

Законы медиа*

Во второй половине XX века было написано не так уж много книг, названиям которых дано было стать именами нарицательными. К их числу относится «Галактика Гутенберга» (Торонто, 1962) Маршалла Маклюэна (1911–1980), канадского философа, литературоведа и культуролога, одной из наиболее ярких фигур 60-х годов нашего столетия. Исключительную популярность на американском континенте и всемирную известность принесли ему не только его книги — «Understanding Media: The Extensions of Man», «Hot and Cool», «Pro and Con», «The Medium is the Massage», «War and Piece in the Global Village» и др., изданные в 60–70-х годах. Не в меньшей степени тут сыграл свою роль и сам стиль жизни «пророка из Торонто», стремившегося сделать свои идеи доступными для массовой аудитории, использовавшего все имевшиеся в наличии в те годы средства массовой коммуникации (вплоть, напр., до журнала «Плейбой»), прибегавшего к инновативным и зачастую эпатажным приемам в графическом оформлении своих печатных работ и повсеместно диссеминовавшего свои хлесткие и запоминающиеся лозунги типа «medium is the message (massage)», «глобальная деревня», «художники — антенны расы человеческой» и т.д., чем, видимо, и объясняется то обстоятельство, что академическими (в особенности европейскими) кругами он не был причислен к «пантеону» мыслителей, в своих концептуальных построениях пытавшихся эксплицировать тот парадигмальный перелом, который принес с собой XX век.

В целом творчество Маклюэна может быть охарактеризовано как попытка экзегезиса того «Послания», которые несут в себе современные электронные («электрические») технологии общения. В этом смыс

* Перевод М.М. Кузнецова по изданию: Marshall McLuhan. «Laws of Media», University of Toronto Press, Toronto Buffalo, London, 1988.

ле Маклюэн является не столько аналитиком, представляющим на суд читателя строгую логическую последовательность тщательно подобранных аргументов, сколько пророком, призванным возвестить всем и каждому открывшуюся ему истину во всем ее объеме, его задачей было не столько создание ангажирующей читателя лишь на визуальном уровне концептуальной конструкции, сколько провоцирование и инициирование в нем состояния тотальной перцептивной «погруженности» (иммерсивности) в ту аудио-тактильную среду, доступ в которую становится возможным благодаря наличию электронных медиа. Используемые им при этом комплексы идей — антитетика визуального и аудио-пространств, электронная среда как продолжение нервной системы человека, принцип интерактивности и т.д. — равно как и междисциплинарный способ организации им текстового пространства своих произведений (не говоря уже о явно постмодернистской технике апроприации, а не просто цитирования буквально чуть ли не всех текстов европейской, да и не только европейской, культурной традиции) с несомненностью свидетельствует о том, что тут мы имеем дело с мироощущением, уже сделавшим решающий шаг за пределы парадигмы «проекта модерна» и предпринимающим первые попытки выявления контуров трансцендентной для последнего реальности.

Пророку не было дано дожить до эпохи верификации его прозрений. Лишь в следующем десятилетии, в 80-х годах, на авансцену западной культуры вышла технология, радикально трансформировавшая саму исходную матрицу человеческой коммуникации как таковой — компьютерная технология. Сегодня, еще одно десятилетие спустя, уже не может быть никаких сомнений в том, что Маршаллом Маклюэном была предпринята одна из первых попыток полиморфной экспликации тех реалий продуцируемых компьютерной технологией виртуальных миров, которые в наши дни осваиваются миллионами людей во всем мире, почитаемыми его и в качестве уже немного архаичного «классика» и в качестве «святого патрона» (журнал «Wired») своего дела.

Книга «Законы медиа» является «посмертным» произведением Маклюэна. Она была издана в 1988 г. его сыном Эриком и призвана репрезентировать воззрения позднего Маклюэна.

М.М.Кузнецов

Введение

Первым фундаментальным открытием, на котором основывается данное эссе, является открытие того, что любой из человеческих артефактов фактически является своего рода словом, метафорой, транслирующей опыт из одной его формы в другую. Данным эссе в проверяемой и фальсифицируемой форме (кри

терии научных законов) предлагается ряд наблюдений относительно структуры и природы тех вещей, которые человек создает и делает; отсюда «законы» в его названии.

Второе фундаментальное открытие: совершенно не имеет никакого значения рассматриваются ли в качестве артефактов либо в качестве медиа вещи по природе осязаемые, являющиеся по натуре своей «hardware», такие как шары и клюшки, вилки и ложки, инструменты, приборы и машины, железные дороги, космические корабли, радио-приемники, компьютеры и так далее; или же — вещи, являющиеся «software» по своей природе, такие как теории и законы в науке, философские системы, терапии или даже заболевания в медицине, формы и стили в живописи, поэзии, драматургии, музыке и так далее. Все они в равной степени являются артефактами, все в равной степени человечны, все в равной степени поддаются анализу, все в равной степени вербальны по структуре. «Законы медиа» предоставляют как этимологию, так и экзегезис этих слов: вполне может статься, что язык, заключенный в них, не содержит никакого синтаксиса. Итак, все привычные дистинкции между искусствами и науками, между вещами и идеями, между физикой и метафизикой расплываются.

...В течение целого года, в 1978–9 году, нами было предпринято обширное исследование форм пространства, создаваемых зрением и слухом. Визуальное пространство, как отличное от пространства акустического, представляет собой артефакт, побочный результат использования фонетического алфавита. Функцией алфавита является интенсифицировать действие зрения и подавлять действие всех прочих чувств. Мы обнаружили, что до настоящего времени ни в одной из областей не было осуществлено разработок данной темы, несмотря на ее фундаментальность, за исключением единственной статьи Ф.М.Корнфорда «Изобретение пространства».

...Переход к визуальному пространству от пространства акустического произошел в античной Греции. На то, чтобы обратить вспять процесс, потребовавший для своего завершения несколько тысячелетий, нам потребовалось всего лишь несколько десятилетий: сегодня Запад буквально купается в эмоциях постграмотности. В ходе нашего исследования мы обнаружили, что в течение многих столетий имела место величайшая путаница относительно определенных вопросов, принципиальных для понимания акустического пространства, например таких как вопрос о природе логоса, мимезиса и формальной каузальности. Эта путаница непосредственно проистекает из того факта, что все ком

ментарии и исследования, начиная с Аристотеля, осуществлялись людьми в той или иной степени визуально предубежденными, полагавшими, что визуальное пространство является нормой здравого смысла. В результате существуют по меньшей мере две формы или скорее версии мимезиса, логоса и формальной причины. Одна из них обладает оральной структурой, другая — визуальной, причем первая обычно рассматривается в качестве путаной или пробной попытки эксплицировать последнюю.

Некоторые из терминов, используемых в «Законах медиа» будут знакомы читателям. «Фигура» и «фон» вошли в гештальт-психологию благодаря работам Эдгара Рубина, где-то около 1915 г. использовавшего эти термины при обсуждении различных аспектов визуального восприятия. Здесь они трактуются расширенно, охватывая собой структуру восприятия и сознания в целом. Все ситуации содержат в себе зону внимания (фигура) и гораздо более обширную зону невнимания (фон). Обе они непрерывно воздействуют друг на друга и находятся в состоянии беспрестанной игры друг с другом, взаимодействуя через общий контур или границу или интервал, служащий одновременно определению обеих. Очертания одной из них в точности соответствуют очертаниям другой. Фигуры возникают из фона и ретируются обратно в фон, являющийся кон-фигуративным и объемлющим все прочие имеющиеся в наличии фигуры разом. Например у слушающих лекцию внимание будет перемещаться со слов оратора на его жесты, на гудение осветительных приборов или уличный шум, на ощущение стула, на воспоминания, ассоциации или запахи. Каждой новой фигурой все прочие по очереди оттесняются в область фона. Фоном обеспечивается структура или стиль осознания, «способ видения» как это называл Флобер, или «условия при которых» фигура перцептивно воспринимается. Изучение фона «самого по себе» является виртуально невозможным; по определению в любой из моментов он оказывается инвайронментальным и сублиминальным. Единственно возможная стратегия такого рода изучения влечет за собой конструирование анти-инвайронмента: так обычно поступает художник, единственный человек в нашей культуре, чья профессия всегда в целом сводилась к перевоспитанию и обновлению чувственности.

Порядок вещей таков, что первоочередным является фон, а фигура возникает позже. «События грядущие отбрасывают тень перед собой». Фоном любой технологии или артефакта будет одновременно как ситуация, их порождающая, так и инвайронмент

(медиум) функций и дисфункций в целом, приводящий их в действие. Эти инвайронментальные побочные эффекты волей-неволей навязывают себя в качестве новых форм культуры. «Медиум — это послание». Как только прежний фон становится содержанием новой ситуации, обыденному вниманию он предстает в виде эстетической фигуры. Одновременно рождается потребность в новом возврате прежнего или ностальгия. Уделом художника всегда было давать отчет о текущем статусе фона посредством обследования тех форм чувственности, которые становятся доступными благодаря каждому из модусов культуры, задолго до того, как средний человек начнет подозревать, что что-то изменилось. Им постоянно осуществляются «рейды в неартикулированное». Т.С.Элиот, говоря о Данте, указывал, что великий поэт или серьезный художник обязан быть способным более отчетливо чем обыкновенный человек воспринимать или различать формы и объекты в пределах всего диапазона обыденного опыта и «быть способным заставлять людей видеть и слышать на каждом конце» спектра их чувственности «более того», что они смогли бы когда бы то ни было заметить без его помощи.

...Подлинные художники являются «антеннами расы».

Аудиопространство и пространство тактильное неотделимы друг от друга. В пространстве создаваемом этими чувствами — каждым из чувств и каждой конфигурацией чувств создается уникальная форма пространства — фигура и фон находятся в состоянии динамического равновесия, оказывая давление друг на друга через интервал, разделяющий их. Интервалы, таким образом, являются резонантными, а не статичными. Резонанс является модусом акустического пространства; тактильность — пространством значимой ограничивающей линии, давления и интервала.

Когда мы дотрагиваемся до чего-либо, мы контактируем с ним и создаем интеракцию с ним: мы не соединяемся с ним, ибо в таком случае рука и объект стали бы одним и тем же. «Статичный интервал» есть терминологическое противоречие; это либо неверно названное соединение, либо — «пустое» визуальное пространство.

