

го мира, к которому он привык². И в этом плане, она более последовательно развивает оптику взгляда, научая человеческое зрение новым возможностям мировидения, при этом далеко не однозначно реализуя мечту философов о проявлении невидимого плана вещей³.

Нельзя не заметить, что искусство (равно как и философия, и наука, и религия), в каком-то смысле, всегда этим занималось, открывало взгляд иному видению вещей. Но не в таком объеме и не в таком праве доступа пользователя, во-первых, и, во-вторых, никогда оно еще не было так близко к тому, чтобы обрести иное содержание мира как *иное взгляда*, т. е. не просто в качестве нового знания, но и как проводника новой связи мира и человека. Образ реальности здесь существенно модифицируется (как и образы памяти корректируются техноснимком), он обретает свои технопроекции, задающие органике мира и субъекта особые перспективы узнавания и, возможно, существования и развития. Это заставляет предполагать, что техника дает человеку большие возможности в обнаружении мира, нежели собственно его органика, когда последняя, скорее, научается включать техническую оптику в качестве одного из важных оснований для собственного объяснения.

Следует заметить, что влияние науки на искусство — и не только в своих технических изобретениях, но в самой стилистике мысли — имело длительную историю. Однако именно в поле новоевропейской культуры, где начинают активно развиваться экспериментальная наука и новая философия, определяющая свое мышление в структуре чистого действия, закладываются посылки к рационализации художественного акта, что особенно заметно становится в XIX и XX веках, где наука в лице технического прогресса вторгается в святая святых искусства и задает дополнительные опции для его самопонимания, зачастую и вовсе лишая его какой-либо самостоятельной значимости⁴. Впрочем, можно наблюдать многочисленные примеры, когда занятие искусством становится не меньшей наукой⁵. И где-то даже оспаривает ее претензию на единоличное познание природы, так что гегелевское заключение во многом опровергает практика искусства этого времени, а наука об искусстве демонстрирует общетеоретический интерес к опыту, который имеет более широкое значение для

² Кстати, именно на развитие органики зрения настроено и новое искусство живописи рубежа XIX-XX вв., которое заставляет человека приспособлять свое зрение к изображению, научаясь в деформации «узнавать» знакомые предметы и пространства.

³ Неоднозначность состоит в открытии возможности фальсификации невидимого, сведения его к зримому (пусть и с помощью объектива) миру.

⁴ Что, как известно, отмечал Гегель: «Искусство... не только не является высшей формой духа, а даже наоборот, получает свое подлинное подтверждение лишь в науке» (Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4 т. М.: Искусство, 1968. Т. 1. С. 19).

⁵ Начиная с импрессионистов это стало очевидным, но сейчас мы также воспринимаем и все европейское искусство, тон которому задали ученые и художники эпохи Возрождения. Здесь можно вспомнить еще один, не затрагиваемый в статье сюжет — претензия искусства выступать еще и в качестве новой религии.

развития мышления, нежели этому иногда придается. XX век знаменателен еще и тем, что здесь мы застаем искусство в стадии его тотального публичного эксперимента, средства для которого составляет научно-технический прогресс. Неслучайно Беньямин обращает наше внимание на то, что произведение, рассчитанное на репродукцию, как бы «изначально» развернуто в публичное пространство своей демонстрацией, открывая себя самой свободной интерпретации и использованию. Во многом именно технические возможности фотокамеры и телекамеры, характер их участия в конструировании художественного образа обеспечили значимое присутствие зрителя в самом произведении. Публика оказалась в положении эксперта: она анализирует, тестирует и оценивает само изображение⁶.

Образная визуализация, в целом, востребована в культуре XX века во многом как метод трансляции сообщения, определяя образную редукцию в качестве надежного средства передачи и связи⁷, вытесняя, во многом, вербальный способ передачи. Так использование фотографии в архитектуре обогатило ее во многом уже инженерный проект в XX веке дополнительными параметрами коммуникации (технологиями пиара и бренда, где образ является основным носителем информации об объекте). Возможности визуализации слова использовали в XX веке политики, чтобы сделать основополагающую речь государственного лидера, произносимую от имени той инстанции, которая дает начало любому слову и закону, наиболее убедительной и понятной массам⁸. Сегодня можно говорить о последствиях визуализации для языка и речевой культуры, а также для социальной коммуникации⁹. Не избежала этого влияния и наука, причем для нее визуализация имеет значение не только внешнего сообщения, но и внутреннего ресурса познания. Появление научной фотографии в научном исследовании трудно недооценить¹⁰. Фотография в науке может рас-

⁶ Беньямин замечает, что появление литографии в свое время впервые дало графике возможность выходить не только на рынок достаточно большими тиражами, но и, ежедневно варьируя изображение, стать спутницей повседневных событий, идя в ногу с типографской техникой. Фотография обрела по сравнению с литографией в этом плане большие возможности.

⁷ Как говорится, можно сто раз услышать, семь раз отмерить, но *лучше* один раз увидеть.

