаимообусловленными такими явлениями, как диалог, прерывность, граница, эпистема в культурно-эстетическом, словесно-образном развитии [См. по этому поводу, кроме уже названных, еще и такие специально проведенные исследования: 241-248]. И здесь важно учитывать следующую мысль В. Шкловского: «Возникновение литературных форм – массовый социальный процесс. Сама литературная форма при кажущейся своей однозначности оказывается одноформенной, но не однозначной <...> ясна невозможность изолированного изучения отдельных приемов, так как все они соотнесены между собой и со своей литературной системой, которая в свою очередь обусловлена основным рядом» [249, 256]. Нельзя любое художественное литературное явление, да и явление словесности, искусства в целом, а также ансамбля знаков, рассматривать как нечто статичное. А, главное, не обусловленное культурообразующими и литературным рядами, памятью, существованием массы смыслов, предполагающими, в частности, что «традиционные ситуации имеют новую функцию» [249, 256] и учитывают особенности новой эпохи. При этом стоит учесть и следующий момент: культурообразующие и литературные ряды ни в коем случае не ограничиваются только лишь жанровыми образованиями, а предполагают нацеленность и «работу» со всеми без исключения явлениями и элементами произведения. И сразу возникает вопрос, а скорее, проблема: насколько это допустимо и корректно относительно произведений массовой коммуникации? И если с точки зрения традиционных тем, проблем, образов, поэтико-стилистических явлений (акцентируем внимание еще раз) эти проблемы не так очевидны, как с точки зрения неклассического культурного сознания, когда эстетические, смысловые разломы, диссонансы, внесмысловые явления начинают доминировать.

Причем в данном случае речь идет не о стремлении подчинить, соподчинить изначально различные типы произведений (художественной литературы и массовой коммуникации), попыткой выстроить формально-типологическую парадигму явлений, объединенных иллюзией изоморфности. Нет и стремления искусственным образом сопрячь в едином пространстве словесности эти типы произведений, объяснив все в буквальном смысле ди-

ким и большим состоянием словесности и культуры в целом. Проблема в том, чтобы обнаружить и обнажить то семантическое пространство, где вечность, время и история встречаются, вступают в поистине диалогические отношения, преодолевая свою разнородность, разнообразную множественность, как то, что не способно устранить целостность Словесности. Необходимо выявить те моменты, когда большое и малое время, претворенные, «возрожденные» в произведении, обнаруживают, что «всякое понимание есть соотнесение данного текста с другими текстами. Комментирование. Диалогичность этого соотнесения» [223, 364].

В течение XX ст. неоднократно и чем далее, тем все более настоятельно, в гуманитарных науках с различных точек зрения, методических, методологических подходов, приемов и языков ставилась и решалась проблема судьбы и развития произведения словесности, искусства, любого культурного продукта в целом как некой единой, развивающейся по имманентным, внутренне обусловленным законам, закономерностям цельности и целостности. Здесь достаточно назвать имена таких гуманистических, как Ф. Ницше, К.-Г. Юнг, О. Шпенглер, Н. Фрай, Г. Вельфлин, А. Веселовский, М. Максимович, Н. Конрад, В. Алексеев, М. Бахтин, В. Шкловский, Ю. Тынянов, О. Фрейденберг, Ю. Лотман, С. Аверинцев, Дм. Лихачев, Ю. Виппер, Е. Мелетинский, А. Панченко, И. Смирнов, А.В. Михайлов, А.Д. Михайлов, В. Топоров, Н. Гей, В. Тюпа, С. Бройтман, С. Бочаров, Д. Чижевский, М. Наенко, Д. Затонский, Дм. Наливайко, М. Гиршман, М. Элиаде, У. Эко, М. Фуко. Ж. Женетт. Сделанные ими открытия в области прежде всего общей методологии гуманитарных наук позволили обнаружить в произведении возможность такой смысловой глубины и перспективы, которые, хотя и по-разному, но в одинаковой мере нацелены и проявляют «стихию *первоначала бытия*» (курсив автора. – Э.Ш.) [223, 361]. В последнее десятилетие в отечественной науке это тоже один из активно разрабатываемых комплексов проблем, которому посвящены многочисленные работы, представляющие различные школы и направления современной филологии [См., например: 89; 199-201; 250-257].

При общей хорошо разработанной теоретической базе того, что теперь уже принято называть *культурно-исторической телепатией* (М. Бахтин), *резонантным пространством литературы* (В. Топоров), а также при исследованности отдельных поэтических явлений с точки зрения типологического развития, остается ряд проблем, которые либо не получили должного освещения. К ним, в частности, относится уже неоднократно поставленная и обозначенная проблема качественного разнообразия, явлений, составляющих круг исследовательских интересов филологии Нового времени. И здесь наблюдается апелляция и заинтересованность, фактически, всех исследователей не столько в изолированном, локальном изучении того или иного явления словесности, сколько в общекультурных и общесловесных процессах. Словесность рассматривается как целостность, явленная в каждом своем мо-

менте, части, частности и даже нюансе. Внимание сосредоточено на постижении *передачи смысла без зримого контакта, без всякого уследимого контакта* (М. Бахтин), на *порождениях повторяемости подобий* (В. Топоров). А это мыслимо, преимущественно, только во «взаимопонимании столетий и тысячелетий, народов, наций и культур, что обеспечивает сложное единство всего человечества, всех человеческих культур (сложное единство человеческой культуры), сложное единство человеческой литературы. Все это раскрывается только на уровне большого времени» [223, 369]. Оно актуализирует «понимание как видение смысла» [258, 229]. И это «видение живого смысла переживания и выражения, видение внутренне осмысленного, так сказать, самоосмысленного явления» [258, 229], будь то явление личностного порядка или же «выражение коллективов, народов, эпох, самой истории, с их кругозорами и окружением» [258, 228].

Однако возникает странный и парадоксальный факт. С одной стороны, исследователи заинтересованы проблемой возможностью существования словесности в контексте выявления и смены различного рода эпистем, эпох; развитием всемирной литературы; саморазвитием материала в самой литературе, а также *припоминанием как генетической памятью литературы* (С. Бочаров). С другой стороны, это заинтересованность, в силу глобальных по своим последствиям «*литературных революций*» (Э. Курциус), именно во *всей* словесности, во всех ее произведениях (как том семантическом пространстве, в котором в полной мере и реализуется память творчества и память литературы). При этом словесность массовой коммуникации вновь оказывается атороп, несмотря на то, что происходит максимальное расшатывание и расширение объема понятия «литература», изменение природы литературности и литературных произведений, что закономерным образом влечет и изменение не только методологии анализа произведений, но прежде всего методологии осмысления литературы и литературного процесса как определенной полисемантической целостности. И, следовательно, во многом изменяет представление о сущности произведения как того, через что осуществляется выразительное и говорящее бытие и что служит пространством реализации понимания как видения смысла. Преобладающий же «художественно-центризм» и его сильная актуализация классическим типом культурного сознания не позволяют к произведениям массовой коммуникации поставить вопрос типологической преемственности, неуследимого контакта. Словесность массовой коммуникации, при всем активном привлечении ее к исследованию и даже сопоставлению со словесностью художественной литературы, все время оказывается слишком иной.

На подобного рода парадокс в современном литературоведении обратил внимание белорусский исследователь Л. Левшун, говоря об общей глубокой, серьезной исследовательской традиции в области древней литературы, но отсутствии не линейного подхода к этой массе произведений [259]. Ставя вопрос о взаимоотношении традиций средневековой церковной книжности и

литературы Нового времени, он стремился показать невозможность прогрессивно линейного и упрощенно эволюционного подхода к истории словесности как таковой, некорректность подобной постановки проблемы вообще. А еще точнее, неправильность причинной зависимости, непосредственного наследования, прямой преемственности в развитии древней церковной письменности изящной словесностью Нового времени. Они находятся, по убеждению исследователя, опирающегося как на самую церковную письменность, так и на такие авторитетные в этой области имена, как А. Пушкин, Н. Никольский, о. П. Флоренский, Дм. Лихачев, совершенно в различных не соподчиненных семантических пространствах. Более того, они задают две равноправные, ценностно-иерархическим образом не соотносимые и до сих пор сосуществующие культурные традиции: «традиция церковного (православного) художества и традиция секулярного искусства: традиция интуитивного благодатного синтеза и традиция рационалистического анализа» [259, 454]. И подходить ко *всей* словесности только с точки зрения смысловых, идеологических, стилистических, эстетических, образно-поэтических представлений, интенций, ценностей классической литературы не просто неправомерно, но принципиально ошибочно. Как одновременно недопустимо и некорректно говорить об абсолютной независимости этих двух культурно-словесных традиций. Они соотносятся и взаимосвязаны между собой особым образом: «опосредованно, *через отрицание* (курсив автора. – Э.Ш.) (апофатически, как бы сказал богослов), согласно известному гегелевскому закону» [259, 457]. И, как нам представляется, преодоление подобного рода отношения и к произведениям массовой коммуникации позволит преодолеть предвзятое отношение к ним и отнесение их только к зоне действия малого времени.

Однако словесность массовой коммуникации, при всей сформированности *филологии в новом обличье* (А. Компаньон), а также убежденности в том, что «таков путь Словесности, колеблющейся между журналистом и медиумом» [175, 51], еще не стали предметом исследования, с позиции типологии, большого и малого времени. В лучшем случае произведения массовой коммуникации актуализируются структурно-семиотическим, социолингвистическим подходами, дискурсивностью или же проблемой речевых жанров, которые, хотя и трактуются в русле бахтинской концепции, однако акцентируют внимание на риторичности. К словесности массовой коммуникации относятся, специально акцентируем на этом внимание еще раз, двояко индифферентным, с точки зрения исследовательских филологических позиций, образом. Её осмысляют как поздно возникшую разновидность словесности, которая только к XX ст. получит право на самостоятельное бытие, и то, как принято часто уничижительно определять, журналист – писатель на скорую руку. Также словесность массовой коммуникации рассматривают как формально-структурную, ничем особым не примечательную разновидность одного из массы бытующих текстов. Таким образом, можно говорить, что про-

изведения массовой коммуникации еще полноценным образом и не вошли в сферу теоретического осмысления словесности и культуры. По крайней мере, в той плоскости, где речь идет об эволюционности, большом и малом времени, типологических процессах, состоянии и существовании смысла без зримого контакта и повторяемости подобий. Но это сразу же активизирует целый ряд проблем и вопросов.

М. Бахтин так определил основную субстанциальную сущность предмета гуманитарных дисциплин, к которым бесспорно относится и словесность массовой коммуникации, – «*выразительное и говорящее* (курсив автора. – Э.Ш.) бытие. Это бытие никогда не совпадает с самим собою и потому неисчерпаемо в своем смысле и значении» [258, 228]. Но выразительность и говорение бытия, его неисчерпаемость возможны при подходе, нацеленном на межсубъектные отношения, на зоны контакта произведений и рождающийся, обнажающийся в них смысл, на большое время, в котором существует смысл. И если произведения массовой коммуникации ни коим образом не актуализируются понятиями большого времени, передачи смысла без зримого контакта, памяти словесности, типологии, то они как бы застывают исключительно в малом времени и социально ограниченном, одностильном измерении. Они до предела равны самим себе, совпадают с самими собой. И им, произведениям массовой коммуникации, погруженным и знающим исключительно риторичность, не о чем проговариваться, в бахтинском толковании этого явления. При этом как-то упускается из виду один тезис М. Бахтина, который вполне применим и действителен в измерении массовой коммуникации.

Так, в небольшом, даже незаглавленном рукописном тексте 1943 г., который, по мнению С. Бочарова, носит лабораторный характер, написан автором «для себя» [260, 327], М. Бахтин отмечает следующее. «Риторика, в меру своей лживости, стремится вызвать именно страх или надежду. Это принадлежит к существу риторического слова (эти аффекты подчеркивала и античная риторика). Искусство (подлинное) и познание стремятся, напротив, освободить от этих чувств. На разных путях от них освобождает *трагедия* (курсив автора. – Э.Ш.) и от них освобождает *смех*» (курсив автора. – Э.Ш.) [261, 232]. М. Бахтин уловил тот момент, который является концептуальным для понимания сущности «литературных революций», постоянно сопровождающих появление и развитие словесности. Античная трагедия ознаменовала рождение принципиально новой словесности, природа и сущность которой начнет осмысляться только к концу XIX ст. и в работах М. Бахтина получит одно из глубоких осмыслений. Смех – это важнейшее понятие, которое анти-тетично *эстетике готового, завершенного бытия* (М. Бахтин). Именно смех и порождаемая им гротескность, карнавальность обнаруживают и демонстрируют жизнь в ее амбивалентном, внутренне противоречивом процессе. И учитывая, во-первых, специфично бахтинское отношение к риторике, к собственно риторическому слову как слову, преимущественно ориентированно-

му на официальное, серьезное, однотонное, монологизированное бытие смысла; а во-вторых, специфичность произведений, слов массовой коммуникации, которые не могут не быть риторическими по своей сущности, все же необходимо отметить несколько моментов. Сведение произведений массовой коммуникации исключительно к пространству риторики, дискурсивности и оставление без должного внимания эстетического начала, а также проблемы говорящего и выразительного бытия, реализующегося в произведении, чревато многими последствиями.

Это засильем и беспрестанным развитием сугубо прагматически-утилитарного представления о сущности произведений массовой коммуникации, отождествлением ее с функцией воздействия, влияния, манипулирования. В настоящее время это является одной из приоритетных тем для обсуждения и предметом исследования в гуманитарных дисциплинах и особенно теории и истории журналистики, массовой коммуникации. Кроме того, это приведет к безусловному исключению произведений массовой коммуникации из сферы эстетического. Конечно же, никто и не говорит, что они являются полноправными и равноценными, наряду с художественной литературой, живописью, музыкой, танцами и даже художественными кинофильмами, представителями подлинного искусства и трагедии как одного из его знаковых репрезентантов. Как и невозможно утверждать, что они абсолютно не входят в сферу эстетического. Хотя проблема в данном случае несколько в ином. Как можно было заметить, для М. Бахтина принципиально важно отметить, прояснить для самого себя ту точку, где подлинное искусство и подлинное познание (откуда ни в коем случае не могут быть исключены или же не допущены произведения массовой коммуникации) не просто соприкасаются, но совпадают. Ею как раз и выступает *голос целого*, который не знает окостенелости, свободен от серьезности, однотонности, одностильности, окостенелости и официализации как субстанциальных факторов.

При этом произведения массовой коммуникации, наверное, невозможно по ряду причин рассматривать в плоскости трагедии и трагического. Однако смех, как одна из знаковых ипостасей существования словесности, рождения качественно новой словесности Нового времени, для них принципиально значим. И, конечно же, это не только всевозможные традиционные представители смехового начала: шутки, сатира, ирония, пародия. Точнее даже, это не комическое в его поэтико-стилистическом толковании. И, конечно же, смех, смеховое начало не понимается как проявления пошлости, вульгарности, скабрёзности, принимающих облик юмора; или же как многочисленные потакания современных средств массовой коммуникации раскрепощенному молодежному, блатному сленгу, образу жизни, о чем постоянно и настоятельно говорится.

Проблема же смеха, в бахтинской концепции, – это во многом проблема открытия и становления современности, настоящего времени как предмета изображения, что оказывается возможным только на границе Средневеко-

вья-Возрождения и Нового времени. Это той эпохи, когда происходит и рождение истории, а затем осуществляются религиозно-словесные революции, и появляется, легитимируется собственно слово массовой коммуникации. (Например, специально проблеме появления и становления журналистики и образа, позиции журналиста в этот период посвящена работа Н. Уриной [262]). Смех для М. Бахтина – это особый момент и аспект мира в целом и его любого явления, которое преодолевает свою завершенность и включается в ход времени. И слово массовой коммуникации уже изначально включается-создает это двойственное, промежуточное, аномальное по своей субстанциальной природе и состоянию бытие. Оно одновременно реализуется и как смеховое, т.е. поистине живое, открытое, повседневное, современное, становящееся бытие, и как риторическое, т.е. публичное, ориентированное на официальные речь и язык, на непосредственное, целенаправленное прагматическое и серьезное воздействие. Слово массовой коммуникации – слово коммуникативно-риторическое. Это бесспорно и отображается в произведении массовой коммуникации. Оно повернуто к социальной действительности и знает, «работает» поистине только с нею. Однако не столько действенным и движущим моментом, сколько истоком и основой появления и быстрого становления словесности массовой коммуникации были именно история, повседневность, голос и позиции неофициальной, площадной культуры, современность и ощущаемое движение во времени, новое историческое чувство жизни. Не учитывать это при разговоре о сущности произведения массовой коммуникации – значит упустить его сущность в измерении словесности, значит лишить его места и укорененности в ней, значит обеднить и сущность словесности вообще, и сущность художественной словесности Нового времени. Хотя особо очевидным это станет при быстром развитии и упрочнении именно неклассического культурного сознания.

И как еще одно доказательство роли смеха и современности в становлении массовой коммуникации в пространстве новоевропейской словесности вполне можно привести следующую идею М. Бахтина. Размышляя о смехе и зоне контакта с незавершенным настоящим, в работе «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» [263] и в записках, которые тоже во многом носили лабораторный характер, – «Дополнения и изменения к «Рабле»» [264] он коснулся вопроса журналистских текстов. В частности, уже первые предложения «Дополнений...» указывают на более чем заинтересованное, но, к сожалению, так и оставшееся без развития отношение М. Бахтина к проблеме бытия словесности массовой коммуникации. Для него очевидно: современность, зона контакта с незавершенным настоящим (что является главным предметом изображения в любом произведении массовой коммуникации) не могут быть только официальными, серьезными, однотонными, повторяющимися, стабильно-константными аспектами бытия мира и связанными исключительно с завершенным прошлым, с затвердевшими новыми границами между смыслами. Это делает фактически невоз-

мальной современность как предмет изображения и произведение как то, через что осуществляется говорящее бытие. Современность, во многом пришедшая и представляющая голос народной культуры, времени, несет в себе мощный заряд смеховой амбивалентности, брани, разрушения чисто официальных сфер, где происходит процесс *осерьезнивания* мира. М. Бахтин следующим образом намечает взаимосвязь смеха, современности и массовой коммуникации: «Современность («моя современность») – объект брани по преимуществу. Современность, наше время всегда бранят, это стало ходячим речевым штампом. Достаточно ознакомиться с отзывами современников величайших эпох (по журналам, мемуарам, дневникам), чтобы убедиться, что тогда современность только бранили (во времена Пушкина современники жаловались на отсутствие литературы). Официальный характер чистой хвалы» [264, 233].

Таким образом, невозможно говорить о сугубо риторическом подходе и сущности произведений массовой коммуникации, так как это будет противоречить их сложной, изначально и неустранимо двойственной субстанциальной природе, активизации ими аномальности, а также их генетическим истокам и ценностным способам включения в пространство словесности. Как не стоит, во-первых, жестким, причинно-следственным образом соотносить смех, современность, большое время и словесность массовой коммуникации и, во-вторых, преувеличивать роль смехового начала, карнавализованного аспекта существования мира, современности, проблемы видения живого смысла, включенности в большое время. Это обусловлено непосредственно тем, что в эпоху господства в культуре Нового времени идеологии, идеологизированного сознания, именно слово массовой коммуникации оказалось не только способным и открытым застыванию, официализации, однотонности, давлению. Более того, оно оказалось катализатором, провокатором и активным деятелем в сфере сугубо серьезных, однотонных, окостеневших в границах смыслов, когда современность отсутствовала так же, как литература в эпоху А. Пушкина.

Более того, словесность массовой коммуникации оказала огромное влияние и на бытие художественных произведений, что особо очевидно проявилось во второй трети XX века. Хотя, как помним, еще в словесности XVIII ст. Сент-Бёв пытался уловить и наметить водораздел между собственно художественно-литературным и журналистским произведением. А в отношении Бальзака, Стендаля, Фарга, Золя Ж. Полан писал, что преклонение перед фактом, информационностью, «голой», «сырой» правдой жизни, риторичностью – это совершенный террор и «такое попустительство распространяется на всю область Словесности» [175, 150]. Помимо того, фактически весь XIX век осмысливается, и это известно, как век, прошедший под знаком журналистского *служилого* слова, а апогеем подобного рода рефлексии стали рассуждения и поступки символистов и дадаистов. В частности, это судьба и деятельность (имеется в виду в области словесности, искусства) таких родо-

начальников дадаизма, как Тцара и Балль. Можно сказать, что они воплотили как бы две возможные линии бытия произведения аномальной словесности в современности, когда первый из них стал всемирно известным символом дадаизма, а второй, уйдя из искусства в политическую журналистику, – знаковой фигурой своего исторического времени. И проблема заключается в том, чтобы не попасть в ловушку крайностей, вульгарных взаимосвязей, фиктивного ряда предшественников и найти, выявить те механизмы, процессы, ценностные способы, которые обнажают неустранимую взаимосвязь произведений массовой коммуникации, типологии и большого времени. В противном случае вряд ли будет поистине понятна сущность «свершившегося великого события в области Словесности» в эпоху Нового времени [175, 152].

И тогда вряд ли, с традиционной точки зрения, направленной на злободневное общественно-политическое, социальное содержание произведений массовой коммуникации и основанных на риторичности, дискурсивности, стоит искать какую-либо типологическую преемственность и актуализацию большим временем. Хотя с традиционной точки зрения это и не приведет к актуализации подобного рода вопрос и идей. Именно неклассические установки культуры, что непременно отражаются в бытии словесности, способны обнаруживать особую актуальность подобного рода размышлений. Даже, например, в таком массово распространенном и активно освещаемом во все времена явлении, как болезнь, шизофрения, алкоголизм, безумие или же разнообразие злодеяния, наверное, невозможно видеть только реакцию на злободневные проблемы текущего момента. Тем более, что герои и явления, репрезентирующие смысловые сломы, стали чересчур распространенными в произведениях словесности.

При этом едва ли смысловое бытие словесности массовой коммуникации санкционирует такой подход, который позволит установить, и лучше сказать, предположить, реконструировать фатальную мифологически архетипическую логику взаимосвязи преступления и безумия, воплощенную в произведение. Как это на примере «Пиковой дамы» А. Пушкина убедительно доказал М. Евзлин, продемонстрировав, что «безумие всегда является следствием преступления, поскольку есть преступление мирового порядка, разрушение божественной структуры мироздания. Поэтому преступление и безумие онтологичны, ибо уводят в сферу, которая опасна даже для богов, а посему им ненавистна» [265, 49-50].* Тем самым происходит исключение ге-

* В данном случае несогласие с М. Евзлиным по ряду моментов, касающихся трактовки безумия как преступления и разрушения мирового божественного порядка, не является предметом нашего непосредственного исследования или же спора. Наша позиция показана в ряде статей, которые непосредственно посвящены проблемам безумия, болезни и преступления и которые уже упоминались. Однако важно то, что в безумии, болезни и преступлении подчеркивается онтологическая природа и архетипическая логика осуществления, которые остаются неизменными даже при различном исследовательском толковании безумия, болезни и преступления; да и при применении различных методологи-

роев и события преступления из локально понимаемого, социально исторически детерминированного, аксиологически ограниченного измерения и включение их в измерение принципиально неподвластное и неведомое человеку как общественному индивиду, его законам, нормам, ценностям. Преступление и безумие, при всей их опасности, граничности и напряженности, оказываются чем-то несравненно большим, значимым и ценным в даровании смысла, чем рационально-этически трактуемое и аксиологически ограниченное злодеяние. И едва ли смысловое бытие массовой коммуникации позволит определить сложную, многогранную взаимосвязь между обычным повседневно-бытовым преступлением и грехом в его Библейском толковании, к тому же осложненную культурной памятью язычества. Как это было прослежено на материале украинской литературы рубежа XIX – XX ст. в ряде целенаправленных работ последних десяти лет [265-268].

Естественно, что подобное выстраивание и трактовка убийств, насилия, всевозможных преступлений в произведениях массовой коммуникации не может быть допустима, хотя бы в силу социальной этики и морали, общественно-гражданских ценностей, которые поддерживают порядок и будущее человеческой природы. И не стоит забывать, что произведения массовой коммуникации не только двулики и двуедины по своей субстанциальной сущности, но актуализируются и действительно существуют только в массовом социальном сознании и формируют культурное социальное бессознательное, а еще точнее, то, что Ю. Лотман определяет как исторически-социальную актуальную культурную память. А, следовательно, они не могут не быть жестко взаимосвязаны с социально-моральными проблемами и границами евгеники, что необязательно, а то и не нужно для произведений художественной литературы, которая вполне может существовать в слоновой башне, искать голубой цветок, быть самой для себя и только для себя. Не случайно в одной из последних книг, посвященных морально-нравственным проблемам актуальной для современности геномной инженерии, Ю. Хабермас так четко сформулировал происходящие *в* и *с* культурой перемены, что не может непосредственно не отразиться в бытии произведений массовой коммуникации. И особенно тех, в которых активно воплощены разнообразные видовые проявления эстетических, смысловых сломов. Так в 2001 г. Ю. Хабермас написал: «изначальный философский вопрос о «правильной жизни» сегодня, по-видимому, обновляется в своей *антропологической всеобщности* (курсив наш. – Э.Ш.). Новые технологии вынуждают нас вести *публичный дискурс* (курсив наш. – Э.Ш.) о правильном понимании культурной формы жизни как таковой» [32, 26]. И, конечно же, в этом публичном

ческих подходов и научных языков к художественному произведению. Эти явления оказываются для неклассического сознания и способа отображения мира и человека наиболее семантически, эстетически емкими, напряженными, преодолевающими монологичность радиоцентричного Нового времени, помнящими и хранящими космически-трагический опыт мирозидения и мирочувствования.

дискурсе, активно и изначально целенаправленно включенном в общие коммуникативные процессы и явления социума, одно из ведущих мест отводится словесности массовой коммуникации как основе культуры постсовременности.

И вновь актуальным становится ряд вопросов. Стоит ли, научно обоснованно и корректно ли в подобной ситуации повышенной роли массовой коммуникации говорить о проблеме включенности её произведений в большое время, в типологическую перспективу, устанавливающую соотношение и близость в концепировании мира, способе мышления между отдаленными эпохами? Ведь подобный подход предполагает в числе прочего и реконструкцию и понимание особенностей культурного, литературного, эстетического сознания принципиально иных эпох, культурные коды, интенции которых не пропадают, не умирают и открыты, готовы к возрождению. А это не всегда приемлемо и адекватно воспринимается массовым сознанием, ориентированным в пространстве массовой коммуникации на принципиально иные ценности, функции и цели, нежели в пространстве художественной литературы, апеллирующей к личности. И снова проблема не в бинарном ценностном делении на высокую и низкую сферу словесности, когда одни принадлежат вечности, другие – злободневности текущего момента.

Ведь, с одной стороны, и феномен массовой литературы, произведений массовой культуры не так прост и, по мнению многих исследователей, не может рассматриваться исключительно в плоскости аксиологической. Традиционно принято говорить о вульгаризации, упрощении, опошлении, активизации клише, своеобразном переводе идей и представлений высокой культуры и литературы к массовым пристрастиям. Например, А. Архангельская пишет об этом как об «адаптации для неразвитого вкуса явлений большой литературы» [269, 25]. Но исследовательница специально делает смысловой акцент на принципиально ином толковании массовой литературы и культуры. Она указывает, что «изучение историко-литературного процесса показывает, что в некоторые периоды литературного развития явления такого рода могут играть значительную роль в становлении новой (по сравнению с предшествующим этапом) эстетической системы» [269, 25]. С другой стороны, активизация клише, стереотипов, упрощенных моделей, господствующих в текстах массовой коммуникации можно в определенной мере отнести к вещной, статичной стороне, той, которую М. Бахтин относил ко лжи риторики, а Ж. Полан – к Террору в Словесности. Проблема же в том, что эстетическое бытие любого произведения словесности не может быть исключено из общего пространства словесности, реализующегося на основе памяти, типологической повторяемости, возрождаемости смыслов, мироощущений, и всего того, что понимается как сложное единство человеческой культуры.

Более того, не стоит недооценивать тот факт, что процесс, механизм включения в большое время и существование в нем предполагает личностно ответственное, осознанное, интеллектуально, этически подготовлено осмыс-

ленное отношение. Причем отношение не только исследователя, но и обыкновенного реципиента, того единственного адресата, к которому, по сути, только и обращено любое произведение. Но для понимания сущности эстетической реальности произведения массовой коммуникации это приобретает особую остроту и специфичность. Когда мы, например, говорим о непристойной поэзии, срамных сказках, эротической художественной литературе, то непременно ощущаем, знаем и указываем на глубокие мифологические, ритуальные корни, народную культуру и творчество, хранящие память фаллических, земледельческих, плодородных культов, приапеи, феномен Баркова, Афанасьева. И, естественно, не возникает вопроса о пошлости, вульгарности, скабрёзности произведений А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Могилянского, И. Франко, О. Кобылянской, которые наполнены эротикой. Вопрос в следующем: возможен ли подобный подход к произведениям массовой коммуникации, если учесть их принципиальную двойственность, осуществление и реализацию только на границе, а можно сказать, и в развернувшейся, становящейся границе эстетического и информационно-социального? К тому же, если это касается проблемы существования и не-существования смысла, игры со смыслом, апелляции к нонсенсу и преодоления традиционно рационалистического принципа мироустройства [См. по этому поводу: 29-30; 136; 228-230; 244; 247-248]. Как, на каких основаниях, какими методами и способами обнаруживать точку контакта между различными текстами, смыслами, если архетипическая и моральная логика, память литературная и социальная на территории эстетической реальности произведения массовой коммуникации непременно вступают в конфликт? Особенно очевидный, даже демонстративный конфликт, там, где есть различного рода видовые проявления смысловых сломов, диссонансов, радикальных извращений. Причем это не конфликт традиционный, даже хрестоматийный для бытия произведений художественной литературы, который существует и разрешается в условной, исключительно эстетической реальности и знает в конечном итоге только лишь ложь художественного произведения, как это определяет Т. Адорно. В данном случае это конфликт, развернутый и до предела обращенный к реальности социально-эмпирической.

Вряд ли является обоснованным (именно внутренне, с точки зрения двуединого бытия самого произведения массовой коммуникации) возведение деяний того же Чикатило (и ему подобных героев произведений) к архетипической логике и онтологической сущности единства преступления-болезни-безумия. Как невозможно и недопустимо (с морально-этической, социоцентричной, евристической точек зрения) говорить о трагедии, роке, фатуме, общности или же, наоборот, отторженности от пространства дома, культурной памяти явления и в случае с болезнями, нервными потрясениями, образы которых все более наполняют произведения массовой коммуникации. Это является вполне закономерным для произведений художественной литературы, что и было продемонстрировано нами в ряде уже упоминавшихся

статей. Однако будет ли это неуместным, с этической, нравственной точки зрения, антропологических ценностей и смыслов, актуализируемых публичным, серьезным, официальным дискурсом, с точки зрения двуединой, граничной специфики словесности массовой коммуникации, при подходе к производству массовой коммуникации?

Ведь, во-первых, даже простая заинтересованность массовой коммуникации подобного рода явлениями порождает не трагический конфликт, борьбу личности рока, не *единство бытия-жизни* (М. Бахтин), не подлинное переживание личностью грани двух равновеликих и равнозначных для планов бытия. И проблема здесь не в качестве произведений, а в их изначальной онтологической и субстанциальной различной природе и реакции на действительность, современность. В произведении массовой коммуникации, в отличие от произведения художественной литературы, современность становится не просто предметом изображения, но предметом овладения, приобщения к ней не только в эстетическом, но и эмпирическом смысле. Причем, подчеркнем еще раз, что речь не идет о простом влиянии произведения искусства на жизненные позиции, убеждения, образ жизни и поступки индивида. Проблема именно в сложном, аномальном, совмещающем в себе неэклектичным образом условную (словесно-знаковую) и эмпирическую (природно-физическую) реальности произведений массовой коммуникации. А при изменении массового культурного сознания, активизации неврозов, психозов, агрессии, нестабильности, мозаичности, а главное, секуляризации, осложненной нивелированием, концом идеологии, это во-первых. А во-вторых, стремлением представить текст массовой коммуникации как произведение искусства, в художественной, драматически-игровой форме, приводит к патогенным последствиям. Как правило, происходит не активизация трагедии, а порождение всего лишь массы последователей, подражателей или активизация массового страха, нервозности, но толкуемых не в обиходном, разговорном смысле, а философско-психологическом, культурном. Это отражается уже и в текстах самой массовой коммуникации.

Так журналист, специализирующийся на криминальной журналистике, А. Бояров в статье «Роман в письмах с дьяволом» [270] пытается доказать ненормальность заинтересованности массовой коммуникации в сексуальных извращениях, маньяках, культивирующих садомазохистский секс и образ жизни. Он пишет о том, что активная переписка и публикации брачных объявлений осужденных сексуальных маньяков на страницах всевозможных средств массовой коммуникации (от газет и журналов до Интернетовских специальных сайтов) породила массу писем от поклонников с конкретными предложениями. «Нормальному сознанию трудно постичь, к чему привели подобные «объявления о знакомстве». Симпсон [один из героев статьи, который был осужден за ряд жестоких сексуальных преступлений] стал десятками получать электронные письма от тинейджерш, желавших пообщаться с освобождающимся «крутым парнем». «Подруги по переписке» изнывали от

страсти, сообщая, что находят «опыт Алана весьма эротичным», и даже просили «посильнее изнасиловать их на первом же свидании» [270, 15]. А О. Дорофеев в статье, демонстративно и безапелляционно озаглавленной «Жертвы модных сериалов» [271], утверждает, что сериалы являются не только фильмами, т.е. эстетической реальностью, а своеобразной идеологической основой, более того, даже явными, специально воспроизводимыми сценариями реальных преступлений и убийств. Более того, «великая сила искусства» привела к тому, что «в городе Уссурийске пошли куда дальше создателей фильма «Бригада». Здесь «серьезные ребята» снимают свой бандитский сериал, посвященный суровым будням автомобильного рекита по кличке Спец. <...> картина отличается почти сюрреалистической правдоподобностью. Это и понятно: в роли режиссера, автора сценария и исполнителя главной роли по кличке Виталь, он же Спец по сюжету» [271, 4-5]. Эта взаимопроницаемость, хрупкость, открытость обеих реальностей и есть одно из самых ярких и демонстративных проявлений промежуточной территории, аномальности как ведущего фактора словесности и культуры Нового времени, в полную силу открывшемуся и осуществившемуся уже в постсовременности.

Следовательно, здесь вновь с особой силой встает вопрос о норме, ее дивергентности в эстетической реальности аномальности, когда прежде всего ритуал и его правила способны различить реальность слов и реальность природы, их разность в производстве массовой коммуникации. Также необходимо вспомнить не только о наблюдении А. Камю о жизни, завершающейся только в слове массовой коммуникации, но и о своеобразной проницаемости реальности произведений массовой коммуникации, о ее нацеленности не на жизнь, а в жизнь. И особенно о господствующем стремлении сместить, совместить и смешать эмпирическое и эстетическое, слова и природу. И только в относительно лучшем (для реципиента, обладающего устойчивой, крепкой психикой и здравым смыслом) случае возможно говорить о простой активизации «желтой» прессы, ее заинтересованности, исключительно на развлечениями, скандальностью, эпатажем, низкопробной сенсационностью и т.д. и т.п., реализуемые в сфере словесности/ансамбля знаков. Это, кстати, постоянно отмечается как средствами массовой коммуникации, так и специалистами в области массовой коммуникации. Они признают, что насилие, девиантность вполне могут порождаться непосредственно и самими средствами массовой коммуникации, создавшими, культивирующими их образ, идею.

Во-вторых, эмпирически-социальное неустранимое в реальной жизни наличие героев и событий произведений массовой коммуникации не позволяет говорить ни о таком важном и константном моменте произведения, как саморазвитие образа в эстетической реальности, ни, тем более, о классическом вопросе сущности творчества. То, что И.Я. Франко еще в статье 1898 г. «Із секретів поетичної творчості» сформулировал как проблему сознательного и несознательного начал в творчестве и сущности творца, едва ли возможно в полной мере отнести к творчеству журналиста, реализации его интенций

в произведении^{*}. А без этого, фактически, невозможен разговор ни о памяти, ни о неуследимости контактов, ни о резонантном пространстве литературы, ни о большом времени. Буквально понимаемая современность оказывается самодовлеющим предметом изображения и переживания, единственно возможным временем, пространством и смыслом, наполняющим и осуществляющим целое произведение. И более приемлемой в такой ситуации оказывается проблема психологизма, правдоподобия, авторской бесстрастности, объективности, реалистичности, проникновения в суть происходящего, что и превалирует, начиная с середины XIX ст. в подходе к произведению массовой коммуникации. Но как только происходит активизация разнообразных проявлений различных сломов, то подобного рода методология оказывается недостаточной для понимания происходящих в эстетической реальности процессов.

Проблема приобретает особую, если так можно сказать, эстетически-эмпирическую остроту: ведь средства массовой коммуникации все больше стремятся к созданию относительно гомогенной, всеохватной, отвечающей абсолютно любым пристрастиям индивида информационной повседневности, к культивированию *субъективизации вкуса* (А. Хеллер). Человек, до предела погруженный во всевозможные текстуальные стратегии массовой коммуникации, утрачивает свободу как таковую. Ж. Бодрийяр в эссе «Ксерокс и бесконечность» ставит риторический вопрос: «Где же во всем этом свобода? Ее не существует. Нет ни выбора, ни возможности принятия окончательного решения. Любое решение, связанное с сетью, экраном, информацией и коммуникацией является серийным, частичным, фрагментарным, нецелостным» [59, 84]. И естественно, что идеи большого времени, припоминания, типологии оказываются еще более проблематизированными и как бы неуместными, сводя сущность произведения массовой коммуникации к его структурно-содержательным, выразительно-изобразительным техническим приемам и особенностям. Тем более, что эти процессы не революционные по своей сущности, а эволюционные. Они постепенно, незаметно и неумолимо проникают в культуру и человека, затрагивая их жизненно важные основания. Но стоит ли в таком случае ставить и активизировать проблему бытия произведений массовой коммуникации в большом времени, в коловращении смыслов, в проникновении и прикосновении к толще культурных текстов, как это делается для классических представителей словесного творчества? Не лучше ли принять, что произведения массовой коммуникации ни коим образом не вписаны в большое время? А всяческий контакт с иными текстами для него пагубен или же не существенен, так как ничего нового, значимого не добавляет в понимание эстетической реальности произведения массовой коммуникации, которой, может быть, и нет. Хотя и возможно в

^{*} Естественно, что в данном случае речь не идет о примитивно, вульгарно понимаемом психоаналитическом подходе, а именно о глубинной, феноменологической сущности творчества.

контексте большого времени и судьбы произведения, применительно к произведениям массовой коммуникации говорить о памяти жанра (как литературного, так и речевого), что роднит и объединяет бытие художественной литературы и массовой коммуникации. Вполне возможен и обоснован культурологический подход [39], особенно когда в разнообразных произведениях современных средств массовой коммуникации вскрываются и прослеживаются культурные коды древних ритуалов, традиций [272].

В случае же с разнообразными видовыми проявлениями аномальности, может быть, лучше ограничиться разговором, если и не об активизации насилия, бессмысленности в произведениях массовой коммуникации как некоего исключительно девиантного, патогенного начала и фактора, то о простой погони за эксклюзивностью и сенсационностью? Но вполне можно исследовать их и с точки зрения проблематики, поэтики, сюжетов, образности, стилистических, выразительно-языковых особенностей, что тоже входит в сферу традиционного анализа произведения словесности и вполне подойдет к произведению ансамбля знаков, если, конечно, сделать филологический акцент на технических особенностях. Как раз об этом и писал Р. Беллур, пытаюсь уяснить, почему же произведение массовой коммуникации является недостижимым, когда происходит активизация ранее маргинальных или же не существовавших языков культуры.

Однако при таком подходе произведение массовой коммуникации даже не может быть воспринято как целостное произведение творца, знающего и верящего в историю, человека социально-исторического, общественного, повседневного. Произведение массовой коммуникации не может трактоваться как своеобразный универсум в образе истории. Эстетическая реальность вообще будет или несущественной или не имманентной произведениям массовой коммуникации. Но для произведения массовой коммуникации, как и для произведения художественной литературы, наряду со структурно-семиотическим, риторическим подходом, значим подход, учитывающий типологическое осуществление произведений массовой коммуникации. Без этого момента много придется отнести не столько к сфере словесности, сколько – этики. Так если героем произведения делается, например, больной человек, реализующий определенный тип телесно-психологического отклонения от установленных норм, то начинает действовать именно монологичный рационализм Нового времени. Для классической эпохи характерно молчанием маркировать болезнь, подвергать изоляции (не обязательно физической, но социальной) больного человека, задавая ему тем самым определенные морально-нравственные и социально-этические установки. Такой человек исключается из сферы обычной жизни и постоянно оказывается в «поле этической оценки» [273, 77]. Более того, больной, как и безумец, преступник, относится к пространству неразумного, а значит, не допустимого в пространство обычной жизни. Последняя же обладает неоспоримым, истинным и последним правом на оценивание, исправление и приговор больному человеку.

Милосердие, сострадание, понимание направлены на него до тех пор, пока он, стоя перед этическим выбором, не совершает этической ошибки, когда «этика, понимаемая как выбор в пользу разума, как отрицание неразумия, изначально присутствует в любой последовательной мысли» [273, 153]. При этом больной, урод, калека, как и другие субъекты неразумия, не имеют права преступать отведенные ему социально-этические установки. Любовь, сексуальная жизнь, семья – как проявление норм – не могут быть с этой точки зрения доступны болезни, патологии как нечто вполне естественное.

О подобных явлениях, как правило, рассказывается либо в средствах явно «желтой» массовой коммуникации, либо в программах с откровенной нацеленностью на сенсационность, маргинальность, «клубничный», в стиле жестокого романа вызов общественным ценностям и нормам («Без табу», «Хочу и буду», «Ключевой момент»). Но это не разрешает в целом проблемы бытия произведения массовой коммуникации, которое все же ориентировано и осуществляется в большом времени. В противном случае слишком многое придется отнести к сфере либо непрофессионализма журналистов, господства рейтинга, сенсации, скандала любой ценой, либо же к сфере идеологии, социологии, политологии и вторичности, утилитарности, вспомогательности произведений массовой коммуникации, что в одинаковой мере лишает последнее самостоятельности. Но это не так. Произведение массовой коммуникации вполне самостоятельно и полноправно существует в большом времени. Постараемся рассмотреть это в самых общих чертах на примере такого поистине во всех без исключения сферах и представлениях аномального явления, можно сказать, феномена, как маркиз де Сад.

2.6. Аномальность в эстетической реальности произведений словесности Нового времени (на материале образа маркиза де Сада)

По мнению исследователей жизни и творчества маркиза де Сада, он был всегда и везде запрещен. «Открытая, а тем более, научная публикация как винных, так и невинных книг маркиза была почти невозможна ни в XIX, ни в первые два десятилетия XX века» [274, 7]. И, тем не менее, в течение последующих восьмидесяти лет де Сад и произведенный от него садизм становятся одними из ведущих культурных героев. Как пример достаточно вспомнить художественные произведения, эссе, разнообразные по жанру и стилю произведения Д. Томаса, С. де Бовуар, Ю. Мисимы, Ж. Бодрийера, посвященные феномену де Сада. Причем в центр внимания помещается не только личность, творчество, деяния самого маркиза, сколько феномен де Сада, садизм как явление, вполне естественное и даже закономерное порожденное культурой Нового времени. В 1990-е года появляется на русском языке сборник статей «Маркиз де Сад и XX век» [275]. Де Сад превращается одновременно и в символ утонченно-элитарного, рафинированного в своем извращении способа жизни, и в симптом элементарной низменной распущен-

ности, вульгарной, необоснованной жестокости. Для представителей высокой культуры де Сад всегда был знаковой фигурой, одним из живых и воплощенных парадоксов Просвещения и работы просвещенческого кода в последующей культуре, когда сами высокие философско-просветительские искания сочетаются с вниманием к частной жизни частного человека. Не случайно о Просвещении говорится как о парадоксальной эпохе, где, наряду с иными антиномиями, духовное и телесное, нравственное и аморальное слиты самым причудливым образом и воплощены в разнообразных художественных, социальных, философских, повседневных практиках. А затем это осмысливается, интерпретируется, развивается последующими, еще более парадоксальными эпохами [См. подробнее: 276-279]. Сам не менее известный пристрастием к радикальным извращениям Ю. Мисима уже на первых страницах пьесы «Маркиза де Сад» отмечает: «можно соединять порок и благодать. Благодать, по маркизу де Саду, можно обрести, лишь преумножая достоверное, и она, благодать, должна ощущаться всеми органами чувств» [278, 198].

В эпоху, когда еще значим заданный стандарт вкуса и классическая бинарная оппозиция душа/тело, доминирующим в произведениях де Сада было все же не патологически проявляемое телесное начало, а глубокие, своеобразные размышления над вечными темами и проблемами. Акцент делался на том, что есть человек, добро, зло, красота, мораль, любовь, разум, дух, тело, а не на скандальных, эпатажирующих и откровенных моментах сексуальной часжизни частного человека. Его (де Сада) парадоксы, афоризмы, максимы близки по манере и настроениям творчеству О. Уайльда, Ф. Ницше, А. Шопенгауэра. Десадовская трактовка жертвы и палача, преступления и наказания, безусловно, находится в одном семантическом пространстве с философией Ф. Достоевского. Психологическая мотивировка многих поступков и склонностей людей у де Сада предваряет открытия З. Фрейда в области бессознательного или, точнее сказать, внесознательного.

В эпоху Просвещения именно маркиз де Сад наиболее остро ощущает и ставит проблему культуры как предельно ощущаемой живой среды, растящей и воспитывающей человека; культуры как меры человечности человека (С. Великовский). Для де Сада человек на всех уровнях актуализирует свое бытие относительно изменяющейся, подвижной, дихотомии безобразное, мерзкое/морально-нравственное, участник, герой/зритель происходящего. В «Философии в будуаре», «120 днях Содома» он пространным образом повествует о разнообразных «простых» и «сложных» страстях, которым подвержен человек. Манифестацией этих страстей обязательно выступают извращения, реализуемые в наглядных и, по возможности, максимально театрализованных телесных проявлениях. Вообще де Саду важно не только описать, выявить через слово и в слове происходящие кардинальные перемены в культурном сознании, но еще и разыграть их, представив в драматически-театрализованной форме. В его произведениях сходится и тяготеющее к театральности, повышенной повседневно-бытовой семиотичности собственно

XVIII ст. и так и не умершие смыслы и представления более древних эпох, когда еще сохраняется память о том, что и разум, и безумие – это в одинаковой мере поиск смысла. Но при этом также уже пришло осознание, что неумолимо «безумие перестает быть привычной и непостижимой чуждостью мироздания; оно – всего лишь зрелище, давно утратившее новизну для чуждого ему зрителя; оно уже не образ универсума [cosmos], но характерная черта века [aevum]» [273, 46]. Герой де Сада через себя пропускает это знание XVIII ст., пытаясь балансировать на грани своего времени, быть его героем, и мучительно стараясь припомнить (через тело) то, что неумолимо ускользает, становится непостижимым. Герой де Сада остается наедине с социумом, который, если ему и не чужд, то и не является родным и естественным семантическим пространством жизнедеятельности. Частный человек, по-новому открывший свою телесность, пытается найти ей в социуме место и язык, которые бы были адекватны и социально-общественным, и частноповседневным интересам. Это тот период, когда четко выработалась дифференциация не природная и не целостно культурная, но социально-общественная на «нормального человека» и больного, безумного. Причем они признаются таковыми «не в силу болезни, переместившей их на периферию нормы, но потому, что наша культура отвела им место в точке пересечения общественного приговора об изоляции и юридического знания, определяющего дееспособность правовых субъектов» [273, 144]. И человек XVIII ст. привыкает и приспосабливается к такому делению мира и, главное, всегда соблазняющему его безумию, например, через непосредственное разыгрывание различного рода непотребств, извращений и явно внеразумные поступки.

И здесь важно учитывать, что, во-первых, столь значимые для культурного сознания рубежа Средневековья-Возрождения и Нового времени архаические и средневековые еще во многом карнавализованные театрализация и зрелищность не могут умереть и даже нивелироваться, сделаться несущественными сразу. Это время, когда все более активизирующаяся позиция человека *чуждого зрителя* привносит не просто оценочный момент, но момент определенной доли условности, театральности (в современном смысле), моделируемости происходящего. Это как раз то время, которое, по мысли М. Бахтина, закрепляло «тенденции к устойчивости и завершенности бытия, к однозначности и однотонной серьезности образов» [263, 115]. Во-вторых, именно эпоха XVIII ст., по мысли М. Фуко, – это время, когда совершалась окончательная гибель архаической, первичной зрелищности, «мрачное карательное празднество начинает угасать» [213, 14]. Происходит замена объектов и формирование нового эпистемологического пространства. И в связи с этим окончательно разобщаются и отчуждаются участники любого театрализованного действия и тем более наказания (столь любимого де Садом): жертва, палач, зрители, кровь, тело. Таким образом, единство и цельность зрелища распадаются на множество локальных, самостоятельных, замкнутых языков, взглядов, пространств и впускают возможность извращения, трактуемо-

го в измерении исключительно социально-общественном, где господствует нормальный человек как мыслительный конструкт. А также формируется совершенно новый тип изоляции и его институты: исправительные учреждения, приют, больница, клиника, тюрьма, что и отражается в произведениях искусства, в том числе и художественной словесности [См. об этом: 281].

Так самое обычное, привычное повседневное, культурно и литературное «обжитое» пространство в произведениях де Сада превращается, фактически, всегда в сложный, двойственно-единый эквивалент тюрьмы и площади для публичных наказаний. Замок, будуар, приличный аристократический дом, притон у де Сада оборачиваются таким двойственным пространством изоляции, развивающейся периферией нормы, где обязательно разыгрывается своеобразный спектакль, или точнее сказать, драматическое зрелище, а одним из главных действующих лиц выступает телесность. При этом для самого де Сада телесное поведение не является самоценным, как это можно предположить из текстового уровня. В произведениях оно значимо только как визуальная демонстрация сознательной социально-общественной позиции героя – частного человека, открывшего себя и обживающего социум. Извращена, патологична именно эта позиция, а не тело и его желания, когда именно в них еще сохраняются осколки культурной памяти и уже формируется, легитимируется новый, прирученный и рационализированный, лик безумия и вненормальности. Как только безумие утрачивает свое равноправие по отношению к разуму и превращается в одну из его маргиналий, так и человек, столкнувшись с пределами возможности разума и рационального, обнаруживает свою внутреннюю несвободу, нецелостность. Если трагически-космический опыт и смысл безумия позволяли ему постигать истину мироздания, не отказываясь при этом от своей телесности во всех её проявлениях, то «классическая эпоха, совершив неожиданный поворот, заставила Безумие умолкнуть» [273, 63]. И главное, почему это произошло, заключается в следующем вопросе, мучившем многих представителей XVII и XVIII ст.: «Нет ли в возможности оказаться безумным опасности лишиться собственного тела – подобно тому, как окружающий мир может исчезнуть в заблуждении ума, а сознание – забыться сном» [273, 63]. И герой де Сада мучительно, в буквальном смысле, через собственное тело пытается найти достоверный ответ на это вопрос. Безумие, неразумное и разум борются в десадовском человеке, захватывая и сознание, и ум, и тело. Но эта борьба порождает только извращения, наталкиваясь на молчание безумия. На неумолимость того переворота, который совершило Новое время. Де Сад в своих произведениях наиболее ярко отражает процесс рождения и развития нового типа чувствительности ко всякого рода безумию и неразумию, о котором уже в XX ст. писал М. Фуко.

Дюрсе (персонаж «Ста двадцати дней Содома») утверждает: «Чтобы понять все эти свинства, надо всего-навсего пресытиться, притупление чувств ведет к разврату, а он требует немедленного удовлетворения прихоти.

Простые вещи надоели, воображение раздосадовано, а недостаточность наших способностей, испорченность нашего рассудка, ограниченность наших возможностей приводят нас к безобразиям» [282, 185-186]. Поистине образованный, мыслящий герой дает обоснование своему поведению, опираясь на такие ведущие в культурной (в том числе философской и литературной) традиции понятия, как чувства, желания, воображение, разум. Герои «Философии в будуаре» чувствуют наибольшее сексуальное возбуждение от разговоров на глубокие философские, социально-общественные, морально-этические темы, например, что такое Бог, общественное мнение, социальная организация и морально-общественные устои, брак, семья, отношения отцов и детей, долг перед государством, сущность власти, человек и его желания, устремления, отношения с другими людьми. Не случайно в текст этого произведения, которое сейчас принято определять как откровенно порнографическое, вдруг, казалось бы, совершенно необоснованно, с художественно-эстетической точки зрения, включен обширный трактат о сущности общественной морали. Однако и текст трактата, и его детальное серьезное чтение, обсуждение героями приводит одновременно и к интеллектуальному, и к сексуальному возбуждению, разрешающемуся в извращениях; обнажает невозможность разведения в пределах человека, как целостности, этих длительное время антитетичных начал. Но все же уже ведущим в этих размышлениях оказывается разум и рациональное начало. Именно они, точнее их преодоление, выступает соблазном для тела. Таким образом, у де Сада уже не просто намечается, а выходит на поверхность, становится наиболее очевидным тот парадокс Нового времени, который приведет к рождению мира заточения, дифференцированной изоляции, машинериям власти и, по мнению М. Фуко, реализуется в виде идеи: «душа – тюрьма тела» [213, 46].

При этом герои де Сада не столько безумцы в их первичном, целостно культурном понимании, они, скорее, реализуют сферу неразумного, которое только заканчивает свою легитимацию и начинает довлеть. Это тот момент, который делает особо очевидной следующую идею: любая изоляция обоснована разумом, когда «в классическую эпоху разум рождается в пространстве этики» и когда этика понимается не как «истина в последней инстанции», а как «выбор в пользу разума, как отрицание неразумия» [273, 153]. Неразумие, по мысли М. Фуко, представляет произошедшую «перестройку всех этических представлений и норм, установление новых границ между добром и злом, между дозволенным и запретным, утверждение нового порядка социальной интеграции» [273, 98]. Мир Неразумия – цельный, единообразный. Он затрагивает «либо сексуальность и ее связи с основами буржуазной семьи, либо святотатство и его связи с новым понятием сакрального и церковных обрядов, либо «либертинаж», т.е. новые связи, которые устанавливаются в это время между свободомыслием и системой страстей» [273, 98]. Неразумие, прежде всего, социально детерминировано. Тело является репрезентантом абстрактных социально-философских размышлений. Именно поэтому

описание оргий, с телесной точки зрения, не отличается психологизмом у де Сада, а во второй части «Ста двадцати дней Содома» он вообще приходит к своеобразному схематизму. Это, скорее всего, простое перечисление комбинаций тел, чем разврат и растление, проявляющиеся через слово, развернутое повествование.

Шокирующим и циничным является не столько сами действия, не столько внешне довлеющее тело и телесность, принимающие самые грязные, разнузданные, преступающие и разрушающие все, и в первую очередь элементарные, направленные на сохранение собственного здоровья, культурные этически физиологические нормы, сколько их субъекты и объекты. Растлителями, палачами могут выступать герцог, епископ, президент, банкир, шевалье, благородная высокообразованная дама, т.е. «сливки общества» [282, 10]. Жертвами становятся их собственные дочери, жены, беззащитные, похищенные дети, благородная бесправная мать, т.е. люди, социальное положение которых обязывает быть покорными. Де Сад в первую очередь делает акцент на семейно-родовые, церковно-религиозные, социально-общественные отношения в период наиболее активной секуляризации культурного сознания. Сексуальное обнажает и проявляет процесс социально-культурной перестройки эпистемологических, аксиологических начал. Но ведущим все равно оказывается неразумие, как сфера социально-общественного дискурса, забывшая, а может быть, и принципиально не знающая трагически-космический опыт безумия, который равноправен Разуму в их близости Богу.

Таким образом, де Сад, как явление мировой культуры, не может быть отнесен к порнографии, исключительно сексуальному извращению, просто психической болезни. Его жизнь и творчество – воплощение противоречивого, парадоксального духа его эпохи. С первого взгляда, средства массовой коммуникации XX ст., которые активно обращаются к этому феномену, превращают маркиза де Сада в вульгарный садизм.

Ведущим, если не основным и единственным, у де Сада оказывается сексуальная извращенная оргийность. Так, например, анонс кинофильма «Жюстина», снятого по мотивам произведений де Сада, внимание акцентируется исключительно на эротических моментах: «Этот фильм рассказывает о сладостных и страстных утехах мужчин в одиноком замке прекрасной Жюстины. В нем происходит воспитание мужей». Или же ряд американских фильмов, посвященных маркизу, центральной темой делает исключительно секс. Маньяки, извращенцы прессой целенаправленно именуются садистами, наследниками де Сада. Вырабатывается своеобразный словесно-знаковый штамп, который прочно внедряется в массовое сознание. Как пишется в лиде статьи, непосредственно посвященной де Саду, – «Садист №1 разрушил Бастилию» – «Имя маркиза де Сада давно стало нарицательным. Все знают, что такое «садизм»: в его рамки мы укладываем самые чудовищные из преступлений, совершаемых людьми. ...Он отверг все человеческие нормы и табу, опустившись в такую бездну цинизма и разврата, которой, кажется, мир

до него не знал. Только решетка спасла его от эшафота. И все же ...Маркиз де Сад не был садистом. Смертная порнография, сдобренная потоками крови и экскрементов, – не более чем плод его фантазий» [283, 14]. При этом в самой статье речь идет не о проблеме рождения этого феномена, а о самых скандальных, щекотливых моментах его биографии, что подтверждается названиями частей (например, «Гуляка, дуэлянт, бабник», «Первая «ходка»»). В результате акцент смещается вновь (как и в подавляющем большинстве материалов) в плоскость пересказа, своеобразного воспроизведения его эпатажной, сексуально насыщенной жизни и на этой основе решения проблемы моральности/аморальности маркиза. Однако такой подход обнаруживает общую деградацию моральных, этических принципов и представлений, усиливая и углубляя ее тиражированием штампа – «Садиста №1». А это всего лишь акцентирует внимание на аморальных моментах действительности. Следовательно, может показаться, что проблема существует в морально-этической плоскости, как бы не затрагивая эпистемологические, онтологические основания культуры и эстетическую реальность произведений словесности. Но все намного сложнее.