Протей скованный

Генезис визуального пространства

Когда согласная была изобретена в качестве не имеющей смысла абстракции, зрение отделилось ото всех прочих чувств и визуальное пространство начало формироваться. При помощи

фонетического алфавита элементы слоговых азбук могут быть расчленены на их «компоненты», гласные и согласные. Из них, как замечает Эрик Хэвлок в «Origins of Western Literacy», «первые, гласные, могут сами по себе существовать в языке, в виде восклицаний подобно «А-а». Вторые, согласные, не могут. Они, следовательно, являются абстракцией, не-звуком, идеей ума. Греческому миру удалось изолировать этот не-звук и наделить его своей собственной концептуальной идентичностью, придав ему форму того, что мы называем «согласным»» (p. 43).

С репрезентации абстрактного согласного началось, стало быть, отделение зрения от всех прочих чувств и отделение опыта внутреннего от опыта внешнего. «Что греки сделали», настаивает Хэвлок в «Prologue to Greek Literacy», «так это изобрели идею того, что знаком может быть репрезентирован один только согласный, звук, так сказать, не существующий в природе, но только в «мысли»» (p. 11). Причиной этого открытия послужило доведение анализа простых звуков речи до уровня полной абстракции. В результате была изобретена «первая система, в которой во всех случаях одно и только одно акустическое значение было теоретически закреплено за одним данным образом» (Prologue, p. 12).

Базисом алфавитной абстракции является фонема, нередуцируемый, не имеющий смысла «бит» звука, «транслируемый» не имеющим смысла знаком. Фонема является самой мельчайшей «единицей звука» и не имеет никакой связи ни с концептами, ни с семантическими значениями. Если согласный представляет собой концепт минус перцепт, то фонема, «вещь» воспринятая в специальных, фрагментарных терминах, представляет собой перцепт минус концепт. Слоговыми азбуками сохранялась связь между перцептом (фоном опыта) и концептом (напр., «па» — отец...): фонемой они полностью отделяются друг от друга.

...Этот безмерный подвиг абстрагирования имел по меньшей мере три последствия. Прежде всего, в то время как алфавитной азбукой читателю предлагались миниатюрные гештальты — ба, ка и так далее — новым алфавитом атомарные звуки — б-а и так далее — передавались в виде *серий* меток, не обладавших какими бы то ни было особенностями и не имевших никакого смысла. Вторым прямым следствием отделения визуального (знак) от взаимодействия со всеми прочими чувствами (звуки и смыслы) было то, что абстрактная система предоставляла ее пользователю возможность транскрибировать любой язык в *серии* абстрактных, не имеющих смысла звуков.

...Благодаря фонемической трансформации в визуальные термины алфавит превратился в универсальное, абстрактное, статичное вместилище не имеющих смысла звуков.

Третье, и пожалуй наиболее значительное следствие введения алфавита проистекает из прямого и регулярного использования им подсознательного в ходе его интериоризации: «Акустическая эффективность алфавита имела и психологическое следствие: однажды выучив его, вы могли более не думать о нем. Несмотря на то, что он являлся некой видимой вещью, серией меток, он переставал вклиниваться в качестве объекта мысли между читателем и его памятью разговорного языка» (Хэвлок, *Origins*, p. 46).

Формально структура визуального пространства включает в себя подавление (интериоризация посредством подсознательного) всего фона в качестве гарантии абстрактного, статичного единообразия. Когда видимая буква «перестала вклиниваться в качестве объекта мысли», она также превратилась в (подавленный и сублиминальный) перцепт минус концепт. Коррелятивным эффектом воздействия алфавита на читателя, в ходе отделения перцепта и концепта друг от друга, было наделение концепта подобного же рода независимостью, превращавшей его в фигуру без осознаваемого фона.

Как отмечают Роберт Ривлин и Карен Грейвел, важнейшей функцией нашего чувства зрения является изоляция фигуры на ее фоне (*Deciphering the Senses*, 65). Свидетельства, предоставляемые культурой, заставляют предположить, что это выдающееся качество присуще одному только зрению: ни одно из прочих чувств ...не способно подавлять, вытеснять фон в ходе изоляции и выделения фигур. Буквы, в результате, стали рассматриваться как не только не имеющие никакого смысла, но и как не обладающие никакими качествами. Алфавит послужил формальной причиной возникновения диалектического (логика и философия) и визуального (геометрического) пространства. Раскол между сознательным и бессознательным как следствие введения алфавита имел решающее значение. Не что иное как мимезис диссоциации перцептивных способностей (зрения ото всех прочих чувств) является тем, что было унаследовано в форме фонетического алфавита.

В эпоху пре-грамотности мимезис был не просто способом репрезентации, но «процессом, в ходе которого все люди проходили обучение»; он был техникой, культивировавшейся поэтами-сказителями и риторам и использовавшейся всеми для «уз

навания», через слияние знающего и известного. Понятие об этом сохранила максима «агент когниции является и становится вещью знаемой». В ходе использования мимезиса «вещь известная» перестает быть объектом внимания и становится вместо того фоном, к которому приобщается познающий. Им нарушаются все установления визуального порядка, здесь невозможны ни объективность, ни отстраненность, ни какое бы то ни было рациональное единообразие опыта, чем и объясняется то, почему в «Республике» Платоном прилагается столько усилий для осуждения его главных представителей. Под чарами мимезиса приобщающийся к знанию (слушатель декламации) утрачивает какую бы то ни было связь с реально присутствующими лицами, личностью и местом и полностью трансформируется тем и в то, что им воспринимается. Здесь речь идет не просто о репрезентации, но скорее о совершенно новом модусе бытия, исключающем какую бы то ни было возможность объективности и отделения фигуры от фона.

...Посредством мимезиса алфавита визуальная диссоциация чувственности была греками ассимилирована, как мы видели, по меньшей мере в трех формах. Было осуществлено изобретение согласного как фонемы и наделение ее независимым, абстрактным существованием, повлекшее за собой раскол на внутренний (имаджинативный) и внешний (вербальный) опыт. Было также осуществлено разделение знака и фонемы, посредством превращения и того и другого в не имеющие смысла. И, наконец, существует аспект перевода всего в одни только визуальные термины на базе абстрактного, исключительно лишь один-к-одному соответствия.

...Пролонгированным мимезисом алфавита и присущим ему качеством фрагментации был создан новый доминантный модус восприятия и, затем, культуры.

В 1936 г. Ф.М.Корнфорд опубликовал статью «Изобретение пространства» в «Essays in Honour of Gilbert Murray». Он обратил внимание на то, что рациональное, визуальное пространство его заново грамотными древнегреческими изобретателями рассматривалось в качестве экзотического и авангардного. При этом им было упущено из виду то обстоятельство, что алфавит послужил формальной причиной изобретения греками пространства. Несмотря на это, процесс введения абстрактного, нематериального пространства был отслежен им в качестве «конструируемого самим ходом аргументации древнегреческих геометров

и навязанного атомистами». «По мере развития геометрии математики были бессознательно приведены к тому, чтобы постулировать бесконечное пространство, требовавшееся для конструирования их геометрических фигур — то пространство, в котором параллельные прямые линии могут быть продолжены «бесконечно», не пересекаясь и не возвращаясь к своей исходной точке. В шестом и пятом столетиях еще не было проведено никакого различия между пространством, в котором нуждались теоремы геометрии и пространством обрамляющим физический мир» (p. 220).

Прежнее акустическое пространство «здорового смысла» продолжало существовать в качестве сферического, мультисенсорного и мультидименсионального пространства вплоть до первой эпохи алфавитной грамотности; более того, оно служило базисом для значительной оппозиции новому абстрактному визуальному пространству атомистов. «Таким образом те же соображения, которые побудили математиков признать бесконечность пространства в их науке, одновременно побудили и некоторых физиков признать существование беспредельной Пустоты в природе. Это были атомисты, чьи системы явились конечным результатом традиции, заложенной математикой пифагорейцев. Атомистами были разрушены древние границы универсума и была впервые предьявлена человечеству способная вызвать лишь отвращение и поистине невообразимая картина безграничной Пустоты» (*Хэвлок, Origins*, p. 44).

Наиболее примечательной особенностью алфавита является его абстрактивность самого различного плана. От шаблона сепарации перцептивных способностей и фигуры от фона, с последующим подавлением последнего, ведет свое происхождение такая характерная черта как стазис, одна из четырех отличительных особенностей визуального пространства. Когда фигура и фон взаимодействуют друг с другом, они находятся в состоянии динамического соответствия, беспрестанно модифицируют друг друга. Поэтому стазис фигур может быть достигнут лишь благодаря отторжению их от их фона и является необходимым результатом такого рода отторжения. Звук и знак фонетического алфавита не находятся в состоянии динамического соответствия или взаимодействия: один из них попросту *стоит* вместо другого. И тот и другой являются абстрагированными ото всякого смысла или соотношения. Оральная резонантная речь оказывается раздробленной на далее нередуцируемые (единообразные)

биты бессмысленного звука, каждый из них — *соединенным* со знаком посредством произвольной ассоциации и посредством единообразной орфографии. При помощи континуальной линейной секвенции знаков сами по себе звуки, из которых состоит речь, ре-презентируются и вос-приимлются одним-единственным изолированным органом чувств. Этим статичным, соединительным фигуры-от-фона-отторжения характером алфавита обуславливается его величайшая способность к абстрагированию, к переводу в себя (как в абстрактный, немодифицируемый/немодифицирующий контейнер) звуковых систем иных языков.

Новое (эвклидово) пространство было во всех отношениях антитетичным традиционному геоцентрическому сферическому универсуму.

...Отправной точкой настоящего эссе послужила попытка локализации генезиса визуального пространства как парадигмы западной культуры. Свое наиболее раннее выражение последняя нашла в древнегреческом учении о диалектике, и ею был инициирован тот переход, который Корнфордом был охарактеризован в качестве перехода «от религии к философии». Иными словами, алфавитное основание новой чувственности мимировалось и исследовалось несколькими путями, плодами чего стали, с одной стороны, диалектика (начало которой положили философы-досократики) и, с другой, учреждение «геометрического» визуального пространства атомистами Левкиппом и Демокритом.

