

НЕКРАСОВА Елена Сергеевна / Elena NEKRASOVA

| «Новая жестокость» как пример для подражания |

НЕКРАСОВА Елена Сергеевна / Elena NEKRASOVA

Россия, Санкт-Петербург.

Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства.  
Старший преподаватель, кандидат философских наук.

Russia, St. Petersburg.

St. Petersburg State Theatre Arts Academy, PhD.

[fonar777@bk.ru](mailto:fonar777@bk.ru)

## «НОВАЯ ЖЕСТОКОСТЬ» КАК ПРИМЕР ДЛЯ ПОДРАЖАНИЯ

Темой статьи стали такие формы интернет-контента, как видео, снимаемое на камеру мобильного телефона. Его можно проанализировать с помощью специфического свойства фотографии как насилия взглядом, ранее отмечавшегося В. Флюссером, Д. Кампером, Э. Юнгером, однако это самодельное мобильное видео имеет ряд особенностей. В первую очередь оно имеет свойство делать фото-насилие очевидным. Как и в традиционной фотографии, автор самодельного мобильного видео должен преодолеть культурную обусловленность (обойти «культурные предметы» по терминологии Флюссера). Но если автор традиционного видео преодолевает их в себе, то автор мобильного видео заставляет забыть культурные нормы и запреты свою жертву. Вызывая у своей жертвы с помощью насилия негативную эмоцию, автор заставляет ее эмоционально обнажиться, благодаря чему его камера проникает в приватное пространство, в обычном состоянии скрываемое завесой из культурных норм или запретов. Это делает жертву идеальным объектом для съемки. Еще одно важное свойство мобильного видео — повторение приема. Самодельное мобильное видео может осуществляться только как результат повтора приема, увиденного в кино или в ролике другого интернет-автора. Это очень затрудняет структурирование такого контента, придавая ему свойства социальной импловивности. Повторение, это качество присущее и другим формам сетевого контента. Однако в отличие от него самодельное мобильное видео обладает ау-

рой подлинности, уникальностью произведения искусства за счет неподдельной эмоции людей, подвергающихся насилию перед камерой.

**Ключевые слова:** Э. Юнгер, В. Флюссер, Ж. Бодрийяр, насилие, фотография, видео, жертва, культурные нормы, Интернет, контент

### “New Cruelty” as an Example to Follow

The modernist project that claimed the importance of a unified art strategy is already out of fashion in Europe. The plurality of artistic space is no longer news. The examples of non-professional Internet content, e.g. action art and homemade YouTube reels, attract attention more often than do professional art products, including genre films, commercial cinema and TV. Today, the actual tendencies in social culture are expressed more clearly in the activity of non-professional authors than through professional art.

**Key words:** E. Junger, V. Flusser, violence, photography, movie, victim, cultural norms, Internet

Модернистский проект, постулировавший ценность единой художественной стратегии, уже давно перестал задавать тон в европоцентристской культурной матрице. Уже ни для кого не является новостью плюральность современного художественного пространства. Несомненно, что большее влияние здесь оказывает интернет-контент, в том числе, создаваемый непрофессиональными пользователями. Эта тенденция вполне сочетается с концепцией Web 2.0, которая предоставляет пользователям Интернета куда большую свободу, чем прежние интернет-форматы, и создает почву для различных форм сетевого творчества. Большую и важную долю этого контента составляют любительские видеоролики, размещенные на *YouTube* и в социальных сетях. Этот контент демонстрирует некоторые социально-культурные тенденции зачастую куда более наглядно, чем профессиональное искусство. Особенно это заметно на примере снятого на мо-

бильный телефон видео, содержащего элементы насилия, избиения и издевательств, героями и авторами которого чаще всего являются подростки или молодые люди. И хотя содержание таких видеороликов — тема для исследований психологов и социологов, частота фиксаций подобных сюжетов на видео, размещение их в Сети, а так же некоторые другие качества этого контента дают основания предположить наличие здесь универсальной тенденции, которую можно рассмотреть в философско-культурологическом аспекте и обозначить как «новая жестокость».

Наиболее очевидный подход к анализу свойств этого самодельного мобильного видео — выявление насильнической природы фотографии, понятия, ставшего едва ли не общим местом в теории фотографии.

