

# art&cult

## арткульт

Российский государственный гуманитарный университет / Факультет истории искусства

№2 (2-2011)

*М.Ф. Казючиц*

### ЯЗЫК ЭКРАННЫХ ИСКУССТВ: ОТ КИНО К ИНТЕРНЕТ-КОММУНИКАЦИЯМ

В статье рассматриваются актуальные проблемы эволюции языка экранных искусств от начальной стадии кинематографической образности к новейшему состоянию интернет-коммуникаций. Выделены важные доминанты в системе выразительных средств современной экранной культуры и восприятия зрительской аудитории, которые оказывают значительное влияние на формирование массовой культуры.

*Ключевые слова:* экранные искусства, экранная культура, кино, телевидение, интернет, аудиовизуальный, антропология, визуальная структура, массовая культура

The article is devoted to actual problems of “screen language” evolution from “photogenic” in silent films to transformations of visual structure in Internet communications. The special visual cues of screen arts and audience perception are allocated. The cues are made dramatic impact on modern mass culture.

*Keywords:* screen arts, screen culture, cinema, television, Internet, audiovisual, anthropology, visual structure, mass culture.

Все системы аудиовизуальных коммуникаций сегодня интенсивно взаимодействуют между собой. В эпоху IT-технологий<sup>1</sup> фильмы и телевизионное вещание соседствуют с компьютером, а при его посредстве неизбежно становятся одним из содержаний интернета. В подобных условиях эклектизм систем неизбежен, весь вопрос только в характере взаимодействия. Цель настоящей статьи – предложить читателю размышления о возможных путях отношения между кино, телевидением и компьютером (интернетом). Если мы будем исходить из предположения о наличии генезиса (последовательного развития одной системы из другой), то вполне закономерным будет избрать одну из форм, в которой он возможен, и на ее примере проследить пути развития. Наиболее яркой и существенной из них является экран и тот образ, который он формирует в сознании зрителя.

Итак, для того, чтобы установить типологию этого взаимодействия, нам необходимо разрешить вопрос второй, а именно: как следует понимать «экранный

<sup>1</sup> IT (от *англ.* information technology – информационные технологии), аббревиатура «информационные технологии» является одним из синонимов термина «компьютерные технологии».

образ», который создают экранные искусства. Дело в том, что, начиная с раннего периода развития киномысли, исследователи столкнулись с весьма специфической проблемой. Общие принципы работы кино как такового (особые условия зрительного зала, особенности киноаппарата и самой экранной проекции) привели к рассуждениям об аналогии между *ciné* и сознанием человека, воспринимающим окружающий мир (перцепция). Образ в теории кино обретал свой *status quo* как единство внутренних структур сознания и непосредственно того, что формируется на экране. Получалось, что зритель, просматривающий фильм, невольно привносил в изображение структуры собственного сознания. Иными словами, разделить кинопроекцию «саму по себе» и образ в сознании зрителя оказалось весьма не просто. А поскольку средства аудиовизуальных коммуникаций использовали в техническом плане различные механизмы формирования изображения, то и «экранный образ» менял со временем свою специфику.

Итак, первые теоретические шаги в отношении экранного образа были сделаны в направлении суммы сходств и различий между миром фильма и реальностью, отраженной в сознании. Вопрос вполне можно сформулировать в духе И. Канта: как возможно кино в качестве аналогии сознания (разума) человека? Далеко не последнюю роль здесь сыграла концепция французского мыслителя А. Бергсона: сама природа кинематографа позволяет рассматривать его в качестве подобия мыслящего разума. Бергсон говорил о двух иллюзиях сознания: мыслить подвижное через неподвижное и использовать пустое, «чтобы мыслить полное»<sup>2</sup>. Кинематографической является первая и состоит в том, что разум реализует принцип экономии мышления. Философ полагал, что окружающий мир, поскольку он непрерывно меняется (становление), недоступен для непосредственного, одновременного восприятия. Поэтому результатом эволюции познавательной способности человека явилась особая функция разума формировать представление об изменяющемся мире за счет мгновенных, «неподвижных снимков материи»<sup>3</sup>. Таким образом, целостная «картина мира» формируется благодаря непрерывной смене «снимков» разумом.

