

Александр Викторович Марков

*Alexander Viktorovich Markov*

доктор филологических наук, профессор,

*Dr.Habil. in philology, full professor,*

Российский государственный гуманитарный университет

*Russian State University for the Humanities*

[markovius@gmail.com](mailto:markovius@gmail.com)

## К ТЕОРИИ ТЕМНЫХ МЕДИА TO THE THEORY OF DARK MEDIA

Понятие «темные медиа», обоснованное Юджином Такером, полностью вписывается в современные исследования контингентного. В данной статье исследуется потенциал классической теории медиа для уточнения функциональных границ этого понятия. Доказывается, что обосновать темные медиа как явление, можно только признав связку главных и вспомогательных медиа, а далее показав, как эта связка способствует переходу от ясных медиа к темным и наоборот. С опорой на теорию телесного медиа, восходящую к Джамбаттиста Вико, критически переосмыслив формализующую медиатеорию от Вольфганга Рипля до Маршалла Маклюэна, мы уточняем понятие темного медиа как противостоящее не только понятию ясности, но и понятию эпохи, понятию класса сообщений и понятию группы взаимосвязанных практик, включая практики письма, всякий раз подрывая властные притязания этих понятий.

**Ключевые слова:** теория медиа, новые медиа, классическая культура, темные медиа, акторно-сетевая теория, новые онтологии

**Для цитирования:** Марков А.В. К теории темных медиа // Артикульт. 2022. №1(45). С. 75-84. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-75-84

The concept of dark media, justified by Eugene Thacker, fully fits into today studies of the contingent. This article aimed to explore the potential of classical media theory to clarify the functional boundaries of this concept. I prove that it is possible to substantiate dark media as a phenomenon only by recognizing the connection between the main and auxiliary media, and then showing how this connection contributes to the transition from clear to dark media and vice versa. Building on the theory of corporeal media dating back to Giambattista Vico, critically rethinking the formalizing media theory from Wolfgang Riepl to Marshall McLuhan, I refine the concept of dark media as opposed not only to the concept of clarity, but also to the concept of the historical age, the concept of the class of messages and the concept of a group of interrelated practices, including practice of writing, each time undermining the influence claims of these concepts.

**Keywords:** media theory, new media, classical culture, dark media, actor-network theory, new ontologies

**For citation:** Markov A.V. "To the theory of dark media." *Articult.* 2022, no. 1(45), pp. 75-84. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-75-84

Понимание медиума как носителя, который может быть надежным или нет, продолжает развиваться и ставиться под вопрос. Считать ли медиумом, например, первые перфокарты, созданные в 1864 году Чарльзом Бэббиджем? Или почту, или электричество? Когда Базаров резал лягушек, были ли они для него медиумом изучения медицины и общественного здоровья? Скорее всего, для Базарова лягушка и была медиумом, утверждавшим его мировоззрение и социальное бытие. А когда Пушкин перевел письмо Татьяны, обеспечил ли он ему лучшую медийность, сделав его читателями не только Онегина, но и всех нас? Оказывается, что главным вопросом теории медиа оказывается не переход от старых типов медиа к новым, а от темного к светлому, от непроясненных медиа – к проясненным. Само понятие о темных медиа уже введено в научный оборот, и цель данной статьи – определить, как возможно говорить об их темноте.

Понятие «темные медиа» сформировалось в последние два десятилетия в рамках исследования странного, ужасного, непредсказуемого и *контингентного* – когда во многих научных дисциплинах оказалось, что формализовать закономерности невозможно, как из-за неясности самого принципа появления этих закономерностей, так и из-за непроясненности того, как именно лабораторное исследование, правила формализации, описания и перевода в привычные нам понятия, модифицируют сам предмет исследования; насколько это действие по усвоению познаваемого и вообще по соприкосновению с ним определяет познаваемое. Дело здесь, в отличие от кантианской

схемы, не в признании ограниченности наших способностей, а в одновременном с этим признанием контингентности, заведомой *не-закономерности* тех принципов, которые стоят даже за самыми знакомыми нам закономерностями. Теоретики «темного», такие как Тимоти Мортон и Юджин Такер, а также близкие им деятели объектно-ориентированной онтологии, спекулятивного реализма и акторно-сетевого анализа, вдохновляются готической традицией в литературе и кинематографе, исследованием наиболее непредсказуемых явлений в биологии и медицине, кибернетическими закономерностями и аномалиями, – и анализ медиа оказывается побочным продуктом всех этих усилий.

Наиболее подробное обоснование исследованию «темных медиа» дал Юджин Такер [Thacker, 2014]. Такер не ограничился связью темных медиа с непредсказуемым и своенравным в природе и в социальном мире, но дал типологию темных медиа, разделив их на «мертвые», «одержимые» и «потусторонние». К первым относятся превратившиеся в простую технологию, как волшебный фонарь стал просто принципом проекции, ко вторым – претендующие на пророческое и эзотерическое влияние на людей, от экстрасенсорики и теорий заговора до новых видов кладбищ, включая виртуальные, к третьим – которые заявляют о себе, прямо не участвуя ни в каких наших взаимодействиях, от тех закономерностей сознания, которые исследуют нейронауки, до философских систем. Но сразу заметим, что эта типология стала возможна только благодаря апофатическому методу, который, приняв нечто как медиа, утверждает, чем это медиа не является. Мы будем говорить о другом: как именно вообще темный медиум утверждается там, где мы вроде бы определили границы и функционал для разных медиа, а значит, сделали их ясными.

