

а если и дойдет, то не обязательно или с большим трудом найдет нужное. Понятно, что эта «ссылка» просто остановка на пути в небытие, и такое решение выглядит, увы, единственно оправданным.

Однако электронные тексты, настаивает Эндрю Стауффер, не могут заместить собой материальность книжных изданий: слишком много информации необратимо теряется при переводе в «цифру», включая и ту виртуальную информацию, о которой мы даже не подозреваем, поскольку не научились еще ее извлекать и использовать, — эта потеря, наверное, печальнее всего. Поэтому будущее гуманитарных наук в современных университетах неразрывно связано с будущим библиотечных коллекций: нельзя спасти одно, не обеспечив поддержки другому. Библиотека — хранилище памяти, но также и лаборатория, опытное поле гуманитарных исследований. Доступ к потрепанным томам важно сохранить хотя бы потому, что они «наши посланцы в будущее, которым будут обязательно востребованы» (с. 22).

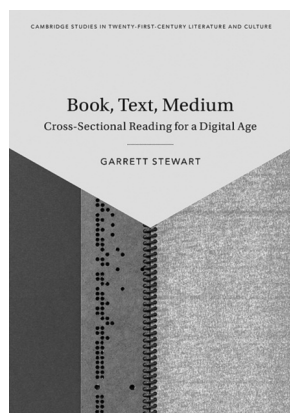
Артем Зубов

## От материи текста к материи языка:

МЕДИАТЕОРИЯ ЧТЕНИЯ

### Stewart G. Book, Text, Medium: Cross-Sectional Reading for a Digital Age.

Cambridge; N.Y.: Cambridge University Press, 2020. — XII, 243 p. —  
(Cambridge Studies in Twenty-First-Century Literature and Culture).



Гарретт Стюарт — крупный американский филолог и киновед, автор работ по проблемам истории книги и лингвостилистики, теории кино, нарратологии и нейрофизиологии. Все это объединяется под знаком медиатеории, служащей Стюарту инструментом для осмысления сложных процессов литературного чтения, в которых материя книги, будь то страницы с печатным текстом или современные электронные платформы, взаимодействует с материей языка — «графическим образом», воспринимаемым визуально, и его акустической составляющей.

В монографии «Книга, текст, медиум: перекрестное чтение для цифровой эпохи» автор продолжает и развивает свои предыдущие исследования. Преемственность видна, во-первых, на уровне материала: в новой книге объединены объекты анализа, которые Стюарт уже рассматривал по отдельности. Это и произведения современного концептуального искусства, тематизирующие историю печатной книги и ее роль в современной цифровой культуре; и литературное повествование

в перспективе его рецепции; и поэзия, отличающаяся формальными экспериментами, в том числе со звуковой организацией текста<sup>1</sup>. Во-вторых, сохраняется научный аппарат: центральными понятиями для ученого являются *нарратография* и *субвокализация*. Первая призвана помочь избежать ограничений приобретающего сегодня популярность «дальнего чтения» и сосредоточиться на «интенсивном чтении», фокусирующем внимание не на больших повторяющихся моделях (повествовательных, стилистических и т.д.), а на «микросюжетах» текста, в которых сочетаются лингвистический, аудиовизуальный и технологический аспекты (с. 7). Термин «субвокализация» Стюарт заимствует из нейрофизиологии (у Льва Выготского это называлось «внутренняя речь»), чтобы использовать его в анализе литературы как акустического медиума: в процессе чтения про себя текст мысленно проговаривается, что позволяет читателю вообразить звучание слов, как если бы они были произнесены вслух. Таким образом, в восприятии литературы задействуются тактильные, визуальные и аудиальные каналы чувственного восприятия. При этом «материальную насыщенность» литературного текста автор связывает со «смысловой насыщенностью»: материя носителя, текста и языка обуславливает процессы формирования смысла. В то же время рождение смысла, появление в сознании читателя воображаемого референта сопряжено с «исчезновением» медиума, его нейтрализацией в процессах восприятия (с. 2—3).