Не будучи еще звуковым, кинематограф сформировал весьма интересную систему знаков, которые позволили ему создать образ, сопоставимый по реалистичности для того времени с современными моделями виртуальных миров (трехмерные изображения в специальных игровых симуляторах (например, шлемы), экранные проекции систем, подобных I-MAX). Амбиции ранних кинотеоретиков были весьма масштабными. «Великий немой», по их мнению, предоставил зрителю уникальную возможность. Так, Ж. Эпштейн полагал, что киноаппарат дает возможность воочию увидеть работу человеческого сознания со стороны<sup>4</sup>. Отсюда вполне просматривается переход от тривиального «подобия» двух миров (мира сознания и кинематографического) к поиску элементов, которые могли бы передать духовный аффект в максимально возможной полноте. В итоге кинематограф приходит к использованию особых элементов-указателей, которые французский философ Ж. Делез называет знаками, «индексами». Восприятие зрителя проходит цепочку от

<sup>2</sup> Бергсон А. Творческая эволюция. М., 2006. С. 265.

Из истории французской киномысли. Немое кино

<sup>3</sup> Бергсон А. Творческая эволюция. М., 2006. С. 265.

<sup>4</sup> Из истории французской киномысли. Немое кино 1911-1933. М., 1988. С. 94.

знака (индекса), который предъявляется в кино, к определенным содержаниям собственного сознания (образы), которые этот тип знака провоцирует. Однако и создатель фильма, и зритель располагают общим лексиконом образов, обмен которыми осуществляется посредством «чтения» кинодокумента. Ставя вопрос о знаках, содержащихся в фильме, Делез опирался как раз на положения Бергсона<sup>5</sup> и в известной мере – ранних теоретиков кино.

Индексы, или индексальные знаки, можно отнести, говоря словами французского исследователя, к элементам киноязыка. Эти элементы оформлялись, разумеется, стихийно, в процессе эволюции экранных искусств. Одним из ярких применений системы индексов стал крупный план в кино. Исходная функция последнего как приближения объекта достаточно быстро утратила свое первостепенное значение (для кино и его теории). В дальнейшем он применялся в качестве блокирования, перебивки серии планов иной крупности, а это резко расширяло границы его интерпретации в контексте всего фильма. В качестве примера Делез ссылался на знаменитый кадр из фильма С. Эйзенштейна «Иван Грозный». Напомним содержание кадра. На переднем плане расположен профиль царя, который кажется гигантским по отношению к заднему плану, на котором виден идущий на поклон простой люд. Эти элементы, если рассматривать их изолированно, – всего лишь лицо и народ. Однако в комбинации они создают эффект «короткого замыкания» «близкого» и «далекого», по выражению французского мыслителя. Два изображения, представленные этими планами, вместе порождают цепь новых ассоциаций: абсолютная власть – низведенный до массы человек. Этот новый смысл оказывает прямое эмоциональное воздействие на зрителя. Таким образом, первый шаг в направлении «глобальных медиа» недалекого будущего был сделан. Кинематограф оказался отнюдь не аттракционом, а системой коммуникации, которая в свою очередь неизбежно получала и социальные (идеологические) приложения.