Произведения массовой коммуникации, превращая де Сада в культового героя современности, возрождая его как своеобразный символ человеческой природы, вступившей в борьбу-игру с культурой, способствуют внедрению и распространению аномальности. И, прежде всего, её ведущей позиции смысловой и эстетической неопределенности, принципиальной непротиворечивости, децентрированности, феноменологически интенциональной открытости и чуткости к смысловым разломам, *внесмысловым* явлениям. Кроме того, происходит встреча и взаимодействие изначально девиантного, откровенно эпатажного, разрушающего рационально заданный смысл и погружающего, осуществляющегося *в* и *через* парадокс, абсурд, болезнь, безумие, каприз начала и начала, базирующегося на принципиально иных основаниях, – повседневности. И повседневность превращается в аналогичное аномальное смысловое и эстетическое пространство, лишенное какой-либо определенности, дифференциации, центрации.

Так, если мы обратимся к разнообразным средствам массовой коммуникации, имеющими самое широкое и популярное распространение в массах, например, «Мир криминала» (девиз – *Всегда рядом с вами*), «Мир секс криминала» (девиз – *Всегда рядом с вами*), «За решеткой» (лозунг – *За решеткой может оказаться любой*), «Вне закона» (девиз – *Может оказаться каждый*), «Криминал» (газета и телепрограмма), «Криминал. Мир развлечений», «Криминальный курьер», «Криминал-Экспресс», «Черная кошка», «Тюрьма и воля», «Криминальный огляд» (укр., рос.), «Криминал ИНФО Плюс» (рос., укр.), «Секретные материалы XX века» (рос., укр.), «Сенсация-Коллаж Дайджест», «Уголовное дело №», «Криминальная хроника», «Міліцейський кур'єр», «Детектив века», «Документальный детектив», «Цена любви», «Окна – Криминал», то увидим интересные процессы. Это специ-

ально посвященные криминалу газеты, еженедельники, телевизионные передачи. Их материал усугубляется почти обязательными в каждом виде прессы, теле-, радиопрограмм постоянными рубриками, разделами и отдельными материалами о криминале, поддержанными и расширенными художественными кинофильмами, сериалами, разнообразными программами, Интернет-сайтами и играми. Всё это создает всеохватную «криминальную» реальность. А если пользоваться понятием, введенным и разработанным Р. Бартом и П. Бурдые и призванным отражать специфику того, что происходит внутри произведения словесности (ансамбля знаков), то можно говорить о порождении сильного, стабильного, прочного эффекта «криминальной» реальности, с постоянными:

- **героями**: воры, насильники, убийцы, проститутки, сутенеры, несчастные люди, жертвы преступников, новые русские как особая, только становящаяся социальная группа, разнообразно и неоднозначно связанная с криминалом, всевозможного рода маньяки, обязательно исторические личности, отличавшиеся преступными, патологическими наклонностями. Однако это не просто разнообразные культурно-социальные типы и персонажи традиционного криминального мира. Это одновременно и реальные люди, ставшие в силу ряда причин героями криминальных журналистских материалов. За каждым из этих героев уже стоит определенный культурный и литературный, как правило, стереотипный ряд, о чем свидетельствуют даже речевые, образные, стилистические сюжетно-композиционные штампы, которые объединяют произведения совершенно различных авторов и видов массовой коммуникации. Наблюдаются тенденции, во-первых, сфокусировать внимание на особо извращенных преступниках, с точки зрения повседневности, таких как кровосмесители, любители брутальных, телесно-физиологических проявлений (моча, экскременты, продукты несварения желудка). Во-вторых, с помощью словесно-языковых игр превращать вполне приемлемые для рационально-этического сознания повседневности преступления, в радикальное извращение, когда, например, элементарное изнасилование самым обычным пьяным трактористом девушки, да еще произошедшее в застойные годы, преподносится (уже в современной прессе, воссоздающей криминально-исторические события прошлого) как разгул маньяка;

- **место действия**: тюрьма, зона, банк, фирма, больница, жилой дом, лес (лесопосадка), заброшенные здания. Причем эти места действия являются не столько естественными для повседневности сферами жизнедеятельности человека, в которых могло совершиться преступление, как нарушение/разрушение общественного порядка, сколько специально знаково выделяемыми условными пространствами изоляции индивида и преступления. В них акцентирование внимания происходит не на повседневно-бытовых процессах, состояниях, а на том, что и почему в них способствовало криминалу. Но это не анализ причин, которые привели к преступлению именно в этом месте (что вполне закономерно для произведения массовой коммуникации, отражающей социальную реальность), а своеобразное формирование в об-

разно-эстетической реальности пространственных криминальных зон, обладающих, как и герои, своими культурными и литературными рядами и памятью. Так же постоянно сообщаются законы и нормы поведения на зоне, их адаптация к иному социально, общественно правильному и добропорядочному миру;

- **географией**: столица, маленький провинциальный городок, места расположения зон и тюрем; далекая, еще во многом для массового повседневного сознания экзотическая, заграница. География тоже не столько реальна и эмпирична, сколько условна и формирует внешний облик и границы всеобщего мира заточения. В ней выделяется мир изоляции, как некий ценностный смысловой центр, и то, что антитетично ему, но что выступает либо эквивалентом чаяний, желаний, надежд и утрат, либо зоной свободного действия криминала;

- **законами**: бинарное противостояние обыденной житейской морали и порядков и норм зоны. И, что главное, постоянное имплицитное внушение: мир криминала – это не нечто патогенное, ненормальное, а просто иной мир, ведь за решеткой может оказаться любой;

- **горизонтом ожидания**: хорошая, безвинная, незащищенная жертва – плохой, жестокий, обделенный и обиженный в детстве (юности) преступник. Здесь с особой силой разворачивается вульгарно и примитивно трактуемый фрейдизм и идущая от Просвещения вера в прогресс, развитие от варварства к цивилизации, человеческую душу как *tabula rasa* и неправильное, пагубное воздействие общества. К тому же смысловое и эстетическое целое, как правило, актуализируется эстетикой *жестокого романа*, разгулом жгучих и сентиментальных страстей;

- **настроением**: недоверие, подозрительность, замкнутость, оставленность человека, страх, нервозность, безнадежность, отчаяние, опустошенность, невозможность забыть пережитое. А главное, либо уже пережитая, а еще точнее, всегда здесь и сейчас переживаемая катастрофа, горе, либо постоянное и неустрашимое в своей сущности ожидание катастрофы – это всегда рядом с вами. В этом мире нет, как правило, смеха и не только по объективной этической причине: естественно доминирует горе, утрата, непоправимость свершенного. Причина еще и в другом: мир изоляции, репрезентируемый, в том числе и образом современного криминала, создаваемого в произведениях массовой коммуникации, выступает знаком неразумия, когда «изоляция обнаруживает такую форму сознания, для которой все нечеловеческое вызывает лишь чувство стыда. У зла есть заразительные стороны, представляющие сильнейший соблазн, а потому любая огласка может умножить их до бесконечности» [273, 156]. И смех традиционно выступает одним из существеннейших способов огласки. К тому же смех, соединенный, слитый и проявленный в мире тоже традиционной изоляции, не просто умножит до бесконечности соблазн криминала, но разрушит саму изоляцию как морально-этическое, рационально-нравственное ограждение и определение образа

криминала^{*}. Это во-первых. Во-вторых, смех, по М. Бахтину, – это зона незавершенного настоящего, открытой современности, когда проблематичен или невозможен вопрос о ценностной иерархии смысла. А мир изоляции – пространство господства откровенно иерархического по своей субстанциальной сущности смысла, закрытого для диалога, официального и серьезного. И это ощущается авторами и реализуется в эстетической реальности произведений массовой коммуникации. Но, как нам представляется, на текстовом уровне смех неприемлем и, как правило, не проявляется открыто. Исключения составляют анекдоты и забавные истории, были на криминальные и сексуальные темы, которые постепенно имплицитно вводят смеховое начало. Хотя надо отметить, что смеховой статус этих изначально пограничных (с эстетической и этической позиций) явлений не может быть определен однозначно. Этот процесс, который еще требует наблюдения и не может быть, в силу своего становления в нашей повседневности, подвергнут системному, тщательному анализу;

• **структурой**: преступления размещаются и рассматриваются в строго формально структурированной и центрированной последовательности. Это преступления, криминальные деяния в правительственных кругах, затем преступления, затрагивающие экономические интересы страны, затем – преступления в повседневной жизни обычных граждан, в зоне и в конце – в зарубежных государствах и/или в исторически отстоящие эпохи (последние элементы факультативны, хотя часто и активно используются). Крайне редко, но могут быть консультации и советы юридических, правовых органов или же психологов. При этом экономические, политические, «обыкновенные» бытовые преступления занимают малую толику, главное внимание на всех уровнях уделяется описанию кровавых, преимущественно, сексуальных, желательно скандальных, явно извращенных, порнографических ужасов. И как особый, демонстративно аномальный по своей природе и сущности, необходимо выделить следующий, крайне специфический уровень или даже смысловой центр (если учесть морально-общественную нацеленность газет и еженедельников). Это обязательное наличие, практически, на всех страницах изданий, красочных, завлекательных объявлений о секс-услугах, секс-шопах,

* Необходимо отметить, что в последнее время наблюдается интересная, с эстетической точки зрения, но опасная и провокационная, с этической, евристической точки зрения, тенденция карнализации криминала в произведениях современных средств массовой коммуникации. Происходит аномальное соединение смеховой культуры и соответствующего типа образности, с присущими им универсальностью, амбивалентностью, неофициальностью, несерьезностью, открытостью, смещением, преодолением границ, вольностью, бесстрашием, и культуры неразумия, изоляции. Для последней не может быть в силу серьезности, строгой официальности, закрытости, угрозы скандала, умолчания стыдом важным, а главное, действенным такой поведенческий и мировоззренческий принцип, как принцип *веселой относительности* (М. Бахтин). Мир же криминала, создаваемый в произведениях современных средств массовой коммуникации, как раз активно «работает» именно с этим принципом. Это тот процесс, который предполагает серьезное и отдельное исследование.

а также реклам порнографических заставок (картинок) для мобильных телефонов*.

Казалось бы, что реципиента информируют (и ему интересно знать) о новых, волнующих преступлениях. Даже исторически удаленные преступления – это уже не только и не столько образ преступления в произведении массовой коммуникации, сколько сама история, все более являющая свое бытие через повседневность. И проблема типологической преемственности, малого и большого времени, передачи смысла без зримого контакта неприемлема. Однако это как раз проясняет, обнажает, по нашему мнению, механизм, процесс, способы «вхождения», существования произведения массовой коммуникации в большом времени, воскрешении в нем массы смыслов, видения этих смыслов. Ведь «криминальный» эффект реальности не остается простым информированием, накоплением и передачей фактов о криминале, это еще и повествование (в литературоведческом смысле) о криминальной жизни, которая к тому же активно вторгается в телесно-эмпирическую реальность. Именно де Сад, как один из её героев, феноменов, манифестирующих невозможность смерти смысла, правомерность веры в праздник возрождения смысла, играет ведущую роль. Де Сад представлен массовой коммуникацией в различных видах и вариантах:

• *прямое указание на человека-миф*. Например, уже упоминавшаяся статья Я. Кравцова «Садист №1 разрушил Бастилию» [283], «Поклонники маркиза де Сада» – название одной из частей в статье «Дикие забавы импотентов» А. Боярова [284, 15]; «"Шутки"» маркиза де Сада» – название статьи в еженедельнике «Попутчик», вынесенное в рекламных целях на обложку [285]. Довольно часто ссылки встречаются непосредственно в текстах статей: «Классическим примером инсертанта может служить **пресловутый маркиз де Сад**, являющийся, впрочем, желанным образцом для иллюстрации извращения любого толка» [286, 15]; «Когда парочка познакомилась в начале 50-х годов, Брэйди рассказал Майре о своих увлечениях **де Садом**, в частности, об описанных им техниках инсертации» [287, 15]. К тому же не стоит упускать из виду, что существует несколько документально-публицистических и художественных фильмов, посвященных феномену де Сада. Он в произведениях массовой коммуникации предстает и как реальная историческая личность, и как своеобразный миф, предполагающий от реципиентов адекватных действий и поступков в телесно-эмпирической реальности. При непосредствен-

* Здесь обязательно надо отметить, что о разнообразных секс-услугах речь идет, преимущественно, в российских средствах массовой коммуникации. Украинский вариант «Мир криминала» (газета зарегистрирована в Комитете информационной политики Украины. Свидетельство: КВ 6780 от 12.12.2002) специально обращает внимание, что реклама сексуальных услуг не принимается и не размещается. И, как правило, украинские средства массовой коммуникации, посвящающие свои материалы различного рода преступлениям, не сопровождают их рекламами, объявлениями, проспектами, в которых так или иначе, но затрагивается сексуально-эротическая тематика и проблематика.

ном обращении к феномену маркиза авторы, во-первых, непосредственно в де Саде стремятся подчеркнуть не только жестокость, склонность к извращениям, но противоречивость, значимость идеологического момента, обоснованности действий и поступков. Во-вторых, в людях, подражающих ему, тоже стремятся выявить не простую вульгарную тягу и потребность в грубости, разврате, цинизме, необузданном сексе, но интеллектуальное, психологическое объяснение, может быть, даже философию, концепцию свинств и непотребства, как это определял Дюрсе;

• *опосредованная ссылка, через указание на сущность героя.* Практически, ни один текст о преступлении, связанном непосредственно с сексом, насилием и жестокостью, как некой цельностью, взаимосвязанностью, не обходится без характеристики действий и их мотиваций как садистских. Например: «”добрый дядя-клоун” в действительности оказался **настоящим садистом**» [286, 17]; «зная уголовные биографии своих подопечных – с горами трупов, **садизмом**, зверствами и даже людоедством, – офицеры и прапорщики за глаза (а нередко и в глаза) называют этих людей шакалами» [287, 12]; «будучи по натуре дурным и вспыльчивым, **садист** Селезнев с первого дня питал к насильнику Луценко самые пылкие чувства и не раз пытался склонить к гомосексуальному половому акту в качестве пассивного партнера» [288, 9]. Очень часто, и естественно с целью привлечения и удержания внимания, садизм упоминается в лидах: «13 детей замучены **садистом-гинекологом**» [289, 1]; «мужья-извращенцы **садистски** убивают благоверных и заказывают для них маньяков по Интернету!» [290, 15]; «всю ночь юные садисты насильовали пленницу, а утром живьем закопали в землю» [291, 11]. Психологическая и идеологическая обоснованность поступков, состояний преступников и жертв выявляет сложные, изначально не укладывающиеся в немотивированные действия, состояние, деяния. В результате этого, с одной стороны, происходит как бы нагнетание и беспрестанное употребление слова и/или понятия, а с другой стороны, отмечается тенденция к мотивированности образа преступления.

Казалось бы, что не стоило бы специально выделять этот вид осуществления феномена де Сада, учитывая, что, произведенный от него садизм, уже давно и прочно автономизировался непосредственно от личности и деяний маркиза и употребляется как обозначение «**1. полового извращения, при котором половое чувство удовлетворяется причинением физической боли другому лицу. 2. извращенная и изощренная жестокость**» [292, 690-691]. Хотя, например, «Новий словник української мови» дает определение более близкое, адекватное сущности непосредственно философии, феномена де Сада, подчеркивая не общепринятое иносказательное именование всякой жесткости и цинизма, а именно специфичность природы и содержания этого явления: «**1. половое извращение, связанное со старанием причинить партнеру боль вовремя половых сношений. 2. патологическая страсть к жестокости, истязанию, наслаждение от страданий других**» [293, т. 4, 134].

Однако в данном случае варианты и вариации речевого штампа, а также стереотипизация образов и поступков преступников, их жертв в произведениях массовой коммуникации свидетельствует не столько о господстве и засилье трюизмов или же о размывании, семантическом выхолащивании явления. Это говорит и не о стремлении идеи и понятия высокой культуры и литературы «перевести», адаптировать для массового понимания и потребления, сколько об ином. Как представляется, в этом как раз проявляется то, что Ж. Полан предлагает толковать как террор в словесности, когда, во-первых, за изношенностью слов, утратой их способности к выразительности остается идея, которая не поддается влиянию смыслового износа и проявляется как в новых словах, так и в стереотипах. Более того, именно общепринятый смысл слов, осуществляющийся в массовом народном сознании или в том, что еще можно определить, как негенная культурная память, чутко, тонко реагирует на изменения в таком *неподвижном, общезначимом и абстрактном* по своей природе явлении, как язык (Л. Бергсон). Во-вторых, нацеленность и осуществление исключительно голой и сырой реальности, фактов, правды жизни в изношенных словах – это не только проблема или вина слов. Ведь вполне «возможно тому, кто пользуется клише, оно помогает забывать – вернее, чем обычно, – заботу о словах и фразах, нам же клише напомнило – вернее чем обычно, – об этой заботе. Возможно, что клише выявляет автора, который больше, чем того бы хотелось, свободен от пустословия, нас же клише подчинило – больше чем того хотелось бы, – этому пустословию. Мы гнались за собой. Мы сами на кону» [175, 114-115].

При явном публицистическом пафосе этого утверждения все же прослеживается глубокое теоретическое наблюдение над сущностью происходящих в произведениях Словесности (в том числе и журналистских) процессов, когда «общее место передает мысль не столько небрежную, сколько покорную, не столько косную, сколько увлеченную, словно одержимую» [175, 57]. Именно в журналистских произведениях наиболее остро и очевидно через клише, стереотипы, общие места (к которым принадлежат и опосредованные ссылки на садизм) проявляется власть языка, слов, которая еще в «Эстетике французского языка» Р. де Гурмона трактовалась как негативное для произведения художественной литературы. И все же эта власть клише или слов, которым не удастся заново перестроиться, интерпретируется Р. де Гурмоном и отчасти Ж. Поланом неоднозначно. Она (власть стереотипов) толкуется с точки зрения эстетики единства слова и мысли как такая, которая необычайным образом хранит и воплощает посредством готовых фраз, слов, определений, идею, запечатленную на глубинном уровне памятью языка, памятью творчества. Вследствие этого опосредованная ссылка на садизм – вполне правомерный и показательный вид бытия де Сада в произведениях массовой коммуникации;

• **реминисценция, аллюзия.** В этом случае де Сад как знаковое явление присутствует имплицитно. Авторы текстов часто детально, мотивированно

описывают отношения палач – жертва, акцентируя внимание на любимых «маркизих» моментах: «В подавляющем большинстве случаев людей на совершение преступлений толкает корысть, зависть, жадность, желание поиздеваться над слабым, беззащитным» [294, 2]; «праздновали удачу. Постоянно в домике толпился народ. А её, голую, передавали друг другу как живой сувенир, перетаскивали с места на место, **требуя одного, – покорности**» [295, 4]; «он уже шесть лет был женат на русской женщине, отношения утратили былую свежесть. Теперь, чтобы завестись, **ему необходимо было увидеть страх и ужас в глазах партнерши**» [296, 12]. Причем эти отношения характеризуются стойким стереотипным набором психологических черт. Палач, как правило, перенес психическую травму на сексуальной почве (клише из З. Фрейда, имя которого иногда появляется и непосредственно в текстах), он агрессивен, нервозен, нагл, самоуверен, ориентирован на какую-либо идею фикс. Жертва, как правило, психологически и духовно слаба, легко поддается влиянию в силу разных (как объективных, так и субъективных) обстоятельств, её легко «сломать». Отношения жертва – палач носят, прежде всего, извращенный сексуальный характер. Десадовской реминисценцией можно считать и особое обращение внимания на различного рода половые извращения, их детальное описание, а также театрализацию и карнавализацию преступления. Например, статья А. Бакина «Сезон охоты секс-монстров» [297, 2, 10]; А. Боярова «Маньяк с большой дороги» [289]. При этом описанию извращений, пыток, кровавых спектаклей уделяется особое место. В редкой статье можно встретить фразу типа следующей: «Дальше цитировать показания жертвы педофила невозможно по соображениям нравственности» [286, 7].

Итак, от философии, этики де Сада, как явления мировой культуры, на текстовом уровне, практически, ничего не остается. Социально-общественная, семейно-родовая, морально-религиозная проблематики, а также перестройка этики, активизация неразумия не затрагиваются в материалах, где главную роль играет де Сад (в том числе и садизм). Даже сексуальная тематика, проблематика, образность, которые являются самоценными и довлеющими в таких произведениях, рассматриваются исключительно в семантическом пространстве тела, телесности. Но даже они актуализируются либо относительно простого, с клинически медицинской точки зрения, психического больного, либо морального уродца, отморозка, беспредельщика и т.п., т.е. принципиально аморального и асоциального индивида. Тело и сексуальные склонности человека, как будто больше не являются принадлежностью изменяющейся, динамичной культуры, культурным текстом. Постоянные массовые извращения толкуются в системе старых классических морально-этических отношений. Де Сад выхолащивается, сводится к технике сексуальных извращений. А следовательно, и человек, следующий де Саду, в определенной мере упрощается и вульгаризируется в своей трактовке.

Средства массовой коммуникации, создающие эффект «криминальной» реальности, задают, казалось бы, упрощенный образ маркиза де Сада. Они подводят под садизм любую жестокость, цинизм, сексуальную извращенность. В итоге грань между высокой и низкой культурами нивелируется, стирается, и каждый индивид оказывается причастен – в силу своей распущенности или болезни – к когда-то высокому стандарту вкуса, а теперь существующему как соблазн толпы чем-то, что в прошлом было скандальным, запретным и значимым. Это с одной стороны. С другой стороны, все больший акцент делается не столько на анализе, исследовании и всестороннем освещении «садистского» преступления, сколько на разнообразных, в большинстве случаев укрупненных подробностях, последовательности действий, чувств участников, точнее даже, всех персонажей преступления. Однако подчеркнем еще раз, что это морально-нравственный, этический подход, который очевиден и действенен на тестовом уровне. Действия садистов здесь, естественно, однозначно и безоговорочно осуждаются. Их стремятся запретить, искоренить, осудить не только с точки зрения правовой, но, в первую очередь, социально-общественной, морально-этической. Образные и стилевые штампы, выработанные и используемые при описании садистских преступлений, отличаются повышенной эмоциональностью, экспрессивностью, направлены на формирование стойкого отвращения, страха, недопустимости и неприятия совершаемого. Например: «садисты регулярно зверски избивали своего пленника кочергой и скамейкой...» [297, 6]; «часто совершаемые им [преступником] развратные действия и насилие приобрели характер откровенного глумления» [289, 7]; в лагере «огромное количество именно убийц детей. То есть тех, кто не мог оказать сопротивление. Над кем можно долго глумиться, с наслаждением наблюдая за мучениями, слушая крики и стоны» [286, 12].

И под таким углом зрения, стоит ли, правомерно ли поднимать вопрос об осуществлении произведений массовой коммуникации в большом времени, о какой-либо типологической преемственности и, тем более, о празднике возрождения смысла? Как нам представляется, это не просто правомерно, но необходимо, ибо в противном случае мы можем говорить только лишь о довлеющей «желтизне» прессы, телевидения, чрезмерной увлеченности и зависимости от скандала, шокирующей общественность, частного человека фактов и событий. Но при этом упустим существенный, если не определяющий момент в смысловом и эстетическом бытии произведений массовой коммуникации.

Действия, поступки, формальная мотивация, традиции, практика, которые основаны на де Саде, как знаковом явлении Нового времени, сделались в настоящее время массовыми и популярными. Судя по произведениям различных средств массовой коммуникации, количество маньяков, извращенцев, убийц все больше и больше растет. Маньяк, извращенец становятся одними из культурных героев современной повседневности. Эти преступники,

их образы, а еще точнее, их трактовка произведениями массовой коммуникации, не может быть обоснована и интерпретирована исключительно в морально-нравственной плоскости или же сведена к медицинскому обоснованию психических отклонений и болезней. В противном случае этика и болезнь стали бы нормирующими ценностными центрами и, следовательно, это бы нашло отражение в структуре произведений и, главное, в их целом. Но, как правило, произведения оказываются децентрированными, эстетически и семантически неопределенными; поступки героев утрачивают самоидентичность, реализуясь в потоке смыслов, коммуникаций и событий. Ведь дело не столько в обилии, чрезмерности материалов на сексуальную тематику, сколько в их подаче, семантико-эстетическом оформлении и представленности.

Тексты, прежде всего, газет, еженедельников и журналов организованы таким образом, что вербальная и визуальная части занимают, практически, равнозначный объем. Визуальная часть текстов (рисунки, фотографии, коллажи) в газетно-журнальном материале выполняет отнюдь не иллюстративную роль или же функцию привлечения, развлечения, удержания внимания читателя, как может показаться на первый взгляд. Важно помнить, что «визуальные формы точно так же способны к *артикуляции* (курсив автора. – Э.Ш.), то есть к сложному сочетанию, как и слова. <...> Они представляют свои составляющие не последовательно, а одновременно, таким образом отношения, определяющие визуальную структуру, схватываются в одном акте видения. Их сложность, следовательно, не ограничивается, как у дискурса, тем, что ум может удержать от начала и до конца самосознающего акта» [298, 85]. Аналогичной точки зрения на сущность изобразительной части, особенно текста традиционных (печатных) средств массовой коммуникации, придерживаются и отечественные исследователи [113; 163-164; 299-300]. Следовательно, вполне уверенно можно утверждать, что визуальная часть произведения массовой коммуникации так же значима в осуществлении смысла целого произведения, как и вербальная.

Она более действенна в эмоционально-психологическом плане и не требует большого интеллектуального усилия, запоминания подробностей информации. Визуальная часть произведения актуализируется относительно его доминирующих общих семантических содержательно-информационных центров, и, как правило, это наиболее напряженные и откровенные сексуально-эротические, телесные моменты. Можно сказать, что визуальная часть отображает основные сюжетные ходы и события, и, в подавляющем большинстве, это наиболее напряженные, телесно, сексуально откровенные сцены, эпизоды, которые крайне часто становятся довлеющими. Но вербальное и визуальное начала в целом произведения не могут быть автономны. Только в своем диалоге они и создают смысловое и эстетическое целое произведения, когда важным является не какая-либо из его частей, а диалог. И только при таком подходе обнаруживается еще один вид, уровень присутствия де

Сада в произведениях массовой коммуникации, который может быть в полной мере проявлен и осмыслен только в контексте большого времени.

Так, в произведениях массовой коммуникации визуальная часть представлена фотографиями обнаженной женской, мужской и детской натуры. При этом наблюдается два основных, если так можно сказать, принципа демонстрации телесности. Первый апеллирует к протоколам и документам следствия, когда с натуралистическим и правовым бесстрашием воспроизводится место преступления, фотографии документы следствия (или их мимуляция). Здесь смысловое и эстетическое внимание уделено документальности и правдоподобию кровавых сцен. В этом можно наблюдать сближение произведений массовой коммуникации с произведениями фотореализма, когда за формальной, внешне детально соблюденной и воспроизведенной реалистичностью скрывается и постепенно проявляется фантазмагорический, деформированный мир. Но подобного рода – натуралистически-документальное – изображение телесности все же уступает место более привычному для массового сознания и приемлемому, востребованному массовым реципиентом – эротическому, в котором, в противовес натуралистически-документальному, апеллирующему к фактажу и реализму, преобладает образно-эстетическое, откровенно художественное начало.

В подавляющем большинстве люди на изображениях обнажены и поставлены в позы соответственно эстетическим мифам, нормам и вкусам, выработанным эротическим и порнографическим кинематографом, стриптизом. Хотя вполне могут использоваться фотографии из явно эротических и откровенно порнографических журналов. Например, сексуальность, желание, развращенность, наивысшая возбужденность связываются с обнаженной или одетой в специфическую одежду женщиной, которая держит в руках, ногах, рту оружие. Этот образ в подавляющем большинстве случаев употребляется, а точнее, сознательно эксплуатируется в оформлении обложек и статей в газетах и еженедельниках. Фотографии, сопровождающие тексты статей, в которых, так или иначе, присутствует десадовское начало, а то и просто упоминание, указание на сексуальное преступление, не являются иллюстрацией, воплощением какого-либо сексуального мифа. Они, по большей части, представляют фотографически зафиксированную и драматически разыгранную вербальную информацию, а именно: самые скандальные, напряженные страшные, жестокие моменты преступления, осуществляющиеся на теле и через тело человека.

Так, статья А. Боярова «Маньяк с большой дороги», помимо документальных фотографий маньяка и одной из его жертв, содержит фотографию якобы пытаемой садистом жертвы. Эта фотография демонстрирует крупным планом прокалывание и удаление сосков женщины мужчиной благородной наружности. Аналогичный случай представляет и еще одна его статья «Дикие забавы импотентов». Здесь использовано четыре фотографии: две из них документальные – лица преступников. Две представляют визуализа-

цию, усиление, расширение вербальной информации за счет введения наглядности, эффекта присутствия, прикосновения. На них изображена одна женщина в клетке. Другая женщина висит в петле под потолком. Она одета в традиционный костюм для садистского секса: кожаный комбидрес, черные чулки на подвязках, туфли на высоких каблуках со специфической шпилькой. Черный цвет ее одеяний оттеняется белизной и шелковистостью кожи. Это при том, что вербальная часть материала сообщала и даже специально подчеркивала мысль о том, что это были простые городские женщины, крестьянки. Женщины не знали об извращениях, а главное – удовольствии от них; опирались мифам массовой коммуникации относительно секса, считая его табуированной и этически заданной, регламентированной сферой человеческой жизни.

Статья К. Бурцева «Насильники собственных жен» также снабжена четырьмя более чем откровенными фотографиями, визуально воплощающими вербальную информацию. При этом на всех фотографиях жертвы (естественно, женщины и по логике статьи – жены) представлены в порнографически знаковой форме. У них прекрасные, можно сказать, профессиональные фигуры; соответствующий вызывающий черно-красный макияж; черное белье, черные чулки, черный пояс для чулок, как метка обвивающий ноги; связанные веревкой руки; проткнутые чем-то острым груди; фаллосомитатор. В специальной подобранности, а то и специальном, соответствующем материалу статьи, создании подобного рода фотографий сомневаться не приходится. Эти фотографии отображают, расширяют, а скорее, воплощают не столько содержательную, отвечающую фактам сущность информации, содержащейся в вербальной части статьи, сколько содержательно-мифологический момент собственно садизма как явления культуры. Причем анализ произведений массовой коммуникации показывает, что эта тенденция усиливается и уже большинство материалов, даже небольших или же содержащих информацию, не имеющую непосредственного отношения к сексу, извращению, жестокости в их единстве, снабжается изображениями эротически порнографического содержания.

Визуализация информации, безусловно, усиливает эффект. Текст удваивается, его смысловое и эстетическое целое начинает осуществляться в двуединой системе. Однако фотографии указывают на важность эротического, порнографического смыслов, обязательно представленных со всеми эстетическими атрибутами извращенного секса. На фотографиях эстетические атрибуты секса обязательно должны быть манифестацией устоявшихся, значимых, легко декодируемых массой клише и вкусов. Фотографии, как важная смысловая часть произведения, указывают на те эпистемологические и аксиологические ценностно-нормативные системы, в которых должно быть воспринято все произведение и весь эффект «криминальной» реальности. Но они не отталкивают читателя, не вызывают у него *фотошока* (Р. Барт), а отображают эстетически приемлемые, даже красивые, стильные, возбужда-

ющие и усиливающие сексуальный момент, явления. Фотографии разыгрывают наиболее пикантные моменты. Именно это способствует тому, что происходит осуществление садизма, его норм и вкусов, а также проявление мира неразумия и изоляции, в котором господствуют не подлинная тайна мироздания, не «тайные формы мирового бытия». Определяющим здесь является всего лишь морально-этически, нравственно и социально-общественно понимаемое и признаваемое «возмездие, настигающее беспорядочную и бесполезную» жизнь [273, 44].

Это все становится особенно очевидным, если учесть, что в «Ста двадцати днях Содома», заставляя рассказчиц подробно повествовать о «простых» и «сложных» страстях, президент провозглашает: «Именно от подробностей мы ждем того, ради чего и ведутся все рассказы – возбуждения наших чувств» [282, 110]. Повествование для де Сада всегда должно быть превращено в жизнь. К нему только для того и прибегают: самое основное, сексуально, рационально-этически, нравственно и психологически шокирующее должно быть осуществлено и достоверно, прочувствовано всеми органами человека, и словом, и телом. Только так достоверное действительно становится достоверным. И в современных материалах массовой коммуникации сталкиваемся с реализацией того же, излюбленного, принципа де Сада, когда подробность, скандальная и эпатажирующая деталь, воплощенные в слове, деле и телевидение, являются одним из ценностных смысловых и эстетических начал произведения. Кроме того, необходимо обратить внимание на значимость для садизма, как порождения и воплощения парадоксального XVIII ст., достоверности и достоверного, что было почувствовано и интерпретировано XX веком. Например, это особо подчеркивается и развивается на протяжении всей пьесы Ю. Мисимы, когда всякое действие должно быть не только реальным, но телесно-интеллектуально-идеологически достоверным, целостным в своем существовании. И проверка на достоверность с помощью фотографий или же театрализованного воспроизведения преступления (программы «Криминал», «Цена любви», «Без табу») активизирует собственно десадовскую трактовку и требование достоверности, аномальное единство неустрашимости зрелищности и мира изоляции.

Таким образом, текст становится абсурдизированным произведением. Вербальная часть произведения осуществляется в морально-этической сфере; визуальная предполагает ориентацию на эротические и порнографические эстетические ценностные смыслы и предопределяемые ими стандарты и нормы. Произведение лишено центрированного, ценностно упорядоченного смысла в силу того, что его вербальная и визуальная часть «не слышат» друг друга, они монологически закрыты для общения-диалога, более того, разнонаправлены. Создается абсурдное целое. При этом абсурд – это не только ловушка для рационально ориентированного и рационально зависимого сознания, которое актуализируется относительно понятий смысла, значения, меры предшествующего знания, логических бинарных оппозиций. Абсурд прежде

всего делает акцент на проблеме человека, который теряет ценностно-содержательные ориентиры, основу самоидентификации и тождественности, идентификации мира. Абсурд, по мысли Ж. Делёза, – это то, что существует вне значения, но имеет свой собственный смысл. Абсурд принципиально не реализуется относительно оппозиции истина/ложь, а также понятия *условие истины*, то есть совокупности условий, при которых то или другое явление, вещь, предложение, образ, произведение были бы истинными. Кроме того, к абсурду нельзя применить принцип противоречия, вследствие того, что абсурд – это еще и идеальное событие, как пишет Ж. Делёз, которое не реализуется в положении вещей. Однако абсурд не создает, не манифестирует пустое место, так как «пустое место – ни для человека, ни для Бога» [27, 106]. В современной массовой коммуникации произведения, а главное, эффект «криминальной» реальности как раз и проявляют аналогичные, абсурдные, тенденции. Они демонстрируют, то, что мир выходит за границы нашего представления о нем (А. Камю).

Однако есть еще важный и симптоматичный вид (*знаковый*) присутствия де Сада как культового героя в произведениях массовой коммуникации. В силу того, что для героев маркиза крайне важна была практическая и немедленная реализация слова о преступлении, жестокости, разврате, святотатстве, они постоянно под рукой держали человеческий материал для удовлетворения страсти. В исследуемом материале часто, а главное, навязчиво встречается и такое начало. Эффект «криминальной» реальности предполагает проницаемость эстетической и эмпирической реальностей. Так, во всех российских газетах и еженедельниках рядом со статьями о сексе, насилии, жестокости, проституции, различного рода извращениях в обязательном порядке помещаются рекламы товаров и услуг секс-шопов, видеofilьмов эротически-порнографического содержания. Более того, печатаются объявления о секс-услугах, телефонном и интернетном сексе и фотографии профессиональных проституток в специфических позах. Так, образ, созданный произведением массовой коммуникации, вполне может преодолеть свою вербальность и осуществиться в действительности по-десадовски. Тем более, если учесть характер изображений, стилистику, эмоциональность, психологическую направленность подписей: «Тет-а-тет», «Коктейль страсти», «Запретные фантазии», «Позвони», «Позвони и я разрешу тебе все и даже больше», «Law-приключение», «Звони круглосуточно».

Следующий вид проявления и осуществления десадовского культурного кода – *символический*. Множество средств массовой коммуникации, тем или иным образом сфокусированных на криминале, создают, а точнее, возрождают мир изоляции, который был открыт и легитимирован неразумием и стал одним из ведущих репрезентантов классического культурного сознания. Типологическое закрепление, активное существование и, можно говорить, развитие этого мира изоляции происходит уже непосредственно на символическом уровне. Масса средств массовой коммуникации, которые знают и отра-

жают только мир криминала и говорят о нем как о некоем самозначащем явлении, создают ему самостоятельное и самоценное эстетико-смысловое пространство. Это свидетельство о многом: прежде всего о важности, необходимости и преемственности *в* и *для* культуры постсовременности культурного сознания рубежа Средневековья-Возрождения и Нового времени. Как и в ту переходную эпоху, и в постсовременности, неразумие заняло особое положение. И это уже легитимированное положение, осуществляющееся не только в пространстве изоляции, героях, но собственном слове. Неразумие, по утверждению М. Фуко, сделалось для культуры объектом познания и стало жестко связано исключительно с разумом. А это привело, во-первых, и к непосредственному соединению неразумия «с упрочнением этических норм, в центре которых такие проблемы, как смысл сексуальности, святотатство и границы сакрального, разграничения внутри понятия любви, причастность истины к морали» [273, 119]. Во-вторых, к усугублению изоляции и обусловленной ею системе жесткой дифференциации, что влечет за собой дальнейший уход от подлинного, равноправного единства разума и безумия. При всей, казалось бы, более чем активной заинтересованности постсовременности в трагически-космическом опыте мировидения, активизации и легитимации маргинальных языков, тем, проблем, образов на самом деле культурный код классического сознания, особенно периода его начального формирования, не исчезает и возрождается.

Де Сад, даже став культовым героем массы, сумел остаться непреодолимым явлением культуры и репрезентантом культурного кода классического европейского сознания. Таким образом, де Сад по-прежнему представляет сферу великого неразумия, которое конституирует социально-общественный и интимный облик человека в их нераздельности и неслиянности. Именно в произведениях массовой коммуникации происходит, как и в XVIII ст. и в типологически близких, родственных ему по мироощущению культурных эпохах, необратимое разрушение «непреодолимой границы между разумом и неразумием. Мир этики вступает в фазу кризиса; к великой борьбе Добра и Зла добавляется непримиримый конфликт разума и неразумия, умножая лики разорванности; свидетелями тому – хотя бы Сад и Ницше» [273, 119-120]. Причем М. Фуко, обосновывая сущность, объем, статус, границы мира неразумия, постоянно указывает такие его константные моменты: – эротика, святотатство, магия и магические ритуалы, ясновидение, которое тайно выражает законы и сердца, либертинаж, дурные болезни, истерии, нервные горячки, извращенные преступления. Удивительным (типологически преемственным, указывающим на важность в первую очередь большого времени) образом перечисленные моменты, составляющие сущность неразумия, соотносятся с доминирующим тематически, проблемным, событийным набором материалов, программ различных видов современных средств массовой коммуникации. Следовательно, проблема типологической преемственности, передачи и существования смысла без всякого зримого и уследимого контакта, большого

времени актуальна и значима для бытия произведений массовой коммуникации и проявляет специфические особенности их эстетической реальности, так же, как и для произведений художественной литературы.

Таким образом, общетеоретические проблемы словесности, преломленные в эстетической реальности произведений художественной литературы и массовой коммуникации, выявили интересные моменты. Оказалось, что многие явления, которые толкуются как кризисные, особенно для произведений художественной литературы, обнаружили не-кризисные по своей сущности смыслы. Происходит, скорее, более тесное сближение, но не сращение, или как это определяют, синтезирование словесности художественной и словесности массовой коммуникации. Каждый из типов словесности и присущие ему формы словесного сознания, поэтики в своей субстанциальной сущности все же неслияны, ведут собственные, вполне самостоятельные, равнозначные интенции. Они могут сближаться, образовывать сложные промежуточные территории, активизировать ловушки изоморфности, но не могут образовать поистине гибридного дискурса.

Активное развитие в Новое и новейшее время эстетической реальности произведений словесности, когда художественное, эстетическое, информационное начала вступают в сложные взаимоотношения, осуществляется не столько по принципам гибридного дискурса, сколько по закономерностям, определяемым каждым из типов слов. Общетеоретические понятия текста, нормы, реальности произведения не «умирают» и не попадают под тотальное и непреодолимое влияние массовой коммуникации, как это может показаться. Наоборот, они обнаруживают новые жизненные силы, перспективы, которые и позволяют даже в постсовременной культурной ситуации различать и текстуальные стратегии, и бытие произведений художественной литературы и массовой коммуникации. Многие явления поэтики, актуализированные неклассическим культурным сознанием, начинают не только осуществляться по его принципам, но и ретроспективным образом выявляют в том, что казалось безусловно традиционным, иные смыслы. Различного рода эстетические и смысловые сломы, реализующиеся в произведениях словесности, с удивительной силой обнаруживают и обнажают различность собственно художественно-поэтического словесного сознания и сознания словесности, реализующей историко-, фактоцентрические интенции. То, что представлялось Ж. Полану диким состоянием словесности, ее чрезмерно свободным обращением с живой жизнью, принципами ее (жизни), отображения в произведении, на самом деле оборачивается сложным, полисемантическим процессом легитимации качественно нового состояния словесности. Только кардинальная смена словесного сознания, самосознания и их форм позволила увидеть произведение словесности массовой коммуникации как изначально нетождественное сущности произведения художественной литературы и, главное, неклассическое. Оно (произведение словесности массовой коммуникации) на

всех уровнях своего существования более «откликается», точнее говоря, имманентно именно неклассическому сознанию.

Проблема художественного, эстетического, как равно и информационного, внехудожественного, внеэстетического продуцирует новые ракурсы рассмотрения. Именно при соотношении текстуальности, эстетических реальностей субстанциально различных типов словесности проявляется особая жизненная сила, «бессмертность», вопреки всем утверждениям, художественной словесности и суверенность, собственные место и способ бытия словесности произведений массовой коммуникации. Оба эти различные типы словесности образуют целостность словесности Нового и новейшего времени, явленную в эстетической реальности произведений. Однако целостность словесности, реализуется, со-развивается с реальным движением культуры, вне контекста которого не может быть выявлен ее специфический характер, прояснены возможности и перспективы обоих различных типов словесного сознания. Этому и будет посвящена следующая глава.

ГЛАВА 3. ЯВЛЕНИЯ, КОРРИГИРУЮЩИЕ СО СЛОВЕСНОСТЬЮ В СОВРЕМЕННОМ КУЛЬТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ

3.1. Методологическая основа исследования

Мы уже не раз отмечали важность *реального движения культуры* (Ю. Лотман) для определения сущности происходящих со словом и в слове субстанциальных изменений, приведших к его трансформации в самом конце Нового времени в ансамбль знаков. При этом каждый раз, когда так или иначе, происходит актуализация этой проблемы, то естественным и закономерным образом актуализируется и проблема *канунов, рубежей, узловых, граничных, переходных* моментов, до предела обнажающих и отражающих логику, тенденции и перспективы реального движения культуры, что отмечается большинством исследователей [См. из последних публикаций: 1-8]. Причем граничность и переходность становятся подчас самоценными и самозначащими в своей сущности. Все настойчивее и чаще говорят собственно о катастрофе, хаосе, конце, границе, скачке, бифуркации, внесловесном, запороговом, безграничном состоянии культуры, во многом определяющих состоянием языка, соотношением языка, знака, письма, чтения, вещи. Хотя, как справедливо отмечает А. Мережинская, «само представление о переходной эпохе, переходных периодах не является в науке устоявшимся и охватывает» самый широкий смысловой и методологический ракурс видения и разрешения проблемы [7, 16].

Кроме того, разговор о сущности переходного культурного сознания, понимаемого как определенное константное, периодически повторяемое состояние, закономерным образом продуцирующее пограничные явления, понятия и проблемы, принципиально не может быть осуществлен без обращения к тому, что не есть *рубежность, граничность, неопределенность*, но что корригирует с ними по ряду значимых, константных, конституирующих любое культурное сознание моментов. Именно обращение к таким моментам и проясняет, по мысли П. Сорокина, сущность культуры как сверхорганического универсума, охватывающего представления, ценности, нормы, их взаимодействие и взаимоотношения. При этом значимая для культуры Нового времени *анатомия кризиса* искусства, науки, философии, религии выступает наиболее чувствительным зеркалом, отражающим общество и культуру [9], когда особенно стоит учитывать активизировавшееся представление о полноте культуры, её информационно-коммуникативной емкости и мощности.

Проблемы глубинной внутренней трансформации словесности, а также смены длительной эпохи господства слова ансамблем знаков, осознанное становление, упрочнение новых когнитивных, аксиологических, субстанци-

альных, онтологических основ и свойств, таким образом, приобретает новые смысловые и методологические горизонты. Вопрос заключается уже не столько в том, чтобы выяснить истоки и истинные ряды предшественников ансамбля знаков (и слова массовой коммуникации как одного из ведущих видовых проявлений этого ансамбля знаков). Задача в том, чтобы установить и показать его механизм, структурно-семантические константы и варианты вписанности и функционирования в культуре. А для этого необходимо, с одной стороны, определиться в сущности движения культуры, его наиболее стабильных, повторяющихся, конститутивных моментах и факторах, а с другой стороны, установить и осмыслить то принципиально новое, что с собой приносит уже ставшая неоспоримым, массово очевидным фактом аудиовизуальная парадигма культуры. Причем это новое настолько мощно, активно, агрессивно и безучастно в своем становлении по отношению к предыдущей культурной парадигме, что позволяет, например, Н. Маньковской (проанализировав тексты современной художественной литературы и массовой коммуникации, сославшись на опыт и исследования У. Эко, Ж. Делёза, Ж. Деррида, А. Коклен, Ж. Бодрийяра) сделать вывод: современный «социокультурный контекст стимулирует разработку концепций новой виртуальной культуры XXI в. (киберкультуры), идущей на смену эпохе письменности» [10, 429].

Однако даже при таком, казалось бы, сверхзаинтересованном, целенаправленном, пристальном внимании к новой (аудиовизуальной, виртуальной, киберной) парадигме культуры, где ведущую роль играет непосредственно массовая коммуникация, остается без должного внимания или же рассматривается а priori и преимущественно с точки зрения социально-психологической, нравственно-этической, философской, культурологической, ряд важных вопросов. Прежде всего вопросов, проясняющих сущность механизма и статуса собственно словесности (ансамбля знаков) массовой коммуникации. Например, какие видоизменения происходят с и в массовой информации и коммуникации, когда ведущее значение имеет уже не логоцентрическое слово, не письменность вообще и даже не классически понимаемый ансамбль знаков, а онтологически измененная реальность? Ведь трансформации и мутации затронули психофизиологический уровень жизни и «изменилась вся парадигма чувствительности» [11, 81]. Что происходит с ансамблем знаков, его смыслом, структурой, эстетической природой, смысловым бытием, когда «Человек Виртуальный, неподвижно сидящий перед вычислительной машиной, занимается любовью посредством экрана и приучается слушать лекции по телевизору» [11, 76]? И даже более того, когда качественно и самым непредсказуемым образом изменяется этика человеческого вида под воздействием и активизацией доличностной человеческой жизни. Ведь в культуре постсовременности одними из активных героев выступают эмбрион, клон (и естественно вытекающие из подобного явления проблемы вмешательства в их права и последующее существование и развитие *человеческого* вида) и искусственные, трансгенные организмы (технически, элек-

тронно улучшенный человек, робот, мутант) [11-14]. Каким образом и в каком направлении изменяться массовой информации и коммуникации, когда уже предугадано, что «настоящей, абсолютной катастрофой будет катастрофа вездесущности всех сетей, всеобщей призрачности информации...» [11, 100]? На каких основаниях и по каким принципам возможно соотношение искусства (и в первую очередь художественной литературы) и массовой коммуникации, когда оба (в информационном и эстетическом планах) в равной мере осознали свою иллюзорность, фиктивность, свое безразличие к каким-либо ценностным смыслам, различиям, парадигмам? А главное – к ускользящим, прозрачным границам между реальностями.

Как изменяться слову художественной литературы и слову массовой коммуникации, если даже промежуточная территория, которую они так активно образывали и которой служили неким естественным основанием, начала трансформироваться, обнаруживая тенденцию к соотношению с иными культурными формами? Что происходит с эстетическим, художественным, информационным, коммуникативным как равноправными, равнозначными доминирующими ценностными функциями, различающими слово художественной литературы и слово массовой коммуникации, если происходит постоянная, осязаемая трансформация психофизических параметров, парадигм чувствительности человека? И, естественно, что это отражается не только на идентификации и самоидентификации человека, но и на восприятии им чего-либо как эстетического или же нет, коммуникативно-информационного или же доставляющего чувственное наслаждение. Если в начале XX ст. Гюйо мог сказать об эстетическом восприятии следующее: глубоко дышать, чувствовать, как кровь ощущается при соприкосновении с воздухом, – разве это не упоительное наслаждение, которому было бы нелегко отказать в эстетической ценности, то через столетие семантический объем и границы эстетической функции расширились. И это, непременно, обусловлено кардинальными изменениями в сфере телесности. Одним из частных доказательств служат те метаморфозы, которые постоянно проделывают со своей телесной организацией «звезды» эстрады, выставляя на массовое публичное обозрение то полностью измененное тело (Майкл Джексон), то его отдельные части (грудь, губы кинодив). И в том и в другом случае тело, преодолевая уровень и физиологический, и этический, начинает восприниматься в плоскости эстетической, поражая как произведение искусства, которое к тому же доступно для подражания и тиражируется средствами массовой коммуникации. Действие эстетической функции, нормы в принципиально внехудожественных, внеэстетических сферах и явлениях, наоборот, усугубляется. И здесь одним из показателей является массовое распространение различного рода ток-шоу, реальных шоу, прямые разговоры в теле- и радиоэфире, встроенные в различные по жанру и стилю тексты передач, домашнее видео, практически необработанная корреспонденция читателей, которая активно культивируется многими газетами и журналами. Более того, наступает эра таких

средств массовой коммуникации, где главную роль играют интерактивность, виртуальность, что не только закономерным образом влияет на изменение психофизиологических основ, парадигмы чувствительности человека, но и выступает показателем требований уже измененных основ и парадигм самовосприятия индивида. Безусловно, что это повлечет и кардинальные изменения в основах слова и ансамбля знаков.

Проблема эстетики аномальности – это во многом проблема выяснения и прояснения сущности и судьбы слова, ансамбля знаков в эпоху, когда даже основы, факторы и причины, изначально создавшие условия и предпосылки для формирования и упрочнения новой парадигмы культуры, оказались для нее патогенными. Причем доминирование промежуточных территорий, плюралистичность, но главное патогенность и пагубность современного состояния культуры, отторгающего и, более того, безучастного к любому слову, знаку, мысли, действию по отношению к себе и о себе, не есть простые негативность и разрушение. Процесс сложнее и заключается в беспрестанном ризоматическом воспроизведении, осуществлении смыслового бытия любого слова, знака, любого текста, в свою очередь, утрачивающих, а то и сознательно разрушающих и не знающих любых видов границ, парадигм. И проблема здесь в том, что любое явление существует как сложное взаимодействие, одновременное со-существование нескольких норм, и поэтому осуществляется как граничное, особенно, если это художественный текст, произведение искусства. Проблема в кардинальной качественной трансформации самих границ, представлений о сущности, функции, ценности рубежей, когда «не просто поднимаются сложные моральные проблемы, как это было до сих пор, но ставятся вопросы *совершенно иного рода*» (курсив автора. – Э.Ш.) [12, 25]. И это вопросы языка, языкового, коммуникативного, этического и эстетического бытия личности и мира, когда происходит не только крушение идей и ценности нормативности, но и, фактически, наравне с этим происходит возникновение проблемы самосознания, самовосприятия человека как природно-культурного явления [См., например: 12-14].

И, пожалуй, самым распространенным, ярким и демонстративным символом подобного состояния культуры для постсовременности является активно рекламируемый для массового потребления телевизор. К такому перспективному способу и состоянию существования коммуникативно-информационных потоков и текстов подключен мобильный телефон и Интернет. Экран этого телевизора может быть разделен, подобно экрану на мониторе компьютера, на несколько самостоятельных окон, с которых одновременно идет самая разнообразная и разнородная информация. Спектр этой информации постоянно и беспрестанно может меняться, варьироваться, выстраиваться преимущественно в зависимости от субъективного произвола желаний, настроений. Не отстает от телевизора и массово рекламируемая, используемая мобильная связь, которая больше не будет выступать только лишь эквивалентом минимальной, узко понимаемой коммуникации. Как от-

мечают не только специалисты в области техники, исследователи массовой коммуникации, но уже даже и издатели не самой качественной прессы, рекламируя новинки рынка: «Телефон станет не просто трубкой, а персональным компьютером. С его помощью можно будет получать любую информацию в любой точке мира. Захотел, к примеру, послушать только что появившийся хит любого певца? Несколько нажатий клавиш, и песня уже в электронной памяти. Новое видео? Пожалуйста – мощность сети третьего поколения позволит скачивать любые голливудские новинки. Сфотографироваться при помощи цифровой камеры и тут же послать фотографию другу? Нет проблем. Хотим узнать историю вот этого памятника архитектуры – нажимаем клавишу, и она уже на экране. В общем, фантазировать можно до бесконечности» [15, 24]. И уже в самом конце этой рекламно-пропагандистской статьи, проявляя демократичность и право на множественность смыслов, претендуя на политкорректность, доступные пониманию массовой культурой, следует вывод, ризоматический по своему характеру: «Вопрос лишь один: нужно ли нам в кармане что-то большее, нежели просто телефон? Ибо последняя мода, появившаяся среди состоятельных абонентов мобильных сетей, – старые-старые телефоны середины 90-х годов» [15, 25].

Именно поэтому невозможно в полной мере согласиться с Я. Засурским, который настаивает на следующих моментах. Во-первых, на том, что техника «не меняет сущностной основы коммуникации, а часто открывает её новые грани» [16, 6]; во-вторых, на том, что «технологический процесс самым решительным образом влияет не столько на содержание, сколько на его доставку» [16, 6]; в-третьих, на том, что технологический процесс является «самостоятельным фактом коммуникации» [16, 6-7]. Примеры, актуализируемые относительно *измененной парадигмы чувствительности* (Ж. Бодрийяр), самопонимания генетически запрограммированной, биотехнологически усовершенствованной индивидуальности (Ю. Хабермас), свидетельствуют об ином. Технологический прогресс и процесс, принципиально изменяя статус и состояние человека (у которого нарушено/разрушено нормативно устоявшееся и легитимированное видовое самосознание, самопонимание буквально на всех уровнях существования), автономизируя и все больше обособляя его от себе подобных, уводя в состояние *самости* (М. Бахтин), адекватным образом определяют эстетическую представленность и смысловое бытие слова и реальности массовой коммуникации. Естественно, и любого представителя искусства, в том числе и художественной литературы. Ведь измененные парадигма чувствительности и самовосприятие не могут не затронуть и проблемы эстетического. Точнее говоря, это сложный взаимонаправленный и взаимообусловленный процесс. Индивид культуры ансамбля знаков не просто предполагает, а требует сущностно иной эстетической, информационно-коммуникативной организации и содержания текстов, нежели представитель классической культуры. Это уже семантико-эстетическое бытие, активное и безучастно проникающее в жизнь, а

главное в интимную повседневность современного человека. Встреча индивида и текста и создает то аномальное состояние, когда информация более не дифференцируется ни по родам, ни по жанрам, ни по интересам, ни по потребностям, ни по вкусам, ни по сферам, и даже по природе. Тотально абстрактные, отъединенные от человека новости дня, в том числе и из собственной жизни (например, сообщения программы «Умный дом»), биржевые сводки, реальные шоу, происшествия, аналитические обзоры, художественные фильмы, художественная литература, сведения из различных областей знаний, еще и дублированные вербальным, визуальным, аудиальным, аудиовизуальным, интерактивным уровнями существования информации, и создают дивида. Достижения технического прогресса в области массовой коммуникации уже трансформируют сущностное эстетическое и смысловое содержание произведений словесности/ансамбля знаков тем, что агрессивно вторгаются непосредственно в телесно-психо-чувственно-физиологический уровень бытия человека. И это все относилось бы в большей степени к общему движению и состоянию культурного сознания, если бы непосредственно не затрагивало и не отображалось в сфере эстетического и словесного.

Эстетика аномальности – это во многом попытка осмысления субстанциональных основ и свойств различных типов слов, информационно-коммуникативно-эстетической мозаики как некоей целостности, которая все же аутентична глубинным, экзистенциальным основам культуры и жизни Нового и новейшего времени. Это стремление отыскать структуры, схемы, модели для рождающейся психофизиологически, биотехнически измененной жизни, вопреки всему находящей воплощение в разнообразных культурно-эстетических практиках и позициях. В этой связи символичен и симптоматичен сюжет, неоднократно приводившийся в программе «Кунст камера» («Новый канал»). Один из инженеров, специалистов в области электроники, постоянно обнаруживает, после длительного и целенаправленного многочасового поиска, на микрочипах, размер которых меньше человеческого ногтя, своеобразные «электронные» рисунки, оставленные там электронщиками-программистами. На них изображены, как и на первобытных рисунках, звери, как на детских, – герои любимых сказок, комиксов и книг. Естественно, что эти микрочипы, вставленные в трубки мобильных телефонов, телевизоров, радиоприемников и другой электронной аппаратуры, никто и никогда не увидит; они не рассчитаны на публичность и какое-либо доступное обозрение и даже знание об их существовании. Этот факт был обнаружен совершенно случайно, но не случайно появление рисунков. Они свидетельствуют о том, что даже Человек Виртуальный, Человек Телематический, с измененной парадигмой чувствительности и *перепуганным моральным чувством* (Ю. Хабермас), погруженный в постоянные коммуникативно-информационные потоки, являющийся героем киберкультуры, по-прежнему остается *Ното ludens*, Человеком Творящим. Это служит бесспорным доказательством мысли М. Хайдеггера о том, что сущность культуры – в реализа-

ции верховных ценностей путем культивирования высших человеческих достоинств. И эти верховные ценности, воплощенные в синтезе искусства и коммуникации, значимы в своем существовании только на промежуточной территории, где идея информационно-коммуникативная не может состояться без эстетического, а эстетическое не «умирает» и не уходит на обочину развития культуры.

