

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО В МЕДИАРЕАЛЬНОСТИ

*Е. И. Кузнецова**

Идея глобализации, отразившаяся на исходе XX столетия в метафоре «мегаобщества», представила новое измерение социального бытия постмодерного мира. Процессы, проявившие фундаментальные сдвиги в политической и экономической сферах, вместе с тем вызвали волну вызовов, сформулированных, в первую очередь в цивилизационном аспекте. Сценарии культурной гомогенизации привели к активизации поисков культурной и национальной идентичности, актуализировали проблему Исторического. В контексте «расширяющегося мира» история становится актуальным предметом исследования в поле философского, политического, социологического, культурологического дискурсов: обращаясь к своему историческому прошлому, мы не только находим корни собственной идентичности, но и смотримся в зеркала других культур и цивилизаций. XX век с момента своего рождения был ориентирован на зрительный образ. Художественный спор между живописью и фотографией так и не разрешился, когда в него вмешался кинематограф. С изобретением кино зеркалами XX века стали экраны. Слухо-зрительная чувственность приходила на смену постписьменной культуре.

В контексте «иконического поворота», ознаменовавшего научную и культурную деятельность в конце XX века, традиционному модусу рационального познания был противопоставлен язык визуальных образов. Визуализация коммуникативных практик перешла в разряд трендов мировых культурных процессов. Вся история XX века — это история развития и торжества техногенного визуального образа, хотя уже фотография с начала XIX века «внесла радикальную переменную в самую сущность изобразительных систем, которые все еще оставались тайной».¹ Специфическая культурно-коммуникатив-

*Кузнецова Елена Игоревна, канд. полит. наук, ст. научный сотрудник, факультет английского языка, кафедра философии и теории социальной коммуникации НГЛУ им. Н. А. Добролюбова, Нижний Новгород.

¹Вирильо П. Машина зрения. СПб.: Наука, 2004. С. 59.

ная парадигма техногенной эпохи актуализировала понятие «медиакультуры», практики которой формируют способы рецепции исторического опыта в системе синкретичной аудиовизуальной образности.

Кинематограф уже в начале XX столетия сфокусировал внимание общества к истории на кино-хроникальном прочтении исторических событий. В середине века человечество попадает в электронный плен аудиовизуальных медиа, виртуальных миров компьютерных сетей. Как возможно историческое познание в этой новой культурной парадигме, если коммуникация в историческом процессе происходит, говоря словами Б. Успенского, на «языке истории»? Однако язык исторического повествования сам не свободен от конкретности эмпирического материала, а значит, структура исторического факта соотносится с образностью. К тому же, размышляя о мире, «мы все еще до сегодняшнего дня ждем ответа философа, на каком языке написана история и как ее надлежит читать»,² поэтому сегодня в подходе к Историческому представляется интересным рассмотреть специфичность языка медиареальности в контексте проблемы репрезентации истории, выявить различные уровни медиального.

Исторические факты и исторические события являлись объектом искусства с давних пор, и историография не избежала влияния художественного мира, «аккумулировала познавательные и выразительные средства, уже сложившиеся в системе мифологии, эпоса, поэзии, драматургии и повествовательной литературы».³ Однако, несмотря на известную образность историографических текстов, их «художественную субъективность», тем не менее, всемирный исторический «текст» традиционно репрезентировал исторический факт в рамках вербальной коммуникации, в формах конкретно-исторической определенности выявляя универсальность бытия. Уже в XIX веке в западноевропейском обществе происходит не только усиление исторического чувства, но и, говоря словами М. Элиаде, головокружительное расширение его исторического горизонта, стремление включить в круг своего внимания культуру отдаленных обществ, все прошлое человечества. Между тем, в том же столетии, которое объявило себя

² Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. М., 1993. С. 144.

³ Ракитов А. И. Историческое познание: Системно-гносеологический подход. М.: Политиздат, 1982. С. 217.

«великой эпохой факта», Ницше увидел человека «карабкающимся по пирамидам великих эпох прошлого», «жадного до развлечений и сенсации, туриста, который фланирует среди исторических событий, как среди накопленных сокровищ картинной галереи».⁴ Кроме сенсационности как одного из основных принципов структурирования потока медиареальности, обратим внимание на образ истории как картинной галереи, к которому все больше устремляется современный мир, мобилизованный визуальной активностью «иконического поворота».