Одним из первых, кто обратил внимание на этот феномен, был Эрнст Юнгер. Он анализирует фотографию через понятие



НЕКРАСОВА Елена Сергеевна / Elena NEKRASOVA

| «Новая жестокость» как пример для подражания |

«гештальт рабочего», символом которого становится машинная техника. Трактую возникновение фотографии как технический прорыв, Юнгер приходит к мысли о том, что фотография — это оружие для политических атак. Как и другие формы современного оружия, фотография порождает стремление увидеть то, что недоступно невооруженному человеческому взгляду и поэтому ее можно представить как сублимацию убийства<sup>1</sup>.

Еще дальше Юнгера пошел Вилем Флюссер, предположивший, что отношение фотографирующего и фотографируемого есть отношения охотника и дичи<sup>2</sup>. В его работе «За философию фотографии» есть глава с характерным названием «Жест фотографирования», в которой он сравнивает акт фотографирования с охотой. «Если понаблюдать за движениями человека, вооруженного фотоаппаратом <...>, то возникает впечатление, что он кого-то выслеживает: это древние жесты охотника палеолита, подкрадывающегося в тундре к своей жертве»<sup>3</sup>. Однако задача фотографа-охотника — не столько преодолеть сопротивление своей «жертвы», т. е. объекта фотографирования, сколько сломать культурную обусловленность. Ведь фотограф выслеживает свою жертву не в джунглях, а в «фотографических дебрях», состоящих из «культурных предметов». Каждый такой «культурный предмет» (предмет, поставленный намеренно), по мнению Флюссера, заслоняет от фотографа его дичь. Обойдя эти «культурные предметы», т. е. сломав культурную обусловленность, фотограф сможет схватить «свою дичь безусловно»<sup>4</sup>.

Тема «схватывания» связывает идеи Флюссера не только с теорией Юнгера, который в своих поздних работах писал, что «взгляд в нашем пространстве — это своего рода акт схватывания», но и с концепцией философа Дитмара Кампера<sup>5</sup>. С точки зрения последнего прогрессистская европейская культура демонстрировала свойственное ей насилие через взгляд<sup>6</sup>. Для обозначения символа этого насилия, а значит, и власти, Кампер использует термин М. Фуко «паноптизм». У Фуко принцип паноптизма описывается через «Паноптикум» И. Бентама — архитектурной конструкции, являющейся универсальной моделью надзора и управления. Бентамовский проект идеальной тюрьмы позволяет «надзирателю» всегда видеть «заключенного» благодаря особому расположению «камер» и положению надзирающего. В этой модели Бентам, (а вслед за ним и Фуко) делает упор на то, что особая конструкция Паноптикума позволяет надзирающему всегда оставаться невидимым. Его власть держится на том, что заключенные живут с осознанием постоянного надзора.

Однако если этот исследовательский инструментарий, выявляющий насильническую природу фотографии, хорошо работает в случае анализа традиционного фото и видеоконтента, то в ситуации с самодельным (любительским) мобильным видео его необходимо скорректировать.

Главное отличие самодельного мобильного видео заключается в том, что традиционные (постановочные) фотография и видео скрывают заложенное в их природу насилие, тогда как самодельное видео извлекает это насилие на поверхность. Делает его очевидным.

Автор самодельного видео, так же как флюссеровский фотограф, должен обойти «культурные предметы» т. е. культурные нормы и запреты. Однако в отличие от традиционного фотографа его цель — не освободиться от них самому, а освободить от них свою жертву. Целью снимающего (и, следовательно, совершающего насилие) является не насилие как таковое, а как можно более сильная негативная эмоция, которую он стремится вызвать у своей жертвы. Причем здесь годятся даже безобидные формы насилия. Главное — заставить жертву нервничать. Иногда на камеру снимают какие-то совершенно бессмысленные действия, направленные против других людей, которые на первый взгляд недостойны фиксации. Так же это могут быть более серьезные потасовки между одноклассниками или сверстниками в школе или на улице, во время которых жертву бьют или оскорбляют. Жертвой может быть учитель или преподаватель. Для автора самодельного мобильного видео эти фигуры лишены «сакрального» статуса и уравниваются со сверстниками или однокурсниками. В Интернете можно, например, встретить такой ролик, в котором в переполненной аудитории один из студентов подбегает к преподавателю и сдергивает с него брюки.