При этом насущная проблема все же заключается не столько в том, чтобы установить и исследовать новую парадигму культуры как нечто автономное, самодовлеющее, лишь опосредованно, в силу исторически детерминированной преемственности или же модной «усталости», соотносящееся с предыдущими этапами развития культуры. Проблема в том, чтобы найти новой, ориентирующейся на телесно воспринимаемый и реализуемый ансамбль знаков, парадигме культуре естественно адекватное место в реальном движении культуры; выявить основные ценностные языки, смыслы, способы ее коммуникации, а также то, что является их репрезентантом. Именно в таком случае возможно не эмоционально-пафосное, не эсхатологическое разрешение проблемы эстетической представленности и смыслового бытия различных типов слов и реальностей, а диалогическое и аналитическое их осмысление. Именно в таком случае становится возможным преодолеть поверхностное, в том смысле, что актуализируемое лишь относительно синхронии и спонтанно потребляемого потока информации, необоснованно экспансивное утверждение Ж. Бодрийера о соотношении и взаимосвязи искусства и массовой коммуникации. «Если раньше искусство было, в сущности, лишь утопией, или, иначе говоря, чем-то ускользающим от любого воплощения, то сегодня эта утопия получила реальное воплощение: благодаря средствам массовой информации, видео – все стали потенциальными творцами. <...> Помимо рыночного материализма, мы наблюдаем сегодня, как каждая вещь посредством рекламы, средств массовой информации и изображений приобретает свой смысл» [11, 26]. Проблема должна разрешаться в иной методологической плоскости. Там, где бы искусство и средства массовой коммуникации не выступали, как господин и хозяин; центр и маргиналии; смысл и формальный способ его «упаковки» и трансляции; первично привилегированное и вторичное, прагматически-вспомогательное; изначально истинное и замена/подмена, эрзац истинности для массовой культуры.

В современной культурной ситуации необходимо прежде всего, как нам представляется, говорить о непосредственно субстанциально и генетически различающихся, самостоятельных, самоценных различных языках художественной литературы и средств массовой коммуникации, когда они открыты друг другу, далеко проникают на территории друг друга, активно, порой сознательно образуют промежуточные территории. Эстетическая норма, понимаемая как некая некодифицируемость, как регулирующий энергетический принцип (Я. Мукаржовский), способна различить художественно/внехудожественное, повседневность как пространство встречи и взаимо-

действия этих начал, а также репрезентирующие их языки и типы слов. И проблема не столько в том, чтобы установить историко-культурные истоки, например, рекламы, проследить формирование и развитие отдельных жанров, тенденций функционирования заголовков, особенности языка прессы и т.п., а в том, чтобы выявить и определить субстанциальные основания и свойства словесности массовой коммуникации как культурной целостности, самостоятельной, самоценной и самозначащей по отношению к культуре логоцентрического слова, которое, однако, тоже в культуре Нового времени претерпело ряд трансформаций, затронувших его субстанциальность. А для этого необходимо обратиться к общим принципам, идее развития современного культурного сознания.

3.2. Проблема центрации/децентрации в субстанциально и генетически различных типах текстов

Конец современности, постсовременность – это периоды тотальной и всеобщей проблематизации. Способность к проблематизации обнаруживают, казалось бы, незыблемые, архетипические понятия и идеи. Например, наряду с нормой, это такие конституирующие культурное сознание явления, как центр и генетически взаимосвязанное с ним понятие бинарности.

Идея центра занимает значительное место во всех древних традициях. «Центр есть, – по мнению Р. Генона, – прежде всего, начало, исходная точка всех вещей, точка первопричины...» [17, 1]. М. Элиаде отмечает, что «все языки сохранили народное определение центра – «пуп земли» [18, 90]. И далее: «космические и жизненные ритмы набирают силу, зарождаясь в «центре» [18, 92]. Центр мыслится как одновременное и принципиальное единство начала, сущности, середины и конца всех вещей и явлений. Он дан, «имеет свои собственные законы и свою собственную диалектику и является человеку извне» [18, 338], осуществляется как экзистенциальная сопричастность человека онтологическим, субстанциальным, гносеологическим, когнитивным, аксиологическим основаниям бытия. Центр задает и структуру мира, одновременно разделяя его на противоположные части и удерживая их в совершенном равновесии, в едином гармоническом целом [17-19].

С разложением мифологического и возникновением предметно-понятийного мышления центр (идея центрации в целом) перестает существовать только как универсальный феномен мифа. Он реализуется типологически, как принцип, идея, присущая всем этапам культуры. Г. Косиков отмечает, что «принцип центрации пронизывает буквально все сферы умственной деятельности европейского человека» [20, 36], но, имея дело с любыми оппозициями, он «стремится поставить в привилегированное положение один из членов оппозиции, сделать на нем ценностный акцент» [20, 36]. А это приводит, например, к рациоцентризму, утверждению дискурсивно-логического сознания над всеми прочими; более того, к европоцентризму, эксплицирующему свою ценностную систему координат и принципы мышления на всю

мировую культуру, и даже логоцентричности, проявляющейся как довлеющая смысловая, духовная, эстетическая ценность. Таким образом, центр становится чем-то заданным. Центрация, не утрачивая своего универсального статуса, из данного реорганизуется в заданное. Эта реорганизация приводит к локализации самого понятия центрации. Акцент скорее делается на логизированном и организационном ее значении, когда центр задает определенные одной, привилегированной, идеей, ритм и направление жизнедеятельности. Например, в традиционной оппозиции душа/тело ценностное выделение души приводит к доминированию в религиозном, философском, этическом и даже бытовом сознании Европы антропоморфизированных кодов и трансцендентального субъекта, лишённого телесной укорененности в бытии.

Центрация теперь более тесно и жестко связывается с бинарностью и оппозиционностью. А это приводит еще и к тому, что ценностным образом не маркированные члены оппозиции теряют свою самостоятельность и равнозначность по отношению к привилегированному члену. М. Фуко, например, анализируя историю безумия в классическую эпоху, отмечает, что как только в XV – XVI вв. «безумие перестает быть привычной и непостижимой чуждостью мироздания» [21, 46], образом универсума (cosmos), трагическим элементом космического видения, с ним происходит несколько существенных трансформаций. Безумие, во-первых, «становится формой, соотнесенной с разумом, или, вернее, безумие и разум образуют неразрывную и постоянно меняющуюся местами пару...» [21, 49], во-вторых, «превращается в одну из форм самого разума <...>, сохраняет определенный смысл и самоценность, лишь находясь в пространстве разума» [21, 52]. Следовательно, привилегированный член оппозиции (в данном случае разум) служит основанием для центрации, уничтожая тем самым идею центра в его первичном, говоря языком М. Фуко, трагедийно-космическом смысле.

Именно классическая эпоха, актуализируя критическое сознание, задает тенденцию к предпочтению, привилегированности, активизации и т.д. только одного из элементов системы. Центр становится самоценным и самодовлеющим понятием лишь в том смысле, что он жестко, можно даже сказать, кардинально разграничивает, разделяет противоположности и противоречия. Идея центра отрывается от первичных, субстанциальных идей круга, круговращения. Центрация понимается, по преимуществу, как структурно- и системообразующий принцип*. И, вследствие такой трактовки, центрация во многом утрачивает экзистенциально-онтологический статус. Центр уже может быть выбран человеком, культурой, традицией, а не он, центр, может обнаруживать себя человеку. Центр уже не понимается как разрыв, принципиальная невозможность иерархий [17-19], как глубинно-внутренняя точка, где все явления сосуществуют в совершенной единовременности, разрешаются все противоречия и где главной идеей является идея равновесия, образующая

* Против чего и будет направлена критика Ж. Деррида, Ф. Гваттари, Ж. Делеза [21; 23-26].

единое целое с идеей гармонии [17]. В частности, проблематизация телесности в культурном европейском сознании XX в. – это, по преимуществу, попытка кардинальной смены существующих ценностных парадигм и установление новых. Телесность, по мнению М. Мерло-Понти, М. Фуко, С. Беккета, А. Арто, Ж. Деррида, Ж. Делёза, Ж. Бодрийяра, демонстрирует непрогнозируемость, более того, исчерпанность противопоставления душа/тело. Для настоящего, как отмечает В. Малахов, «телесность – факт непосредственного присутствия в мире, данный задолго до его разделения на «внутренне» и «внутреннее»; феномен телесности для XX ст. именно в неразличности «внутреннего» и «внешнего»» [22, 297].

Вообще, XX ст., с одной стороны, актуализирует идею центрации как аналога нормы, регулятора, как смыслополагающей ценности*. А, с другой стороны, сознание второй половины XX века проблематизирует идею центрации в ее онтологических основаниях (работы Р. Барта, Ж. Делеза, Ж. Деррида, Ф. Гваттари, Ж.-Ф. Лиотара, М. Фуко, Ж. Бодрийяра). Задача состоит, во-первых, в том, «чтобы оспорить непререкаемость одного из основополагающих принципов европейского культурного сознания и при этом не оставаться в рамках «центрирующего» мышления» [20, 35]. А для этого, во-вторых, необходимо «уничтожить саму идею первичности, стереть черту, разделяющую оппозитивные члены непроходимой стеной: идея оппозитивного различия (*difference*) должна уступить место идее различения (*differance*), инаковости, сосуществованию множества не тождественных друг другу, но вполне равноправных смысловых инстанций. Оставляя друг на друге «следы», друг друга порождая и друг в друге отражаясь, эти инстанции уничтожают само понятие о «центре», об абсолютном смысле» [20, 37]. При этом, как уже было отмечено, происходит активизация идей и понятий, направленных на разрушение центрации и установление новой смысловой парадигмы, которая, в свою очередь, осуществляется и развивается на основаниях, отличных от классического бинарного оппозиционного принципа.

Идея различения постепенно становится предметом пристальной философско-научной рефлексии. Различение реализует принципы децентрирующего мышления. Различение разрабатывается и как основное понятие (Ж. Деррида, Ж. Делёз), и как идея, имеющая соответствия и вариации (Ю. Кристева, Р. Барт)*, и как определенная логика смыслообразования (Ж.-Ф. Лиотар, М. Фуко, Ж. Делёз), и как позиция, голос Другого в диалогической

* Наиболее остро идея центрации как угроза утраты масштабности мышления и вследствие этого культуры как самостоятельной формы жизни встала в работах экзистенциалистов, в частности идеи осевого времени К. Ясперса.

* В частности, Г. Косиков указывает на то, что гено-текст Ю. Кристевой, скрывающийся за фено-текстом, и есть «суверенное царство «различения», где нет центра и периферии, нет субъективности, нет коммуникативного задания...» [20, 38]. А «бартовское понятие *произведение* в целом соответствует «фено-тексту» у Кристевой, а *текст* – кристевскому «гено-тексту» [20, 35]

коммуникации-общении (М. Бахтин, М. Бубер), и как один из *символов* культуры – лабиринт, ризома (Ф. Гваттари, Ж. Делёз).

Наиболее сущностными моментами различия становятся тождество, идентификация, структура, движение, инаковость, смысловая множественность, асимметричность, структурная/экспрессивная причинность, хаотичность, телесность, случайность, маргинальность. Они непосредственно взаимосвязаны и взаимообусловлены с проблематизированным представлением о норме, нормальности. В философско-эстетической, образно-художественной реальности в плане изображения это приводит к активизации всякого рода маргинальных героев, образов, тем, проблем, явлений. Не случайно, произведения мирового художественного искусства населены, можно сказать, перенасыщены больными, сумасшедшими, преступниками, уродами, извращениями. И даже традиционные темы получают аномальное развитие [См., например: 27-33]. А в плане выражения это приводит к активизации метонимии, иронии, парадокса, оксюморона, абсурда, нонсенса, на что указывает ряд исследователей [10, 30-31, 34-37].

Так, например, метафора, метонимия, ирония, парадокс и даже абсурд, нонсенс – уже традиционные для европейской культуры эстетико-поэтические и философские явления. Они, как отмечалось, имеют давнюю историю и традицию осмысления, их смысловое бытие осуществляется в диапазоне от высокого научного, философского дискурса до бытового, где ведущим оказывается язык повседневности и здравого смысла. С явлениями, реализующими эстетические и смысловые сломы сложнее. Ирония, парадокс, абсурд, нонсенс – это явная, а порой и манифестируемая, усиленная теоретической рефлексией, реализация децентрации в художественной практике. Их активизация происходит, как правило, в сложные, кризисные эпохи, когда особо значимой становится проблема не угнетения, эксплуатации одного из членов бинарной оппозиции, не различия на основе заранее заданного смысла, а инаковость, открытость новым смыслам и логикам.

Среди этих поэтических явлений оксюморон – сравнительно новое явление. Его поэтический статус приобретает автономность по отношению к метафоричности, а затем и самостоятельность только ко второй половине XX ст. Поэтому повышенная, целенаправленная заинтересованность и обращенность к оксюморону модернизма, а затем постмодернизма, ставит его (оксюморон) в особое положение. Оксюморон во многом будет способствовать становлению и укреплению децентрации как одного из ценностных способов проявления и осуществления неклассического типа сознания. При этом значимым становится уже даже не сам оксюморон, а оксюморонность как особый тип семантико-эстетических отношений, в основе которых лежит принцип активно проявляющейся аномальности. Оксюморонность – это, в частности, способность вызывать в воспринимающем сознании смысловую напряженность, обусловленную ненормативностью, аномальностью данного сочетания. Смысловая напряженность может развиваться в диапазоне от предна-

меренного *семантического вызова* (П. Рикёр), направленного на манифестируемое нарушение норм (*весёлая тоска* С. Есенин, *ледяной костёр* М. Цветаева), до едва уловимого, но существенного *чувственного тона* слова и понятия (Э. Сепир). В этом случае сталкиваемые противоречия утрачивают свою актуальность и активность реализации, но оставляют угрозу нормативной неопределенности (*Грачей пролетные стада / Кричат и весело и важно* И. Бунин, *сирота очарованья* И. Мятлев). Это можно прокомментировать, а точнее, соотнести с высказыванием М. Бахтина, о «веселом бесстрашии»: «В известной мере это тавтология, ибо полное бесстрашие не может не быть веселым (страх – конститутивный момент серьезности), а подлинная веселость не совместима со страхом» [38, 233]. В данном случае предполагается выход на метаязыковую информацию – связь со сферой представлений и опора на долговременную память носителей культуры. В результате чего оксюморонность реализуется на глубинном уровне существования смыслов слов и понятий. Она реализует децентрацию как основу мышления. Более того, именно смысловая напряженность, прорываясь к метаязыковому уровню, реализует децентрацию не как одну из форм центрации, а как возрождение-возвращение к трагедийно-космическому сознанию.

В русской культуре это, пожалуй, впервые остро ощутил и попытался выразить П. Вяземский в письме 1830 г. А. Тургеневу, добивающемуся пересмотра приговора своему брату-декабристу. В частности, он пишет: «...если миловать, так миловать скорее тех, которые наказаны *de fait*, которых жизнь – какая-то **живая смерть** (выделено нами. – Э. Ш.), не политическая, не умозрительная, но положительная смерть, которая родит **живую смерть** (выделено нами. – Э. Ш.), как у Муравьева, Трубецкого <...> наживших или приживших детей, для которых нет будущего <...> кое-как противоестественно склотить ему [брату] из обломков новую жизнь на старый лад; жизнь для него невозможную, которой сто раз предпочтительнее нынешняя смерть; жизнь, лишённую нравственного и физического охранения, одним словом, необходимого благосостояния» [39, 10]. Для П. Вяземского важно акцентировать внимание на не нормативности, даже аномальности данного состояния, ощущаемого именно трагедийно-космически. И именно поэтому П. Вяземский настойчиво разграничивает, различает *живую смерть* и традиционно-критические разновидности смерти: физическую, социальную, политическую, интеллектуальную, моральную. Оксюморонно ощущаемая и выражаемая сущность смерти дает, а точнее, открывает, новую, самостоятельную сферу реализации и сущности человека. Оксюморонность реализуется через стилистическую и эстетическую память, которая, воспринимается как нечто экзистенциально невыразимое, но значимое. Именно она обнаруживает и осуществляет способность воспринимающего сознания осмыслять мир как нечто антитетично естественное. При этом центрация осуществляется как снятая (в гегелевском смысле) проблема. Но при этом же не происходит и осуществления полной децентрации. Для оксюморонности важна именно

идея граничности. Классическая привилегированность одного из членов оппозиции в оксюморонности осуществляется как угроза привилегированности. Во многом благодаря этому оксюморонность ценна для словесного и культурного сознания XX ст.

Оксюморон все чаще и активнее используется в текстах массовой коммуникации не только в качестве заголовка [40], но и как образный, стилистический, сюжетно-, конфликтообразующий принцип. Проблема центрации/децентрации станет одной из ведущих не только в философских рассуждениях и трактатах, но даже в практике сознания массовой культуры. Таким образом, одновременно активизируются и проблематизируются явления, в основе которых лежит активно осознаваемая и ощущаемая аномальность, реализующаяся через сложно организованные бинарные отношения, космос непротиворечивости. Причем бинарность в данном случае понимается не структурно-логически, а как «своеобразный семиотический «код» классической европейской культуры, стрежень проблематизации мышления, ядро дискурсивных практик парадоксально-апоретического типа» [30, 8].

Следовательно, можно утверждать, что во второй половине XX ст. в гуманитарных науках одним из самых популярных, востребованных понятий становится и генетически взаимосвязанное с центрацией, порожденное ею, понятие децентрации. Введенное в научный обиход французскими интеллектуалами, оно превращается едва ли не в символ постсовременности (Ж.-Ф. Лиотар). Идея децентрации применяется, практически, ко всем сферам и отраслям культуры. Например, говорят о марксизме как истоке децентрации в экономике, а точнее, политэкономии (Г. Маркузе, Т. Адорно, М. Хоркхаймер, Ж.-Ф. Лиотар, Ж. Бодрийяр); отмечают кардинальные мутации в области власти, коммуникации, личности, которые вызывают эффект рассеивания, разрушения логики и причинно-следственного осуществления какого-либо явления (Ж. Деррида, Ж. Бодрийяр, Ж. Делез, П. Вирилио, П. Бурдье); указывают на принципиальные изменения в повседневности, которые приводят к децентрации даже на бытовом уровне (Ж. Бодрийяр, М. Фуко, П. Вирилио). Децентрация является во многом тем понятием, которое позволяет, хотя бы абстрактно, но преодолеть кризис ценностной иерархической системы классического культурного европейского сознания и связать надежду с рождением новых, кардинально иных (по отношению к классическим), знания и смысла культуры. Децентрация соотносится с рядом таких значимых понятий, как центр, бинарность, норма (нормальность), ритуал, индивид, дивид, тождественность, самоидентификация.

Децентрация изначально противостоит центрации, как такому «способу идентификации или самоидентификации чего бы то ни было, при котором выделенный фрагмент вещи рассматривается как ее средоточие, и все стягивается к нему, как к ядру, основе» [32, 15-16]. Она проблематизирует классическое понимание центра, иерархии, нормы, канона, так как принципиально не подпадает и не поддается процессу центрации, «т.е. подчинению всех

элементов некоторой системы всеобщему эквиваленту, занимающему выделенное положение» [33, 953]. Именно поэтому с децентрацией связываются такие надежды и ожидания. «Децентрация, по мнению Ж. Деррида, является необходимым условием критики традиционного западноевропейского образа мышления с его логоцентрической традицией» [41, 71]. При этом проблематизированным и преодоленным оказывается, фактически, весь традиционный для европейской культуры набор «центризмов»: рациоцентризм, фоноцентризм, фаллосоцентризм, историоцентризм, христианоцентризм, антропоцентризм. Возникающее новое сознание интенционально и феноменологично по своей сущности. Оно открыто миру и множественности смыслов. Именно «феноменология разрушила единый смысл бытия. Каждому региону сущего свойственно его собственное, уникальное существование, отличное от других регионов» [42, 8]. Децентрация как раз и способствует максимальному проявлению инаковости, уникальности, самоценности любого явления или вещи, выводя их из семантического пространства, задаваемого каким-либо единым доминирующим центром, актуализируясь относительно не различия (*difference*), а различения (*differance*).

Проблема децентрации оказывается одновременно актуальной для всех сфер гуманитарного знания, в том числе и филологической. В этой области она «в основном, – по мысли И. Ильина, – получила свою разработку в двух аспектах: «децентрированного субъекта» и «децентрированного дискурса» [41, 72]. О проблеме децентрации автора и смысла еще в конце 60-х гг. активно писали Р. Барт [43], М. Фуко [44]. Причем идея децентрации в художественном литературном тексте этим не ограничивается и проявляется на всех уровнях существования художественного произведения, затрагивая и стиль, и жанр, и композицию, и тропеическую, и образную, и языковую его организации [20; 45]. В художественном произведении, лишенном какого-либо единого центра, происходит актуализация и доминирование элементов, во-первых, открытых граничности как одно из важнейших условий не «исчезновения бесконечности и бездонности смысла (любого смысла)» [46, 306]. Во-вторых, изначально осуществляющих аномальность – одно из ведущих проявлений таких смылосозидающих основ современной культуры, как принцип относительности и принцип дополнительности, которые вводят и делают максимально активными бифуркацию. Кроме того, закономерным образом активизируется так же феноменологическое состояние процессуального высвобождения явлений и вещей из-под гнета заданных понятий и логически детерминированного смысла. Это всякого рода случайности, алогичности, диссонансы, открытость и чуткость к иным, не-художественным, типам слов, преднамеренные, а порой и демонстративные сломы *горизонта ожидания* (Р. Яусс); предельная заинтересованность, можно даже сказать, привязанность, к оксюмору, абсурду, нонсенсу; апелляция и игра такими маргинальными явлениями, темами и образами, как сумасшествие, болезнь, преступление, различного рода насилие.

Кроме того, не стоит упускать из виду особое положение формы художественного произведения, наиболее остро проявившей свою специфичность в эстетике XX ст. Как отмечает Т. Адорно, до Валери, т.е. до эпохи неклассического сознания, «удивительно, как мало размышляла эстетика о категории формы, в большей мере она считала, что форма – это определяющий признак искусства – есть беспроблемно данным. Трудности понимания формы отчасти обусловлены тем, что вся эстетичная форма переплетена с содержанием; форму надо понимать не только вопреки содержанию, а и через него...» [47, 193]. Важно помнить, что «...бессмысленные или чужие значению произведения высочайшего уровня формы являются чем-то большим, чем просто бессмысленными, так как приобретают свое содержание [Gehalt] через возражение значению. Художественные произведения, которые последовательно возражают значению, вследствие этой последовательности неизбежно имеют те же самые насыщенность и единство, которые когда-то были необходимы для появления значения. Художественные произведения, даже вопреки собственной воле, становятся узлами значения в той мере, в какой возражают значению» [47, 210]. Именно с эпохой неклассического сознания приходит не только заинтересованность эстетики в форме, но, прежде всего, повышенное к ней внимание со стороны художников. Формой не только играют, не только активизируют проблему открытых форм, но и в «высокоразвитых современных художественных произведениях форма имеет тенденцию диссонировать единство...» [47, 193]. К тому же проблема формы – это не только проблема реализации смысла. Это еще и проблема осуществления ценностно-смыслового момента любого произведения, во-первых, в *малом и большом времени*, во-вторых, в сознании и восприятии «индивидов, связанных какими-то общими условиями жизни» [46, 368-369], на что особо указывает М. Бахтин.

Более того, децентрация активно и целенаправленно затрагивает основу филологии и культуры в целом – письменность [25]. Проблема появления, развития и соотношения звука, графемы, знака, слога, слова оказывается проблемой центрации культуры и человека. Ж. Деррида называет это *насилием буквы, насилием письма*. Преодоление этого необходимо осмыслить как процесс и явление децентрации культуры и человека или «настающую эпоху различания» [25, 233]. И далее: «в некотором смысле “мысль” здесь ничего не значит (курсив автора. – Э.Ш.) (ne veut rien dire). <...> “Мыслить” – это занятие, за которое мы, конечно, даже не принимались: мыслить – это значит *починать* (курсив автора. – Э.Ш.) эпистему резцом своего письма» [25, 233].

Естественно, что проблема центрации/децентрации, легитимация децентрации, охватывая и пронизывая всю культуру, не может не затронуть и средства массовой коммуникации, особенно учитывая их ведущее, привилегированное положение в современной культуре, которое П. Бурдьё неоднократно и настойчиво характеризует и обосновывает как власть поля журналистики. Но также естественно и то, что структурно-абстрактные интеллек-

туальные умпостроения, к которым, безусловно, принадлежит и понятие децентрации, принципиально по-разному будут проявляться в различных сферах гуманитарного знания, например, экономике, социологии, архитектуре, дизайне, живописи, музыке, литературе. Неожиданной будет и их реализация в различных типах словесности, скажем, в тексте художественной литературы и в тексте средств массовой коммуникации. Это обусловлено рядом причин, ведущей из которых является различная когнитивная установка этих типов текстов и различающееся смысловое бытие, эстетическая представленность, о чем уже шла речь. Это с одной стороны. С другой стороны, принципиально важно учитывать, во-первых, общее и различное в интенциональных, креативных установках; во-вторых, специфику, процесс, традиции существования этих типов текстов *в* и *для* культурного сознания; в-третьих, проблему понимания как «соотнесения с другими текстами и переосмысление в новом контексте» [46, 364]; в-четвертых, особенности элитарного и массового сознаний, а также статус *стандарта вкуса* (А. Хеллер) как той основы, которая в полной мере позволяет осуществиться смысловому и эстетическому целому; в-пятых, кардинальные изменения в области современной повседневности, которая все больше и больше начинает мыслиться не только как *жизненный мир индивида* (Г. Гуссерль), но и как сфера *коллективной чувственности племен* (Ж. Делёз).

Однако здесь появляется еще один важный блок проблем, связанный с особенностями (структурными, ценностно-смысловыми, эстетическими, субстанциальными) собственно словесности массовой коммуникации. Что в данном случае имеется в виду. Повторим еще раз, что текст средств массовой коммуникации – это двуликий Янус, одновременно обращенный к действительности и эмпирической, и эстетической; он одновременно социально-эмпирический и той же природы, что и изображение. Именно поэтому для него постоянно крайне важны такие моменты как, *социальная (внесловесная) обусловленность* (М. Бахтин) и осуществление как *целого* (эстетического), где преодолены отдельные, разрозненные начала, поступки, слова (М. Бахтин). Тогда в сфере эстетической он должен быть изоморфен, близок к литературным произведениям, как к исторически первичному слову о действительности, и должен соотноситься с их закономерностями. А эмпирическая действительность – это та единственно значимая среда, которая дает материал, информацию и которая критически, аналитически, творчески перерабатывается, осмысливается журналистом. В частности, на такое понимание журналистского произведения указывает российский ученый М. Ким [48], близок к нему украинский исследователь В. Владимиров. Исходя из герменевтики как теории и методологии понимания, он пишет о том, что в тексте mass-media важно одновременное «отображение фрагментов объективной действительности, взятых в их социальном значении, массовости и социализированности, повергнутых литературно-публицистической обработке и периодически распространяемых на массовую аудиторию» [49, 209]. Соглаша-

ясь с ними в основных моментах, позволим задать себе несколько вопросов, касающихся, прежде всего, современного и, главное, постсовременного состояния культуры.

Текст mass-media не может, конечно же, исказить действительность. Это одно из ведущих изначальных субстанциально определяющих правил журналистики. К тому же текст массовой коммуникации, чтобы состояться, должен охватывать определенный набор тем, проблем и средств их реализации, которые еще в 50-60-е гг. выделили и четко определили немецкие, французские и американские идеологи и теоретики средств массовой коммуникации такие, например, как Ф. Бонд, Ф. Нафцигер, Д. Уайт, Б. Вуайен, О. Грот, Э. Довифат, Ж. Кайзер, Ф. Мот, Ж. Эллюль. Текст средств массовой коммуникации не может поступать с действительностью так же, как, скажем, Ф. Достоевский, В. Винниченко, Т. Осьмачка, Ф. Кафка, Э. Ионеско, С. Беккет, И. Кальвино, Вен. Ерофеев в силу многих причин. В первую очередь из-за того, что повседневные новости, образ криминала, политики, экономики, образования, культуры, медицины и т.д., оформленные, как антиутопия, магический реализм, поток сознания, шизофренический дискурс, абсурд, нонсенс изначально не то, что исказят, а радикально и патогенно разрушат действительность, ее образ в тексте массовой коммуникации.

Кроме того, текст массовой коммуникации рассчитан на массовое восприятие и понимание. И даже при всей диффузии высокой элитарной культуры и низкой массовой принципиально невозможно ожидать осуществление и понимание текста массовой коммуникации подобно, например, пьесам Д. Хармса, И. Введенского, Ж. Жене, Э. Ионеско, С. Мрожека или прозе В. Гомбровича, С. Жермен, В. Голдинга, В. Сорокина, Ю. Андруховича. Демонстративно рассчитанные на тонкую интеллектуальную игру иронии, случайности, алогичности, абсурд, нонсенс произведения художественной литературы предполагают, особенно в конце XX ст., подготовленного, активного, знающего код и правила игры читателя. Однако это принципиально не заложено в горизонт ожидания словесности массовой коммуникации, актуализирующей иной фон и фонд знаний реципиента. Эти два генетически, субстанциально разнородных типа словесности обнажают и важность различения смыслового бытия, казалось бы, устоявшихся, общелитературных, риторических, поэтических приемов, средств, образов. И писатели это чувствуют особенно тонко и остро. Например, уже в самом начале рассказа «Дело корнета Елагина» И. Бунин дает ту неоднозначную систему, которая может выявить истину этого, казалось бы, тривиального, хрестоматийного и множества подобных ему происшествий, запечатленных в слове: «Ужасное дело это – дело страшное, загадочное, неразрешимое. С одной стороны, оно очень просто, а с другой – очень сложно, похоже на бульварный роман, – так все и называли его в нашем городе, и в то же время могло бы послужить к созданию глубокого художественного произведения...» [50, т.4, 401]. Преступление, любовь и безумие, ставшие логоцентрическим или же историоцентрическим словом,

различаются в своем осуществлении: они могут стать дешевой мелодрамой «желтой» прессы и дамских журналов, а могут, поистине, превратиться в такой шедевр, как например, «Дело корнета Елагина» И. Бунина или же «Стріл» М. Могилянского.

Аналогично дело обстоит и с иными художественно-поэтическими, эстетическими явлениями. Ирония, парадокс, абсурд, оксюморон, нонсенс, реализующиеся в текстах массовой коммуникации, имеют иной характер, отличный от сущности подобных явлений, активно бытующих в художественном творчестве. Невозможно, с точки зрения целеполагающих установок, выстроить статью об истории и гибели целого рода в прессе, как скажем, роман Г. Маркеса «Сто лет одиночества», как нельзя в тексте массовой коммуникации показать страшные, необратимые, разрушающие внутренние переживания героя подобно трансформациям человека в «Превращении» Ф. Кафки. И даже если в текст художественной литературы преднамеренно включены структурно-содержательные элементы текстов массовой коммуникации, что стало особенно распространено во второй половине XX ст., тем не менее это не означает, что текст массовой коммуникации может на тех же основаниях и по тем же принципам включить текст художественной литературы, ожидая при этом аналогичного смыслового и эстетического эффекта. Примером может служить телевизионный цикл программ, транслируемый «Новым каналом» и «СТБ» «Цена любви».

Дело здесь не столько в традиционном уничижительном понимании массы и массовости, и не столько в стремлении противопоставить художественный текст и текст массовой коммуникации по принципу высокое/низкое, интеллектуальное/посредственное, быстрое потребление/медленное чтение, сколько в ином. Отметим еще раз, что это, прежде всего, субстанциальная различность смыслового бытия, разность когнитивной и целеполагающей установок, которые берут свои истоки в различных семантических пространствах, или как бы сказал Ж. Делёз, измерениях. Ведущим здесь является чуткость и возможность текстом художественной литературы уловить, сфокусировать и отобразить процессуальное состояние децентрации через ряд моментов, имманентно присущих практике художественного творчества. Ведь как только децентрация актуализируется политическим, экономическим, обиходно-повседневным культурным сознанием, активно наблюдаются различного рода девиантные подвижки и изменения непосредственно в социально-общественном, жизненном мире культуры и человека. И вновь активизируется проблема проницаемости разнородных реальностей, их оборотничества и готовности к диалогу, встрече, а также принципов, методологической основы и тенденций подобного общения.

Децентрированные тексты, например, политэкономии, власти, повседневности, о которых активно говорят французские исследователи, начинают производить принципиально алогичные, хаотичные, случайные, шоковые, с точки зрения классического сознания, смыслы. Вследствие чего здесь, помимо цен-

ностно-смысловой и эстетической проблематики, встает вопрос о нравственно-этической ответственности массовой коммуникации за психологическую, эмоциональную тональность и направленность текстов, особенно реализующих принцип децентрации. При чем дело вновь-таки не в бинарном противопоставлении адресата художественной литературы и адресата текста массовой коммуникации, когда по правилам центрации и маргинальности заранее дан привилегированный, позитивно маркированный член оппозиции и, следовательно, изначально известен поработаемый, негативно оцениваемый ее член. Проблема заключается в принципиально изначально различной субстанциальной, гносеологической и эпистемологической укорененности текстов и их адресатов, когда преодоление центрации – это опасный, интеллектуально напряженный, активный, провокационный, непредсказуемый процесс, предполагающий адекватного субъекта действия. Исходя из этого, казалось бы, некорректно и неуместно ставить вопрос о проявлении основных современных культурных явлений и проблем (к которым, безусловно, относятся и децентрация) в тексте средств массовой коммуникации.

Но тогда, с одной стороны, этот текст как бы завершается и застывает исключительно в классической эпохе и к нему применимы только ее требования и нормы. С другой стороны, он а priori исключается из культурного процесса, понимаемого как форма трансляции социального опыта, шире – как негенная память коллектива. Однако есть и третья сторона, которая непосредственно связана с социальной реальностью и массовым сознанием, зафиксированными и проявляющимися в тексте средств массовой коммуникации. И если этот текст неподвластен основным проблемам и тенденциям постсовременности, тогда и им (социальной реальности и массовому сознанию) отказывается в праве на развитие, трансляцию социального опыта и вообще в праве быть одной из ипостасей негенной памяти коллектива. Однако это принципиально невозможно в силу того, что, во-первых, социум, общество и масса всегда были одной из неотъемлемых составляющих культурного процесса, не говоря уже о XX ст.; во-вторых, тенденции постсовременного культурного сознания, как об этом постоянно говорится в работе, активно проявляются во всех без исключения формах и сферах культуры. Следовательно, и текст средств массовой коммуникации не исключение. Проблема заключается лишь в том, чтобы проследить, каким образом, на каких уровнях и с помощью каких средств и способов, а также с какими последствиями делается возможной реализация децентрации.

Как уже отмечалось, децентрация может проявляться на всех уровнях организации произведения. Преодоление и разрушение значимых классических семантических центров должно привести к рождению новых, интенциональных, феноменологических, преодолевших причинно-следственную детерминацию, ценностно-смысловых и эстетических значений. Такими центрами выступают ведущие классические филологические понятия *автора, читателя, формы, содержания, смысла, стиля, языка*. Именно они первыми

подвергаются процессу децентрации, обнажая процесс становления и осуществления нового культурного сознания, когда приходит понимание того, что «у литературы нет сущности – это реальность сложная, неоднородная, изменчивая» [51, 52]. В тексте массовой коммуникации, типологически принадлежащем пространству того, что принято определять, как словесность, происходят аналогичные процессы. Это проявляется, прежде всего, через преодоление классической структурно-семантической выстроенности текста массовой коммуникации.

Традиционная рубрикация не только систематизирует материал, не только дифференцирует и группирует его по жанрам, темам, проблемам, но и «оказывает содействие наилучшему донесению смысла. <...> Рубрикация – не только искусство полиграфического оформления, но и способ систематизации и оценки материала» [52, 418, 419]. Она предполагает четкую и довольно-таки жесткую структуру. Уже начиная с первых газет и журналов, материал выстраивался, как правило, по принципу от глобального, значимого в большом социально-общественном масштабе через постепенную локализацию материала к частному, повседневному, развлекательному. Что и не могло быть иначе, учитывая культурно-исторические условия и предпосылки, эпоху официального рождения массовой коммуникации, а также ее субстанциальные основания, реализующие, прежде всего, концепцию человека предельно исторического, который, по мысли М. Элиаде, осознает себя творцом истории и хочет им быть. Так через средства массовой коммуникации формируется образ жизненного мира индивида, который предлагает, пропагандирует, осуществляет иерархию общественно значимых и общественно создающих смыслов, когда общество – это одна из *культурных форм* (М. Каган). При этом важно учитывать, что культура «повернута к обществу *организационно-коммуникативной* (курсив автора. – Э.Ш.) деятельностью, создающей форму для того содержания, которое несет с собой общество <...>, а к жизни общества – *идеологической* (курсив автора. – Э.Ш.) деятельностью, вырабатывающей необходимые обществу ориентиры, обоснования, духовные позиции» [53, 95].

Например, «Московский Альманах для прекрасного пола, изданный на 1826-й год Сергеем Глинкою» (Москва, 1825 г. В университетской Типографии) [54] начинается с цитаты из стихотворения Державина, взятого в качестве эпиграфа, который задает тональность всему альманаху. Затем идет «Предупреждение», фактически являющееся словом от редактора, после чего следует «Оглавление и содержание Московского Альманаха для прекрасного пола», в котором четко отразились основные ценностно-смысловые и художественно-эстетические тенденции культурного сознания первой трети XIX столетия. Так, «Оглавление и содержание...» структурировано относительно значимых центров, которыми выступают визуальное начало (рубрика озаглавлена «Картинки») и вербальное начало, которое в свою очередь реализуется через эпическое и лирическое слово (рубрики соответственно оза-

главлены «Проза» и «Стихотворения»). Такое структурирование «Альманаха для прекрасного пола» во многом тождественно структурно-семантической организации очень популярных в то время альбомов, в том числе, и женских альбомов. В них особым образом, на *территории общей темы* (М. Бахтин) – частной повседневной жизни – встречались разные виды искусства (художественная литература, нотные записи, рисунки) и различные типы слов (художественно-эстетическое и обыденное, обиходное).

Рубрикация «Прозы» имеет четкое логическое, причинно-следственное, этически-рационально обусловленное последовательное размещение. Первая статья – «Историческое изображение добродетели и славы Россиянок древних и новых времен». Эта статья явно тенденциозного, морально-поучительного характера, точнее даже так, она пронизана явным патриотическим пафосом. Можно сказать, что это статья – определенный эквивалент развитых в современных идеологизированных средствах массовой коммуникации передовиц. Затем следует рубрика «О добродетелях женщин, из летописей иноземных», где содержится материал из четырех летописей о героических женщинах, вошедших в историю. Причем три материала посвящены европейским королевам XVIII ст. и выстроены в порядке их старшинства по родственным связям и хронологии, а последний материал – «Героини Добра» – рассказывает о мужестве и благородстве простых женщин. После этого расположена рубрика «Письма», которая аналогично структурно-семантически систематизирована: от писем Екатерины Второй до «рескриптов Государя Императора Александра Павловича» и «Желания, изъявленного Государыней Императрицею Мариею Федоровною...» к письмам видных государственных деятелей – А. Суворова и М. Милородовича. И только после этого, тоже в строгом порядке локализации государственной, социально-общественной, морально-нравственной, частной повседневной значимости, расположены рубрики: «Смесь» (в ней приводятся различные дидактические рассказы из истории и современности о христианских добродетелях, которыми всегда полны будни, а также печатаются поучительно-наставительные отрывки из писем известных писателей – Шиллера, Шатобриана); «Обозрение некоторых Московских окрестностей» (можно вполне считать прарекламным явлением); наконец, «Анекдот, пример одобрения» (причем жанр анекдота необходимо понимать аутентично жанрологии XVIII ст.).

Аналогично центрированную рубрикацию имеет и «Перший вінок. Жіночій Альманах виданий коштом і заходом Наталії Кобринської і Олени Пчілки» (Львів 1887 р. З друкарні Товариства ім. Шевченка під зарядом К. Бернарського) [55]. В этом альманаше тоже прослеживается четкое и целенаправленное чередование прозы и поэзии, которые носят явно выраженный социально-общественный, гражданский и просветительский пафос. Правда, проза и поэзия не выступают в качестве заголовков рубрик, которые тоже как таковые отсутствуют. Однако структурно-смысловая четкость рубрикации, которая должна, по мнению украинского писателя и журналиста 20-30-х гг.

XX ст. И. Кулика, «иметь агитационный смысл, должен направлять в определенном направлении мысль читателя, в конце концов, заголовки должны быть такими, чтобы из них чувствовался, по ним можно было узнать дух и направления самого органа» («Вісті ВУЦВК» от 4 лютого 1921 р.), здесь тенденциозна по своей сущности и по методу реализации. Смысловые центры – женщина-гражданка, история, Украина, просвещение – четко, можно сказать, демонстративно выписаны.

После статьи Н. Кобринской «Передне слово» («Вступительное слово») прослеживается чередование целенаправленно подобранных и сгруппированных стихотворений, рассказов, публицистики и статей явно научно-просветительского характера. Причем материал подобран и структурирован так, чтобы публицистика перемежалась с художественными произведениями, в результате чего нивелируется явная, морально-нравственная, идеологическая тенденциозность, момент идейно-просветительский, программный поддерживается, оттеняется и усугубляется иным типом слова. Последними материалами альманаха являются вновь-таки программная статья Н. Кобринської «Про первісну роль товариства руських жінок в Станіславові» («О ведущей роли товарищества русских женщин в Станиславове») и некролог, посвященный Карасинської-Троицькой. Материал расположен как бы шарами, или точнее сказать, витками спирали, которые упорно и последовательно «раскручивают»-реализуют заложенный в единственно возможном центре ценностный смысл. Они, как и в предыдущем случае, четко подвержены центрации, как такому «способу идентификации или самоидентификации чего бы то ни было, при котором выделенный фрагмент вещи рассматривается как ее средоточие, и все стягивается к нему, как к ядру, основе» [32, 15-16].

К примерам подобной ценностно-смысловой рубрикации прессы относятся, фактически, все газеты, еженедельники, альманахи, журналы, издававшиеся в Украине и России. Это и «Радуга. Литературный и музыкальный Альманах на 1830-й год», «Подарок Бедным, Альманах на 1834-й год, изданный Новороссийским Женским Обществом призрения бедных», и «Вокруг света», и «Киевские губернские ведомости», и «Правда. Письмо Наукове и литературне», выходившая четыре года, с 1867 по 1870, во Львове, и «Літературно-науковий Вісник», и «Рабис», и «Красный дьявол»... Естественно, что классическое культурное сознание, ориентированное и во многом определенное рационально-этическими интенциями, заданными еще Просвещением, не могло не реализовать принцип центрации. Что же касается советской прессы, то центрация, выражающаяся в том числе и через рубрикацию, была для нее прежде всего сугубо идеологической проблемой, которая позволяла в полной мере центрировать читательское сознание, моделировать, задавать, корректировать массовые настроения, мысли, в общем, культурные ценности. Но при этом рубрикация еще выполняла и свои непосредственные

ценностно-смысловые и эстетические функции, которые были заложены в ней изначально.

Интересно, как о моменте идеологической и этнокультурной центрации в китайской словесности массовой коммуникации, проявляющейся через специфику обыденного языка, нюансы, игру смысловых оттенков, укорененных в ментальности китайской культуры, пишет Ф. Жюльен в книге «Путь к цели: в обход или напрямик. Стратегия смысла в Китае и Греции» [56]. Он указывает, что на протяжении революций и потрясений в Китае во второй половине XX ст., со структурно-формальной точки зрения, пресса не изменилась. Однако в клишированных, мертвых, застывших в своей рубрикации, стилистике, фразеологии газетах появился язык – «с виду как будто прозрачный, но в глубине своей исходящий от самых противоположных по интересам политических кругов; с виду безупречно гладкий, хотя бы за ним и таились самые ужасные потрясения, какие только можно вообразить; единые, признанные канонические формулировки, за которыми нет-нет да и проглянет вдруг задняя мысль; изо дня в день вдалбливаемая пропагандистская нудятина, за которой то и дело прорисовываются некие скрытые ориентиры» [56, 18]. Здесь центрация и децентрация взаимодействуют наиболее тонким, филигранным образом, когда формально-содержательный и идейный уровни реализации смысла вступают в антитетичные отношения, порождая парадоксальный смысл, способный быть воспринятым только чутким, активным, открытым интенциональности и инаковости реципиентом. К тому не последнюю роль играет национальная художественная поэтическая традиция ассоциаций, намеков, игры и движения нюансов и через нюансы смысла и целого, выступающая неизменным фоном и фондом целостного знания китайского читателя прессы, потребителя словесности массовой коммуникации.

Как уже отмечалось, реальные культурные процессы, определяемые постсовременностью, не могли не отразиться и в словесности массовой коммуникации. Хотя, на первый взгляд, структурно-семантические особенности этих текстов кардинальным образом не изменились. После небольшого периода активного экспериментаторства рубрикация, как основа ценностно-смысловой цельности произведения, была восстановлена в своих правах. Так, почти во всех текстах массовой коммуникации (в данном случае имеется в виду пресса, телевидение, радио, Интернет) есть как постоянные, так и временные рубрики. К тому же в словесности массовой коммуникации активно развивается система заголовков, подзаголовков, шапок, аншлагов, всевозможных рекламных явлений. Казалось бы, что они структурированы по традиционному принципу. Это, во-первых, от масштабного, общественно-значимого, гражданского к социально-частному, локально частному, интимному и, наконец, развлекательному, бытовому; во-вторых, от более скандального к повседневно значимому. Именно таким образом задается и постоянно, целенаправленно осуществляется центрация, в которой привилегированным членом выступает гражданин, труженик, профессионал, обыватель.

Практически, текст любого средства массовой коммуникации начинается со специальной подборки новостей, обзора(ов), статьи(ей), колонки и т.п. на общественно, политически значимую тему. Например, выпуски новостей на телевидении и на радио, рубрикация в газетах и журналах свидетельствует о значимости подобного рода структурирования материала. Первыми, после анонсов, аншлагов, в газетах идут рубрики «События и факты», «Комментарии», «Деньги», «Факты недели», «Человек среди людей» («Факты и комментарии»), «Дуже коротко», «Події та коментарі», «Політика», «Вікна у світ» («Високий Замок»), «Политика», «Экономика», «Анализ» («Аргументы и факты»), «Свежие новости» «Народ и власть», «Особый взгляд» («Сегодня»), «Новости», «В мире», «Новости и комментарии» («Киевские ведомости»), «Панорама», «Что случилось», «Пульс планеты» («Труд»), «Новини», «Пульс інституту», «Народні джерела» («Студентський вісник»), а затем следуют рубрики об образовании, медицине (здоровье), культуре, криминале, советах из частной жизни, развлечениях, прогноз погоды и сводки курса валют. Аналогично структурированы и теле- и радиотексты. Казалось бы, что средства массовой коммуникации постсовременности не отличаются (по крайней мере, со структурно-семантической точки зрения) от текстов эпохи классического культурного сознания. И образ мира и личности, формируемый ими, – это образ, берущий свои истоки и образцы, модели в рационально-просветительском измерении, предельно центрированном и ориентированном на изначально привилегированные члены оппозиции.

Однако анализ рубрикации проявляет предельную структурно-семантическую децентрированность текста массовой коммуникации. И здесь же возникают вопросы: к чему, какому ценностно-смысловому, эстетическому целому ведет децентрация, активно осуществляемая в тексте массовой коммуникации? Каковы ее статус, тенденции и перспективы развития? Что происходит с адресатом подобного децентрированного текста средств массовой коммуникации? Имеет ли вообще децентрация право на активизацию в текстах массовой коммуникации, как текстах, ответственных за формируемые ими образы социальной реальности и массового сознания? И как тексты массовой коммуникации реагируют и реализуют идею, состояние децентрации? Естественно, что различные целеполагающие установки, укорененные в разных ценностно-смысловых и эстетических измерениях бытия словесности, не позволяют механически переносить принципы, способы, методы осуществления децентрации в текстах художественной литературы на тексты средств массовой коммуникации. Они предполагают методологические коррективы, которые учитывали бы изоморфную схожесть этих текстов и не попадались в ее ловушку. Структурная схожесть еще не означает смысловой и эстетической тождественности или тождественности их развития и реализации, как целого.

Так, в рубриках, размещаемых на первых страницах газет, идущих в первые минуты теле- и радиопередач и предназначенных в классическом

культурном пространстве для сообщения о масштабных, с точки зрения мирового сообщества и конкретного государства, политических, экономических, социальных новостей, фактов, прогнозов и комментариев, совмещается аксиологически, эпистемологически, когнитивно разнородная информация. Наряду с информацией о войнах, кризисах, экологических бедствиях, о значимых переговорах государственных деятелей, ценовой политике в пределах одной рубрики приводятся факты, как правило скандальные, из частной жизни знаменитых людей, малозначачие в мировом и государственном масштабе, криминальные события с явным налетом «желтизны», просто девиантные события, способные привлечь интерес потребителя.

Показателен тот момент, что на первом развороте под рубрикой «События и факты» в массово востребованной, по показателям многих социологических опросов и исследований, газете «Факты и комментарии» абсурдным образом постоянно совмещаются следующие разномасштабные, разностилистические и разноконфликтные новости. Приведем несколько примеров, взятых наугад из газет за период с 2000 по 2004 гг. Цитация заголовков материалов будет производиться в логической последовательности чтения текстов среднестатистическим европейцем: сверху вниз и слева направо. Это необходимо учесть для того, чтобы понять логику и последовательность выстраивания и подачи материала издателями, журналистами для реципиента, а также влияние подобным образом структурированных актуальных новостей и фактов на культурное сознание индивида.

«Факты и комментарии» 6 сентября 2002 г. №162 (1224) С.2: «Вчера в Польше украинский премьер обсуждал перспективы расширения Европы»; «Соединенные Штаты не располагают доказательствами продажи Украиной оружия Ираку»; «Дым пожаров, окутавший Луцк и Ровно, достиг Варшавы»; «Сын легендарной советской гимнастки Ольги Корбут признался, что изготавливал фальшивые доллары, чтобы финансово помочь матери»; «В пакетиках с вермишелью «Мивина» продавщица киевского магазина распространяла...наркотики». С.3: «Израильские полицейские перехватили направлявшийся в Тель-Авив автофургон с 600 килограммами взрывчатки»; «32-летняя британская супермодель Наоми Кэмпбелл вышла замуж за испанца, который младше ее лет на шесть и тоже работает моделью»; «Владимир Путин пошел на уступки в диалоге с Александром Лукашенко о Союзе России и Белоруссии»; «В Чечне погиб Аслан Масхадов, заявили активисты «Аль-Каиды»»; «Германия не станет подчиняться желаниям США и принимать участие в военной операции против Ирака»; ««Голос покойного Ким Ир Сена приказал мне убить как можно больше народу», – утверждает 53-летний безработный, нанеший ножевые ранения 11 школьникам»; «Умер режиссер «Золота Маккены» и «Тараса Бульбы» Джон Ли Томпсон».

«Факты и комментарии» 29 июля 2003 г. №134 (1439) С.2: «Со словацким президентом Леонид Кучма осмотрел коллекцию массандровского винзавода, а с казахстанским – обсудил вопросы поставок в Украину зерна»;

«Американскому послу вручили орден на память о «непростых годах, проведенных в Украине»; «В результате разбойного нападения зверски избит ректор львовской Академии ветеринарной медицины и убита его жена»; «Сегодня на прямой линии в «Фактах» побывают «Кролики» Владимир Данилец и Владимир Моисеенко»; «Перепутав багаж, иностранная туристка оставила в аэропорту столицы Объединенных Арабских Эмиратов сумку с 12 килограммами...золота»; «Французская киноактриса Мари Трентиньян находится в коме после скандала со своим любовником». С.3: «Велогонку «Тур де Франс» пятый год подряд выигрывает американец Лэнс Армстронг»; «Тяжба Анны Курниковой с журналом «Пентхауз», напечатавшим поддельные фотографии теннисистки в обнаженном виде, закончилась победой россиянки»; «В аэропорту города-курорта Сантандер совершен теракт»; «Американский спецназ провел четыре операции по поимке Саддама Хусейна, но результатом они не увенчались»; «Знаменитый британский музыкант Мик Джаггер, отмечавший в Праге свое 60-летие, получил в подарок от бывшего президента Чехии Вацлава Гавела огромную хрустальную вазу».

Примеры из других периодических изданий свидетельствуют об аналогичных процессах. «Московский комсомолец в Украине» 20 – 27 декабря 2001 г. №51 (194) на первом развороте как всегда совместил новости из ведущих, крайне актуальных политических проектов, международных и всеукраинских, а также материалы о происшествиях из серии повседневных местных курьезов и событиях, герои которых малолетние хулиганы, проблема выбора подарка на Рождество, криминальные бытовые разборки. Аналогичным образом выстраивается текст во всеукраинской газете «Сегодня». Так в номере от 14 февраля 2003 г. встречаем на С.2 совмещение явно, и можно даже сказать, нарочито разнородных, разно стилевых рубрик: «Проблема» – материал на актуальную социально-экономическую, общественную тему «В стране перестали печатать загранпаспорта»; «Кошмар» – материал из серии черного юмора нашей повседневности о халатности и безразличии медработников, когда «Живую старушку отправили в морг»; «Пасьянс» – материалы из светской жизни и интересные для досуга светского человека.

К тому же вербальная часть информации постоянно обильно и обязательно сопровождается иллюстративным материалом, в роли которого могут выступать фотографии, рисунки, карикатуры. При этом в одном семантическом пространстве постоянно совмещаются изображения президентов, политиков, ведущих экономистов, финансистов, общественных деятелей, представленных согласно протоколу; и моделей, спортсменов, являющихся, как правило, героями скандальных материалов и имеющих адекватную данной социальной группе представленность. Строгость, официальность, серьезность, а порой и трагедийность, передаваемые словом и изображением, непосредственно здесь и сейчас соотносятся и активно взаимодействуют в создании смыслового бытия и эстетической представленности с оголенными, фривольными, упоенными жизнью дамами и кавалерами из светской тусовки и

полусвета. Проблема взаимодействия изображения и слова, как самостоятельных семантических и эстетических центров и принципов центрации/децентрации приобретает здесь особую актуальность, с одной стороны, сохраняя в полном объеме характеристики, присущие традиционной прессе, реализующей классический тип культурного сознания [См., например: 43; 58-59]. А с другой стороны все больше обнаруживается и обнажается важность, серьезность и всеобщность явления децентрации для неклассического культурного сознания, даже массового, ориентированного на актуальные, злободневные социальные проблемы и вопросы.

К примерам децентрации необходимо отнести и активно используемую каналом «Интер» бегущую строку, сопровождающую в «Событиях» новости и факты дня, к тому же прерываемо-дополняемую рекламной паузой между основным блоком новостей и спортивным обзором. Тематическое, стилевое, образное, сюжетное, смысловое несовпадение информации, поступающей из аудиовизуальной и вербальной части единого текста создает интересное, изначально абсурдизированное целое. С формально-типологической точки зрения, с позиции активных и целенаправленных попыток постмодернистской культуры преодолеть центрацию, его вполне можно соотнести с понятием, а точнее, явлением ризомы и шизофреника, когда, по мысли М. Фуко, «мы должны отказаться от тенденции организовывать все в сферу. Все вещи возвращаются к прямизне и ограниченности по прямой и лабиринтообразной линии. Итак, волокна и разветвления (изумительные серии Лери хорошо бы подошли для делезианского анализа)» [23, 441]. Действительно, целое текста «Событий» изначально внутренне ризоматично, т.е. создает постоянную и беспрестанную игру, оборотничество между, казалось бы, несопоставимыми смыслами, логиками, ассоциациями, которые одновременно задаются и реализуются с совершенно различных семантических и эстетических центров. Здесь принципиально нет периферии, за строгой формальной традиционной рубрикацией не просматривается адекватная семантико-эстетическая наполненность.

Целое текста «Событий» – это семантико-эстетический лабиринт, выхода из которого (естественного, способного быть личностно обнаруженным, логически просчитанного, интуитивно открытого) нет. Это целое «ветвится», «струится», «разбегается», вращаясь вокруг семантически размытого, предельно опустошенного, аксиологически нивелированного понятия «события». Новости политики и спорта, серьезные экономические потрясения и события в области моды, социально-общественные конфликты и погода, терроризм и курс валют, обрамленные рекламой, как правило, имеющую образно-художественную представленность, не просто соседствуют друг с другом, но и создают одно децентрированное смысловое целое. Это определенного рода амбивалентность и ризомность, когда реципиент приглашается к «струению», «ветвлению», что поддерживается еще и интернет-страничкой. Ризомность, сопрягая и сталкивая, казалось бы, разнородное, несопоставимое,

рождает на первый взгляд странные, алогичные ассоциации и смыслы, до предела обнажая скрытую, сокровенную сущность вещей и явлений, лишенных их привычных, заданных и устоявшихся смыслов, централизованных относительно выбранных, конвенциональных координат.

Адекватными адресантом и адресатом такого децентрированного произведения вполне могут выступать шизофреники, понимаемые, естественно, не в своем разговорном, обиходном или же строго медицинском, клиническом смысле, а философско-культурологическом, введенном в начале 60-х гг. Ж. Делёзом и Ф. Гваттари. Шизофреник – воплощение и манифестация сложнейших, жизненно стойких и жизненно необходимых процессов, обнаруживающих и обнажающих в языке и слове глубинные трансформации, непредсказуемые, неожиданные, можно сказать, шоковые изменения того, что казалось незыблемым для новоевропейской культуры: этически рационального смысла. Процесс смыслообразования теперь принципиально не может быть отождествлен и даже соотнесен с причинно-следственной логикой, постепенным, последовательным поиском и строительством смысла. Он предельно ризоматичен. В этом Ж. Делёз близок к Ф. Ницше, который в работе «По ту сторону добра и зла» поставил риторический вопрос: «И, кто знает, не может ли быть так, что сама ценность благих и почетных вещей объясняется их родством, их соблазнительной сцепкой, связью, пожалуй, даже единственностью их с дурными, мнимо противоположными им вещами» [59, 125]. Шизофреник и шизофренический язык – это наиболее естественное и адекватное проявление ризоматического процесса смыслообразования, когда превалирует нонсенс [По поводу нонсенса и проблемы смыслообразования см.: 60-62]. Шизофреник и шизофренический язык рождены в «раздорах конвульсивной жизни, в ночи патологического творчества, изменяющего тела» [23, 117]. В дословном переводе с греческого они означают расколотость, а значит естественную возможность и имплицитно заложенную тягу к ветвлению, ризомности.

