

Библиография

Анна Швец

Медийная революция в зеркале литературы:

МИКРО- И МАКРООПТИКИ АНАЛИЗА

DOI: 10.53953/08696365_2022_175_3_310

Menke R. Literature, Print Culture, and Media Technologies, 1880—1900: Many Inventions.

Cambridge; N.Y.: Cambridge University Press, 2019. — X, 267 p. —
(Cambridge Studies in Nineteenth-Century Literature and Culture. Vol. 119).

Kiernan A. Writing Cultures and Literary Media: Publishing and Reception in the Digital Age.

Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2021. — XI, 113 p. —
(New Directions in Book History).

В 1927 г. Эль Лисицкий описывал современный ему масштабный сдвиг в области медиатехнологий как «высвобождение» коммуникативной энергии: «...растет корреспонденция, накапливается множество писем, исписанной бумаги, использованного материала; от этого бремени нас освобождает телефон. За этим следует расширение электросети, увеличение расхода материалов; от этого бремени нас освобождает радио. Материал сокращается, мы дематериализуем, вытесняем инертные материальные массы с помощью высвобождаемой энергии. Это — знамение нашей эпохи!». Со стандартизацией и убыстрением коммуникации ее энергия концентрируется и возрастает. Письмо могло достичь одного адресата в одном городе за неделю, а радиопередачу может слышать множество людей в другой стране, и сигнал дойдет до адресата гораздо быстрее.

Десятилетия спустя, в 1964 г., похожую мысль высказал М. Маклюэн, рассуждая о железной дороге как средстве сообщения (медиуме): «Железная дорога не

1 Лисицкий Э. Наша книга / Пер. с нем. С. Васнецовой // Книгопечатание как искусство. М.: Книга, 1987. С. 230.

привнесла в человеческое общество ни движения, ни транспорта, ни колеса, ни дороги, но она ускорила прежние человеческие функции и укрупнила их масштабы»². Железная дорога позволяет быстро транспортировать массы грузов и множество людей, открывая новые возможности коммуникации (торговли) и объединяя городских жителей в единую континентальную аудиторию. Ускорение и укрупнение масштабов коммуникации были следствием медиареволюции, приведшим, в свою очередь, к усилению воздействия высказывания на растущее число адресатов.

Эти процессы не могли не стать предметом писательского интереса. Изменения в перформативности обыденных речевых актов порождают изменения в перформативности литературного текста. Как замечал коллега Лисицкого по творческому цеху В. Маяковский, «если песнь не громит вокзала, / то к чему переменный ток?»³. Если электрические медиа (радио) позволяют воздействовать на огромную аудиторию за короткий промежуток времени, почему «поэтическая песнь» должна оставаться такой же, как раньше, адресованной лишь узкой аудитории ценителей? Литераторы обращаются к медиановациям за уроками письма, внедряя коммуникативные протоколы новых технологий в свои творческие практики.

Как же писатели «адаптируют» и изображают коммуникативные революции в литературном тексте? На этот вопрос отвечают две недавние монографии: «Литература, печатная культура и медиатехнологии, 1880—1900» американца Ричарда Менке и «Письменные культуры и литературные медиа» британки Анны Кирнан. В первой применяется медиаархеологический подход, наследующий «пристальному чтению» и состоящий в формалистическом выстраивании системы литературных и нелитературных дискурсов; во второй используется социологический подход, соединяющий анализ медиатекста с изучением аудиторий и сценариев рецепции. Это две полярные установки: текстоцентричная точка зрения предполагает микрооптику медийного анализа литературы, а реципиентоцентричная — макрооптику.

Археология медиатехнологий: формы коммуникации и литературные формы на рубеже XIX—XX вв.

Менке начинает с рассказа о том, как в марте 2008 г. энтузиасты воссоздали аудиозапись по архивному документу 1860 г., содержащему визуальную транскрипцию звуковых волн. Метод визуальной транскрипции звука был придуман французом Эдуаром-Леонам Скоттом де Мартенвилем и состоял в следующем: устройство под названием «фоноавтограф», реагируя на колебания звуковой волны, специальным пером выводило на бумаге волнистую линию. Эта линия — письменная фиксация звука — была превращена в спектрограмму, а на ее основе был реконструирован звук, — аудиозапись *avant la lettre*, звуковой слепок тех времен, когда средств звукозаписи еще не существовало.