Новый метафизический интерес к «бытию» принял форму фигур, отторгнутых от фона непосредственного осознания. Прежде, посредством мимезиса «бытие» оказывалось всецело погруженным в метаморфный протеев поток обыденного опыта всякого человека. На новой почве алфавитного осознания нормой стала объективность и отторженность. Мимезис превратился тут из акта созидания процесса в процедуру репрезентационного сочетания, а прежний опыт бытия был возрожден в условиях нового визуального пространства, иначе говоря, в качестве опыта абстрактного абсолюта...

Протей скованный

Визуальное пространство в употреблении

В «Изобретении пространства» Корнфорд придерживается тезиса, в соответствии с которым «нормальным» пространством для древних греков являлось пре-литературное или акустичес

кое пространство, неожиданно вновь появившееся в нашем мире, мире двадцатого столетия, под эгидой Эйнштейна и теории относительности. То, что могли бы мы назвать «нормальным» пространством или «пространством здравого смысла», для нас сегодня, в двадцатом веке, всецело остается пространством визуальным и евклидовым, в то время как авангардным или эйнштейновым пространством вновь становится пространство акустическое или одновременное.

Визуальное пространство представляет собой созданный человеком артефакт, в то время как пространство акустическое является формой естественной среды. Визуальное пространство является пространством создаваемым и воспринимаемым зрением, *когда оно оказывается абстрагированным или отделенным от деятельности всех прочих чувств*. Что касается его отличительных особенностей, то это пространство континуальное, связное, гомогенное (единообразное) и представляет собой статичное вместилище. Визуальное пространство является созданным человеком в том основополагающем смысле, что оно оказывается абстрагированным от взаимодействия со всеми прочими чувствами и их специфическими модальностями. Это абстрагирование осуществляется исключительно посредством фонетического алфавита: оно не встречается в культурах, в которых отсутствует фонетический алфавит. Алфавит является скрытой основой фигуры визуального пространства.

Всякий континуум представляет собой ситуацию, которая может быть охарактеризована как фигура минус фон, каковой, например, является евклидова прямая линия или плоскость. Как таковой, континуум бесконечен и бескачественен. На самом деле, такая вещь как континуум является невозможной. В природе нет никаких фигур-минус-фон. В действительности, в природе вообще не существует никаких фигур — только динамическая инвайронментальная мозаика, являющаяся дисконтинуальной и разнотипной.

Ученому, использующему визуальные допущения относительно феноменов, природа представляется в виде коллекции фигур, чьи многообразие и дисконтинуальность могут быть элиминированы средствами абстрагирования.

...Связное, рациональное пространство предоставляет ученому возможность логически соединять фигуры в рамках связной структуры, при этом абстрагируясь от какого бы то ни было естественного фона. Рациональное пространство порождается

процедурой вкладывания одного пространства внутрь другого, посредством которой учреждается стазис. Римляне первыми начали играть с вложенными друг в друга архитектурными пространствами — они поместили арку внутрь прямоугольника. Во втором веке нашей эры Птоломей, в своей «Геогафике», ввел прямолинейную решетчатую систему — абстрактное, единообразное, линейное, гомогенное, геометрическое пространство — в своих картах, тем самым полностью отказавшись от репрезентации традиционной гетерогенности земной поверхности.

По большей части замешательство, связанное с эйнштейновским четырех-дименсональным пространственно-временным континуумом происходит от того обстоятельства, что здесь абстрактная фигура визуального пространства неожиданно обретает фон «относительности». Визуальная фигура становится тут соотносимой со скоростью света как с ее фоном подобно тому, как соотносится со своим фоном, безмолвием, акустическая фигура (как на то указывает Макс Пикар в «Silence»). Трех-дименсиональная эвклидова логика всего лишь визуального многообразия становится устаревшей благодаря возврату к одновременному и резонантному.

С приходом в мир гуттенберговой технологии компоненты и контуры визуального пространства приобрели невероятную контрастность и отчетливость. Интенсификация визуального пространства в опыте читателя печатного слова самым непосредственным образом проявляется в трудах Декарта и Галилея, Гоббса и Локка.

Во времена Локка и Ньютона общепринятым стало эксплицитное осознание концепта визуального пространства.

...Воображаемые стазис и континуальность абстрактного пространства допускают его бесконечно малую делимость.

...Подобно пространству, время для Локка оказывается абстрактным, гомогенным, единообразным вместилищем.

...Декартом физический мир, в качестве абстрактной машины, был приведен в соответствие с геометрическим пространством...

Протей освобожденный

Дозвклидово акустическое пространство

Визуальное пространство — эвклидово пространство — было введено в употребление в античной Греции вопреки значительной оппозиции. Устойчивые, дозвклидовские по характеру

представления здравого смысла должны были быть преодолены и трансформированы в представления, ориентированные на визуальное пространство атомистов и геометров.

...Изменениями в перцептивном аппарате, вызванными распространением алфавита, была порождена визуальная предрасположенность, которая была необходима для поддержки атомистской революции и которой была полностью вытеснена включающая в себя всю сенсорнику аудио-тактильная оркестровка чувств.

Тактильность является пространством интервала, пространство акустическое является сферичным и резонантным.

Пространство акустическое являло собой полную противоположность пространству визуальному, чем и объясняется столь широко распространенное сопротивление введению этой новой формации. Визуальное пространство, порождаемое интенсификацией и отделением зрения от взаимодействия со всеми прочими чувствами, представляет собой бесконечное вместилище, линейное и континуальное, гомогенное и униформное. Акустическое пространство, всегда пронизанное тактильностью и остальными чувствами, является сферичным, дисконтинуальным, негомогенным, резонантным и динамичным. Визуальное пространство структурировано как статичная, абстрактная фигура минус фон; акустическое пространство представляет собой поток, в котором фигура и фон беспрестанно соприкасаются друг с другом и друг друга трансформируют.

В работах ранних комментаторов и, позднее, ученых прослеживается большая путаница в трактовке как различных форм пространства, так и таких материй, как природа мимезиса и логоса. Аристотель и иже с ним творили, находясь одновременно в обоих мирах, используя новые формы чувственности, но и пытаясь в то же время сохранить или модернизировать идеи древней оральной культуры. Атомистами была выдвинута идея бесконечной пустоты, являвшейся попросту евклидовым пространством, наделенным физическим существованием, но носящим прежнее имя. ...На ее месте для доэвклидова, относящегося к шестому веку нашей эры орального воображения существовал «сферический универсум, именуемый «небесами», живое существо, которое дышало, вбирая в себя безграничную атмосферу, облекающую его снаружи. Важным является то обстоятельство, что «пустота» — это всего лишь другое имя этой атмосферы или дыхания» (The Invention of Space, p. 223).

Равным образом в наших умах, приученных к бесконечности, путаница возникает и относительно понятия «беспредельного». Под беспредельностью тут подразумевалась не бесконечность, но скорее отсутствие оград или границ. О «беспредельном» речь шла не в смысле бесконечной и бесформенной протяженности ментального эвклидова пространства или лукрецевой пустоты. ...Оно, напротив, очень часто и специально использовалось для характеристики круглых или сферических форм в силу того, что на окружности круга или сферы не существует ни начала, ни конца, никакой границы, отделяющей одну их часть от другой (The Invention of Space, p. 226). ...Корнфорд далее замечает, что «Анаксимандр описывал свое объемлющее мир «беспредельное» в качестве «божественного»; а Эмпедокл называл свой универсум «совершенно беспредельной округлой сферой» (Ibid. p. 227).

Пре-атомистская мультисенсорная пустота представляла собой одушевленный, пульсирующий и находящийся в движении вибрирующий интервал, не являющийся ни вмещителем, ни вмещенным куда бы то ни было — акустическое пространство, пронизанное тактичностью.

По поводу отличительных особенностей пифагорейской космологии Аристотель писал: «Пифагорейцы также утверждали, что пустота существует и входит из бесконечной пневмы в само Небо, как бы вдыхающее [в себя] пустоту, которая разграничивает природные [вещи], как если бы пустота служила для отделения и различения смежных [предметов]» (Физика, IV, 6, 213b, 23).

...Внутри небесной сферы «функцией воздуха или пустоты было обособлять видимые нами твердые тела друг от друга и предоставлять им место для движения» (The Invention of Space, p. 223). Здесь пространство конституируется резонантными интервалами, динамическими соотношениями и кинетическим давлением. Мы слышим со всех сторон одновременно; акустическое пространство имеет структуру сферы, в которой вещами создается их собственное пространство, в которой они друг друга модифицируют и оказывают друг на друга давление. Вне визуального стресса, с необходимостью оттесняющего все прочие чувства в «подполье», в подсознание, их взаимосоотнесенность является константной. Модусом когниции в акустическом или мультисенсорном пространстве является мимезис. «Когнитивный агент есть и становится вещью знаемой» тогда, когда зрение находится в состоянии паритетного взаимодействия со всеми прочими чувствами. Здесь не может быть никакой бесконечности: для способности слуха

подобного рода вопрос является бессмысленным. По самой своей сути структура античной пустоты является кинетической и тактильной, делом давления и интервала.

Парменид представлял себе целостность бытия в качестве «завершенной со всех сторон, подобно массе округлой сферы, равноудаленной от центра в каждом из направлений». Корнфорд добавляет: «Мы, естественно, спросили бы: что же находится вне этой конечной сферы бытия? Парменид не поднимает этого вопроса; по-видимому ему даже не могло прийти в голову, что такой вопрос может быть задан» (227–8). Судя по всему «во времена Парменида ни у кого не было никаких оснований считать бесконечное незанятое пространство существующим. Совершенно ясно, что этими ранними космологиями универсум бытия представлялся в качестве конечного и сферического, без какого бы то ни было пространства пустоты вне его пределов» (228).

Пространство раннегреческой космологии было структурировано логосом — резонантным речением или словом.

У древних греков существовало два слова для «речи» или «изречения»: логос и миф, из которых первое, логос, являлось несравненно более древним и более комплексным. Как показывает Хэвлок, в «Preface to Plato», устное слово, логос, в оральном сообществе функционировало в качестве главной технологии как коммуникации, так и формирования и транслирования культуры.

...Логос, в его двояком смысле слова и разума (римляне вынуждены были переводить его как «ratio et oratio»), греками прелитературной эпохи рассматривался в качестве «высочайшего и самого специфического» дара природы. Активно используя свой дар слова, логос (речь), люди могли не только выражать то, чем сами по себе являлись вещи, но и осуществлять свою риторическую власть над другими людьми. «Прекрасные слова и величественные дела» являются признаками социального превосходства у Гомера. До появления письменности логос был скорее активным и метаморфным, чем нейтральным: слова и дела соотносились между собой так же, как слова и вещи. Логос творения — того же порядка: «Да будет свет» есть акт изречения или овнешления света.