Как и в случае с прессой, в «Событиях» довлеющим оказалось само значение слова «события», которое вместо традиционной центрации, имманентно присущей любому понятию, стремится к интенциональной открытости первичного, буквального значения. Кроме того, два равноправных центра – аудиовизуальный и вербальный – вот здесь и сейчас, непосредственно, до предела очевидно и активно влияя на реципиента, создают и определяют такое децентрированное целое, к которому, казалось бы, стремилась вся культура постмодернизма, с чем сопрягалась надежда неклассического культурного сознания.

И если текст массовой коммуникации, как можно было убедиться, «не выпадает» из реального движения культуры, активно и естественно в него включаясь и проявляя общие закономерности, то нельзя и сказать, что он полностью и безапелляционно попадает под влияние ведущих идей и понятий. Обнаруживая в себе способность к децентрации, текст массовой комму-

никации (как манифестант ведущего в постсовременности медиатизированного типа мышления) одновременно обнаруживает и делает самоочевидными границы, смысловые пределы и негативные, неперспективные моменты децентрации. В этом он смыкается с теми классическими и модернистскими традициями, которые вопреки всему сохраняли верность центрации и центру как константе и основе культурного сознания. Текст массовой коммуникации, особенно его современные электронные разновидности, как это ни парадоксально на первый взгляд, выявляют в себе и через себя как самостоятельное, самоценное слово, позицию в культуре, такие ценностные исходные положения, которые не могут быть до конца преодолены, разрушены. В своей сущности они не могут быть поняты, определены, оценены, исходя только лишь из одного-двух близкородственных типов практик. И к ним, безусловно, относится идея центра и центрации как констант культуры, которая в своем проявлении, помимо всего прочего, различает субстанциальные основания и свойства текстов массовой коммуникации и художественной литературы.

Анализ структурно-семантических процессов в массовой коммуникации показывает их сложные и, как правило, негативные, непродуктивные взаимоотношения с децентрацией. Децентрация как ценностный способ «расподчинения» заданной иерархической системы значений; как лишение привилегированности любого члена оппозиции, любого составляющего любой символической системы; как стремление к различению и равноправности множественности явлений и вещей; как беспрепятственная игра равноценными и равнозначными, свободными и интенционально открытыми смыслами; как частный, но значимый *опыт нетождественного* (Т. Адорно) в тексте средств массовой коммуникации, по крайней мере, на структурно-семантическом уровне оказывается принципиально не порождающим, не создающим новые смыслы и перспективы явлением. И проблема не может быть объяснена и ограничена различием индивидуально-личностного и массового характера сознаний, как не может она быть сведена и к традиционной аксиологической, идейной, идеологической оппозиционной маркированности этих двух типов текстов. Подобные рассуждения приведут нас к идее центрации как проявлению и провозвестнику различий, как состоянию заданных, локализованных, заостренных, выхолощенных, довлеющих и лишенных жизненности смыслов. Главным же в этой проблеме центрации/децентрации оказывается принципиально иное, нацеленное на выяснение реального движения культуры, проблемы открытости и возможности существования множественности смыслов как одних из способов реализации децентрации. Рассматривать это явление необходимо, исходя исключительно из особенностей словесности (ансамбля знаков) массовой коммуникации, преодолевая ловушку художественного творчества, литературы, их формальной изоморфности.

Децентрация, реализующаяся в текстах массовой коммуникации, при всем стремлении к инаковости, плюрализму смыслов, открытости, интенциональности, не может не актуализироваться изначальной конвенционально-

стью, историко-, фактоцентричностью слова mass-media, его жаждой, соблазном объективности, не заинтересованности, бесстрастности в уловлении и изображении социализированной действительности. И в силу этого определенной разъединенностью с личностью, ее глубинной духовно-экзистенциальной активной сопричастностью происходящему. Казалось бы, с формально-логической точки зрения, децентрация адекватна подобным устремлениям. Но что же происходит, когда слово, изначально обращенное и знающее только человеческое измерение, семантическое пространство факта и социальной повседневности, признающее и реализующее сугубо исторический тип мышления; слово, на которое возлагается надежда новейшего времени, реализует через себя такое сложное и не менее манящее надеждой явление, как децентрация?

Встреча двух различающихся интенций на одной смысловой, эстетической территории оборачивается аномальностью как постоянной и настоятельной попыткой моделирования и реализации идеального, свободного ото всяких *-измов*, подчинения, маркирования конструкта, в котором наблюдается неадекватность в осуществлении смыслопорождающих установок и интенций. Это обуславливается тем, что мера предшествующего знания и понимание/непонимание (необходимые факторы «некоторого исходного или первичного сращения человека с миром», «предпосылки самого существования человека, понимающего этот мир» [63, 75]) не преодолеваются, не разрушаются. Однако они и не реализуются, лишая тем самым общепринятый, общезначимый фонд и фон знаний реципиента какого-либо применимого, действенного кода. Примеры свидетельствуют о том, что традиционная рубрикация, оставаясь неперменным фактором массовой коммуникации, выступая очевидным гарантом меры предшествующего знания, актуализируя адекватным образом фонд и фон знаний реципиента, стимулируя сращение человека и мира, на самом деле обнаруживает *ситуацию разрушенного понимания или разрушенной наглядности* (М. Мамардашвили). Можно сказать, что здесь проблема «состоит в нашей возможности дешифровки кода, которая зависит, естественно, от включения в источник сообщения, что и позволило бы признать его явлением» [59, с.76], каким-либо образом идентифицировать.

Структурно-семантическая децентрация в текстах массовой коммуникации оставляет человека один на один с утраченным привычным, общепринятым смыслом социальной повседневности, который можно понимать, в смысле воспринимать, абстрагировавшись, дистанцировавшись от меры предшествующего знания. Но одновременно невозможно понять, в смысле исследовать, критически, аналитически относиться, дешифровать, идентифицировать, в силу того, что разрушено сращение, естественное первичное единство с миром. В подобной аномальной ситуации происходит то, что «человек может быть отъединен не только от мира вещей – не иметь с ним соразмерности, но и от мира знаний» [63, 77].

Таким образом, рубрики «События и факты», «Комментарии», «Деньги», «Факты недели», «Человек среди людей», «Дуже коротко», «Події та коментарі», «Політика», «Вікна у світ», «Политика», «Экономика», «Анализ», «Свежие новости» «Народ и власть», «Особый взгляд», «Новости», «В мире», «Новости и комментарии», «Панорама», «Что случилось», «Пульс планеты», программа «События»... стремятся к своему понятийному ценностно-смысловому пределу, осуществляя заложенное первичное лексическое значение слова, но не значение ставшего журналистского понятия, которое является центрирующим средством или, перефразируя Ж. Деррида, насильем понятия. В этот момент и происходит утрата соразмерности человека и знания, когда смысловое, эстетическое целое отъединяется от своих частей, точнее так: оно с ними несоразмерно, находится в отношениях утраченного смысла, понимания. Здесь одновременно принципиально важны следующие составляющие: мера предшествующего знания и принцип разрушенной наглядности. Ж. Бодрийяр часто размышляет о важной проблеме культуры постсовременности – проблеме существования дифференцированного поля и различимых предметов в эпоху тотального и всеобщего смешения, полной неопределенности. Он определит одну из особенностей подобного глубоко аномального состояния, когда все (на всех уровнях и во всех сферах) вошло в сферу чистого, процессуального, операционного освобождения, следующим образом. Вполне очевидно, что «это парадоксальное состояние вещей, которое является одновременно и полным осуществлением идеи, это совершенство современного прогресса, и его отрицание, ликвидация посредством переизбытка, расширения за собственные пределы можно охарактеризовать одним образным выражением: трансполитика, транссексуальность, трансэстетика» [11, 17]. Эстетика аномальности реализует сложные тернарные отношения, которые максимально полно, с соблюдением культуры границ учитывают возможность существования и не-существования смысла.

В децентрированном тексте массовой коммуникации это разворачивается, в частности, сложным, напряженным образом. Действительно, лексико-семантический объем слов «факты», «события», «случаи», «комментарии», «взгляд», «новости» и т.д. не накладывает никакого узуального, денотативного и коннотативного ограничения. Здесь равноценны и равноправны в своем определении через «событие», «случай», «факт», скандал с Тони Блэром; и публичный поцелуй на благотворительном аукционе Шарон Стоун; и история «Кольчуг», и приобретение знаменитым футболистом очередного особняка; и обсуждение нового законопроекта о пенсиях, и отчет о свадебной церемонии одной из ведущих одного из множества телеканалов; и изменения в Кабинете министров; и бешенство домашней кошечки из заштатного городка... Естественно, что все это в буквальном смысле и в равной мере может быть отнесено и к «Пульсу планеты», и к «Свежим новостям», и к «Народу и власти». Однако, с точки зрения устоявшихся журналистских понятий, принципов существования рубрикации, закрепленных в культурном обществен-

ном сознании и социальном культурном бессознательном, – эти явления принципиально неравноценны и неравнозначны. Они изначально находятся в различных измерениях, когда «только комментатор может менять измерения – и в этом его величайшая слабость, знак того, что он вообще не живет ни в каком измерении» [23, 132].

Измерение – это показатель понимания глубины, хрупкости, неповторимости, уникальности любого явления или события и в то же время их вписанности в сложные, принципиально не подчиняющиеся определению причинно-следственной логике, идее накопительности, последовательности, рационально обусловленным отношениям. Измерение – это возможность непротиворечивого, но и не эклектичного сосуществования разнородных явлений и событий; это стремление, перспектива и надежда на реализацию различия и инаковости, которые могут найти и выбрать свое семантическое пространство. Именно измерение, после преодоления и разрушения принципа и идеологии центрации, не позволяет развиться обесмысленности, поверхностности, ошибочности, тотальному господству комментаторства, разворачивающихся исключительно на поверхности общезначимого смысла. Измерение – это то, что поддерживает децентрацию, проясняет ложные и истинные ряды предшественников, обнаруживает и обнажает действительность ризомности, лабиринтообразности, как определенной целостности, а не набора отдельных частей, кусков, явлений.

В разворотах и рубриках современных украинских, российских газет, телепрограмм общественно значимое и частное, социальное и повседневное, официальное и интимное, государственно-значимое и интимно-скандальное, духовно-нравственное и явно спекулятивно проституированное переплетаются, встречаются на *территории общей темы* (М. Бахтин). В результате чего и создается как раз то *целое*, где преодолены отдельные, разрозненные начала, поступки, слова (М. Бахтин). Но что это за *целое*? Возможно ли действительно говорить о децентрации или все же необходимо расценивать его как эклектику, непрофессионализм, на чем настаивает большинство исследователей массовой коммуникации? Первичный анализ, безусловно, подводит к выводу об эклектичности подобного целого, о глубоком и этически неприемлемом слиянии средств массовой коммуникации и коммерции, политэкономии. А также выступает показателем тотальной, ничем не ограниченной, и даже поддерживаемой, развиваемой явной направленности к исключительно скандальным фактам и событиям, когда самодовлеющая и самодостаточная информация превалирует над смыслом, структурой, идеей, концепцией, превращая текст массовой коммуникации в калейдоскоп отдельных образов, разрозненных явлений. И казалось бы, что перед нами исключительно манифестация социально-экономических, общественно-политических процессов и проблем массовой коммуникации в условиях переходного культурного периода. Однако здесь не стоит забывать о важности методологической корректировки, актуализирующейся относительно специфики собственно текста мас-

совой коммуникации. Децентрация, осуществляясь в тексте, созданном средствами массовой коммуникации, обязательно делает поправку на ряд моментов, о которых шла речь в начале параграфа. Не учитывая особенности массового сознания, статус стандарта вкуса, принципы понимания, его осуществление в сознании и восприятии «индивидов, связанных какими-то общими условиями жизни» [46, 368-369], невозможно понять специфику децентрированного целого произведений массовой коммуникации и вытекающие из этого последствия. В таком случае территория общей темы, на которой осуществляется это целое, понимается тоже предельно упрощенно, в своем узком первичном лексическом значении, как и уже упоминавшиеся «скандал», «событие», «факт», «комментарий». Разрозненность слов, поступков, начал преодолевается и осуществляется тоже в плоскости этого локально, только с лексической точки зрения, трактуемого смысла.

Так созданное целое отдаленно похоже на пьесы театра парадокса, когда, совмещается и смещается знакомое, общепринятое, заданное и личностное, неотчуждаемое, попытка потерянного и загнанного действительностью человека взглянуть на мир только своими глазами. Например, известно, что Э. Ионеско в работе над «Лысей певицей» показал подобное насилие здравого смысла в мире, утратившем всяческие живые ориентиры и ценности, через разоблачение прямого смысла слов, который так упорно подается и навязывается нелепыми разговорниками иностранных слов. Это мир, увиденный как мир абсурда и хаоса, пропущенный сквозь призму абсурда и хаоса. Но главное, что из подобного состояния невозможно выйти, не утратив рассудок, не сохранив себя с помощью дистанции черного юмора, жесткого и откровенного цинизма [См. об это также: 33; 36-37; 58, 60-62]. Но приемлемо ли это для текстов массовой коммуникации?

Действительно, интервью с Дм. Табачником о ближайших экономических, политических перспективах жизни Украины, взятое журналистами Интера в напряженный, с ценовой точки зрения момент – накануне летних депутатских каникул 2003 г., – проходило на фоне большого телевизионного экрана, на котором в течение всего 10-минутного разговора демонстрировались моды от кутюр. Серьезное лицо Дм. Табачника, его умение вовремя и корректно жестами, мимикой делать логические и смысловые акценты в потоке речи, т.е. продуманный, целостный образ разворачивался и осуществлял свое смысловое целое только совместно с полуобнаженными супермоделями, беспристрастно шествующими по подиуму в фантазмагорических одеяниях. Официальное, обращенное к эмпирической социальной реальности слово министра совмещалось и смещалось условностями и образами шоу-реальности. Телевизионный экран, с которого входил к зрителям образ высокопоставленного чиновника, поддерживался, умножался, рассеивался в ином, непомерно большом для повседневной жизни среднего человека, экране, где была иная жизнь, тоже пропускаемая через множество мелких софитов, камер и экранов, стремящихся уловить в свою сеть каждый момент живой жиз-

ни. Образ власти и образ страсти, слитые воедино, *рассеянные в ловушке сети* (Ж. Бодрийяр) и *схваченные в момент преступления* (Ж.-П. Сартр), создали целое, не уступающее, с точки зрения структурно-семантической организации, целому той же «Лысой певички» или «Алисы в стране чудес», стихотворений А. Арто. Причем подобная структурно-семантическая организация телетекстов встречается довольно-таки часто, когда, например, фоном интервью, размышления, аналитического прогноза, игрового шоу выступает огромное окно, за которым течет реальная жизнь; набор экранов, которые либо дублируют изображение студии, либо демонстрируют логотип передачи, либо отображают какие-то фрагменты действительности. При этом необходимо помнить, что «значение у плана релятивное, т.е. оно возникает как отношение одного плана к другому» [64, 87], и это невозможно не учитывать.

Подводя итоги, необходимо отметить, что в каждом из видов средств массовой коммуникации структурно-семантическая децентрация проявляется специфически. Но при этом подобное сложное семантическое взаимодействие планов внутри единого ценностно-смыслового и эстетического целого присуще и традиционной прессе, и телевидению, и радио, Интернету. Оно явно приводит к децентрации, когда преодолеваются классические центры и когда принципиально важно не заданное значение, не *смертная плоть смысла* (М. Бахтин), а *объективное эстетическое созерцание* (М. Бахтин), или как бы сказали французские интеллектуалы, не различия (difference), а различения (differance). Реципиент оказывается в аструктурированном и ацентрированном мире, который не эклектичен, а организован особым образом, когда необходимо учитывать и помнить об интенциональной, феноменологической сущности культурного сознания постсовременности.

Но адресат децентрированного текста художественной литературы способен – в силу изначально заданной эстетической установки, литературной традиции и памяти, постоянно актуализированной фоном и фондом художественных знаний и практик, – воспринять и понять это. Причем актуализировать это как определенную интеллектуальную игру, условность, символичность; ложь, вымысел произведения. Что и происходит при восприятии, например, «Порнографии» Гамбровича, не говоря уже о произведениях постмодернизма, даже вопреки утверждению Ж. Бодрийяра о том, что: «Метафора исчезает во всех сферах. Таков один из аспектов общей транссексуальности, которая, помимо самого секса, распространяется и на другие области в той мере, в какой они утрачивают свой специфический характер и вовлекаются в процесс смешения или заражения – в тот вирусный процесс неразличимости, который играет первостепенную роль во всех событиях наших дней» [11, 14]. Адресат же текста массовой коммуникации – вновь-таки в силу изначально заданной ценностно-смысловой установки, специфике образно-эстетического бытия – не готов активно, непосредственно здесь и сейчас, т.е. автоматически, рефлексивно включить поправку на условность реальности. Ведущим все же оказывается конвенциональность слова, социальноцен-

тричная информация факта. Именно поэтому так относительно легко и быстро устраиваются и осуществляются различного рода розыгрыши, которыми особенно пестрят тексты первоапрельской массовой коммуникации. Децентрация в массовой коммуникации всегда провокационна, напряженно опасна и вводит проблему подготовленного, интеллектуально, этически, эстетически развитого массового сознания. Она утопична по своей сущности. Это с одной стороны. А с другой стороны, децентрация текста массовой коммуникации затрагивает его глубинные, субстанциальные свойства, пытаясь сделать его легитимно максимально свободным *от* и *в* обращении с действительностью. Перефразируя Гегеля, можно сказать, что децентрированный текст массовой коммуникации пытается на узаконенных основаниях сделать реципиента свободным не от действительности, но в действительности, которая одномоментно наполняется множеством становящихся, равноценных, равнозначных, открытых, незавершенных смыслов. Децентрированная организация текста массовой коммуникации предполагает и подготовленного адресата, способного к аналитическому, творческому, а главное – дивергентному мышлению. Но здесь вновь обостряется проблема специфики социальной реальности и массового сознания.

Именно поэтому, понимая, что децентрация – это во многом объективный и закономерный процесс развития культурного сознания постсовременности, тем не менее, нельзя допускать ее тотального, неуправляемого, а порой и преднамеренного внедрения в массовое сознание. Децентрация – это освобождение сознания из-под прессингов идей и явлений, которые утратили связь с живой жизнью и перешли в разряд догм, канонов, норм, не способных к продуктивному творческому созидательному развитию. Более того, они не способны к главному, с точки зрения существования современного массового сознания, – развитию диалогичности, созданию необходимой взаимной дополнительности общезначимого [commun] и здравого смыслов как неременного и необходимого условия осуществления чего-либо, когда все «установлено, измерено, правильно приписано и идентифицировано» [23, 112]. Массовое сознание реализуется во многом благодаря встрече и взаимодополнительности общезначимого [commun] и здравого смыслов, когда «здравый смысл не мог бы фиксировать никакого начала, конца и направления, он не мог бы распределить никакого разнообразия, если бы только не был способен выходить за собственные пределы навстречу некой инстанции, способной соотнести это разнообразие с формой субъективной самотождественности, с формой неизменного постоянства объекта или мира, которое, как предполагается, налицо от начала и до конца. И наоборот...» [23, 112]. Следовательно, децентрация для того чтобы не разрушить и окончательно *радикально не извратить* (Ж. Бодрийяр) социальную реальность и массовое сознание, запечатленные и отобразенные в слове, знаке, не может принимать форму тотального и неуправляемого процесса и должна актуализироваться относи-

тельно единства и взаимодополнительности общезначимого [commun] и здравого смыслов.

3.3. О феноменологическом восприятии и отображении телесности в различных типах словесности Нового и новейшего времени

К следующему, наряду с центром, традиционному понятию, конструирующему и конституирующему культурное сознание, относится сложное, неоднозначно определяемое и оцениваемое понятие телесности. Телесность, подобно соблазну, занимает всегда пограничное, маргинальное положение, которое не может быть преодолено или же кардинально изменено даже в эпоху легитимированного плюрализма, тотальной вседозволенности и, следовательно, уничтожения табуированности. Будучи репрезентантом одного из первичных языков культуры, телесность, как самостоятельный феномен, активизировалась именно в период кардинальной перестройки культурного сознания, упрочнения ансамбля знаков и возвращения к *трагическо-космическому опыту мирочувствования* (М. Фуко). Именно это делает ее глубинным образом сопричастной аномальности, как надежде и попытке утверждения истинного уклонения от центрирующих явлений, общепринятого, нормативного смысла.

Телесность и жизненный мир, повседневность можно считать во многом взаимосвязанными, ведущими символами современной культуры, когда, по тонкому и емкому замечанию П. Слотердайка, «современное ощущение жизни губит способность различать кризис и стабильность. Уже не возникает ни одного позитивного переживания положения, ни одного ощущения того, что существование может без самоопустошения вращаться в неоглядно широкий и неизменный горизонт. Ощущение временности, спекулятивности, в лучшем случае – средней длительности лежит в основе всех публичных и частных стратегий» [65, 137]. Телесность и повседневность актуализируют состояние нерелеферируемого, спонтанного со-существования, со-развития, со-противопоставления, в котором участвуют *внеиерархичные* и *внеценностно* определенные явления. Телесность и повседневность пытаются в новых культурных условиях найти возможность и реализовать вечные смыслы, постоянно пронизывающие буквально все сферы деятельности человека.

Не случайно, П. Слотердайк взял в качестве эпиграфа к «Физиогномическому разделу» в «Критике циничного разума» (1983) слова английского поэта С. Келемана: *Your body speaks mind* (Твое тело высказывает свое мнение, свои мысли). И в первых же предложениях этого раздела заявляет: «философская физиономика придерживается идеи второго, безмолвного языка. Он такой же древний, как человеческая коммуникация, даже более древний, потому что уходит корнями в дочеловеческое и дорациональное, в сферу животного чувства и ориентации. Нам может что-либо говорить не только словесный язык, вещи тоже говорят с теми, кто понимает, как использовать свою чувственность» [65, 137]. У немецкого философа столь важная пробле-

ма полиглотности культуры непосредственно и целенаправленно взаимосвязана со всей парадигмой чувствительности, ее укорененности не только в культуре, ее традициях и истоках. Но прежде всего в той точке, где встречаются, сосуществуют природа и культура, где зарождается, реализуется как постоянное становление извечная и непреодолимая двойственность человека – природно-культурного существа. А это значит – в измерении повседневности и телесности.

Актуализация, пристальное внимание к телесности и повседневности приводит к стремлению проникнуть *по ту сторону* очевидного, нормативно-регулирующего, рационально-этически predetermined. В итоге происходят проблематизация, сдвиги и перестройка интенциональности, особенно интенциональных структур переживания. Здесь важна гуссерлевская трактовка, когда «интенциональность – это прежде всего наполненность сознания и характеристика изначального присутствия мира в его целостности до любого возможного синтеза вычлененных в нём аналитических моментов» [Цит. по 66, 16]. Одно из частных последствий из подобного рода изменений – стремление к постижению маргинального, длительно табуированного. И как только речь заходит о телесности (особом легитимном, самоценном безмолвном языке нового типа культурного сознания), вновь самым закономерным образом актуализируются проблемы и явления, которые реализуют свое смысловое бытие вне рациональной аксиологической системы. Например, даже названия подразделов у П. Слотердайка, посвященных телесности, имеют явно маркированный смысл, зачастую несущий не столько привычное сексуально-эротическое, возвышенно-чувственное или же натуралистическое значение, сколько откровенно циничное, грубое, примитивное, скабрёзное: «Язык, который высовывают», «Губы, которые горько и сильно сжаты», «Груды», «Жопы», «Пердёж», «Дерьмо, отходы», «Гениталии». Причем такое нарочито фрагментированное, масштабированное, чрезвычайно гротескное видение и отображение человека, во многом адекватное искусству фотореализма, одновременно символично и симптоматично. Оно манифестирует ставшее и упрочнившееся разорванное, мозаичное, смятенное, радикально извращенное сознание дива, которое наконец-то увидело, почувствовало и восприняло свою телесность в целостности, наряду с прочими давно общезначимыми составляющими индивидуальности, приняло и легитимировало ее язык, наряду с классическим.

О подобном явлении в реальном движении культуры пишет Ю. Павленко. Размышляя о массовых идеологиях и тоталитаризме в контексте мировой цивилизации, особо полно проявившихся в XX ст., он отмечает, что «абсолютное большинство людей всегда ощущало и продолжает ощущать психологическую потребность в самоидентификации с чем-то якобы высшим, более важным, чем их собственное «Я». И когда отпали (или поблекли) прежние формы самоидентификации (конфессиональная, монархическая) <...> у масс, во-первых, появилась потребность в новых формах са-

моидентификации и, во-вторых, утратилось ощущение трансцендентного, божественного измерения бытия» [67, 622]. Телесность в этом процессе играет одну из ведущих ролей.

Телесность, естественно, неправомерно сводить к вульгарно толкуемому телу. Она, в силу целого ряда исторических, религиозных, социально-общественных причин, может претендовать на роль, если, конечно же, и не Абсолюта постсовременности, то феномена, способного проявлять экзистенциальность, ловить сознание на месте преступления, как это определяют экзистенциалисты. Телесность способна и даже призвана быть более важным, чем четко осознанное, собственное, рационально-этически ограниченное я, индивидуальность. Она постепенно приобретает качественно новое семантическое, этическое, эстетическое, субстанциальное толкования, которые способны проявиться через парадоксальные или оксюморонные определения. Например, *человеческое одушевленное тело* у М. Мерло-Понти или же *социальное тело, складки* у Ж. Делёза, или же *текст как тело и тело как текст, эротическое текстуальное тело* у Р. Барта, или же *душу – тюрьму тела* у М. Фуко. Телесность постепенно открывается новым легитимированным пространством встречи и взаимодействия не только изначально природного и культурного, но природного, культурного, социального и экзистенциального, обнаруживая различные новые уровни бытия человека и мира, способы и языки осуществления. Она оказывается и специфической категорией культурного сознания. Именно эта, открывшаяся, а точнее, «вдруг» обнаруженная и актуализированная различием, ни с чем не сопоставимая, телесность заставляет Ж. Бодрийера написать: «Как будто тело всегда было таким, как сегодня, как будто архаическая татуировка имела тот же смысл, что наш макияж, как будто, несмотря на все революции и вплоть до эпохи политической экономии, оставался неизменным какой-то способ сигнификации» [68, 202].

Еще в самом начале прошлого столетия это состояние сумел воспринять, обозначить его истоки и оксюморонным образом сформулировать русский поэт-акмеист О. Мандельштам. Он в трактате «Утро акмеизма» (1913 (1919)) провозгласил: «Своеобразие человека, то, что делает его особью, подразумевается нами и входит в гораздо более значительное понятие организма. Любовь к организму и организации акмеисты разделяют с физиологически-гениальным средневековьем» [69, 21]. А несколькими годами ранее, в 1909 г., он начнет одно из самых загадочных и пророческих стихотворений оксюморонным вопросом, в основе которого – шок. Ответ на этот вопрос сможет вместить и вынести тоже только оксюморонная реальность, оставив каждому понятию его традиционно устоявшийся и освященный смысл, но лишив его общезначимой понятности, общепринятой обоснованности:

Дано мне тело – что мне делать с ним,
Таким единым и таким моим?

[69, 34]

И европоцентричное художественное искусство, и, прежде всего, искусство слова постепенно наполняются и даже перенасыщаются телесностью, реализуемой и на проблемно-тематическом, и на тропеическом, и на образном, и эстетическом уровнях. Телесность уже может выступать доминантой художественного мира и художественно-эстетического сознания в целом. Почему же это происходит и чем это обусловлено?

Проблема взаимосвязанности, всеобщей текучести и амбивалентности традиционно разнородных вещей, явлений и состояний – это одна из центральных проблем телесности, увиденных, вскрытых культурным и литературным сознанием рубежа XIX – XX ст. Наиболее емко и откровенно сущность происходящего переворота, впоследствии приведшего к кардинальному изменению всей парадигмы чувствительности, еще в самом конце XIX ст. воспринял Дм. Мережковский, когда создал до предела оксюморонный образ *Семя тленья*. Тлен – один из классических образов-символов безобразия и безобразности, разложения, брэнности, чего-то гибельного, чудовищного, земного, пугающего. Он изначально оксюморонен по своей сущности: телесен, осязаем, временен и сакрален одновременно. Тлен – это проникновение запредельного, метафизического и табуированного в человеческую жизнь; это одна из земных и понятных, доступных наглядному постижению информ смерти. Причем для образа тлена характерно восприниматься не только визуально, но чувственно: через обоняние, слух, телесные ощущения. Так его представляют, в частности, в русской поэтической традиции: *Звонко чахнут тополя* (С. Есенин), *Снежный прах твой тепло серебрится* (А. Ахматова). При этом тлен телесно существует: дышит, пахнет, может быть теплым. Чувственно-телесные ощущения тлена возвращают ему жизнь, делают осязаемым, интимно воспринимаемым. Это мотив соблазняющего тлена, активно развиваемый именно в XX ст.. Тлен утрачивает безобразность, перестает быть пугающим и табуированным в силу причастности к смерти. Наоборот, он приобретает черты и свойства соблазна: *И пахнет тлением заманчиво земля* (Н. Гумилев). Причем это не хрестоматийный, утверждаемый традиционным и классическим сознанием «соблазн зла. Или мира. Мировой *искус* (курсив автора. – Э.Г.) [70, 25], а принципиально иной, введенный измененной парадигмой чувствительности, соблазн и обольщение чисто земной природой как естественным семантическим пространством жизнедеятельности человека – существа телесного, природно-культурного, заново учащегося принимать себя таковым.

Подобное восприятие и отображение телесности характерно для художественной системы Серебряного века, когда активизировались, во многом обусловленные мифологизацией сознания, поиски живых онтологических соответствий и тождеств с телесной организацией человека и бытия. Если обратиться к менее, нежели тлен, аксиологически и эстетически маркированным акустическим явлениям, т.е. явлениям, воспринимаемые слухом – звук, звон, шум, – то можно заметить и их оксюморонизацию и актуализацию те-

лесностью. Рука, глаз (зрение) и звук представляют для Серебряного века некое символическое первоединство, требующее восстановления и постижения. Например, звуки вполне можно активно производить, делать видимыми (*Фиолетовые руки... / Полусонно чертят звуки* (В. Брюсов)), а можно принимать и телесно ощущать как высшее откровение (*Звук в персты прольется* (О. Мандельштам), *Глас незримый* (С. Есенин)), а можно и эстетически воспринимать глазами (*Красочные шумы* (В. Брюсов), *Лебединое пенье / Нежит радугу глаз* (С. Есенин)).

Уже установлено, что мировой литературе рубеж XIX – XX приносит «открытие» телесности, стремление воспринять и отобразить ее во *всей* полноте, не избегая этически маркированных моментов. Можно говорить, что уже с 10-х гг. XX ст. телесность станет одной из значимых ипостасей художественно-эстетического процесса. Фактически, ни одно течение, направление, школа или же художник, практически, не смогут обойтись без прямого или опосредованного обращения, исследования, разработки такого явления, как сращение, единство души и плоти, а также языка и способов его проявления, реализации в художественной реальности. Здесь достаточно вспомнить уже хрестоматийные примеры – стихотворения А. Арто, рассказы, пьесы Д. Хармса, И. Беккета, произведения Ф. Кафки, А. Камю, А. Платонова, В. Винниченко или же знаковое произведение – «Тошнота» Ж.-П. Сартра.

Причем телесность в XX ст. проявляется не только через традиционно возвышенные образы прекрасного тела, высокой, эстетизированной чувственности, эротичности, как, например, традиционное явление поэтики художественной словесности – каприз. Каприз в литературе начала XX ст. перестает быть просто случайным помрачением рассудка, нервной вспышкой даже не чувств, а настроений и эмоций, аффектом, которые недопустимы, неприличны или же нивелируются, а может быть, и «облагораживаются», легитимируются игрой, ритуалом и кокетством в классическом, этически рациональном семантическом пространстве. Каприз прекращает быть пространством обыкновенного *gender-vous*, борьбы двух я. Активизируется именно позиция, борьба я. Но борьба я с самим собою, неведомым, бездонным, нервным и всегда случайным. Так, противоречивая, непредсказуемая сама для себя в своей автономии, воле, свободе и поступках героиня рассказа Н. Могилянского «Выстрел» требует, просит, унижается и унижает героя, лукавит, вымаливает, получает, играет и отрекается от своего желания: «"Хочеш, щоби я тебе поцілувала?" Я нічого не розумів, мене лишав останній розум... "Скажи лиш: "Я не люблю тебе, а тільки граюсь", скажи "Іграшко моя, дозволь мені погратись з тобою", скажи так – і я палко, щиро поцілую тебе". – "Я не можу того сказати, я не можу вимовити тієї брехні!" <...> "Скажи, мій любий, скажи, мій бажаний.." Упливала кудись моя воля, розум лишав мене... Якась хвиля підхопила мене і понесла, як легку перинку... Я сказав... Тремтячі уста упились в мої губи довгим скаженим поцілунком, від

якого я зомлів... А потім... потім почув злий, холодний голос, що сказав: «Краще б ти ударив мене по щоці або плюнув в очі...» [71, 38].

Каприз трансформірується в пространство самопознання, зустрічі я с собственной разноликостью, подлинностью всех ликов и неведомой ему самому несвободой, зависимостью от мира, которые живут в нем. В. Брюсов через рефлексию, откровенное признание чистого и девственно непорочного юноши, стремящегося погрузиться и пережить жизнь во всем ее многообразии, и прежде всего телесно-табуированном, явленном всегда через риторическую и семиотическую игру, откликнувшегося на зов порочной, глупой и пошло-кокетливой женщины («Ты – моя маленькая прихоть»), это формулирует так: «Та роль влюбленного пажа, которую я принял на час, – поработила меня. Какое-то особое чувство не позволяло мне с той минуты ни сказать слова, ни сделать поступка, которые нарушили выбранный мною тип. Это было, конечно, то чутье художника, которое не допускает прерывать мелодию диссонанса, вставлять в стих слова, противоречащие стилю пьесы, и класть на полотне рядом дисгармонирующие краски» [72, 317]. Как не позволяет та же *мелодия диссонанса* и каприз, ворвавшиеся в маленькое пространство купе через нечаянность взглядов и не вовремя зажженного проводником ночника, невесте из рассказа «Невеста» Н. Могилянского уйти или же противостоять страсти, безграничному, мощному чувственно-эротическому желанию случайного попутчика, незнакомца. Они оба отдаются этому оргиастическому, принципиально *внеэтическому*, даже *внеаксиологическому* настроению, или *ситуации принципиальной неопределенности* (М. Мамардашвили), подобных солнечному удару И. Бунина, ощущая, что каприз не может быть серьезен, сопричастен той жизни, где есть этически, аксиологически закреплённые нормы, представления, законы, действия, социально-этические факторы и регулирующие начала. Именно в силу того, что каприз более не соприкасается с конвенциональностью и рационально критически воспринимаемой, существующей жизнью, он – манифестация иных знания, истины и опыта. И проявляется это все через телесность. Именно поэтому вполне возможен и правомерен такой конец рассказа: «І наречена йшла назустріч своєму нареченому вся облита скісними ще променями веселого весняного сонця, з ясною усмішкою на обличчі, вся сяюча, як сонце, чиста й непорочна» [71, 46].

Каприз для рубежного сознания – это ответственное и невыносимо тяжелое состояние свободы, адекватности, соразмерности я себе в каждый момент выбора, в каждом поступке и желании, а точнее, в каждом мгновении поступка и желания, каковы бы они ни были, что бы ни несли с собою. Не случайно, каприз в модернистской литературе всегда сопровождается явными болью, ложью, унижением, но главное – одновременно и самоунижением, угрозой и самоугрозой, провокацией разрушения и саморазрушения, полной и непредсказуемой неизвестностью для *всех* героев каприза. Самые возвышенные, чистые, любимые и желанные прекрасным, настоящим, высоким и

благородным чувством героини преднамеренно создают аморальные, мерзкие, демонстративно грязные, вызывающие, циничные и провокационные ситуации, специально, демонстративно и целенаправленно помещая все (и прежде всего свое я) в обостренное до предела «поле этической оценки» [21, 77]. Героини, например, и В. Брюсова, и Н. Гумилёва, и Л. Зиновьевой-Аннибал, и З. Гиппиус, и Н. Могилянского принимают на себя роль порочных, развращенных женщин (куртизанок, пошлых искусительниц, пресытившихся утонченных сладострастниц, обыкновенных шлюх). И делают это не столько для того, чтобы проверить героя на выдержку, преданность, верность и влюбленность, сколько для иного. Для того, что более значимо, нежели само содержание поступка или же реакция на него других людей. Главным оказывается утверждение права свободной, суверенной воли я, их ценности, заранее ничем не predetermined, более того, пропущенной, испытанной на жизненность и важность самыми жесткими общезначимыми и общепризнанными этическими, аксиологическими нормами. Каприз оказывается естественным, гибким и чутким пространством, в котором и все дозволено (ведь – это классическая игра женского и мужского начал), и все несерьезно (ведь – это только игра), и все принципиально важно в каждой из мелочей и нюансов (ведь – это игра в жизнь, когда все границы зыбкие и ускользающие). Личность, попав в пространство и логику каприза, вполне может убить, причинить себе какой угодно вред, непоправимо изуродовать, изувечить себя и даже покончить жизнь самоубийством. Но она не в состоянии выдержать и до конца принять каприз как наглядный, телесно ощутимый эквивалент множественности мира, множественности истин, множественности я. И только избранным героям, тем, которым удалось хотя бы в бреду, болезни, истерике, мечте, экстатическом состоянии, экзистенциальном мгновенном прозрении, хотя бы чуть-чуть прикоснуться к подлинности каприза, почти всегда дано, даровано осознать как постфактум: «я пожал плечами и понял, что самая капризная, самая красивая девушка навсегда вышла из моей жизни» [72, 222]. [См. подробнее: 73]

Телесность проявляется в художественной словесности и не только через явно этически и эстетически сниженные, безобразные моменты, активизацию порнографического, физиологического (тошнота, выделения, экскременты), а через внимание к различного рода болезням и болезненным, пограничным состояниям, когда, в первую очередь, обнажается механизм смыслопорождения в измерении телесности. Например, К. Бальмонт в рассказе «Ревность» через экстатическое состояние героя, в котором сплелись и постоянное болезненное самокопание, и невроз, и желание социального доминирования, и непреодолимое чувственное, страстное влечение к женщине, и просто классический каприз, так определит сущность происходящего с ним: «Это был не только другой человек, мне совершенно неведомый, это было другое существо» [74, 124].

Явление телесности как эстетического феномена, как наделения человека местом, как возвращения, обретения сложного, многозначного, поливероятностного единства души и тела, активно коснулось также украинской художественной литературы. По тонкому наблюдению С. Павличко, довольно-таки поздно по сравнению с европейской и вообще мировой литературой, культурой, только с конца XIX ст., «неврозы, даже безумие, впервые появились на страницах украинских литературных произведений» [75, 237]. Неврозы, безумие, болезни, противоречивый герой, стоящий на грани разумного/неразумного, пропускающий эту проблему не только через призму сознательных установок, но и пограничных невротичных состояний, – явление маргинальной линии, «интересная часть культурной модернизации, которая длилась с конца XIX столетия до конца 20-х годов XX-го» [75, 237]. В качестве ведущих художников, в творчестве которых активно развивается невротическая тематика и поэтика, С. Павличко приводит имена А. Крымского, И. Франко, Леси Украинки, П. Карманского, О. Луцкого, а также разбирает ряд графоманских работ, активно развивающих состояние невротичности, сумасшествия. Таким образом, художественно-эстетическая практика активно осваивает, а точнее, возвращается и переосмысливает тот безмолвный язык телесности, который, по мысли П. Слотердайка, старше людской коммуникации.

А уже к середине XX ст. телесность, не переставая быть одной из доминант художественных практик, сможет стать и основой методов и методологий исследований. Например, фрейдистский, феминистский подходы и анализы или же активно разрабатываемые постструктурализмом, постмодернизмом доктрина и разнообразные практики «сращения», синтеза традиционно противопоставленных, в христианской традиции трудно соединимых, души и тела, этически определенной рациональности и чувственности плоти. Телесность в новой культурной ситуации, сохраняя довольно-таки сильную актуализацию культурной памяти, в то же время, обнаруживая исключительную способность в перенасыщенной различными смыслами культурной ситуации, поистине *быть очагом смысла* (М. Мерло-Понти), оказывается уникальным измерением.

Все это необычайно актуально не только для постановки и попытки разрешения проблемы внутреннего/внешнего человека, возможности, способов экстернизации глубинных экзистенциально состояний личности, но и для слова, которое приобретает, а точнее, обнаруживает в себе принципиально новые возможности и перспективы [См., например: 76-79]. В частности, это шизофренический язык Ж. Делёза, который он открывает через *бессмысленные* стихи и *Зазеркалье* Л. Кэррола, настоятельные, упорные абсурдистские поиски, эксперименты и жизнь А. Арто, литературных героев А. Камю и С. Фицджеральда, видоизменения и разнообразные смещения у П. Клоссовски. Из современной литературы, Ж. Делёз «узнает», что может быть *съедобное слово, слово-страсть, слово-действие, страдание тела* и

легкая, постоянно растягиваемая и ускользающая, как *туман над прериями*, который, скорее соединит, чем разделяет, граница между телом и языком. Постоянно апеллируя к Г. Гуссерлю, обыгрывая его, Ж. Делёз пытается преодолеть *великолепную стерильность* традиционного, длительное время довлеющего бестелесного смысла или того, что Ж. Лакан упорно и образно обозначает *недостатком своего места, пассажиром без места*. Ж. Делёз в тринадцатой серии «Логике смысла», озаглавленной «Шизофреник и маленькая девочка» настоятельно утверждает значимость иного состояния слова и смысла, принципиально неуловимых, сильных своей естественной телесностью, когда граница состояния тело/язык исчезает так же, как и *туман над прериями*. Существенно то, что «нам казалось, что мы на последнем рубеже литературных поисков, в точке высочайшего изобретательства языков и слов, а мы уже – в раздорах конвульсивной жизни, в ночи патологического творчества, изменяющего тела» [23, 117]. И в этой бездне господствует уже нонсенс, который *поглотил все* и который *дарует смысл*.

Ж. Делёз, опираясь, а по его образно точно передававшему суть происходящего выражению, *питаясь*, литературной традицией, вскрывает несколько механизмов, техник сращения и определяет его (сращения) сущность. Так, он шаг за шагом, а правильнее, путешествуя, различая, струясь ризоматическим образом, описывает такой вариант процесса сращения языка и тела, промежуточную территорию: «Один из основных технических приемов Кэрролла состоит в том, что событие представляется *дважды* (курсив автора. – Э.Ш.), – именно потому, что все происходит посредством языка и внутри языка. Один раз событие представлено в предложении, где оно обитает, и еще раз в положении вещей, где оно вдруг возникает на поверхности. Один раз событие представлено в куплете песни, связывающем его с предложением, а другой раз в поверхностном эффекте, который связывает его с бытием, с вещами и положениями вещей» [23, 56]. И далее, после того, как приводит многочисленные примеры из «Алисы», задает риторически значимый, с точки зрения сознания, принявшего телесность как категорию, вопрос: «Но нужно ли излагать событие *дважды* (курсив автора. – Э.Ш.), – ведь оба [случая] всегда существуют в *одно и то же время* (курсив автора. – Э.Ш.), так как они – две неразрывные стороны одной и той же поверхности, чье внутренне и внешнее, чье «упорство» и «сверх-бытие», прошлое и будущее всегда находятся во взаимнообратимой связанности?» [23, 57] И один из значимых, порой кажется, что жизненно значимых, выводов из подобного аномального состояния, процесса дарования смысла: «тело в целом уже ни что иное, как глубина – оно захватывает и уносит все вещи в эту зияющую глубину, представляющую собой фундаментальное дегенеративное изменение. Все есть тело и телесное. Все – смесь телесность и внутри телесность, сплетение и взаимопроникновение» [23, 123].

В связи с господством с середины XX ст. таких умонастроений, через понятия *повседневность, телесность, жизненный мир* (Г. Гуссерль), эмоцио-

нальная инфицированность (Л. Люрса), активно разрабатываемых различными областями гуманитарных наук, станет очевидным следующее. Проблема по-новому открывшейся укорененности я в мире; вопрос взаимоотношений и соотношений я и мира больше не могут быть разрешены без учета таких явлений и факторов, которые ранее считались либо очевидными и само собой разумеющимися, либо недостойными внимания, маргинальными. Телесность захватывает каждое явление в культуре, когда, например, активно развивается боди-арт (Б. Кроче) и его различные трикстеры в массовой культуре. Например, груди Памелы Андерсон рассматриваются не только как явно эротически, эстетически маркированная часть женского тела, которая имеет длительную культурную, литературную традиции осмысления. Но они реализуются и как нечто вполне самостоятельное по отношению к человеку, способное выступать в роли товара широкого потребления, постоянно рекламируемого.

Активизация интереса к жизненному миру, сопряженная с другими культурными фактами и факторами, порождает и приводит к кардинальным изменениям культурного сознания, когда особо напряженной будет проблема бытия и коммуникации. Именно к середине XX ст. для многих мыслителей и художников наступает осознание и убежденность: «все дело в том, что мы научились сомневаться в объективном мышлении и установили контакт в обход научных представлений о мире и теле, с таким опытом по отношению к телу и миру, который не удавалось освоить при помощи науки. Мое тело и мир не являются объектами, соотносимыми друг с другом через функциональные связи того рода, которые устанавливает физика. <...> *Я имею* (курсив автора. – Э.Ш.) мир в виде незавершенного индивида благодаря моему телу, являющемуся возможностью этого мира. Я воспринимаю положение объектов через положение моего тела или, наоборот, положение моего тела через положение объектов, но не в логической импликации и не так, как неизвестную величину определяют посредством её связей с данными объективными величинами, но в реальной взаимосвязанности и постольку мое тело есть движение в сторону мира, а мир есть точка опоры моего тела» [80, 447].

Приведенная обширная цитата из работы крупнейшего французского феноменолога М. Мерло-Понти, продолжателя учения Г. Гуссерля, корректирует не только с философскими, психологическими, социологическими работками, например, А. Арто, М. Фуко, П. Валери, Э. Юнгера, Р. Барта, Ю. Кристевой, Ж. Делёза, Ж. Бодрийяра. Она близка и с поисками, экспериментами, открытиями в области художественной культуры, в том числе и литературы. Здесь достаточно вспомнить творчество Л. Кэррола, С. Дали, Э. Ионеско, И. Бунина, Г. Маркеса, В. Шевчука, дадаистов, сюрреалистов, такие направления и течения, как поп-арт, кунст-праксис, концептуал-арт, арс повера, лэнд-арт, боди-арт, фотореализм, хэппенинг, инвайрэмент, митсшпиль. Пожалуй, одним из немногих объединяющих их понятий, будет понятие, а скорее, феномен телесности, понимаемый прежде всего как «”фигу-

ра” мысли, её ”ткань” или порождающая структура, предшествующая интенциональным актам сознания» [22, 297].

Более того, к рубежу XX – XXI ст. телесность становится все более самостоятельной и самоценной по отношению к я, утрачивающему свой классический статус; к подвергающемуся децентрации индивиду; легитимируется как нечто самодостаточное. В связи с этим она будет рассматриваться в широком диапазоне. Уже словарно-справочная литература, призванная подводить определенные итоги, следующим образом зафиксировала и отразила этот диапазон. Так, телесность толкуется, как социокультурный феномен, когда «включение “человека телесного” в социокультурное пространство влечет за собой существенные последствия для его тела, превращающегося из биологического феномена в явление социокультурное, приобретающего, в дополнение к своим природно заданным атрибутам, свойствам и характеристики, порожденные социальными и культурными воздействиями» [81, 464]. Актуализация телесности понимается так же как «следствие утраты культурой как таковой центрации на Слово: в границах постмодернистской парадигмы опыта телесность реализует традиционные функции ментальности – применительно к процедуре осмысления опытного содержания, телесность приобретает статус “внутреннего”, а ментальность – “внешнего” ракурса. В рамках же осуществления соответствующих визуальных метафор, фундированность телесностью оказывается гарантом подлинности (“аутентичности”) наличного сущего, позволяющим избежать доминирования симулякризованных пустот» [33, 826]. Телесность трактуется еще как «побочное следствие общей секуляризации теоретического и эстетического сознания Запада и служит одним из концептуальных обоснований деперсонализации субъекта» [41, 298].

Таким образом, понятие телесности для гуманитарной мысли рубежа XX – XXI ст. сопряжено с актуальными, конституирующими понятиями и проблемами Нового времени: личность, индивид/дивид, сознание, дух, рациональное, интеллектуальное, смысл, тождественность, самотождественность, симулякр, центрация/децентрация, усугубляющаяся секуляризация культурного сознания, в конце концов, логоцентризм и его замена преимущественно аудиовизуальным ансамблем знаков. Телесность оказывается и в эпицентре такого жизненно и культурно важного вопроса, как бытие и коммуникация, и не только с позиции активизированного природного, древнего безмолвного языка, и не только с точки зрения по-новому актуальной проблемы всеобщей полиглотности культуры. Это происходит и из того, как, в частности, Ж. Деррида сформулировал одну из главных проблем современного культурного сознания. Оказывается принципиально важно «настойчивым, упорным усилием феноменологии защитить разговорное слово, утвердить сущностную связь между *logos* и *phone* (курсив автора. – Э.Ш.), когда вспомним, что сознание обязано своим привилегированным статусом возможности живого голосового посредника» [82, 26]. При этом значимо осознавать, что подлинно

родственной логосу является *тело речи в мире*, т.е. нечто проявленное, вполне осязаемое, способное реализоваться и в обыденном языке, и в актах творчества, и в научных интенциях. И именно с точки зрения языка во всей его целостности, куда непременно должна входить и история разговорного языка, повседневности наряду с языком творчества и науки, возможна истинная живая связь между *logos* и *phone*, реализуемая и существующая в «голосе, феноменологически взятом, в речи в ее трансцендентальной плоти, в дыхании, интенциональном оживлении, которое превращает тело мира в плоть, создает из *Korper* a *Leib*, a *geistige Leiblichkeit* [Здесь: из корпуса плоть, духовную телесность (*нем*) – Прим. перев.]. Феноменологический голос и был той духовной плотью, что продолжает говорить и быть для себя настоящей – *слушать себя* (курсив автора. – Э.Ш.) – в отсутствии мира» [82, 27].

Естественно, что телесность, охватывая и пронизывая всю культуру XX ст., всесторонне и глубоко трансформируя культурное сознание, не может не затронуть и словесность массовой коммуникации, особенно если учитывать ее ведущее, привилегированное положение в медиатизированном типе культуры. Но так же естественно и то, что интеллектуальные идеи, к которым, безусловно, наряду с центрацией, децентрацией, принадлежит и понятие телесности, принципиально по-разному будут проявляться в различных сферах гуманитарного знания, например, философии, филологии, эстетике, социологии, психологии, культурологии, художественно-эстетических практиках, массовой коммуникации. И это необходимо учитывать для того, чтобы исследовать текст массовой коммуникации и происходящие в нем и с ним процессы, без «сведения его на то, что не есть он сам» [83, 137].

Повторим еще раз, что принципиально невозможно ожидать осуществление и понимание телесности в тексте *mass-media*, подобно тому, как, например, в литературе экзистенциализма, магического реализма, абсурда или же в кинопроизведениях Л. Бунюэля, А. Тарковского, неореализма. Ведь если образ горбуны, судьба телесно уродливой женщины с прекрасным лицом или же трагическое свидание горбуна будут изображены в произведении массовой коммуникации как в повести В. Шевчука «Горбунья» или рассказе И. Бунина «Роман горбуна», то получится совершенно иной результат, нежели в истинно художественном произведении. Исходя из специфики смыслового бытия *mass-media*, они, преимущественно, будут характерным материалом «желтой», криминальной прессы, сюжетом для «Окон» Д. Нагиева или же журналов типа «Шалуныя», «Ночные забавы». Песенки и шуточки кэрроловских Труляля и Тралюлю смогут украшать разговоры и игры со слушателями в живом эфире радиоведущих или же превратиться в текст одной из регулярных вечерних программ украинского музыкального телевидения – «Калыханка» или «Спокойной ночи» от Саши и Сирожи. Но имеют ли подобные тексты отношения к феномену телесности? Не являются ли они простым непрофессионализмом или же существованием массовой коммуникации в насквозь коммерциализованной культуре? Можно ли говорить, что проблема

бытия и коммуникации, живой, подлинной взаимосвязи logos и phone действительно находит воплощение в подобного рода обиходном, разговорном языке, повседневности или же это элементарная безграмотность, которая пытается выдать себя за китч, нечто модное и стильное? Насколько и каким образом, на каких основаниях вообще приемлема телесность для текстов, предназначенных для массового сознания? Стоит ли говорить о возможности соотношения в измерении телесности двух субстанциально различных типов словесности, составляющих целостность новоевропейской словесности? Корректно ли ставить вопрос о том, что приемы, способы, структурно-типологические открытия одного могут быть применены и действенны в другом? Или же стоит признать то, что художественная литература и массовая коммуникация разошлись в своем развитии и перспективах и теперь начинается всеобщая и неотвратимая медиатизация, в том числе и искусства, которая выльется в тотальное господство коммуникативистики, на чем настаивают американские исследователи? И, может быть, естественно признать, что изменяется и бытование телесности в текстах художественной литературы, подвергаясь все большей вульгаризации и натурализации, во-первых, и, во-вторых, стремясь достичь эффекта осязаемости в сетературе, интернетовских разновидностях литературы?

Отметим еще раз крайне важное для нас положение. Текст массовой коммуникации, как активный фактор формирования и реализации негенной памяти коллектива ни в коем случае не должен исключаться из общих тенденций развития современной культуры или же включаться в них *a priori*. Безосновательный и безответственный подход к тексту массовой коммуникации как некой структурно-формальной разновидности художественного текста или же идеологического, пропагандистского, социально-психологического текстов неправомерен и пагубен. В равной мере для него губительно и чрезмерное, беспочвенное выделение и отделение от типологически сходных, корригирующих, изоморфных типов текстов. В обоих случаях он будет рассматриваться, как нечто лишённое истоков и истинных рядов предшественников. Текст же массовой коммуникации всегда активно включен в культурный и словесный процесс, отображает *все* свойственные им особенности точно так же, как и тексты искусства, политики, экономики, науки. Подчеркнем еще раз, что проблема заключается в том, каким образом, на каких уровнях и с помощью каких средств и способов делается возможным реализация телесности *именно* в тексте массовой коммуникации. Более того, важным оказывается выяснить: является ли феномен телесности, столь значимый для культурного сознания XX ст., приемлемым для массовой коммуникации, особенно в своем феноменологическом восприятии (формировании). Проблема не в том, чтобы механистически перенести, рассмотреть и применить уже выработанные искусством, философией, социологией, психологией, филологией, культурологией представления, схемы, модели на текст массовой коммуникации и решить вписывается ли текст *mass-media* в них и

каким образом, а в ином. Главное – понять, каким образом текст массовой коммуникации реализует столь существенные общекультурные интенции. А для этого необходимо через обращение к значимым для художественно-эстетического и повседневного сознания новейшего времени культурным явлениям, тенденции и логику развития телесности в различных типах текстов. Без этого крайне трудно воспринять осуществление словесности массовой коммуникации в реальное движение культуры, а также выявить механизмы и способы *их* укорененности в этом движении.

Когда говорят о проблеме телесности в текстах, создаваемых различными средствами массовой коммуникации, то, как правило, имеют в виду непосредственно само тело, взятое в его натуралистически физиологическом, сексуально-эротическом проявлении и неуместно помещенное в какой-либо социальный контекст, в результате чего актуализируются преимущественно морально-нравственные, этические проблемы. Телесность в массовой коммуникации рассматривается преимущественно с позиции профессиональной и социально-нравственной этики и ответственности. Например, уже М. Маклюэн, обосновывая специфику реальности, создаваемой массовой коммуникацией, и ее воздействие на реципиента, пишет о том, что «сегодняшнее телевизионное дитя настроено на самые последние взрослые новости – инфляцию, бунты, войну, налоги, преступления, на красоток в купальниках – и сбито с толку, когда вступает в среду XIX в., которая все еще характеризует учебное заведение, где информация скудна, но упорядочена и построена по отдельным классифицированным планам, темам и графикам» [84]. Современные французские исследователи в области социологии и массовой информации Л. Люрса, Ж. Гоне [85] отмечают прежде всего негативное воздействие на индивида откровенных, постоянно повторяющихся, довлеющих сцен насилия и эротики, приводящих к мгновенному эмоциональному инфицированию. Ж. Бодрийяр в ряде работ постоянно и целенаправленно говорит о ловушке сети, создаваемой и обустроиваемой для современного человека массовой коммуникацией. «Мы живем, основываясь, по крайней мере, на двух принципах: на принципе сексуальной свободы и на принципе коммуникации и информации» [11, 97]. В результате чего «тело, к которому мы беспрестанно обращаемся, не имеет другой реальности, кроме реальности сексуальной и производительной модели» [86, 53], организуемой, поддерживаемой и упрочиваемой самым активным образом массовой коммуникацией.

Патогенному тексту массовой коммуникации (его идентификации, типологии, нейтрализации) посвящена докторская диссертация украинского специалиста в области журналистики Б. Потятыныка. В отдельных параграфах анализируются боевики и порнография как слишком очевидное, агрессивное проявление и эксплуатирование телесного начала, когда «логика общественной жизни или биологии заменена логикой элементарного физического удовлетворения» [87, 88].