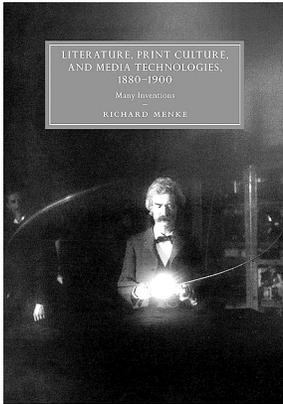
Фоноавтограф служит ярким примером медиатехнологии, полагающейся на процедуру письма для передачи информации. Корни его уходят в практику стенографии; сам изобретатель (при оформлении патента в 1857 г.) назвал его «новой формой письменности» (с. 4). Как замечает Менке, фоноавтограф Мартенвиля определялся как медиум через призму доминирующих медиа — письма и печати:

2 *Маклюэн М.* Понимание медиа: внешние расширения человека / Пер. с англ. В.Г. Николаева. М.: КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2003. С. 9.

3 *Маяковский В.В.* Приказ по армии искусства («Канителют стариков бригады...») // Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1955—1961. Т. 2. С. 14—15.

он «воплощал в себе допущение, согласно которому даже новые, экспериментальные средства записи будут существовать как формы письменности, — это свидетельствовало о концептуальном превосходстве письменности в эпоху, когда каждая технология записи позиционировалась как *что-то-граф*, производящий *что-то-граммы*, то есть как новейшая *-графия*» (с. 4–5).

По мере развития медиатехнологий в XIX в. это концептуальное превосходство письма утрачивалось. Фонограф и телефон уже в меньшей степени являлись формами письменности, хотя название фонографа и указывало на нее. В случае с последним на пластинке прорезались бороздки, которые «читало» устройство; это были уже не графемы, а так называемые глифемы (от слова «иероглиф»), знаки, читаемые машиной. Таким образом, новые технологии породили в дополнение к графематическому «алфавиту» ряд глифемных «кодов», идет ли речь об электрических сигналах, бороздках на пластинке, радиоволнах и т.д. Результатом стало не безнадежное устаревание письменности, а рефлексия об отношении разных ее модусов к другим медиа. Приумножение технологий передачи и записи информации породило дискуссию о том, как эти технологии (и соответствующие медиа) соотносятся друг с другом и опосредуют человеческий опыт.



Менке предлагает рассматривать историю медиатехнологий XIX в. как историю перехода от понимания медиа в качестве форм письменности (writing) к пониманию их в качестве форм воспроизведения (reproduction). Фоноавтограф полагался на систему письменных символов, чтобы дать звуку графемный язык, и потому был формой письменности; телефон полагается на электрические сигналы, чтобы звук можно было закодировать и расшифровать «обратно», и потому был формой воспроизведения. И формы письменности, и формы воспроизведения объединялись в единую, пусть и неустойчивую, медиасистему, а значит, первые не могли не испытывать влияния вторых. «Печатная литература, — отмечает Менке, — отвечала культуре, опосредованной (mediated) новыми технологиями, порой представляя себя альтернативой миру медиа, а порой отождествляясь с ним» (с. 14). Печатное слово (литература, пресса) не могло не испытать влияния медиа, обладающих иными миметическими возможностями. «Тогда казалось, что новый медиум может разрушать целостность старого, затягивая в свою орбиту отдельные жанры, так что газеты начинают напоминать скорее телефоны и фотографии, чем книги» (с. 13); в 1886 г. известный британский журналист У.Т. Стед назвал прессу «фонографом мира» (с. 15).

В центре внимания автора находится вопрос о том, «как литература могла помочь читателям вообразить и медиатехнологии, и массовый дискурс», «каким образом печатные тексты трактуют эти феномены как вопросы медиа» (с. 16). Менке сосредоточен на взаимодействии «печати — с другими формами медиа, идеологий — с медиатехниками» (там же), имея в виду взаимообмен литературными и нелитературными техниками.

Медиасистему XIX в. автор изучает средствами акторно-сетевой теории, объектно-ориентированной онтологии и медиаархеологии. Первые два подхода позволяют сместить центр внимания с человеческого субъекта как носителя смыслов и ценностей и обнаружить следы последних в самих вещах. С этой точки зрения медиаобъекты могут проявлять агентность, неразрывно связанную с их материальностью. Более того, «материальные объекты становятся подспорьем для человеческого воображения и понимания» (с. 13). Даже семиотика Пирса подсказана эпис-

темологией, заложенной в медиасистеме конца XIX в., поскольку предполагает разнообразие знаковых ансамблей разных медиа: индексальный тип медиа — фонограф и фоноавтограф; иконический — фотография; символический — телеграф.

