

УДК 7.01

doi:10.35853/vestnik.gu.2023.2(41).15

Становление мультимодальной эстетики и арт-практики на основе феминистской философии языка и чтения

Маргарита Юрьевна Гудова

Уральский федеральный университет, Екатеринбург, Россия,
M.J.Gudova@urfu.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9628-0451>

Аннотация. В данной статье автор прослеживает процесс становления новых отраслей эстетического знания: медиаэстетики и мультимодальной эстетики в российской и зарубежной гуманитарных науках, таких как журналистика, литературоведение, педагогика, семиотика. Автор подчеркивает специфику предметных полей медиаэстетики как эстетики «новых медиа» и мультимодальной эстетики как эстетики искусства «новых форм» (гибридизированного, цифрового искусства). Для того чтобы показать научные основания, на которых формируются не только новые предметные поля современной эстетики, но и новые эстетические подходы, позволяющие более точно выявлять и концептуализировать содержание гибридизированных цифровых арт-проектов, автор применяет историко-эстетический метод. Такой метод позволяет прочертить линию исторической преемственности от идей диалога культур и полифонического романа М. М. Бахтина, идеи множественности языков культуры Ю. М. Лотмана к идеям множественности языков и полилога Ю. Кристевой, и от нее к дискурсивной семиотике и мультимодальной грамотности Г. Кресса, и, наконец, к транспозиционной грамматике Б. Коупа и М. Калантцис. В качестве иллюстрации того, как методики транспозиционной грамматики и мультимодальной эстетики помогают понять гибридизированные цифровые арт-проекты, приведен кейс с проектом Т. Махачевой «Дорогие...» (2019). В результате разбора кейса выявлено, как различные способы трансляции информации (модальности) передают множество значений, на их основе возникает множество смыслов, и как интерференции смыслов, производимых различными способами передачи информации, влияют на художественно-эстетические переживания читателей-зрителей-слушателей проекта.

Ключевые слова: медиаэстетика, мультимодальная эстетика, транспозиционная грамматика, Т. Махачева, философия чтения, Ю. Кристева

Для цитирования: Гудова М. Ю. Становление мультимодальной эстетики и арт-практики на основе феминистской философии языка и чтения // Вестник Гуманитарного университета. 2023. № 2 (41). С. 152–163. DOI 10.35853/vestnik.gu.2023.2(41).15.

The Emergence of Multimodal Aesthetics and Art Practice Based on Feminist Philosophy of Language and Reading

Margarita Yu. Gudova

Ural Federal University, Yekaterinburg, Russia,
M.J.Gudova@urfu.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9628-0451>

Abstract. In this paper, the author traces the process of the emergence of new branches of aesthetic knowledge – media aesthetics and multimodal aesthetics – in Russian and Western humanities including journalism, literary criticism, pedagogy, and semiotics. She highlights the specificity of the subject field of media aesthetics as the aesthetics of ‘new media’ and the subject field of multimodal aesthetics as the aesthetics of new art forms (hybridized, digital). The author

exploits a historical-and aesthetic method to demonstrate the scientific foundations upon which not only new subject areas but also new aesthetic approaches are formed enabling for a more precise identification and conceptualization of hybridized digital art projects. This method allows the researcher to draw a line of historical continuity from the M. M. Bakhtin' ideas of the polyphonic novel and the dialogue of cultures and Yu. M. Lotman's plurality of cultural languages, to Julia Kristeva's multiplicity of languages and polylogue, to G. Kress's social semiotic and multimodal literacy, and finally, to the transpositional grammar of B. Cope and M. Kalantzis. To illustrate how the methods of the transpositional grammar and the multimodal aesthetics help to conceive hybridised digital art practices the case projects of T. Makhacheva "Dear..." (2019) is presented. The analysis of the case revealed how different modes of information translations (modalities) convey a multitude of meanings, how a variety of connotations emerges from them, and how the interference of meanings generated by different modes of information transmission affects the artistic and aesthetic experience of the reader-viewer-listener of the project.

Keywords: media aesthetics, multimodal aesthetics, transpositional grammar, T. Makhacheva, philosophy of reading, Julia Kristeva

В современной эстетике возникают всё новые и новые предметные области, становящиеся в результате культурно-цивилизационной эволюции/революции конца XX века [Закс 2018, с. 41]. К таким новым предметным областям сегодня относятся медиаэстетика и мультимодальная эстетика – эстетика искусства «новых форм», охватывающего самые разные гибриды, создаваемые на основе информационно-компьютерных технологий.