Среди других также и Гераклит трактовал логос в качестве формообразующего принципа космологии, космоса. Для Гераклита главное имя бога — это Высший Разум, Логос; и в ином аспекте — «Мудрое Бытие» или даже «Единственно Мудрое Бытие» (Фр. 32). Окружающее мир божественное тело, поясняет Ф.М.Клив, представляет собой ту часть резонантного логоса, ко

торая не подвержена никаким «изменениям». Эта часть помещается не в мире, но находится вне его в качестве инвайронмента, среды: «Логос пребывает не внутри мира, пронизывая его, но вокруг мира. По ту сторону суши, океана, воздушного покрова и огня звезд существует еще и руг *aeizoon*, длящееся тело логоса» (Cleve. *The Giants of Pre-Sophistic Greek Philosophy*, p. 78).

Стоики возродили многое из теодицеи Гераклита, но доктрина логоса была ими переформулирована в соответствии с запросами их собственного времени. В их эпоху алфавит уже получил широкое распространение. Природа космоса была тут также трансформирована, так что гераклитовский бог преобразился из «запредельной сферы вокруг мира» в нечто находящееся внутри него, «мир в целом пронизывающее». Прежний фон все более и более становился фигурой по мере того, как интенсифицировалось визуальное пространство.

В 30-м фрагменте космос отождествлялся с находящимся в беспрестанном движении «огнем» (то есть энергией), в чем усматривалось само существо соотношения между логосом и космосом: «не было бы, поэтому, преувеличением сказать, что в той мере, в какой Логос, непосредственно связанный с космосом, мыслился в качестве материального компонента вещей, им «общего», он мыслился в форме огня; к чему следовало бы добавить, что, судя по всему, насколько это было возможно Гераклит старался избегать мыслить о Логосе подобного рода аналитическим способом. Логос является формулой, структурой, планом всякой вещи и всех вещей в целом: вот о чем, самое главное, идет тут речь» (G.S.Kirk. *Heraclitus, the Cosmic Fragments*, p. 70).

Логос является формальной причиной космоса и всех вещей в целом, ответственной за их природу и конфигурацию.

...Гераклитом гораздо более явственно, чем его непосредственными предшественниками, было продемонстрировано то, что «сам человек есть часть его окружения», а не всего только лишь от последнего отделяемая и в него помещаемая фигура: «в нем также действителен логос, и его эффективное функционирование непосредственным образом зависит от того, действует ли он в соответствии с последним» — таким образом, от его понимания последнего (C.H.Kuhn. *Anaximander and the Origins of Greek Cosmology*, p. 224–5).

До тех пор, пока здравым смыслом господствующим считалось акустическое пространство, космос воспринимался в виде резонантной и матаморфной структуры, формируемой и информируемой логосом. «Структура человеческой речи была вопло

щением структуры мира» (Harold Innis. «Empire and Communication», 76). Беспредельный, сферичный, резонантный космос образовывал собой инвайронментальный фон энергий, потенциалов и форм, по отношению к которому люди, вещи и события являлись почти случайными фигурами, способным без труда вновь слиться с ним. Фигура еще не была абстрактной и была неотделима от своего метаморфного соотношения с фоном. Универсум был универсумом вербальным — воззрение, неожиданно вновь возрождающееся в двадцатом столетии благодаря новому фону мгновенной электрической информации, во многих отношениях схожей с гераклитовским «огнем» или энергией.

Протей освобожденный

Постэвклидово акустическое пространство — двадцатое столетие

К двадцатому веку визуальное пространство становится устаревшим во всех областях и вновь обретает свою значимость пространство акустическое. На смену механистической парадигме, возведенной на престол в семнадцатом и восемнадцатом столетиях, с течением времени приходит полевой и мозаичный подход. В области физики потребовалась согласованная, едва ли не милитарная оппозиция для того, чтобы преодолеть формировавшиеся в течение веков предрассудки «здорового смысла» относительно визуального пространства. Именно эта революция побудила Ф.М.Корнфорда к написанию столь плодотворного эссе «Изобретение пространства».

...Континуальность присуща лишь визуальному пространству и потому выражение «пространственно-временной континуум» представляет собой явное противоречие и является вводящим в заблуждение. В акустическом пространстве, будь то доэвклидовом или постэвклидовом, не существует никакого «континуума»: оно строится как дисконтинуальная и резонантная мозаика динамического соотношения фигуры и фона. Несмотря на то, что используемый при обсуждении новых постэвклидовых пространств язык отражает подспудную приверженность модели визуального или абсолютного пространства, в действительности представления ученых основываются на двойственном сценарии пространства и времени, меж собой не связанных. Они утверждают, что «не существует чего-либо подобного фиксированному временному интервалу, независимому от той

системы, к которой он относится». Пространство и время служат фоном друг для друга. Неотъемлемо присущую их языку путаницу Вернер Гейзенберг иллюстрирует следующим образом: «[в современной физике] мир разделен не на различные группы объектов, но на различные группы связей... Что удастся при этом охарактеризовать — так это тот тип связи, который является первично значимым в некоем феномене... Мир, таким образом, предстает в виде сложнейшей ткани событий, в которой связи различного рода либо чередуются друг с другом, либо накладываются друг на друга, либо друг с другом комбинируются, тем самым определяя текстуру целого» (Physics and Philosophy, p. 96).

Визуальное пространство — это единственная форма пространства, являющаяся чисто ментальной: оно не имеет никакого основания в опыте потому, что образовано из абстрактных фигур минус какой бы то ни было фон, и потому, что всецело является побочным продуктом технологии.

Сказать, что телом или его гравитационным полем «искривляется пространство» в его окрестностях, означает начать обскуждать визуальное пространство в акустических терминах.

Рассуждения об «искривлении» пространства являются не чем иным, как «перекраиванием старого на новый лад»: «искривленное пространство», о котором идет речь, представляет собой деформацию визуального (евклидова) пространства, которому остаются приверженными как в языке, так и в мысли. В акустическом пространстве, предполагающем интеракцию фона и фигуры как его части, всякой вещи порождается ее собственное пространство; иными словами, ею столь же трансформируется фон, сколь сама она формируется фоном.

Или, говоря словами Милича Чапека (в «The Philosophical Impact of Contemporary Physics»): «В общей теории относительности *всякое* движение, ускоренное либо нет, вполне естественно проистекает от локальной структуры пространства-времени» (p. 178). При таком подходе объектами создается их собственное пространство, они не являются *помещенными* в какое бы то ни было пространство. Само сознание становится тут отношением между объектами или элементами опыта. Корнфорд вполне отдавал себе отчет в том, что «новое пространство науки» по сути дела является возвратом к доэвклидовому мироощущению:

Постэвклидово конечное, но беспредельное пространство возвращает нас назад, к доэвклидовой конечной, но беспредельной сфере Анаксимандра, Парменида и Эмпедокла. Эти философы не

были столь сведущи в математике как Эйнштейн; но они имели то преимущество перед Ньютоном, что были гораздо менее сведущи в математике, чем Евклид. Они не были введены в заблуждение геометрией настолько, чтобы проецировать ее бесконечное пространство, под именем Пустоты, на внешний мир. Эра Евклида предстает, таким образом, в виде периода aberrации, в течение которого здравый смысл был с большим трудом отвращен от той точки зрения, на которую он сегодня, с не меньшим трудом, пытается вновь встать (The Invention of Space, p. 234–5).

В своем предисловии к книге Макса Яммера «Concepts of Space» Альберт Эйнштейн повествует о том, как произошло преодоление абсолютных форм посредством понятия динамического, неомогенного поля или фона:

Победа над концепцией абсолютного пространства или над таковой инерциальной системы стала возможной лишь благодаря тому, что концепция материального объекта в качестве фундаментальной концепции физики постепенно была заменена концепцией поля. Под влиянием идей Фарадея и Максвелла получило развитие представление, в соответствии с которым физическая реальность в целом может быть представлена скорее в виде поля, чьи компоненты находятся в зависимости от четырех пространственно-временных параметров. Если законы этого поля являются универсально ковариантными, то есть независимыми от частного выбора системы координат, то в таком случае введение независимого (абсолютного) пространства более не является неизбежным. Пространственный характер реальности оказывается конституируемым тогда просто четырех-дизменциональностью поля. Никакого «пустого» пространства не существует, ибо никакое пространство не существует вне поля (p. XV).

...«Победа» над эвклидовым пространством была одержана не отдельными индивидуумами, но целым слоем молодых бунтарей, вставших против всяческих абсолютов.

Фоном, ин-формативно трансформировавшим перцептивность этих революционеров, явился таковой экспериментаций в области электричества и технологии — вполне аналогично тому, как в свое время алфавит ин-формативным образом повлиял на формирование перцептивности атомистов и первых геометров. В те времена точно так же, как и сегодня здравый смысл оказывал упорное сопротивление новому мироощущению. Касаясь этого сопротивления, Макс Планк, один из основоположников квантовой теории, замечал: «Новая научная истина побеждает

не в силу того, что ей удастся убедить своих оппонентов и заставить их прозреть, но скорее потому, что ее оппоненты вымирают и вырастает новое поколение, для которого она является привычной и хорошо знакомой».

Льюис Фойер, в работе «Einstein and the Generations of Science», отмечал, что «когда цюрихско-бернский круг студентов увлекся маховской критикой абсолютного пространства и времени, они решительно отмежевались от приемов научной аргументации, руководствуясь при этом социологическими, эмоциональными, внелогическими факторами. Ибо самыми сильными логиками того времени аргументы Маха рассматривались в качестве в высшей степени неубедительных». ...С устранением абсолютных способ восприятия в целом возвращается вспять от абстрактного визуального миропорядка, институтированного нашим фонетическим алфавитом, к текучему и динамичному аудио-тактильному гештальту; от изолированных, жестко фиксированных фигур к мозаике взаимодействия фигуры и фона. В качестве упражнения в восприятии Эрнст Мах имел обыкновение забавляться с взаимопревращаемостью фигуры и фона: «Стоя на мосту, пристально рассматривал [он] протекающую под ним воду и вода казалась находящейся в движении; но при «продолжительном вглядывании» она начинала казаться неподвижной, в то время как «мост, вместе с наблюдателем и со всем его окружающим» начинал двигаться в противоположном направлении: «относительное движение объектов в обоих случаях является тем же самым» (Feuer. Einstein and the Generations of Science, p. 34).