Темные медиа – это прежде всего медиа, границы которых принципиально неопределимы: мы можем перечислить некоторое количество вещей, которые относятся к данному медиа, но не можем дать исчерпывающего списка, что к данному медиа не относится. В этом смысле цвет, парадоксальным образом, будет темным медиумом: мы можем называть цвета различных вещей, но никогда не можем исчерпать группы или классы вещей, не обладающих цветностью или не соотносящихся с понятием цвета. Или таким же темным медиумом можно признать метафору в тексте: мы можем подбирать метафоры или изобретать новые метафоры по некоторым правилам уместности, но никогда не можем дать исчерпывающий список не только неметафорических употреблений слов, но и тех ситуаций, в которых неметафорическое употребление становится необходимым. Поэтому «темноту» здесь следует понимать не в смысле неясности, нуждающейся в комментировании, но структурного устройства, не позволяющего осуществить ряд привычных познавательных или организационных процедур.

Примером такого «темного» медиума можно считать каменный уголь, после того, как его медийные свойства вполне изучены Й. Радкау в книге «Эпоха нервозности» [Radkau, 1998]. Согласно Радкау, основной медийно-культурный поворот XIX века обязан введению этого угля в быт: пока люди топили дровами, хворостом или бурым углем, семейное хозяйство сохраняло свою устойчивость, и обособление от него было бы финансово и логистически невозможным. А широкое распространение каменного угля позволило легко арендовать хорошо отапливаемые квартиры, свободно перемещаться и заниматься любым видом деятельности. Так появился новый тип горожанина, делового странника, который заводит семью, потому что так принято, но в душе индивидуализм – его убеждения, в том числе религиозные, никак не сказываются на системе его решений, весьма нервной, полной растерянности. Таким образом, уголь – темный медиум: мы знаем, каковы его эффекты в культуре, но не знаем, как именно эти эффекты входят в действие.

Чтобы эти эффекты вступили в действие, темный медиум каменного угля должен был быть дополнен ясным медиумом электричества. Как раз электричество дало все необходимые метафоры для психической жизни, от «напряжения» до «разрядки» или «срыва» как обрыва правильного снабжения. При этом до распространения электричества как раз психическая жизнь человека была темным медиумом: причины меланхолии и нервозности могли называться, от медицинских до духовных, но никогда нельзя было сказать, какая система понятий позволит безошибочно

определять эти причины. При этом этот темный медиум был тогда, в XVIII и начале XIX века, восполнен ясным медиумом музыки: нервы могли пониматься как метафора струн, и в этом смысле, по Радкау, распространение симфонических оркестров знаменовало начало эпохи нервозности. Так, канцлер Австрии Меттерних называл себя и врачом Европы, и устройтелем европейского концерта, иначе говоря, претендовал на то, чтобы никаких темных медиа в Европе не осталось, а медицинские и музыкальные образы поддерживали ясность медиа и ясность любых политических решений. Были попытки сделать и психическую жизнь меланхолика ясным медиумом, создав еще более темный медиум, например, стеклянная гармоника, производившая высокие гнетущие звуки, должна была представлять любую меланхолию и тревогу как закономерную, при этом где именно в стеклянной гармонике рождается насилие – остается темным.

Разобраться с тем, как именно происходит движение между ясными и темными медиумами, мы можем в три этапа. На первом этапе мы рассмотрим, как вводится посредующее между ясным и темным медиумом понятие контроля, у таких разных авторов как Вальтер Беньямин и Мейер Абрамс. Мы часто выстраиваем пары-дифтонги, позволяющие понять динамику споров, стоящих за эксплицитными концепциями [Меньшикова, 2021]. На втором этапе мы изучим, как выводы медиатеоретиков, от Рипля до Инниса и Маклюэна позволяют увидеть, как темное медиа не обязательно коррелирует с ясным, но может представлять собой логику чтения или логику культуры. Наконец, на третьем этапе мы убедимся, что эта логика культуры всякий раз подразумевает позицию внеаходимости, которую мы можем не замечать, но которая выворачивает наизнанку корреляцию главного и вспомогательного медиа, меняя местами ясное и темное. Так что вопрос о точном смысле темного медиума оказывается не вопросом учреждения какого-то нового ясного или темного медиума, на примере которого можно это выяснить, но вопросом специфического фокуса внеаходимости, который позволяет увидеть контингентный момент даже в самой привычной динамике.