О чрезмерном эксплуатировании, тиражировании, а часто и лишенном здравого смысла и какой-либо логичности использовании телесного начала, преимущественно физиологического и эротического содержания, говорят и иные исследователи в области современных средств массовой коммуникации. При этом подчеркивается доведенное до крайности обесмысленное употребление изображений тела. Среди последствий подобного состояния называются рост общего непрофессионализма журналистов, их специальное потакание вкусам, пристрастиям масс, негативное влияние на нравственность, разрушение этической и вообще аксиологической нормативной системы современного общества. Так, «Журналист» в № 1 за 2002 г. поместил ряд материалов с довольно-таки эмоционально маркированными заголовками на тему роли, уместности, функций сексуальных фотографий, тем, образов в современных средствах массовой информации: «Гримасы политической сексологии» (автор Н. Вайнонен) [88], «Наш порновоз, вперед лети!», (автор Н. Вайнонен) [89], «Эпидемия “желтой лихорадки”» (автор Г. Рогов) [90].

Безусловно, что проблема телесности в современной культуре, где господствующая роль своеобразных учителей социальной повседневности отводится средствам массовой коммуникации, [См. об этом: 91] – это, в том числе, и проблема нравственная, морально-этическая. И средства массовой коммуникации с их огромным влиянием на человека играют одну из ведущих ролей в формировании социально-этических, социально-психологических норм и представлений, выступая в качестве и учителей, и регуляторов общественных устоев, мнений. Однако если бы все сводилось лишь к морально-нравственной, аксиологической проблематике, то вряд ли телесности, в ее натуралистически физиологическом проявлении, уделялось бы столько внимания, и конфликт, возможно, было бы разрешить рядом документов и постановлений, имеющих юридическую, правовую силу, а также системой воспитательных и образовательных мероприятий. Например, наряду с рекламой «Скажем нет сексу без презервативов», направленной в своей основе на борьбу со СПИДом, вполне возможно было бы создать серию реклам против неупорядоченных, безответственных половых контактов. Популярность последних активно тиражируется рекламными кампаниями мобильной связи, молодежных спиртных напитков и даже соков. Кроме того, в современной культурной ситуации, пережившей ряд потрясений и сломов, переместившей все в семантическое пространство языка, было бы нетрудно найти действенное противопоставление подобного рода аморальным явлениям. Как пишет Ж. Делёз: «Нет непристойного самого по себе, говорит Клоссовски; то есть непристойное – не вторжение телесности в язык, а скорее их взаимоотражение и языковой акт, фабрикующий тело для мысли. Это тот акт, в котором язык выходит за пределы самого себя, когда отражает тело» [23, 367]. И тогда говорить о всевозрастающих, вездесущих, тотальных ловушки сети и мгновенной эмоциональной инфигированности, актуализирующихся относительно сексуализированного тела, телесности, было бы неуместно или это

касалось бы отдельных, преимущественно, лично и социально девиантных групп индивидов.

Аналогично обстоит дело и в том случае, когда телесность в текстах массовой коммуникации сводят преимущественно к фрейдовским, юнговским, или точнее, фрейдистским и юнгианским, психологическим приемам, представлениям, а также прагматически и утилитарно используемым открытиям и экспериментам в области социолингвистики и семиотики. Здесь особо отличаются специалисты в сфере рекламного и PR текстов, демонстрируя возможности знакового и символистского уровней вытеснения, самодостаточного функционирования, замещения живой жизни, в том числе и телесности [См., например: 92-95]. Причем именно знаково представленная и символически сфокусированная телесность играет явную ведущую роль в подобного рода текстах. Г. Почепцов, описывая семиотическую модель рекламы и обобщая существующие концепции рекламного текста, отмечает, что «рекламный текст воссоздает свой вариант мира, который не повторяет характеристики мира реального, а усиливает их. <...> Если речь идет о “чае”, то именно чай оказывается способным решить проблемы социального, а не физиологического толка» [96, 73]. Естественно, что множество одинаковых товаров, явлений и фактов (чай, спиртные напитки, сок, подгузники, белье, станки для эпиляции и т.д.) не отличаются в реальности. И, следовательно, «по этой причине единственной сферой, где возможно создание этих различий, становится символический мир» [96, 72].

С этим тоже трудно не согласиться, особенно если учитывать роль рекламы, пропаганды и пиара в современной культурной ситуации, да еще предсказанных и фактически детально описанных в романах антиутопиях Е. Замятина, Дж. Оруэлла, Р. Бредбери, О. Хаксли. Однако смена методологического ракурса, направленного уже не только на разрешение проблемы цепочки адресант – сообщение – адресат, где ведущим также оказывается понятие контекста сообщения, шифровки/дешифровки кода, создания, моделирования реальности; и не столько на психоаналитическую проблематику, обусловленную понятиями вытеснения, коллективного сознательно-го/бессознательного, фантазмов, желаний, явленных через систему образов и тем, возникает ряд вопросов.

Так, подобного рода тексты mass-media изоморфны текстам произведений искусства, но лишены того, что называется художественностью. И это отмечается большинством исследователей и не вызывает специальных возражений. В них нет подлинных специфических художественных эмоций, когда «искусство требует *двойного* (курсив автора. – Э.Ш.) переживания – одновременно забыть, что перед тобой вымысел, и не забывать этого. Двуплановость восприятия художественного произведения приводит к тому, что чем выше сходство, непосредственная похожесть искусства и жизни, тем, одновременно, обостреннее должно быть у зрителя чувство условности. *Почти* (курсив автора. – Э.Ш.) забывая, что перед ним произведение искусства, зри-

тель и читатель не должны забывать этого *совсем*» (курсив автора. – Э.Ш.) [97, 25].

Хотя тексты массовой коммуникации, особенно рекламные, все больше приобретают форму и структурно-типологические признаки художественного произведения и эксплуатируют эстетическое начало, тем не менее, говорить о двуплановости искусства здесь не представляется возможным. В них различными способами (гротеск, стилизация, ирония, пародия, черный юмор) подчеркивается условность, неестественность воспроизводимой знакомой, естественной повседневности, когда происходящее невозможно воспринять и пережить на диалектической грани реальность/вымысел. Причем это не является знаменитым остранением, выявленным русскими формалистами, или иными специальными художественными, эстетическими приемами, активно используемыми, например, в магическом реализме, театре абсурда, хэппенинге, кунст-практике. Текстам массовой коммуникации главное не вскрыть повседневность, обнаружить и обнажить происходящие в ней пагубные для личности и мира процессы, используя силу и специфику искусства. Фактически неважным является и художественное изображение предметного мира, когда «предмет не равен реальному. Словесное обозначение художественного предмета в произведении и эмпирического в практическом языке чаще всего совпадает (за исключением остраненного описания). Но, одинаково называясь, как по своей природе, так и по своим функциям это совершенно различные мыслительно-предметные образования» [98, 796]. В текстах массовой коммуникации предмет тоже не равен реальному, для него тоже не обязательны законы эмпирического мира, по нему тоже нельзя в полной мере изучать ни общество людей, ни общество предметов. Но этот предмет и не является тем же мыслительно-предметным образованием, что и предмет художественного произведения. Халат Обломова, дом Гомершляга, шинель Башмачкина иной субстанциальной и, безусловно, эстетической природы, нежели квартира к кофе (Nescafe), отбеливатель (Ariel), холодильник (Beко) в рекламном тексте.

Это становится возможным во много благодаря тому, что художественно-эстетическое начало здесь (в рекламных текстах массовой коммуникации) выступает, преимущественно, в роли предмета изображения, наряду с непосредственно рекламируемой вещью, когда происходит нивелирование и снятие в гегелевском смысле двойственности переживания. Художественно-эстетическое начало и порошок, зубная паста, зубные протезы, колготы, чай, кинокамеры, средства для эпиляции, уравниваются в процессе и способе изображения, они одновременно являются изображаемыми. Здесь условность происходящего, казалось бы, как и в искусстве, привносит то, что «мы можем одновременно ужасаться злодейству события и наслаждаться мастерством актера» [97, 25]. Однако на самом деле постоянно и настойчиво заставляет помнить, что это обыгрывание, разыгрывание, *знак* эстетической реальности, злодейства, счастья, благополучия, семьи, дружбы, секса, праздника,

крема, обуви, чая, кофе, водки, детских подгузников, вафель и т.д. А наслаждение от игры актера, хотя в большинстве случаев и сохраняется, однако осложняется изначальным и субстанциально обусловленным отсутствием художественно-эстетической цели и ориентацией исключительно на художественно-эстетический эффект.

Происходит формирование и реализация того, что Ж. Делёз, рассматривая художественный мир Клод Лоранс, определяет сложным понятием – порнология, когда одновременно ведущими выступают два традиционно антитектических начала. –Логия – это высшее, сознательно принятое и искомое духовное, а также осмысленно воспринимаемое и используемое предельное плотское начало – порно-. Порнология – аномальное единство. В нем на равных основаниях сочетаются, с одной стороны, теология, как тяга и потребность в чем-то высшем; в том, что способно обеспечить подлинный процесс идентификации человека, личности. А с другой стороны, порнографии, как пустой, самодовлеющей общности повторения и возобновления, но тоже призванной обеспечить, восполнить процесс идентификации. Это единство реализуется в языке тела, окончательно преодолевает грань и условность оппозиции душа/тело. Одно из проявлений порнологии – преобладающее визуальное обладание, когда «функция взгляда – в удвоении, разделении и умножении» [23, 370], что приводит к тому, что в тексте ничего не «удостоверяет подлинность различного» [23, 376]. Здесь нет и не может быть того, что Ю. Лотманом определяется как важное для феномена искусства эмоциональное различие реципиентом изображения и реальности, когда истинное художественное произведение осуществляет свое целое *через и в* этом парадоксе. Именно поэтому в тексте массовой коммуникации художественно-эстетическое начало подвергается деформации, выхолащиванию, преодолению, разделяя и умножая лишь до предела конвенциональные и автореференциальные знаки и образы, в том числе, и собственные.

Но если эти тексты лишены художественности, в них изначально не предполагается того, что Ю. Лотман определяет как формулу эстетического переживания – пушкинское «Над вымыслом слезами обольюсь...», – и они эксплуатируют определенный, ограниченный особенностями массовой психологии, стереотипный набор схем, приемов, моделей, то почему так действительна массовая коммуникация? (И особенно это касается проблемы телесности.) Почему индивид, прекрасно зная сущность товара, явления в эмпирической действительности, а также способности и свойства собственного я, даже натуралистически физиологические, попадает в ловушку символической реальности? Можно ли ограничиться разговорами о моральной распущенности и тяге к чувственно телесным развлечениям и удовольствиям, тем более культивируемым обществом? Только лишь проблема в коллективном социальном бессознательном и форме подачи, реализации архетипов этой и для этой *коллективной чувствительности племён* (Ж. Делёз)? Почему же уже во второй половине многоопытного, трагически-циничного и недоверчи-

вого XX ст. возникает у П. Бурдьё, П. Вирилио, Ж. Баландьё на основе длительного и скрупулезного методичного исследования ощущение и определение массовой коммуникации как тотальной «иносферы» бытия, если проблема в нравственно-этической деградации и/или манипулировании индивидом? Масса и массовое сознание не менее чутки и восприимчивы к различного рода влияниям и играм, чем отдельное я и частное индивидуальное сознание, тем более что об *информационной бомбе и стратегии обмана* (П. Вирилио) давно и открыто говорится. Наверное, проблема сложнее. Она не может быть разрешена, исходя только из социальных, общественных, идеологических, политических предпосылок и закономерностей, без учета специфики смыслового бытия и эстетической представленности текстов массовой коммуникации. И почему для текстов массовой коммуникации не ставится вопрос феноменологического восприятия мира, интенциональной открытости сознания, столь жизненно важных для культуры XX века? Как быть с тем, что современности уже известно: «первое среди культурных объектов и то, благодаря чему все они существуют, – человеческое тело другого как носитель определенного поведения. Идет ли речь о следах прошлого или о теле другого, главный вопрос состоит в том, каким образом пространственный объект может стать говорящим следом существования, как, наоборот, интенция, мышление, замысел могут отрываться от конкретного субъекта и становиться видимыми во вне, в его теле, в той среде, в который он себя создает» [80, 445]?

Именно поэтому проблема телесности в текстах массовой коммуникации сложнее, объемнее, нежели она представляется. Здесь значимы такие методологические позиции, которые учитывают, что высвобождение сознания и предметного мира из-под причинно-следственных и функциональных связей предполагает, что «чистое созерцание как чистое смыслообразование (интенциональность) отъединяется от основывающихся на этих связях мифологических, научных, идеологических и повседневно-обыденных установок и схем» [22, 318]. При этом, однако, стоит помнить, что для феноменологического восприятия крайне важна опора на многообразные формы, виды памяти, фантазии, которые способствуют процессу восприятия как процессу формирования спектра значений. А для массового сознания особо важны в своем преодолении, снятии фоны и фонды значений, которые, с одной стороны, способствуют тому, чтобы вернуться *назад, к самим предметам* (Г. Гуссерль), но, с другой стороны, активизируют различные виды памяти и поливероятностную, многообразную и принципиальную открытость сознания.

Так, входя в мир рекламы, мы тотчас же попадаем в мир демонстративно довлеющей, даже самодовлеющей телесности. Здесь фактически любые предметы, вещи, явления сопряжены с телом, как с тем, что имеет явно выраженное, четко очерченное местопребывание и осуществляется через такие феномены как, аффекты, страх, болезнь, шок, эйфория, страсть, чувственное наслаждение и т.д. Фактически все рекламные тексты, и особенно слоганы,

поддержанные, умноженные, повторенные видеообразами, призывают человека к его телесной организации и своеобразно пытаются дать ответ на вопрос О. Манделштама, что делать с ним, с телом. Это и «Ароматы путешествий» (слоган рекламы отбеливателя «Lenor» с новым экзотичным запахом), и «Проснись для наслаждения» (слоган одной из последних реклам сока «Дар»), и «Сделай на ТЮНС больше» (слоган рекламы леденцов «Тюнс»). При этом уже и на символическом уровне становится крайне сложно отличить один предмет от другого.

Кроме того, *все* без исключения предметы и явления хрестоматийным рекламным образом решают исключительно социальные проблемы, в силу чего телесность оказывается значимой не как сращение-единство души и тела, разума и чувственности, не как наделение *пассажира местом* (Ж. Лакан), а как знак преобладающего визуального обладания (Ж. Делез). *Все* без исключения предметы и явления актуализируются функционированием взгляда, что приводит к рассеиванию, нивелированию смыслового бытия образов и тем текста массовой коммуникации и активизации порнологии, когда в смыслообразовании главным становится пустое, самозначащее повторение и возобновление одного и того же. В результате этого действительно в тексте ничего не «удостоверяет подлинность различного» [23, 376]. Очень четко это было почувствовано и умело, профессионально тонко использовано в рекламной компании женских предметов интимной гигиены «Molped». Ее слоган («Настоящие для настоящих») и текст (основная идея – все рекламы предметов женской интимной гигиены однообразны и искажают реальность, а что же происходит на самом деле?) были, хотя и с прагматической целью, но направлены на преодоление пустоты и постоянной навязчивой холостой воспроизводимости застывших, семантически выхолощенных, мертвых смыслов.

Однако в рекламных текстах массовой коммуникации обнаруживается еще и преодоление, разрушение традиционно представленных значений символического мира, когда постоянная апелляция к образу социальной повседневности с заданными, готовыми смыслами и нормами оборачивается семантической опустошенностью и несостоятельностью, бесперспективностью. Например, пиво закономерным и естественным образом сопрягается с образами мужчин. Но как можно (подчеркнем еще раз) уже в символическом мире различить «Сармат» от «Арсенала», когда в обоих случаях ведущим является образ мужественного, стильного, красивого, сексуально привлекательного мужчины, а различия даются через нюансы, которые часто снимаются в усеченном варианте рекламного текста? А проблемы различения даже гипотетически не ставится. Так, в одном из вариантов рекламного текста пива «Сармат» загадочное, немного грустное и снисходительно непроницаемое лицо мужчины, по которому катится эротически сексуальная капля влаги, дается крупным планом рядом с запотевшей, покрытой тоже капельками влаги бутылкой пива. И лицо, и капля, и бутылка до предела довлеют телесностью. Они, как в фотореализме, даются в преувеличенном виде, разрастаясь и за-

полняя своей чувственностью и осязаемостью экран, интерпеллируя этим реципиентов, как бы заставляя принять за смысл и целевую установку чистое созерцание. А в рекламном тексте пива «Арсенал» главным героем является мужчина с загадочным, авантюрно-приключенческим, военным прошлым, но в его облике подчеркивается та же таинственность, красота, дикая стильность, сексуальность и превосходство, что и в предыдущем случае. Аналогично дело обстоит и с иными предметами и вещами. Например, женские средства гигиены и косметики дарят вечную молодость, красоту, неотразимость, защиту и уверенность в любых ситуациях, а, следовательно, с ними и престижность, социальную и частную значимость, гармонию в отношениях с собою, и, прежде всего, со своим телом (которое постоянно и настойчиво дробится на лицо, глаза, веки, ресницы, губы, ноги, интимные части). Но главное – все эти вещи даруют успех в любви, работе, карьерном росте, семейных взаимоотношениях.

Однако вопрос остается в той же формулировке: как в символическом мире отличить косметику Faberlic от Avon, дезодорант Rexona от Lady Speed Stick? Тем более, что набор эксплуатируемых тем, моделей, схем и приемов ограничен. С одной стороны, тематически и образно (счастливые, удачные, благополучные семья, работа, быт, отдых, досуг, развлечения, любовь, взаимоотношения между друзьями, коллегами, родственниками, с начальством). А с другой стороны, коммуникативными моделями (тип «лидеры мнений», «спираль молчания», «привратник»). А между тем ни художественностью, ни формулой эстетического переживания в их традиционном виде эти типы текстов не обладают, но сохраняют результативность, не меньше чем истинное художественное произведение. Это, в частности, подтверждается не только уровнем продажи рекламируемого товара, но и активным вхождением в обиход образов, афоризмов, тем реклам [См., например: 99]. Если раньше в жизнеопределяющие цитаты повседневности превращались классические художественные произведения, как «Горе от ума», «12 стульев», «Золотой теленок», то теперь, преимущественно, тексты реклам. И проблема не только в глубокой социально-общественной перестройке, в проникновении и господстве в повседневности телевидения, но и в изменениях культурного сознания и языков, ценностных способов, средств его осуществления. Так что же происходит?

Как нам представляется, ответ, или, по крайней мере, один из вероятных действенных вариантов ответа, можно получить, если применить феноменологический подход к восприятию, т.е. процессу создания значений, телесности в текстах массовой коммуникации. Так, проблема не столько в том, что различия предметов, вещей актуализируется относительно символического мира, где ведущим является определенный, в принципе, стабильный стереотипный набор схем, моделей, образов и приемов (все это можно отнести к методике построения текста), сколько в ином. За внешней, формально-структурной, стереотипностью и даже навязчивой повторяемостью в каче-

ственных рекламных текстах обязательно стоит множественность и поливероятностность смыслов, знание и уверенность в *необитаемости* (М. Мерло-Понти) своего тела и тела другого, в интенциональной открытости сознания. Именно тогда обнаруживается и активно демонстрируется «наличие в пространстве сознания образований, не поддающихся рефлексивному контролю» [22, 297], но не сводимых к психоаналитической, психолингвистической проблематике. Они актуализируют телесность как факт непосредственного, недифференцированного, нераздробленного присутствия я в мире; как укорененность индивида в мире посредством здесь и сейчас восприятия/формирования спектра значений *уловленного, схваченного, открывающегося* (Г. Гуссерль) предмета, его свойств, функций; как апелляция к различным видам и типам памяти. Причем память играет сложную, неоднозначную роль. Главным оказывается не то, что она хранит информацию об известном, идентифицированном и позволяет выявить, узнать и определить неизвестное, что традиционно по своей сущности, и формирует стереотипные установки, а принципиально иное. Рефлексия на восприятие предмета, вещи (реальных, иллюзорных, действительно существующих, вызванных припоминанием, ассоциациями или же четким рациональным знанием) вызывает *переплетение переживаний в единстве потока* (Г. Гуссерль), создает установки для интенциональности, которые собственно и формируют спектр значений данного предмета и образуют условия его истинной укорененности в мире.

В последнее время все чаще стали появляться рекламные тексты, основанные (сознательно или нет) именно на феноменологических установках. Например, один из вариантов рекламного текста стиральной машины «Ariston» (слоган – «Всегда рядом») разворачивается и вызывает переплетение переживаний в единстве потока, когда он начинается с изображения приближающегося открытого окна в едва намеченную, но чувственно уютную, спокойную, хорошо, со вкусом и тактом обставленную комнату. Под вновь-таки спокойный, уютный шум ветра и дождя, переплетающийся со звуками музыки и шелестом гардинных занавесок, на экране появляется надпись: «О листьях на ветру». Следующий кадр – имплицитный шаг внутрь единственно естественного и первичного жизненного пространства человека: дом. На экране на мягко мерцающем черно-белом фоне, в котором угадывается комната, находится корзинка с уютно, по-домашнему спокойно и защищено расположившимся в ней кошачьим семейством. Корзинка изображается не непосредственно, а через игру планами: кошачье семейство наплывает и приближается, прикрываемое струящейся под дуновением ветра занавески. Это тоже усиливает легкое, едва намеченное и именно этим эстетически сильное ощущение телесности. Кошка с тихим, умиротворенным мурлыканьем облизывает посапывающих котят, а на экране плывет надпись: «О мурлыканье кошки». Следующий кадр – следующий имплицитный шаг внутрь дома, следующее экзистенциальное углубление и активизация ассоциативного типа памяти и усиление эффекта осязаемости, чувственности. Перед зрителем на

экране вновь на мягком, нейтральном, рассеивающем черно-белом фоне мирно, счастливо, нежно, чувственно возвышенно и в то же время стильно спящая обнаженная пара, где женщина, оберегая, заботливо обнимает беззаботно посапывающего мужчину. А на экране плывет надпись: «О сопении Эдуарда»^{*}. А уже следующий кадр – на черном фоне, где работают еще несколько стиральных машин, все под ту же, прошедшую через весь текст, музыку дается непосредственно сама работающая стиральная машина «Ariston» и плывет надпись: «О стирке».

Таким образом, переплетение переживаний в единстве потока, телесность как *фигура, ткань* мысли (М. Мерло-Понти), узывающие *назад, к самим предметам* (Г. Гуссерль), активизируют такой дивергентный диапазон ассоциативной памяти, который естественно рождает в процессе восприятия значимый поток смыслов. Причем этот дивергентный диапазон в одинаковой мере является значимым, актуализируется и интеллектуальным и посредственным, не обремененным знаниями, сознанием. В этот диапазон, предполагающий чистое смыслообразование (интенциональность), равнозначно и равноправно имплицитно включены, например, и хэменгуэевская «Кошка под дождем», и «Розы в кредит» Э. Триоле, и классический фильм «Завтрак у Тиффани»; и излюбленное литературой экзистенциализма погружение в шум дождя за окном; и идущее от классической художественной традиции внимание и особое любование природой; их специфическим психологизмом, деталями, нюансами быта, и значимость стильных вещей, отношений, культиви-

^{*} В одном из вариантов этого рекламного текста в данном месте используется иная надпись: «О сопении папы». Нам кажется, что произведенное изменение крайне неудачно, даже криминально по своей сущности, а если перенести акцент в плоскость анализа и интерпретации текста, то поддается только фрейдистскому толкованию и заключает в себе, если использовать выражение Ж. Бодрийяра, радикальное извращение. В разбираемом примере не измененное по своей сущности изображение (молодая спящая пара), сопровождаемое измененной словесной информацией, несет в себе крайне опасный и социально психологически девиантный смысл. Казалось бы, явная прерогатива видеоряда должна сделать незначительным эффект от содержания словесной части текста. Но, по наблюдению П. Бурдые, «как это ни парадоксально, в мире изображения царствует слово. Фотография [в нашем случае видеоряд] не представляет из себя ничего особенного без сопровождающей легенды, указывающей на правильное прочтение» [100, 33]. И в нашем случае возраст героев не дает основания полагать, что они видятся и осмысливаются их достаточно взрослым ребенком для того, чтобы понимать, что такое стиральная машина, и пользоваться нею. Младенцы в силу многих объективных причин не могут знать, что такое «Ariston» и подобные технические приспособления, а также осознавать их ценность. Если же предположить, что перед нами девочка-подросток, в эротически страстной позе спящая со своим младожарым отцом, то самым закономерным образом напрашивается проблема нимфеток и всплывает роман В. Набокова «Лолита», а также множество статей в криминальной прессе или цикл передач «Цена любви», «Криминал». Естественно, что такое смыслообразование не имеет ничего общего с проблемой интенциональности и феноменологической телесности, а только лишь с патогенными факторами действительности или же с явным профессиональным просчетом.

руемая модными женскими, мужскими, детскими журналами; и важность кошки, семьи, мужа (мужчины), улаженного быта для обыкновенной женщины из повседневно эмпирической реальности.

К аналогичным примерам можно еще отнести некоторые рекламные тексты компаний мобильной связи UMS и Киев-Star, построенные на как бы струящихся, плавно, незаметно, по принципу глубокой дивергентной ассоциативной памяти перетекающих друг в друга образах-символах. Так, женские ладони, легкие, нежные, ласковые, складываются и превращаются в бабочку, а затем и становятся бабочкой, перелетающей с цветка на травы, а бабочка превращается в поле цветов, а оно изменяется дальше... Такое акцентирование внимания на взаимопереходах, взаимопроницаемости открывает необитаемость тела (М. Мерло-Понти) для массового сознания в доступных и понятных для него образах и ясных, легко воспринимаемых средствах. И дарование единого целостного смысла происходит через сплетение и взаимопроникновение различных открытых, феноменологических смысловых рядов.

Естественно, что проблема интенциональной открытости сознания и феноменологического восприятия телесности в текстах массовой коммуникации никоим образом не ограничивается только лишь рекламой. Хотя в силу объективных технических причин и массой доступности, распространенности, а главное – востребованности телевидения, она является здесь первичной и наиболее очевидной, понятной, действенной. Эта проблема оказывается, в отличие от децентрации, имманентно присущей и естественно необходимой в новых культурных условиях вообще тексту массовой коммуникации. Она реализуется еще, например, как своего рода *тело-текст* и *текст-тело* (Р. Барт), тотально охватывающих постсовременность, когда индивид постоянно живет и осуществляет я, свое, чужое, *в* и *через* различные коммуникативно-информационные практики: постоянное формирование информационной повседневности, знание мира сквозь тексты массовой коммуникации, о чем писал У. Эко. К тому же проблема интенциональной открытости и феноменологического восприятия телесности может осуществляться как особое, порой чрезмерно болезненное внимание ко всякого рода невротическим, экстатическим, эйфорическим, аффектным состояниям; как множественность и поливероятностность спектра значений, который формируется в децентрированном газетном, журнальном виде текстов, о чем шла речь, в частности, в предыдущем параграфе.

Следовательно, столь важное для культурного сознания рубежа XX – XXI ст. откровение: *Я имею мир в виде незавершенного индивида благодаря моему телу, являющемуся возможностью этого мира* (М. Мерло-Понти), – значим и действенен не только для философских, психологических, филологических, элитарно литературных текстов, но и для текстов массовой коммуникации. Однако здесь же появляется ряд вопросов перспективно исследовательского характера, разрешить которые возможно, лишь проследив тенденции и логику развития произведений массовой коммуникации в ближайшие

полтора-два года. Один из уровней реализации телесности в тексте массовой информации – уровень работы различных культурных кодов, надолго закрепляющихся в памяти культуры и особо активизирующихся в пограничные периоды, к которым, уже безусловно, принадлежит конец Нового времени. А одним из ценностных способов реализации этих кодов является игра, понимаемая, в частности, как актуализация, постижение порогов, границ, условностей, которые не столько разделяют, сколько естественно и плавно соединяют логически разнородные, разноуровневые явления, понятия и состояния, не утрачивая при этом чувство и меру граничности. И главным оказывается вопрос: каким образом работа культурных кодов памяти взаимосвязана с проблемой интенциональности и феноменологического восприятия мира, когда *уже* стало совершенно очевидно даже *для массового сознания*, что может быть *сто равноценных правд* (В. Винниченко) и проблема заключается не в отсутствии смысла и истины, а в том, что существует *слишком много истин* (Ж. Деррида).

Развитие этого мироощущения, которое к концу XX ст. было отображено и закреплено не только в многообразных художественно-эстетических практиках, текстах массовой коммуникации, но и философской, филологической, эстетической, социально-общественной рефлексии. При этом оно не завершилось, а даже наоборот, усугубилось и активизировалось, все более проясняя и реализовывая логику и смысловые интенции культуры восстания масс, самоосознанно легитимируя и упрочивая собственно ее слово и позицию в мире. Полиглотность культуры – это уже не столько интеллектуальная проблема и не столько стремление вскрыть и понять анатомию кризиса, сколько стремление воспринять и осмыслить происходящие быстрыми темпами в реальном движении культуры изменения, в результате которых кардинальным образом не столько изменяется вся парадигма чувствительности, сколько патогенным образом разрушается. Слово, особенно логоцентрическое слово, больше не является самодостаточным или же просто достаточным основанием для смыслообразования и смыслосуществования. Аномальность уже оказывается фактором жизненно определяющим и жизненно организующим в слове (точнее, в ансамбле знаков). Смысловое бытие культуры и человека все больше через *войну языков* (Р. Барт), *силы ужаса и отворачивания* (Ю. Кристева), которые укореняются не только в высокой, художественно-эстетической, но и в массовой культуре, эмпирической действительности. Многие интеллектуальные идеи и умопостроения высокой, логоцентрической культуры вторгаются в измерении повседневности. Этой проблеме и будет посвящен следующий параграф.

3.4. Образ современной повседневности, создаваемый средствами массовой коммуникации: к проблеме *вещей, чреватых словом*

Слом эпох – всегда сложное, соблазнительное, интересное, провокационное и актуальное во всех смыслах явление, особенно когда ты становишься свидетелем и непосредственным участником пограничной культуры, погружен в неё живьем. С одной, традиционной, стороны, пограничное состояние культуры до предела обнажает проблемы, противоречия, просчеты, успехи, желания, стремления *уже* уходящего и *еще* не пришедшего. Слом эпох привлекает исследователя становлением, балансированием на тонкой и опасной грани хаоса и порядка, неограниченной, потенциально плюралистической возможности свободы и авторитета нормы, диктата стабильности. Но, с другой стороны, переходное, граничное сознание – это опасная, коварная ловушка для исследователей. Чрезмерная углубленность и притягательность пограничности вполне может обернуться тем, что рубежность и переходность становятся подчас самоценными и самозначащими в своей сущности. Как пишет М. Тлостанова, осмысливая проблемы переходности, граничности современных культурных процессов, поднятые в работах американских исследователей конца XX ст., главным уже является не дихотомия, не противопоставление, исключение, «но скорее антипозитивистский принцип “и то, и другое, и третье”, и “внедомность” (отчужденное ощущение того, что дом и мир поменялись местами)... [101, 401] Главенствующим стало определение и самоопределение через значимую и пустую приставку *пост-* или *транс-*, когда происходит, по мнению большинства исследователей, художников, культурологов, журналистов своеобразное *опограничивание* мира, человека, стремление узнать, каково бытие *после* оргии, *после* языка, *после* человека, *после* культуры. В центре подобной фрагментации, «мозаизации» мира, культурного перекрестья, культурной бездомности «стоит медиативная личность-номада, иммигрант, беженец, лишенный культурного локала индивид, как символ постсовременного человека, страдающего от культурной динамики и головокружения...» [101, 402]

И, казалось бы, с этим трудно не согласиться, особенно если учесть уже хрестоматийное представление о том, что XX столетие – это столетие глобальных смертей: *смерти автора, смерти героя, смерти читателя, смерти жанра, смерти субъекта, смерти искусства, смерти смысла...* И одновременно абсолютного безразличия и нечуткости к проблеме этих смертей, когда значимым становится даже не столько процесс выживания, сколько безучастного переживания всего подряд. Однако есть и то, пожалуй, единственное, что действительно породил XX век – это повседневность. Хотя и в этой области возникает ряд проблем, обусловленных чрезмерной активизацией состояния и проблемы слома, переходности. Подчеркнем еще раз, что

вторая половина XX ст., безусловно, характеризуется актуализировавшейся проблемой сдвигов, перестройки и упрочнения новых соотношений, с одной стороны, между различными видами искусства, а с другой стороны, между искусством, наукой и повседневностью. Одним из частных следствий этой проблемы является сближение и взаимопроникновение социально-общественных, экономико-политических, художественно-эстетических, обыденно-повседневных интенций, когда до предела обнажается ценность граничности культурного сознания и его зависимость от текучести, рубежности и переходности как способов существования.

Культура – прежде всего специфическая человеческая *боль существования* и специфически человеческие формы ее преодоления в виде произведений искусства, философии, науки (В. Павлючук). В случае же с XX в. ситуация определяется, или точнее сказать, индивидуализируется до предела проблематизированным самим смыслом человеческого существования, понимаемого в одновременной реализации бытового и бытийного оснований. И одним из частных, но значимых подтверждений тому выступает активизация исследовательского внимания к повседневности или к тому, что Э. Гуссерль называл жизненным миром. Даже краткий обзор научно-исследовательской литературы, непосредственно посвященной повседневности [См., например: 41; 102-111], отражает глубинные процессы, превращающие естественное, принципиально неререфлектируемое, единственно нормальное и нормативное – жизненный мир – в проблему, в нечто принципиально оксюморонное: знакомо-незнакомое, привычно-чужое состояние. С этой точки зрения показательно даже название работы Мишеля де Серто «Изобретение повседнева» (1980) [111]. Повседневные, бытовые формы сознания и мышления начинают активно соотноситься с такими привилегированными формами сознания, как философское, историческое, политическое и художественно-эстетическое. Повседневность осмысливается как ценностное пространство формирования, становления и осуществления коллективного культурного бессознательного. «Постановка проблемы повседнева, – пишет И. Ильин, – позволяет изучать жизнь не в ее крайних, фиксируемых в философски отрефлектированных понятиях или в художественно-религиозных сублимациях, а в том виде, как она проявляется в быту, отчасти в сознательном, а в большей мере даже в бессознательном виде» [41, 202].

Нельзя не принимать во внимание и кардинальные изменения, которые мы наблюдаем в организации повседневности. Она, фактически, утрачивает статус лично неотчуждаемой сферы частной жизнедеятельности, где господствуют самоочевидные неререфлектируемые ожидания, а также «молчаливого» проявления культуры как социальной памяти общества. Повседневность становится проблемой, что тоже отмечается многими исследователями. Это обусловлено многими причинами. Однако одной из ведущих можно назвать резкое и быстрое появление все новых и новых способов накопления, кодирования и передачи информации, а также их беспрестанная смена в пре-

делах малого культурно-исторического времени, когда даже не происходит естественно природная смена поколений. К тому же семантическая и структурная перестройка классических способов коммуникации ведёт к появлению новых языков, кодов, систем считывания и декодирования информации, когда индивид живьем погружается и постоянно пропускает через свою телесность войну языков. Это с одной стороны. С другой, происходит дальнейшая предельная проблематизация символических форм культуры (Э. Кассирер) – мифа, языка, науки, религии, истории, искусства. Для современного сознания они утрачивают свою автономность, стремятся к взаимопересечению, взаимопроникновению, но уже на качественно иных основаниях, нежели были разработаны Э. Кассирером и его последователями.

Гуманитарная мысль второй половины XX ст. активно работает на смещении и совмещении этих форм. Символические формы культуры обнаруживают способность к гибкости и быстрой наглядной реакции на то, что М. Лотман определяет как реальное движение культуры. Достаточно вспомнить «Состояние постмодерна» Ж.-Ф. Лиотара, постоянные отсылки и апелляции к основным открытиям в области физики, химии, биологии, компьютерных технологий, например, в работах Ж. Делёза, Ж. Бодрийяра, чтобы понять глубинные аномальные процессы, характеризующие состояние всей культуры. Ж. Бодрийяр не раз будет возвращаться к проблеме *трансляций*, которые во многом и репрезентируют всеобщую бездомность культуры и человека, а также их превращение в вечных и безучастных ко всему скитальцев и паломников. Так в «Прозрачности зла» он пишет: «Экономика, ставшая трансэкономикой, эстетика, ставшая трансэстетикой, сексуальность, ставшая транссексуальностью, – всё это сливается в универсальном поперечном процессе, где никакая речь не может более быть метафорой другой речи, потому, что **для существования метафоры необходимо существование дифференцированного поля и различимых предметов. Но заражение всех дисциплин кладёт конец такой возможности**» (выделено нами. – Э.Ш.) [11, 14]. Эти формы культуры утрачивают свою символичность. Их актуализация совершается относительно повседневности, что особенно четко сформулировано А. Хеллер: «революция не может быть политической или экономической, а может быть лишь революцией повседневной жизни» [112, 165]. И Ильин, анализируя постмодернистское состояние культуры, приходит к выводу, что бурное вторжение естественнонаучных «дисциплин в современное теоретическое сознание – характерный признак переориентации научных интересов в сферу «поседева»» [41, 330]. При этом повседневность, в подавляющем своем значении, определяется, формируется средствами массовой коммуникации, что тоже уже не вызывает возражений и не удивляет новизной. Однако не стоит упускать из виду следующий важный непосредственно для нашей культуры момент, способный во многом прояснить реальное семантическое наполнение реального движения нашей культуры, нашей повседневности.

На современном этапе развития стран бывшего СССР, в том числе и Украины, средства массовой коммуникации, вторгаясь в область повседневности, превращая ее в образ, преумножают и без того аномальную по своей сути ситуацию. Причем ситуацию, близкую к ситуации петровских реформ в России XVIII века (См. подробнее Ю. Лотман «Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века» [113]). Как и тогда, в современной Украине произошла «такая трансформация сущности бытового поведения, что оно приобрело черты, обычно этому культурному явлению не свойственные» [113, 233]. Встреча советской культуры, выработавшей свои нормы, стереотипы и закономерности бытового поведения, и культуры западной (европейской и американской), базирующейся на иных формах обычной, каждодневной деятельности, породила аномальную повседневность. Механизм создания подобной аномальной ситуации описан Ю. Лотманом в указанной работе. Позволим себе обширную цитату для прояснения последующего хода исследования. «В каждом коллективе с относительно развитой культурой поведение людей организуется основным противопоставлением: 1) обычное, каждодневное, бытовое, которое самими членами коллектива воспринимается как «естественное», единственно возможное, нормальное; 2) все виды торжественного, ритуального, внепрактического поведения: государственного, культового, обрядового, воспринимаемые самими носителями данной культуры как имеющие самостоятельное значение. Первому носители данной культуры учатся, как родному языку, – погружаясь в непосредственное употребление, не замечая, когда, где и от кого они приобрели навыки пользования этой системой. <...> Первое поведение усваивается стихийно и невзначай, второе – сознательно, через учителей, и овладение им, как правило, отмечается особым актом посвящения» [113, 234].

В современной нам культурной ситуации как раз и произошла подобного рода подмена: повседневность, т.е. сфера естественного, лично-индивидуального и коллективного социального бессознательного превратилась в сферу перестройки и обучения. Реалии западной культуры, а если быть еще точнее, западной повседневности, постепенно, но основательно занимают место нормы, регулятора жизненного мира, заполняют матрицы общеизвестных и общепризнанных жизненных ситуаций, в которых естественно сходятся и взаимодействует культурное, социально-общественное и природное начала. И роль учителей отводится средствам массовой коммуникации в силу их статуса в современном обществе. Они, являясь тотальной «иносферой», активно, продуктивно способны выстраивать *тексты поведения* (Ю. Лотман), жестко и кардинально видоизменять уже существующие базы самоочевидных ожиданий и задавать новые горизонты ожидания, нормы и образы повседневности. Именно средства массовой коммуникации, активно используя реалии нашей повседневности, постоянно дают понять и почувствовать ненормальность того жизненного мира, к которому привык человек и который был для него *субъективно неощутимым* (Ю. Лотман).

Например, постоянно активно внедряемая в нашу информационную повседневность реклама порошка «Taid», поддержанная и усиленная пародийной репризой популярных комиков «Кролики», главным девизом делает выражение: «Вы еще вывариваете, тогда мы идем к Вам!», тем самым, повышая ценность не импортного порошка, а западного образа жизни, точнее повседневности. С первого взгляда – это вполне традиционное и успешное для рекламы решение проблемы. Реклама, как известно, пропагандирует не товар, а образ жизни. Тем более, что в этой рекламной кампании целенаправленно используются «простые» люди из нашей повседневной бытовой реальности. Однако престижность нового, внедряемого образа жизни базируется на усугублении противостояния моего, естественного и чужого, привносимого; на умалении, уничтожении обычной жизнедеятельности индивида, разрушении его повседневности и превращении человека в иностранца в пространстве собственной жизни. То, что для него являлось стихией единственно возможного, обнаруживает тенденцию к проблематизации, вариативности, отчуждению. Стихийно-естественное и вторично задаваемое не просто меняются местами, и не просто совершается приращение жизненного опыта и знания в измерении повседневности. Происходит уничтожение жизненно важных и жизненно ценных ориентацией человека. Первичная, «естественная» повседневность изображается с определенной долей иронии, дидактизма, снисходительной, всезнающей доброжелательности. Таким образом, задается дистанция не только оценивания, рефлексии, но и стороннего наблюдения, превращающего быт в *ряд знаковых явлений культуры* (Ю. Лотман).

При этом обучение новому – это стремление создать, задать жизненный мир, что аномально. Не случайно в той же рекламе «Taid» женщина одновременно с выбором нового способа стирки меняет одежду. Аналогично дело обстоит и в тексте рекламы телевизоров «Plano». Там герои кардинально меняют весь свой облик. И если в тексте рекламы «Taid» это самым предопределенным образом может и должно восприниматься как пропаганда порошка – женщина одета в белую блузу, – то в тексте рекламы «Plano» подобная смена имиджа непосредственно не обоснована свойствами товара. Проблема здесь заключается не только в специфике построения рекламной кампании и рекламного ролика, учитывающих психологические, социальные, экономические особенности аудитории и рынка. Перед нами знаковая игра в ритуализированную повседневность. Это как раз тот момент, когда реальная и эстетическая действительности встречаются в тексте, создавая смысловое целое мира и человека.

Понятно, что с точки зрения эмпирической реальности, эти рекламы направлены на внедрение идеи прогресса, идущей от более развитой технической, экономической, западной культуры. Нет ничего негативного, угрожающего моему жизненному миру ни в стиральном порошке «Taid», ни в телевизоре марки «Plano». Более того, новые товары, активно внедряемые в нашу повседневность, несут с собой освобождение человека от трудоемких лиш-

них работ, предоставляют ему время для иных дел, создают комфорт и уют. Так что проблема здесь не в самих товарах, бытующих в эмпирической реальности, а в создании их образа в эстетической реальности. Именно с точки зрения эстетической действительности усиливается и без того аномальное состояние культуры. В эстетической действительности происходит реакция, «собирающая все познавательные-этические определения и оценки и завершающая их в единое и единственное конкретно-воззрительное, но и смысловое целое» [114, 8]. В результате этого в тексте реклам создаются такие образы порошка «Taid» и телевизора «Plano», которые проясняют не случайное, predetermined отношение к *устойчивой определенности мира* (М. Бахтин). Этот мир базируется на противостоянии моей, привычной, «естественной» повседневности и привносимой, престижной, но искусственной, в силу чего требующей эмоциональных, психологических и даже интеллектуальных усилий для постижения и адаптации.

Происходят и определенные вторжения и изменения в пространстве телесности, которые ведут к ее деформации. Они подталкивают и способствуют тому, что пассажир, вопреки всем стремлениям погрузить его в чувственно-осязаемый, телесный, наделенный устойчивым, общепринятым, понятным смыслом мир, так и не может найти и заполнить свое место, так и остается без места. Это состояние можно описать приблизительно так, если использовать образ Ж. Лакана. А если говорить академическим научным языком, то начинается активное и беспредельное, необратимое расхождение смысла и множества равноправных и равнозначных, но неравноценных значений. Жизненный мир, допускающий дистанцирование, специальные условия для своего понимания и существования, не может не привести к глубинным трансформациям личности. Это мир дезориентации, дестабилизации, экзистенциальной тревоги и вины, а в конце концов, и глубинной культурной потерянности, бездомности, прежде всего на уровне повседневности и телесности. Просвещение и учительствование массовой коммуникации оборачивается *машинерией власти* (М. Фуко)*.

* Однако стоит отдельно оговорить следующий момент. Не все тексты массовой коммуникации усугубляют вполне естественное для переходного историко-социального, общественно-экономического периода аномальное состояние культуры. Так, например, в рекламных текстах стирального порошка «Bonux» (ведущий слоган – *удивительная свежесть*), стиральной машины «Samsung»-биокомпакт (ведущий слоган – *разумные размеры, разумная цена*), средства для волос «Pantine» (ведущий слоган – *начните со здоровья*), средства женской гигиены «Tampra» (ведущий слоган – *созданный быть незаметным*), смысловое целое – единый естественный жизненный мир, наполненный комфортом, уважением к человеку, любованием его телесностью и повседневностью. Здесь нет оппозиционности, даже несмотря на то, что подчеркивается европейское происхождение товаров, т.к. главным оказывается, женская сущность, актуализированная относительно общечеловеческих и общекультурных тревог и забот: чистота, красота, удобство, выгодность, вписанность в мой быт, защищенность. К сожалению, подобные тексты – редкость. Как пра-

Хотя если бы подобные процессы происходили только на уровне видения и отображения реалий, то говорить об аномальности не представлялось правомерным или же аномальное состояние культурной ситуации было довольно-таки преодолено средствами массовой коммуникацией как своеобразными учителями. Роль просветителей сводилась бы к постепенному нивелированию границы между исконной и привносимой повседневностью. И проблема, по большому счету, заключалась бы в реализации идеи прогресса, несущего с собой результаты и достижения научно-технического прогресса. Постепенно выработывалась бы и упрочивалась, становилась все более естественной новая база самоочевидных ожиданий, создаваемая и развиваемая массовой коммуникацией. Но надо отметить, что аномальность, создаваемая словесностью массовой коммуникации в эстетической действительности, реализуется на нескольких уровнях, обнаруживая и обнажая серьезность происходящих культурных изменений прежде всего, а может быть, и только в слове, превратившемся в ансамбль знаков, но не утратившем, а усилившем власть над культурой; в той глубине, где наиболее остро и неизбежно активизируется проблема бытия и коммуникации.

Итак, уровень прямого, непосредственного введения новых реалий, точнее, их образов в повседневность. К уже приведенным примерам можно отнести рекламный текст «Ariel-Gel». Здесь, помимо противопоставления «естественной» и задаваемой повседневности, вводится противостояние поколений отцы/дети и классическая оппозиция свекровь/невестка. Традиции, идущие от свекрови (старшего поколения), оказываются не просто неприемлемыми невесткой (молодым поколением), а ненужными, абсолютно не подходящими новой действительности. Казалось бы, что этот конфликт – конфликт борьбы и смены поколений, хорошо известный и разработанный художественной литературой. В тексте рекламы он используется, как готовая структура, активно апеллирующая к культурной коллективной памяти реципиентов. В принципе, в реальности символической, где, по мнению, например Г. Почепцова, и разворачивается сущность рекламного текста, так оно и есть. Однако смысловое целое произведения, каковым, безусловно, является и рекламный текст, предполагает целостную, *устойчивую определенность мира* (М. Бахтин), где не может быть ничего случайного. И когда невестка на реплику свекрови о характере геля утвердительно, с победоносной улыбкой отвечает: «Он управится, он со всем управится», – становится ясно, что западная повседневность должна приняться как жизненный мир, но жизненный мир, которому следует учиться и в постижении которого должны быть наставники. А следовательно, не только разрывается связь поколений, что, кстати, всегда классической художественной литературой определялось как трагедия и гибель духовности, а происходит сугубо прагматически детерми-

вило, эстетическая действительность не нивелирует аномальность реальной действительности, а усугубляет, надолго закрепляя ее в сознании повседневности.

нированная смена «естественной» повседневности задаваемой. Это разрыв по повседневности, который не может быть разрешен, нивелирован, преодолен путем естественного общения, диалога как ценностного способа понимания и постижения, что обусловлено принципиально различными, несопоставимыми и не знающими, а вследствие этого, не готовыми к постижению, восприятию другого, иного, языками и позициями.

Уровень опосредованного внедрения в повседневность новых норм и представлений через использование знаково-языковых практик. Повседневность – это не только вещи или же реалии. Повседневность – это еще и способ артикуляции, ценностной дифференциации мира, что находит, вполне естественно, отражение в слове и ансамбле знаков. Обилие новых слов в нашей действительности – не только показатель переходного времени, открытости общества переменам и проникновение в него реалий иных культур. Новые слова, активно используемые средствами массовой коммуникации, очень часто синонимичны уже существующим в нашем языке. Заимствованное и исконное слово существуют параллельно, приводя к путанице, неупорядоченности, аномативности. Но проблема употребления новых слов заключается не всегда в уровне профессионализма журналиста, его стилистическом чутье и общей филологической культуре. И не обуславливается эта проблема традиционным для филологии представлением о переходном культурно-историческом этапе, когда в бурное и активное движение приходит вся система языка. Проблема сложнее. Новые слова, обозначающие уже существующие реалии, приносят с собой изменение не столько в повседневности, что имеет давние традиции осмысления, но и самой повседневности как формы культуры, уже обладающей собственным легитимированным словом и позицией.

Например, частое употребление в словесности массовой коммуникации такого слова, как «бой-фрэнд» – не только дань моде, молодежный жаргон или же проявление конъюнктурных процессов, особенно характерных для переходных историко-социальных этапов развития культуры. Это введение новых этических принципов повседневности, явно неприемлемых для существующей традиции, вступающих в антитетические отношения с «естественным» жизненным миром. Двойное знаково-языковое существование реалии вновь вводит, провоцирует и усугубляет аномальное состояние культуры. «Бой-фрэнд» – это не просто «жених», «друг», «мой молодой человек», что, казалось бы, следует из контекстов употребления слова в средствах массовой коммуникации. «Бой-фрэнд» – это слово-сигнал, за которым для западной повседневности стоит представление о мужчине, с которым у женщины сложились определенные бытовые и сексуальные отношения, не имеющие общепринятых брачных оснований, чему в нашей повседневности выступает аналогом слово «любовник» или «сожитель». Синонимический ряд «жених», «друг», «мой молодой человек», адекватный нашей повседневности, всегда предполагал корректное, чуткое, тактичное и, можно сказать, этикетно риту-

ализированное проявление бытовых и сексуальных отношений, связывающих мужчину и женщину. Публичная демонстрация этих отношений всегда считалась неприличным, неприемлемым и открытая, демонстративная вербализация, тем более, официальная, знаково закрепленная, могла восприниматься как своеобразный вызов, оскорбление, скандал. Но постоянное употребление слова «бой-фрэнд», к тому же поддерживаемое обилием западных художественных и документальных кинофильмов, постепенно и неумолимо ведет к трансформации нашей повседневности или подталкивает к дальнейшему неизбежному и жесткому разрыву по повседневности. И тогда даже хрестоматийная проблема отцов и детей оказывается менее трагичной и болезненной, чем параллельное, безучастное сосуществование нескольких типов жизненных миров в пределах одного малого культурно-исторического периода. Это та проблема, которую Ж. Деррида определил как *слишком много истин*, но пропущенная через нашу повседневность и телесность и получившая конкретное культурное и образно-эстетическое воплощение.

Сейчас противостояние своего и чужого жизненного мира явственно ощущается. Но постепенно происходит утрата исконных оснований базы самоочевидных ожиданий, а новой повседневности придется учиться, отталкиваясь и ориентируясь не на свои исконные, нерелефлексивные традиции, а на структуры, схемы, модели, т.е. нечто дистанцированное, абстрактно-идеальное. Причем этот процесс фрагментации, «мозаизации», культурной бездомности средства массовой коммуникации поддерживают и усугубляют. Один из ярких примеров этого процесса можно встретить на страницах популярного женского журнала «Натали». В 7-8 номере за 2002 г. в этом журнале были опубликованы два материала об известном в современном мире явлении – свинге. Это новое для нашей повседневности слово, вводящее и новое понятие, – альтернативную форму полового поведения, – объяснялось автором (Е. Ждановой) не только при помощи прямого обращения к различного рода словарям, материалам специальных научных конгрессов, но и через сопоставление его с аналогичными формами поведения, существующими в нашей повседневности. Так, свинг трактовался и как стремление пар разнообразить свою сексуальную жизнь посредством приглашения новых партнеров, и как эквивалент любви по-шведски, имеющий давние корни в культурной памяти отечественных реципиентов, и как разновидность садомазохизма, и как элементарная измена, и как оргия.

На первый взгляд казалось, что средства массовой коммуникации актуализируют свинг относительно стабильных, устоявшихся нравственно-этических норм «естественного» бытового поведения. Уже заглавие статьи – ««Свин» или свингер» – с помощью иронического обыгрывания фонетического комплекса «свинг» указывает на систему ценностей, в которой стоит воспринимать это явление, травматически действующее на психику человека. Название миниатюры на ту же тему – «Любовь по-шведски или особенности национального свинга» – через цитацию популярных народных сатирических

кинофильмов «Особенности национальной охоты» и «Особенности национальной рыбалки» тоже, казалось бы, поддерживает и развивает тему неприемлемости подобного рода ненормальных отношений, их обреченности на несостоятельность. Оба материала утверждают ценность семьи, сексуальных отношений, ведущих к традиционному сексу, традиционному отцовству и материнству. Однако помещенные рядом со статьей и миниатюрой материалы на сексуально-эротические темы создают аномальное смысловое целое образа свинга, когда одновременно равноправны в создании семантического и эстетического целого *и то, и другое, и третье*. Так, на одной странице с окончанием статьи, где приводились доказательства опасности свинга, в частности: «в случае контрацептивной ошибки или обычной неосторожности возникает драматическая проблема с отцовством» [115, 53], давалась рубрика «Разговор на старую тему». Именно на этот раз разговор шел о контрацептивных средствах, дающих фактически 100 % защиту и уверенность в безопасности. Рядом с миниатюрой был помещен рекламный рассказ в доверительно-бытовом стиле «Эротекс – лучший друг женщин, или с сексом по жизни», сопровождаемый красочной фотографией счастливой женщины эротично изгибающейся под струями солнечного дождя [116, 53]. Сексу, контрацепции необходимо, согласно этим текстам, учиться. И тогда, что вполне естественно следует из сопряжения в одной плоскости этих материалов, свинг должен утратить угрозу и превратиться в приятное времяпрепровождение: ведь главное – идти «с сексом по жизни». Но этому нужно учиться точно так же, как стирать с «Ariel-Gel». В результате чего явления, вещи, слова как бы уравниваются в своей сущности, приобретая одинаковый статус, функции и место в процессе жизнедеятельности культуры и человека, и еще раз подчеркивая углубление и развитие общей для XX века ситуации: все изменения происходят *через и в языке и только*.

Таким образом, перед нами те же процессы, которые были характерны для уровня непосредственного отображения реалий. Тенденции эстетической действительности, реализуемые через знаково-языковые практики, отличаются усугублением аномального состояния. Образ повседневности дестабилизирует личность, заставляет ее не просто самостоятельно выбирать жизненные ориентиры – хочу традиционную семью, хочу бой-фрэнда, хочу свинг, – а лишает базы самоочевидных ожиданий, не дает общезначимых и общепризнанных норм и ориентиров, что является необходимым условием существования как ценностного смыслового феномена повседневности. Двойное функционирование реалий в текстах различных средств массовой коммуникации: через традиционное наименование и новое, еще не выработавшее контаминации, побочный чувственный тон, ощущаемые реципиентами, – вызывает удвоение реальной действительности, делает людей нечувствительными к аксиологическим, этическим, эстетическим представлениям, составляющим естественную стихию жизненного мира, и, фактически, лишает укоренности в мире.

Это явление можно определить как референциальную объемность, которая по своей сущности активизирует явление абсурдизации. “Цепляние” выражения за действительность (Н. Арутюнова) и стремление установить соответствие, тождественность слова – вещи, идентифицировать их, выяснить истину приводит к осложнению действительности, а также к децентрации сознания и самосознания реципиента. Объемно-лабиринтный характер произведения словесности массовой коммуникации разрушает нормативные отношения и стабильность иерархических систем. Именно он провоцирует и делает возможным тот *космический хаос*, где властвует *процесс распада вещей* (И. Хассан). Естественно, что это все приводит и к изменению сути произведений словесности массовой коммуникации, так как восприятие обусловлено прежде всего тем фоном и фондом знаний, к которым апеллирует. Как заметил М. Мамардашвили: «Зависимость восприятия от некоторого знания означает, что автоморфизм, связанный с осуществленностью или реализованностью акта восприятия, есть изменение собственного состояния. Приведение себя в иное состояние, чем я был до того момента, после которого можно считать, что нечто воспринято. Я другой, чем был до этого. Это фундаментальная импликация в самом факте зависимости восприятия от знания или понимание» [117, 254]. Акт восприятия, который есть и актом изменения я, предусматривает ориентацию и актуализацию относительно определенной нормативной системы, которая, в конце концов, и делает возможным существование знания, смысла, истины, тождественности, идентификации, я. Смысловое целое произведений словесности массовой коммуникации проблематизирует акт восприятия таким образом, что реципиент лишается даже права избирать какую-нибудь из предложенных реальностей. В нем все возможные фоновые знания накладываются и задают поливероятностную логику горизонта ожидания. Следовательно, можно говорить, что целое произведений словесности массовой коммуникации – это эквивалент ризомы. Под ризомой понимаются смысловые взаимоотношения, аналогичные «запутанной корневой системе, в которой не различаются отдельные отростки» [118, 276]; ризома – это то, что «порождает несистемные и неожиданные различия, которые неспособные четко противостоять друг другу по наличию или отсутствию какого-нибудь признака» [119, 276]. Именно референциальность с ее активной ориентацией на аналитичность суждений и на такие понятия, как именование, денотация, истинность, дает возможность проследить, как развивается ризомный смысл и какой образ мира и человека он задает.