Медиаэстетика как особая предметная область находится в процессе своего становления. Термин «медиаэстетика» не является устоявшимся и общепринятым ни в среде эстетиков, ни среди специалистов по медиакоммуникациям и журналистике; его проектной концептивной разработкой с начала 2010-х годов занимаются такие авторитетные российские исследователи, как М. А. Бережная (см., напр.: [Бережная 2017; Бережная 2019]), М. В. Загидуллина (см., напр.: [Загидуллина 2019; Загидуллина 2022]), В. В. Савчук (см., напр.: [Савчук 2018; Савчук, Очеретяный 2021]), С. И. Симакова (см., напр.: [Симакова 2018; Симакова 2020]). Широко известны публикации этих ученых и выступления на темы эстетики и медиа; дискуссии по проблеме медиаэстетики на международных и российских конгрессах эстетиков и на конференциях по медиажурналистике и медиаобразованию вызывают широкий интерес. Однако различное понимание концепта «медиа» приводит к тому, что у журналистов, эстетиков и представителей медиафилософии складывается различное понимание того, что такое медиаэстетика и мультимодальная эстетика.

Существенный вклад в содержательное наполнение медиаэстетики как особой отрасли научного знания на стыке эстетики, медиакоммуникативистики и журналистики вносят ученики М. В. Загидуллиной, разрабатывающие различные контекстуальные интерпретации этого концепта: применительно к интерфейсам – А. Р. Медведева (см., напр.: [Медведева. Медиаэстетические границы ... 2021; Медведева. Медиаэстетические функции ... 2021]), к поликодовым языкам журналистских текстов – Е. Б. Фрутерман, к креативным возможностям «новых медиа» – И. В. Топчий (см., напр.: [Топчий. Медийный SMM ... 2018; Топчий. Соцсети и СМИ ... 2018]). В результате исследовательских проектов этих ученых произошло определение предметного поля медиаэстетики как прикладной науки, разрабатывающей эстетические проблемы «новых медиа».

В то же время за пределами медиаэстетики остается обширное предметное поле эстетических исследований искусства «новых форм» – био-техно арта, science арта, digital арта, media арта, искусства виртуальной и дополненной реальности, и многое другое. Все эти «новые» художественные формы рождаются в результате синтеза/гибридизации различных *способов передачи информации* к органам чувств воспринимающего человека, так называемых *модусов*. В результате гибридизации различных модусов бытия информации: вербального текста, объема, звука, цвета, света, запаха,

изображения, движения, тактильности, возникают художественные формы множественной модальности или мультимодальные художественные формы. Прикладная наука, разрабатывающая эстетические проблемы искусства новых мультимодальных художественных форм, известна сегодня под названием мультимодальной эстетики.

Теоретические основы мультимодальной эстетики, как и медиаэстетика, берет не только в классической эстетике Платона и Аристотеля, Баумгартена, Канта и Гегеля, но и в постструктуралистской эстетике Р. Барта и У. Эко, Ж. Деррида и Ю. Кристевой, Ж. Делёза и Р. Гваттари, в теории мультимодальности Г. Кресса, М. Холидея, Т. ван Льювена, в транспозиционной грамматике Б. Коупа и М. Калантцис. О сложном пути становления и многоуровневых философско-семиотических основаниях пишут такие представители новой эстетики, как О. Грау, М. Шувакович, Л. Манович и другие.

Становление семиотической теории мультимодальности было начато трудами основателей Новой Лондонской группы Гюнтера Кресса, Мэри Калантцис и Билла Коупа в середине 90-х годов. В своем интеллектуальном движении они опирались на представления классической семиотики о природе знаков и знаковых систем, на труды французской школы структурализма и постструктурализма, в особенности Ю. Кристевой и Ж. Деррида, на идеи российских исследователей, такие как учение М. М. Бахтина о диалоге как способе существования культуры и Ю. М. Лотмана о культуре как тексте, а также на работы других представителей Московско-тартуской семиотической школы, с которыми стремились познакомиться в переводах.

Британский семиотик Г. Кресс высказал идеи мультимодальной грамотности в связи с распространением новых средств трансляции информации – компьютеров и мобильного интернета, появлением текстов новой смешанной, гибридной природы, когда графические, визуальные, аудиальные, видеофрагменты сливаются в единый текст, передаваемый при помощи современных гаджетов [Kress 2005, p. 7].