Какими путями шло историческое познание в XX веке, как «расширялась» сфера исторического? После того, как в постмодернистском русле философских течений XX века претерпели деконструкцию великие метанарративы, можно ли сузить исторический мир, следуя мысли Фуко, «до размеров преysкурантов, нотариальных актов, приходных книг и торговых архивов, прослеживаемых год за годом, неделя за неделей».⁵ Можно ли после «великих» историй считать объектом исторического познания микроистории, подобные «острым камням на реке времени»,⁶ или признать их вслед за Ф. Анкерсмитом только «роскошью, которая никогда не будет способна заменить реальную вещь».⁷ Может ли история отказаться от исторической реальности и быть прочитана как история ментальностей?

Можем ли мы, наконец, если обратиться к исследуемой проблеме репрезентации истории в медиареальности, рассмотреть «реальность» исторического за слоем опосредующего? Проблема сформулированной Гегелем «*historia regum gestarum*», в свете которой возникает ответственность историка как познающего субъекта, является традиционным, наиболее «видным», находящимся на поверхности, аспектом проблемы медиации. В этом случае мы имеем дело с активностью субъекта, что и создает, прежде всего, ситуацию посредничества в историографии, как и в любой другой сфере научного познания. Однако необходимо подчеркнуть и специфичность этой

⁴ Ницше Ф. Фридрих Ницше. О пользе и вреде истории для жизни // Ницше Ф. Сочинения в 2 т. Т. 1. Литературные памятники. М.: Мысль, 1990. С. 169.

⁵ Фуко М. Порядок дискурса // Фуко М. Воля к истине. М.: Магистерium, 1996. С. 81.

⁶ Анкерсмит Ф. Р. История и тропология: взлет и падение метафоры. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 256.

⁷ Там же. С. 255.

медиации, двойственность роли историка как посредника: «от имени своей культуры он пытается завязать диалог с культурой иного времени. Вопросы, которые он задает людям прошлого, продиктованы современностью, ее интересами и проблемами, ибо то, о чем историк вопрошает и только и способен вопрошать людей прошлого, диктуется его культурой и видением мира».⁸ И так, с одной стороны, он выступает «медиумом» между людьми разных исторических эпох, с другой стороны, — разных культур.

Вместе с тем в XX веке исторические события все более становятся предметом не только научного, но и вненаучного познания. На историческом поле усилилось влияние массовой культуры, эксплуатирующей исторические сюжеты в жанрах авантюрных романов и исторических костюмных лент, формирующей линейный характер стереотипной рецепции массового сознания. «Визуальный поворот» способствует тому, что одним из наиболее востребованных модусов исторического в условиях развития массовых обществ становятся технологии экранной культуры, отражающие историческое прошлое в формах медиареальности.

Приступая к размышлению о специфике экранных медиа, мы не можем не задать себе следующие вопросы. Как соотносятся аудиовизуальные коммуникативные практики с традиционными формами познания, в частности исторического познания? Являются ли формы репрезентации исторического в медиакультурной деятельности новым способом его познания? Что выступает смысловой доминантой в создании медиаобраза исторического прошлого?

Исторический факт и историческое событие были предметом постоянного внимания экранных искусств. Когда кинематограф вышел на художественную сцену эпохи, фотографические снимки, возникшие на полстолетия раньше, говоря словами В. Беньямина, «уже стали превращаться в доказательства, представляемые на процессе истории».⁹ Если обратиться к периоду становления киностилистики в мировых кинематографиях, то можно сказать, что актуализация сюжетов исторического прошлого характерна для всех периодов раз-

⁸Гуревич А. Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. М.: Искусство, 1990. С. 9.

⁹Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: МЕДИУМ, 1996. VII.

вития кинематографа XX века. Две традиции — документального и художественного историзма развивались параллельно, при этом порою осуществлялся своеобразный тревелинг кадров документальной хроники в игровое кино, а за хронику порою выдавались постановочные съемки. В русском дореволюционном, а впоследствии в советском кинематографе, историческое прошлое, дальнее и близкое, также рассматривались объектами произвольного смещения «физической реальности» и художественной реальности. С. Эйзенштейн, давая оценку документальной стилистике советских фильмов, наряду с «остротой восприятия материала и факта, остротой зрения», выделяет и «остроумие в сочетании увиденного, внедрение в действительность и в жизнь»,¹⁰ что дает возможность в контексте размышления о структуре экранной референции выделить селекцию «живого материала», «живой правды жизни» одним из уровней медиального. В этой связи можно говорить о синтетичности исторического образа, возникающего в экранном тексте: «Законченный фильм представляет собой ни с чем не сравнимое сонмище самых разнообразных средств выражения и воздействия: историческая концепция темы, сценарная ситуация и общий драматический ход, жизнь воображаемого образа и игра реального актера, ритм монтажа и пластическое построение кадра, музыка, шум и грохоты, мизансцены и взаимная игра фактур тканей, свет и тональная композиция речи и т. д. и т. д.»¹¹ Интересно признание режиссера о роли рисунков будущего фильма в процессе постижения исторического события, о визуальной форме как первооснове будущего литературного сценария.¹²