Однако аномальность, создаваемая текстами массовой коммуникации в эстетической действительности, может быть реализована через более тонкие и мягкие сети. Это уровень символический, который предполагает активизацию диалогичности и взаимоотношений «я – другой». Если говорить кратко и схематично, то я – это человек, воспринимающий тексты, порождаемые средствами массовой коммуникации, другой – герой, создаваемый этими текстами. Главным оказываются не прямо вводимые и обосновываемые реалии

и даже не знаково-языковое удвоение действительности, т.е. то, что может быть осознано, воспринято и подвергнуто аналитическому разложению. Важно иное: «нас здесь не интересуют те действия, которые внешним их смыслом объемлют меня и другого <...> и направлены на действительное изменение этого события и другого в нем как момента его, – это суть чисто этические действия-поступки; для нас важны лишь действия *созерцания* (курсив автора. – Э.Ш.) – действия, ибо созерцание активно и продуктивно...» [114, 24]. Созерцание – это сложное живое переживание, основанное на избытке видения и воплощаемое в эстетической деятельности. Все детали, ценности текста, проясняющие какую-либо идею, образ в акте эстетической деятельности становятся «живописными моментами», почерпнутыми из «избытка моего видения, воления и чувствования» [114, 26], и завершающими и разрешающими эту идею, образ. В результате этого человек, обогащенный избытком видения и проникновением на позицию другого, по-иному занимает свое место в мире и вплетает себя в «ткань жизни как человека среди других людей» [114, 30].

И когда в текстах массовой коммуникации, например, рекламы кофе «Golden Eagle» используются образы и детали из западных боевиков, то перед нами не образ конкретной марки кофе и не его пропаганда, что предполагают закономерности реальной и символической действительности. В эстетической действительности я созерцаю героиню, отдающую ценности людям. При этом создается не образ кофе, а образ современной деловой женщины, занимающейся политикой, государственными тайнами в мире, агрессивно настроенном по отношению ко всем. Именно на создание такого смыслового целого и направлены следующие детали: сверхновый прибор идентификации личности, рентгеновский снимок руки и глаза. Кружки с эмблемой кофе «Golden Eagle», пакетики напитка – начало, символизирующее повседневность, – становятся лишь *живописными моментами* (М. Бахтин) наряду с прибором идентификации, электронными версиями частей человеческого тела – начала, символизирующего исключительную и опасную ситуацию. Кофе оказывается ценностным завершающим моментом образа тревожного, агрессивного мира, требующего постоянного напряжения, повышенных знаний, умений. У я, ставшего на позицию такого мира, естественной реакцией будет нервозность, страх, агрессивность, незнание, точнее, утрата языка и кода своей «естественной» повседневности. В этой ситуации разрыва по повседневности, когда нет общего языка, минимального взаимопонимания, принципиально невозможно то, что М. Бахтин определяет как *минимум согласия*, как необходимого условия диалога. В результате чего жизненный мир вновь окажется миром аномальности, когда одновременно возможны и необходимы дивиду несколько жизненных миров, среди которых уже практически невозможно отыскать свой, припомнить его.

В итоге повседневность оказывается уже не только жизненно важным фактором человека и культуры, но сущностным и ценностным моментом их

идентификации и самоидентификации в децентрированном и хаотизированном мире. Именно в повседневности сходятся, осуществляются и взаимодействуют различные типы слов, и logos и phone могут в полной мере осуществить феноменологическую функцию голоса, проявить и слушать мир. При этом массовая коммуникация, в силу своей субстанциальной природы и статуса в современной культуре, оказывается в глубоко сопричастной проблеме повседневности и ее осуществления через ансамбль знаков. Но, несмотря на крайнюю заинтересованность массовой коммуникации в повседневности, в различных формах и видах ее проявлений, как правило, проблематизация повседневности и ее активное вторжение в сферу символических форм культуры в исследованиях упускается все же из виду. А если и рассматривается, то в сугубо прагматической, нацеленной на практику, или же в философской, культурологической плоскости. Вследствие этого не учитывается несколько существенных моментов, проясняющих суть современного состояния культурного и словесного сознаний и указывающих на их, по сути, непереходный характер. Его, скорее всего, можно охарактеризовать именно как сложное смещение/совмещение внутри человеческой экзистенции бытового и бытийного начал, когда не просто каждый поступок, но каждая вещь, *безделушка быта* (Ю. Лотман) – *свидетель и судия* (М. Бахтин) не только личности, но и культуры.

Почему это происходит? Как это может не показаться странным и девиантным на первый взгляд, именно у безделушек быта и прежде всего таких распространенных в нашей повседневности, как открытки и чашки, преодолевается их исключительно «безделушечная» сущность, которая позволяла им быть просто эстетическим атрибутивным украшением, дополнением жизненного мира. Они перестали быть «немыми» вещами, а превратились в активные субъекты коммуникации, точнее, квазисубъекты коммуникации, а еще точнее, массовой коммуникации. Ведь в последнее время открытки и чашки все более и более становятся «говорящими», претендующими на самостоятельную вербально представленную позицию. Эти безделушки быта более не актуализируются только лишь пространством художественного изобразительного искусства (живопись, скульптура), где их традиционно рассматривали, а стремительно вторгаются в измерение ансамбля знаков, где активную и не последнюю роль играет слово. Именно им, серьезно не воспринимаемым, всегда милым и забавным безделушкам быта, в силу еще непрочного и до конца не проясненного, не определенного места и статуса в словесности (ансамбле знаков) массовой коммуникации, жизненно необходимы авторитетные и глубоко, прочно укорененные в культуре слово и позиция мировой классики.

Кроме того, собственно на территории безделушки быта, изначально и естественно глубоко упроченной в повседневности, причем не столько социальной, сколько частной, даже сокровенной повседневности, в современной культурной ситуации происходит встреча и взаимодействие предельно

различных аксиологических и эпистемологических позиций. Именно здесь активно и непредсказуемо, поливероятностно, наиболее очевидно разворачивается война языков, о которой так часто говорил Р. Барт. Кроме этого, не просто складывается, а активно развивается состояние, или лучше сказать, ситуация, вскользь намеченная М. Бахтиным в работе «К методологии гуманитарных наук» (1974). М. Бахтин, размышляя о таком явлении, как место и границы так называемых реалий в мире художественного произведения, одним номинативным, выделенным курсивом, как бы мозаичным, предложением, замечает: «*Вещи, чреватые словом*» [46, 365]. А затем, обращаясь к проблеме овеществления внесловесных анонимных контекстов, несловесной жизни, монолога и диалога, М. Бахтин «вдруг» вспоминает о вещи и замечает, вновь как бы вскользь: «вещь, оставаясь вещью, может воздействовать только на вещи же; чтобы воздействовать на личности, она должна раскрыть свой *смысловой потенциал* (курсив автора. – Э.Ш.), стать словом, то есть приобщиться к возможному словесно-смысловому контексту» [46, 367]. Но что происходит с вещью повседневности, уже не чреватой словом, но в полной мере раскрывшей свой смысловой потенциал, но актуализированной не высокой изящной словесностью, а текстами, репрезентирующими обыденное сознание, стереотипность массового сознания?

Открытки и чашки активно демонстрируют трансформации и метаморфозы повседневности не только в области вкуса и художественных, развлекательно-бытовых пристрастий масс. Современным открыткам и чашкам присуща большая довлеющая вербализованность: слово здесь уже не столько маркирует, выступает знаком события (юбилей, праздник, новоселье), сколько воплощает иные принципы и субстанциальные свойства коммуникации. Оно развлекает, информирует, просвещает, задает определенные нормы, базы самоочевидных ожиданий, фонды и фоны знаний, представлений повседневности. Слово с изображением порождают теперь примитивную сюжетность, во многом опирающуюся на принцип комиксов или лубка и лубочных картинок XVIII ст. [См.: 120-129]. Однако это крайне своеобразное наследование, реализующееся, скорее, через преодоление, кардинальное переосмысление традиции, активизацию формально-типологических, но не содержательных моментов.

В самом начале XIX ст., например, на фаянсовых тарелках, которые представляли собой не столько предметы обихода широкого демократического круга граждан, сколько элемент декора и рассматривались как определенные произведения художественного творчества – своеобразного синтеза скульптуры и живописи, – были распространены надписи. Тексты представляли собой либо примитивные, часто безграмотные надписи в народном стиле типа «В знак памяти», «В знак доброты», «За знакомство и любовь», «Кого люблю, того дарю» или небольшие пословицы, поговорки, прибаутки, либо цитаты из басен и од Крылова, Капниста, портреты Шевченко, Гарибальди, кн. Барятинского, на что особо указывает Е. Бубнова [121]. Эти явления

можно объяснить влиянием эпохи Просвещения, желанием на доступном, понятном в повседневно-бытовой среде языке объяснить, популяризировать и сделать определенным эталоном значимые смыслы. В них не было пошлости, вульгарности, не говоря уже о скабрзности, присущих современным безделушкам быта. Тексты того периода, во-первых, не были довлеющими и носили преимущественно атрибутивно-знаковый характер, поясняли смысл рисунка, проясняли тот литературно анонимный или фольклорный сюжет, который необходимо было припомнить, либо же явно отсылали (через рисунок, цитату) к конкретному автору. Несмотря на то, что «лубочные картинки по праву могут быть отнесены не только к изобразительному, но и к словесному искусству» [129, 595], это были вещи, именно чреватые словом. А во-вторых, актуализировались не в измерении информационно-коммуникативном, а преимущественно изобразительно-художественном. С этой точки зрения, они были «немыми» и написанное слово растворялось и нивелировалось изображением, которое было ведущим, не столько, конечно же, на картинке, сколько собственно на вещи.

Эти надписи *внесловесны* по своей сущности и отображают общепризнанное этикетно-ритуальное, информационно устоявшееся, подмененное стереотипным знаком (как, например, в языке цветов, веера) именование общеизвестного события, состояния. Скорее, можно говорить о создании настроения, активизации определенного фонда и фона знаний, ассоциаций на основе знакомых, распространенных в демократической среде сюжетов, тем из фольклора и, преимущественно, среднего и низкого стиля поэзии. Слово в этих безделушках быта не рассматривалось и не воспринималось как привычный, общепринятый вербально коммуникативный фактор, способный зафиксировать и донести сколько-нибудь фактически значимую (этическую, бытовую, познавательную, развлекательную и т.д.) информацию, даже включая трюизмы. С этой точки зрения, они были «немыми» и, скорее всего, выполняло ту же роль, что и название картины, а в случае с цитацией од и басен – иллюстративно-фоновую, способствующую либо созданию настроения, либо удачно комментирующую изображение, либо выступающую своеобразной рекламой и пропагандой. Хотя в последнем случае функции слова более разнообразны, полисемантически и апеллирует к высокому стандарту вкуса, в отличие от простой вербально-знаковой фиксации тривиального в своей сущности события, тем не менее, этот тип посуды получил развитие, преимущественно, в работах Киево-Межигорского завода и не был массово распространен. Можно даже говорить, что в дальнейшем процессе всеобщей демократизации культуры самым естественным образом победили традиции и интенции российского лубка, когда изображения в народном или же галантерейном духе дополнялись малограмотными надписями, как это отмечается, практически, всеми исследователями керамики и фарфора.

В современной культурной ситуации слово из атрибутивного, факультативного элемента, изначально присущего открытке и периодически появ-

ляющегося на посуде, превращается в начало, по значимости не уступающее изображению, а все чаще и превосходящее его. Слово, запечатленное на вещи, фактически, глубинно преображает и саму вещь, открывает в ней несвойственные, неестественные возможности и функции, обнажая специфический смысловой потенциал, деформируя ее субстанциальные основания, вводя и делая активным самостоятельным героем культуры. Безделушки быта становятся полноправными манифестантами определенной позиции, голоса, когда в современной культурной ситуации, преодолевающей насилие буквы, переживающей конец эпохи письменности, истории, воплощают, легитимируют и наделяют сверхсильными полномочиями то слово, которое длительное время было не-существующим. Причем не-существующим не только в измерении логоцентрического слова, но и историоцентрического, порожденного и укорененного исключительно в человеческом (социально-общественном) и историческом измерении. При этом развивается поистине аномальное состояние, когда человек и вещь как бы меняются местами, поддаваясь соблазну оборотничества и имитации.

Вещь, особенно *безделушка быта* (Ю. Лотман), вроде бы приобретает право на слово, на собственную позицию и голос, стремясь перешагнуть, разрушить отведенные им пределы ритуального и эстетического семантического пространства. И казалось бы, вещная среда, о которой писал М. Бахтин, действительно заговорила и в ней обнаружилось, раскрылось потенциальное слово и тон, «превратив все в смысловой контекст мыслящей, говорящей и поступающей (в том числе и творящей) личности» [46, 366]. В повседневности вещи, казалось бы, превращаются так же, как и в мире Ф. Достоевского. Однако они все больше становятся субъектоподобными и говорящими, определяющими коммуникативные процессы и тенденции. Вещь, и подчеркнем еще раз, особенно безделушка быта, как активная манифестация повседневности, приобретает форму мнимого существования, трансформируясь посредством демонстративно заявляемого и пропагандируемого якобы собственного слова, собственной позиции в культуре, в квазисубъект. Фактически у индивида отбирают монопольное право на его собственное слово в его же собственной частной повседневной коммуникации, навязывая определенные модели высказываний и поведения, а главное мироощущения и смысло-созидания. Индивид, беспечно и бездумно доверяя безделушкам быта, попадает в ловушку квазисубъектности, где кардинально деформируются и искажаются представления о *свидетеле и судии* (М. Бахтин). Человек же, наоборот, постепенно, но неумолимо утрачивает свое сугубо человеческое право на слово как на одно из важнейших специфических, неотчуждаемо культурных оснований и проявлений сознания (М. Шелер, Э. Кассирер) и бытия (М. Хайдеггер). Он, оксюморонно принимая одновременно всерьез и безразлично, трепетно и бездумно, безделушку быта, вступая с ней в квазисубъектные отношения, модифицирует слово как таковое. С точки зрения классического логоцентричного культурного сознания, возникает и развивается ситу-

ация радикального извращения, когда слово, а вместе с ним и человек, утрачивает память о своей природе, предназначении и функциях.

В современной культурной ситуации упрочнения и дальнейшего развития эпохи ансамбля знаков предельно значимо выяснить сущность и функции собственно слова повседневности в его наиболее интимно не рефлектируемом проявлении. Причем том проявлении, которое никогда ранее не принимало на себя такой роли, и не было столь публично в своем проявлении и существовании. Имеется ввиду слово, голос, запечатленные на безделушке быта, реализующиеся якобы *через* и *в* сугубо вещном начале. Это слово, претендующее быть одним из активных, целенаправленных и значимых в современной массовой коммуникации, по своей субстанциальной природе является уже вполне легитимированным голосом *безмолвствующего большинства* (А. Гуревич). Причем этот голос или позиция безмолвствующего большинства, не просто нашедшего выход для своих социально-общественных представлений, мнений (это традиционное слово массовой коммуникации), а предельно частных, тех, которые длительное время считались этически, аксиологически табуированными, имеющими право на вращение в интимных сферах. Рассмотрение такого «безделушечного» существования слова, как представляется, должно быть направлено, во-первых, на выявление его статуса, культурных истоков и природы; во-вторых, на особенности реализации в современной ситуации, определяемой большинством исследователей, как плюралистическая, как эпоха тотальной гибели идеологии.

Современное культурное сознание характеризуется глубиной онтологической взаимосвязанностью и неперенной со-противопоставленностью слова, изначально ориентированного на логос, осуществляющегося в нем; и слова, выполняющего утилитарно-прагматическую коммуникативно-информационную функцию. Причем эта взаимосвязанность, со-противопоставленность двух генетически и субстанциально разнородных типов слов демонстративно проявляется сейчас на всех уровнях существования слова, создавая особое, аномальное семантическое пространство, индифферентное относительно базисных оппозиций, противопоставлений и задающее неэклетическое совмещение разнородных смыслов, интенций, а также приоритет информации перед жизнью. В связи с этим напомним хотя бы стремление зафиксировать малейшие изменения в событиях, что выражается в перенасыщенности новостным эффектом реальности информационной повседневности, когда уже есть не просто новости, события или криминальные, культурные, спортивные новости, а хорошие и даже голые новости. К этим же примерам стоит отнести и актуализацию каждого акта жизнедеятельности информационностью, причем лишенной ценностно-нормативного основания [См. об этом: 130]. Не менее значимы трансформации и в сфере социально аксиологической. А. Хеллер рассматривает современную культуру как определенный итоговый этап развития культуры Нового времени. Она говорит о том, что сейчас происходит трагически непоправимая «тотальная субъекти-

визация вкуса», когда «люди с презрением относятся к тем, кто принадлежит к так называемой культурной элите, устанавливающей стандарт вкуса, потому что стандарт вкуса больше не признаётся» [112, 166]. Также отметим важность киноязыка и киномышления, захватывающих сознание культуры XX века. Более чем показательным примером является, помимо тотальной «рекламизации» действительности и искусства, еще и их «шоуизация», когда любой акт жизнедеятельности превращается и рассматривается как потенциальная возможность единства «представление – скандал», «роль – сенсация», «публичность – известность».

Можно говорить, что происходит, если не поглощение, то подавление логоцентричного слова, генетически несущего в себе память о культуротворческой миссии, словом информационно- и историоцентричным, изначально конвенциональным, выполняющим вторичную, утилитарную вспомогательную роль, не обладающим глубинной онтологической памятью и вследствие этого никогда не способным «откликнуться» на призыв:

Останься пеной, Афродита,
И, слово, в музыку вернись,
И, сердце, сердца устыдись,
С первоосновой жизни слито!

(О. Мандельштам) [69, 43].

Еще в начале XX века Н. Гумилев, почувствовав эти процессы, скажет так: есть читатели книг, а есть читатели газет. А уже в конце XX столетия Ж. Бодрийяр в эссе «Судьбоносные события» определит это с большей четкостью, жесткостью и акцентированием внимания на принципиально изменившейся онтологической ситуации: «Облучение тел началось в Хиросиме, но оно продолжается подобно нескончаемой эпидемии в виде излучения, испускаемого средствами массовой информации, образами, знаками, программами, сетями» [11, 55]. Здесь нет проблемы первоосновы жизни и слова, нераздельного, но и не слиянного с нею. Проблема в том, что здесь уже нет проблемы: Хиросима и знаки средств массовой коммуникации равнозначны, равноценны, безучастны по своему проявлению и воздействию на индивида. Действительность и разнородные типы слов образуют единое пространство жизнедеятельности и жизнестроительства, не чуткого и безразличного к их разнородности, что аномально. И как следствие, у феномена культуры в его обыденно-повседневном проявлении уже сформировалась прочная текстуально манифестируемая позиция – словесности массовой коммуникации, которые проникают в самое интимное пространство жизнедеятельности индивида. Причем, прежде всего имеются ввиду нетрадиционные тексты mass-media, которые хотя бы формально еще ориентированы на логоцентричное слово, корректируют с ним по ряду моментов, порой формально изоморфны ему и несут в себе и через себя типологическую память об этом. Подчеркнем, что это нетрадиционные тексты mass-media, о которых можно спорить: то ли они являются неотъемлемой естественной частью общелитературного про-

цесса (С. Весин), то ли литературный процесс составляет часть истории журналистики (И. Михайлин). Явление сложнее и трагичнее для реального движения культуры.

Дело в том, что происходит тотальное и незаметное пленение и поглощение повседневности, а главное более интимного, традиционно сокровенного семантического пространства – быта – чужим анонимным словом, утратившим всякую память о своей природе, статусе и функциях. А, может быть, это слово изначально не знало памяти и было безразлично к подобного рода состоянию. Например, готовые подписи на массовых открытках или надписи на чайных чашках, текстах мобиломании, охватывающие буквально все без исключения жизненные ситуации: от официально-торжественного юбилея до дефлорации. Повседневность в ее бытовом, наиболее открытом, доступном всякого рода влияниям, интимно уязвимом проявлении наполняется и заменяется/подменяется готовыми формулами, расположенными на предметах каждодневного обихода – на чашках:

Дорогой!
Я хотела
вложить в эту
чашку 1000 поцелуев
Чмок! Чмок! Чмок!

А может быть и такой вариант, воспитывающий подрастающее поколение:

Дорогому папе!
Кто постоит
За меня горой
– Папа, конечно,
Он – мой герой.

Кому я секрет
Доверить могу
– Папе, конечно,
Ему одному.

Или иной пример из области праздника, когда активно используются в качестве интерпелляции личные имена и их уменьшительно-ласкательные варианты: «Поздравления для Лиды!» (Дизайн Т. Менжинской, текст И. Бутенко, 2002 г.). На открытке изображена голливудовского типа пышногрудая дамочка а-la Мэрилин Монро, сексуально призывно демонстрирующая улыбку и длинные ноги, восседающая в мещанском букете гротескно нарисованных роз, а на развороте приводится стихотворное поздравление, обращенное ко всем Лидиям:

За судьбой не мчись по миру,
Распахни души глаза
Ощути в своей квартире,
Лидия, как хороши

Краски жизни! Окунайся
В реку роскоши земной,
На волнах любви качайся,
Наполняя дом мечтой!
Горизонт объемля взглядом
Не спеши его догнать...
Лида! Счастье твое рядом
Постарайся увидеть!

Личное начало, откликаясь на *мамулю...*, *Лидию...*, *босса...*, *дорогую...*, *любимого...*, *Борюсю...* т.е. привычное и самоочевидное в повседневности знание, утрачивает самоидентичность и способность к идентификации и самоидентификации. Индивид, а точнее все же, дивид начинает существовать не просто в обезличенной, а в бездомной и хаотизированной действительности. Причем смысл и хаос ни в коем случае не составляют бинарной оппозиции и даже не взаимосвязаны отношениями парности. В неклассическом пространстве «смысл может рождаться и в простой игре хаоса и случайности» [70, 241]. При этом *новые диагонали смысла* (Ж. Бодрийяр) актуализируются не столько относительно изображения, сколько имени как традиционно-го показателя интерпелляции любого человека, особенно в повседневности.

Конечно же, возникает соблазн объяснить подобного типа явления, исходя преимущественно только из деградации и последующего разрушения стандарта вкуса, что ведет к культурно-революционным процессам, о чем говорит А. Хеллер. Или же все перевести в плоскость альбомной культуры XIX ст.. Однако если бы это было действительно так, то (как это не прозвучит парадоксально на первый взгляд) это было бы реальным и прогрессивным движением культурного сознания. Оно свидетельствовало бы, во-первых, об изменениях в области поэтики и семиотики исключительно бытового поведения, если говорить об альбомной культуре, когда слово из интимного, доверительного пространства семейного, дружеского круга вышло на публику. Скорее, это можно было бы интерпретировать в ряду писемников, сборников забавных и поучительных историй и т.п. массовой литературы. Во-вторых, говорить об изменениях индивида (как частного, так и массового), избавлении его от тотальности идеологии, уничтожении тоталитаристского способа мышления и прорыве круга *власть-знание* (М. Фуко), если это касается политических, идеологических дискурсов.

Что имеется в виду? Ж. Бодрийяр в одном из небольших эссе с симптоматическим названием – «Ад одного и того же» [11, 167-183] – обращается к классической проблеме двойничества. Сначала он рассматривает двойника, появившегося еще в древних культурах, как проявление темной, патогенной стороны человеческой личности (то, чего всегда боялись, воспринимали как отклонение и стремились уничтожить). Романтики, Ф. Достоевский изображали двойничество как аномалию, как пагубную материализацию аббераций сознания, тайных движений духовной жизни. Это своеобразное прослав-

ление страшного и всемогущего своей древностью, неотторжимостью от личности человека двойника. И вот здесь Ж. Бодрийяр говорит, что если посмотреть на конец XX столетия, когда появляется и все более становится жизненно насущной проблема клона и клонирования, и сопоставить ее с проблемой двойничества, то, безусловно, последнее – предпочтительнее. Ведь двойник имеет «отца» и «мать»; двойник – это проявление прежде всего неискоренимости памяти как основы культуры, человечности, метаний духа, болезненности и неуспокоенности сознания. Более того, сама болезнь оказывается гуманнее и человечнее, чем акт клонирования и феномен клона – простого дурного, бесконечного повторения, уничтожения двойника-зеркала, когда только и остается: $1 + 1 + 1 + 1 \dots$, т.е. ад одного и того же. Аналогичное развитие мысли можно наблюдать и у Ю. Хабермаса [12], касающегося проблем биотехнического кардинального изменения человека, доличностной жизни эмбриона, клона. И поэтому, естественно и закономерно, с этих позиций переосмысливается и XIX век, и XX столетие, и, естественно, начало XXI.

Так вот, если эксплицировать эту мысль Ж. Бодрийяра на проблемы слова, причем и в его логоцентрическом, и в факто-, историоцентрическом проявлении, то окажется, что слово на чашках, открытках и подобного рода «говорящих» безделушках быта несет с собою и упрочивает тоталитарный способ мышления, который в условиях неклассического типа культуры обернулся *адам одного и того же* (Ж. Бодрийяр) или *комфортабельным концлагерем* (И. Хассан). Безусловно, что надписи на чашках, подписи на открытках можно толковать, как явно банальные, пошлые, вульгарные, лишенные даже намека на корректность, тактичность, наличие вкуса, стиля. Конечно же, их можно возводить к народной культуре, традициям ярмарок, лубка, которые особенно активизировались в эпоху демократизации культуры и восстания масс. При этом провозглашаемые демократизм и новая плюралистическая эстетическая парадигма культуры, вполне могут объяснить омассовление и вульгаризацию вкуса, которые через предметы потребления, активно, беспрестанно тиражируемые и запускаемые в производство, массовое потребление, проникают в быт, заполняют его. Однако это не совсем точно отражает происходящие процессы. Проблема сложнее и находится, как нам представляется, в иной методологической, семантической и эстетической плоскости.

Необходимо помнить, что открытки (как в их традиционном бумажном формате, так и виртуальные, интернетовские, существующие в услугах мобильной связи, использующиеся в SMS-сообщениях), чашки и прочие «говорящие» вещи – как информационно-коммуникативное явление – обусловлены ментальными особенностями культурного сознания, выступают кодификатором и хранителем социального культурного бессознательного. К тому же они зависят, и на уровне синхронии, и на уровне диахронии, от экономико-политического, социально-общественного, идеологического состояния. Тем более, что на чашках и открытках в последнее время преобладает не столько визуальное начало, и не условно иконическое, когда, например, роза – знак

любви, елка – Нового года, свечи – Рождества, и не этикетно вербальное, когда достаточно минимальной надписи, скажем «Поздравляю», «С 8 Марта», «С Новым годом», «С новосельем», «Лучшему общественнику», а иконически сюжетное и словесно-информационное [См, об это подробнее: 131].

Помимо самостоятельных текстов, несущих свои собственные смыслы, все активнее появляются центоны, способствующие окончательному опошлению любого намека или же памяти о стандарте вкуса; стремящиеся через якобы смеховое начало лишить индивида способности к критичности, аналитике. Центонными составляющими здесь выступают авторитетные слова и имена мировой художественной классики и их обыгрывание вульгарным, крайне пошлым, а то и скабрёзным анонимным словом. Например: на чашке изображена мультипликационного типа забавная, даже милая и смешная румянощекая девушка, придерживающая руками полы жакета. Её сопровождает надпись – цитата, первая строчка из широко известного элегического, философского и пронзительно грустного в своем очаровании стихотворения «Что в имени тебе моем...» А. Пушкина. Поворот чашки – и та же девушка с распахнутыми полами, демонстрирующая нижнее белье. Ее тоже сопровождает надпись – анонимный ответ на пушкинские строки: «Ты оцени груди объем». Или непосредственное, подтвержденное цитирование дневников А. Чехова, который, как известно, часто записывал мысли и идеи, не помечая, кому и каким образом – пошляку или трагическому герою, и с тонкой иронией или же сарказмом, дурно пахнущим юмором – вложит эти слова в произведении. На чашке изображена кровать. На кровати и по ней расположились мужские ноги; на кровати – перепуганная растрепанная женщина с ярко выраженными гиперсексуальными признаками; перед женщиной стоит недоумевающий муж. И надпись: «Радуйся, если жена изменила тебе, а не Отечеству. А. Чехов». При этом центонными составляющими могут выступать слово и иконическое изображение, как, например, в случае с «Казачки пишут письмо Мерседесу», где обыгрывается знаменитое полотно, его название, ставшее фондом современного фольклора. Надо еще отметить, что надписи на чашках и открытках, особенно в их центонном варианте, поддерживаются и обретают аудиальное смысловое бытие в различных радиопрограммах, особенно массово распространенных приколах «Русского радио» от Николая Фоменко.

Безусловно, что это можно интерпретировать в измерении постмодернизма, который еще активно, глубоко, сознательно, а порой и ностальгически переживает цитацию, игру, шок, эпатаж. Именно для уходящего постмодернизма «ценностная позиция автора, проявляясь в приемах сталкивания цитат друг с другом, не соотносится ни с одной из них; это – намеренная цитатная нон-селекция, где автор выступает как режиссер, организующий «чужие голоса»» [98, 1191-1192]. Можно, конечно, рассмотреть эти явления цитации в перспективе, предложенной Е. Козицкой. Так, «широкое использование цитатного слова в газетном и рекламном деле рассматривается специалистами,

журналистами и рекламистами, как один из самых эффективных способов воздействия на аудиторию, как прием, интуитивно или сознательно используемый для того, чтобы пробудить активное внимание реципиента (читателя газеты, адресата рекламы)» [132, 3-4]. Возможно трактовать цитацию и как традиционное, можно сказать, хрестоматийное явление культуры в целом. Наблюдения М. Гаспарова и Е. Рузиной над цитацией, основанные на материале поздней Античности, могут свидетельствовать не только об укорененности в традиции, не только о приращении смысла, но и о «глубоком историко-культурном разрыве между материалом и его центонной обработкой» [133, 210].

Но тогда возникает вопрос: есть ли в подобного рода «безделушечных» словах и текстах приращение смысла, его эстетическое переосмысление? Или же более уместно говорить о разрыве между материалом и его центонной обработкой? А может быть, активизировать проблему нон-селекции и режиссерства «чужими» голосами, хотя вполне подойдет и хрестоматийное для массовой коммуникации видение проблемы: эффективность воздействия на аудиторию? В приведенном ряду вопросов нет иронии или же пародирования представленных точек зрения на явление цитации. Это стремление показать, что традиционные подходы в случае с принципиально неклассическим явлением, когда слово, изображение, вещь, человек вступают в сложные, изначально поливероятностные, непредсказуемые отношения, не могут быть адекватными и прояснить сущность смысла. Ведь они парадоксальным образом одновременно *все* оказываются уместными, продуктивными и бесполезными, бесперспективными.

Именно поэтому стоит переакцентировать внимание не на смысл, ценность, а на способ производства смысла, ценности, как это предлагает А. Компаньон. Тогда цитация на семантико-эстетической территории безделушки быта обнаружит аномальную ситуацию, когда слово массовой коммуникации – слово, которое основано на специфических правилах символического функционирования, отличных от логоцентрического слова классики, – будет не уничтожать свойства последнего, не копировать и не симулировать их. Оно, слово массовой коммуникации, фактически актуализирует ситуацию иронического безразличия по отношению к художественному слову, несмотря на то, что постоянно его обыгрывает. И здесь мы вновь вернулись к идеям и проблемам, обсуждавшимся в первой главе работы. И вновь вполне, как нам представляется, уместен и обоснован вывод о том, что это состояние обусловлено тем, что слово массовой коммуникации изначально конвенционально и автореференциально, стремиться симулировать иные слова, позиции и голоса. А постепенно оно пытается подменить симулякрами уже сложившиеся и узаконенные формы смыслосуществования, при этом претендуя на автономность и самостоятельность по отношению к якобы признаваемым и почитаемым, в смысле тоже необходимым, словам и формам смыслопорождения и смыслосуществования. К тому же укореняясь в интимной повсе-

дневности человека, проникая в нее посредством обыгрывания уже знакомого и привычного слова, подобное слово задает своеобразный способ производства смысла и уже не скрывает безразличия по отношению к любому из видов центрации и авторитетности, памяти. Активизируется проблема «беспамятства» и «бездомности» слова, обращенного в социум, мир, к человеку.

Слово открыток и чашек, проявляя заботу и внимание к человеку, лишая его ненужных, излишних, обнаруживающих способность к стереотипному, клишированному, поточному решению проблем и забот, в том числе и думанья, заменяет/подменяет собой интимное пространство жизнедеятельности личности. Этим оно отличается от «альбомного» слова, которое функционировало в узком, интимном кругу, защищенном этикой, этикетом, чувством такта, личностной вовлеченности в происходящее. Это стало принципиально невозможно при разговоре о современной безделушке быта, чреватой словом. В данном случае происходит опубличивание, проституирование сокровенного по своему характеру слова. Человек, принимая подобные безделушки быта, заполняя ими свое повседневно-бытовое семантическое пространство, фактически добровольно и даже с охотой и желанием отказывается от собственного слова, собственной позиции в собственной же коммуникации. Слово и вещь срastaются, фундируют, обнаруживая способность быть тесно взаимосвязанными и слишком навязчиво представлять «генеративную спираль власти – уже не деспотичное построение, но непрерывное разветвление, свертывание, строфу, развертывающуюся все шире и строже, без истока (и катастрофы) ...» [86, 37].

Этот прием был четко вскрыт и описан еще Дж. Оруэллом в романе-антиутопии «1984». Для писателя совершенно ясно, что в условиях тоталитарной культуры «послать письмо по почте невозможно. Не секрет, что всю почту вскрывают. Теперь почти никто не пишет писем. А если надо с кем-то снестись – есть открытки с напечатанными готовыми фразами, и ты просто зачеркиваешь ненужное» [134, 85]. Но в тоталитарные времена хотя бы четко обозначена дихотомия свобода/инквизиция, власть/оппозиция (революционность, диссидентство). И слово в такой культуре тоже имеет четкую дифференциацию по природе и функциям: официальное, однотонное, до предела серьезное, одностилевое и неофициальное, карнавализованное, диалогическое (М. Бахтин), то, которого всегда опасались и на которое устраивали гонения.

А как быть со словом чашек, открыток, мобиломании и т.п. в ситуации нашей культуры? С внешней точки зрения она, конечно же, не тоталитарна и *послать письмо по почте возможно*. Это во-первых. Во-вторых, всевозможные подписи, надписи, иконические знаки явно, публично навязчиво демонстрируют разностильность, неоднотонность, апофеоз карнавализации. Неужели открытку с изображением обнаженной красотки, прикрытой лишь сексуально стекающей мыльной пеной, на фоне роскошного, притягательно поблескивающего автомобиля (знака мужского начала), и с текстом, апелли-

рующим к фольклорно-анекдотическому, разговорно-обиходному началу («Намылилась к тебе в гости»), можно актуализировать относительно мира, изображенного Дж. Оруэллом, Е. Замятиным? И неужели кто-либо осмелится сопоставлять мрачный мир, полный давящей идеологии, тирании, принуждения, унижения, с милой, забавной, фривольной чашкой для розыгрышей, приколов, беззаботного досуга, хорошего каждодневного настроения, да еще и обыгрывающей в разговорно-вульгарном стиле через цитацию слово всемирного классика? В псевдорусском стиле изображены богатырь а-la Алеша Попович и кустодиевского типа красавица в кокошнике и с длинной косой, которые мирно почивают на кровати, а надпись гласит:

Чем меньше женщину мы любим,
Тем больше времени для сна!

Однако когда информация, которую несут безделушки быта, перестает быть показателем социальной дифференциации, сигналом вкуса, знаком определенного рода закрытой, интимной, недоступной публичности повседневности этикетным, эстетическим дополнением. Она превращается в полноправного субъекта коммуникации. Следовательно, и воспринимать, осмысливать ее, а точнее, смысловое бытие безделушек быта, необходимо адекватно. Безделушки быта, помимо эстетики и поэтики повседневности, бытового поведения, которые отходят на второй план, а то и отчуждаются, превращаются в удобную, традиционно привычную и доступную, понятную для массового восприятия «упаковку», и актуализируют иное, нежели эстетизация и поэтизация быта. Они на экзистенциальном уровне оказываются по-прежнему тесно взаимосвязаны с «заполняющей текучестью власти, пропитывающей пористую ткань социального, ментального и телесного, едва ощутимой модуляцией технологий власти (где безнадежно перепутаны отношения силы и соблазна» [86, 37]. Эти безделушки быта такие милые, забавные, сопряженные с личностным началом, с жизненным миром, превращаются, а точнее, трансформируются в заботливый терроризм, сентиментальный тоталитаризм. Они думают за человека и обустроивают комфортность быта уже внутри самого сокровенного и только человеческого – слова, наполняют его (быт) не просто функционально-прагматическими вещами, но такими, которые, казалось бы, несут в себе и через себя память о некоем событии, человеке, моменте, ассоциации. Они эстетизируют повседневность, внося в неё специфический по многим параметрам, но все же момент образности, художественности, возвышенности над рутинностью и обыденностью. Они, наконец, устанавливают бытовую коммуникацию, задают ее образцы и нормы.

При этом повседневность, та повседневность, которую изобрели в эпоху слома культур, всеобщего экспериментаторства; эпоху, когда приходит конец письменности, легитимируется парадигма ансамбля знаков; когда постулируют смерть идеологии и когда все настойчивее и чаще говорят собственнно о катастрофе, хаосе, конце, границе, скачке, бифуркации, внесловесном, запорговом, безграничном состоянии культуры, вдруг (и вдруг ли!) ока-

зывается экзистенциально близкой тоталитаризму. Тексты средств массовой коммуникации, в том числе и в своем «безделушечном» проявлении, постепенно, незаметно заняли – по сравнению с философскими, научными, художественно-эстетическими текстами – ведущее место в современной культуре, став поистине тотальной «иносферой» бытия культуры. Но какова она по своей сущности? Действительно ли перед нами переходная, пограничная культура, отражающая плюралистическую парадигму? Действительно ли повседневность этого культурного состояния способна на революцию, как это предполагает А. Хеллер? Ведь индивид добровольно, сознательно, радостно и/или с облегчением, приняв и заполнив свою повседневность и, главное, быт подобными безделушками, утратил, точнее, добровольно отдал, монопольное, по сути, не отчуждаемое право на собственное слово, позицию в мире, авторство по отношению к собственной же жизни. Но, и как в случае с реальными шоу, играми, здесь вновь крайне важен следующий момент: положение, статус, бытие слова и специфика его реализации в произведении. Ведь «логические и предметно-смысловые отношения, чтобы стать диалогическими <...> должны воплотиться, т.е. должны войти в другую сферу бытия: стать словом (подчеркивание автора. – Э.Ш.), т.е. высказыванием, и получить автора (подчеркивание автора. – Э.Ш.), т.е. творца данного высказывания, чью позицию оно выражает» [135, 314]. В противном случае перед нами мир несвободный, однотонный, серьезный, официальный и тоталитарный.

Неужели то, чего боялся, от чего предостерегал Дж. Оруэлл, неизбежно сбудется: «Умерщвление свободы мысли парализует журналиста, социолога, историка, романиста, критика и поэта [добавим от себя – в нашей культурной ситуации и повседневно-бытового человека] – именно в такой последовательности <...> если либеральной культуре, в условиях которой мы существуем с эпохи Возрождения, придет конец, то вместе с ней погибнет и художественная литература» [134, 283]? И вообще возможна ли надежда на жизнеспособность культуры как *процесса прогрессирующего самоосвобождения человека* (Э. Кассирер)? Эти процессы только становятся в нашей постсовременности. И каковы будут тенденции, перспективы, идеология их развития, покажет история, социальные настроения и позиции личности, участвующей и переживающей все это.

Таким образом, многие явления, понятия, идеи, которые активно функционируют в современном и постсовременном культурно-эстетическом процессе, составляют круг приоритетных проблем, как художественной словесности, так и словесности массовой коммуникации, все более активно актуализирующейся относительно ансамбля знаков, стремящейся как можно полнее реализовать указательность и выразительность. И чем активнее идет проникновение подобного рода идей (цетрация, децентрация, феноменологичность, интенциональность, телесность, повседневность), рожденных «высокой», интеллектуальной культурой, на территорию слова массовой коммуни-

кации, тем более обнаруживается и обнажается аномальный характер эстетического и коммуникативного, репрезентирующих неклассическое культурное сознание.

Два субстанциально различных типа слова, позиции в эпоху гибели письменности и упрочнения аудиовизуальной парадигмы проясняют свое изначальное различие и в то же время изначальную нераздельность и неслиянность в измерении словесности, ее судьбы. При всем различии основ, установок, функций, ценностных способов осуществления слова художественной литературы и слова массовой коммуникации они вновь, как и на всем протяжении своего легитимного со-существования, обнаруживают необходимость друг в друге. Ведь, как только слово массовой коммуникации приближается к столь значимым для постсовременности, посткультуры явлениям, как центрация, децентрация, телесность, повседневность, оно «встречается» со словом художественным и уже выработанными им формами и способами переживания этих явлений. И хотя слово массовой коммуникации реагирует и воплощает эти идеи принципиально по-иному, нежели слово художественной словесности, тем не менее, оно часто принимает форму художественно-эстетическую, законы и нормы эстетической сферы. Оно прибегает к этому для того, чтобы сохранить свою значимость, как это было в случае с феноменологически воспринимаемой и отображаемой телесностью в рекламных текстах. А слово художественной словесности тоже корригирует со словом массовой коммуникации, его субстанциальными возможностями, особенно когда реализуется в качественно новых для себя культурных, эстетических состояниях. Активизируются воплощения, образы, представляющие новую парадигму чувствительности, а также децентрированное, нелинейное, основанное на ассоциативных, сугубо произвольных связях целое. А безделушки быта, чреватые словом, выступают одним из ярких и демонстративных примеров, когда коммуникативное, информационное, идеолого-пропагандистское, художественное, эстетическое сместились и совместились в границах одного измерения. При этом смещение реализуется как смещение только на первый взгляд. Анализ демонстрирует иное: развитие имманентных логоцентрическому слову качеств и свойств в измерении, где происходит их выхолащивание, радикальное извращение. Становящееся новое слово свидетельствует о дальнейшем взаимопроникновении различных установок, функций на смежные территории и упрочнении промежуточной территории как наиболее адекватной и стабильной для постсовременности.

Вновь возникает аномальное состояние, когда значимым оказывается ризомность, непредсказуемость, промежуточность. Однако это не позволяет говорить ни об окостенелости смыслов, актуализации их только «высокой» или «низкой» культурой; ни о переводе проблем в плоскость кризиса, переходности. Равнозначная заинтересованность и важность для обоих типов слов в ведущих идеях и проблемах современного культурно-эстетического процесса, их глубоко самостоятельная и самоценная реакция и воплощение

этих идей делает невозможным разговор и о центрирующем положении какого-либо одного из этих субстанциально различных типов слов. Также бесперспективно, с нашей точки зрения, и предложение французских, американских исследователей использовать жизненность и формы массовой коммуникации для трансформации и жизненности художественной словесности. Анализ происходящих *с* и *в* словесности художественной литературы и коммуникации процессов свидетельствуют об их самостоятельности и не взаимозаместимости, невозможности своеобразного донорства. Скорее, необходимо говорить о взаимодополнительности двух типов словесности в современном культурно-эстетическом процессе. Только при пересечении и на пересечении интенций двух субстанциально различных типов словесности многие идеи, явления, понятия обнаруживают не только свою полноту, но и изъяны, а также перспективы и тенденции развития.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Разговор об основных теоретических аспектах соотношения словесности художественной литературы и массовой коммуникации в контексте специфической целостности словесности Нового времени выявил интересные моменты как бытия самой словесности, так и реального движения культуры. Эти моменты обусловлены прежде всего кардинальными сломами внутри словесно-культурного сознания начала Нового времени, которые, в частности, осуществляются не только в ряде принципиальных трансформаций внутри поэтического сознания и его форм, но и в появлении, быстрой легитимации нового типа словесности. Новым типом словесности является словесность массовой коммуникации (или как ее определяли в XVII – XIX ст. словесность журнальная, журнализм), которая фактически сразу начинает восприниматься как нечто совершенно иное по отношению к словесности художественной, однако нераздельно с нею взаимосвязанное. Ощущение инаковости журнальной словесности – это ощущение грандиозного переворота, совершенного в культуре и в одном из ее конституирующих проявлений – письменности. Словесность оказывается тем семантическим пространством, которое пропускает через себя, концентрирует в себе и находит адекватные формы и способы воплощения, существования мира, когда Великая Цепь Бытия порвалась и на смену ей пришли история, человек, мир, осознающие, принимающие движение во времени.

Причем новый тип словесности не просто один из репрезентантов смены нерушимой вертикали Средневекового универсума с жестко иерархически определенными вечными смыслами – исторической горизонталью. Новые способы соотношения слов и вещей прослеживаются *в* и *через* словесность научную, деловую, юридическую, медицинскую, которые начинают резко обособляться от литературы, в смысле произведений художественной письменности, на что уже обращалось внимание исследователями. В случае же со словесностью массовой коммуникации, которая является неотъемлемым сущностным началом (наряду с художественной словесностью) целостности новоевропейской словесности, проблема сложнее. Словесность массовой коммуникации – словесность, которая не только демонстрирует последствия *распада цельности восприятия* (Т. Элиот), но и является знаковым моментом в образовании и развитии нового типа словесной целостности. Не случайно литература (здесь имеется в виду литература как форма искусства слова) в начале Нового времени приобретает специфическую форму литературного бытия, в которой одну из ведущих ролей будет играть самым широким образом понимаемое читательское восприятие, активизируя тем самым человеческое начало. Словесность массовой коммуникации, изначально, во-первых, рассчитанная на человека, обращенная непосредственно к человеку, причем преимущественно частному человеку; во-вторых, бытующая только в печатной, а не изустной форме, играет в этом процессе становления новой

формы литературного бытия самую активную роль. И эти перемены будут восприняты и отображены в семантическом пространстве художественной словесности, начиная уже с XVII ст. Однако произошедшие и быстро развивающиеся внутри словесности трансформации станут осознаваться и воплощаться в различных теоретических трактатах, исследованиях, преимущественно, со второй половины XX ст., когда станет очевидно, что бытие и коммуникация, *logos* и *phone* (Ж. Деррида) – это различные начала, которые непрестанно вступают в сложные и неоднозначные отношения.

Словесность Нового, а впоследствии и новейшего времени – это словесность, которая чутко реагирует и воплощает генетически и субстанциально различные типы слов. Она изначально создается двумя равноправными и равнозначными типами слов. Это слово-Логос, знающее, помнящее, что оно – *сквозная смысловая упорядоченность бытия и сознания* (С. Аверинцев); онтологично по своей сущности, способно, призвано, вопреки всему, сохранять стабильность и гармонию, неподвластно человеку и исключительно человеческому измерению мира. Это также слово истории, факта, собственно человеческого пространства жизнедеятельности, когда особо очевидно, по мысли М. Фуко, выявляется значимость основных форм конечного человеческого существа во всей их эмпирической живости и в равной мере обреченности на ограниченность, смертность, когда *угасает мысль, бесконечно ускользает обетованное первоначало*.

Однако логоцентрическая словесность и словесность историо-, фактоцентрическая не противостоят и не соотносятся по принципу бинарности и центрации, как это определяет большинство исследователей, ориентируясь на вторичные, формальные признаки и свойства этих различных типов словесности. Проблемы соотношения художественной словесности и словесности массовой коммуникации разворачивались, как правило, вокруг поэтических, стилистических, образных, идейно-тематических, языковых особенностей. По большому счету, не затрагивались вопросы их субстанциальных оснований, сущности, свойств и статуса непосредственно внутри словесности. Безусловно, что слово художественное и слово массовой коммуникации актуализированы общим словесным типом сознания: они оба в равной мере проясняют и воплощают бытие словесности, словесного сознания. Однако это не значит, что словесность массовой коммуникации правомерно рассматривать как поздно возникшую разновидность художественного типа словесности, для которого ведущими факторами являются риторичность, информационность, прагматичность. В таком случае невозможно будет говорить о цельности самой словесности массовой коммуникации, когда новость, заметка или отчет, интервью, например, ничего не будут иметь общего с очерком, памфлетом. В равной мере нельзя и признать, что журналистский тип словесности привносится извне и появляется вдруг в семантическом пространстве словесности, начиная активно, как агрессор, вторгаться в традиционный, поэтический, тип словесности и устанавливать совершенно чуждые нормы,

закономерности, формы и способы существования. Ведь художественная словесность, особенно XIX – XX ст., и постоянно стремилась к действительности, испытывала настоящую потребность в натурализме, преодолении «литературности», и постоянно сталкивалась с опасностью растворения в действительности, утраты таких конституирующих начал, как художественное и эстетическое.

В конце концов, все это во многом и приводит к ощущению длительного и глубоко кризиса художественной словесности и искусства. Однако такое отношение к словесности вообще и, в первую очередь, словесности массовой коммуникации подталкивает к мысли об ее своеобразной «бездомности», что не позволяет понять многие процессы не только в новоевропейской словесности, но и культуре или же вынуждает просто принять и стабилизировать идею всеобщего кризиса. Смена же ракурсов и методов рассмотрения новоевропейской словесности, признание ее сложной, специфической целостности, создаваемой и осуществляемой двумя различными типами слов, дала возможность преодолеть представление о тотальности кризиса, ведущей роли гибридного художественно-философско-информационно-коммуникативного дискурса.

У двух генетически и субстанциально различных типов слов собственные истинные ряды предшественников. Слово массовой коммуникации по своим субстанциальным свойствам прежде всего современное, в том смысле, что знает и ценит текущий, своевременный момент, открыто времени; нацелено на факт, «голую», «сырую» правду жизни, которая не знает вымысла, может и должна быть на всех уровнях доступна проверке и подтверждению каждодневным течением повседневной жизни. Это слово устремлено к истории и человеческому миру; оно повседневно-информационное по своей сущности. А это ни в коей мере не является субстанциальным свойством художественного типа слова, в основе которого всегда лежит невыразимость первичного бытия и память о преображении, мука и трагизм подлинного переживания. Причем в основе любого произведения искусства, и непременно словесности, по глубокой мысли А. Лосева, всегда есть трагизм человеческого и мирового бытия, их сопряжения и преобразования в произведение искусства. Но ведь словесность массовой коммуникации – это тоже искусство словесности, и у нее есть (в пространстве словесности, а не только культуры) свое место, истоки и основа. Однако в словесности массовой коммуникации, в отличие от словесности художественной, осуществляется преобразование той действительности, в которой живет человек, движется время, нет подлинного трагизма и творчества.

Слово массовой коммуникации – слово конвенциональное, существует и наполняется смыслом только в пределах конкретного отрезка времени, исходя из целого ряда контекстов, условий, комментариев. Его истоком в семантическом пространстве словесности, как это установлено в ходе исследования, было профанное слово, функционирующее и обслуживающее повсе-

дневность, которое в обществах традиционного типа не могло иметь полноценной, официальной фиксации и статуса. Естественно, что его не могло не быть вовсе, так как человек – это существо общающееся, стремящееся сохранить и передать информацию через пространство и время, чем, по большому счету, и отличается феномен культуры от природы. Но этот тип слова бытовал в *культуре безмолвствующего большинства* (А. Гуревич), обслуживал и представлял его интересы, которые длительное время не могли стать самостоятельным, легитимно признанным типом словесности. Только ряд кардинальных трансформаций в культурном и словесном сознании позволил состояться слову массовой коммуникации, проявить и закрепить собственную позицию. Жизнедеятельность человека и развитие культуры стали актуализироваться словом массовой коммуникации, которое все более приобретало черты, свойства, статус центра, аналогичные центрирующей позиции художественного слова. В новоевропейской словесности два самостоятельных центра – слово художественной словесности и массовой коммуникации. В ходе сопоставления различных типов словесности по многим важным для бытия словесности моментам было установлено, что слово массовой коммуникации знает и воплощает собственные законы, образцы, нормы, ритуалы и ценностные смыслы, ориентиры, независимые и существующие параллельно логоцентричному пространству.

В связи с этим было необходимо обратиться к словесному сознанию, его движению, развитию основных форм, чтобы убедиться, что слово художественное, активно взаимодействующее со словом массовой коммуникации, не оказывалось в роли единственного центрально и центрирующего явления. А изменения в его судьбе не объяснялись исключительно общекультурными причинами, находящими закономерную реализацию в области художественного и эстетического. В рамках новоевропейской словесности художественное слово не просто взаимодействует с журналистским, оно часто оказывается в соблазнительной, неразрывной сцепке с ним. Как, впрочем, и слово массовой коммуникации обнаруживает в себе непреодолимую тягу к художественному и эстетическому. Особенно очевидным подобного рода «оборотничество» становится при господстве неклассического культурного сознания, когда даже тщательно соблюдая культуру границ крайне трудно определить природу явления. Но, как показал анализ, ни экспериментаторство футуристов, дадаистов, сюрреалистов, устремления концептуал-арта, хэппенинга, конвенциональной поэзии не в состоянии преодолеть, поистине нивелировать парадокс искусства. А все стремления словесности массовой коммуникации предстать в виде произведений искусства не могут помочь ей пережить этот парадокс. Каждый из типов словесности воплощает собственные интенции, только ему присущие формы словесного сознания, которые не разрушаются, не синтезируются с иными, не гибнут, а выявляют специфичность и жизненность. Именно поэтому столь важно рассматривать новоевропейскую словесность как определенного рода целостность, когда у двух ге-

нетически и субстанциально различных типов словесности одновременно оказывается и много сходного и много того, что делает их, казалось бы, несопоставимыми. Это напряженно, можно уже говорить, целенаправленно осмысливается как самими писателями, поэтами, журналистами, так и философами, филологами, культурологами.

И одним из центральных вопросов сопоставления, логик и тенденций сосуществования двух типов словесности является вопрос о соотношении произведений искусства слова с действительностью. Причем этот вопрос к началу XX ст. превращается в вопрос не только о сущности словесности, но и о сущности самой действительности. При этом проблема уловления и преобразования действительности в различных типах словесности намного сложнее, чем аксиологическое сопоставление художественной литературы и массовой коммуникации и чем исследование их формального сходства. Действительность для этих двух типов словесности изначально, в зависимости от субстанциальных основ и свойств, но не независимо от историко-культурного контекста, аксиологических и когнитивных установок, методов сбора и обработки информации, поэтических, стилевых особенностей имеет принципиально разную эстетическую представленность, смысловое бытие и различный статус. Ведь при любом подходе и разрешении проблемы литература/действительность в художественном типе словесности одной из констант остается тезис о том, что живая жизнь все равно шире, глубже, значительнее в своем проявлении, чем любое слово о ней. Живая жизнь в акте творческого преобразования никогда не терпит *нудительности* (М. Бахтин) и противопоставит, ускользает от всякого насилия. В противном случае произведение искусства, в том числе и словесности, не состоится, причем не состоится даже в случаях, представляющих, например, нонклассику, когда интересы художников с особой силой сфокусировались на разнообразных экспериментах, практиках с действительностью. И то, что на первый взгляд предстает, а порой даже постулируется как кризис словесности, особенно художественной словесности, при исследовании с позиции уловления, преобразования действительности обнаруживает не кризисные, вполне прочные основания.

В текстах массовой коммуникации, напротив, в способе производства смысла в эстетической плоскости на самом деле нет проблемы преобразования действительности, иллюзии действительности и даже антидействительности, как это всегда было характерно для текстов художественной литературы. Для текстов массовой коммуникации проблема в ином. При всей видимой и манифестированной обращенности к действительности, «голой» правде жизни, факту словесность массовой коммуникации не столько «работает» с ними, не столько для нее значима референциальность, сколько автореференциальность, когда *не событие порождает информацию, а наоборот* (Ж. Бодрийяр). Тексты массовой коммуникации по своим субстанциальным свойствам не обращены к живой жизни и к особенностям ее существования по нормам, законам, закономерностям эстетической реакции и *единства ответственно-*

сти (М. Бахтин). Они, зная лишь измерение истории, факта и человеческого начала, создают конвенциональные по своей сущности слова, которые не могут ничего знать о подлинном трагизме. Но это не бинарное противопоставление по аксиологическому принципу, когда художественному слову отдается приоритет, а слово массовой коммуникации рассматривается как его своеобразный трикстер или просто двойник, говоря же языком постсовременного информационного общества, резервная временная копия – tmp, – которая в качественных программах исчезает каждый раз, когда сохраняется и закрывается основной исходный файл. Проблема в ином.

Словесность массовой коммуникации самостоятельна и самоценна в семантическом пространстве новоевропейской словесности. Слово массовой коммуникации изначально рождается, развивается и легитимируется в такой словесно-культурной ситуации, когда принцип бинарности оказывается постоянно проблематизированным, недостаточным для смыслоосуществления любого типа слова, что вызывает к жизни понятие и проблему тернарности. Именно с таких методологических позиций и необходимо рассматривать целостность словесности, особенности словесного сознания и его основных форм. И одним из таких понятий, которое невозможно обойти при исследовании основных теоретических аспектов соотношения различных типов словесности, является понятие произведения. Пристальное внимание к произведению и миру, который стоит за ним, все больше и неизбежно обнаруживает и обнажает изначальную различность словесности художественной литературы и массовой коммуникации, и прежде всего различность их смыслового бытия.

Произведение оказывается тем центральным и как никогда напряженным явлением поэтики, понимание которого проясняет многие моменты в бытии новоевропейской словесности. Уровень текста и текстовый анализ оказываются недостаточными для ответа на один из значимых вопросов современной филологии: *что* мы исследуем. Ответ в измерении текста будет нивелирован и не сможет учесть событийной полноты произведения, обрекая исследователя на референциальные блуждания, на привязанность к историческим, социально-общественным, общекультурным реалиям. И если при господстве классического типа культурного сознания отношение к произведению различных типов словесности не было проблемой бытия самой словесности; не проявляло так отчетливо, сильно, а порой болезненно различие между художественной словесностью и словесностью массовой коммуникации, то упрочнение неклассического типа культурного сознания привело к проблематизации. Причем проблематизация в равной мере касается и различения двух типов произведений и прояснения их неустранимого типологического единства. Исследование произведений художественной словесности и словесности массовой коммуникации под таким углом зрения обнаруживает, в частности, следующее. Тексты массовой коммуникации не обладают аутентичной художественностью, не являются ни в коем случае *универсумами* в

образе искусства (Ф. Шеллинг), не способны воплотить извечный парадокс искусства. Тем не менее, они способны становиться самоценными и суверенными произведениями, призваны, в силу своей субстанциальной природы, быть универсумами в образе истории. Вполне можно утверждать, что произведение массовой коммуникации – это эстетический акт осуществленного и воплощенного *самотворчества человека в мире*; произведение «*всечеловеческого художника*» (С. Булгаков), который принципиально не творит, а воссоздает образ истории, времени и факта в социально и повседневно значимом слове (ансамбле знаков). Оба типа произведений оказываются своеобразными палимпсестами, для которых значимо существование в *большом времени* (М. Бахтин) и общее *резонантное* пространство словесности (В. Топоров).