Но каким бы не было насилие — незначительным или крупным, — его результатом является то, что жертва впадает в некое крайнее эмоциональное состояние, вроде страха или ярости. В результате происходит своеобразное эмоциональное обнажение, полное или частичное. Именно оно и является искомым освобождением жертвы от «заслоняющих» ее культурных норм и запретов, которое позволяет камере проникнуть в приватное пространство снимаемого, в обычном состоянии скрываемое. Жертва «обнажена» и становится идеальным объектом для съемки.

Проникновение в приватное пространство порождает второе важное отличие самодельного видео от традиционного контента — трансформацию фигуры автора.

Автора фото или видео можно назвать фотографом-наблюдателем, который стремится во время съемки остаться для своей «жертвы» незамеченным. Это и не удивительно — ведь его целью является фиксация «естественного» поведения «жертвы» в «естественных» для нее «условиях обитания». Именно эта «естественность» является условием приобретения фотографией или видео художественного статуса. Тогда как разоблачение постановочного характера фотографии этот статус уничтожает (разумеется, это не отменяет наличие в фотографии или документалистике этой самой «постановочности»). Стремящийся остаться незамеченным фотограф-наблюдатель чрезвычайно напоминает бентамовского представителя власти: он видит фотографируемых, тогда как они его видеть не могут<sup>7</sup>. Но на самом деле власть такого фотографа куда больше, чем власть бентамовского наблюдателя — заключенный в Паноптикуме

<sup>1</sup> Юнгер Э. Рабочий. Господство и гештальт. М., 2002. С. 55–440.

<sup>2</sup> Флюссер В. За философию фотографии. СПб., 2008.

<sup>3</sup> Там же. С. 37.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Цитируется по: Савчук В. Философия фотографии. СПб., 2005. С. 70.

<sup>6</sup> Кампер Д. Взгляд и насилие. Будущее очевидности // За философию фотографии. Флюссер В. СПб., 2008. С. 102–109.

<sup>7</sup> Фуко пишет, что заключенный в Паноптиконе является субъектом информации, но никогда — объектом коммуникации. Фуко М. Надзирать и наказывать: рождение тюрьмы. М., 1999. С. 293.



НЕКРАСОВА Елена Сергеевна / Elena NEKRASOVA

| «Новая жестокость» как пример для подражания |

знает о присутствии наблюдателя и ведет себя соответственно, а невольная модель даже и не догадывается о том, что ее снимают. Это, кстати, хорошо объясняет то недовольство, которое демонстрируют невольные модели, если узнают о съемке. Они не являются субъектом коммуникации и, соответственно, лишены способности к симметричному ответу, к «ответному удару».

В противоположность фотографу-наблюдателю автора самодельного мобильного видео можно назвать фотографом-провокатором. В отличие от фотографа-наблюдателя фотограф-провокатор от своей жертвы не прячется. Жертва (теперь этот флюссеровский термин можно использовать в прямом смысле) видит и фотографа, и камеру, и прекрасно понимает, что ее снимают. Более того, факт съемки наносит жертве не меньшую, а возможно даже большую травму, нежели само насилие. Он только усугубляет эмоциональный выброс, и, как следствие, увеличивает степень обнажения. По сути дела, именно камера и снимающий являются главным источником этого насилия — ведь возможность зафиксировать все происходящее является едва ли не главной причиной для применения насилия. При этом «нападающий», нередко, тоже проявляет сильные эмоции, но не является при этом «жертвой» камеры, так как участвует в «постановке» намеренно и осмысленно. Его реакция на происходящее не является эмоциональным обнажением и, следовательно, камере не интересна.

Действия авторов самодельного мобильного видео едва ли не напрямую воспроизводят бодрийеровскую радикальную эстетику объекта, которая возникает только тогда, когда на фотографии фиксируется то, что претерпело насилие. То, «что было застигнуто врасплох. Лишено покровов, разоблачено вопреки собственной воле, то, что никогда не должно было быть изображено»<sup>8</sup>.

Понятие радикальной эстетики связано у Бодрийера с анализом введенного им понятия радикальной экзотики, которая не обладает способностью к рефлексии, к анализу, не стремится к обнаружению внутренних различий. По этому же принципу Бодрийер определяет фигуру Другого, который принципиально недоступен для нашего понимания. Отличие (между нами и Другим) одновременно и неуловимо и неустранимо. Попытаться понять Другого — это значит сделать его понятным не только нам, но и ему самому себе в качестве Другого. А это изначально обречено на провал.