В документальном пространстве экранных масс-медиа, условием экзистенции которых является визуальность и где вымышленное — на уровне сюжета, декораций, актерской игры — представляется компонентой «чужого» инструментария, сложность репрезентации исторического обусловлена «отсутствием» видимого объекта. Если во все времена историк имел дело с реконструкцией объекта,

¹⁰Эйзенштейн С. М. «Освобожденная Франция» // С. М. Эйзенштейн. Избранные статьи. М.: Искусство, 1956. С. 116–117.

¹¹Эйзенштейн С. Несколько слов о моих рисунках // С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения в 6 т.т. М.: Искусство, 1961. Т. 1. С. 196.

¹²Там же. С. 197–198.

где он представал как «результат творческого воображения — текст истории творится историком, подобно тому, как литературное произведение создается писателем»,¹³ то при этом текст выступал вербальной реконструкцией. Условность, схематизация, упрощение как результат процесса реконструкции делают медиацию исторического прошлого в историографической традиции достаточно явной.

Структура медиального в аудиовизуальных текстах, полагающих своим референтом историческое прошлое, более сложная. Не «анатомированный» историком факт прошлого и «собранный» по законам рационального, согласно «своей принципиальной схеме»,¹⁴ а мозаичность чувственно-конкретного эмпирического материала предкамерного мира, на основе которой вряд ли можно синтезировать абстрактный идеальный объект Исторического, представляет собой точку «медиального» отсчета в создании текста. Формы медиакommunikации, ориентированные на изображение потока происходящего в пространстве и времени, должны представлять реальные координаты факта или события в том случае, конечно, где мы говорим о формах документального, а не фикционального. Определение соответствия изображения онтологическому статусу объекта следует признать наиболее сложной проблемой при исследовании природы и своеобразия репрезентации в иконических текстах. Дихотомия «оригинал — копия» изначально обозначила тот семантический стержень, постижение которого определило философские и художественные коллизии на протяжении многих веков развития культуры, что нашло свое предельное развитие в постмодернистском прочтении реальности, превращающейся в контаминацию образов, игру интерпретаций и деконструкций, где устраняется всякая соотнесенность, уничтожаются все референты», «любая реальность поглощается гиперреальностью кода и симуляции». ¹⁵ Развитие телекоммуникативных и

¹³Успенский Б. А. История и семиотика (Восприятие времени как семиотическая проблема). Статья первая // Ученые записки Тартуского гос. ун-та: Зеркало. Семиотика зеркальности. Вып. 831. Труды по знаковым системам XXII. Тарту, 1988. С. 6.

¹⁴Иванов Г. М. Методологические проблемы исторического познания: Моногр. / Г. М. Иванов, А. М. Коршунов, Ю. В. Петров. М.: Высшая школа, 1981. С. 237.

¹⁵Бодрийар Ж. Симулякры и симуляция // Ж. Бодрийар. Философия эпохи постмодерна. Минск, 1996. С. 34.

компьютерных технологий в современном мире привело к значительному изменению медиаландшафта и во многом усложнило поиск ответов на вопрос о специфике медиального в новых электронных визуальных практиках. Возможно, вследствие этого чаще всего обращают внимание на фактор технической медиации, выявление отличительных характеристик современных технических средств создания медиатекстов и каналов их транспортировки массовой аудитории. Однако представляется, что основополагающим, «до-техническим», медиальным уровнем, который необходимо учитывать в подходах к изучению проблемы репрезентации исторического факта и исторического события, является не «проблема копии», а «проблема оригинала», что ставит нас перед следующей дилеммой: как рассматривать референт исторического медиатекста — как реальность физическую или реальность культурную?