Предметом анализа в рецензируемой книге являются «пограничные» случаи, в которых материальность книги, текста или языка саморефлективна и изолирована от содержательных аспектов передаваемого сообщения. Это позволяет автору исследовать родство между традиционными носителями текста и современными электронными. Смена медийных платформ (здесь Стюарт повторяет мысль Маршалла Маклюэна о привыкании к новым медиатехнологиям как о «припоминании», «избавлении от забвения») не ведет к радикальным сломам в механизмах восприятия. Напротив, новые технологии обращаются к уже имеющемуся опыту взаимодействия с носителями информации (тактильному, визуальному и т.д.).

Первая часть посвящена книге как предмету художественной рефлексии в современном концептуальном искусстве. Под книгой Стюарт понимает материальный объект, с которым человек взаимодействует тактильно, держа в руках и ощущая ее вес, переворачивая страницы с печатным текстом или проводя пальцем по экрану электронного носителя. В этом смысле для автора нет существенных различий между традиционной книгой и новыми «платформами чтения» (с. 4—5). Материальное измерение книги не исчезает при переходе к цифровым медиа, в которых текст предстает перед читателем в качестве визуального воплощения виртуального кода: даже при работе с текстом на экране в сознании все равно остается концепт книги и книжной страницы как организующей текст рамки восприятия (с. 10—11).

Выставки книг, особенно такие, где акцент делается на истории кодекса, нередко сопряжены с чувствами ностальгии, тоски на «утраченному»: книги демонстрируются как автономные объекты, представляющие ценность сами по себе, как свидетельства о прошлом. Тем не менее примеры, когда экспозиционные функции книги преобладают над информационными (когда книга перестает быть носителем сообщения) могут быть предметом продуктивного размышления об инструментальности книги — о том, как она «работает» в контексте, когда не является «хранилищем данных со своим кодом доступа» (с. 68). Автор анализирует, среди про-

1 См. другие книги автора: *Stewart G. Reading Voices: Literature and the Phonotext*. Berkeley, 1990; *Idem. Between Film and Screen: Modernism's Photo Synthesis*. Chicago, 1999; *Idem. Bookwork: Medium to Object to Concept to Art*. Chicago; L., 2011.

чего, инсталляцию художника Джона Роуча «Переворачиватель страниц» («Page-turner», 1997), которая выставлялась в галерее Йельского университета. Эта инсталляция представляет собой чемодан, внутрь которого помещена раскрытая книга. На ее страницы, освещенные лампами, направлена камера, передающая изображение на небольшой экран, установленный рядом. Поток ветра от маленьких вентиляторов переворачивает страницы. Несмотря на то что в инсталляции воспроизведены все условия для чтения (освещение, увеличение текста на экране, «автоматическое» перелистывание), собственно восприятие текста оказывается невозможным. Нечеткость изображения текста на экране, стихийность и неритмичность смены страниц делают текст нечитаемым. По мысли Стюарта, в этой инсталляции книга лишена своей функциональности. Посетители выставки видят перед собой «читающую машину», а не «машину для чтения», которая предполагала бы участие субъекта во взаимодействии с текстом (автор использует неоднозначное выражение «mechanical reader», которое отсылает как к устройству, так и к человеку) (с. 59–65).

Стюарт проводит параллель между этой инсталляцией и современными устройствами автоматизированного чтения. Так, приложение «Spritz» для мобильной операционной системы «Андроид» заменяет навык скорочтения: оно подсвечивает для пользователя ключевые слова, выделяя их как наиболее релевантные для понимания всего текста. Цель этого приложения в том, чтобы исключить проговаривание слов про себя при чтении, то есть ускорить процесс усвоения информации, сделать его более эффективным. При этом технология распознавания ключевых слов, как отмечает Стюарт, фокусируется на графическом облике слова, а не его звучании. И в инсталляции Роуча, и в приложении для телефона отсутствует «фоническая энергия», которая активизируется в процессе чтения и внутреннего проговаривания (с. 69). Далее Стюарт обращается к примерам из современного искусства, в которых книга приобретает собственное «звучание».