### **Темный медиум чтения: Вальтер Беньямин и Мейер Абрамс**

Универсальный гений Вальтера Беньямина не мог совсем не обратить внимание на темноту даже тех медиа, которые полностью реализовались в социальном устройстве капитализма, выложились по полной для того, чтобы современный мир существовал. Катрин Перре удачно заметила [Perret, 2007], что у Беньямина все искусства приобретают дополнительное измерение, не дополняющее, а заменяющее измерение времени. Например, мы до Беньямина знали, что фотография стареет, тогда как Беньямин открыл измерение тиражности, уже не связанное со старением и устареванием. Тем самым вроде бы вводится «светлый» принцип, объясняющий культурную логику, и «темной» теории медиа делать в мире Беньямина нечего.

Но уже в труде о барочной драме [Benjamin, 1974] Беньямин доказывал, что в противоположность конфликту чувства и долга в классицистской драме, в барочной конфликтуют власть и природа. При этом если чувство и долг всегда прояснены примерами поведения героев, то власть и природа оказываются по-нашему «темными медиа», до конца не проясненные для самих себя: власть пытается контролировать все формы, органические и механические, но вместо контроля она создает иллюзию контроля, как бы просматриваемость всего, которая подрывается природой, всякий раз создающей новые формы. Тем самым амбиции прояснения сталкиваются с невозможностью заранее дать список и этих форм контроля, и форм, не поддающихся контролю.

Но в системе Беньямина само распределение власти и высказываний о ней еще не создает медийности как таковой, оно определяет порядок использования медиа, а не свойства самих медиа. Разговор о собственных свойствах таких медиа, как литература или живопись, быть ясными или темными, начался в США благодаря распространению техник медленного чтения, исследования значимых деталей в тексте, по отношению к которым основной текст оказывается фоном. Это медленное чтение исходит из двойной неполноты: мы никогда до конца не можем перечислить, к каким практическим действиям или мыслям приводит нас литература, но также

мы никогда до конца не можем сказать, из чего состоит тот самый фон, на котором и выделяются значимые для нас детали.

Мэтр медленного чтения Мейер Абрамс в книге «Зеркало и лампа» (1953) [Abrams, 1971a], не применяя никаких статистических методов, показал, анализируя детали поэзии XIX века, что постепенно поэзия в романтическую эпоху сменила свой центральный образ. На место зеркала, которое отражает действительность и требует от поэта подражательной гибкости и артистического притворства, встала лампа, которая освещает путь людям и превращает поэта в вождя культуры. Конечно, мы сразу узнаем ландшафт романтического пафоса, хотя и без подробного анализа, к чему вел этот пафос в мире социальных решений. В любом случае, Абрамс говорил об общей темноте как способах выражения субъективного опыта, так и способов установления субъект-объектных связей, особенно в ранней книге «Молоко рая» (1936, вторая редакция 1970) [Abrams, 1971b], где выяснял, как употребление опиума повлияло на поэтическую образность. Причудливые образы, созданные в измененном состоянии сознания, говорили как о непохожести мира на обыденные представления, так и о недостаточности слов и их сочетаний для того, чтобы обосновать общую субъект-объектную перспективу стихотворения. Поэтому романтик, поющий о невыразимом, просто заимствует субъект-объектную схему из перформативных искусств, чтобы не признать темноты поэзии: например, создает сам биографический миф, требующий перформативного поведения, или действует в литературном мире так, как действуют на сцене.

Конечно, построения Абрамса были приняты не всеми: в конце концов, его концепция подразумевает, что замедленным чтением пользуются те, кто имеют досуг на то, чтобы не работать с утра до вечера, а читать книги. Получается, что раскрытие неполноты выражения принадлежит досужим людям, которые и создают магистраль интерпретации, поддерживают роль книг как главного медиума, тогда как социальное действие оказывается вспомогательным медиумом, легитимирующим это главное. Здесь мы как раз подходим к этой проблеме *главного и вспомогательного медиума*, без решения которой невозможно установить природу темных медиа. И как раз здесь мы можем обратиться опять к Беньямину, который стал существенным источником для Радкау и без разговора о котором невозможно обсуждать Инниса и Маклюэна.

Лабораторное по добросовестности, но не по методу исследование Беньямина «Берлинское детство на рубеже эпох» показывает детские столкновения с предметным миром, где реалистические и сказочные сюжеты так помогают друг другу, что всегда один остается в тени другого, и это страшно, хотя бы потому что не позволяет успокоиться в режиме ностальгии в разговоре о детстве. Тот патетический восторг преодоления границ в детстве, который был противопоставлен нервозности границ времен Первой мировой, в том числе и в русской прозе о детстве, такой как «Детство Люверс» Пастернака, «Детство Никиты» А. Н. Толстого и «Страна Мерца» М. Шагинян, у Беньямина оказывается скорее предметом критики. Беньямин постоянно говорит, как ребенок смешивает собственную волю и волю предмета, но в отличие от обывательского взгляда на детство, для него это не ясная, а темная ситуация, потому что она подразумевает не только непредсказуемые сценарии, но и столь же непредсказуемую ломку этих сценариев. Ребенок может обвинить чашку в том, что она сама разбилась, но столь же уверенно может извиниться за чашку, которая разбилась.