Вероятно, наибольший скачок в восприятии экранных образов произошел при переходе от кинематографа к телевидению, а система персонального компьютера и интернета только возвела это различие в степень. Произошло это в силу многих причин, одна из которых – возросшее участие «внешних расширений человека» в культуре. Так в свое время известный теоретик М. Маклюэн называл различные средства массовой коммуникации – печать, телефон, телевидение и пр. Показательно, что основу системы телевидения Маклюэн видел в применении крупного плана. «С технической стороны телевидение тяготеет к тому, чтобы быть крупноплановым средством коммуникации. Крупный план, который в кино используется для произведения шока, на телевидении вещь совершенно обычная»<sup>6</sup>. То, что телевизионный образ являлся принципиально новой ступенью в развитии экранных искусств, было ясно с самого начала, но далеко не очевидно для современников. Этому способствовали несколько формальных и неформальных причин. Слабые возможности первых телевизионных приемников (как в области приема, так и в области формирования изображения); сложности с цветом; дороговизна оборудования и т.д. К 50-м годам 20 века коммерчески продуктивные разработки телевизионных (цветных) систем были связаны с деятельностью National television systems comity (NTSC) в США. Этот знаменитый впоследствии стандарт телевизионного вещания

<sup>5</sup> Делез Ж. Кино. М., 2004. С. 593.

<sup>6</sup> Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М., 2007. С. 363.

формировался в значительной мере опытным путем (в области физического восприятия изображения). В протоколах NTSC, к примеру, царила неопределенность во мнениях о форме телевизионного экрана. Группе испытуемых предлагалось выбрать из нескольких вариантов: «прямые границы по горизонтали и дуги по вертикали; искривленные горизонтальные границы в сочетании с дугами по вертикали; совершенно круглое изображение»<sup>7</sup>. Заключение комиссии на основе анализа ответов было следующим: «По общему мнению, нет важных физиологических или психологических факторов (!), определяющих выбор какой-либо из этих форм»<sup>8</sup>. Очевидно, что ТВ занимало, по меньшей мере, двусмысленное положение в области «эстетики экрана». Из сказанного возможен вывод о том, что создатели телевидения не слишком отчетливо представляли его перспективы. Будущее ТВ виделось, скорее, как радиоприемник с динамической картинкой, и только. В протоколах NTSC также сделано интересное замечание в отношении быстрого распространения ТВ. «Некоторые считают, что массовое распространение телевидения зависит от улучшения качества изображения. Однако в известных пределах этот фактор определяется скорее содержанием передач, чем качеством воспроизведения изображения»<sup>9</sup>. Телевидение явно выходило за назначенные пределы. Популярность и скорость распространения на первых этапах развития сделали его также неизбежным конкурентом радио, поскольку экранная картинка, производила эффект не столько своим качеством (достаточно низким), сколько наличием<sup>10</sup>. Видимый объект съемки представлял гораздо более убедительные гарантии *реальности* происходящего.

Это свойство телевизионного изображения отметил знаменитый французский режиссер и теоретик Ж. Л. Годар. «Разница <кино> с телевидением в том, что телевидение не проецирует, оно отсылает. (...) Телевидение ничего не производит. Оно распространяет в огромных количествах; оно производит распространение, диффузию. В конце концов, оно сталкивается с необходимостью создавать события (...)»<sup>11</sup>. Итак, ТВ представило обществу совершенно новую функцию медиа – *легитимацию*. Феномен, представленный на экране ТВ, а priori ограничивался и исчерпывался суммой заявленных с экрана признаков. Поэтому ТВ-изображение не предполагало какого-либо специального «чтения», выявления неких смыслов, то есть всего, что порой мы ожидаем от кино. Это, вероятно, оказалось главным двигателем ТВ – легитимировать транслируемый материал, а с развитием качества трансляций и адаптацией массового зрителя – представлять в качестве реальных любые концепты. Не случайно известный социолог и опять-таки представитель Франции Ж.Ф. Лиотар обращал внимание на тот примечательный факт, что представление знания в западной культуре (наука, искусство, развлечения и пр.) эквивалентно реализации механизмов управления потенциальными потребителями ее продуктов. «В эпоху информатики вопрос о знании более чем когда-либо становится вопросом об

<sup>7</sup> Финк Д.Г. Стандарт цветного телевидения. Материалы национального комитета телевизионных систем США. М.—Л., 1960. С. 50.

<sup>8</sup> Там же. С. 50.

<sup>9</sup> Там же. С. 50.