Фотография как ничто другое близка радикальной экзотике, экзотике Другого. Самые прекрасные, с точки зрения Бодрийера, фотографии — это «фотографии дикарей в их естественной среде»<sup>9</sup>. Дикарь — идеальное воплощение радикальной экзотики. Он хорош той самой внутренней целостностью, которая проявляется со всей очевидностью именно в момент фотографирования. «Поскольку дикарь всегда смотрит в лицо смерти, он стоит перед объективом с тем же бесстрашием, что и перед смертью»<sup>10</sup>. Кроме того, камера не является для снимаемого чем-то, что требует от него изменения поведения, или тем более изменения внутреннего состояния. Между ним и камерой невозможно доверие, а, следовательно, невозможно и ситуация, когда «субъект становится сообщником

объектива»<sup>11</sup>. Результатом является «великая фотографическая игра», невозможная в случае с представителем европейской культуры — ведь мы так легко становимся сообщниками объектива. Единственный способ добиться искомой целостности, по Бодрийеру, это насилие.

Но почему этим насилием не может стать реальное физическое или моральное насилие, которому авторы самодельного мобильного видео подвергают своих жертв? Это насилие как ничто другое способно превратить нас в лишенного рефлексии Другого, освободить от культурных напластований, права выбора, собственных желаний и заставить поступать так, как «хочет» творящая насилие камера. То есть реагировать на насилие, и превратиться тем самым в идеальную модель для фиксации на пленку или «цифру».

Однако на этом различия между традиционным контентом и самодельным мобильным видео не заканчиваются. Еще одно важное его свойство — репродуцируемость приема. Едва ли не первая мысль, которая приходит в голову при просмотре этого контента — его удивительное однообразие. Как будто есть некий формат, который воспроизводит практически каждый такой ролик, выложенный в Интернете. Формат, увиденный в кино, или у такого же интернет-автора, выложившего свое видео в Сеть.

Попробуем рассмотреть тему повторяемости с помощью классического текста В. Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости». По Беньямину, настоящий переворот в культуре наступает с появлением технической репродукции, которая распространяет уникальное произведение искусства миллионами копий и тем самым демократизирует искусство<sup>12</sup>. В случае самодельного мобильного видео количественное увеличение контента является важным фактором его существования в Сети. Но наряду с этим приходится признать, что поднимаемая Беньямином тема репродуцирования оригинала реализуется в ситуации с мобильным видео не как банальный «перепост», когда одни и те же ролики можно увидеть в разных социальных сетях или ресурсах, а как повторение приема. Или как прямое копирование. По сути, большая часть самодельного мобильного видео осуществляется только как воспроизведение уже имеющегося образца. Почти каждый новый ролик осуществляется как повторение уже существующего. Отсюда, большая часть выложенного в Интернете видеоконтента, состоящего из издевательства или насилия, представляет собой очень однообразное зрелище. Именно поэтому изучение и категоризация его представляют определенную трудность. Настолько, что к нему вполне может быть применим бодрийеровский принцип социальной импловивности.

Возможно, это связано с тем, что авторы самодельного мобильного видео с самого начала не ставят своей целью сделать нечто оригинальное. Куда проще и интереснее повторить уже имеющийся образец. Поэтому главную трудность при просмотре этого контента создает не жестокость снимающих и не страдание жертв, и, тем более, не ужасающее качество съемок (совсем нередкое), а поиск первоначального образца.

<sup>11</sup> Там же

<sup>12</sup> Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. Предисловие, составление, перевод и примечание С. А. Ромашко. М., 1996. С. 15–66.

<sup>8</sup> Бодрийер Ж. Прозрачность зла. М., 2000. С. 224.

<sup>9</sup> Там же. С. 223.