Детство тогда показывает нам, что источник желания не до конца понятен: то ли я желаю съесть сладкое, то ли сладкое желанно, желает быть съедено мною. Просто формализовать понятие желания и приписать его только человеку или только определенному порядку отношений внутри ситуаций не получается: ведь тогда как раз произойдут разрывы в тех сюжетах, которыми полно детство, такие как сюжеты первой большой игры, первого большого испытания, встречи со старшими или влюбленности. Вместо единого сюжета этих первых событий тогда будет только ворох сбывшихся и несбывшихся желаний, и разделить главный и вспомогательный медиум в детской речи не получится. Тогда как признание темноты желания позволяет увидеть время детства как вспомогательный медиум для главного медиума – того, который в детстве открывает устройство мира.

Такую неразрывность сюжетов можно, по Беньямину, произвести искусственно в социальном строительстве – и здесь нужно обратиться к знаменитой его статье «Автор как производитель» [Benjamin, 1991]. В этой статье он в эпоху рождения первой версии постдраматического театра, а именно, социального театра Б. Брехта, рассматривает опыт С. Третьякова по созданию колхоза как медийной реальности – при этом колхоз создается как место репортажей и профессиональной журналистики еще до того, как он вполне заработал как хозяйственная единица. В колхозе Третьякова появляются клуб с киноаппаратом, стенгазета и другие медиа, благодаря чему колхозники не просто участвуют в сельскохозяйственном производстве нового типа, но и запускают новые производства, поддерживаемые автоматизированными режимами медийности. Благодаря вспомогательному медиа общего переживания и рождается главный медиум технократического успеха. В каком-то смысле это напоминает ренессансные проекты, которые мы рассмотрим чуть ниже – воссоздать античную культуру тогда, когда ситуация в самих итальянских городах далека как от политической, так и от коммуникативной нормы возрождаемого времени.

Третьяков исходил из того, что колхоз подразумевает довольно сложную логистику, связанную с внедрением и освоением техники; и поэтому использование медийной техники адаптирует всех к прямому взаимодействию в новом сложном хозяйстве. Беньямин видит в проекте Третьякова своеобразную поэзию: если любой читатель колхозной газеты может стать ее автором и разделить тяжесть производства, то газета оказывается поэтическим жанром в буквальном смысле, способом наладить производство выразительных текстов, каждый из которых имеет собственный смысл, выходящий за пределы инструктивного и тесно связанный с жизненным переживанием и планированием. Примерно так в античности или в эпоху Возрождения каждый образованный человек, по сути чиновник, управленец, должен был уметь сочинить правильную эпиграмму – и при всей досужести этого жанра участие в его производстве подтверждало состоятельность управленца как способного совладать со своей и чужой мыслью – примерно по той же причине чиновники сочиняли стихи в Китае и Японии. Но эта поэзия полностью соответствует поэзии детства как непроясненной настолько системе желаний, что любая формализация этого желания, хотя бы в виде отнесения его к периоду детства, позволяет выделить вспомогательный медиум периодизации жизни и ясный медиум уже осуществившегося жизненного проекта.

Очень хорошо специфику ренессансного отношения к медиа, с точки зрения связи периодизаций и проектов, показала Ю.В. Иванова в исследованиях по интеллектуальной литературе эпохи Возрождения, вошедших в коллективный труд [Иванова, 2007]. Она доказала, что эта эпоха, начиная с Данте, прямо ощущает собственную новизну и революционность, но при этом требует почему-то следовать заново открытым правилам, как бы античным, но в самой античности никто бы и не заподозрил существование таковых. Так, хотя все итальянские ренессансные писатели знали о существовании «Поэтики» Аристотеля в корпусе его трудов, следовать ей стали сравнительно поздно, когда Ренессанс стал перерастать в классицизм, и чтобы начать ей следовать, надо было слишком буквально и натуралистично, медийно в узком смысле, понять ее указания – например, из сценических указаний Аристотеля на обозримость действия вывести правило трех единств, которого у Аристотеля не было, или из отдельных указаний Аристотеля на свойства поэтического высказывания вывести три рода литературы – эпос, лирика и драма – эти слова, конечно, у Аристотеля и его комментаторов есть, но он пришел бы в ужас, что явления, которые он располагал в их взаимодействии, вдруг ставятся в один ряд как образцы. Медийное прочтение «Поэтики» взяло верх над филологическим.

Конечно, можно сказать, что до Баховена, Ницше, Батая, Мосса, Жирара, показавших связь проклятия и освящения как исключения, трагедия и не могла быть понятой, в ней усматривали просто сентиментальную конструкцию, а не структуру, в которой гибрис, анагнорисис, перипетия и катарсис имеют своё ритуальное значение, связанное с жертвой и искушением. При этом, как показала Иванова, Джованни Понтано создал поэтику историографии, можно сказать,

по собственному почину и придумывая свою античность – ведь в самой античности, даже если создавались сочинения о том, как писать исторические труды, например, Лукианом, это не были нормативные поэтики в том смысле, что они не учили составлять исторический труд, они были обращены к тем, кто уже умеет писать исторические труды, но хочет повысить свою квалификацию, чтобы исторический труд никого не обидел, не был бы банален, примитивен или неполон. Иначе говоря, Ренессанс изобретает правила, которые и выдают себя за то, чего не было, и выдают сделанное по этим правилам за то, чем оно не является. Правильно писать историю – правильно создавать государство, и значит, перед нами ситуация в духе берлинского детства Бенямина и колхоза Бенямина-Третьякова: само умение увидеть свою историю как период и позволило поддержать такой периодизацией новые медиа, новые ренессансные изобретения, от прямой перспективы до новой риторики.