Если оттолкнуться от концепции феноменологического реализма немецкого теоретика З. Кракауэра. исполненной пафоса реабилитации «физической реальности», то нельзя не заметить ощущаемой им вещественности мира кинематографа. Его призыв «не прикасаться к реальности лишь кончиками пальцев, а крепко обнимать ее и обмениваться с ней рукопожатиями» весьма остро проецируется на современный мир символических симуляций, и, в том числе, дефицитом экзистенциального можно объяснить привлекательность образов медиареальности в массовой рецепции. Тем не менее, вслед за утверждением, что кино является средством, «специально приспособленным для восстановления прав физической реальности» и что своими попытками постичь материальный мир «мы буквально выводим этот мир из состояния небытия»,¹⁶ мы не можем прийти к выводу о тождественности реального и экранного мира: кинореальность предстает у Кракауэра миром иным, и кино появляется перед нами как медиум, для которого физическая реальность является объектом исследования. «Запечатлевая и исследуя физическую реальность, кино показывает нам мир, прежде не виденный — мир, столь же неуловимый, как и похищенное письмо в рассказе Эдгара По, которое никто не может найти, потому что оно у всех под рукой. < . . . > Может показаться странным, что мы до сих пор по-

¹⁶Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. С. 380.

что не видели улиц, человеческих лиц, вокзалов и тому подобного — то есть того, что находится перед нашими глазами». ¹⁷ Физическая реальность дана не сама по себе, а как проводник к идеям, но не к абстрактным идеям, что «приходят дорогами, проложенными в пустоте, а к тем, что пробиваются сквозь толщу вещей». И тем не менее, в концепции Кракауэра мир вещей и идей почти невозможно разграничить, идеи «пронизывают преходящую физическую реальность и прожигают ее насквозь». ¹⁸ И здесь мы встаем перед новым вопросом: если некоторая последовательность действий, состояний, изменений, в которых выражается событие, были зафиксированы на фото-, кино-, видеопленке, можно ли говорить о том, что запечатленное переходит в разряд документов, удостоверяющих подлинный характер исторических событий и фактов с тем, чтобы на основе детального их изучения почувствовать, «что прошлое было столь же реально, как и настоящее». ¹⁹

Отношение к реальности, которой суждено будет в будущем стать историческим фактом, выражено в понимании «пафоса фактов», «энтузиазма фактов», выраженного Д. Вертовым: «Мы снимаем факты. Их организуем». В дневнике 1944 года он пишет: «Если я не зафиксирую на пленке то, что сейчас вижу (одновременно с тем, как вижу), то я точно этого никогда не зафиксирую. Ставлю диагноз и фиксирую одновременно». ²⁰ Интересно в связи с этим привести замечание Б. Успенского о том, что отбор и осмысление прошлых событий производится с точки зрения настоящего постольку, поскольку память о них сохраняется в коллективном сознании. «Прошлое при этом организуется как текст, прочитываемый в перспективе настоящего. В дальнейшем могут происходить новые события, которые задают новые прочтения, его переосмысления. Таким образом, прошлое переосмысляется с точки зрения меняющегося настоящего. История в этом смысле — это игра настоящего и прошлого». ²¹ Таким образом, реальность физическая всегда будет перед нами вы-

¹⁷ Кракауэр Э. Там же.

¹⁸ Там же. С. 389.

¹⁹ Тревельян Дж. М. История Англии от Чосера до королевы Виктории. Смоленск: Русич, 2005. С. 4.

²⁰ Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 257.

²¹ Успенский Б. А. История и семиотика // Успенский Б. А. Избранные труды, Т. I. Семиотика истории. Семиотика культуры. М., 1994. С. 14–15.

ступать в облике реальности культурной, и невидимое медиальное в форме ментальности, идеи, установки опосредует образ физической реальности на экране. В контексте исследуемой проблемы обратим внимание и на противопоставленность незамкнутого пространства физического мира с его многосвязностью, неисчерпаемостью в количественном и качественном отношении и части этого мира, уже субъективно очерченной рамкой кадра, и вырванного из собственного онтологического контекста, потерявшего природную многосвязность и приобретшего логику субъективных связей и зависимостей.