Теорией относительности был форсирован отказ, в принципе, от абсолютного пространства и абсолютного времени.

В своей книге «Tao of Physics» Фритиоф Капра отмечает сходство между формами мироощущения, внутренне присущими современной физике и традиционной восточной философии, не-алфавитным культурам. Востоку свойственно пренебрежение технологическим «железом» (hardware) и абсолютными концептами в пользу перцептов, то есть «непосредственного, не-интеллектуального опыта реальности». Целый ряд фундаментальных характеристик является независимым от географического, исторического или культурного фона мистики: «Наиболее важной характерной особенностью восточного мировоззрения — можно даже сказать его сущностью — является ощущение единства и взаимосвязанности всех вещей и событий, переживание всех феноменов в мире как манифестаций их базисного един

ства. Все вещи рассматриваются в качестве взаимозависимых и друг от друга неотторжимых частей космического целого, в качестве различных манифестаций одной и той же ультимативной реальности» (The Tao of Physics, p. 174). На Востоке, никогда не знавшем фонетического алфавита, не было возможным ни появление Эвклида, ни развитие концепций абсолютных пространства и времени.

...Было достаточным однажды ввести дисконтинуальность, однажды бросить вызов хотя бы одному из свойств визуального пространства, друг от друга протекающих, чтобы вызвать коллапс концептуального конструкта в целом.

Фойер указывает на то, что «не говоря уже о дисконтинуальном переходе электронов с одной орбиты на другую, для метафорики, используемой в боровской теории атома в целом характерен отказ от прежней модели ньютоновского континуального мира. ...Кьеркегоровская модель столь основательно повлияла на мышление Бора, что атом, в состоянии перехода из одного стационарного положения в другое, описывался им как обладающий «свободой выбора», подобной той, которой обладает человеческий субъект, совершающий акт выбора в ходе качественного скачка с одного уровня на другой» (Feuer. Einstein and the Generations of Science, p. 136–7).

Кьеркегоровское «Понятие страха» было опубликовано в 1844 году, в эпоху телеграфа, о котором он упоминает в этой книге как о зловещей технологии. Телеграф был первой технологией мгновенной коммуникации. Кьеркегором было сделано то открытие, что равным образом и креативный дух и человеческая воля реализуют себя посредством неожиданных и дисконтинуальных переходов или скачков. Та же самая амбивалентность фигуры и фона оказывается присущей как боровскому принципу комплементарности, так и кьеркегоровскому понятию страха. «Для Кьеркегора страх был точкой пересечения мира природно детерминированного и мира духовной свободы индивидуума; человек выбирает между ними» (Feuer. Einstein and the Generations of Science, p. 144). Комплементарность служила средством отвлечения от сингулярных, приватных или абстрактных точек зрения, фокусируя внимание на неотъемлемо присущей интеракции между физическими феноменами и человеческим наблюдателем множественности «перспектив». Геральдикой Бора репрезентировалась древнекитайская инь-янь символика космической комплементарности.

Максом Планком, Вернером Гейзенбергом и Луи де Бройлем в физику были введены дальнейшие компоненты акустического пространства при помощи концепций кванта, индетерминированности, резонанса и волновой механики. Гейзенберг упростил общее представление о квантовой механике, отказавшись от «принципа континуальности римановой и евклидовой геометрии и введя допущение «бесконечно малой длины», дабы справиться с некоторыми затруднениями в квантовой электродинамике» (*Jammer. Concepts of Space*, p. 186).

Интердетерминированность представляла собой проблему соотношения фигуры и фона, порождаемую инконгруэнтностью между визуальной предрасположенностью классической науки и новой акустической чувственностью.

В своей знаменитой работе 1927 года индетерминированность «местоположения электрона» Гейзенберг обосновывал симпатическим взаимодействием наблюдаемых феноменов с инструментами наблюдения и человеческим наблюдателем (эффект Комптона). Устарев в качестве способа, каким делаются вещи и каким видят мир, старое визуальное пространство тем не менее было сохранено в качестве фикции («как если бы...»). (С консерватизмом того же рода столкнулось новое визуальное пространство в античной Греции). Как заметил Макс Яммер: «Однако ввиду значительных затруднений математического характера, сопряженных с конструированием геометрии дисконтинуального пространства, физика все еще вынуждена прибегать к традиционной геометрии континуального пространства для статистической проработки концепции длины. Таким образом континуальное пространство вновь становится функционально используемым, даже в ядерной физике, но уже в качестве удобной фикции для статистической математизации физической реальности» (*Concepts of Space*, p. 188).

Континуальность подверглась атаке и со стороны логики: Лукашевичем была построена модель трехзначной логики, в которой вещи могут быть истинными, ложными или неопределенными. Этой его атакой на детерминизм и секвенциальность была подорвана равным образом автономия как действующей причинности, так и истории: «Мы не должны трактовать прошлое обособленно от будущего. ...События, последствия которых являются на сегодняшний день уже полностью исчезнувшими и которые даже всеведущим умом не могли бы быть выведены из тех, которые происходят сегодня, относятся к области возможно

го. Про них нельзя сказать, что они имели место, но только — что они были *возможны*. И хорошо, что это так. Ибо в жизни каждого бывают тягостные моменты страдания и еще более тягостные моменты вины. И мы должны были бы радоваться тому, что способны стирать их не только из памяти, но и из разряда существующих» (О детерминизме — Polish Logic, p. 38–9).

Гейзенберг одобрял трехзначную логику Лукашевича и рассматривал принцип индетерминированности как обладающий схожими импликациями. «Это знание прошлого имеет чисто спекулятивный характер, поскольку оно (из-за неизвестного изменения инерции движущегося тела, вызванного позиционностью измерения) никогда не может быть использовано в качестве начального условия исчисления дальнейшего продвижения электрона и, следовательно, быть подвергнутым процедуре экспериментальной верификации. Может ли такого рода исчисление, относящееся к прошлой истории электрона быть приписано какой бы то ни было физической реальности или нет — это вопрос личной веры каждого» (The Physical Principles of the Quantum Theory, p. 20). По мере того, как чувство зрения возвращается вспять, ко взаимодействию со всеми прочими чувствами, вполне естественным является то, что твердый порядок хронологии становится смутным и неопределенным. В то время как события подобного рода происходили в науке, нашими художниками дисконтинуальность и одновременность артикулировались для их собственной аудитории.

Еще далее отходя от визуального абсолютизма Луи де Бройль выдвинул постулат, в соответствии с которым даже сама материя оказывается конституируемой акустическими волнами — «волнами материи». «Эта гипотеза сразу же обнаружила свою эвристическую ценность, поскольку благодаря ей удалось установить происхождение предпочтительных, стационарных, дисконтинуальных орбит, которые приписывались Нильсом Бором его электронам в соответствии с экспериментальными данными спектрального анализа» (Feuer. Einstein, p. 216). Резонантный интервал акустического пространства является интервалом вибрационным и дисконтинуальным. Как замечал Эйнштейн, «победа над концепцией абсолютного пространства ...стала возможной лишь благодаря тому, что концепция материального объекта в качестве фундаментальной концепции физики постепенно была заменена таковой поля» (Jammer. Concepts of Space, p. XV).

Фигура уступила место мозаике фона, частица — полю или резонантной волне. Де Бройль писал: Мы руководствовались той идеей, что корпускула и ее фазовая волна физически являются не различными реальностями. По некотором размышлении любому станет ясно, что отсюда вытекает следующее заключение: наша динамика (подразумевается ее эйнштейновская форма) отстала от оптики, она все еще находится на стадии геометрической оптики. Сегодня нам кажется достаточно очевидным, что любая волна представляет собой сосредоточение энергии, по сравнению с чем динамика материальной точки таит в себе распространение волн, и подлинным смыслом источника даже самого малейшего действия является выражение фазового соответствия (*Recherches sur la Theorie de Quanta*, p. 33).

Философ Харальд Хофдинг, датский Уильям Джеймс, находил-ся под влиянием Кьеркегора и, в свою очередь, оказал огромное влияние на своего студента Нильса Бора. В «Философии религии» он указывал, что «глубинным основанием принципа естественной причинности является потребность в континуальности, коренящаяся в природе нашего бессознательного». Как показал Фойер (Einstein, 112ff.), его уникальным вкладом в научную мысль было исследование дисконтинуальности. Именно дисконтинуальность, писал он, «гораздо более, чем что бы то ни было иное привносит новое содержание, освобождает скованные силы и открывает великие задачи в сфере жизни ничуть не менее, чем в области науки» (*Hoffding. The Problems of Philosophy*, p. 8).

В своем комментарии по поводу обманчивости специализации Милич Чапек указывает, что хронологическая симультантность была открыта в качестве имплицитной дисконтинуальному интерфейсу пространства и времени, что впервые было сформулировано Германом Минковским в 1908 году:

Как только это слияние пространства и времени было предложено, сразу же вступил в действие ряд известных психологических факторов, специфическим образом искаживших его подлинное значение. Сам выбор слова, которое использовалось Минковским для обозначения этого слияния, является весьма характерным: четырехмерный континуум точек-событий он именует «миром» (*die Welt*). Это, в свою очередь, указывает на то, что данное слияние понималось им в качестве операции, в ходе которой темпоральный компонент абсорбировался компонентом пространственным. В этом Минковский не был одинок. Эмиль Мейерсон в своем философском комментарии к теории относ-

тельности приводит длинный список мыслителей, равным образом как философов, так и физиков, рассматривавших предложенное слияние в качестве процесса *опространствливания времени*; по их мнению, время само становится дополнительным четвертым измерением пространства, в котором все события, «прошлые», «настоящие» и «будущие» накладываются друг на друга» (The Philosophical Impact of Contemporary Physics, p. 154).

Художники нашей культуры, эти «антенны расы», настроились на новый фон и приступили к исследованию дисконтинуальности и симультантности.

Служебная среда электрической информации развивалась на протяжении всего девятнадцатого столетия, первоначально при помощи телеграфа (и телеграфной прессы), затем — телефона. Эксперименты в области электричества проводились (напр. Фарадеем) в течение ряда лет еще до появления телеграфа, пролагая путь новой технологии и способствуя становлению фона или служебной среды последней.