<sup>10</sup> Кракауэр Э. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974. С. 224.

<sup>11</sup> Годар Ж. Л. Страсть между черным и белым. Р., 1991. С. 108.

управлении»<sup>12</sup>. Иными словами, чем больше потребитель усваивает различных продуктов массовой культуры, тем в большую зависимость он попадает, теряет способность отличить свои идеи от сторонних.

Вернемся к неформальным причинам популярности телевидения, которые Маклюэн видит в способности к «необычайно высокой степени участия аудитории»<sup>13</sup>. Впрочем, мэтр был не вполне точен в другом – степени вовлечения самой системы ТВ в жизнь человека. «Телевидение не может работать в качестве фона. Оно вас захватывает»<sup>14</sup>. Тот факт, что телевизор совершенно спокойно можно использовать в этом качестве, говорит лишь об устойчивости его культурной ниши, которая оказалась намного ближе к человеку, чем кинематограф и радио. Подводя предварительный итог, нужно добавить, Маклюэн вводит критерий для двух родов аудиовизуальных коммуникаций (*медиа* – в соответствии с терминологией ученого). Одни, такие как телевидение (телефон), он относит к *холодным* системам, тогда как другие (кино, радио) оказываются *горячими*. «Горячее средство – это такое средство, которое расширяет одно-единственное чувство до степени “высокой определенности”, – пишет Маклюэн и добавляет: - Высокая определенность – это состояние наполненности данных»<sup>15</sup>. Основание таксономии здесь таково – чем отчетливее образы, тем менее от зрителя требуется работы на вовлечение, соучастие, и тем горячее медиа. В отличие от горячего кино, холодное телевидение обладает среди прочего двумя моментами: степенью участия публики и постоянством присутствия (например, как фон). Это представляется одной из причин, отчего крупный план перестал шокировать. Стало быть, можно ли утверждать, что этот план для ТВ стал одновременно и триумфом и провалом? Ответ на вопрос мистер Маклюэн дает вполне определенно – «Усовершенствованное» телевидение будет уже не телевидением»<sup>16</sup>.

То, что крупный план на заре телевидения только оправдывал примитивное оборудование, сыграло злую шутку при последующем стремительном прогрессе материально-технической базы, в особенности при появлении компьютерных технологий. Со времен ранних индексов тождество крупного плана и человеческого лица для философии кино стало трюизмом. Телевизионный образ буквально вынудил зрителя пристально всматриваться в экран, сделав крупный план стандартом. Дигитальный<sup>17</sup> образ, формируемый компьютерными технологиями, только продолжил движение в пределах, доставшихся в наследство от ТВ. Не случайно теперь фраза Ж.Л. Годара «компьютер – это текст»<sup>18</sup> кажется сакраментальной. И речь совершенно не идет о первых громоздких машинах, не способных формировать какую-

<sup>12</sup> Лиотар Ж.Ф. Состояние постмодерна. М.—СПб., 1998. С. 29.

<sup>13</sup> Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М., 2007. С. 353.

<sup>14</sup> Там же. С. 356.

<sup>15</sup> Там же. С. 27.

<sup>16</sup> Там же. С. 358.

<sup>17</sup> Дигитальный, цифровой (от *англ.* digit – цифра), означает новый стандарт формирования, передачи и хранения информации, применяемый в компьютерных технологиях.

<sup>18</sup> Годар Ж. Л. Страсть между черным и белым. Р., 1991. С. 108.

либо графику. Сокращение размеров экрана и зрительской дистанции неизбежно стали причиной трансформаций и самого крупного плана. Сочетание в этих условиях изображения (статичная графика, видео) и печатного текста на экране вело к эклектизму различных знаковых систем, их взаимной ассимиляции и деформации. Вместе с тем, идущее от кинематографа отношение к крупному плану как аналогу человеческого лица<sup>19</sup>, вероятно, определило и последующие грандиозные успехи интернет-технологий. В этом заключается странное родство компьютера, имеющего монитор, с прочими экранными искусствами. Как было показано в отдельных исследованиях, пользователь не столько читает, сколько смотрит, перемещаясь в пространстве интернета.