⁸ Серс Филипп. Тоталитаризм и авангард. В преддверии запредельного. М.: Прогресс-Традиция, 2004. Следует за Серсом также заметить, что производимый образ власти (наглядно, грубо, зримо) попутно устранял любые другие возможности изображения запредельного. *Фальсификация запредельного как идея была неизбежна.*

⁹ О печатном слове достаточно подробно пишет профессор С. А. Лишаев в своей статье «Цифровой код и экранная симуляция печатного слова» (Mixtura verborum'2009: боли нашего времени. Философский ежегодник. Самара: Самар. гуманитар. акад., 2009. С. 5—38). Разделяя большинство его выводов и оценок, хочется заметить, что экранная симуляция использует ресурс образа и становится здесь еще и эффективной возможностью информационного насыщения сообщения.

¹⁰ Здесь можно наблюдать обратное воздействие искусства на научно-техническую сферу.

смаиваться в качестве важного звена научного поиска, позволяющего достаточно быстро оценить качество произведенных расчетов и повлиять на дальнейшее проектирование исследования. Образ оказывается не просто слепком действительности, но, скорее, основанием для ее полноценного обнаружения, включающим в свое технологическое сопровождение способ алгоритмизации изображения (или даже концептуализации). Информационные возможности визуализации, заданной в параметрах технического постава, как это происходит в геосъемке макроповерхности или при фотосъемке микромира, как в нанотехнологии¹¹, оказываются не менее значимыми для науки, нежели возможности других методов там, где требуется объективация результатов исследования¹². Сегодня становится очевидным, что научная фотография опережает ее другие виды в актуализации собственно информационных возможностей визуального искусства.

Заметим, что обмен опытом как обмен информацией — достаточно распространенный формат диалога в современном мире, особенно там, где другие его основания неизвестны или невозможны по разным причинам¹³. Его основное преимущество состоит в том, что оно позволяет участникам обмена довольно быстро подключаться к совершенно чуждым для себя мирам, буквально «быть людьми опытными», что включает в себя «быть людьми информированными». Эту невозможную возможность свободного сообщения, которую буквально претерпевает современная культура, в начале двадцатого века прозревали поэты, а писатели реализовывали в качестве вполне возможного сюжета будущего мира (романы Германа Гессе). У Осипа Мандельштама находим:

Я получил блаженное наследство —
Чужих певцов блуждающие сны;
Свое родство и скучное соседство
Мы презирать заведомо вольны.

И не одно сокровище, быть может,
Минуя внуков, к правнукам уйдет;
И снова скальд чужую песню сложит
И как свою ее произнесет.

Мечта начала прошлого века в его переходе к нынешнему актуализирована в попытке построения единого коммуникационного пространства, которое позволило бы не только решать проблемы сообщения между различными мирами культуры, но и выстраивало бы внутри себя новый характер их настройки и символического обмена. Следует заметить, что

¹¹ Например, визуализация при помощи когерентных рентгеновских лучей является одним из наиболее информативных неразрушающих методов исследования структуры наноразмерных систем, позволяющих реконструировать электронную плотность внутри исследуемого объекта напрямую из экспериментальных данных без предварительного моделирования.

¹² Эстетический компонент возникает как дополнительная (а где-то, возможно, и наиболее существенная) характеристика той же научной фотографии.

¹³ В сфере культуры довольно распространены междисциплинарный и межкультурный подходы.

информатизация культуры задает вопросы к тому, что сегодня считать искусством, наукой (религией и пр.), как задается их собственная территория. Представляется, что информационный формат позволяет искусству легко входить в самые невероятные ситуации своей актуализации и сообщения, выступать в несвойственном ему контексте, обретать новое значение, однако требуется прояснение тех условий, которые делают это возможным. И здесь хочется присоединиться к мнению Валерия Подороги, который заметил, что множественность культур, в которых якобы обретает себя современный Интернет-пользователь и которые есть не что иное, как миры информации, распознается в локусе *единой культурной матрицы* масс-медиа¹⁴. Эта во многом техническая структура вырабатывает в себе общие коммуникативные средства¹⁵. Обратим внимание на некоторые особенности коммуникативной матрицы, например, на то, как в ней формируются способы управления информацией (создаются своего рода «коммуникативные очки», к примеру, система пиара), а также определяются каналы, по которым идет информация, и степени доступности. Вопрос, насколько система гибка в отношении к транслируемой информации, оборачивается вопросом о том, каким образом уникальность таковой решается в пространстве медиа. Этот вопрос каждый раз оборачивается вопросом о публичной значимости культурных артефактов, а также не может не задаваться вопросами морального и правового порядка.

Произведение современного искусства, как и любой культурный продукт, интегрированное в сети массового пользователя, неизбежно становится его субпродуктом и во многом определяется возможностями и способностями конкретного пользователя считывать предъявляемую ему информацию, распаковывать ее содержимое и присваивать его себе на правах собственного события. Подобного рода действие может выполняться неосознанно, когда человек не отдает себе отчета, а зачем ему лично эта информация. Он также неосознанно может ею пользоваться в ситуациях социального общения, актуализируя ее для себя случайным образом. Вопрос вызывает здесь то, насколько пространство его жизни защищено от экспансии виртуального мира, ведь его вторжение в сферу повседневности далеко не всегда определяется личными запросами человека. Скорее, можно наблюдать, как медиа-системы формируют спрос на то же искусство и фабрикуют пользователя, который становится во многом от него зависимым. Эта зависимость просматривается и в его личном самоустроении. Обращаясь за ответами на все вопросы к киберпространству, усваивая готовые рецепты изготовления «собственной» идентичности, при-

¹⁴ Под медиа достаточно корректно понимать «сложные технические устройства, конституирующие социокультурную реальность посредством производства смыслов» (Сивков Д. Ю. Медиа и метафизика // Медиафилософия II. Границы дисциплины. СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2009. С. 16—25).