Умение читать и интерпретировать такие полиморфные/гибридные тексты «новой природы», оценивать, формировать на их основе новые мультимодальные значения и наделять их смыслами в процессе создания и чтения Г. Кресс называет «мультимодальной грамотностью» [Kress 2005, p. 21]. Она складывается и из грамотного прочтения каждого отдельного мономорфного фрагмента текста, и из грамотной интерпретации смысловых интерференций, происходящих при одновременном восприятии разноканальной/мультимодальной информации, передаваемой полиморфными текстами смешанной природы.

Гюнтеру Крессу удалось эксплицировать идеи мультимодального чтения в эпоху мобильного интернета и сделать их основополагающими для развития системы новой грамотности и транспозиционной грамматики, разрабатываемой его единомышленниками Биллом Коупом и Мэри Калантцис [Kalantzis, Cope 2022].

В книге, посвященной транспозиционной грамматике, Б. Коуп и М. Калантцис много говорят о том, что создание транспозиционной грамматики стало возможным только после того, как науки и философия преодолели чисто лингвистическое понимание языка и перешли сначала к его семиотическому, а затем и эстетическому пониманию. Именно на понимании языка как универсальной знаковой системы, а текста как значащей системы знаков, воплощающих определенную мысль, строят они свою грамматику. При этом основным положением становится утверждение множественной модальности средств передачи мысли – транспозиции. Коуп и Калантцис выделяют такие модусы, как Text (письменное слово), Image (изображение), Space (пространство), Object (вещь), Body (живое тело), Sound (звук), Speech (речь). Они рассматривают эти модусы как значащие формы, способные воплотить и передать мысль, а также объединяться и/или взаимопревращаться для передачи более сложных высказываний. Ряд функций модусов в процессе смыслообразования, которые также специфицируют каждый из вышеперечисленных модусов, они определяют следующим образом: Reference (“what’s this about?” – что есть предмет высказывания?), Agency (“who or what is doing this?” – кто производит высказывание?), Structure (“how does this hang together?” – ка-

ким образом формируется высказывание?), Context (“what’s this connected with?” – с чем связано высказывание?), Interest (“what’s this for?” – для чего сделано высказывание?) [Kalantzis, Cole 2022, p. 4]. Как они пишут, задача транспозиционной грамматики – выявить различия оттенков смысла при передаче одной и той же мысли разными способами или в разных значащих формах: в слове, в изображении, в пластике тела, в звуке, в письменном тексте или устной речи, в бытовой вещи или архитектурном пространстве, познать законы синтаксиса различных художественных языков и возможности расширения креативности за счет гибридизации языков. Возможность мысли быть выраженной различными модусами или в их сочетании и быть переведенной с языка одной модальности на язык другой, для Г. Кресса, М. Калантцис и Б. Коупа проистекает из универсальной природы языка вообще как знаковой системы и множественности языков общения и языков искусства как систем означивания. В транспозиционной грамматике выразительно-функциональные и коммуникативно-смысловые различия языков приобретают формализованное выражение, которое позволяет на этой основе не только создать особый раздел прикладной эстетики мультимодального, гибридного, полиморфного искусства, но и сформировать гуманитарные основы компьютерного языкового переноса не только для вербальных письменных текстов, но и для текстов иной природы и текстов так называемой «новой природы».

Ученые Новой Лондонской группы выделяют три этапа на пути от философии классического книжного алфавитного чтения к философии мультимодального чтения: 1) лингвистическое понимание текста и чтения, 2) семиотическое понимание текста и чтения и 3) эстетическое понимание текста и чтения.

Лингвистическое понимание текста сформировалось в философии языка XIX века и развивалось на протяжении всего XX века, когда чтение понималось в пределах лингвистической и традиционной литературоведческой науки как практика восприятия и интерпретации исключительно вербальных текстов.

В первой половине XX века стало распространяться чтение иллюстрированной книгопечатной продукции: книг, газет, журналов, отрывных календарей, произошло рождение жанра комиксов и ребусов. Научно-теоретическое осмысление этих процессов привело к возникновению семиотического понимания текста, что воплотилось в работах Ф. Соссюра и Ч. Пирса и было развито во Франции Р. Бартом и учениками его школы, а в России Ю. М. Лотманом и его последователями. Это, в свою очередь, определило семиотическое понимание чтения как процесса интерпретации текстов разной природы, в том числе и визуальной, и предметной, и гастрономической, как это было сделано в трудах Р. Барта о фотографии, и смешанной природы, как это случилось в работах Ю. Лотмана о великосветских обедах или карточной игре, Д. Лихачева о садах и парках.