Исследовать обусловленный технологиями способ воображения путем работы с медиумом как физическим артефактом, оформляющим возможности коммуникации и понимания, помогает третий подход — археология медиасистем (в версии Ф. Киттлера), которую отличает смещение акцента на технические, физические свойства и особенности медиатехнологий. Медиаархеологу важно, какие технические решения обеспечивали работу, скажем, фоноавтографа, то есть его способность создавать читаемые записи звука. Обобщения на микроуровне технического решения, по мысли автора, позволяют делать общие выводы феноменологического толка: «Техническое сливается с дискурсивным» измерением опыта (с. 19), или, другими словами, техническое измерение опыта оформляет его дискурсивное выражение.

Итак, «писатели создают искусство из тех медийных условий, с которыми сталкиваются, и тех медийных перспектив, которые предвидят» (с. 21). Эти процессы Менке анализирует на материале британской и американской словесности.

Медийная ситуация 1880-х гг. характеризуется возникновением глобального англоязычного сообщества. Автор подробно рассматривает следующий исторический сюжет: 2 июля 1881 г. было совершено покушение на американского президента Дж. Гарфилда, и на протяжении двух с половиной месяцев все медиа США и Великобритании освещали борьбу Гарфилда со смертью — вплоть до его кончины 19 сентября. Эта борьба стала коллективным событием, которое сообщество читателей газет, будучи рассредоточенным в пространстве, проживало одновременно. Синхронность опыта обеспечивали телеграф и телефон, позволявшие передавать новости из больничной палаты Гарфилда в Британскую империю и отдаленные края Америки. Графики температуры, заключения врачей, информация о принятых мерах — все эти новости мгновенно передавались с одного континента на другой и сразу попадали в печать. Коллективно проживаемый опыт, организованный циркуляцией телеграфируемых новостей, способствовал растущему ощущению национального единства в США и глобального цивилизационного единства англоговорящих стран, пишет Менке; на время были забыты разногласия между Севером и Югом, между бывшими колонией и метрополией.

Работу ключевого медиума, телеграфа, соединяющего нации посредством передачи текстовых сообщений, описывают метафоры из прессы того времени: «сердца великого народа бились в унисон», «вся нация сидела у ложа [большого]... считая его пульс, отмечая показатели температуры и частоту дыхания» (с. 38). Пульсация крови, биение сердца, ритм дыхания — это сугубо индивидуальные физиологические переживания, которые как будто были синхронизированы благодаря импульсу телеграфа — электрическому «кровотоку» двух стран.

Физическое и в то же время метафизическое переживание единства с глобальным сообществом осмысливается в литературном тексте — элегии У. Уитмена на смерть Гарфилда «Всхлипы колоколов» («The Sobbing of Bells», 1881). В ней не выдерживаются традиционные элегические черты. Вместо того чтобы рассказать, кто умер и что это значит, лирический субъект упоминает о «всхлипывании колоколов», несущем «внезапные вести смерти» и с ними — «связь людей». Эта связь между людьми возникает в ответе на печальное известие, в синхронном «печальном эхе» «внутри их груди, головы»; «страстный... гул» разносится от города к городу, подобный «биению сердца нации в ночи». Как видим, Уитмен заимствует здесь журналистские метафоры. Более того, в этих стихах дан срез современной единому сообществу медиасистемы, которая является не только письменной, но и устно-звуковой. Новость о смерти «разделяется» одновременно всеми благодаря распространению звукового

сигнала — звона колоколов, который преобразуется в реверберации эмоциональных переживаний. Звуковой рисунок элегии призван также приобщить читателя к общему аудиальному опыту: белый стих перебивается традиционным пятистопным ямбом — так метафорическое «биение сердец» воспроизводится на уровне формы. Подобное подражание медиа, связанным со звуком, расширяет возможности работы с суггестивным потенциалом текста, делая стихотворение Уитмена имагистским задолго до имагизма. Приемы поэтического иносказания, как показывает Менке, подсказаны коммуникативными особенностями медийной системы.

Связанные со звучащим словом коммуникативные технологии, в частности телефонная связь, тематизируются и в прозаических произведениях, например английской литературы. В Великобритании телефонная связь распространилась гораздо позже, чем в США, в 1880-е гг., а вскоре стала заменяться (особенно в делопроизводстве) более дешевыми почтой и телеграфом. Экзотичность и необычность телефона способствовала интересу к его коммуникативным возможностям у писателей. В «Самой удивительной повести в мире» (1900) Р. Киплинга, в «Истории современной женщины» (1894) Э. Диксон, в «Писателе книг» (1898) Дж. Пастона (Э. Симондс) на авансцену был выведен начинающий литератор в контексте современной ему медиасистемы. В этой системе телефон (как технология, не основанная на печати) «создает препятствия для... литературного производства» (с. 53), каким оно было в дотелефонную эпоху. Писатели выделяют такие коммуникативные особенности телефона, как затрудненное распознавание речи на фоне шума, возможность сопоставить (прослушать одновременно) обрывки разных разговоров, переживание телефонного разговора как общения и публичного, и более интимного.