Инсталляция «Индексальный квартет» («Index Quartet», 2013) художника Ника Юлмана представляет собой нечто вроде «книжного синтезатора». К книгам, расположенным на постаментах, подсоединены электронные «актуаторы», которые «барабалят» по обложкам книг и создают таким образом звуки определенной высоты, зависящей от объема конкретного тома. Этот механизм активизируется, когда посетители зала открывают книги и начинают их листать. От перелистывания меняется объем и, как следствие, высота тона. В этой инсталляции звучание книги никак не связано с содержащимся в ней текстом. За счет информационной и функциональной редукции книги — как автономные материальные объекты — приобретают свой «голос» (с. 70–72).

Во второй части Стюарт фокусируется на тексте и рассматривает примеры, в которых акустическая материя текста существует в отрыве от его информационной (или, в терминологии Романа Якобсона, «референтивной») функции. Под текстом ученый понимает «графический образ» слова, зафиксированный на какой-либо поверхности, — последовательность лингвистических знаков, смысл которой «активизируется» при чтении. Во многом процесс чтения опирается на визуальные органы восприятия, однако не менее важен для Стюарта и звуковой компонент — «звуковой образ», который рождается в воображении воспринимающего. Акцент на звучании («невидимой фонографии») в большой степени свойственен литературе, которую автор даже предлагает именовать «ауратурой» («aurature» — вместо «literature»), подчеркивая тем самым, что «внутреннее озвучивание» является неотъемлемой составляющей литературного чтения и что оно предшествует и отчасти предопределяет современные технологии машинной озвучки (с. 109–111). Стюарт отдельно подчеркивает, что аудиальное и визуальное восприятие

не всегда совпадает. Так, вопрос Джульетты, обращенный к Ромео: «What's in a name?» на слух может быть воспринят иначе — как «What sin a name?». В стихотворении Эмили Дикинсон «Наш путь был завершен...» («Our journey had advanced...») в строке «the Forest of the Dead» можно расслышать «the fore-rest of the Dead»: «лес мертвых» оказывается «отдыхом умерших, предшествующим воскрешению» (с. 127). Неоднозначность звучания, которой не было бы, если бы эти слова воспринимались только визуально, связана с семантической неоднозначностью текста.

Предметом анализа во второй части, однако, становятся случаи, когда звучание не способствует обогащению текста смыслами, а, наоборот, препятствует их формированию, — случаи, в которых «взрывное давление языка вытесняет смысл» (с. 137). Здесь Стюарт рассматривает романы Дона Делилло «Белый шум» (1984) и «Изнанка мира» (1997). Во втором романе Делилло описывает устройство наподобие орбитального спутника, которое сканирует информационный ландшафт планеты и переводит собранные данные в изображения. Эта картография, реализованная в романе на уровне темы, находит отражение и в звуковой организации текста: «How sweeps and patches of *lustrous color*, how computer *fuschias* or *gorschach* pulses of unnamed shades» и «some *hallucinatory fuse* of exactitude and *rapture*» — в повторяющихся здесь звукосочетаниях Стюарт видит звуковой аналог «гор пикселей», которыми спутник обозначает области скопления информации. Подобное письмо оказывается наиболее адекватным цифровой современности, так как в нем «пиксель находит свою акустическую палитру». Роман «Белый шум» Стюарт интерпретирует как выражение писательского страха перед «дальним чтением»: автоматизированному восприятию, основанному на распознавании готовых образов и смыслов, Делилло противопоставляет звукопись наподобие недискретного «белого шума», в котором не может быть распознано никакое конкретное сообщение (с. 135—138).