¹⁵ Перенос понятия «матрица» на обозначение культурных или общественных образований предлагает находить симуляцию реальности там, где речь могла бы идти о возникновении новой «системы общественных установлений и связей» и где симуляция окажется не менее востребована, чем ее разоблачение.

учая себя жить согласно усвоенным «идеальным» программам — образцам морали и социального действия, человек отказывается от болезненного и рискованного опыта саморазвития. Шоковые формы реанимации такого субъекта (от химических средств до суицидальных методик), затеваемые в качестве протеста против вытеснения из его опыта собственно телесной органики, не достигают своей цели, поскольку свидетельствуют не о выходе, но, скорее, о скрытых жертвоприношениях системы, предлагающей пережить шок как очередную новостную сенсацию¹⁶.

Медиа-пользователем может стать любой человек, и каждый человек здесь значим. Система развивается в направлении дифференциации своего пользователя. Это идеальное задание медиа-системы на практике не всегда выполняется, что не отменяет ее потенциальные возможности, в число которых входит то, что информационная система не может не выстраиваться (или в идеале к этому стремиться) в режиме диалога и допускает обратную реакцию возможного пользователя, который актуализирует для себя ее ресурсы. При этом дезинформация здесь неизбежна, она становится способом осуществления самой системы коммуникации, решаемой в каждом конкретном случае на уровне потребностей участвующих в ней людей¹⁷. В каком-то смысле масс-медиа реализуют мечту о «гуманитаризации» социального и культурного пространства, но медиа-система *не может*, хотя и претендует, и *не должна*, хотя обязывает своего пользователя, решать за человека, *кем* быть и *что* делать, да и она *не самоцель*, хотя и способна выдвигать свои требования.

Как продукт культурного творчества любая информационная система существует ровно настолько, насколько востребована человеком для решения постулируемых им задач. Вопрос вызывает человек, который либо действует здесь неосознанно, либо находится всё ещё в поиске своих онтологических оснований, которые в мире социальной (масс-медийной) коммуникации более опознаются в своей диалогической перспективе. Может ли искусство, равно как и научно-технический прогресс, во многом способствующий свободному сообщению с самыми различными мирами культуры и таких же свободных пользователей, выступить в качестве таковых? Взятые в аспекте чистой медиа-прагматики, они есть лишь искусно развитые языки, на которых человек *может (или должен)* уметь говорить. Значит ли это, что их онтология этим исчерпывается?¹⁸ Или, в каком-то смысле,

¹⁶ Пример Венского акционизма может быть дополнен акциями в духе Олега Кулика, а также многообразными телешоу, где людям предлагают пережить различного рода экстремальные ситуации.

¹⁷ У Александра Секацкого есть подходящее определение коммуникации: «Коммуникация двух разумных существ человеческого типа по сути своей есть обмен обманом» (*Секацкий А.* Онтология лжи. СПб, 2000. С. 33). Другое дело, что «обман» есть та соответствующая мыслеформа, в которой смысл как раз и подлежит своему сообщению.

¹⁸ В новых условиях техногенной цивилизации речь могла бы также идти о неочевидности тех критериев, которые позволяли выделять искусство, начиная с эпохи Возрождения, в качестве самодостаточного явления.

они по-прежнему есть устройства для обретения действительности, манифестируемые «природой, выступающей в форме человека», и становящиеся этой природой постольку, поскольку человеку это зачем-то нужно? Вопрос обращен к человеку и его выбору.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Беньямин, В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. — М.: Медиум, 1996.
2. *Гегель, Г. В. Ф.* Эстетика. В 4 т. — М.: Искусство, 1968. — Т. 1.
3. *Серс, Филипп.* Тоталитаризм и авангард. В преддверии запредельного. — М.: Прогресс-Традиция, 2004.
4. *Лихаев, С. А.* Цифровой код и экранная симуляция печатного слова // *Mixtura verborum* 2009: боли нашего времени. Философский ежегодник. — Самара: Самар. гуманит. акад., 2009.
5. *Горелик, Л. Л.* «Я получил блаженное наследство...»: Лермонтовская тема наследственного поэтического дара в стихотворении О. Мандельштама // Романтизм и его исторические судьбы: матер. междунар. науч. конф. VII-е Гуляевские чтения. Ч. 2. — Тверь, 1998.
6. *Сивков, Д. Ю.* Медиа и метафизика // *Медиафилософия II. Границы дисциплины.* — СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2009.
7. *Секацкий, А. К.* Онтология лжи. — СПб, 2000.