В наиболее ярком из примеров, в «Самой удивительной повести в мире», молодой литератор Чарли Мирс с трудом может перенести на бумагу выдуманный им увлекательный сюжет («повесть грека, бывшего рабом на галере»), однако, рассказывая ту же историю в личной беседе, безраздельно завладевает вниманием слушателя-рассказчика. Пока Чарли борется с писательским ступором, выясняется, что «удивительная повесть» — это воспоминания о его прошлой жизни: передать их можно лишь в устной речи, напоминающей экстатическое вещание медиума: персонаж как бы становится телефонным аппаратом, соединяющим прошлое и настоящее. Рассказчик также сравнивает Чарли с «перегруженным фонографом»⁴ — близкой к телефону звуковой технологией. Историю Чарли нельзя рассказать повествовательными средствами печатных медиа XIX в.: эта повесть требует наложения, как в палимпсесте, разных фрагментов и языков, возможности воспроизвести помехи и обрывы связи в речи медиума-рассказчика, пока сообщение передается из Древней Греции в современную Англию, а также возможности полностью погрузить читателя в атмосферу своеобразного литературно-спиритического сеанса. Перечисленные эффекты вдохновлены переосмыслением коммуникативных возможностей телефона и лишь предвосхищены Киплингом: они будут характерны для поэзии и прозы модернизма следующих десятилетий — наряду с техниками потока сознания, монтажа цитат и аллюзий, звукописи.

Трансформация традиционных для печатной медиасистемы повествовательных механизмов художественной прозы прослеживается далее на примере упадка трехтомного романа — самого распространенного формата публикации в викторианскую эпоху вплоть до 1890-х гг. Расцвет трехтомника был обусловлен договорами между издательствами и библиотеками, предлагавшими книги по подписке, бла-

4 Киплинг Р. Самая удивительная повесть в мире // Киплинг Р. Собр. соч.: В 5 т. М.: Терра, 1991—1996. Т. 5. С. 340.

годаря чему роман могли читать три подписчика одновременно. Пока подписка была дешевле покупки книги, трехтомник и связанная с ним система подписки и потребления занимали центральное место в публикационной системе. Однако уже в 1890-х гг. этот контраст нивелируется: с развитием печатных технологий тиражи растут, книги становятся доступнее, однако издатели, чтобы извлечь прибыль, продают тома библиотекам по более высоким ценам, и подписочная модель распространения романов становится невыгодной.

Трансформируются и писательские стратегии. С одной стороны, отпадает необходимость создавать многословные повествования на три тома, с другой — литература соревнуется за внимание читателя с повсеместно распространяемой периодической прессой. Поэтому писатели нередко заимствуют приемы у соперника. Литературным ориентиром становятся короткие, емкие заметки из газет и журналов, таких как популярный британский еженедельник «Tit-Bits».

Анализируя роман Г. Гиссинга «Нью-Град-стрит» (1891), Менке показывает, как на смену последовательному разворачиванию нарратива приходит монтаж лаконичных заметок, сопровождающийся подсвечиванием особенно колоритных деталей. Похожий прием тематизирует М. Корелли в романе «Скорбь Сатаны» (1895), рассказывающем о фаустианской сделке с дьяволом молодого писателя Джеффри Темпеста. Дьявол (князь Лючио Риманец) превращает Темпеста в популярного писателя, обеспечивая его книге исключительно благоприятные отзывы в прессе и выгодные контракты с издателями. Однако роман Темпеста по сути трехтомник, и потому он не привлекает читателя, несмотря на «проплаченные» отзывы и видимость коммерческого успеха. Широкая публика читает книги писательницы Мэвис Клэр. Ее не балуют вниманием критики, у нее нет своего литературного агента, но зато ее романы отличаются небольшим объемом (любой из них можно прочесть в поезде) и способностью расходиться на цитаты — остроумные формулировки, не требующие контекста. Последнее и является следом влияния периодики в духе журнала «Tit-Bits».