Иванова заметила, что прежде всего Ренессанс отличается не тем, что он открывает античные тексты и ставит их в один ряд с библейскими, читает Платона и Цицерона с не меньшим вниманием, чем Библию, а в том, что он создает саму эту категорию памятника, источника, образцового сочинения в прошлом, которое отделено рвом средневековья от настоящего. Это привело к существенному неравновесию самих усилий по прояснению всего темного: ведь если на памятник можно смотреть извне, значит, можно предпринимать его критику, или хотя бы критику его переводов, как это делал Лоренцо Валла, который показывал, как непосредственно выводимые из Платона, Цицерона или Библии моральные формулы оказываются противоречивыми и не связанными друг с другом, и поэтому надо как-то иначе с этими формулами работать, чем было принято до этого. Но значит, с формулами можно работать, ими можно манипулировать, – и ответом на критицизм становится антикритицизм от Фичино до Бруно и даже Джамбаттиста Вико, который требует читать тексты как бы очень наивно, выводя из любых запоминающихся деталей и представления об истории, и представления о спасении – примерно как в России ответом на натурализм стал символизм. Именно поэтому, например, долгое время итальянский Ренессанс обходился без поэзии, кроме стилизаций под конкретных античных авторов, потому что поэзия подразумевает некоторый разрыв между репрезентацией и аллегорическим смыслом, – а как критицизм, так и антикритицизм таковой зазор активно отрицал.

Тем самым, согласно Ивановой, перед нами сначала идет признание каждого периода как темного медиа, причем, например, Платон окажется «мертвым» медиа как простой источник современной эзотерики, Цицерон – «одержимым», как продолжающим неожиданно определять конфигурации политических конфликтов, а Библия – «потусторонним», имеющим в виду само присутствие необычного без возможности напрямую привязать его к каждой конкретной ситуации, разве что к ситуации всеобщего суда над миром. Но именно стремление сделать темные медиа ясными, превратить аллегорию в фактор умственного развития, а не новых разделений, приводило к тому, что стал темным не вспомогательный, а главный медиум – каждый смог непредсказуемо и наивно читать, появилась индустрия инструкций, заменившая прежнее тело мысли, с трудом подчиняющее себе язык.

Так и для Бенямина было существенно, что газета, изъятая из пропагандистского капиталистического использования, может стать средством превращения читателей в писателей, а значит, и превращения досужных жанров в необходимый элемент организации. Тогда вспомогательный медиум газеты из темного, непредсказуемо использующего знакомые слова и формулы, для целей совершенного нового социалистического строительства, становится ясным, а именно, общим планом организации, в сравнении с которым темным медиумом будет сам колхоз, где как раз прозрачность и даже наивность решений не будет конвертироваться в привычные социальные и экономические институты.

#### **Главные и вспомогательные медиа: Джамбаттиста Вико и Гарольд Иннис**

Корреляция главного и вспомогательного медиа установлена Вольфгангом Риплем в 1913 году [Riepl, 1913, p. 4] и поддержана Гарольдом Иннисом на основе совсем другого анализа

материала [Innis, 1962]. Если кратко, ни одно средство передачи сообщения не может обойтись без ассистирования, если речь идет не о чрезвычайной передаче сообщения, а о регулярной. Конечно, на войне достаточно сигнала, но здесь вместо вспомогательного медиума выступает сама ситуация общей вовлеченности в бой, или ситуация потенциального взгляда участников боя друг на друга, или заранее оговоренный способ шифровки и дешифровки. Тогда как в случае регулярной и не регламентированной чрезвычайными событиями передачи, отсутствие поддержки просто приведет к искаженному функционированию и, в конце концов, крушению системы коммуникаций. Если понимать сообщения широко, включая, например, денежный оборот или даже космогонию, то отсутствие бирж и банков и сохранение только денежных знаков, или отсутствие энергии и сохранение только порядков гравитации, весьма быстро обречет систему на коллапс.

Рипль рассматривал, как в древнем Риме поддерживалась бесперебойная передача сообщений, благодаря которой Империя и выполняла все свои функции. Согласно Риплю, появление новых медиа не отменяло статуи: никакое распространение книг не смогло оспорить ни роль статуй, ни роль жрецов-авгуров. Эта идея была не столь очевидна: романтики, наоборот, исходили из того, что новые медиа могут отменить старые, что «книга убьет собор», как сказано в романе Гюго «Собор Парижской Богоматери» (1831). Но романтики как раз показывали, что вспомогательное медиа и поддерживает, и возрождает главное – благодаря роману Гюго собор и сделался центральной достопримечательностью Парижа, стал восприниматься не как устаревшее и мрачное здание, но как место производства главных смыслов. Иллюстрация, вспомогательное медиа становилось источником главного – так Гоголь в «Арабесках» настаивал, что на современной улице нужно строить здания различных стилей и эпох, тем самым просто перенеся на улицу иллюстрации из вспомогательного медиума, из книги по истории искусства.