Новая электрическая чувствительность, в особенности перцепт симультантности, равным образом является основополагающей и для развития современной поэзии. Т.С.Элиот начинает свои «Четыре квартета» следующим образом:

В своем эссе 1917 года «Традиция и индивидуальный талант» Элиот отмечал, что по своей функции индивидуальность является фигурой, противостоящей «традиции», симультантному фону. «Конформность» одного другому является кон-формирующей, процессом взаимного формирования друг друга фигурой и фоном или метаморфозом, в ходе которого прошлое и настоящее взаимно модифицируют друг друга:

Восприимчивость к этому резонантному взаимодействию он называл «чувством истории», ощущением того, что «начиная с Гомера европейская литература в целом, в том числе и вся литература собственной страны существует одновременно, образуя собой некий симультантный порядок» (p. 14).

Французские поэты-символисты отреагировали немедленно и интуитивно верно на новый фон, введенный в употребление телеграфом, возродив до-алфавитные формы дисконтинуального резонанса и мимезиса. Повторное открытие читательской аудитории расценивалось Бодлером как открытие миметического фона поэтического произведения: его читатель облачается в искусство и носит его для того, чтобы с его помощью корректировать не

столько свои концепции, сколько свою перцептивность. Читатель становится носителем маски («лицемером»), поэма — маской. «Читатель-лицемер, — подобный мне, — мой брат!»

Эдгар По говорил о «суггестивной неопределенности» как о более предпочтительной, чем те ясность и отчетливость, которых требует визуальная предвзятость. Эта точка зрения была подхвачена символистом Малларме и переформулирована им. «Дать имя объекту», утверждает он, «означает на три четверти покончить с тем удовольствием от поэмы, которое состоит в распутывании ее шаг за шагом. Оно должно быть суггестивно внушено» («Oeuvres Completes de Stephane Mallarme», 869; перевод наш). Фон (аудитория) и фигура (поэма) взаимодействуют друг с другом во все более возрастающей степени. В «Философии композиции» По наносит удар по романтическим представлениям об артистическом «вдохновении», настаивая на риторическом принципе начала с желаемым *эффектом*.

Аудиторий, в качестве фона, формируется и контролируется произведение искусства.

Теофиль Готье в своем предисловии к бодлеровским «Цветам зла» развил принципы, изложенные в «Философии композиции» Э.По, присовокупив к ним настойчивое утверждение музыкальной ценности поэзии, ее чисто скульптурной формы и введя понятие согласованности чувств, развиваемое им на основе бодлеровского «ароматы, цвета и звуки смешиваются друг с другом». Чувства, интеллект и эмоции находятся в состоянии абразивного взаимодействия друг с другом, образуя мозаику автора, читателя и поэмы.

Сославшись на всего лишь один из множества экспериментов подобного рода, можно было бы указать на то, что английская школа «имажинистов» подходила к этому вопросу лишь слегка иным образом: «Имажинизм не является не требующей усилий презентацией имиджей или картин; он представляет собой дающуюся с трудом, отчетливую, ясную констатацию, независимо от того, употребляется им при этом метафора или нет. Это совершается при помощи избранного «точного слова». Под «точным словом», указывает м-р Олдингтон, «подразумевается не слово, точно описывающее объект сам по себе, под ним подразумевается точное слово, порождающее эффект присутствия этого объекта в уме читателя точно таким же образом, каким он предстал перед мысленным взором поэта в момент написания поэмы» (J. Issacs. The Background of Modern Poetry, p. 45). Как и в

физике, «объект» заменяется тут фоном-мозаикой. Имажинистов также приводила в восхищение форма японских хайку («внезапных остановок»), предполагающая тщательное накладывать друг на друга двух ситуаций, никак не связанных между собой: слова останавливаются, а смысл продолжает свое движение.

...Выдающийся ирландский поэт В.Б.Йитс обратился к оральной традиции кельтских бардов как к средству, возвращающему жизнь поэзии его времени, способному придать ей акустическое звучание в собственном смысле слова. Всю свою жизнь он посвятил изучению восточной, греческой и средневековой мифологии. В 1937 году, оглядываясь назад, он писал: «Всю свою жизнь я посвятил тому, чтобы стараться очистить поэзию ото всех фраз, написанных для глаза и вернуть все к синтаксису, внятому одному лишь уху. ...«Писать для слуха», думалось мне, таким образом, чтобы быть мгновенно понятым подобно тому, как это происходит с актером или бардом, выступающим перед аудиторией. Я охотно заставил бы поэзию повернуться спиной ко всем этим модным диковинкам, психологии» (Предисловие к моим пьесам, *Essays and Introductions*, p. 529–30).

По писал о «суггестивной неопределенности» как о необходимейшем ингредиенте подлинно музыкальной поэзии, ссылаясь при этом на энергию резонанса и взаимодействия в акустическом пространстве как на нечто противостоящее ригидной структуре пространства визуального. В обзоре, посвященном поэзии Томаса Мура, По изложил свою точку зрения на (дисконтинуальный) двойной сюжет как на еще один плодотворный интервал: «Термин мистика ...употребляется тут в том же значении, в каком он употреблялся Шлегелем и большинством остальных немецких критиков. Ими он применялся к классу тех композиций, в которых под прозрачным поверхностным уровнем смысла располагается уровень подспудный или *суггестивный*. То, что мы весьма расплывчато именуем *моралью* того или иного впечатления, на деле является его мистикой или вторичной экспрессией. Оно обладает громадной силой музыкального аккомпанемента» (*Issacs. The Background of Modern Poetry*, p. 23).

Когда Исаак Ньютон, занимаясь разработкой предпосылок визуального пространства, рассуждал о всеобщих законах природы, он рассматривал их в качестве явных качеств: «их истина явлена нам феноменами, хотя их причины еще не открыты. Ибо они суть качества явные, а их причины — всего лишь качества скрытые». Ньютон считал акустические интервалы и фон вмещи

вающимися, служащими помехой прогрессу науки: «такого рода скрытые качества препятствовали усовершенствованию физики и поэтому были отвергнуты в последние годы» (Opticks, p. 401).

Ньютоном и «подлинно научным методом» после него внимание было привлечено к «континуальному описанию» экспериментальных данных взамен причин.

В средние века обычной практикой, продолжавшей традицию античности, было использование многоуровневой причинности при интерпретации «книги природы» и многоуровневой экзегезы при интерпретации «книги священного писания». В обоих случаях все уровни являлись резонантными и симультанными, а «обе книги» образовывали собой акустически структурированный двойной план; подобно волнам и частицам каждая служила фоном для другой. С окончательным воцарением печати и визуального пространства этот резонанс был заглушен. Структура двойного плана всегда рассматривалась в качестве равным образом и метаморфной и этиологической, форму (и формальную причинность) раскрывающей, как, например, это имело место в «Космографии» Бернарда Сильвестра. Парадоксальным образом причинность была обречена на изгнание эпохой Ренессанса, оставлена была, как сообщает Марио Бунге, одна только «действующая причина»:

Аристотелевское учение о причинах просуществовало в официальной западной культуре лишь до эпохи Ренессанса. С рождением современной науки формальная и конечная причины были отброшены как находящиеся вне пределов досягаемости эксперимента, а материальные причины стали считаться само собой разумеющимся образом связанными со всеми природными явлениями — хотя и явно в неаристотелевском смысле, поскольку для современного мировоззрения материя есть нечто по самой своей сути подверженное изменениям, а не то, «от чего происходит вещь в своем бытии и что вечно пребывает». Таким образом, из четырех аристотелевских типов причин одна только действующая причина стала рассматриваться в качестве заслуживающей научного исследования (Casuality, p. 32).

В случае действующей причины изучение последствий (т.е. фона), в чем некогда заключался весь смысл причинности, совершенно не принимается во внимание. В случае этой новой «длинной цепи причин» результатом любой действующей причины становится другая действующая причина и так до бесконечности. Исследование последствий, вследствие его дискон

тинуальности, представляется тогда оккультизмом, как заметил Ньютон. Но вместе с интервалами и такими структурами двойного плана как комплементарность волны и частицы этиология вернулась в современную науку. В литературе величайшей реабилитацией и исследованием двойного плана акустической структуры явился «Улисс» Джеймса Джойса. Его современник Т.С.Элиот писал:

Именно здесь параллельное использование м-ром Джойсом «Одиссеи» имело величайшее значение. Оно имело значение научного открытия. Никто прежде еще не строил романа на таком основании: никогда прежде это не было необходимо... Используя миф, постоянно манипулируя параллелями между современностью и античностью, м-р Джойс следовал методу, которому с необходимостью будет следовать после него и другие. Они будут не имитаторами, будут таковыми не более, чем ученый, использующий открытия Эйнштейна проводя свое собственное, независимое, дальнейшее исследование. Это — просто способ контролирования, упорядочивания, придания формы и смысла той необъятной панораме тщетной суеты и анархии, которую являет нам современная история (Улисс, Order and Myth, James Joyce: Two Decades of Criticism, p. 201).

В то время как По и символистами исследовалось иррациональное в литературе, Фрейд приступил к исследованию резонантного двойного плана фигуры и фона: сознательного и бессознательного.

Арнольд Шенберг отказался от визуальных уз тональности в музыкальной композиции ради «мульти-локационизма» атональности: в те годы, когда Фрейд углублялся в изучение — и снимал покровы с — бессознательного, то же самое делал и Шенберг; потому что совершенно реальным образом, отказавшись от тональности и вместе с ней от «функционировавшего на уровне подсознания чувства формы, которое реально давало композитору ощущение почти что сомнамбулической уверенности в творчестве, позволяя с величайшей точностью различать самые тонкие нюансы элементов формы», Шенбергу только и оставалось, что рассматривать свое бессознательное в качестве потенциального источника тех средств и принципов объединения и организации, которые должны были заменить собой утерянный рай тональности (*D.Mitchell. The Language of Modern Music*, p. 39).

Как отмечал Дональд Митчелл, «К концу девятнадцатого столетия господствующий принцип тональности, создавший и служивший языком музыке удивительной красоты, был истощен

настолько, что оказался уже более не способным предоставить вокабулярный, соответствующий новым имиджам композиторов, таких, например, как Шенберг и Стравинский» (р. 58–9).