Дезинтеграция сложно устроенного романного нарратива XIX в. ведет к тому, что тексты романов эксплицитно отсылают к иным, нелитературным способам фиксации и распространения информации, что демонстрируется на примере романов «Дракула» (1897) Б. Стокера и «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура» (1889) М. Твена. Эти романы, в отличие от вышеупомянутых произведений, отличает пессимизм по отношению к технологическим новшествам и их влиянию на литературное производство. Твен был свидетелем попытки перехода от традиционного печатного станка к механическому станку Дж. Пейджа (Paige compositor), не требующему присутствия печатника и его ассистентов. Механизация, автоматизация распространения информации, создание единого стандарта набора и передачи сообщения метафорически осмысляются в романе Твена. Мир Средневековья — это проекция старой печатной цивилизации, опирающейся на личные отношения между производителями текста, а также на последовательное изложение информации (показателен в этом плане персонаж колдуна Мерлина, все истории которого построены на цепочке союзов «и»). Технические новации «янки» Хэнка Моргана, как и механический станок, призваны стандартизировать, ускорить и максимально обезличить создание и передачу сообщения — заместить индивидуально-неповторимые книжные артефакты монахов одинаковым во всех контекстах листком газеты. В этом ключе провокативен финал романа: Хэнк пытается расстрелять бунтующих из пулемета Гатлинга, высокоэффективной машины по истреблению людей, которая служит метафорой механического станка, уничтожающего систему человеческих связей в мире литературной продукции.

Предмет романа Стокера не столько история о вампире, сколько проблематичный процесс конструирования и передачи ее как истории достоверной. Письмо и

печать (как медиа) не позволяют создать полностью реалистичное повествование: в дневнике Джонатана Харкера каждое утверждение скомпрометировано выразительными лакунами, умолчаниями. Дневник же его приятеля доктора Сьюарда состоит из записей, сделанных на фонографе: именно по случайным оговоркам и паузам слушатель (а за ним и читатель) реконструирует опыт жертвы, за которой охотится вампир. Далее, звукозаписи транскрибируются и озаглавливаются при помощи печатной машинки. Помимо дневника, звукозаписей и их описи в романе также фигурируют газетные очерки; все это превращает текст в «нарезку» мультимедийных фрагментов. Каждый вид медиа, задействованный в освещении истории Дракулы, претендует на большую достоверность, чем предыдущий: фонограф точнее бумажного дневника, опись звуковых записей дает больше информации, чем сами записи, и т.д. Подобная ремедиация создает «эффект нереальности» (ср. «эффект реальности» Р. Барта), недостоверности происходящего. Переключение между коммуникативными технологиями работает на иммерсивность повествования, — на возможность захватить внимание читателя через фантастическое, мистическое переживание, не характерное для реалистического романа-трехтомника.

Хотя в книге и встречаются социологические экскурсы в историю авторско-читательских отношений (такие, как рассказ об упадке викторианского трехтомника), но все же в центре внимания Менке — поиск подобий между коммуникативными формами бытового общения, предоставляемыми медиатехнологиями, и формами литературными. Читатель остается на заднем плане; речь идет скорее об идеальном, имплицитном реципиенте (что объясняется спецификой дошедшего до нас архивного материала). Литературные формы как коммуникативные формы, определяющие поведение эмпирического читателя, рассматриваются на примере современной цифровой литературы в следующей книге.

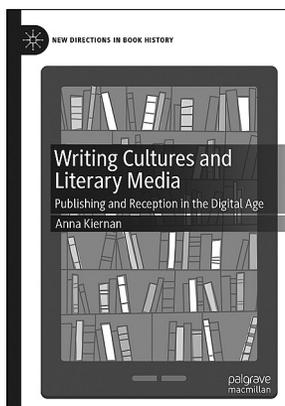
Читательские аудитории: литературные формы как коммуникативные формы на рубеже XX—XXI вв.

Книга Анны Кирнан «Письменные культуры и литературные медиа» начинается с простого наблюдения: цифровая культура все больше теснит печатную, и цифровизация социальной жизни в целом неизбежна (особенно ярко это проявилось в ходе пандемии коронавируса). На этом фоне кажется, что утрачены «более интимные и более осязаемые», чем цифровые, «формы связи между людьми» (с. 2), — вместо них налицо «надзорный капитализм» (Ш. Зубофф), основанный на сборе и продаже данных пользователей⁵. Напряжение между этими двумя полюсами не может не сказываться на литературном производстве, поэтому предмет анализа составляют «не отдельные тексты... а отношения между производством и потреблением литературных медиа среди аудиторий, для которых цифровая технология — первостепенный способ общения» (с. 3).

Кирнан относит свое исследование к полю литературной этнографии, основанной на обработке свидетельств информантов (в данном случае пользователей цифровых технологий) и последующей теоретической концептуализации. Исследовательница делает акцент не на теории, а на практиках цифрового письма и цифрового чтения. Свой опыт автора и читателя цифровых текстов (редактора по профессии) она считает важным для выявления «паттернов культурного соучастия»

5 См.: Зубофф Ш. Эпоха надзорного капитализма: битва за человеческое будущее на новых рубежах власти / Пер. с англ. А.Ф. Васильева. М.: Изд-во Института Гайдара, 2022.