Гарольд Иннис сделал шаг еще дальше и заявил, что корреляция главного и вспомогательного медиума и поддерживает само существование сколь-либо крупного коммуникативного сообщества. Так, Римская Империя обладала как главным медиумом более чем развитой сетью дорог, которая и позволяла поддерживать военное и гражданское единство огромной страны. Но вся эта сеть дорог пришла бы в упадок, не будь морской торговли, портов, которые и поддерживают должный финансовый оборот и даже технические инновации в корабельном строительстве, а значит, и в армейской организации. Достаточно заблокировать порты, и уже дороги не будут служить никаким нормальным сообщениям, а разве что банальным и рутинным, – и экономика придет в упадок.

Но здесь получается одно противоречие между позициями Рипля и Инниса. Для Рипля вспомогательное медиа всегда ясное, это всегда интерпретирующее и потому понятное начало, которое может вернуть главному медиа его функциональность. Тогда как вспомогательное медиа по Иннису – темное: мы до конца не знаем, как работает порт, какие симбиозы финансов и технологий там осуществляются, вообще что происходит в море не в смысле картин идущих кораблей, а в смысле социально-экономических действий, которые при этом осуществляются. Мы можем замерять экономические эффекты только внутри отдельных институций. Так ясное или темное вспомогательное медиа?

На этот вопрос, как ни странно, ответил еще последний мыслитель барокко Джамбаттиста Вико, полагавший в «Новой науке» (1725) [Vico, 1916], что знания, существуя как универсальный медиум развития цивилизации, выбирают в качестве вспомогательного медиума тело. Поэтому на ранних этапах развития человечество состояло из гигантов – люди многое узнавали о мире, эти знания не находили выхода и поэтому превращались в гигантское тело, темное для себя самого. А сейчас, утверждал Вико, мы все сидим за книгами, воспитываемся, поэтому ведем себя скромно, обмениваемся знаниями и до гигантов не вырастаем – тем самым становясь скромными узлами информационного обмена. Вико на самом деле жил в эпоху роста книжной продукции и пытался осмыслить новое отношение между величественной устной и деловой письменной речью, всё больше определяющей бюрократическое развитие всех социальных и экономических институтов.

Но считать Вико этнографом раннего капитализма мы не вправе: в конце концов, определения того, кто такие гиганты, он не дает, мы должны как бы найти их в своем общем историческом опыте, а не просто признать их существование. Поэтому скорее можно сказать, что он ставит вопрос о двойной неполноте: исторического опыта, который должен стать всеобщим, чтобы объяснить все свои составляющие, но всеобщим стать не может хотя бы потому, что люди уже начали давать свои объяснения произошедшему – и самого языка, который использует миф в качестве инструмента для квалификации различных медиа, чему служит картина, а чему – письмо, но до конца не может отождествить себя с мифом, раз уже его инструментализовал. Таким образом, ясность и темнота медиа связана с их инструментализацией, уже начатой в телесной культуре. Осталось выяснить, в какой момент темное тело становится ясным телом, каковы условия для этого становления.

Пример того, как темная телесность определяет ясность сообщения, способного остановить конфликт, показывает хороший пример из русской литературы. В Первую мировую войну плакаты служили мобилизации. Но была, конечно, мечта о плакатах, наоборот, демобилизующих – ее выразил русский писатель Иван Шмелёв в повести «Неупиваемая Чаша» (1918). Герой этой повести, крепостной художник, учившийся в Италии, получает от барина заказ написать портрет его жены. Но художник не может отдать картину недостойному барину, поэтому начинает писать ее как икону, на доске, а не холсте, в ренессансной манере, при этом влюбляясь в барыню и создавая картину как любовное признание, как выражение охватившей его страсти. С этой картиной приходится расстаться, чтобы получить волю. Совершенно фрейдовские страницы про эротическую сублимацию сменяются в этой повести судьбой выполненной после освобождения иконы, где тоже Богородица оказалась похожа на предмет его любви. Икона поступает в монастырь, часто является монахиням во сне как что-то очень умиротворяющее, и в результате сначала воспринятая как сомнительная икона, делается иконой Богородицы чтимой и чудотворной, благодаря практикам сновидческого транса, исключая сомнение. Икона тогда как бы выстроила мир там, куда доносятся отзвуки бедствий, в монастыре, и тем самым положила начало миротворчеству: темный медиум гиперкритицизма стал ясным медиумом некритицизма, при этом будучи письмом, претендующим заменить телесность: так что вспомогательным медиумом оказывается судьба художника, а всё телесное и письменное одновременно принадлежит главному медиуму. Но беллетрист Иван Шмелев мог не проблематизировать письмо, в том числе иконное, но так не могла действовать наука об античности.