Подобные колебания между рассмотренными системами аудиовизуальных коммуникаций имели далеко идущие следствия. Однако наиболее интересным моментом следует считать то, что европейская эстетика и мышление западного человека, как оказалось, имели устойчивую склонность совмещать миры созданные экраным изображением и образы воспринимающего сознания. Смешение происходило именно на границе психологии восприятия. Это курьезное на заре кино и малопонятное для раннего телевидения взаимодействие по прошествии всего лишь нескольких десятилетий приведет к столь же своеобразным, но значительно менее забавным феноменам интернет-аддикции (психологическая зависимость от интернета), самоидентификации и грандиозным духовным трансформациям, начало которых мы созерцаем. Истоки, – как это нередко случалось в европейской культуре, – лежали в невинной и истинной страсти, на этот раз к *ciné*.

Одна из особенностей исследований интернета заключается в неопределенности границ феномена и понятия. Обусловлено это обстоятельство обширным диапазоном требований, предъявляемых со стороны того или иного сектора научных исследований. Если наши предыдущие суждения и выводы верны, определение должно учитывать генезис структур и свойств интернета как одной из систем аудиовизуальных коммуникаций. Термин *internet* был выделен из *internet works* – обозначение взаимодействия компьютеров в рамках функционирования одного из ранних протоколов<sup>20</sup>. Сегодня это конгломерат различных типов передачи информации. Трансмиссия гипертекстовых<sup>21</sup> документов осуществляется в рамках так называемого глобального объединения сетей WWW. Последнее определяется как «система связанных (*interlinked*) гипертекстовых документов, доступных для использования при посредстве интернета»<sup>22</sup>. Сейчас компьютер, вне зависимости от того, соединен он с интернетом или нет, использует многочисленные структуры, заимствованные из WWW. Системы гиперссылок обеспечивают, к примеру, как работу интерфейса операционной системы Windows, так и любого энциклопедического издания на компакт-дисках. Структуры интернета, таким образом, влияют на принципы организации информации. Для нас важно то, что информационные потоки,

<sup>19</sup> Делез Ж. Кино. М., 2004. С. 143.

<sup>20</sup> Набор правил передачи данных.

<sup>21</sup> С возможностью прямого перехода к аналогичным или иным типам документов.

<sup>22</sup> World Wide Web // Wikipedia, the free encyclopedia. Режим доступа  
 -<[http://en.wikipedia.org/wiki/World\\_Wide\\_Web#Pronunciation\\_of\\_.22www.22](http://en.wikipedia.org/wiki/World_Wide_Web#Pronunciation_of_.22www.22)>.

доступные компьютеру, представляют собой, в первую очередь, экранный образ. Он существенно отличается от кинематографического и телевизионного и обладает собственными структурами. Находясь в пределах этого *специального* определения интернета, мы предлагаем рассмотреть состояние экранного образа в ИТ .

Отношения телевидения и компьютерных систем вполне определяются как диффузные. Телевидение, как и кинематограф, оказывается одним из содержаний интернета. Однако с точки зрения эволюционного движения персональный компьютер все же перешагнул ТВ. Характерное отличие двух генетических звеньев состоит в увеличении числа свобод для манипуляции экранными образами, которые реализуют ИТ-технологии. Элементы данного информационного потока в большей степени структурированы, разнообразны и открыты для включения новых знаковых систем. Такая тенденция представляется существенной чертой интернета. Обратим внимание на принципиальное отличие от функции отсылки или легитимации телевидения. Телезритель, несмотря на глубокое вовлечение в ситуацию программ, никогда не имел возможности манипулировать потоками образов, за исключением банального приключения каналов. Интернет впервые открыл возможности структурировать потоки, а также генерировать собственные. В этой связи основным фактором функционирования и расширения сферы действия WWW вполне законно считается коллективное действие<sup>23</sup>. Эклектичность знаковых систем и высокая степень вариативных изменений оправдали пророчество Маклюэна об «усовершенствованном» телевидении. После интернета ТВ прекратило свое существование в качестве «глобальной медиа». Разрыв этих систем аудиовизуальных коммуникаций продемонстрировал впечатляющую картину разрушений традиционной структуры экранных образов.