(с. 5) в производстве и рецепции этих текстов. Между тем во всех восьми главах она опирается на уже существующие исследования объемов продаж и отзывов читателей. Такая вторичность объясняется стремлением «дать обзор наиболее актуальных для современного читателя точек зрения» (с. 7). К тому же эмпирические исследования цифровой среды, как правило, не поспевают за сменой трендов. Таким образом, книга Кирнан призвана, по ее же словам, «поставить больше вопросов, чем дать ответов» (там же), то есть зафиксировать проблемное состояние литературной индустрии.



Цифровая коммуникация в первую очередь меняет отношения между бурдианскими полями «массовой продукции» и полем «ограниченной продукции». В цифровой культуре «коммуникативная цепочка» (Р. Дарнтон) в обоих случаях делает акцент на повышении роли читательской партиципаторности — в отличие от печатной культуры, где читатель был последним звеном цепи, а не промежуточным. Для поля «массовой продукции» характерно обобщение данных пользователей, нацеленное на выявление магистральных трендов продаж и наиболее популярных жанров, чтобы затем привести продукт в соответствие с этими трендами. Для поля «ограниченной продукции» характерны публичные кампании, привлекающие внимание читателя к книге и помогающие собрать необходимый капитал для ее издания.

Автор приводит в пример краудфандинг, запущенный в 2019 г. основателями издательства «Galley Beggar Press» и позволивший за два часа собрать 42 тысячи фунтов, а также историю книги-скульптуры Дж.С. Фоера «Дерево кодов», средства на создание которой были собраны благодаря короткому трейлеру на «Ютьюбе». Еще до появления готового продукта кампания по сбору средств задает комплекс читательских ожиданий и определяют опыт чтения.

В обоих случаях центральную роль играет читательское соучастие, осмысливается ли оно в виде совокупности данных или же стимулируется посредством публичной акции. (К слову, и публичная акция на сервисе вроде «Ютуба» тоже может стать источником для безличной агрегации данных, достаточно лишь собрать большую аудиторию.) «Социальные сети позволили аудиториям публично отвечать издателям таким способом, какого прежде еще не было, благодаря чему издатели могут с их подачи и начать публикацию книги, и остановить ее в зародыше»⁶, — цитирует Кирнан. Читатель как соразмерный автору участник литературного процесса — «оператор, исполнитель, игрок»⁷, не столько интерпретатор, сколько интерпретатор — является в то же время источником собираемых и анализируемых цифровыми алгоритмами данных.

С ростом читательской активности встает вопрос о роли критика, столь важной для печатной культуры. Кирнан предлагает различать критика и куратора как инстанции в цепочках коммуникации печатной и цифровой культур соответственно. Критик — профессионал, наделенный авторитетом работник печатной индустрии: «мужчина, получивший образование в Оксфорде или Кембридже, с хорошими связями в литературном мире, в основном расположенный рецензировать книги, отра-

6 Anamik S., van Lente S. Rethinking “Diversity” in Publishing. L.: Goldsmith Press, 2020. P. 34.

7 Jost F. What Kind of Art Is the Cinema of Interactions? // Post-Cinema, Cinema in the Post-Art Era / Ed. by D. Chateau, J. Moure. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020. P. 172.

жающие его собственный культурный опыт, релевантное ему сообщество (network) и его интересы» (с. 26). Высказывая в рецензиях суждения вкуса, критик нередко транслирует моделируемый на кафедрах литературы в элитных университетах и принятый в критическом сообществе идеал эстетического опыта, что, конечно, не равно опыту реального читателя. Куратор же (или куратор контента) — это принадлежащий к числу «простых читателей» блогер, составляющий для других пользователей подборки отзывов и мнений, постов и репостов. В отличие от критика он не воспроизводит консенсус (или диссенсус) критического сообщества, а делится опытом чтения книги, собирает чужие реакции и предъявляет их публике.

Акцент на читательском соучастии в чтении книги влияет также на политическую репрезентацию меньшинств в литературной индустрии и литературном творчестве. Кирнан указывает на связь между «образовательным опытом, репрезентацией в литературе и профессиональными устремлениями» (с. 36), отмечая неравномерное распределение возможностей среди разных этнических и культурных сообществ (таких, как доступ к образованию и профессиональной реализации). По свидетельствам работников печатной индустрии, «цветной автор» чаще всего «действует в парадигме белого человека» (с. 35) или же выстраивает свой нарратив в диалоге с этой парадигмой, но не существует вне нее. Читательская аудитория книг мыслится как гомогенная, как белый средний класс, и этнический писатель либо «обеляется», либо, напротив, экзотизируется (что случилось, как отмечает Кирнан, с Т. Моррисон).