Актуализация словесности Нового и новейшего времени реальным движением культуры вновь демонстрирует ее специфически целостное существование. Если такие ведущие понятия, как центр, центрация, децентрация, телесность, вещьность, повседневность оказались в равной мере значимы для всех типов произведений словесности, то их реализация обозначила ряд новых проблем.

Во-первых, качественно различное воплощение этих ведущих понятий в произведениях словесности художественной литературы и массовой коммуникации. Понятия, которые пришли из «высокой» логоцентричной культуры, не всегда находят адекватное смысловое бытие и эстетическую представленность в словесности массовой коммуникации. Очень часто, как это случилось, например, с идеями центрации/децентрации, они неприемлемы для произведений массовой коммуникации, вводящими в них необоснованный момент абсурдизации, хаотизации. Будучи особо ответственной за читательское восприятие, словесность массовой коммуникации не может поистине воплощать идеи центрации/децентрации, которые оказались более значимы для бытия художественного типа словесности. И совсем иное дело, когда оба типа словесности «работают» с идеей телесности. В данном случае приоритет и важность в процессе смыслопорождения и смыслоосуществления принадлежит словесности массовой коммуникации.

Во-вторых, многие процессы реального движения культуры, нашедшие отображение в произведениях словесности еще не могут получить приемлемого детального освещения в связи с тем, что это в буквальном смысле реально ощущаемое движение культурного и словесного сознания. Это в первую очередь касается такого интересного и для обоих типов нового явления, как вещи, чреватые словом, когда безделушки быта, заполняющие интимную повседневность человека, из атрибутивных украшений, дополнения жизненного мира превращаются в активные субъекты коммуникации, точнее, квазисубъекты коммуникации. Акцентируем внимание специально – массовой коммуникации. Слово, запечатленное на вещи, фактически, глубинно преображает и саму вещь, открывает в ней несвойственные, неестественные возможности и функции, обнажая специфический смысловой потенциал, де-

формируя ее субстанциальные основания, вводя и делая активным самостоятельным героем культуры.

Ряд происходящих непосредственно в словесности Нового и новейшего времени кардинальных изменений, сопряженных с трансформациями словесного сознания и его форм, обнажает проблему множественности различных типов слов и проясняет некое аномальное состояние словесности. Аномальность – это определенного рода промежуточная территория, которая в Новое время становится доминирующей вследствие того, что длительное время господствующий центр и задаваемые им маргиналии претерпели ряд революционных трансформаций. Здесь имеется в виду то, что слово, вербальный, письменный язык длительное время выступали в роли доминирующих культурных центров, а художественное и эстетическое – в роли центров «высокой» культуры. Однако в начале Нового времени легитимировался и получил быстрое развитие новый тип и слова и коммуникативных, эстетических отношений, функций, который активно вступил в различного рода взаимосвязи с прежним, художественным, эстетическим измерением. При этом не произошло совмещения, в смысле совпадения, нивелирования обоих типов слов. Возникает крайне интересное состояние словесности, когда субстанциально различные типы слов создают такую целостность, в которой активизируются явления, занимавшие длительное время маргинальное положение, репрезентировавшие вненормативные, внесмысловые интенции. Промежуточная территория, где реализуются аномальные интенции, обнаруживает, что опасная, провокационная близость литературы к действительности не свидетельствует о кризисе, гибели словесности, а проясняет, утверждает значимость словесного сознания, его разнообразных и разнородных форм.

Аномальность – это явление, непротивостоящее нормативности, не попытка выстроить *другое* оппозиционное, нормированное с точностью до наоборот, семантическое пространство, которое тем самым уже изначально лишено самостоятельности и существует как автономное по отношению к господствующей нормативной системе. Аномальность – это *иное*, кардинально иное ценностное семантическое пространство, для которого важна ориентация на собственные, неотчуждаемые смыслы и приоритеты, не актуализируемые относительно господствующей традиционной нормативной системы. Аномальность на глубинном уровне взаимосвязана с принципами неопределенности (Г. Гейзенберг) и дополнительности (Н. Бор). Аномальное и нормативное сознание (т.е. признанное, легитимированное как таковое длительной традицией и историей существования) уже не могут быть связаны непосредственно – как нормативность/анормативность/анормальность, – а лишь опосредованно, прежде всего через понятие нормы, центрации/децентрации, ритуала и через отношение к ним.

Культурная ситуация современности и постсовременности – это во многом ситуация, которая создается и осуществляется одновременно различными типами слов, задающими самостоятельные, самоценные, но, естествен-

но, в силу ряда причин корригирующие пространства осуществления *слова как хранителя бытия* (М. Хайдеггер). При всей генетической и субстанциональной разности логоцентричного и историко-, фактоцентричного слов их объединяет и делает возможным соотношение значимый для обоих антропологический характер, ориентация на сотворение смыслового целого культуры. В основе двух типов слов во многом лежат общие культурные архетипы, которые являются константами культуры и словесности как таковой. Длительное и, фактически, единовластное господство логоцентричного слова позволило ему выработать структуры, схемы, представления наиболее приемлемые, гибкие и адекватные глубинным основаниям человеческого сознания, которые длительный период времени будут эксплуатироваться средствами массовой коммуникации. К тому же в живой жизни, особенно постсоветской, невозможно провести четкую и однозначную грань между различными явлениями. Слово массовой коммуникации, возникнув из исторически-повседневных потребностей человека, который все более и более становится интересен самому себе, постепенно приобретает силу, уверенность, обустраивает и обосновывает собственные аксиологические, когнитивные, эпистемологические и, можно даже сказать, экзистенциальные основания, нормы, представления, традиции. Оно со временем автономизируется от узко, локально понимаемой прагматичности, информативности, фактичности, историчности, но не преодолевает их как своих субстанциональных свойств и установок.

Именно поэтому аномальность понимается, как окончательная утрата приоритетности логоцентричности, ориентации и выстраивания жизни в слове-Логосе и по слову-Логосу. Происходит, через различного рода антитетичности, парадокс, абсурд, нонсенс, утверждение множественности и поливероятности всех возможных смыслов и языков, когда упрочивается новый тип человека *с осознанным ошибочным, извращенным сознанием*, как точно характеризует это состояние П. Слотердаjk. И более жестко и цинично добавляет мысль о том, что осознанное ошибочное, извращенное сознание – это не эпизодическое проявление, а системное образование и даже модель культурного сознания современности и постсовременности. Причем это становится возможным только лишь в новых культурных языковых, коммуникативных условиях существования человека. У человека постепенно происходит осознание, что он живет, осуществляется *благодаря и только* на становящихся границах, изначально антитетичном, *внеиерархичном* пересечении многих культур и языков, и, прежде всего, рудиментов, кодов древнего традиционного, новоевропейского классического, индустриально-урбанистического и media семантических пространств.

Взаимодействие двух типов новоевропейской словесности, образование ими промежуточных территорий – это естественное и закономерное возникновение, упрочнение и быстрая легитимация в культуре принципиально неведомого ей ранее голоса, слова (М. Бахтин) о мире, которые в отличие от

иных *символических форм культуры* (Э. Кассирер), не имели за собой, по крайней мере в европоцентричном семантическом пространстве, изначально первичного, как в случае с мифом, языком, наукой, религией, историей, формообразующего принципа. Это слово, при всей его исконно историко-, фактоцентричной природе, по своей сущности является манифестацией не столько истории как символической формы культуры, сколько повседневности, которая возникает как особое самостоятельное и самоценное семантическое пространство именно в конце Нового времени, быстро приобретает самостоятельный и даже тотальный характер. Слово массовой коммуникации – слово, которое основано на специфических правилах символического функционирования. Это обусловлено тем, что слово массовой коммуникации изначально конвенционально и автореферентально, стремится реализовать собственные смыслы, закономерности и логики, которые недопустимо актуализировать в пространстве художественного типа словесности.

Аномальность, таким образом, это не только уклонение от обычного длительного, прошедшего проверку и конструирование различными многообразными фактами и факторами, течения жизни словесности и культуры, но и зарождение, развитие кардинально новых форм и формообразующих принципов, активно вторгающихся в культуру. При этом слово и действительность массовой коммуникации формально изоморфны историческому, художественному слову и действительности, однако это симуляция и ловушка изоморфности, так как словесность массовой коммуникации изначально лишена тех ценностных субстанциальных оснований, которыми обладают, например, история, наука, искусство. Процесс зарождения, развития и легитимации словесности массовой коммуникации многоаспектный и, как нам представляется, непосредственно сопряжен с проблемой реального движения словесности и культуры.

При этом не стоит забывать, что культурная ситуация новейшего времени, рубежа XX – XXI ст., характеризуется уже активным и целенаправленным формированием новой парадигмы, где одну из ведущих ролей играет словесность (поле журнализма) массовой коммуникации и о ней говорят, как об аудиовизуальной, киберной, виртуальной, медиатизированной. Естественно, что это не могло не отразиться в словесном сознании, как и не быть, в свою очередь, отраженным им. В связи с этим проблема соотношения двух типов словесности – художественной и журналистской – приобретает особую жизненно важную напряженность.

ЛИТЕРАТУРА

Введение

1. Фуко М. Слова и вещи: Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1977. – 490 с.
2. Пригожин И., Стенгерс И. Время, хаос, квант. К решению парадокса времени / Пер. с англ. Ю.А. Данилова. – М.: Эдиториал УРСС, 2000. – 240 с.
3. Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994. – С. 3–38.
4. Зенкин К.В. Музыка в богословско-философской картине мира Лосева // Collegium. – 2000. – №1 – С. 15–19.
5. Лотман слово и язык в культуре Просвещения // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. – СПб: Искусство – СПб, 2002. – С. 375–382.
6. Автономова Н.С. Мишель Фуко и его книга «Слова и Вещи» // Фуко М. Слова и вещи: Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1977. – С. 5–42.
7. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996. – 305 с.
8. Культурология. XX век. Словарь. – СПб: Университетская книга, 1997. – 640 с.
9. Ильин И.И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996. – 260 с.
10. Ильин И.И. Постмодернизм: от истоков до конца столетия. – М.: Интрада – ИНИОН, 1998. – 256 с.
11. Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов. – М.: ИНИОН РАН, INTRADA, 2001. – 384 с.
12. Постмодернизм. Энциклопедия. – Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.
13. Історія української культури: У 5 т. – К.: Наукова думка, 2001.
14. Кормич Л.І., Багацький В.В. Культурологія (історія і теорія світової культури ХХ століття). – Харків: Одісей, 2002. – 304 с.
15. Ткачук О. Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с.
16. Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – 568 с.
17. Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 2002. – 437 с.
18. Литературная энциклопедия терминов и понятий – М.: НПК «Интелвак», 2003. – 1600 стб.
19. Теория литературы В IV т. – М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2003. – Т. III: Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – 592 с.

20. Теория литературы. – М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. – Т. IV: Литературный процесс. – 624 с.
21. Ткаченко А. О. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: Підручник. – К.: ВПЦ “Київський університет”, 2003. – 448 с.
22. Зборовська Н.В. Психологія і літературознавство: Посібник. – К.: Академ-видав, 2003. – 392 с.
23. Мережинская А.Ю. Русский литературный постмодернизм: Художественная специфика. Динамика развития. Актуальные проблемы изучения. Учебное пособие. – К.: Логос, 2004. – 234 с.
24. Бычков В.В. Эстетика: Учебник. – М.: Гардарики, 2004. – 556 с.
25. Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр. – Фуко М. *Theatrum philosophicum*: Пер. с фр. – М.: Раритет, Екатеринбург: Деловая книга, 1998. – 480 с.
26. Анненский И. Книги отражений. – М.: Наука, 1979. – 680 с.
27. Бессонова М.Н. О способах совмещения бытийственной и трансцендентной сфер в искусстве // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания. Материалы российско-французской конференции (В 2-х частях). – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – Ч. II. – С. 371–376.
28. Бердяев Н. Кризис искусства. – М.: СП Интерпринт, 1990. – 48 с.
29. Хабермас Ю. Модерн – незавершенный проект // Вопросы философии. – 1992. – №4. – С. 40–52.
30. Наливайко Д. Проблема натуралізму в українській літературі // Літературознавство. Міжнародний конгрес українців. – К., 1996. – С. 120–125.
31. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.
32. Маньковская Н.Б. Симулякр в искусстве и эстетике // Философские науки. – 1998. – № 3–4. – С. 63–74.
33. Маньковская Н.Б. Что после постмодерна? // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания. Материалы российско-французской конференции (В 2-х частях). – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – Ч. II. – С. 417–430.
34. Силантьева В.И. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись): А.П. Чехов, И.И. Левитан, В.А. Серов, К.А. Коровин. – Одесса, 2000. – 352 с.
35. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна: Пер. с фр. – М.: Ин-т эксперимент. социологии; СПб.: Алетейя, 1998. – 160 с.
36. Слотердайк П. Критика циничного разума: Перек. з нім. – К.: Тандем, 2002. – 544 с.
37. Дмитраш. Т.Г. Нігілістична модель “трагічного”: досвід естетичного аналізу літературного тексту: Автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.04 / КНУ ім. Т.Г. Шевченка. – К., 1999. – 18 с.
38. Костецкий В.В. Экстаз как феномен культуры: философский анализ «трансцендентального субъекта»: Автореф. дис. ... д-ра. философ. наук: 09.00.04 / Тюменский гос. универ. – Тюмень, 1996. – 32 с.
39. Бодрийяр Ж. Прозрачность Зла // Пер. с фр. – М.: Добросвет, 2000. – 258 с.

40. Земсков В.Б. Одноглазый Янус. Пограничная эпоха – пограничное сознание // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания. Материалы российско-французской конференции (В 2-х частях). – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – Ч. I. – С.6–21.
41. Полан Ж. Тарбские цветы или Террор в изящной словесности // Пер. с фр. – СПб.: Наука, 2000. – 336 с.
42. Мукаржовский Я.. Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факторы // Мукаржовский Я Исследования по эстетике и теории искусства / Пер. с чеш. – М.: Искусство, 1994. – С. 35–82.
43. Лотман Ю.М. Ян Мукаржовский – теоретик искусства // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства / Пер. с чеш. – М.: Искусство, 1994. – С. 8–32.
44. Молчанова В.В. Гротескно-фантастический жанр новин польских совизжалов (истоки, традиции, значение) // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. – М.: Наука, 1979. – С. 231–263.
45. Литература и журналистика. – М.: МГУ, 1972. – 289 с.
46. Валгина Н.С. Синтаксис современного русского языка. – М.: Высшая школа, 1973. – 423 с.
47. Вершинина Н.Л. Русская беллетристика 1830-х – 1840-х годов. – Псков, 1997. – 240 с.
48. Сахаров В.И. Форма времени // Русская романтическая повесть писателей 20-40 годов XIX века. – М.: Пресса, 1992. – С.5–30.
49. Сахаров В.И. Русская проза XVIII – XIX веков. Проблемы истории и поэтики. Очерки. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – 216 с.
50. Зыкова Г.В. Проблема журнальной и книжной редакции русской прозы // Вестник Московского университета. Серия 9 Филология. 2003 – № 4. – С.107 – 111.
51. Огієнко І. (Митрополит Іларіон) Історія української літературної мови / Упоряд. авт. іст.-біогр. нарису та приміт. М.С. Тимошик. – Либідь, 1995. – 296 с.
52. Ткачук М. Концепт натуралізму і художні шукання в “Бориславських оповіданнях” Івана Франка. – Тернопіль, 1997. – 65 с.
53. Білецький Л. Основи української літературно-наукової критики. – К.: Либідь, 1998. – 408 с.
54. Животко А. Історія української преси. – К.: Наша культура і наука, 1999. – 368 с.
55. Михайлин І.Л. Історія української журналістики XIX століття. – К.: Центр навчальної літератури, 2003. – 720 с.
56. Киреевский И.В. Полное собрание сочинений. – М., 1911. – Т.1. – 216 с.
57. Егорова О. Цикл как жанровое явление в прозе орнаменталистов // Вопросы литературы. – 2004. – май-июнь – С. 113–130.

58. Дудаков-Кашуро К.В. Экспериментальная поэзия в западноевропейских авангардных течениях начала XX века (футуризм и дадаизм) – Одесса: Аст-ропринт, 2003. – 128 с.
59. Афасижев М.Н. Западные концепции художественного творчества. – М.: Высшая школа, 1990. – 308 с.
60. Сануйе М. Дада в Париже: пер. с фр. – М.: Ладомир, 1999. – 638 с.
61. Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века: Пер. с англ. – М.: Изд-кая группа «Прогресс» – «Универс», 1993. – 368 с.
62. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. – М.: Изд. групп. «Прогресс», «Универс», 1994. – 616 с.
63. Беллур Р. Недостигаемый текст: Пер. с фр. // Строеие фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. – М.: Радуга, 1984. – С. 221–230.
64. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе: Пер. с фр. – М.: Медиум, 1996. – 230 с.
65. Дедова О.В. Графическая неоднородность как категория гипертекста // Вестник Московского университета. Серия 9 Филология. – 2002. – № 6. – С. 91–103.
66. Дедова О.В. О гипертекстах: «книжных» и электронных // Вестник Московского университета. Серия 9 Филология. 2003 – № 3. – С. 106–119.
67. Землянова Л.М. Американское литературоведение XX столетия (теоретические парадигмы, конфронтации, компромиссы) // Вестник Московского университета. Серия 10 Журналистика. – 2002 – № 2. – С. 87–95.
68. Левый И. Теория информации и литературный процесс // Структурализм: «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975. – С. 277–308.
69. Мулярчик А. Что случилось с «новым журнализмом» // США: Экономика. Политика. Идеология. – 1979. – №10. – С. 80–84.
70. Ротенберг Т. «Новый журнализм» пятнадцать лет спустя // Тенденции в литературоведении стран Западной Европы и Америки. – М.: Наука, 1981. – С. 264–276.
71. Пахарева Т. Кинореальность в поэтической картине мира Е. Рейна // Русская литература. Исследования. – Київ, 2003. – Вип. IV. – С. 111–122.
72. Погрібний А. Крилиці яким не зміліти: Полеміка. Літературні огляди. Діалоги. – К.: Укр. письменник, 1994. – 260 с.
73. Погрібний А.Г. Осягнення сутності. Літературно-критичний нарис. – К.: Радянський письменник, 1985. – 215 с.
74. Старченко Т.В. Журналістська майстерність очима письменника // Журналістика. Преса. Телебачення. Радіо. – 1992. – Вип. 24. – С.80–89.
75. Татаринова Л.Е. Русская литература и журналистика XVIII века. – М.: ПБОЮЛ Гриженко Е., 2001. – 368 с.
76. Шкляр В.И. Поэт и газета. Советская стихотворная публицистика: специфика, жанры, мастерство. – Киев – Одесса: Головне изд-во объедин. «Вища школа», 1985. – 180 с.

77. Шкляр В.И. Энергия мысли и искусство слова. – К.: Вища школа. Головне изд-во, 1988. – 145 с.
78. Щудря Н.Н. Эстетические особенности публицистического творчества: Автореф. дисс. ... канд. філол. наук: 10.01.08 / Київський державний університет – Київ, 1985. – 19 с.
79. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию: Пер. с фр. – СПб.: ТОО Тк Петрополис, 1998. – 425 с.
80. Литература в эпоху СМИ // Вопросы литературы. – 2004. – июль-август – С. 3–20.
81. Анастасьев Н. Фантомы // Вопросы литературы. – 2004. – июль-август – С. 21–38.

Глава 1

1. Гилберт К., Кун Г. История эстетики В 2 кн.: Пер. с англ. – М.: Прогресс, 2000.
2. Петров-Стромский В.Ф. Три эстетики европейского искусства // Вопросы философии. – 2002. – №10. – С. 155–170.
3. Аверинцев С.С. София – Логос. Словарь. – К.: Дух і Літера, 2001. – 460 с.
4. Гинзбург Л.О. О лирике. – М – Л.: Сов. пис., 1964. – 384с.
5. Кожин В. Книга о русской лирической поэзии XIX века. – М.: Современник, 1978. – 303с.
6. Каган М.С. Философия культуры. – СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1996. – 416 с.
7. Корконосенко С.Г. Основы журналистики. – М.: Аспект Пресс. 2001. – 287 с.
8. Зунделович Я. Журналы Запада // Литературная энциклопедия: В 9 т. / гл. редактор А.В. Луначарский. – М.: ОГИЗ, РСФСР, 1930. – Т. 4. – Стб. 205–210.
9. Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл: Пер. с фр. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2001. – 336 с.
10. Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994. – С. 3–38 с.
11. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. – М.: Русский язык, 1989 – 1990. – Т. I. – 699 с.
12. Лосев А.Ф. Жизнь: Повести, рассказы, письма. – СПб.: Мысль, 1993. – 253 с.
13. Библер В.С. XX век. Человек. Культура // Человек в системе наук. – М.: Наука, 1989. – С. 300–321.
14. Мамардашвили М.К. Необходимость себя. Лекции. Статьи. Философские заметки. – М.: Лабиринт, 1996. – 432 с.
15. Бердяев Н. Кризис искусства. – М.: СП Интерпринт, 1990. – 48 с.
16. Рікер П. Сам як інший: Пер. із фр. – К.: Дух і літера, 2002. – 458 с.

17. Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр. – Фуко М. *Theatrum philosophicum*: Пер. с фр. – М.: Раритет, Екатеринбург: Деловая книга, 1998. – 480 с.
18. Шестакова Э.Г. «Приключение юмора»: соотношение смысла и нонсенса в работе Ж.Делёза «Логика смысла» // Мова і культура. Філософія мови і культури. – Київ: Видавничий Будинок Дмитра Бураго, 2001. – Вип.4 – Т.1. – Ч.2 – С. 104–114.
19. Автономова Н. Деррида и грамматология. // Деррида Ж. О грамматологии: Пер. с фр. – М.: Ad Marginem, 2000. – С. 7–107.
20. Суслов Н. Предисловие. // Деррида Ж. Голос и феномен: Пер. с фр. – СПб.: Алетейя, 1999. – С.7–8.
21. Лиотар Ж.-Ф. Состояние пост модерна: Пер. с фр. – М.: Ин-т эксперимент. социологии; СПб.: Алетейя, 1998. – 160 с.
22. де Ман П. Аллегории чтения: Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста: Пер. с англ. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. – 368 с.
23. Бенвенист Э. Общая лингвистика: Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1974. – 348 с.
24. Слотердаик П. Критика циничного разума: Переклад з нім. – К.: Тандем, 2002. – 544 с.
25. Бодрийяр Ж. Забыть Фуко: Пер. с фр. – СПб.: Владимир Даль, 2000. – 92 с.
26. Бодрийяр Ж. Америка: Пер. с фр. – СПб.: Владимир Даль, 2000. – 206 с.
27. Бодрийяр Ж. Соблазн: Пер. с фр. – М.: Ad Marginem, 2000. – 320 с.
28. Бодрийяр Ж. Прозрачность Зла: Пер. с фр. – М.: Добросвет, 2000. – 258 с.
29. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть: Пер. с фр. – М.: Добросвет, 2000. – 387 с.
30. Весин С. Очерки истории русской журналистики двадцатых и тридцатых годов. – С.-Петербург: Тип.-Литография А.Е. Ландау, 1881. – 603 с.
31. Землянова Л.М. Американское литературоведение XX столетия (теоретические парадигмы, конфронтации, компромиссы) // Вестник Московского университета. Серия 10 Журналистика. – 2002 – № 2. – С. 87–95.
32. Деррида Ж. Голос и феномен: Пер. с фр. – СПб.: Алетейя, 1999. – 208 с.
33. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. – СПб.: Академ. проект, 1995. – 340 с.
34. Женетт Ж. Фигуры: В 2 т.: Пер. с фр. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998.
35. Маньковская Н.Б. Что после постмодерна? // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания. Материалы российско-французской конференции (В 2-х частях). – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – Ч. II. – С. 417–430.
36. Курицын В. Книга о постмодернизме. – Екатеринбург: Раритет, 1992. – 215 с.
37. Курицын В. Постмодернизм: Новая первобытная культура // Новый мир. – 1992. – №2. – С. 225–232.
38. Литературоведение как проблема. – М.: Наследие, 2001. – 600 с.

39. Мережинская А.Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80 – 90-х годов XX века. – К.: ИПЦ «Киевский университет», 2001. – 433 с.
40. Силантьева В.И. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись): А.П. Чехов, И.И. Левитан, В.А. Серов, К.А. Коровин. – Одесса, 2000. – 352 с.
41. Бибахин В.В. Язык философии. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 416 с.
42. Левый И. Теория информации и литературный процесс // Структурализм: «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975. – С. 277–308.
43. Эко У. О членениях кинематографического кода: Пер. с фр. // Стрoение фильма. – М.: Наука, 1985. – С. 79–101.
44. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию: Пер. с фр. – Спб.: ТОО Тк Петрополис, 1998. – 425 с.
45. Митри Ж. Визуальные структуры и семиология фильма: Пер. и фр. // Стрoение фильма. – М., 1984. – С. 33–44.
46. Вирилио П. Информационная бомба. Стратегия обмана: Пер. с фр. – М.: Фонд нуч. исслед. «прагматика культуры», гнозис, 2002. – 192 с.
47. Бурдьё П. О телевидении и журналистике: Пер. с фр. – М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», Институт экспериментальной социологии, 2002. – 159 с.
48. Почепцов Г.Г. Теория коммуникации. – М.: Рефл-бук Ваклер, 2001. – 656 с.
49. Почепцов Г.Г. Информация & дезинформация. – К.: Ника-Центр, Эльга, 2001. – 256 с.
50. Литвиненко О.В. Інформаційні впливи та операції. – К.: НІС, 2003. – 240 с.
51. Шаповал Ю.Г. Изображение и слово в журналистике. (Методология, проблемы, гносеологические возможности, пропагандистская эффективность): Автореф. дисс. ... д-ра филол. наук: 10.01.08 / Киевский гос. университет им Т.Г. Шевченко – Киев, 1986. – 37 с
52. Иванов В.Ф. Методологія та методика дослідження змісту масової комунікації: Автореф. дисс. ... д-ра филол. наук: 10.01.08 / Киев. універ. ім. Т.Г. Шевчека. – Київ, 1996. – 30 с.
53. Бутиріна М.В. Комунікативні фактори функціонування публіцистичних текстів (на матеріалі журналів “Літературно-науковий вісник” і “питання філософії та психології”): Автореф. ... дисс. канд. філол. наук: 10.01.08 / Киев. нац. універ. ім. Т.Г. Шевчека. – Київ, 2001. – 16 с.
54. Смерічевський Е.Ф. Інформаційна цивілізація: проблеми віртуальної реальності у суспільному розвитку: Автореф. дисс. ... канд. філос. наук: 09.00.03/ Донецький мед. нац. універ. ім. М. Горького. – Донецьк, 2002. – 21 с.
55. Буданцев Ю.П. Системность в изучении массовых информационных процессов. – М.: Изд-во Универс. дружбы народов, 1986. – 168 с.

56. Мисонжников Б.Я. Отображение действительности в тексте. // Основы творческой деятельности журналиста. – СПб.: Из-во Михайлова, 2000. – 280 с.
57. Ворошилов В. В. Журналистика. – СПб.: Из-во Михайлова, 2001. – 447 с.
58. Ким М.Н. Технология создания журналистского произведения. – СПб.: Из-во Михайлова В.А., 2001. – 320 с.
59. Шарков Ф.И. Основы теории коммуникации. – М.: Изд-кий Дом «Социальные отношения», изд-во «Перспектива», 2002. – 246 с.
60. Фабричный А.А. Общение и журналистика: Учебное пособие – Новосибирск: Изд. НГПУ, 2002. – 90 с.
61. Засурский Я.Н. Колонка редактора: роль технологий в истории развития печати // Вестник Московского университета. Серия 10 Журналистика. – 2003 – № 2. – С. 3–11.
62. Засурский Я.Н. Колонка редактора: Российское телевидение в XXI веке: обретения и утраты // Вестник Московского университета. Серия 10 Журналистика. – 2003 – № 3. – С. 3–8.
63. Дубровский Д.И. Постмодернистская мода // Вопросы философии. – 2001. – №5. – С.42–47.
64. Мансурова В.Д. Журналистская картина мира как становление медиасобытий // Вестник Московского университета. Серия 10 Журналистика. – 2002 – № 6. – С. 99–109.
65. Горохов В.М., Гринберг Т.Э. Гуманизация массовых информационных процессов в рамках открытого общества // Вестник Московского университета. Серия 10 Журналистика. – 2003 – № 4. – С. 22–27.
66. Хабермас Ю. Модерн – незавершенный проект // Вопросы философии. – 1992. – №4. – С. 40–52.
67. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – М.: Искусство, 1972. – 279 с.
68. Гуревич А.Я. Проблемы средневековой народной культуры. – М.: Искусство, 1981. – 359 с.
69. Гуревич А.Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. – М.: Искусство, 1990 – 396 с.
70. Неретина С.С. Тропы и концепты // <http://www.pphilosophy.ru/libregi>.
71. Гринцер П.А. Определение поэзии в санскритской поэтике // Проблемы теории литературы и эстетики в странах Востока – М.: Вост. лит-ра, 1964. – С. 105–135.
72. Алексеев В.М. Китайская литература. – М.: Наука, 1978. – 596 с.
73. Малявин В.В. Сумерки Дао. Культура Китая на пороге Нового времени. – М.: Дизайн. Информация. Картография; Астрель; АСТ, 2000. – 448 с.
74. Малявин В.В. Китайская цивилизация. – М.: Дизайн. Информация. Картография; Астрель; АСТ, 2001. – 632 с.
75. Голыгина К.И. Теория изящной словесности в Китае. – М.: Искусство, 1971. – 278 с.

76. Желуховцев А.Н. Хуабэнь – городская повесть средневекового Китая. – М.: Восток, 1969 – 190 с.
77. Горегляд В.Н. Японская литература VIII – XVI вв. Начало и развитие традиции – СПб.: Петербургское Востоковедение, 2001. – 400 с.
78. Степанов Ю. О некоторых актуальных расширениях философии языка в сторону логики, феноменологии и других областей // Философия языка: в границах и вне границ. Международная серия монографий. – Харьков: Око, 1999. – Вып. 3–4 – С.14–32.
79. Соколов М.Н. Время и Место. Искусство Возрождения как перворубеж виртуального пространства. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – 384 с.
80. Лотман Ю.М. Литература в контексте русской культуры // Лотман Ю.М. Из истории русской культуры. – М.: Языки русской культуры, 2000. – Т. IV (XVIII – начало XIX века). – 832 с.
81. Соловьев Э.Ю. Прошлое толкует нас: (Очерки по истории и философии культуры). – М.: Политиздат, 1991. – 432 с.
82. Элиаде М. Миф о вечном возвращении (архетипы и повторение) // Элиаде М. Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское: Перев. с фр. – М.: Ладомир, 2000. – С. 23–126.
83. Симонов В.И. немецкие газеты XVII века как лингвистический источник. // Филологические науки. – 1986. – №2. – С.77–79.
84. История мировой журналистики / А.Г. Беспалов, Е.А. Корнилов. – Ростов н/Д., 2000. – 240 с.
85. Наровчатов С. Необычное литературоведение. – М.: Молод. гвард., 1973. – 400 с.
86. Лотман Ю.М. Русская литература послепетровской эпохи и христианская традиция // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. – СПб.: Искусство–СПБ, 1999. – С. 254–266.
87. Костомаров М.І. Об историческом значении русской народной поэзии // Костомаров М.І. Слов'янська міфологія. – К.: Либідь, 1994. – С. 44–201.
88. Костомаров М.І. Малорусская литература // Костомаров М.І. Слов'янська міфологія. – К.: Либідь, 1994. – С. 314–326.
89. Огієнко І. (Митрополит Іларіон) Історія української літературної мови / Упоряд. авт. іст.-біогр. нарису та приміт. М.С. Тимошик. – Либідь, 1995. – 296 с.
90. Макаров А. Світло українського бароко. – К.: Мистецтвознавство, 1994. – 288 с.
91. Животко А. Історія української преси. – К.: Наша культура і наука, 1999. – 368 с.
92. Есин Б.И. История русской журналистики XIX века. – М.: Аспект Пресс, 2003. – 288 с.
93. Михайлин І.Л. Історія української журналістики XIX століття. – К.: Центр навчальної літератури, 2003. – 720 с.

94. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Иностранная литература. – 1988. – №10. – С. 88–104.
95. Буслаев Ф.И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. – СПб.: Типография товарищества «Общественная польза», 1861. – Т. 1. – 1150 с.
96. Грушевський М.М. Історія української літератури. – К.: Либідь, 1993. – Т. 1; 2.
97. Адрианова-Перетц В.П. Очерки поэтического стиля Древней Руси. – М.-Л.: Учпедгиз, 1947. – 180 с.
98. Еремин И.П. Киевская летопись как памятник литературы // Вопросы изучения русской литературы XI – XX веков. – М.-Л.: ОГИЗ, 1960. – ТОРИЛ. – Т. XVI. – 340 с.
99. Лихачев Д.С. Художественное наследие Древней Руси и современность. – Л.: Наука, 1970. – 120 с.
100. Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. – СПб.: Алетейя, 2001. – 566 с.
101. Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Школа «Языки русской культуры». – 1996. – 448 с.
102. Аверинцев С.С. Символика раннего Средневековья (К постановке вопроса). – // www.babylon.ru.
103. Бычков В.В. Византийская эстетика. Теоретические проблемы. М.: Наука, 1977. – 260 с.
104. Гайденко П.П. Прорыв к трансцендентному. Новая онтология XX века. – М.: Республика, 1997. – 495 с.
105. Історія зарубіжної журналістики: Навчальна програма / Укл. Н.М. Сидоренко. Київ. нац. ун-т ім. Т.Г. Шевченка. – К., 2001. – 16 с.
106. Казакова Т.В. Ораторское искусство как главный компонент массовой коммуникации античности. Учебное пособие для студентов-иностранцев. – Харьков: ХНУ, 2004. – 58 с.
107. Шестакова Е.Г. Референціальна об'ємність цитації у газетно-журнальних заголовках (За матеріалами жіночих журналів) // Наукові записки Інституту журналістики. – К., 2003. – Том 12. – липень – вересень. – С.126–132.
108. Губман Б.Л. История // Культурология. XX век. Словарь. – СПб: Университетская книга, 1997. – С. 172–174.
109. Тиллих П. Из книги «Мужество быть» // Хрестоматия по истории философии (западная философия): Учеб. пособие для вузов: В 3 ч. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. – Ч.2. – С.355 – 361.
110. Буслаев Ф.И. исторические очерки русской народной словесности и искусства. Сочинения по археологии и истории искусства. – СПб.: Типография императорской Академии наук, 1910. – Т.2. – 1020 с.
111. Котляревский А. Погребальные обычаи языческих славян. – М., 1868. – 780 с.
112. Потебня А.А. О купальских огнях и сродных с ними представлениях. – М.: Типограф. А.А. Потебни, 1867. – 167 с.

113. Потебня А.А. О некоторых символах в народной славянской поэзии. – Харьков: В университетской типографии, 1860. – 150 с.
114. Потебня А.А. О мифическом значении некоторых обрядов и поверий. – М.: В университетской типографии, 1865. – 145 с.
115. Костомаров М.І. Слов'янська міфологія. – К.: Либідь, 1994. – 384 с.
116. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. – М.: Совр. пис., 1995.
117. Фрэйзер Дж. Золотая ветвь: Пер. с англ. – М.: Политиздат., 1983. – 703 с.
118. Тайлор Э.Б. Первобытная культура: Пер. с англ. – М.: Политиздат, 1989. – 573 с.
119. Леви-Строс К. Первобытное мышление: Пер. с англ. – М.: ТЕРРА–Книжный клуб; Республика, 1999. – 392 с.
120. Элиаде М. Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское: Перев. с фр. – М.: Ладомир, 2000. – 414 с.
121. Элиаде М. Азиатская алхимия: Пер. с рум., англ, фр. – М.: Янус-К, 1998.– 604 с.
122. Элиаде М. Очерки сравнительного религиоведения: Пер. с англ. – М.: Ладомир, 1999. – 448 с.
123. Тэрнер В. Символ и ритуал: Пер. с англ. – М.: Глав. ред. восточ. лит., 1983. – 277 с.
124. Психология масс. Хрестоматия по социальной психологии / Редактор-составитель Д.Я. Райгородский. – Самара: Издател. Дом «БАХРАХ», 1998. – 592.
125. Московичи С. Машина, творящая богов: Пер. с фр. – М.: Центр психологии и психотерапии, 1998. – 560 с.
126. Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Исследование идеологии развитого индустриального общества: Пер. с англ. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2002. – 526, [2] с.
127. Різун В.В. Маси. – К.: Видавничо-поліграфічний центр “Київський університет”, 2003. – 118 с.
128. Лосев А.Ф. Эллинистически-римская эстетика I – II вв. н.э. _ М.: МГУ, 1979. – 416 с.
129. Гвардини Р. Конец нового времени. Из раздела «возникновение картины нового времени»): Пер. с итал. // Культурология: Учебное пособие. – Ростов-на-Дону: Фенікс, 1999. – С. 536–548.
130. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1978. – 650 с.
131. Ассман Я. Египет: теология и благочестия ранней цивилизации: Перев. с нем. – М.: Присцельс, 1999. – 368с.
132. Історія української культури: У 5 т. – К.: Наукова думка, 2001.
133. Кожин В. Литература // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: НПК «Интелвак», 2003. – Стб. 453 – 458.
134. Фуко М. Слова и вещи: Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1977. – 490 с.

135. Автономова Н.С. Мишель Фуко и его книга «Слова и Вещи» // Фуко М. Слова и вещи: Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1977. – С. 5–42.
136. Андрухович Ю. Дезорієнтація на місцевості. Спроба. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1999. – 124 с.
137. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития: В 2 кн. – М.: Искусство, 1992.
138. Шестакова Е.Г. Эстетика аномальности у різних типах текстів: до обґрунтування поняття // Вісник Запорізького державного університету. Філологічні науки. – Запоріжжя: Запорізький держуніверситет, 2004. – № 3. – С. 235–243.
139. Касаткина Т.А. Слово, творящее реальность, и категория художественности // Литературоведение как проблема. – М.: Наследие, 2001. – С. 302–346.
140. Михайлов А.В. Несколько тезисов о теории литературы // Литературоведение как проблема. – М.: Наследие, 2001. – С. 224–279.
141. Потебня А.А. Теоретическая поэтика. – М.: Высшая школа, 1990. – 344с.
142. Гиршман М.М. Аналогия слова и поэтического произведения (А.А. Потебня): перспективы развития // Вісник Харківського національного університету. Серія Філологія. Традиції Харківської філологічної школи. До 100-річчя від дня народження М.Ф. Наконечного. – 2000. – № 491. – С. 414–416.
143. Гумилев Н.С. Стихи; Письма о русской поэзии. – М.: Худ. лит., 1990. – 447 с.
144. Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 3 кн. – К: Рось, 1994.
145. Бахтин М.М. Искусство и ответственность // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 5–6.
146. Бахтин М.М. <К переработке книги о Достоевском> // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – Витебск. – 1994. – №1. – С. 70–75.
147. Барт Р. Нулевая степень письма: Пер. с фр. // Семиотика. – М.: Прогресс, 1983. – 250 с.
148. Бахтин М.М. Философия поступка // Философия и социология науки и техники: Ежегодник. 1986. – М.: Наука, 1986. – С. 216–230.
149. Бахтин М.М. К эстетике слова // Контекст – 1973. – М.: Наука, 1974 – С. 258–276.
150. Хабермас Ю. Будущее человеческой природы: Пер. с нем. – М.: Изд-во «Весь Мир», 2002. – 144 с.
151. Дедова О.В. Графическая неоднородность как категория гипертекста // Вестник Московского университета. Серия 9 Филология. – 2002 – № 6. – С. 91–103.
152. Адорно Т. Теорія естетики: Пер. с нім. – К.: Основи, 2002. – 518 с.
153. Михайлов А.В. Стенограмма «Несколько тезисов о теории литературы» // Литературоведение как проблема. – М.: Наследие, 2001. – С. 201–223.
154. Барт Р. S/Z: Пер. с фр. – М.: УРСС, 2001. – 232 с.

155. Ярхо Б.И. Методология точного литературоведения (набросок плана) // Гаспаров М.Л. О русской поэзии: Анализы, интерпретации, характеристики. – СПб.: Азбука, 2001. – С. 456–477.
156. Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 308–328.
157. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. – М.: Изд. групп. «Прогресс», «Универс», 1994. – 616 с.
158. Средства массовой коммуникации и современная художественная культура: В 2 ч. – М.: Искусство, 1983.
159. Лотман Ю.М., Цивьян Ю. Диалог с экраном. – Таллинн: ЭЭСТИ РААМАТ, 1994. – 147 с.
160. Шудря Н.М. Естетичні засади публіцистики // Журналістика. Преса. Телебачення. Радіо. – К., 1983. – Вип. 14. – С.35–51.
161. Потятиник Б.В. Парадоксальне мислення в сучасній публіцистиці // Журналістика. Преса. Телебачення. Разлектдіо. – 1992. – Вип. 24. – С. 141–150.
162. Потятиник Б.В. Патогенний текст масовій комунікації: ідентифікація, типологія, нейтралізація: Дис. ... д-ра. філол. наук: 10.01.08. – Львів, 1996. – 349 с.
163. Шамшин Л.Б. Аудиовизуальная культура // Культурология. XX век. Словарь. – СПб.: Университетская книга, 1997. – С. 56–58.
164. Постмодернизм. Энциклопедия. – Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.
165. Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 2002. – 437 с.
166. Владимиров В.М. Журналістика, особа, суспільство: проблема розуміння. – К., 2003. – 220 с.
167. Шкляр В.И. Энергия мысли и искусство слова. – К.: Вища школа. Головне изд-во, 1988. – 145 с.
168. Здоровега В. Теорія і методика журналістської творчості. Підручник. – Львів: ПАІС, 2004. – 268 с.
169. Афасижев М.Н. Западные концепции художественного творчества. – М.: Высшая школа, 1990. – 176 с.
170. Сануйе М. Дада в Париже. – М.: Ладомир, 1999. – 638 с.
171. Мулярчик А. «Новый журнализм» // Литературная энциклопедия терминов и понятий – М.: НПК «Интелвак», 2003. – Стб. 663–664.
172. Мулярчик А. Что случилось с «новым журнализмом» // США: Экономика. Политика. Идеология. – 1979. – №10. – С.80–84.
173. Моль А. Социодинамика культуры. – М.: Политлитература, 1974. – 180 с.
174. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс: Пер. с исп. – М.: Издательство АСТ, 2001. – 509, [3] с.
175. Современная западная философия. Словарь – М.: Изд-во полит. лит., 1991. – 414 с.

176. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 7–180.
177. Москаленко А.З. Теорія журналістики. – К.: Експрес-об'ява, 2002. – 336 с.
178. Михайлин І.Л. Основи журналістики. – К.: ЦУЛ, 2002. – 284 с.
179. Лосев А.Ф. Диалектика мифа // Опыты. Литературно-философский сборник. – М.: Сов. пис., 1990. – С.137–174.
180. Гин М.М. О так называемой «газетности» Н.А. Некрасова // Литература и журналистика. – М.: МГУ, 1972. – С. 126–136.
181. Мережковский Д.С. Акрополь: Избр. лит.-крит. Статьи. – М.: Кн. палата, 1991. – 352 с.
182. Литература и журналистика. – М.: МГУ, 1972. – 289 с.
183. Татаринова Л.И. Русская литература и журналистика XVIII века. Учебник. – М.: Проспект, 2001. – 368 с.
184. Сахаров В.И. Проза и критика: обретение взаимопонимания (Писарев читает Толстого) // Сахаров В.И. Русская проза XVIII XIX веков. Проблемы истории и поэтики. Очерки. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С.133–146.
185. Михайлин І.Л. Історіографія історії української журналістики в журналі “Киевская старина” // Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. Серія Філологія. – Харків, 2003. – Вип. 38. – № 595: “Сучасні аспекти дослідження літератури XX століття”. – С.159–163.
186. Лахман Т. Українські народні казки на сторінках журналу “Дзвінок” (1890 – 1914) // Українська періодика: історія і сучасність. Доповіді та повідомлення Всеукраїнської науково-теоретична конференції, Львів 24-26 жовтня 2003 р. – Львів, 2003. – С.270–273.
187. Гей Н.К. Художественная образ как категория поэтики // Контекст-82. – М.: Наука, 1983. – С. 68 – 98.
188. Ионин Л.Г. Повседневность // Культурология. XX век. Словарь. – СПб: Университетская книга, 1997. – С. 340–342.
189. София-79: мир – надежда планеты. Из материалов второй Международной писательской встречи // Иностранная литература. – №10. – 1979. – С. 225–244.
190. Камю А. Записные книжки: Пер. с фр. – М.: Вагриус, 2000 – 206 с.
191. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.
192. Маньковская Н.Б. Симулякр в искусстве и эстетике // Философские науки. – 1998. – № 3–4. – С. 63–74.
193. Электронные СМИ: современное развитие: Тезисы докладов научно-практической конференции 30 ноября 2001 года. – СПб: Из-во СПбГУП, 2002. – 84 с.
194. Подарок Бедным. Альманах на 1834-й год, изданный Новороссийским Женским Обществом призрения бедных. Одесса, 1834 г. – 210 с.
195. Робітнича газета. Київ, 1918 р.

196. Науково-літературний вісник. Річник XIX, книжка I, том LXIX за січень 1918 р. – 120 с.
197. Калинин В. Сколько голов у гидры // Вокруг света – 1988 – №9. – С. 23–26.
198. Борхес Х.Л. Собрание сочинений: В 4 т.: Пер. с исп. и англ. – СПб.: Амфора, 2000.
199. Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. – М.: Мысль, 1995. – 850 с.
200. Зенкин К.В. Музыка в богословско-философской картине мира Лосева // Collegium. – Киев. – 2000. – №1 – С. 15–19.
201. Шматко Н.А. Предисловие. Блеск и нищета масс-медиа // Бурдые П. О телевидении и журналистике: Пер. с фр. – М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», Институт экспериментальной социологии, 2002. – С. 7–16.
202. Адамьянц Т. З. К диалогической телекоммуникации: от воздействия к взаимодействию. // <http://business.fortunecity.com/geffen>.
203. Шестакова Э.Г. Телевидение как один из способов формирования аномальной реальности (на материале работ Ж. Бодрийяра) // Наукові записки Харківського державного педагогічного університету ім. Г.С.Сковороди. Серія літературознавство. – Харків, 2003 – Вип. 2 (34). – С. 144 – 153.
204. Шестакова Е.Г. Образ ліків у сучасній телевізійній рекламі // Вісник Харківського університету Серія Філологія – Харків, 2003. – Вип. 37. – № 583. – С. 144 – 146.
205. Потятиник Б. Віртуальність і реальність: нове співвідношення // Українська періодика: історія і сучасність. Доповіді та повідомлення Всеукраїнської науково-теоретична конференції, Львів 24-26 жовтня 2003 р. – Львів, 2003. – С. 525 – 528.
206. Маклюэн М. Средство само есть содержание // <http://www.teterin.raid.ru/dop/>
207. Мукаржовский Я. Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факторы: Пер. с чеш. // Труды по знаковым системам. Ученые записки Тартуского гос. ун-та, 1975. – VII. Вып. 394. – С. 243–295.
208. Орлов А. Аниматограф и его анима. Психогенные аспекты экранных технологий. – М. Алетейя, 1995. – 216 с.
209. Красавченко Т.Н. Эстетическое переживание пограничной эпохи в Англии и России: традиционализм и футуризм // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания. Материалы российско-французской конференции (В 2-х частях). – М., 2002. – Ч. II. – С. 328–337.
210. Гальцова Е. Сюрреалистические симуляции // Вестник филологического факультета. – Спб., 1999. – № 2/3. – С. 34 – 42.
211. Пронина Е.Е. Девиантная реклама // Вестник Московского университета. Серия 10 Журналистика. – 2002 – № 2. – С. 43–53.
212. Батракова С. Поп-арт // Искусство и массы в современном буржуазном обществе. – М.: Советский композитор, 1989. – С. 108–137.

213. Дмитриева Н. Китч // Искусство и массы в современном буржуазном обществе. – М.: Советский композитор, 1989. – С. 10–40.
214. Фурцева С. Искусство и реклама // Искусство и массы в современном буржуазном обществе. – М.: Советский композитор, 1989. – С. 254–283.
215. Гоян В.В. Інформаційна телевізійна програма: типологічна характеристика, параметри діяльності журналіста: Дисер. ... канд. філол. наук: 10.01.08. / Київ. нац. універ. ім. Т.Г. Шевченка – К., 1999. – 160 с.
216. Ослон А. Телевизор в человеке и человек в телевизоре // Журналист. – 2002. – № 9. – С. 23–24
217. Борецкий Р.А. Телевидение в социально-историческом контексте // Вестник Московского университета. Серия 10 Журналистика. – 2003 – № 3. – С. 9–19.
218. Уразова С.Л. Reality TV в России. Первый опыт телеклонирования. // Вестник Московского университета. Серия 10 Журналистика. – 2003 – № 3. – С. 63–87.
219. Петров Г.Н. Разрушение риторики смысла // Средства массовой информации в современном мире. Петербургские чтения: Материалы межвузовской научно-практической конференции / Под ред. В.И. Конькова. – СПб.: Роза мира, 2004. – С. 204–205.
220. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы: Пер. с. фр. – М.: Ad Marginem, 1999. – 480 с.
221. Вартанова Л.Е. Медиаэкономика: ключевые понятия // Вестник Московского университета. Серия 10 Журналистика. – 2002 – № 1. – С. 17–34.
222. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского – М.: Худ. лит., 1972. – 520 с.
223. Погрибный А.Г. Художественный конфликт и развитие современной советской прозы. – К.: Вища школа. Изд-во при Киев. ун-те, 1981. – 200с.
224. Лотман Ю.М. Культура и взрыв // Лотман Ю.М. Семиосфера. – С.-Петербург: Искусство – СПб, 2001. – С. 12–150.

Глава 2

1. Wierzbicka A. Semantic primitives. – Frankfurt/M., 1972. – 270 с.
2. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. – М.: Языки русской культуры, 1999. – I – XV, 896 с.
3. Арутюнова Н.Д. Аномалии и язык (К проблеме языковой «картины мира») // Вопросы языкознания. – 1987. – № 3 (май – июнь). – С. 3–20.
4. Кифер Ф. О роли прагматичности в лингвистическом описании // Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Прогресс. 1985. – Вып. XVI. – С. 178–195.
5. Санников В.З. Значение союза НО: нарушение «нормального» положения вещей. // Известия АН СССР. Серия литературы и языка, 1986. – Т. 45 – № 5. – С.433–444.
6. Адорно Т. Теория эстетики: Пер. з німец. – К.: Основи, 2002.–518 с.

7. Беневоленская Т.А. О языке и стиле газетного очерка. – М.: МГУ, 1973. – 80 с.
8. Горохов В.М. Слагаемые мастерства. – М.: МГУ, 1982. – 148 с.
9. Дзялошинский И.М. Творческая индивидуальность в журналистике. – М.: МГУ, 1984. – 179 с.
10. Павлюк Л. Гротеск, “метафора низу”, бурлескно-іроничні тональності сучасної преси: апологія стилю і аномалії стилю // Українська журналістика: формування сучасного обличчя. Вісник Львівського університету. Серія журналістика. – 1993. – Вип. 18. – С. 102–107.
11. Прохоров Е.П. Структура и проблемы деонтологии журналистики // Вестник Московского университета. Серия 10 Журналистика. – 2002 – № 4. – С. 4–25.
12. Брегадзе В.В. Искусство и эстетика безобразного: Автореф. ...канд. филос. наук. / Азербайджанский гос. универ. – Баку, 1967. – 28 с.
13. Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл: Пер. с фр. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2001. – 336 с.
14. Женетт Ж. Фигуры: В 2 т.: Пер. с фр. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998.
15. Токарев Д.В. Существует ли литература абсурда? // Русская литература – 1999 – № 3. – С. 26–54.
16. Токарев Д.В. Курс на худшее: абсурд как категория текст у Даниила Хармса и Самюэля Беккета. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 336 с.
17. Любимова Т.Б. Критический анализ концепции нормативности ценности в буржуазной философии и социологии: Автореф. дисс. ... канд. филос. наук. / Моск., Ин-т филос. – М., 1974. – 21 с.
18. Тур М.Г. Проблема інтеграції суспільства в теорії комунікативної дії Юргена Хабермаса: Автореф. дисс. ... канд. філос. наук: 09.00.03. / Київ. нац. універ. ім. Т.Г. Шевченка – К., 1996. – 26 с.
19. Лагун И.М. Попытки аналитики инаковости и изгойства (философские эскизы «чужаков») // <http://www.philosophi.ru>.
20. Йосипенко О.М. Французський постструктуралізм: критичний аналіз репрезентації: / Автореф. дисс. ... канд. філос. наук: 09.00.04. / Київ. нац. універ. ім. Т.Г. Шевченка – К., 1999. – 17 с.
21. Шнейдер В.Б. Коммуникация, нормативность, логика. – Екатеринбург: Изд-во Екатеринбургского ун-та, 2002. – 250 с.
22. Зубец О. П. «Одной любви музыка уступает...» // Этическая мысль: научно-популярные чтения. – М.: Изд-во Полит. лит-ры, 1990. – С. 89–106.
23. Ивин А.А. Логика норм. – М.: МГУ, 1973. – 123 с.
24. Ивин А.А. По законам логики. – М.: Молодая гвардия, 1983. – 208 с.
25. Ивин А.А., Никифоров А.Л. Словарь по логике. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. – 384 с.

26. Сыров В.Н. Как идеология дополняет действительность (Читая Жижека) // На пути к новой рациональности. Методология науки. – М., 2000. – Вып. IV.: Методология дополнительности: синтез рациональных и внерациональных методов и приемов исследования. Сборник статей по материалам 4 сессии постоянно действующего всероссийского семинара «Методология науки» от 16-17 мая 2000 г. – С. 125–137.
27. Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр. – Фуко М. *Theatrum philosophicum*: Пер. с фр. – М.: Раритет, Екатеринбург: Деловая книга, 1998. – 480 с.
28. Философско-психологические предпосылки Школы диалога культур / Под общей ред. В.С. Библера. – М.: РОССПЭН, 1998. – 210 с.
29. Шестакова Э.Г. Преступление, любовь и безумие (на материале прозы И. Бунина) // Русистика. Сборник научных трудов. – К.: Київський університет, 2002. – Вип. 2. – С. 62 – 69 (Ч. 1); Вип. 3. – С. (Ч. 2).
30. Шестакова Э.Г. Феномен безумия в работах М.Фуко: к постановке проблемы // Вестник Донецкого отделения Петровской Академии Наук и Искусств. Гуманитарные науки. – Вып 2.– Донецк, 2001. – С. 88 – 97.
31. Шестакова Э.Г. Логика каприза (на материале малой русской и украинской прозы рубежа XIX – XX столетий) // «Русская литература. Исследования». – Київ, 2004. – Вип. VII. – С. 279–292.
32. Хабермас Ю. Будущее человеческой природы: Пер. с нем. – М.: Изд-во «Весь Мир», 2002. – 144 с.
33. Мукаржовский Я. Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факторы: Пер. с чеш. // Труды по знаковым системам. Ученые записки Тартуского гос. ун-та, 1975. – VII. Вып. 394. – С. 243–295.
34. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства: Пер. с чеш. – М.: Искусство, 1994. – 606 с.
35. Наков А.Б. Русский авангард. – М.: Искусство, 1991. – 192 с.
36. Наєнко М. Інтим письменницької праці. 3 лекцій про специфіку літературної творчості. – К.: Педагогічна преса, 2003. – 280 с.
37. Засурский Я.Н. Колонка редактора: роль технологий в истории развития печати. // Вестник Московского университета. Серия 10 Журналистика. – 2003 – № 2. – С. 3–11.
38. Пронина Е.Е. Девиантная реклама // Вестник Московского университета. Серия 10 Журналистика. – 2002 – № 2. – С. 43–53.
39. Ученова В.В. Десять лет спустя... // Вестник Московского университета. Серия 10 Журналистика. – 2002 – № 6. – С. 65–73.
40. Тулупов В.В. Региональная пресса: характер трансформации в переходный период // Вестник Московского университета. Серия 10 Журналистика. – 2003 – № 2. – С. 32–43.
41. Горохов В.М., Гринберг Т.Э. Гуманизация массовых информационных в рамках открытого общества // Вестник Московского университета. Серия 10 Журналистика. – 2003 – № 4. – С. 22–27.

42. Зелинська Н.В., Огар Е.І., Фінклер Ю.Е., Черниш Н.І. Сучасний редактор: проблеми професійного вишколу // Наукові записки Інституту журналістики КНУ ім. Тараса Шевченка. – 2002. – Т.7. – С.19–22.
43. Партико З.В. Типові задачі практичної журналістики // Наукові записки Інституту журналістики КНУ ім. Тараса Шевченка. – 2002. – Т.7. – С.23–27.
44. Гриценко О.М. Сучасний інформаційний простір України: зміна пріоритетів // Наукові записки Інституту журналістики КНУ ім. Тараса Шевченка. – 2002. – Т.7. – С. 72–74.
45. Завгородня Л.В. Перфрази як засіб стереотипізації соціальної інформації // Наукові записки Інституту журналістики КНУ ім. Тараса Шевченка. – 2002. – Т.7. – С. 75–78.
46. Гриценко О.М. Масової комунікації-медіа у відкритому інформаційному суспільстві й гуманістичні цінності. – К.: ВПЦ “Київський університет”, 2002. – 204 с.
47. Здорова В. Теорія і методика журналістської творчості: Підручник. – Львів: ПАІС, 2004. – 268 с.
48. Погрібний А.Г. Осягнення сутності. Літературно-критичний нарис. – К.: Радянський письменник, 1985. – 215 с.
49. Землянова Л.М. Американское литературоведение XX столетия (теоретические парадигмы, конфронтации, компромиссы) // Вестник Московского университета. Серия 10 Журналистика. – 2002 – № 2. – С. 87–95.
50. Бурдьє П. О телевидении и журналистике: Пер. с фр. – М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», Институт экспериментальной социологии, 2002. – 159 с.
51. Батракова С. Поп-арт // Искусство и массы в современном буржуазном обществе. – М.: Советский композитор, 1989. – С. 108–137.
52. Багно В.Е. Пограничные культуры – пограничное сознание // Россия – Восток – Запад. – М.: Наследие, 1998 – С. 41–50.
53. Красавченко Т.Н. Эстетическое переживание пограничной эпохи в Англии и России: традиционализм и футуризм // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания. Материалы российско-французской конференции (В 2-х частях). – М., 2002. – Ч. II. – С. 328–337.
54. Маньковская Н.Б. Методология буржуазной эстетики (Критика новейших концепций). – М.: Знание, 1988. – 64 с.
55. Дмитриева Н. Китч // Искусство и массы в современном буржуазном обществе. – М.: Советский композитор, 1989. – С. 10–40.
56. Фурцева С. Искусство и реклама // Искусство и массы в современном буржуазном обществе. – М.: Советский композитор, 1989. – С. 254–283.
57. Мансурова В.Д. Журналистская картина мира как становление медиасобытий. // Вестник Московского университета. Серия 10 Журналистика. – 2002 – № 6. – С. 99–109.
58. Брэдбери Р. Были они смуглые и золотоголовые: Пер. с англ. – М.: Профиздат, 1991. – 352 с.