Атональность в музыке репрезентирует собой отказ от «центрального ключа», то есть от одной-единственной перспективы или организующей структуры, с которой соотносятся все элементы композиции. Иначе говоря, тональность служила фигурой, соотносящей с собой все иные фигуры абстрактным образом: в мозаике акустического пространства каждым элементом создается свое собственное пространство, а центр сферы находится повсюду. При использовании атональности как она есть (как в акустическом пространстве), «где бы вы ни были в определенный момент», там же будет и тот ключ, в котором вы находитесь, тональный центр, а главенствующим соображением является природа общей конфигурации и воздействие на нее. Такое пространство является не униформным, а скорее представляет собой мультидименсиальную динамику фигуры и фона. Шенберг писал: «ДВУХ-ИЛИ БОЛЕЕ МЕРНОЕ ПРОСТРАНСТВО, В КОТОРОМ ХРАНЯТСЯ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИДЕИ, ПРЕДСТАВЛЯЕТ СОБОЙ ЕДИНОЕ ЦЕЛОЕ. Хотя элементы этих идей и кажутся изолированными и независимыми друг от друга зрению и слуху, их подлинное значение раскрывается лишь в процессе их взаимодействия, точно так же, как ни одним отдельно взятым словом самим по себе не может быть выражена мысль без соотнесения его со всеми иными словами. Все, что происходит в любой из точек музыкального пространства, имеет более чем локальное значение. Оно функционирует не только на своем собственном плане, но равным образом и на всех иных направлениях и планах» (Style and Idea, p. 109).

Джереми Рифкин показывает, что благодаря компьютеру визуальное, централизованное время становится таким же устаревшим, как визуальное пространство. Блоком центрального процессора оркестрируется целый балет операций, развертывающихся в симульных временах, хронология в контрапункте.

Второй характерной особенностью компьютера является его темпоральная креативность. Дэвид Болтер, автор «Человека Тьюринга», указывает на то, что в то время как все часы установлены на одну и ту же строгую последовательность, продолжительность и ритм, компьютер обладает способностью манипулировать всеми тремя временными измерениями путем простой смены программы.

Компьютер закрепляет уникальную темпоральность за каждой программой. Всякий компьютер имеет электронный таймер в своем центральном процессоре. Таймер испускает электрические импульсы через определенные интервалы, позволяя центральному процессору одну за другой выполнять инструкции, содержащиеся в его программе.

...Болтер считает, что время для компьютера является таким же ресурсом, каким уголь является для парового двигателя. Время используется для трансформации «бесчисленных миллиардов импульсов электрической энергии в пригодные для манипуляции данными инструкции». В таком случае разница между часами и компьютером будет состоять в том, что «обыкновенные часы продуцируют лишь серии идентичных секунд, минут и часов; компьютер трансформирует секунды или микросекунды или наносекунды в информацию». В случае этого нового часового устройства время уже более не является единой фиксированной точкой отсчета, внешней по отношению к событиям. Время теперь становится «информацией», хореографически вводимой в программы центральным процессором. С компьютером мы вступаем в эру «множественных времен». Каждая программа имеет свою собственную последовательность, продолжительность, ритм, обладает своим собственным уникальным временем.

Несмотря на то, что часами утверждается идея искусственной сегментации времени — подразделения его на часы, минуты и секунды — они все же остаются связанными с суточным ритмом. Циферблат часов является аналогом солнечного дня, признанием того, что мы воспринимаем время вращающимся по кругу, соответствующим вращению земли. В противоположность этому, компьютерное время является независимым от природы: им создается его собственный контекст (Time Wars, p. 101–2).

В акустическом пространстве всякой вещью или событием создается свое собственное пространство и время. ...Георгом фон Бекези в работе «Experiments in Hearing» предложена стратегия, позволяющая избегать трудности, возникающие у визуально ориентированных людей (у тех, кто считает визуальное пространство пространством «здорового смысла») при восприятии ими пространства акустического. Будучи знатоком слуховых пространств, он в полной мере отдает себе отчет в тех трудностях, которые влечет за собой обсуждение пространства слышимого, ибо акустический мир неизбежно является миром «глубинно

го». Чрезвычайно интересно то обстоятельство, что стремясь пролить свет на природу слуха и акустического пространства, фон Бекези намеренно избегает точки зрения и перспективы ради мозаики и поля. И с этой целью он обращается к двухмерной живописи как к средству раскрытия резонантных глубин акустического пространства.

Можно выделить две формы подхода к проблеме. Первая, которую можно было бы назвать теоретическим подходом, состоит в том, чтобы сформулировать проблему соотносясь с тем, что является уже известным, осуществить соответствующие дополнения и расширения, исходя из принятых принципов, и затем перейти к экспериментальному тестированию этих гипотез. Другая, которую можно было бы назвать мозаичным подходом, рассматривает каждую проблему саму по себе, мало соотносясь с той областью, к которой она относится, и стремится раскрыть те связи и принципы, которые содержатся внутри очерченного пространства.

Близкая аналогия этих двух подходов может быть обнаружена в сфере искусства. В период между одиннадцатым и семнадцатым столетиями арабы и персы достигли высочайшего мастерства в искусстве изображения. ...Позднее, в эпоху Ренессанса, получила распространение новая форма репрезентации, представлявшая собой попытку придать единство и перспективу картине и передать атмосферу...

Когда в области науки был достигнут значительный прогресс и соответствующие переменные в большинстве своем стали известны, стало наиболее удобным обращаться со всякой новой проблемой так, чтобы стараться подогнать ее к уже существующему корпусу знания. Тем не менее в том случае, когда корпус знания является не устоявшимся, а число переменных большим, мозаичный подход является более удобным (Experiments in Hearing, p. 4).

Мозаичный подход является не просто «много более удобным» при изучении поля симультанности, которое есть поле слышимого; он является единственно уместным подходом. Для иконической и мозаичной форм не характерна попытка редуцировать пространство к одному-единственному, униформному и связному качеству, как это было сделано в случае перспективы: здесь оно является симультанным полем соотношений. Мозаичная, иконическая форма является дисконтинуальной, обрывистой и многоуровневой, как в искусстве иконы. «Двухмер

ная» мозаика или живопись является манерой, в которой присутствует немота визуального как такового с тем, чтобы могло стать максимальным взаимодействие всех чувств. Такой была стратегия живописи «начиная с Сезанна», писать так, как если бы вы скорее держали, чем видели объект.

Кубизм («мультилокационизм») является одной из изобразительных форм акустического пространства.

Параллельно Шенбергу живопись кубизма отказывается от одной-единственной, фиксированной точки зрения вкупе с эвклидовой геометрией и перспективой. В ней предмет представлен не просто в качестве видимого, но в качестве *известного* со многих сторон одновременно. Зигфрид Гидион разъясняет, каким образом, используя симультанность и прозрачность, художникам удалось избавиться от того статичного вместилища, каким является визуальное пространство. «Около 1910 года Пикассо и Браком были выставлены интерьеры и экстерьеры объектов одновременно, что явилось следствием новой концепции пространства. В архитектуре Ле Корбюзье, исходя из того же принципа, была разработана интерпретация внутреннего и внешнего пространства. ...Но эта интерпретация пространства в целом и пространств-корпускул смогла получить дальнейшее развитие лишь в эпоху, наукой и искусством которой пространство воспринималось как по самой своей сути многостороннее и динамическое» (*Giedion. Space, Time and Architecture*, p. 521).

Новая философия, логика и лингвистика равным образом порождены переходом от визуального к акустическому пространству, подвижкой модусов восприятия, равным образом находясь под давлением со стороны электрических технологий как фона. Де Бройль усматривал сходство между волновой механикой и философией Бергсона.

...Рассуждая об «обманчивости специализации» Чапек отмечал: Невозможность отделения пространства от времени впервые была отчетливо сформулирована Г. Минковским в 1908 году. Именно тогда концепция релятивистского пространственно-временного континуума получила свою эксплицитную формулировку несмотря на то, что математически она была имплицирована уже в преобразованиях Лоренца.

...По словам самого Эйнштейна, «становление» в трехмерном пространстве было преобразовано в «бытие» в мире четырех измерений; согласно Герману Вейлу, «объективный мир *есть*, он не становится»; он представляется становящимся только на

шему «ослепленному сознанию» (abgeblendete Bewusstsein), ползком пробирающемуся по «линии мира» в будущее (The Philosophical Impact of Contemporary Physics, p. 158–9).

Светотень «становления» как последовательного процесса была отброшена и заменена иконическим абсолютизмом «бытия».

Бытие является мультидименсиональным и инвайронментальным и не допускает никакой точки зрения. Как и всякий другой фон, бытие не может быть воспринято непосредственно; оно обнаруживается через побочные явления. Традиционно западным человеком акцент делался на целях и становлении, что дало повод китайцам заметить, что он «все время готовится начать жить».

Когда все концептуальные абсолюты были упразднены новым электрическим фоном и заменены перцептами, первой реакцией, как в философии так и повсеместно, было рассматривать этот результат просто как солипсизм. Солипсизм движется прежними ходами, как если бы концепты все еще продолжали господствовать, минус фон-континуум визуального пространства: он является прелюдией к трансцендентализму и оккультизму, обходящим стороной индивидуализм («человек полностью завернутый в самого себя представляет собой очень маленький сверток»).

Не что иное как визуальное пространство в виде вместилища нашло свое отражение в размышлениях по поводу «внутреннего» или «внешнего» мира. До алфавита не существовало никакого «внешнего мира», никакого наглядного различия внутреннего и внешнего, только — метаморфный поток видов бытия. Солипсизмом личная идентичность доводится до крайности, до точки распада, и вполне может стать, что в корпоративной системе отсчета солипсизм является тем, что мы называем трайбализмом. С возвращением акустического пространства благодаря фону электрических технологий все визуальные формы разделения на внутреннее и внешнее упраздняются. Солипсизм является первым откликом: нет никакого (абстрактного) «внешнего мира» — любая «реальность» является фантазией — а «ДРУГОЕ» представляет собой вызов.