Если в первых двух частях автора интересовали случаи, когда материальность книги и материальность звука автономны, изолированы от значения, то в последней части он рассматривает связь материальной формы носителя информации и процессов формирования смысла. Стюарт исходит из идеи, что книга (или страница) является опосредующим звеном между «поверхностью» текста («текстуальным интерфейсом») и субъективным воображением, между языковым знаком и воображаемым референтом. Таким образом, медиум для него — это «чувственно воспринимаемая тропинка к смыслу» («the sensed path to semantic sense») (с. 141—142). В читательском воображении смысл формируется не из понимания целого текста, его структуры и темы, а на микроуровне стиля, где рождаются звуковые и семантические ассоциации. Однако Стюарт фокусирует внимание не на тех примерах, в которых доминируют «стилистические языки» (или «поэтическая функция»). Вслед за Джоном Гиллори он пишет, что становление романной («реалистической») прозы в новоевропейской культуре было связано с «очищением от орнаментализма», отказом от риторических украшений в пользу ориентации на научный дискурс, который в литературном тексте создает эффект «невывышенности» всего повествования. Романное письмо, в котором достигается «нулевая степень стиля», стало в XIX в. новым «медиумом»: слово в нем заменяет свой референт, а не служит инструментом для передачи неочевидного, аллегорического смысла. Эти трансформации сопровождалась изменениями условий производства литературы — становлением и развитием технологий массовой печати, которые способствовали формированию у аудитории привычки к книге. С этой привычкой связана нейтрализация («незамечание») медиума в практиках восприятия. Нейтральность стиля и общедоступность медиума, заключает Стюарт, обусловили пре-

образование поэтического языка второй половины XIX в. Он анализирует поэму Уолта Уитмена «Песнь о себе самом»: в ней происходит «возвращение слова как объекта», «независимой вещи», автономия которой проистекает из невозможности соотносить проговариваемое с каким-либо конкретным «лирическим субъектом». В поэме постоянно нарушаются границы между поэтическим «я» автора и его воображаемыми слушателями/читателями, в результате чего создаваемый Уитменом язык оказывается не его личной, авторской «собственностью», а общим языком, принадлежащим всем.

Завершает книгу анализ романа Кадзуо Исигуро «Не отпускай меня» (2005). Повествование в нем ведется от лица клона — искусственно созданного человека, не обладающего индивидуальностью ни на генетическом уровне (ДНК клона — «копия» генетического кода другого человека), ни на психологическом (герои-клоны пытаются доказать свою «человечность», создавая картины, которые, однако, лишены «творческого начала»). Отсутствие индивидуальности персонажа воплощается в языке. Исигуро создает особый стиль, лишенный каких бы то ни было специфических или запоминающихся черт. Стилистическая невыразительность и языковая «бедность» романа соотносятся с характером героев (точнее, с его отсутствием). Речь повествователя звучит так, будто она не принадлежит никому и никого не характеризует. Такая ничья, или всеобщая речь предполагает «автоматизированное» восприятие читателем, но именно это качество языка оказывается наиболее подходящим для передачи речи нечеловеческого субъекта.

Заметим, что на протяжении книги Стюарт не пишет об экзистенциальном опыте чтения. Его исследование посвящено материальному измерению литературного чтения, то есть, в сущности, чувственному опыту, который читатель получает при взаимодействии с носителем, «поверхностью текста» и языком. При этом автор неоднократно оговаривает, что при чтении медиум исчезает. Нейтрализация медиума связана с погружением в воображаемый мир текста, «реальность» которого тем ощутимее, чем меньше ощущаются условности самого процесса чтения. Это погружение сопряжено с чувственным восприятием: вымышленный мир реален в той мере, в какой реальны эмоции и переживания, которые читатель получает от взаимодействия с ним. Можно предположить, что граница между изучением чтения в перспективе феноменологии и медиатеории соответствует границе между двумя типами литературного опыта: получаемого от взаимодействия с материей медиума, с одной стороны, и с фикциональным миром — с другой.