59. Бодрийяр Ж. Прозрачность Зла: Пер. с фр. – М.: Добросвет, 2000. – 258 с.
60. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского – М.: Худ. лит., 1972. – 520 с.
61. Библиер В.С. XX век. Человек. Культура // Человек в системе наук. – М.: Наука, 1989. – С. 300 – 321.
62. Мураками Х. К югу от границы, на запад от солнца: Роман: Пер. с яп. – М.: Изд-во Эксмо, 2004. – 208 с.
63. Пиньотти Л. Стихи из цикла «А тепер о другом» и визуальные стихотворения. (*Предисловие Е. Солоновича*) // Иностранная литература. – 1994. – №4. – С. 202–205.
64. Малявин В.В. Сумерки Дао. Культура Китая на пороге Нового времени. – М.: Дизайн. Информация. Картография; Астрель; АСТ, 2000. – 448 с.
65. Деррида Ж. Эссе об имени: Пер. с фр. – СПб.: Алетейя, 1998. – 192 с.
66. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.
67. Исупов К.Г. Второе рождение проблемы «игра» и искусство // Философские науки. – 1974. – № 5. – С.145–148.
68. Устименко В.И. Место и роль игрового феномена в культуре // Философские науки. – 1980. – № 2. – С.70–76.
69. Искржицкая И.Ю. Культурологический аспект литературы русского символизма. – М.: Рос. универ. издание, 1997. – 227 с.
70. Маркин Ю. Павел Филонов. М.: Изобразит. искусство, 1995. – 28 с.
71. Молок Ю. Типографические опыты поэта-футуриста // Василий Каменский. Танго с коровами / Факсимильное воспроизведение 1914 г.: В 2 брошюрах. – М.: Книга, 1991. – С. 3–16.
72. Ільницький О. Український футуризм (1914 – 1930): Пер. з англ. – Львів: Літопис, 2003. – 456 с.
73. Герчук Ю. Русская книга 1910-х годов // Искусство книги. – Л.: Наука, 1972. – Вып. 10. – С. 35–47.
74. Лавров А.В. Мифотворчество аргонатов // Миф – фольклор – литература. – Л.: Наука, 1978. – С. 156–167.
75. Сологуб Ф. Тяжелые сны: Роман; Рассказы. – Л.: Худ. лит., 1990. – 368 с.
76. Дубин Д. Портрет в зеркалах. Антонен Арто // [http:// nlo](http://nlo).
77. Афасижев М.Н. Западные концепции художественного творчества. – М.: Высшая школа, 1990. – 308 с.
78. Маевский Е. Интерактивное кино? Опыт эстетической прогностики // Иностранная литература – 1995 – №4. – С. 165–172.
79. Теория литературы. – М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. – Т. IV: Литературный процесс. – 624 с.
80. Бессонова М.Н. О способах совмещения бытийственной и трансцендентной сфер в искусстве // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания. Материалы российско-французской конференции (В 2-х частях). – М., 2002. – Ч. II. – С. 371–376.
81. Маньковская Н.Б. Что после постмодерна? // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания. Материалы российско-

- французской конференции (В 2-х частях). – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – Ч. II. – С. 417–430.
82. Выготский Л.С. Психология искусства. – М.: Педагогика, 1987. – 250 с.
83. Гиршман М.М. Художественное произведение // КЛЭ: В 9 т. – М.: Изд-во Сов. энциклопед., 1978. – Т. 9. – 625 с.
84. Твое виртуальное love-приключение // Вне закона – 2004. – №25 (332). – С.10.
85. Мандельштам О.Э. Избранное. – М.: СП Интерпринт, 1991. – 480 с.
86. Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: НПК «Интелвак», 2003. – 1600 стб.
87. Шестакова Э.Г. «Парадокс комедианта»: к проблеме сущности актёра в работе Ж. Делёза «Логика смысла» // Критика. Драматургія. – Харків, 1999. – С. 121–128.
88. Шестакова Э.Г. Семантический контекст понятия «актёр» в работе Ж. Делёза «Логика смысла» // Літературознавчий збірник. – Донецьк, ДонНУ, 2000. – Вип.3. – С. 22–27.
89. Силантьева В.И. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись): А.П. Чехов, И.И. Левитан, В.А. Серов, К.А. Коровин. – Одесса, 2000. – 352 с.
90. Хабермас Ю. Модерн – незавершенный проект. // Вопросы философии. – 1992. – №4. С. 40–52.
91. Халипов В. Постмодернизм в системе мировой культуры // Иностранная литература. – 1994. – № 1. – С. 235–240.
92. Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. – Томск: Водолей, 1998. – 320 с.
93. Деррида Ж. О грамматологии: Пер. с фр. – М.: Ad Marginem, 2000. – 512 с.
94. Жижек С. Возвышенный объект идеологии: Пер. с. англ. – М.: Худ. журнал, 1999. – 238 с.
95. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть: Пер. с фр. – М.: Добросвет, 2000. – 387 с.
96. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе: Пер. с. фр. – М.: Медиум, 1996. – 230 с.
97. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с. фр. – М.: Изд. групп. «Прогресс», «Универс», 1994. – 480 с.
98. Барт Р. S/Z: Пер. с фр. – М.: УРСС, 2001. – 232 с.
99. Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. – Таллинн, 1998.
100. Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов. – М.: ИНИОН РАН, INTRADA, 2001. – 384 с.
101. Весин С. Очерки истории русской журналистики двадцатых и тридцатых годов. – С. – Петербург: Тип.-Литография А.Е. Ландау, 1881. – 603 с.
102. Левый И. Теория информации и литературный процесс // Структурализм: «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975. – С.277– 308.

103. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. / Пер. с фр. А.Г. Погоняйло, В.Г. Резник. – Спб.: ТОО Тк Петрополис, 1998. – 380 с.
104. Мисонжников Б.Я. Отображение действительности в тексте. // Основы творческой деятельности журналиста. – СПб.: Из-во Михайлова, 2000. – 280 с.
105. Ким М.Н. Технология создания журналистского произведения. – СПб.: Из-во Михайлова В.А., 2001. – 320 с.
106. Павлюк Л.С. Структурно-семантична організація полемічно-дискусійного дискурсу (За матеріалами публіцистики першої половини ХІХ ст.): Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.08. / Київ. держ. універ. – К., 1996. – 19 с.
107. Тертыйный А.А. Жанры периодической печати: Учебное пособие – М.: Аспект Пресс, 2000 – 312 с.
108. Кривонос А.Д. PR-текст в системе публичных коммуникаций. – СПб.: Петербургское Востоковедение, 2002. – 288 с.
109. Методы журналистского творчества / Под ред. В.М. Горохова. – М.: МГУ, 1982. – 153 с.
110. Кройчик Л.Е. Система журналистских жанров / Основы творческой деятельности журналиста / Ред. С.Г. Корконосенко. – СПб.: Из-во Михайлова В.А., 2000. – 347 с.
111. Смирнов В.В. Формы вещания: Функции, типология, структура радиопрограмм. – М.: Аспект Пресс, 2002. – 203 с.
112. Смирнов В.В. Жанры радиожурналистики. – М.: Аспект Пресс, 2002. – 288 с.
113. Смирнова Н. Роль невербальных засобів у формуванні рекламного іміджу // Українська періодика: історія і сучасність. Доповіді та повідомлення Всеукраїнської науково-теоретична конференції, Львів 24-26 жовтня 2003 р. – Львів, 2003. – С. 547–550.
114. Федорів Т. Випуск теленовін: планування, верстка, візуальне оформлення // Українська періодика: історія і сучасність. Доповіді та повідомлення Всеукраїнської науково-теоретична конференції, Львів 24-26 жовтня 2003 р. – Львів, 2003. – С. 566–569.
115. Прохоров Е.П. Введение в теорию журналистики: Учебное пособие. – М.: Рип-холдинг, 2000. – 308 с.
116. Конюхова Л. Спонування як основний спосіб активізації уваги читача в сучасних дитячих журналах // Українська періодика: історія і сучасність. Доповіді та повідомлення Всеукраїнської науково-теоретична конференції, Львів 24-26 жовтня 2003 р. – Львів, 2003. – С. 596–599.
117. Шкляр В. І. Масової комунікації-медіа і виклики нового століття. – К.: Грамота, 2003. – 48 с.
118. Чічановський А. А. Новини в журналістиці: проблеми практичної політики. – К.: Грамота, 2003. – 48 с.

119. Фінклер Ю. Комунікативні характеристики публіцистичного тексту як віддзеркалення аудиторних очікувань // Літературознавчий збірник – Донецьк, ДонНУ, 2003 – Вип. 14. – С. 25–34.
120. Шестакова Е.Г. Образ повсякденності у сучасних засобах масової комунікації // Збірник наукових праць Науково-дослідного центру періодики. – Львів, 2003. – Вип. 11. – С. 519–529.
121. ван Дейк Т.А. Язык. Познание. Коммуникация: Пер. с. англ. – М.: Прогресс, 1989. – 312 с.
122. Средства массовой коммуникации и современная художественная культура: В 2 ч. – М.: Искусство, 1983.
123. Буданцев Ю.П. Системность в изучении массовых информационных процессов. – М.: Изд-во Универс. дружбы народов, 1986. – 168 с.
124. Постмодернизм. Энциклопедия. – Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.
125. Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 308–328.
126. Потятиник Б.В. Патогенний текст масовій комунікації: ідентифікація, типологія, нейтралізація: Дис. ... д-ра. філол. наук: 10.01.08. – Львів, 1996. – 349 с.
127. Лотман Ю.М., Минц З.Г. Литература и мифология. // Семиотика культуры. Труды по знаковым системам. – Тарту, 1981. – XIII. – Вып. 546. – 145 с.
128. Почепцов Г.Г. Теория коммуникации. – М.: Рефл-бук Ваклер, 2001. – 656 с.
129. Почепцов Г.Г. История русской семиотики до и после 1917 г. – М.: Рефл-бук Ваклер, 1998. – 670 с.
130. Гиршман М.М. Литературное произведение. Теория и практика анализа. – М.: Высшая школа, 1991. – 160 с.
131. Гей Н.К. Художественная образ как категория поэтики // Контекст-82. – М.: Наука, 1983. – С.68–98.
132. Шестакова Э.Г. Пушкинский образ *живой труп* в контексте проблемы текст – произведение // Русская литература. Исследования. – Киев, 2004. – Вип. V. – С. 279–289.
133. Чумарна М. «...І друга щирого пошли!» // «Високий замок» 2033 г. №45 (2477). – С.5.
134. Мирецкий Дм. «Мы не имеем права забывать афганскую войну, потому что это человеческое горе» // «Факты» 2004 г. №28 (1576). – С.3.
135. Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74–82.
136. Шестакова Э.Г. Повседневность и преступление: эстетико-культурологический аспект (анализ рассказа И.А. Бунина «Убийца») // Літературознавчий збірник – Вип.10 – Донецьк: ДонНУ, 2002 – С. 43–61.
137. Шестакова Э.Г. Проблема кинематографического кода в художественном мире И.А. Бунина (на материале рассказа «Пароход “Саратов”») //

- Література в контексті культури. Збірник наукових праць. – Дніпропетровськ: Вид-во Дніпропетр. ун-ту, 2004. – Вип. 14. – С. 60–73.
138. «НАТАЛІ», февраль, 2002.
139. Шестакова Е.Г. Образ ліків у сучасній телевізійній рекламі // Вісник Харківського університету. Серія Філологія – Харків, 2003. – Вип. 37. – № 583. – С.144 – 146.
140. Шестакова Э.Г. Цитація у газетно-журнальних заголовках як спосіб створення культурно-ідеологічних фонів (За матеріалами жіночих журналів) // Вісник Харківського університету. Серія Філологія – Харків, 2003. – Вип. 38. – № 595.– С.163 – 169.
141. Бодрийяр Ж. Забыть Фуко: Пер. с фр. – СПб.: Владимир Даль, 2000. – 92 с.
142. Бодрийяр Ж. Америка: Пер. с фр. – СПб.: Владимир Даль, 2000. – 206 с.
143. Лузаков А.А., Омельченко Н.В. Компьютерная реальность: бегство от проблемы ил развивающийся миф // <http://mncipri.narod.ru>.
144. Кожин В. Литература // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: НПК «Интелвак», 2003. – Стб. 453 – 458.
145. де Ман П. Аллегории чтения: Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста: Пер. с англ. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. – 368 с.
146. Вирилио П. Информационная бомба. Стратегия обмана: Пер. с. фр. – М.: Фонд нуч. исслед. «прагматика культуры», гнозис, 2002. – 192 с.
147. Кошелев А.Д. Описание когнитивных структур, составляющих семантику глагола ехать // Логический анализ языка. Языки динамического мира – Дубна: Международный университет природы, общества и человека «Дубна», 1999. – С. 41–53.
148. Селиванова Е.А. Когнитивная ономазиология. – К.: Изд-во укр. фитосоциологического центра, 2000. – 248 с.
149. Селиванова Е.А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации. – К.: ЦУЛ, «Фитосоциоцентр», 2002. – 336 с.
150. Яцимирська М. Когнітивні процеси в ЗМІ та деякі психолінгвістичні аспекти медіа мовлення // Українська періодика: історія і сучасність. Доповіді та повідомлення Всеукраїнської науково-теоретична конференції, Львів 24-26 жовтня 2003 р. – Львів, 2003. – С. 558–561.
151. Коновець О. Когнітивний і національно-культурний комунікатив сучасної освітянської преси // Українська періодика: історія і сучасність. Доповіді та повідомлення Всеукраїнської науково-теоретична конференції, Львів 24-26 жовтня 2003 р. – Львів, 2003. – С. 577–584.
152. Гайденко П.П. Прорыв к трансцендентному. Новая онтология XX века. – М.: Республика, 1997. – 495 с.
153. Лиотар Ж.-Ф. Состояние пост модерна: Пер. с. фр. – М.: Ин-т эксперимент. социологии; СПб.: Алетейя, 1998. – 160 с.
154. Бутиріна М.В. Комунікативні фактори функціонування публіцистичних текстів (на матеріалі журналів “Літературно-науковий вісник” і “Питання

- філософії та психології”: Автореф. дисс. ... канд. філол. наук: 10.01.08 / Київський нацунівер. ім. Т.Г. Шевчека. – Київ, 2001. – 16 с.
155. Козицкая Е.А. Цитатное слово в газетном заголовке и рекламном тексте. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – 83 с.
156. Конторчук Г.К. Роль цитати в структурі кореспонденції // Журналістика. Преса. Телебачення. Радіо. – К., 1983. – Вип. 14. – С. 92–103.
157. Шерель А.А. Эволюция средств художественной организации материала в радио журналистике: Автореф. дис. ... филол. наук / Моск. гос. ун-т – М., 1981. – 28 с.
158. Мамалига А.І. Сильова й жанрова належність газетних текстів // Журналістика. Преса. Телебачення. Радіо. – 1982. – Вип. 12. – С. 123–137.
159. Мамалига А.І., Кравченко А.П. Нове в розвитку мовної структури жанрів газети // Журналістика. Преса. Телебачення. Радіо. – 1982. – Вип. 12. – С. 137–146.
160. Погрібний А. Крилиці яким не зміліти: Полеміка. Літературні огляди. Діалоги. – К.: Укр. письменник, 1994. – 260 с.
161. Святовець В.Ф. Майстерність художньої деталі в газеті та журнальних фотографіях і малюнках // Журналістика. Преса. Телебачення. Радіо. – 1992. – Вип. 24. – С. 154–160.
162. Старченко Т.В. Журналістська майстерність очима письменника // Журналістика. Преса. Телебачення. Радіо. – 1992. – Вип. 24. – С. 80–89.
163. Шаповал Ю.Г. Изображение и слово в журналистике (Методология, проблемы, гносеологические возможности, пропагандистская эффективность): Автореф. ... дисс. д-ра филол. наук; 10.01.08 / Киевский гос. университет. им Т.Г. Шевченко – Киев, 1986. – 37 с.
164. Шаповал Ю.Г. Телевізійна пропаганда: ефективність зображення і слова // Журналістика. Преса. Телебачення. Радіо. – 1988. – Вип. 20. – С. 119–123.
165. Шкляр В.И. Поэт и газета. Советская стихотворная публицистика: специфика, жанры, мастерство. – Киев – Одесса: Головне изд-во озд-го объедин. «Вища школа», 1985. – 180 с.
166. Шудря Н.М. Естетичні засади публіцистики // Журналістика. Преса. Телебачення. Радіо. – 1983. – Вип. 14. – С. 35–51.
167. Щудря Н.Н. Эстетические особенности публицистического творчества: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Киев. гос. ун-т – К., 1985. – 16 с.
168. Яцимірська М. Медіатекст з погляду сучасної лінгвістичної парадигми // Збірник наукових праць Науково-дослідного центру періодики. – Львів, 2003. – Вип. 11. – С. 489–497.
169. Галич В.М. Художній нарис у жанровій системі публіцистичної спадщини Олесь Гончара // Наукові записки Інституту журналістики. – Том 12 липень – вересень. – К., 2003. – С. 43–52.
170. Галич В.М. Публіцистична творчість Олесь Гончара: історія, поетика, прагматика: Автореф. дисс. ... д-ра филол. наук: 10.01.08 / Київ. нац. універ. ім Т.Г. Шевченка – К., 2004. – 36 с.

171. Михайлин І.Л. Історіографія історії української журналістики в журналі “Киевская старина” // Вісник Харківського університету. Серія Філологія – Харків, 2003. – Вип. 38. – № 595. – С. 159–163.
172. Бахтин М.М. Язык в художественной литературе // Бахтин М.М. Собрание сочинений В: 7 т. – М., 1996.
173. Ман, П. де Борьба с теорией // [http:// nlo](http://nlo).
174. Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении: Пер. с фр. – СПб.: Алетейя, 2003. – 256 с.
175. Полан Ж. Тарбские цветы или Террор в изящной словесности: Пер. с фр. – СПб.: Наука, 2000. – 336 с.
176. Бланшо М. Как возможна литература? Полан Ж. Тарбские цветы или Террор в изящной словесности: Пер. с фр. – СПб.: Наука, 2000. – С. 172–184.
177. Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 2002. – 437 с.
178. Литературная теория немецкого романтизма. – Л.: Огиз, 1934. – 347 с.
179. Шеллинг Ф. Философия искусства. – М.: Искусство, 1966. – 456 с.
180. Метц К. Проблемы денотации в художественном фильме: Пер. с фр. // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. – М.: Радуга, 1984. – С. 102–133.
181. Мачерет А.М. Реальность мира на экране: Пер. с фр. – М.: Искусство, 1968. – 168 с.
182. Базен Е. Что такое кино: Пер. с фр. – М.: Искусство, 1972. – 172 с.
183. Аристарко Г. История теорий кино: Пер. с итал. – М.: искусство, 1966. – 364 с.
184. Митри Ж. Визуальные структуры и семиология фильма: Пер. с фр. // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. – М.: Радуга, 1984. – С. 33–44.
185. Пазолини П.П. Поэтическое кино: Пер. с итал. // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. – М.: Радуга, 1984. – С. 45–66.
186. Уорт С. Разработка семиотики кино: Пер. с фр. // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. – М.: Радуга, 1984. – С. 134–176.
187. Эко У. О членениях кинематографического кода: Пер. фр. // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. – М.: Радуга, 1984. – С.79–102.
188. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин: ЭЭСТИ РААМАТ, 1973. – 150 с.
189. Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г. Диалоги с экранов. – Таллин: ЭЭСТИ РААМАТ, 1986. – 180 с.
190. Цивьян Ю.Г. К проблеме ранней эволюции киноязыка // Семиотика пространства и пространство семиотики. Ученые записки Тартуского государственного университета. Труды по знаковым системам, 1986 – Т. XIX. – С. 145–154.

191. Кияница Л.А. Проблема формирования художественного образа в документальном телефильме: Автореф. дис. ... филос. наук: 09.00.04 / моск. гос. универ. – М., 1971.
192. Маркулан Киножанры: способы определения и классификации. // Вопросы истории и теории кино. – Л.: Искусство, 1975. – 210 с.
193. Казин А.Л. Художественный образ и документ (О месте киноискусства в культуре) // Вопросы философии. – 1984. – № 7. – С. 53–63.
194. Разлогов К. Искусство экрана: проблемы выразительности. – М.: искусство, 1986. – 158 с.
195. Гоян В.В. Інформаційна телевізійна програма: типологічна характеристика, параметри діяльності журналіста: Дисер. ... канд. філол. наук: 10.01.08 / Київ. нац. універ. ім. Т.Г. Шевченка – К., 1999. – 160 с.
196. Зверев А.М. Монтаж // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 507–522.
197. Пахарева Т. Кинореальность в поэтической картине мира Е. Рейна // Русская литература. Исследования. – Київ, 2003. – Вип. IV. – С.111 – 122.
198. Беллур Р. Недостигаемый текст: Пер. с фр. // Строеие фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. – М.: Радуга, 1984. – С. 221–230.
199. Гиршман М.М. К проблеме специфики художественной литературы // Литературоведческий сборник. Донецк: ДонГУ, 1999. – Вып. 1. – С. 4–8.
200. Гиршман М.М. Риторическая конструкция-деконструкция или эстетическая реальность // Литературоведческий сборник. Донецк: ДонГУ, 2001. – Вып. 5/6. – С. 310–315.
201. Гиршман М.М. Аналогия слова и поэтического произведения (А.А. Потебня): перспективы развития // Вісник Харківського національного університету. Серія Філологія. Традиції Харківської філологічної школи. До 100-річчя від дня народження М.Ф. Наконечного. – 2000. – № 491. – С. 414–416.
202. Джулер А. Дж., Дрюниани Б. Л. Креативные стратегии в рекламе: Пер. с англ. – СПб.: Питер, 2004. – 384 с.
203. Райс Э., Райс Л. Расцвет пиара и упадок рекламы: Как лучше всего представить фирму: Пер. с англ. – М.: ООО «Издательство АСТ»; ЗАО «Ермак», 2004. – 313 [7] с.
204. Брайнт Дж., Томпсон С. Основы воздействия СМИ: Пер. с англ. – М.: Изд-кий дом «Вильямс», 2004. – 432 с.
205. Исупов К.Г. Русская эстетика истории. – СПб.: Изд-во ВГК, 1992. – 156 с.
206. Лосев А.Ф. Строеие художественного мироощущения // Лосев А.Ф. Форма. Стилль. Выражение. – М.: Изд-во МГУ, 1995. – С. 128–160.
207. De Certau M. L'invention du quotidien. – Р., 1980. – 210 р.
208. Богданов К.А. Повседневность и мифология. Исследования по семиотике фольклорной действительности. – Спб.: искусство-СПб., 2001. – 438 с.
209. Бодрийяр Ж. Соблазн: Пер. с фр. – М.: Ad Marginem, 2000. – 320 с.
210. Естествознание в гуманитарном контексте. – М.: Наука, 1999. – 215 с.

211. Рабинович Е. Риторика повседневности. Филологические очерки. – СПб.: Искусство-СПб, 2000. – 320 с.
212. Сокал А., Брикмон Ж. Интеллектуальные уловки. Критика современной философии пост модерна: Пер. с англ. – М.: Дом интеллектуальной книги, 2002. – 248 с.
213. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы: Пер. с. фр. – М.: Ad Marginem, 1999. – 480 с.
214. Фуко М. Рождение клиники: Пер. с фр. – М.: Смысл, 1998.–310 с.
215. Хорган Дж. Конец науки: Взгляд на закате Века Науки: пер. с англ. – СПб.: Амфора, 2001. – 480 с.
216. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С.7–180.
217. Лосев А.Ф. Философия имени. – М.: Изд-во МГУ, 1990. – 269 с.
218. Тюпа В.А. Целостность эстетического дискурса // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа и интерпретации. Тезисы конференции, 13 – 16 октября 1992 г. / Отв. ред. М.М. Гиршман. – Донецк: ДонГУ, 1992. – С. 10–12.
219. Кафка Ф. Реальность абсурда: Сб. произведений. – Симферополь: Реноме, 1998. – 512 с.
220. Зыкова Г.В. Проблема журнальной и книжной редакции русской прозы // Вестник Московского университета. Серия 9 Филология. 2003 – № 4. – С. 107–111.
221. Дедова О.В. Графическая неоднородность как категория гипертекста // Вестник Московского университета. Серия 9 Филология. – 2002 – № 6. – С. 91–103.
222. Дедова О.В. О гипертекстах: «книжных» и электронных // Вестник Московского университета. Серия 9 Филология. – 2003 – № 3. – С. 106–119.
223. Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С.361–373.
224. Паршин П.Б. Заметки о моделях мира современной российской коммерческой рекламы // Текст. Интертекст. Культура. Сборник докладов международной научной конференции (Москва, 4 – 7 апреля 2001) / Российская академия наук. Ин-т рус. яз. им. В.В. Виноградова; Ред.-сост.: В.П. Григорьев, Н.А. Фатеева. – М.: Азбуковник, 2001. – С. 554–571.
225. Солганик Г.Я. Автор как стилеобразующая категория публицистического текста // Вестник Московского университета. Серия 10 Журналистика. – 2001 – № 3. – С. 41–53.
226. Солганик Г.Я. О закономерностях развития языка газеты в XX веке // Вестник Московского университета. Серия 10 Журналистика. 2002 – № 2. – С.39–53.
227. Гиршман М.М. Литературное произведение: единство и целостность // Литературоведческий сборник. – Донецк: ДонГУ, 2000. – Вып. 2. – С. 211–215.

228. Шестакова Э.Г. О принципах и параметрах соотношения оксюморона и парадокса // Слово и мысль. Вестник Донецкого отделения Петровской Академии Наук и Искусств. Гуманитарные науки.– Донецьк, 1999 – Вып 1. – С. 27–37.
229. Шестакова Э.Г. О соотношении оксюморона и абсурда: к проблеме проявления аномальности // Вісник Харківського університету– Харків, 2000. – Вип. 491. – С. 480–484.
230. Шестакова Э.Г. Проблема нонсенса в работе Ж.Делёза «Логика смысла» // Літературознавчий збірник – Вип.7/8 – Донецьк, ДонНУ, 2001 – С. 102 – 113.
231. Шестакова Э.Г. Основные типы взаимосвязи между явлением и оксюморонным способом его отображения (на материале русской поэзии XIX – первой трети XX веков) // Вісник Донецького університету, серія Б, 2001. – Вип.1, – С. 28 – 36.
232. Шестакова Э.Г. Эстетико-поэтическое своеобразие оксюморона: диалог пушкинской и тютчевской «школы» русской поэзии // А.С. Пушкин и проблемы мировой культуры. Русская литература. Исследования. Сборник научных трудов. – Київ, 1999. – Вип. 1. – Т.1 – С. 96–102.
233. Шестакова Э.Г. О диапазоне оксюморонности: к постановке проблемы // Літературознавчий збірник – Вип. 2 – Донецьк, ДонНУ, 2000. – С. 27–32.
234. Шестакова Э.Г. Образ «светлой печали» как интертекстуальное явление // Вісник Харківського університету. Серія філологія. Філологічні аспекти дослідження дискурса. – Харків, 2001. – Вип 33. – № 520 – С. 310–316.
235. Шестакова Е.Г. Референціальна об'ємність цитації у газетно-журнальних заголовках (За матеріалами жіночих журналів) // Наукові записки Інституту журналістики. – 2003. – Том 12 липень – вересень – С.126–132.
236. Шестакова Е.Г. Про абсурдизацію як одну з тенденцій розвитку газетних заголовків у сучасній пресі // Українська періодика: історія і сучасність. Доповіді та повідомлення Всеукраїнської науково-теоретична конференції, Львів 24-26 жовтня 2003 р.” – Львов, 2003. – С. 621–628.
237. Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст.: У 3 кн. – К: Рось, 1994.
238. Шестакова Э.Г. Философско-психологический аспект двойничества: от романтизма к «серебряному веку» // Романтизм у культурній генезі. Матеріали Міжнародної наукової конференції «Німецький романтизм і європейська культура XX століття» – Дрогобич, 1998. – С . 247 –251.
239. Шестакова Э.Г. Механическая игрушка как один из видов двойничества (на материале русской романтической малой прозы) // Літературознавчий збірник– Донецьк: ДонНУ, 2002. – Вип. 9 – С. 33–47.
240. Шестакова Э.Г. Оксюморонный образ Сна (на материале русской поэзии XIX – первой трети XX столетий) // Русская литература. Исследования. – Київ, 2004. – Вип. VI. – С. 244 – 266.

241. Шестакова Э.Г. «Так помни, мой друг: до свиданья!» (Оксюморонный образ страсти в стихотворении К.Д. Бальмонта «Я сбросил её с высоты...»)- «Південний архив». Філологічні науки. Збірник наукових праць. – Херсон, 2004. – Вип. XXIV. – С. 117–126.
242. Шестакова Э.Г. Основные принципы диахронного подхода к анализу оксюморона // Мова і культураФілософія мови і культури. – Київ: Видавничий Будинок Дмитра Бураго, 2000. – Вип.1 – Т.1. С. 214–223.
243. Шестакова Э.Г. Дискурс любви как дискурс власти (анализ стихотворения Н.С. Гумилева «Я вырван был...») // Літературознавчий збірник – Донецьк, ДонДУ, 1999. – Вип.1. – С. 104–109.
244. Шестакова Э.Г. Ситуационно-коммуникативный подход к анализу оксюморонной образности // Русская литература 20 века. – Екатеринбург, 2000. – Вип. 5. – С. 104 – 117.
245. Шестакова Э.Г. Стереотипные оксюмороны-тропы // Філологічні дослідження. – Донецьк: Юго-Восток, 2000. – Вип.1. – С.190 – 203.
246. Шестакова Э.Г. Болезнь и больной в художественном мире Ф.М. Достоевского (на материале ранних произведений) // Збірник на пошану професора Марка Гольберга. – Дрогобич: Вимір, 2002. – С. 95–108.
247. Шестакова Э.Г. Образ нервной горячки в русской литературе первой трети XIX столетия. // Літературознавчий збірник. – Донецьк: ДонНУ, 2003 – Вип. 14. – С. 94–115.
248. Шестакова Э.Г. Культурно-эстетическая сущность безумия в художественном мире Ф.И. Тютчева // Літературознавчий збірник. – Донецьк: ДонНУ, 2003. – Вип. 15/16 – С. 143–158.
249. Шкловский В.Б. Памятник научной ошибке [Вторая редакция] // НЛО. – №44. – 2000. – С. 250–272.
250. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
251. Павличко С. Націоналізм, сексуальність, орієнталізм: Складний світ Агатангела Кримського. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2001. – 328 с.
252. Павличко С. Теорія літератури / Передм. Марії Зубрицької. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2002. – 679 с.
253. Зборовська Н.В. Психологія і проблема маргінального суб’єкта в українському дискурсі модернізму // Філологічні семінари. Літературознавчі методології: практика і теорія. – К.: КПЦ, 2004. – Вип. 7. – С. 125–134.
254. Мережинская А.Ю. К проблеме соотношения модернистской и постмодернистской парадигм в русской прозе 90-х годов XX века // Наукові записки Харківського педагогічного університету. – 2002. – Вип. 1 (30). – С. 12–20.
255. Мережинская А.Ю. Русский литературный постмодернизм: Художественная специфика. Динамика развития. Актуальные проблемы изучения. Учебное пособие. – К.: Логос, 2004. – 234 с.

256. Заярная И.С. Барокко и русская поэзия XX столетия: типология и преемственность художественных форм. – К.: Издательско-полиграфический центр «Киевский университет», 2004. – 405 с.
257. Пахарева Т.А. Опыт акмеизма (акмеистическая составляющая современной русской поэзии). – К.: Парламентское издательство, 2004. – 312 с.
258. Бахтин М.М. К философским основам гуманитарных наук // Бахтин М.М. Автор и герой: К основам гуманитарных наук. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 227–231.
259. Левшун Л.В. К вопросу о взаимоотношении традиций средневековой церковной книжности и литературы нового времени // Литературоведение как проблема. – М.: Наследие, 2001. – С. 451–460.
260. Бочаров С. Примечания // Бахтин М.М. Автор и герой: К основам гуманитарных наук. – СПб.: Азбука, 2000. – С.318 – 331.
261. Бахтин М.М. [Риторика в меру своей лживости...] // Бахтин М.М. Автор и герой: К основам гуманитарных наук. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 232–239.
262. Урина Н.В. Пьетро Аретина и «предвосхищение» журналистики // Вестник Московского университета. Серия 10 Журналистика. – 2004 – № 3. – С. 81– 05.
263. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.
264. Бахтин М.М. Дополнения и изменения к «Рабле...» // Бахтин М.М. Эпос и роман. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 233–285.
265. Евзлин М. Космогония и ритуал. – М.: Наука, 1993. – 160 с.
266. Гундуrowa Т., Шумило Н. Тенденції розвитку художнього мислення поч. ХХ ст. // Слово і час. – 1993. – №1. – С. 55–66.
267. Качуровський І. Завуальована молитва...// Слово і час. – 1993. – №12. – С. 48–53.
268. Чернюк С., Чайковська В. Проблема гріха в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст. ...) // «Південний архив». Філологічні науки. Збірник наукових праць. – Херсон, 2004. – Вип. ХХІV. – С. 106–109.
269. Архангельская А.В. Роль западноевропейской массовой литературы в смене литературных парадигм в России в XVII столетии // Вестник Московского университета. Серия 9 Филология. – 2002 – № 4. – С. 25–31.
270. Бояров А. Роман в письмах с дьяволом // Мир криминала. – 2004. – №12, июнь. – С. 15.
271. Дорофеев О. Жертвы модных сериалов // Вне закона. – 2003. – №43 (300), понедельник 20 октября. – С. 4–5.
272. Старых Н.В. Культура дарения: от архаических ритуалов до современных промоушн-акций. // Вестник Московского университета. Серия 10 Журналистика. – 2002 – № 3. – С. 54–65.
273. Фуко М. История безумия в классическую эпоху: Пер. с. фр. – СПб.: Университетская книга, 1997. – 576 с.

274. Карабутенко И. В саду маркиза де Сада // Маркиз де Сад Философия в будуаре: Перев. с фр. – М.: МП «Проминформ», 1992. – 224 с.
275. Маркиз де Сад и XX век. – М.: Республика, 1992. – 276 с.
276. Прокофьев А.В. Парадоксальный гуманизм и критика морали (Опыт этического анализа «Философии в будуаре» Д.А.Ф. де Сада) // Вопросы философии – 2001 – №1. – С. 55–68.
277. Польщиков Н.М. Пороговые формы культурного сознания и гностико-герметическая традиция. От маркиза де Сада до Юнга и Бахтина // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания. Материалы российско-французской конференции (В 2-х частях). – М., 2002. – Ч. I. – С. 128–148.
278. Мисима Ю. Маркиза де Сад: Новеллы, драмы: Пер. с яп. – СПб.: Азбука, 2000. – 288 с.
279. Библер В.С. Век просвещения и критика способностей суждения. Дидро и Кант // Западноевропейская художественная культура. XVIII в. – М.: Наука, 1980. – С. 151–249.
280. Виппер Ю.Б. Творческие судьбы и история. – М.: Худ. лит-ра, 1990. – 318 с.
281. Шестакова Э.Г. Феномен безумия и проблема историчности знания (на материале работ М. Фуко) // Психологические свойства современного исторического знания. Материалы II международного рабочего семинара по исторической психологии. Краснодар, 8 февраля 2003 г. / Отв. ред. С.С. Минц. – Краснодар, Кубан. гос. ун-т-текст; МНЦИПИ, 2003. – С. 74–85.
282. де Сад А. Сто двадцать дней Содома: Пер. с фр. – М.: Изд-во Гелеос и АСТ, 2000. – 480 с.
283. Кравцов Я. Садист №1 разрушил Бастилию // Черная кошка – 2004. – №25, сентябрь. – С.14.
284. Бояров А. Дикие забавы импотентов // Мир криминала. – 2002. – №17, спец выпуск. – С. 15.
285. Попутчик. 2002. – №37 (336)
286. Ржевский П. Кошмары в зверинцы смерти // Криминальный курьер. – 2002. – № 36, сентябрь. – С. 18.
287. Сидоров А. Остров доктора Моро // За решеткой. – 2002. – №2, октябрь. – С. 12.
288. Шумский В. «Петух» на тропе войны // За решеткой. – 2003. – №2, февраль. – С. 9.
289. Бояров А. Маньяк с большой дороги // Мир криминала. – 2002. – №18, сентябрь. – С. 13.
290. Бурцев К. Насильники собственных жен // Мир криминала. – 2002. – №18, сентябрь. – С. 15.
291. Неволин С. Пикник с мертвецом // Мир криминала. – 2004. – №17, август. – С. 11.

292. Ожегов С.И. Словарь русского языка / Под ред. член. кор. АН СССР Н.Ю. Шведовой. – М.: Русский язык, 1990. – 921 с.
293. Новий словник української мови: У 4 т. – К.: Аконт, 1999.
294. Козлова Т. Убить соперницу // Криминал, №37 (231), 2002. – С. 2.
295. Ломакина Ю. Секс-рабыня для рыбаков // Криминал. – 2002. – №37 (231). – С. 4.
296. Новикова С. Гигант подъездного секса // Криминальный курьер, №41, октябрь, 2003. – С. 12–13.
297. Бакин А. «Сезон охоты секс-монстров» // Мир криминала. – 2002. – №17, спец выпуск. – С. 2.
298. Лангер С. Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства: Пер. с англ. – М.: Республика, 2000. – 287 с.
299. Черняков Б.І. Зображальні публікації легальної більшовицької преси нового революційного піднесення (на матеріалі газет “Звезда” і “Правда” 1910 – 1914 рр.) // Журналістика. Преса. Телебачення. Радіо. – 1982. – Вип. 12. – С. 20–38.
300. Черняков Б.І. Розвиток публіцистичних форм використання зображення у дожовтневих більшовицьких газетах // Журналістика. Преса. Телебачення. Радіо. – 1983. – Вип. 14. – С. 6–22.

Глава 3

1. Якимович. А. О лучах Просвещения и других световых явлениях. Культурная парадигма авангарда и пост модерна // Иностранная литература. – 1994. – №4. – С. 241–248.
2. Эко У. Средние века уже начались: Пер. с фр. // Иностранная литература. – 1994. – №4. – С. 259–268.
3. Багно В.Е. Пограничные культуры – пограничное сознание // Россия – Восток – Запад. – М.: Наследие, 1998 – С. 41–50.
4. Гальцова Е. Сюрреалистические симуляции // Вестник филологического факультета. – Спб., 1999. – № 2/3. – С. 34 – 42.
5. Маньковская Н.Б. Париж со змеями (Введение в эстетику постмодернизма). – М.: Наука, 1995. – 180 с.
6. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. – Спб.: Алетейя, 2000. – 347 с.
7. Мережинская А.Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80 – 90-х годов XX века. – К.: ИПЦ «Киевский университет», 2001. – 433 с.
8. Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания. Материалы российско-французской конференции: В 2 ч. – М.: ИМЛИ РАН, 2002.
9. Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество: Пер. с англ. – М.: Политиздат, 1992. – 543 с.

10. Маньковская Н.Б. Что после постмодерна? // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания. Материалы российско-французской конференции (В 2-х частях). – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – Ч. II. – С. 417–430.
11. Бодрийяр Ж. Прозрачность Зла: Пер. с фр. – М.: Добросвет, 2000. – 258 с.
12. Хабермас Ю. Будущее человеческой природы: Пер. с нем. – М.: Изд-во «Весь Мир», 2002. – 144 с.
13. Höffe O. Wessen Menschenwürde // Die Zeit, 1. Februar. 2001.
14. Buchanan A., Brock D.W., Daniels D. From Chance to Choice, Mass.: Cambridge UP, 2000. – p. 280.
15. Назаров Д. Телефон + Телевизор // АРТ Мозаика – 2004. – №16 – С. 24–25.
16. Засурский Я.Н. Колонка редактора: роль технологий в истории развития печати // Вестник Московского университета. Серия 10 Журналистика. – 2003. – № 2. – С. 3–11.
17. Генон Р. Идея Центра в древних традициях // <http://www.philosophi.ru/librery/quenon/centr.html>: 24.07.00.
18. Элиаде М. Азиатская алхимия: Пер. с рум, англ, фр. – М.: Янус-К, 1998. – 604 с.
19. Элиаде М. Очерки сравнительного религиоведения: Пер. с англ. – М.: Ладомир, 1999. – 448 с.
20. Косиков Г.К. Ролан Барт – семиолог, литературовед // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. – М.: Изд. групп. «Прогресс», «Универс», 1994. – С. 3–45.
21. Фуко М. История безумия в классическую эпоху: Пер. с фр. – СПб.: Университетская книга, 1997. – 576 с.
22. Современная западная философия. Словарь – М.: Изд-во полит. лит., 1991. – 414 с.
23. Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр. – Фуко М. *Theatrum philosophicum*: Пер. с фр. – М.: Раритет, Екатеринбург: Деловая книга, 1998. – 480 с.
24. Деррида Ж. Эссе об имени: Пер. с фр. – СПб.: Алетейя, 1998. – 192 с.
25. Деррида Ж. Голос и феномен: Пер. с фр. – СПб.: Алетейя, 1999. – 208 с.
26. Деррида Ж. О грамматологии: Пер. с фр. – М.: Ad Marginem, 2000. – 511 с.
27. Шестакова Э.Г. Дихотомия мужского и женского в поэтическом мире Н.С. Гумилева // Вісник Дніпропетровського університету. Літературознавство. Журналістика. – Дніпропетровськ, 1999. – Вип.3. – Т.2. – С. 9–20.
28. Шестакова Э.Г. Эстетика аномальности (мир и человек в рассказе И.А. Бунина «Роман горбуна») // Літературознавчий збірник. – Донецьк, ДонНУ, 2001. – Вип.5/6. С. 147–155.
29. Шестакова Э.Г. Ирония как снятие элегичности в художественном мире И.А. Бунина // «Русская литература. Исследования». – Київ, 2003. – Вип. IV. – С. 233–248.

30. Уваров М.С. Бинарный архетип // <http://www.pfilosophy.ru/libreri/uvarov/01/00.html> – 15.08.2000.
31. Неретина С.С. Тропы и концепты // <http://www.pfilosophy.ru/libreri>. – 13.10.2000.
32. Автономова Н. Деррида и грамматология. // Деррида Ж. О грамматологии: Пер. с фр. – М.: Ad Marginem, 2000. – С. 7–107.
33. Постмодернизм. Энциклопедия. – Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.
34. Варзонин Ю.Н. Коммуникативные акты с установкой на иронию: Дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Тверской гос.ун-т. – Тверь, 1994 – 148 с.
35. Женетт Ж. Фигуры: В 2 т.: Пер. с фр. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998.
36. Токарев Д.В. Существует ли литература абсурда? // Русская литература. – 1999 – № 3. – С. 26–54.
37. Токарев Д.В. Курс на худшее: абсурд как категория текст у Даниила Хармса и Самюэля Беккета. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 336 с.
38. Бахтин М.М. Дополнения и изменения к «Рабле...» // Бахтин М.М. Эпос и роман. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 233–285.
39. Вяземский П.А. Эстетика и литературная критика. – М.: Искусство, 1984. – 458 с.
40. Галич В.М. Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор: еволюція творчої майстерності. – К.: Наук. думка, 2004. – 816 с.
41. Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов. – М.: ИНИОН РАН, INTRADA, 2001. – 384 с.
42. Найман Е., Суровцев В. От осмысления к чтению и тексту // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. – Томск: Водолей, 1998. – С. 6–10.
43. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. – М.: Изд. групп. «Прогресс», «Универс», 1994. – 616 с.
44. Foucault M. Archeologie du savoir. – P., 1969. – 230 с.
45. Шестакова Э. Г. Проблема центрации / децентрации и оксюморонность // Античність – Сучасність (Питання філології). Збірник наукових праць. – Донецьк, ДонНУ, 2001. – Вип.1. – С. 69–78.
46. Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 361–374.
47. Адорно Т. Теория эстетики: Пер. з німец. – К.: Основи, 2002.–518 с.
48. Ким М.Н. Технология создания журналистского произведения. – СПб.: Изд-во Михайлова В.А., 2001. – 320 с.
49. Владимиров В.М. Журналистика, особа, суспільство: проблема розуміння. – К., 2003. – 220 с.
50. Бунин И.А. Собр. соч.: В 6 т. – М.: Правда, 1987 – 1988.
51. Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл: Пер. с фр. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2001. – 336 с.

52. Григораш Д.С. Журналістика у термінах і виразах. – Львів: “Вища школа”, вид-во при львівському держ. універ., 1974. – 296 с.
53. Каган М.С. Философия культуры. – СПб.: Петрополис, 1996. – 416 с.
54. Московский Альманах для прекрасного пола, изданный на 1826-й год Сергеем Глинкою. Москва, 1825 г. В университетской Типографии. – 298 с.
55. Перший вінок. Жіночій Альманах виданий коштом і заходом Наталії Кобринської і Олени Пчілки. – Львів 1887 р. З друкарні Товариства ім. Шевченка під зарядом К. Бернарського. – 464 с.
56. Жюльен Ф. Путь к цели: в обход или напрямик. Стратегия смысла в Китае и Греции: Пер. с фр. – М.: Московский философский фонд, 2001. – 360 с.
57. Святовец В.Ф. Майстерність художньої деталі в газеті та журнальних фотографіях і малюнках. // Журналістика. Преса. Телебачення. Радіо. – 1992. – Вип. 24. – С. 154–160.
58. Шаповал Ю.Г. Изображение и слово в журналистике. (Методология, проблемы, гносеологические возможности, пропагандистская эффективность): Авторе дисс. д-ра филолог. Наук: 10.01.08 / Киевский гос. универ. им Т.Г. Шевченко – Киев, 1986. – 37 с.
59. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла // Вопросы философии – 1989. – №5. – С. 143–160.
60. Шестакова Э.Г. Проблема нонсенса в работе Ж.Делёза «Логика смысла» // Літературознавчий збірник. – Донецьк, ДонНУ, 2001. – Вип.7/8 – С. 102 – 113.
61. Шестакова Э.Г. ««Приключение юмора»: соотношение смысла и нонсенса в работе Ж.Делёза «Логика смысла»» // Мова і культура. Філософія мови і культури. – К.: Видавничий Будинок Дмитра Бураго. 2002. – Вып.4 – Т.1. – С. 104– 114.
62. Шестакова Э.Г. Шизофреник и алкоголик как ведущие абстрактные образы философско-критической мысли Ж. Делёза. Наукові записки Харківського державного педагогічного університету ім. Г.С.Сковороди. Серія літературознавство. – Харків, 2005. – Вип. 2.
63. Мамардашвили М.К. Необходимость себя. Лекции. Статьи. Философские заметки. – М.: Лабиринт, 1996. – 432 с.
64. Лотман Ю.М., Цивьян Ю. Диалог с экраном. – Таллинн: ЭЭСТИ РААМАТ, 1994.
65. Слотердаjk П. Критика циничного разума: Переклад з нім. – К.: Тандем, 2002. – 544 с.
66. Суровцев В. Интенциональность и практическое действие // Интенциональность и текстуальность. – Томск: Водолей, 1998. – С. 13–26.
67. Павленко Ю.В. История мировой цивилизации. Философский анализ. – К: Феникс, 2002. – 760 с.
68. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть: Пер. с фр. – М.: Добросвет, 2000. – 387 с.

- 69.Мандельштам О.Э. Избранное. – М.: СП Интерпринт, 1991. – 480 с.
- 70.Бодрийяр Ж. Соблазн: Пер. с фр. – М.: Ad Marginem, 2000.–320 с.
- 71.Український Декамерон. Книга І. Дияволиця. Новели. Повість /Упорядник Р.В. Піхманець. Післямова І. Денисюка. – К: Фірма «Довіра», 1993. – 398 с.
- 72.Царица поцелуев. Эротические новеллы и сказки русских писателей. – М.: ТОО «ВНЕШСИГМА», 1993. – 480 с.
- 73.Шестакова Э.Г. Логика каприза (на материале малой русской и украинской прозы рубежа XIX – XX столетий). // «Русская литература. Исследования». – Київ, 2004. – Вип. VII. – С. 279–292.
- 74.Бальмонт К.Д. Где мой дом: Стихотворения, художественная проза, статьи, очерки, письма. – М.: Республика, 1992. – 448 с.
- 75.Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
- 76.Лагун И.М. Попытки аналитики инаковости и изгойства (философские эскизы «чужаков») // <http://www.philosophi.ru>.
- 77.Йосипенко О.М. Французський постструктуралізм: критичний аналіз репрезентації: Автореф. дисс. ... канд. філос. наук: 09.00.03 / Киев. нац. Універ. ім. Т.Г. Шевченка. – К. 1999. – 17 с.
- 78.Куцепал С.В. Епістемологічна функція мови: на матеріалі французького постмодернізму: Автореф. дисс. ... канд. філос. наук: 09.00.03 / Киев. нац. Універ. ім. Т.Г. Шевченка. – Київ, 1997. – 17 с.
- 79.Куцепал С.В. Французька філософія другої половини ХХ століття: дискурс із префіксом «пост» – К.: Вид. ПАРАПАН, 2004. – 324 с.
- 80.Мерло-Понти М. Феноменология восприятия: Пер. с фр. – СПб.: Ювента, Наука, 1999. – 606 с.
- 81.Быховская М.Н. Телесность как социокультурный феномен // Культурология. ХХ век. Словарь. – СПб: Университетская книга, 1997. – С. 464–467.
- 82.Деррида Ж. Голос и феномен: Пер. с фр. – СПб.: Алетейя, 1999. – 208 с.
- 83.Лосев А.Ф. Диалектика мифа // Опыты. Литературно-философский сборник. – М.: Сов. пис., 1990. – С.137–174.
- 84.Маклюэн М. Средство само есть содержание // [http:// www.teterin.raid.ru/dop/](http://www.teterin.raid.ru/dop/)
- 85.Гоне Ж. Освіта і засоби масової інформації: Пер. с фр. – К.: К.І. С., 2002. – 100 с.
- 86.Бодрийяр Ж. Забыть Фуко: Пер. с фр. – СПб.: Владимир Даль, 2000. – 93 с.
- 87.Потятиник Б.В. Патогенний текст масовій комунікації: ідентифікація, типологія, нейтралізація: Дис. ... д-ра. філол. наук: 10.01.08. – Львів, 1996. – 349 с.
- 88.Вайнонен Н. Гримасы политической сексологии. // Журналист. – 2002 – №1. – С. 26–27.
- 89.Вайнонен Н. Наш порновоз, вперед лети! // Журналист. – 2002 – №1. – С. 39–41.

- 90.Рогов Г. Эпидемия “желтой лихорадки”. // Журналист. – 2002 – №1. – С. 54–55.
- 91.Шестакова Е.Г. До проблеми панівного “вчителювання” засобів масової комунікації в епоху аудіовізуальної культури // Наукові записки Інституту журналістики. – Том 14 липень – вересень. – К., 2004. – С.126 – 132.
- 92.Кривонос А.Д. PR-текст в системе публичных коммуникаций. – СПб.: Петербургское Востоковедение, 2002. – 288 с.
- 93.Березин В. М. Массовая коммуникация: сущность, каналы, действия. – М.: РИП-холдинг, 2003. – 174 с.
- 94.Имшинецкая И. Жанры печатной рекламы или сундук и идеями копирайтера. – М.: РИП-холдинг, 2003. – 130 с.
- 95.Литвиненко О.В. Інформаційні впливи та операції. – К.: НІС, 2003. – 240 с.
- 96.Поцепцов Г.Г. Теория коммуникации. – М.: Рефл-бук Ваклер, 2001. – 656 с.
- 97.Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин; ЭЭСТИ РААМАТ, 1973 – 138 с.
- 98.Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: НПК «Интелвак», 2003. – 1600 стб.
- 99.Сывороткина Н.М. Языковые особенности текстов современной рекламы // Средства массовой информации в современном мире. Петербургские чтения: Материалы межвузовской научно-практической конференции / Под ред. В.И. Конькова. – СПб.: Роза мира, 2004. – С. 148–149.
100. Бурдые П. О телевидении и журналистике: Пер. с фр. – М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», Институт экспериментальной социологии, 2002. – 159 с.
101. Глостанова М.В. «По ту сторону современности». Мифология порубежья в культуре США конца XX в. // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания. Материалы российско-французской конференции (В 2-х частях). – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – Ч. II. – С. 401–416.
102. Моль А. Социодинамика культуры. – М.: Политлитература, 1974. – 180 с.
103. Шюц А. Структура повседневного мышления // Социологические исследования. 1993. – № 2. – С. 129–137.
104. О статусе и структуре повседневности (методологические аспекты). // Личность. Культура. Общество. – 2000. – Т.2. Спец. выпуск. – С. 147–159.
105. Козлова Н.Н. К анализу обыденного сознания // Философские науки. – 1984. – №4. С. 25–32.
106. Ильин М.В. Хронотопическое измерение: за пределами повседневности и истории // Полис. – 1997. – №1–5. – С. 124–134.
107. Рабинович Е. Риторика повседневности. Филологические очерки. – СПб.: Искусство-Спб, 2000. – 320 с.

108. Богданов К.А. Повседневность и мифология. Исследования по семиотике фольклорной действительности. – Спб.: искусство-СПб., 2001. – 438 с.
109. Массовый утилитаризм как импульс динамики качественных сдвигов в мышлении и деятельности. (Сравнительный анализ России и Киргизии). // Постоянно действующий семинар: Социокультурная методология анализа российского общества. Руководитель А.С. Ахиезер – www.unfpa.org.
110. Дубин Б.В. Быт, бытовщина, обыденность: Идея и история повседневности в России // www.unesco.org/most.
111. De Certau M. L'invention du quotidien. – P., 1980.
112. Интервью с Агнесс Хеллер // Вопросы философии. – 2001. – №5. – С. 159–169.
113. Лотман Ю.М. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб.: «Искусство – СПб», 2002. – 768 с.
114. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 7–180.
115. Жданова Е. «Свин» или свинге // Натали, 2002, №7-8. С. 51 – 52.
116. Эротекс – лучший друг женщин, или с сексом по жизни // Натали – 2002. – №7-8 – С.53.
117. Мамардашвили М.К. Необходимость себя. / Лекции. Статьи. Философские заметки. / Под общей редакцией Ю.П. Сенокосова. – М.: Лабиринт, 1996. – 432 с.
118. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. / Пер. с фр. А.Г. Погоняйло, В.Г. Резник. – СПб.: ТОО Тк Петрополис, 1998. – 420 с.
119. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996. – 305 с.
120. Лубочная литература (русская) // Литературная энциклопедия в 9 т. / гл. редактор А.В. Луначарский. – М.: ОГИЗ, РСФСР, 1932. – Т. 6. – С. 595 – 602.
121. Бубнова Е.А. Старый русский фаянс. – М.: Искусство, 1973. – 188 с.
122. Большая иллюстрированная энциклопедия древностей: Пер. на рус. яз. – Прага: Артия, 1980. – 496 с.
123. Декоративные фарфоровые вазы и дворцовые парадные сервизы пер. тр. XIX века. Из собрания Государственного Русского музея. Каталог выставки. – Л.: Ленуприздат, 1989. – 96 с.
124. Гжель. Керамика 18-19 веков. Керамика 20 века. Фотоальбом. – М.: Планета, 1989. – 184 с.
125. Григорьева Н.С. Художественная керамика Гжели и Скопина в собрании Государственного Русского музея. Каталог. – Л.: Ленингр. отдел. изд-во «Искусство», 1987. – 150 с.

126. Горбунова К.С. Чернофигурные аттические вазы в Эрмитаже. Каталог. – Л.: Искусство, 1983. – 214 с.
127. Художественные грани. Фоторассказ о красоте и создателях дятьковского хрусталя. – Тула: Приокское книжное изд-во, 1990. – 250 с.
128. Ноулз Э. В мире антиквариата. Путеводитель для любителей антиквариата и коллекций: Пер. с англ. – М.: ОАО Изд-во «Радуга», 1998. – 224 с.
129. История мирового искусства. – М.: БММ АО, 1998. – 720 с.
130. Шестакова Э.Г., Мазуренко А.А. Эргоним как информационно-коммуникативное явление: к проблеме абсурдизации действительности // Мова і культура. Філософія мови і культури. – Київ: Видавничий Будинок Дмитра Бураго, 2002. – Вип.5 – Т.ІІ. – Ч.1 – С. 249 – 257.
131. Шестакова Э.Г., Чебан О.А. Современная открытка как информационно-коммуникативное явление: к проблеме хаотизации действительности // Язык и культура. Философия языка и культуры. – Київ: Видавничий Будинок Дмитра Бураго, 2002. – Вып.5 – Т.ІІ. Ч.2 – С. 269 – 277.
132. Козицкая Е.А. Цитатное слово в газетном заголовке и рекламном тексте. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – 83 с.
133. Гаспаров М.Л., Рузина Е.Г. Вергилий и вергилианские центоны (Поэтика формул и поэтика реминисценций) // Памятники книжного эпоса. – М.: Худ. лит, 1971. – С. 3–32.
134. Оруэлл Дж. «1984» и эссе разных лет: Пер. с англ. – М.: Прогресс, 1989.–384 с.
135. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского – М.: Худ. лит., 1972. – 520 с.