Выделяя из четырехмерного континуума его временную координату, обозначим некое внешнее по отношению к тексту время, которое, тем не менее, является не только эндогенным фактором, воздействующим на структуру текста, но и определяющим специфичность развертки текстового времени. Если научное историческое познание стремится свести в единый значимый и связный контекст хронологию исторических событий, то внешнее, предтекстовое, время медиа структурирует экранную реальность на основе принципа программности, подчиняющего организацию текста стандартам дискретности и цикличности. Таким образом, организационная составляющая деятельности медиасистемы также может быть нами рассмотрена как один из уровней медиального в процессе репрезентации исторического прошлого.

Временной аспект репрезентации исторического, неразрывно связан с характеристиками пространства факта или события, благодаря экранному изображению «мы впервые получили возможность уносить в своей памяти предметы и случаи, составляющие поток материальной жизни».²² Действительно, кинематографу впервые удалось приблизиться к новым формам медиации времени, но стремление схватить событие в присущей ему временной протяженности средствами кино было изначально обречено: экранное время условно еще в большей степени, чем пространство, завершенность события, предполагающая его цельный рисунок, противостоит реальному, нечленимому на фрагменты времени. Экранное время — это «псевдо-сейчас», игра в «сейчас». Время медиареальности выражает не длительность бытия, его изменение от прошлого к будущему. Условное экранное время развивается от настоящего к прошлому.

²²Кракауэр Э. Цит. соч. С. 380.

Время в медиареальности обратимо, может течь и быстрее, и медленнее. Длительность экранного времени теряет свой универсальный характер, независима от чередующихся временных этапов времени реального. Исчезает связность времени. Исторические события становятся не преходящими во времени, но получают статус символов.

Современные медиатексты, давая реконструкцию факта, события, стремятся создать ощущение его подлинности, не маркируя реальные временные и пространственные координаты. Существует иллюзия: само место исторического события или исторический памятник уже дают нам некое представление о произошедшем событии. Тем не менее, события прошлого невозможно воспроизвести для наблюдения, нет точного эмпирического описания той или иной ситуации или события, в то время, как задача состоит в том, чтобы «восстановить всю сложную ткань условий каждой прошедшей эпохи и посмотреть, как она влияла на него».²³ Таким образом, условность временного измерения реальности увеличивает несоответствие между означаемым и означающим иконического мира, но на уровне невидимом, неоощуяемом.

Понимание определенного произвола киноязыка, разрушающего кажущийся нерушимым природный *status quo* реального мира, определял уже в 1930-е годы подходы к различению кинематографа документального и игрового. Фиксация факта и фиксация представления, определенные С. Эйзенштейном как главные разграничительные признаки «неигровой» и «игровой», становились в развивающейся кинотеории полярными точками на репрезентационной оси кинематографических координат медиареальности. Тем не менее, представляется, что попытки уловить общее там, где не возникает различия в природе фактического проявления и осуществления, приводит Эйзенштейна к вопросу о «равности» факта или фиксации факта перед объективом, «как перед богом».²⁴ Именно здесь, на наш взгляд, начинаются поиски специфики кинематографического медиального, ибо специфика кино по этой линии для Эйзенштейна заключается не столько в самом явлении, сколько в степени его наличия именно в

²³Гревельян Дж. М. Цит. соч. С. 5.

²⁴Эйзенштейн С. Средняя из трех // С. Эйзенштейн Избранные произведения в 6 т. Т. 5. С. 56.

кино, в степени обнаженности и в масштабе этих черт. «И музыкант берет шкалу звуков, и живописец — гамму тонов, и литератор — многословный ряд, — и все они черпают в равной мере из природы. Но масштаб неизменного фрагмента действительности у них несравненно меньше и однозначнее, а потому нейтральнее и гибче в сочетаниях, которые теряют подчас всякую видимость комбинирования и сопоставления и кажутся органической цельностью».²⁵ Неуловимость, неразличимость медиального, проявляющиеся в музыке или живописи, делающие аккорд или сложный цвет органической единицей, не свойственны природе кинокадра. «Какими сложнейшими путями предварительного контекста придется нанизывать кинокусочек на кинонитку, чтобы в последнем из них черная дыра прямоугольника в стене „завучала“ в одном случае именно „темным“, а другом случае именно „неосвященным“ окном?».²⁶ Эйзенштейн приходит к выводу о том, что комплексность кинокадра гораздо более туго поддается обработке, кинокадр в процессе обращения с ним упорнее гранита, его тяга к полной фактической неизменяемости гнездится глубоко в его природе, а эту природу, по всей видимости, надо отнести к представлению о фотографических следах-отпечатках. Таким образом, проблема специфического в каждом искусстве, усматриваемая в масштабе неизменяемости фрагмента действительности, его сопротивляемости обработке, может быть редуцирована к специфике медиального не только в кинематографе, но и в других экранных формах культуры. Вместе с тем иллюзия «„перетекания реальности“ независимо от воли художника с предмета на его репродукцию»,²⁷ возникшая с рождением фотографии и рождавшая завораживающую «объективность» фотоотпечатка, определяла собой своеобразие рецепции иконических медиатекстов.