**Пространство и время.** Время телевидения фрагментировано, обусловлено это вполне утилитарным фактором – концептами программ, фрагментация которых в свою очередь ориентирована на традиции монтажного времени в кино. Таких ограничений для интернета не существует. Его время стремится репрезентировать себя как реальное (физическое, в соответствии с часовым поясом локального сектора сети). Этот принцип неявно представлен в основании любых сетевых проектов, апеллирующих к реальному миру. Типичным примером являются *чаты*. Реальность (конкретность) времени и ответов оппонента предполагают его фактическую пространственную локализацию, однако это заключение будет истинным только после учета ряда принципов представления информации в WWW. Здесь мы входим в область идентификации и самоидентификации пользователей в интернете, множество вариантов пребывания конкретного пользователя в сети является важнейшим условием этого типа коммуникаций<sup>24</sup>. В частности, на *ожидании* реальности оппонента основаны различные абerrации общения в сети: фальсификации, дезинформация,

<sup>23</sup> Романенко В.Н., Никитина Г.В. Влияние информатики на гуманитарные области знания. СПб., 2006. С. 26.

<sup>24</sup> Некоторые аспекты коммуникаций в среде интернета рассмотрены в работах: Войскунский А.Е. Психологические аспекты деятельности человека в интернет-среде // 2-ая Российская конференция по экологической психологии. М., 2000; Арестова О.Н., Бабанин Л.Н., Войскунский А.Е. Психологическое исследование мотивации пользователей интернета // 2-ая Российская конференция по экологической психологии. М., 2000; Белинская Е.П. К проблеме групповой динамики сетевого сообщества // 2-ая Российская конференция по экологической психологии. М., 2000. Режим доступа -<<http://www.psychology.ru/internet/ecology/>>

мошенничество, функционирование роботов, генерирующих ответы собеседника (чат-боты) и пр.

**Монтаж.** Интернет предлагает принципиально новую структуру экранных образов. Компьютер действительно разрушил крупноплановый, диффузный, малоинформативный, отсылочный, но все же кинематографический в своих истоках план телевидения. Интернет не имеет планового членения в силу очевидной причины – эклектичности знаковых систем. Транслируемый в сети фильм имеет глубину кадра, монтажную структуру и плановое членение, однако, архитектура сайта, позволяющая реализовывать навигацию по разделам, – не имеет. Интернет «деконструирует» принцип монтажа. Для телевидения членение материала является важнейшим свойством, основанным на традициях кино. Даже представление такого феномена как прямой эфир имеет вполне мотивированную и устойчивую монтажную структуру: вступительное слово ведущего, включение корреспондента, введение тематического материала и т.д. Навигация по страницам гипертекстовых документов в значительной мере носит случайный характер и нестабильна, что во многом обусловлено исключительной вариативностью контента WWW. Следуя в русле рассуждений Маклюэна, заметим, отказ от планового членения изображения компьютера предоставил пользователю интернета опыт чистого *восприятия*. Изображение на экране персонального компьютера избавлено от структур кино и телевидения, которые накладывали ряд ограничений, формировали принципы, стереотипы «чтения», и против которых были направлены стратегии постмодернистских исследований (Р. Барт, Ж. Деррида). В итоге, мы сталкиваемся с феноменом утраты интернетом специфичности. Конгломерат глобальных сетей псевдо нивелируется, приобретая неопределенные границы. Он представляется нейтральным, открытым хранилищем информации.