#### **Темные сказители и ясные сети: Ричард Онианс и Маршалл Маклюэн**

Ричард Онианс в книге о происхождении ментальных понятий (1935) [Oprians, 2011] попытался рассмотреть мир гомеровской телесности, показав, как там неполнота языка не мешала функционированию главного и вспомогательного медиума. Онианс блестяще показал, что в качестве основного медиа мысли гомеровские герои использовали *френ*, а в качестве дополнительного – *тюмос*. Френ – это грудь, и считалось, что дыхание воздуха способствует работе мысли, оживляет мысль, делает возможным само движение мысли в воздухе. Но мысль должна перейти в действие, поэтому необходим тюмос, дым, некая жидкость, которая вдруг наполняет человека, и он начинает сражаться или строить города. Так основной медиум мысли, воздух, оказывается подкреплен дополнительным медиа, которое должно наполниться до краев. Таким образом, что у Вико было телесностью, производимой усилиями мысли, здесь оказывается телесностью, вся сила которой расходуется на поддержание мысли: ведь Вико исходил из сверхполноты языка мифологии, а Онианс – из неполноты языка, который всякий раз компенсируется индивидуальным и социальным опытом.

Но тогда только язык темен, а телесные и умственные медиа ясны. Тогда, если следовать Ониансу, темные медиа возникают там, где возникает письмо как замена привычного языка. Но только если Онианс должен был считать, что победа письма не была тотальной в античности, то Маклюэн считал, что письмо не победило до конца даже с распространением машины Гутенберга.

А именно, Маршалл Маклюэн [McLuhan, 1962] многократно спорил с Альбертом Лордом, автором громко прозвучавшей книги «Сказитель» (1960) [Lord, 2000]. Лорд доказывал, что механизмы создания гомеровских поэм напоминают больше импровизацию на шоу, чем литературное творчество, когда выступающий на ходу вспоминает отрывки из эпоса, монтирует их со своими импровизациями, а паузы, пока он вспоминает еще какие-то строки или придумывает свою, заполняет готовыми клише, вроде «добрый молодец» или «Одиссей богоравный». Вроде бы, на словах Маклюэн во всё одобряет Лорда, показавшего, что нельзя объединять Гомера, Шекспира и Вирджинию Вульф единым понятием *литература*.

Но тут же он замечает, что и случай Шекспира не так прост – елизаветинский драматург оказывается тоже в некоторой неопределенности между устным словом сцены и письменным словом, определяющим само функционирование механизмов театра (даже если большинство зрителей «Глобуса» были неграмотны) – и тоже должен комбинировать, – но уже не вспоминаемые строки с сочиняемыми, а условности устного обращения с условностями письменных категориальных характеристик, которые скрепляются столь же рутинизированными, как эпические формулы, театральными жестами. Из этого любой последователь Маклюэна выведет, что проза, например, Вирджинии Вульф уже работает в мире электрических медиа, электричества, приводящего в действие типографский станок и книжные магазины, и здесь ожидания читателей и воля автора оказываются скреплены просто метаморфозами электричества, этого единого и довольно агрессивного и выразительного поля. Всё дальнейшее рассуждение, как буквенность агрессивно трансформирует культуру, вытекает из этого.

Как комментатор, Маклюэн постоянно ссылается на Инниса, объяснявшего появлением книгопечатания и религиозные войны, и рост национализмов, и колониализм, и революции, и мировые войны XX века, но на практике он вовсе не собирается просто выводить все беды человечества из книгопечатания, авторитарно закрепившего некоторые формы буквенности и тем самым превратившего их в невольный аппарат насилия. Здесь происходит разрыв внутри позиции Маклюэна между комментатором, обличающим галактику Гутенберга, и самостоятельным исследователем, для которого в этой галактике равно возникли Шекспир и Вирджиния Вульф, хотя бы потому, что разрыв между догутенберговским средневековьем и послегутенберговской модерностью Маклюэн всё время описывает просто как очередной разрыв между памятьностью древних и беспамятством новых, не отличаясь как исследователь от египетского персонажа «Федра» Платона (275b) или друидов из «Записок о Галльской войне» Цезаря (IV, 13), считавших, что письмо ослабляет память и профанирует содержание; и только возвращаясь к комментарию к галактике Гутенберга как сложному явлению, Маклюэн разрывает этот порочный круг не идти дальше «Федра». Маклюэн просто всё время описывает на сотнях страниц своих книг то, что мы отмечали как переход от ренессансного гиперкритицизма к ренессансному некритицизму, находя то же самое и в другие века, вплоть до нашей современности – но не делая ничего более этого!