Другим уровнем медиации в процессе репрезентации исторического события является опосредование медиакоммуникации техническими проводниками. Феномен технической опосредованности визуального текста, зародившийся в XIX веке и концептуализированный в 1930-е годы В. Беньямином, приобрел в новом тысячелетии характер глобальности. «Реализм» был провозглашен главным до-

²⁵ Эйзенштейн С. Средняя из трех. Там же.

²⁶ Там же. С. 57.

²⁷ Базен А. Что такое кино? Сборник статей. М.: Искусство, 1972. С. 44.

стоинством нового искусства — фотографии. Миф «объективности» фотоотпечатка рождал и миф, который подспудно определял все остальные разновидности механического воспроизведения реальности, увидевшие свет на рубеже XIX-XX веков — от фотографии до фонографа. Кинематограф добавил к достоверности статики правдоподобие движущейся реальности. Мир экранной реальности снова предстал как копия, более совершенная и оттого — более искусная, отразившая двойную, не только техническую, но и субъективную опосредованность. Новая «рамка» взгляда камеры изначально предопределила характер воспроизведения реального мира не только как «копии», но и неизменно субъективной «копии». Быстрая эволюция кинематографического языка усложнила характер коммуникации в параллельном монтаже Д.-У. Гриффита, в ускоряющемся монтаже А. Ганса, в «монтаже аттракционов» С. Эйзенштейна, «эффекте Л. Кулешова» — художественных принципах, задававших систему координат нового мира, одновременно и похожего и не похожего на реальность.

Уровень технической опосредованности — это и есть «проблема копии». В современном мире тотальных медиа преобладающую роль поучили «энергичные» типы медиареальности. Кинематографический образ мира распался на мозаику дискретных световых точек, заставляя глаз постоянно «собирать» их в привычные контуры знакомых предметов. Это обусловило новые эффекты в восприятии и понимании электронного визуального текста. Вместе с тем в начале XXI века продолжает развиваться миф интегрального реализма экранной культуры, «воссоздающего мир и дающего такой его образ, который неподвластен ни свободной интерпретации артиста, ни необратимому ходу времени».²⁸ Способы кодирования смыслов, предложенные эпохой развитых телекоммуникаций и компьютерных технологий, с исчезновением вещественного медианосителя — фото-, кино, видеопленки — привели к иллюзии большей тождественности копии и оригинала, к ситуации рецепции при которой носитель, понимаемый как технический «медиум», уже полностью «исчезает» и медиареальность воспринимается уже «безусловным» окном в мир. Однако фактор техногенной природы визуальных медиа, ставший в XX веке предметом обширной исследовательской литературы, не

²⁸Базен А. Цит. соч. С. 51.

единственный в этом контексте, который сообщает экранной истории непрозрачный характер ее референциальности.

Не только селекция конкретных фактов в процессе познания, что уже было отмечено, но и их взаимодействие в ходе построения образа события зависят, в конечном счете, от субъективных устремлений, предпочтений, оценок, что приводит к пониманию воздействия, в терминах К. Поппера, «концептуального каркаса». Выражением медиального на этом уровне выступают разнообразные кодирующие знаковые системы — «символические формы», по Кассиреру, или «символические проводники», по П. Сорокину. Можно ли квалифицировать их природу как однозначно экзогенных или однозначно эндогенных факторов, детерминирующих формирование структуры исторического факта или мы должны признать синтетический характер этого уровня медиации? Мы приходим, таким образом, к пониманию интенциональности в представлении исторического в формах медиареальности, и, следовательно, к необходимости изучения интенциональности как нового уровня медиации в процессе соотношения субъекта с внешним миром, фундаментальным и целостным свойством сознания, которое «нельзя разложить на более простые элементы». Вместе с тем именно образность и метафоричность, выполняющие функцию моделирования действительности, в том числе и исторического события, детерминируют восприятие аудиторией экранной репрезентации исторического события как истинного.