<sup>10</sup> Там же



НЕКРАСОВА Елена Сергеевна / Elena NEKRASOVA

| «Новая жестокость» как пример для подражания |

Наиболее вероятным источником вдохновения для авторов самодельного мобильного видео может быть жанровое кино — экшн или популярный трэш. Обвинение этих жанров во всех грехах современного общества уже давно стало общим местом, и даже вполне современные кинокритики, как например Валентин Эшпай, задаются сегодня риторическим вопросом, почему в кино, с легкой руки Квентина Тарантино такую популярность приобрело эстетизированное насилие. «Массовый интерес к «Бонни и Клайду» был обусловлен положением дел в обществе — психологическая инфраструктура фильма достаточно прочно привязана к реальности, то есть к контркультурному протесту конца 60-х (Речь идет про Соединенные Штаты — Е. Н.). В середине 90-х ничего подобного не наблюдалось. <...> В чем же дело?», изумляется Эшпай<sup>13</sup>. Но даже если жанровое кино и является первоисточником «новой жестокости», очевидно, что в современном кинематографе существуют другие форматы, которые облегчают анонимному создателю самодельного мобильного видео воспроизведение поведенческих моделей жанрового кино. Прежде всего, это картины движения «Догма 95», в частности «Идиоты» Ларса фон Триера, задумывавшиеся как антитеза коммерческому жанровому кино. Фильмы, в которых, кроме прочих эстетических приемов, появляется новое отношение к фигуре снимающего. Так же как фотограф-провокатор, он привлекает к себе внимание зрителя едва ли не больше чем тот, кого он снимает. Снимающий и камера «не прячутся» от героев, облегчая, тем самым, зрителю «континуальное» вхождение в экранное пространство, а становятся его полноценными партнерами<sup>14</sup>. Эффект усиливается за счет того, что герои часто говорят свои реплики прямо в объектив, обращаясь как бы непосредственно к зрителю, т. е. «видят» камеру и осознают, что их снимают. Сейчас эти приемы используются в фильмах, которые не имеют отношения к движению «Догма» и являются полностью легитимизированными. Настолько, что их использует даже жанровое кино («Одобрено цензурой»).

Для профессионального кинематографа этот прием «субъективной камеры», означает максимальную достоверность, практически документальную «правдивость», недоступную для постановочного кино и поэтому часто используется кинематографистами для изображения неких табуированных тем — движение скинхедов («Россия 88»), ужасов войны («Одобрено цензурой») и др. Для зрителя и, следовательно, для автора самодельного мобильного видео, это обнажает прием — делает процесс съемок чем-то доступным, даже обыденным и одновременно дает возможность перешагнуть за границу киноэкрана. Тем более что теперь у него есть нечто, что делает эту границу совершенно условной, а именно камера мобильного телефона — наиболее демократичный вид техники.

Однако когда зритель получает возможность превратиться в героя кинофильма, он менее всего оказывается расположенным «играть» в триеровских «Идиотов», визуальнo аскетичных и неясно мотивированных. Куда больше его интересует обладающее ясной структурой жанровое кино. Прежде всего, это

экшн, герои которого демонстрируют понятную поведенческую стратегию. Именно их экранный образ, образ победителя, сильного и уверенного в себе «героя», примеряет на себя взявший в руки камеру зритель. А камера выступает здесь в роле лакановского «зеркала». По Лакану, несмотря на то, что ребенок в возрасте между шестью и восемнадцатью месяцами начинает узнавать в зеркальном отражении себя, превращение его во взрослого человека невозможно без ощущения себя как Другого. Лакан считает, что стадия зеркала можно понимать как своеобразную трансформацию, происходящую с субъектом, когда он берет на себя некий образ<sup>15</sup>. В случае с автором самодельного мобильного видео ощутить себя Другим, «героем» помогает камера.

Любопытно, что понятие «стадия зеркала» самым тесным образом связано у Лакана с понятием миметизма. Ребенку необходимо повторить акт узнавания себя в зеркале в игровой форме, в которой он не только пытается воспроизвести свои собственные движения и мимику, увиденные в зеркале, но и использует окружающие его предметы и людей, находящиеся с ним рядом. Так же, как его двойник в зеркале. Таким образом, возникает некая двойная реальность — мир в зеркале и мир перед ним, которые ребенок пытается совместить.

Это почти буквально воспроизводит отношения автора самодельного мобильного видео с экранной реальностью. Разумеется, и раньше дети и подростки играли «в кино», воспроизводя в играх сюжеты фильмов, а жанровое кино и киноэкран выполняли функцию зеркала. Но теперь камера дает возможность переступить через границы экрана. Зрителю уже не нужно играть «в кино», он может стать героем в «действительности». Но для этого нашему «герою» обязательно надо включить в игру и других — предметы или людей. И тут на сцену должна выйти «жертва».

Таким образом, пространство перед экраном и позади его оказывается для зрителя/автора взаимопроницаемым: авторы мобильного видео как будто оказываются в экранном пространстве, а герои кино — «переходят» границу в реальном мире<sup>16</sup>.