Когда площадкой для публикации текстов и циркуляции отзывов становится цифровое пространство, иллюзия однородности исчезает — вместе с «обелением» и экзотизацией. Сравнивая печатные и цифровые отклики на роман К. Десаи «Наследство разоренных» (2008), Кирнан показывает, что профессиональные критики писали более или менее похожие положительные рецензии с акцентом на обсуждении политики идентичности в постколониальном мире романа, тогда как читатели, оставлявшие отзывы на платформе «Амазон», на репрезентации политических проблем не останавливались: центральной темой их откликов были моменты эмоционального единения с персонажами. Момент единения как соотнесения своего опыта с опытом Другого осложняет ассоциацию текста с «культурной ценностью» — или понуждает задуматься об уточнении характера этой ценности. Так нивелируется постколониальная ситуация избыточной и недостаточной репрезентаций. При этом совокупность отзывов как репрезентация коллективного субъекта (также снабжающая данными машины «надзорного капитализма») приводит к иной крайности — чрезмерной репрезентации культурного Другого. Если во множестве отзывов указывается на наличие или отсутствие цветного персонажа и репрезентации его переживаний, наличие такого персонажа начинает ощущаться как новая норма.

Яркий пример партиципаторного пространства в цифровой среде — социальная сеть «Инстаграм»⁸. На примере популярной поэтессы Рупи Каур Кирнан анализирует феномен «инстапоэзии». Поэтика поэзии поверяется модусом взаимодействия с читателем; в этом смысле поэзия для страницы и поэзия для экрана отличаются друг от друга. «Исторически поэзия всегда была заряжена эмоциями, и социальные сети в целом и “инстапоэзия” в частности достигают совершенства в том, что могут вызывать максимальное сочувствие и максимальное желание сопоставить себя с героем» (с. 48). «Инстапоэт» создает иллюзию своего присут-

8 Деятельность компании «Meta Platforms Inc.» по реализации продуктов — социальных сетей «Facebook» и «Instagram» запрещена на территории Российской Федерации Тверским районным судом 22.03.2022 г. по основаниям осуществления экстремистской деятельности. — *Примеч. ред.*

ствия с реципиентом не только посредством эмоционально нагруженного личного бренда (конструируемого в фотоснимках и видеоклипах). Дело еще и в быстрой реакции: автор может одновременно с читателем быть в сети и отвечать на его сообщения. Идентифицировать себя с таким поэтом читателю легче, чем с автором «печатного» поэтического текста.

Указанное соприсутствие обуславливает специфику поэтической формы: стихи Каур — это сжатые афоризмы или небольшие зарисовки, обретающие смысл в контексте подобранного к ним фото- или видеоряда. Такие стихи напоминают подписи к фотографиям или рекламные слоганы, цель которых — продвижение идентичности блогера как своеобразного поэтического бренда. С емким слоганом или подписью потенциальный читатель легко соотносит свой собственный опыт.

Популярность Каур как «инстапоэта» позволяет ей обойтись без традиционной публикационной модели «контейнера», когда издатель наполняет книгу полученным от автора содержанием. Каур и автор, и сама себе издатель, и даже субъект влияния на публикационную политику цифровой платформы. Когда ее пост, касавшийся проблемной темы (женской менструации), был скрыт модераторами, Каур публично выступила против политики социальной сети, написав новый пост там же. Ее позиция вызвала живой отклик среди пользователей, они склонялись к бойкоту соцсети, и в конце концов модераторы были вынуждены снять цензурные ограничения в отношении постов Каур. Здесь, по словам Кирнан, мы становимся свидетелями того, как автор (а не издатель) преобразует цифровой литературный рынок в соответствии с собственными интересами. Рычагом давления Каур служит лояльная аудитория — новая форма символического капитала в цифровом мире (аудитория значима не в последнюю очередь как ресурс для сбора данных в рекламных целях).

С ростом активности читателя меняется не только поэзия, но и проза, и повествовательный текст в широком смысле слова. Главная задача нарратива в цифровом мире — привлекать и удерживать внимание читателя; символическим капиталом здесь выступает время, проведенное наедине с текстом (*dwell time*). Для привлечения внимания могут служить неожиданные сюжетные повороты, а для его удержания — поддержание «зоны комфорта»: рутину эмоционального опыта нарушает необычное переживание, которое затем интегрируется в систему привычных реакций читателя. Эту почти фрейдовскую (в духе игры «fort/da») динамику переключения между знакомым и незнакомым, неузнаваемым и узнаваемым Кирнан исследует на примерах интерактивной киноновеллы «Брандашмыг» («Bandersnatch»), вышедшей на стриминговой платформе «Нетфликс» в 2018 г., произведений «эмбиентной литературы» (*ambient literature*) и автофикциональных текстов К.У. Кнауэгарда.