В современном обществе сложился кризис доверия к историческому метаповествованию. Исследователи истории обращают внимание на то, что индивидуум самоидентифицируется уже не в конкретной точке на шкале исторического времени, а во всем социокультурном пространстве, используя для этого индивидуально отобранную информацию — такую возможность ему обеспечивает, в частности, Internet как соответствующий постмодерну способ коммуникации.²⁹ Это положение усиливается такими формами представления исторического, как виртуальные реконструкции утраченных исторических памятников, исторических событий, визуальный образ которых

²⁹Румянцева М. Ф. Новый образ исторической науки в век глобализации и информатизации. Материалы Круглого стола в Институте всеобщей истории РАН 28 февраля 2005 г. Электронный ресурс. Заглавие с экрана. Режим доступа: http://www.igh.ru/conf/28_02_05.html.

не запечатлен в документальных источниках. Эти приемы в репрезентации исторического прошлого стали широко использоваться для организации и артикуляции программ историко-культурных исследований. Таким образом, по отношению к истории, «дающей субъекту его идентичность, он является не ее действующим субъектом, а всего лишь референциальным субъектом рассказывания этой истории».³⁰ Подобные практики репрезентации могут привести к тому, что, при условии архивирования и неточной атрибуции, со временем перейдут в разряд исторических документов, останутся в архивной «памяти», и утратят часть видимых или распознаваемых элементов в структуре медиального.

История в современном мире, если воспользоваться образом А. Про, находится на двойном рынке: рынке академической науки и широкой публики.³¹ Это обуславливает сам образ Исторического эпохи Второго модерна, но не отменяет нашего стремления к познанию Исторического, создающего возможность, говоря словами К. Ясперса, проникнуть в основание действительности, в которой мы живем. «Мы размышляем не только о мире, но и о том, как он понимается, и сомневаемся в истине каждого такого образа; за видимостью каждого единства существования и его осознания мы вновь видим разницу между действительным миром и миром познанным. Поэтому мы находимся внутри некоего движения, которое в качестве изменения знания вынуждает измениться существование и в качестве изменения существования, в свою очередь, вынуждает измениться познающее сознание. Это движение втягивает нас в водоворот безостановочного преодоления и созидания, утрат и приобретений, который увлекает нас за собой только для того, чтобы могли на мгновение остаться деятельными на своем месте во все более ограниченной сфере власти. Ибо мы живем не только в ситуации человеческого бытия вообще, но познаем ее каждый раз лишь в исторически определенной ситуации, которая идет от иного и гонит нас к иному».³²

³⁰Люббе Г. Историческая идентичность // Вопросы философии. 1994. № 4. С. 112–113.

³¹Про А. Двенадцать уроков по истории. М., 2000. С. 51.

³²Ясперс К. Власть массы // К. Ясперс, Ж. Бодрийар. Призрак толпы. М.: Алгоритм, 2007. С. 11.

Если история неотделима от историка, то в еще большей степени она неотделима от медиального в медиакультуре. Можно ли сказать, что проект рационального познания Истории аудиовизуальным медиумом завершен и перед нами некий замкнутый круг, где нет рецептов к преодолению искушения визуальностью? Должны ли мы усмотреть в принципах репрезентации медиареальности, в частности исторических реалий, неразрешимое противоречие принципу историчности мышления, ставшему культурным фундаментом Нового времени? Как обнаружить реальность между «предсказаниями» и «примечаниями», в которых трактовал Р. Барт историческое познание как поле напряжения, между сконструированным и реальным? Многослойность медиального будет возрастать, следовательно, будет увеличиваться область символического. Поскольку «общедоступные упрощающие символы, затрагивающие и тревожащие нервы культуры, обретают ключевое политическое значение», развитие культуры будет зависеть не только от того, не заблудится ли человек в «лесах символов».³³

Современная культурная ситуация свидетельствует об увеличении интермедиальных практик, где смешение медиального разного генега будет задавать нам новые вопросы о его ускользающей сущности. Вместе с тем, если увидеть смысл истории в постоянно развивающемся знании о ней, то коммуникативность современного мира в самых различных аспектах дает нам возможность открытия новых исследовательских горизонтов.

³³Бек У. Что такое глобализация? Ошибки глобализма — ответы на глобализацию / Пер. с нем. А. Григорьева, В. Седелника. М.: Прогресс-Традиция, 2001. С. 128.