Солипсизм использует перцепты, поступая так, как если бы им использовались концепты, именно этим объясняется его распространенность в современной лингвистике и философии. Реакцией на это в искусстве и физике было исследование потока взаимодействия между наблюдателем и наблюдаемым, как это, например, имело место у символистов, модернистов и кубистов. Капра отмечал, что самым фактом признания наукой взаимо

действия между наблюдателем и наблюдаемыми феноменами имплицитно, в конечном счете, признание того, «что структуры и феномены, наблюдаемые нами в природе, являются не чем иным, как порождениями нашего осуществляющего измерение и категоризацию ума». Он продолжает, формулируя решающее соответствие:

Что это так, является одним из фундаментальных догматов восточной философии. Восточная мистика снова и снова повторяет нам, что все вещи и события, воспринимаемые нами, являются порождениями ума, возникающими при определенном состоянии сознания и исчезающими вновь, если это состояние трансцендируется. Индуизм полагает, что все формы и структуры вокруг нас порождаются умом под чарами «майя», и рассматривает нашу склонность придавать им серьезное значение в качестве фундаментальной человеческой иллюзии. Буддисты называют эту иллюзию «авидья» или неведением и считают ее «грязным» состоянием ума. По словам Ашвагоши (The Awakening of Faith, p. 79, 86), «Когда не осознается единство всех без исключения вещей, возникает невежество равно как и партикуляризация и все фазы суженного сознания получают тогда свое развитие. ...ВСЕ феномены в мире являются не чем иным, как манифестацией сознания и не обладают никакой реальностью сами по себе» (The Tao of Physics, p. 292–3).

В восточной или оральных культурах не существует индивидуализма.

Те же самые принципы содержит, имплицитным образом, и гейзенберговский принцип неопределенности. Сам Гейзенберг стремился выйти за пределы мира конкретных вещей и заменить его трансцендентными «формами». При отсутствии визуального пространства единственно доступным техническим средством избежать солипсизма является доведение солипсизма до крайности — до нигилизма. Капра показывает, что эта подвижка уже содержится имплицитно в физике: аналогичная трансформация имела место в философии и метафизике. Эдмондом Гуссерлем была предложена новая философская стратегия, феноменологическая философия, основывающаяся на новой технике — технике заключения в скобки. «Абсолютное бытие» и «абсолютный опыт» являются тут целью: в то время как учеными рефлексия осуществляется в соответствии с «логикой опыта». Ответом Гуссерля на внезапное исчезновение визуального пространства явилось принятие им восточного метода рассмотрения «реального мира» как манифестации «особого состояния сознания».

Феноменология представляет собой диалектику в модальности слуха — массированный и децентрализованный поиск корней, фона.

Гуссерль включает оккультный или психический опыт в состав трансцендентного сознания в качестве индикативного. Здесь становится наиболее очевидной его близость восточной мистике, то есть догмату, в соответствии с которым «все вещи и события, воспринимаемые нами, являются порождениями ума, возникающими при определенном состоянии сознания и исчезающими, если это состояние преодолевается».

Мartiном Хайдеггером была найдена вариация этой темы. Также и для него актуальное не является первенствующим предметом рассмотрения: актуальность возникает из «состоящих в наличии» нереализованных возможностей, затмеваемых и отмечаемых реализуемым актом. «Существо современной техники таится в поставе. Последний повинует миссии раскрытия потаенности» («Вопрос о технике» — *Мартин Хайдеггер*. Время и бытие, с. 232). «Постав», поясняет он, есть собирающее начало того устанавливания, которое ставит человека на раскрытие действительности способом поставления его в качестве состоящего-в-наличии. Захваченный поставляющим производством, человек стоит внутри сущностной сферы постава. ...Существо современной техники ставит человека на путь такого раскрытия потаенности, благодаря которому действительность повсюду, более или менее явно, делается состоящей-в-наличии (Там же, с. 231).

Хайдеггером совершенно точно отмечается тот факт, что современные технологии, электрические медиа несут ответственность за возвращение акустической и восточной форм мироощущения, благодаря чему, как мы увидим в следующей главе, опыт становится развоплощенным.

Хайдеггеровский язык доводится до степени невразумительности вымученным его переводом. Его немецкий, однако, в высшей степени остроумен и выразителен, а его рассуждениями уделяется пристальное внимание игре этимологий в его собственных терминах, что с несомненностью свидетельствует о попытке возродить грамматическое напряжение, равно как и создать новую форму диалектики. «Постав» представляет собой не группу концептов, но специальную технику восприятия, которой выявляется фон. Поскольку «действительное» возникает как фигура из фона «состоящего в наличии», именно область последнего становится для него предметом исследования феноменолога. Хайдеггером используется гуссерлевский тезис «возможное предше

ствуует действительному», чем в абстрактной форме отмечается то обстоятельство, что фон предшествует фигуре. Им был оставлен без внимания тот факт, что фон формируется в виде мозаики, структурирован акустически, равным образом как и то, что своей структурой последний обязан своей интерфейсу с фигурами.

Подобно физикам, Хайдеггер пытается осуществить новое старым способом: им были реабилитированы перцепты в качестве инструмента исследования сферы оккультного (скрытого), но его метод оставался по-прежнему абстрактным (визуальным).

У Хайдеггера все еще отсутствует какое бы то ни было ощущение взаимодействия между фигурой и фоном; внимание тут попросту перемещается с одного на другое без какой бы то ни было попытки схватить новый предмет в его собственных терминах. То есть, с *фоном* нельзя иметь дело концептуальным или абстрактным образом: он находится в состоянии беспрестанного изменения, динамичен, дисконтинуален и гетерогенен, являет собой мозаику интервалов и контуров. Как обнаружил фон Бекези, соответствующей тут формой восприятия является акустическо-тактильно-кинестическая и восприимчивая к тому давлению и принуждению, которое одно тут оказывает на другое. Необходимый для этого тренинг нельзя приобрести в области философии и диалектики. И тем не менее он существует равным образом и в искусстве, как тренинг перцепции, и в традиции наших западных учений как грамматический тренинг критического мироощущения, применяемого равным образом и к писаной книге и к книге природы.

В пассаже, процитированном выше, Хайдеггер, судя по всему, настаивает на том, что реальность будет обнаружена лишь в том случае, если все акты, посредством фона электрических технологий, будут стерты либо же соотнесены со сферой потенциалов: все, что инициирует этот процесс, конституирует собой «область свободы». Иными словами, свобода от материальных путей достижения только тогда, когда мы, посредством мимезиса, подчиним себя электрическим технологиям. «...По-настоящему открыв себя существу техники, мы неожиданно обнаруживаем, что захвачены освободительной ответственностью» (Там же, с. 232).

Покорная интериоризация современной технологии с неизбежностью влечет за собой тотальный отказ от личной идентичности или попросту гуманистических ценностей: роботизацию. Акустическая власть, доступная поэтическим силам, против которых вел войну Платон, смехотворна по сравнению с тем сен

сорным стрессом, который продуцируется любой из наших технологий и их фоном. Платон вполне отдавал себе отчет в том, что у цивилизации нет ни малейшего шанса до тех пор, пока миметические чары бардов не будут рассеяны. Вернуться вновь в этот мир означало бы отречься от мира цивилизованного — чего, по видимому, удалось избежать Хайдеггеру, поскольку им слияние с электрическими технологиями отождествляется с путем к спасению. «Человек сбывается только в со-бытии истины как требующейся для него. Осуществляющее, тем или иным образом посылающее на путь раскрытия потаенности есть как таковое спасительное. Ибо оно дает человеку увидеть высшее достоинство своего существа и вернуться к нему» (Там же, с. 236). Любопытно, что это означало бы возвращение философии к средневековой форме «книги природы». То есть, посредством чтения и экзегезиса этой книги человеком обнаруживался бы ее автор, «бытие», Бог.

Не иронично ли, что тяготеющая к пиетизму феноменология, гностическая либо агностическая, вынуждена прибегать к возрождению средневековых форм этимологизирования и экзегезиса?

«Раскрытие потаенности» есть осознание потенциалов, увиденных сквозь затмевающую их завесу (актуальных) вещей — благодаря восприимчивости, предоставленной нам электрическим фоном или акустическим пространством. Это затмение бытия, потенциальности, реального Хайдеггер именует «нигилизмом».

Иными словами, нигилистическими являлись визуальное пространство и визуальная предрасположенность к абстрактной метафизикой в качестве их следствия, отсекавшие нас от восприимчивости к фону, к бытию как первооснове всего сущего. Однако, как заметил Эрик Фромм в «The Anatomy of Human Destructiveness», интериоризация всякой технологии или техники сама по себе является формой нигилизма. Упраздняя разделение на внутренний и внешний мир, обращая нас вовнутрь, новый фон акустического мировосприятия превращает «внешний мир» (более не являющийся тем, что «там вовне») в вышедший из употребления фрагмент воображения. Было бы неплохо постоянно помнить изречение Виндама Льюиса о человеке, находящемся в гармонии с его технологиями — «хорошо приспособленный человек есть робот» — его человечность отключена и собой он представляет не что иное, как всего-навсего сервомеханизм. Обращая внимание на всепроникающую и конфигурирующую власть нового фона гутенберговой технологии Александр

Поп предостерегал своих читателей от «самодовольной» одержимости и увлечения практическими выгодами прикладного знания. В примечании к «Dunciad», Book III: 1.337, он говорит: «Не мни себя в безопасности, благосклонный читатель, в твоём пренебрежении к инструментам подобного рода революции в учености, или же презирая тех слабосильных агентов, что описаны в нашей поэме, но помни, что «Голландские» предания в одном месте сообщают о том, как была затоплена подавляющая часть их провинций из-за одной маленькой дырки, проделанной в одной из плотин одной-единственной «Водяной крысой».

Эта глава была посвящена рассмотрению алфавита и его роли в создании визуального нажима, трансформировавшего общество и интеллект древних греков, в создании Запада как характеризующегося индивидуализмом и абстрактно-концептуальным схематизмом. В настоящем разделе нами были затронуты некоторые аспекты из областей науки, литературы и философии для того, чтобы показать, в какой степени одними и теми же формальными структурами мировосприятия являются сегодня проникнутыми буквально все аспекты существования в двадцатом веке на Западе, возвращая нас вспять в акустической и мультисенсорной матрице чувственного восприятия, общей как Востоку, так и прелитературной Греции. На сегодняшний день распространенными и общепринятыми в западной науке — старой науке — теориями коммуникации не может быть предоставлено вразумительное понимание электрических технологий. Это непосредственно приводит нас к рассмотрению недавних открытий в неврологии, формальных структур восточной и оральных культур, соотносимых с таковыми нашей собственной, и тетрадических «законов медиа» как предоставляющих теорию коммуникации, служащую мостом между античной и современной фазами западной культуры.