Итоги сделанного можно подвести так. Разделение ясных и темных медиа – не ситуативное, а динамическое: можно, конечно, прибавлять к старым медиа новые, чтобы прежде вспомогательные становились главными, или наоборот, но здесь мы всякий раз будем оказываться обладателями критериев, размывающих границы между ясными и темными медиа. Увидеть настоящее рождение темного медиа можно только изнутри истории, и мы показали, как специфический некритицизм, от ренессансных политических проектов до колхоза Третьякова, благодаря подсказке Джамбаттиста Вико, и оказывается единственным подлинным источником темных медиа. Достижения критической антропологии XX века не опровергают, а только уточняют момент этого перехода от гиперкритицизма к некритицизму, от опыта осмысления к опыту телесного присутствия. И как раз если допустить, что тело может быть и главным, и вспомогательным медиумом, и что письмо не может без остатка закрепить за ним какую-то одну медийную функцию, главную или вспомогательную, даже в эпоху торжества письма, мы признаем, что и темное медиа, однажды возникнув, остается собой в мире телесности, как собой остается память или утверждение собственного существования.

#### ИСТОЧНИКИ

1. Vico G. *La scienza nuova*. – Bari: G. Laterza & figli, 1916.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Иванова Ю.В. [Главы коллективного труда] // Андреев М.Л. и др. История литературы Италии. Том 2. Возрождение, Книга 1. Век гуманизма. – Москва: ИМЛИ РАН, 2007.
2. Меньшикова Е.Р. Парадокс лгуна – невероятное повторение часть II. Дифтонг «Аристотель-Анохин» (продолжение) // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2021. №4. С. 14-28. DOI 10.36340/2071-6818-2021-17-4-14-28
3. Abrams M.H. *The mirror and the lamp: Romantic theory and the critical tradition*. – New York: Oxford University Press, 1971. (a)
4. Abrams M. H. *The milk of paradise: the effect of opium visions on the works of DeQuincey, Crabbe, Francis Thompson, and Coleridge*. – New York: Octagon Books, 1971. (b)
5. Benjamin W. *Ursprung des deutschen Trauerspiels (Gesammelte Schriften, Bd. I.1)*. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974.
6. Benjamin W. *Autor als Produzent*. // *Gesammelte Schriften*. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2. Band. 2 Teil. S. 683-701.
7. Innis H. *Empire and Communications*. – Toronto: University of Toronto Press, 1950.
8. Lord A. B. *The singer of tales*. – Harvard: Harvard University Press, 2000.
9. McLuhan M. *The Gutenberg Galaxy*. – Toronto: University of Toronto Press, 1962.
10. Onians R. B. *The origins of European thought: About the body, the mind, the soul, the world, time, and fate*. – Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
11. Perret C. *Walter Benjamin sans destin*. – Bruxelles: La Lettre volée, 2007.
12. Radkau J. *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*. – München: Carl Hanser Verlag, 1998.
13. Riepl W. *Das Nachrichtenwesen des Altertums*. – Leipzig: Teubner, 1913.
14. Thacker E. *Dark media // Excommunication: Three inquiries in media and mediation*. – Chicago: University of Illinois Press, 2014. – P. 77-149.

#### SOURCES

1. Vico G. *La scienza nuova*. Bari, G. Laterza & figli, 1916. 550 p.

#### REFERENCES

1. Abrams M.H. *The mirror and the lamp: Romantic theory and the critical tradition*. New York, Oxford University Press, 1971. (a)
2. Abrams M.H. *The milk of paradise: the effect of opium visions on the works of DeQuincey, Crabbe, Francis Thompson, and Coleridge*. New York, Octagon Books, 1971. (b)
3. Benjamin W. *Ursprung des deutschen Trauerspiels (Gesammelte Schriften, Bd. I.1)*. Frankfurt am Mein, Suhrkamp Publ., 1974.
4. Benjamin W. “Autor als Produzent.” *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Mein, Suhrkamp Publ. Vol. 2, Part 2, pp. 683-701.
5. Ivanova Y.V. [Heads of Collective Labor]. Andreyev M.L. Et al. *Istoriya literatury Italii. Tom 2. Vozrozhdeniye, Kniga 1. Vek gumanizma* [History of literature in Italy. Volume 2. Renaissance, Book 1. Age of humanism]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2007. (In Russ.)
6. Innis H. *Empire and Communications*. Toronto, University of Toronto Press, 1950.
7. Lord A.B. *The singer of tales*. Harvard, Harvard University Press, 2000.
8. McLuhan M. *The Gutenberg Galaxy*. Toronto, University of Toronto Press, 1962.
9. Menshikova E.R. “Paradoks lguna – neveroyatnoye povtoreniye chast' II. Diftong “Aristotel'-Anokhin” (prodolzheniye)” [The paradox of a liar - an incredible repetition part II. Diphthong “Aristotle-Anokhin” (continued)]. *Dom Burganova. Prostranstvo kul'tury*. 2021, #4, pp. 14-28. DOI 10.36340/2071-6818-2021-17-4-14-28 (in Russ.)
10. Onians R.B. *The origins of European thought: About the body, the mind, the soul, the world, time, and fate*. Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
11. Perret C. *Walter Benjamin sans destin*. Brussels, La Lettre volée, 2007.
12. Radkau J. *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*. Munich, Carl Hanser Verlag, 1998.
13. Riepl W. *Das Nachrichtenwesen des Altertums*. Leipzig, Teubner Publ., 1913.
14. Thacker E. “Dark media.” *Excommunication: Three inquiries in media and mediation*. Chicago, University of Illinois Press, 2014, pp. 77-149.