Попытаемся установить специфику репрезентации феномена интернета в социуме. В литературе обращается внимание на определенный лексикон метафор, связанных с глобальным конгломератом сетей<sup>25</sup>. Он связывается с метафорами *киберпространства*, *электронной Агоры* и *электронного фронта*. Идея Агоры связывалась с образом равного демократического общения, восходящего к собраниям членов полиса на центральной площади в древней Греции. Образ, отмечает Войскунский, представляется одной из ранних рецепций интернета, в основном до интернетовского объединения сетей, цель которых действительно заключалась в «преодолении расстояний»<sup>26</sup>. Метафора «электронный фронт» (electronic frontier)<sup>27</sup> связывается с идеями повторного глобального передела, но теперь в сфере интернета. Страны третьего мира, в силу запаздываний в процессах «интернетизации», могут оказаться снова в положении колоний виртуального мира. Идея, вне всякого сомнения, поверхностна и в значительной мере отражает реакцию на общие процессы глобализации, частным случаем которых стал интернет. Рецепция интернета как

<sup>25</sup> Войскунский А.Е. Метафоры Интернета. Режим доступа -<<http://www.relarn.ru/human/cyberspace.html>> Доступна печатная версия статьи: «Вопросы философии», 2001, № 11.

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> Там же.



киберпространства (cyberspace)<sup>28</sup> вполне может рассматриваться как альфа и омега метафорических суждений в этой сфере. Термин *cyberspace* является устойчивым синонимом *internet* в многочисленных работах зарубежных авторов. «Метафора киберпространства в большей степени, нежели метафоры агоры или фронта, отвечает реальным психологическим представлениям - в данном случае, о физическом и социальном пространстве, - отмечает Войскунский. - Действительно, трудно сбрасывать со счетов устойчивую тенденцию воспринимать среду интернета как некий обладающий специфической протяженностью мир... Подобные метафоры присутствуют не только в научных сочинениях, но и в отчетах об индивидуальном опыте работы в интернете конкретных людей»<sup>29</sup>. Вероятно, это понятие наилучшим образом отражает степень вовлечения сетевых структур в современное общество. Разве не удивительно, что интернет часто рассматривается как «само собой разумеющееся» явление? На наш взгляд, псевдо нивелирование специфичности интернета заключается в глубоком распаде традиции представления экранных образов, оставленной кинематографом и телевидением. Эстетика интернета имеет все необходимые компоненты, чтобы функционировать в качестве глобальной модели человеческого сознания, среда которой располагает к длительному и комфортному пребыванию и высокоэффективному усвоению любых концептов.

Интернет динамично входит в структуры современного общества, непрерывно расширяя сферу своего влияния. Для индивида, как и для социума, в этом качестве он, вне всякого сомнения, выполнит *педагогическую функцию*, которая состоит в формировании не критически ориентированных адептов (пользователей), вполне доверяющих данной аудиовизуальной системе и рассматривающих WWW как универсальную коммуникационную среду, нейтральный массив информации. Взаимодействие естественной «картины мира» и ее виртуального аналога может привести в перспективе к резкому размыванию границ частного—общественного и связанным с этим духовным потребностям<sup>30</sup>. Подобное расширение границ коммуникации ставит человека перед возможностями наиболее полно реализовывать свои духовные запросы. Однако это ничуть не умаляет опасности дальнейшего усиления тоталитарного воздействия глобальной сети и трансформации ее в средство идеологических манипуляций. Современная культура, интегрируясь с системами аудиовизуальных коммуникаций, должна поддерживать необходимый критический потенциал как условие сохранения идентичности.

---

<sup>28</sup> Там же.

<sup>29</sup> Там же.

<sup>30</sup> Тенденции последних лет позволяют, к примеру, ставить вопрос о феноменах «кибер-религиозности» и «интернет-церквей». Подробнее: *Костылев П. Н.* Интернет-церкви и кибер-религии: попытка понимания // **Человек—Религия—Интернет**. Международная научная интернет-конференция. Режим доступа - <http://www.e-religions.net/2007/reports/kostilev.htm>.