«Брандашмыг» основан на совмещении формата видеоигры (квеста) и формата книги-игры наподобие популярной серии «Выбери себе приключение», где читатель мог сам выбирать дальнейшие повороты сюжета. Реципиент здесь не только зритель, но и монтажер, собирающий повествование из готовых частей, и даже режиссер кинотекста как смысловой структуры. Такое «соавторство» делает опыт зрителя более богатым, «более запоминающимся» (с. 67). При этом ветвящаяся нарративная структура «Брандашмыга» позволяет ему вернуться к уже привычному, знакомому «сценарию» эмоциональных реакций благодаря обратимости действия, возможности начать заново. А «Нетфликс» собирает и запоминает информацию о решениях зрителя, чтобы создавать нарративы, подходящие самым разным аудиториям.

По-своему работает с партиципаторным опытом деавтоматизации и рутинизации так называемая эмбиентная литература, предназначенная для чтения с экрана планшета или смартфона и опирающаяся на геолокацию устройства и сбор

сопутствующих данных (таких, как часовой пояс и погода) для персонализации читательского опыта. Так, в мобильном приложении «Дыши» («Breathe», 2020) К. Пуллингер повествование включает в себя только те адреса, что находятся рядом с читателем. История бегства от призраков «контекстуализируется» локальными условиями чтения, делая опыт читателя менее предсказуемым и более запоминающимся; когда же выясняется, что этот прием повторяется в любой локации, опыт чтения рутинизируется.

Ставку на рутинизацию и предсказуемость делает автофикшен; наряду с текстами упомянутого Кнауэгарда Кирнан также обращается к изданному в виде книги «Блогу в реальном времени» («Liveblog», 2018) М. Бойл. Эти произведения документируют «однообразно-утомительные, повторяющиеся» повседневные впечатления, лишённые повествовательной связности и сюжета. Дискретное и чрезвычайно подробное описание быта делает невозможным создание привлекательного целостного образа — личного бренда, как у «инстапоэтов». Автофикшен создает у читателя иллюзию возвращения к переживанию повседневной жизни вне социальных медиа, как будто сверхмедленному и потому одновременно привычному и остраненному. Здесь мы наблюдаем тенденцию, противоположную сбору данных цифровыми платформами, — вынужденный выход читателя из мира цифровой коммуникации и примыкание к нишевой, парацифровой аудитории.

Впрочем, систематический акцент на читательской агентности не специфичен для цифровой культуры XXI в. — об этом Кирнан пишет в заключительной главе, которая была бы, пожалуй, более уместна в начале книги. Наделение читателя ролью соавтора было новацией авангардных экспериментов начала XX в. — от «книг художника» до книг-объектов, приглашающих читателя разыграть в своем воображении поэтический перформанс: «Аналоговые, тактильно ощутимые, материальные качества бумажного объекта»⁹ — книги на обоях, листовки-манифесты на дешевой бумаге — располагали к взаимодействию с текстом как артефактом. Часто это были единственные экземпляры, предполагавшие уникальный опыт эстетического переживания-взаимодействия. Возвращение к таким объектам Кирнан считает продуктивным и позволяющим уйти от крайностей: тирании повсеместного сбора данных и бесконечного умножения микросообществ, кучкующихся вокруг нишевых «цифровых» авторов.

Обе рассмотренные книги затрагивают «рубежные» ситуации: переход от печатной культуры к мультимедийной и переход от аналоговой культуры к цифровой. Однако способы их осмысления различны. Менке работает на уровне текста — помещает литературное высказывание в медийный контекст, так чтобы в этом ансамбле проступила «фигура» приема, подсказанного медиатеchnологией. Кирнан работает на уровне поля цифровой литературы и фокусируется на решениях и действиях читателя-соавтора. Думается, что оба этих подхода не привязаны к «своему» материалу и могли бы удачно дополнить друг друга. В конце концов, в цифровых текстах прием тоже обусловлен коммуникативными особенностями медиума, а читатель конца XIX в. — пользователь новых медиа — тоже активно участвовал в создании литературного текста. «Высвобождение» коммуникативной энергии», по Лисицкому, усиление воздействия высказывания новыми медиа затрагивают и перформативный потенциал текста, и читателя как субъекта, поэтому и тот, и другой должны находиться в центре внимания будущих исследователей медиаистории литературы.

9 Cramer F. Post-Digital Writing // Electronic Book Review. 2012. December 12. (<https://electronicbookreview.com/essay/post-digital-writing>).