Однако на этом особенности самодельного мобильного видео не заканчиваются. Вернемся к Вальтеру Беньямину. По его мнению, важнейшей чертой искусства в эпоху технической воспроизводимости является утрата ауры подлинности. «Все, что связано с подлинностью, недоступно технической — и, разумеется, не только технической репродукции»<sup>17</sup>. Подлинность — это то, что у Беньямина одновременно обусловлено и постоянством, и изменением. Это и уникальное бытие вещи здесь и сейчас, и трансформация, которую она претерпевает с возрастом. Все вместе составляет ту самую ауру искусства, которой лишена репродукция.

Парадоксальным образом самодельное мобильное видео, будучи глубоко вторичным, демонстрирует возврат этой са-

<sup>13</sup> Эшпай В. Американская киноколлекция. 1992–2002. М., 2008. С. 20.

<sup>14</sup> О континуальности в жанровом кино пишет киновед Андрей Хренов. Хренов А. Маги и радикалы: век американского авангарда. М., 2011. С. 5.

<sup>15</sup> Лакан Ж. Стадия зеркала как образующая функцию Я, какой она раскрылась нам в психоаналитическом опыте // Комментарии, №8, 1996. С. 6–12.

<sup>16</sup> Эту взаимопроницаемость киноэкрана еще в начале 90-х ощутил режиссер Мак Тирнан, снявший фильм «Последний герой боевика». А еще раньше Вуди Аллен, с его «Пурпурной розой Каира».

<sup>17</sup> Беньямин В. Там же.





НЕКРАСОВА Елена Сергеевна / Elena NEKRASOVA

| «Новая жестокость» как пример для подражания |

мой художественной подлинности. В этом видео все вторично, за исключением одной вещи — следующего за насилием эмоционального выброса. Эмоции, которые переживает жертва перед камерой, абсолютно настоящие. Можно попытаться копировать обстоятельства насилия и поведение снимающего, но реакция жертвы всегда будет спонтанной и по-настоящему подлинной. Каждый раз жертва будет испытывать настоящее, а не заемные боль, страх, обиду или ярость. «Настолько настоящее», что они окажутся способными вернуть не имеющему никакой художественной ценности видео-ролику ауру подлинности. Создать то самое «здесь и сейчас», которое, по Бенями-ну, и составляет уникальность художественного произведения.

Тенденция повторения приема актуальна не только для самодельного мобильного видео со сценами насилия, но и для других форм сетевого контента. Например, для так называемого *jackass*-движения, возникшего после показа по каналу MTV документального сериала *Jackass* («Чудаки»). Этот сериал, (как и порожденное им движение) не является образцом «новой жестокости» в чистом виде, но, безусловно, родственен ей, потому что его авторы и герои тоже проявляют жестокость, но не столько по отношению к окружающим, сколько по отношению к самим себе. Испытывают на себе какие-то технические приспособления, совершают опасные и безумные трюки, едят продукты из мусорных контейнеров и др. Иногда объектами шуток героев сериала становятся и другие люди. Поклонники сериала, *jackass*'ы либо воспроизводят сюжеты сериала, либо делают что-то очень похожее, снимая все это на камеру. Очевидно, что

копирование приема имеет здесь решающее значение, так как без него *jackass*-движения не было бы. Разумеется, показ сериала сопровождается многочисленными предупреждениями не пытаться воспроизвести то, что происходит на экране. Отклонение от индивидуального, «отход от возможного стиля», то есть отсутствие индивидуальности, отличают и любительскую поэзию. Но если с участниками *jackass*-движения все ясно — они не только не скрывают источник своего вдохновения, а даже манифестируют его, то в случае со стихотворным контентом источник не так очевиден. Олег Аронсон, отметивший эту закономерность, пишет, что сетевые стихи выглядят как давно известные, «но при этом они словно забыли образцы, которые повторяют»<sup>18</sup>.

По конец необходимо указать еще одно свойство самодельного мобильного видео, возможно не столь характерное. Мобильное видео имеет для автора ценность еще и как напоминание о самом событии. Да, оно по определению вторично и лишено индивидуальности. Да, оно отличается ужасающим визуальным качеством. Но автор хранит его в памяти телефона и демонстрирует другим как военный или охотничий трофей, который не наделен иными смыслами кроме самого прямого и непосредственного — констатация акта насилия. Используя терминологию Ролана Барта его можно назвать чистым знаком.

<sup>18</sup> Аронсон О. Народный сюрреализм: поэзия в Интернете // Коммуникативный образ: Кино. Литература. Философия. М., 2007. С. 77–61.