Эстетическая философия языка, текста и чтения прошла также долгий путь формирования и в немецкой философии XX века нашла свое воплощение в трудах М. Хайдеггера о поэзии Г. Гельдерлина и Г. Гадамера о живописи барокко, а в России в блистательном труде М. С. Кагана «Град Петров» о Санкт-Петербургском тексте культуры, в трудах В. Н. Топорова о Москве и московском тексте, и в книге В. В. Абашева «Пермь как текст», и многих других, работавших над проблемой городских текстов, культурных кодов и проблемой их прочтения и интерпретации, трудах Вяч. Иванова о звучащем и незвучащем. Благодаря трудам этих выдающихся ученых в российской эстетике теория мультимодальности сегодня наиболее полно реализована не столько в философии искусства, сколько в эстетике и семиотике города, поскольку на примерах текстов Москвы, Санкт-Петербурга, Перми отечественными учеными были выявлены те же закономерности становления смысла сложного мультимодального текста, что и их зарубежными коллегами.

Основополагающие принципы, называемые Г. Крессом и Т. ван Льювенем принципами «дискурсивной семиотики», а их последователями – принципами «мультимодальной эстетики», состоят в том, что в каждом гибридизированном эстетическом

тексте выявляется смысловое взаимодействие модусов, это взаимодействие осуществляется непрерывным и взаимодополнительным образом, интерпретируется и понимается на фоне расширяющихся контекстов, правила взаимопревращения модусов и взаимообогащения смыслов определяются правилами транспозиционной грамматики [Kress, Leeuwen 2001, p. 152].

Идеи, высказанные по поводу мультимодальной эстетики, дискурсивной семиотики и транспозиционной грамматики учеными Новой Лондонской группы, до сих пор являются предметом постепенного освоения для молодых российских эстетиков. Это говорит о том, что на наших глазах происходит становление новой отрасли эстетического знания. Одновременно молодые ученые конструируют и язык исследований в мультимодальной эстетике, новый категориально-понятийный аппарат, синтезирующий в себе и категории прежней эстетики, и теории машин, и алгоритмов. Это объясняется тем, что, анализируя мультимодальные способы передачи информации, авторы таких исследований вынуждены переходить от аналитических процедур исследования интерфейса к синтетическим процедурам описания нового характера производства коммуникации в сетевой среде новых медиа, когда объясняются тончайшие моменты произведения не только репрезентации интеллекта и его овеществленных сущностей в виде страниц электронных дневников – блогов, статей и книг, видеолекций, подкастов, но и собственно произведения культуры передачи знания, творения новой цифровой культуры общения автора и читателя-зрителя-слушателя в новой мультимодальной и медиаэстетической среде, формируемой многослойными тензорами интерфейса. В качестве показательного примера можно привести работу А. Р. Медведевой «Медиаэстетические функции интерфейса в культурно-просветительской журналистике» [Медведева. Медиаэстетические функции ... 2021, с. 38] где в качестве ключевых слов выступают «интерфейсы», «аттракторы», «домены», «тензоры», «алгоритмы» и «траектории», но отнюдь не категории классической эстетики Аристотеля, Н. Буало или А. Баумгартена.

Подобно тому как в истории искусства ставится вопрос о том, насколько цифровое или гибридное, или медийное искусство наследует предшествовавшим формам искусства, так и в эстетике встает вопрос о том, насколько новая мультимодальная эстетика является преемницей предшествующих эстетических теорий. Если в истории эстетики классического периода мы не можем найти прецедентов, то в истории эстетики XX века ближайшее родство выявляется с эстетической теорией феминистского постструктурализма Ю. Кристевой.

В сочинениях Юлии Кристевой и ее сподвижниц по феминистской постструктуралистской критике в эпоху ранних цифровых и доцифровых медиакоммуникаций мы можем обнаружить содержащиеся в имплицитном виде идеи мультимодальной эстетики, полиморфных текстов, мультимодального письма и мультимодального чтения. В данном случае постараемся проанализировать, какие из идей Юлии Кристевой и ее последовательниц по феминистскому постструктурализму помогли формированию концепции мультимодального чтения, сложившейся в работах Г. Кресса и его единомышленников в начале XXI века.

Во Франции эстетическое мультимодальное понимание текста и множественности авторства, языка и вариантов прочтения опиралось на ключевые идеи постструктурализма. Ю. Кристева и ее сподвижницы одновременно с Ж. Деррида провозгласили необходимость деконструкции оппозиций, и в том числе оппозиций рационального и эмоционального, вербального и невербального, звучащего и незвучащего выражения смысла, что открывало путь к широкому семиотическому и эстетическому переосмыслению языка в сторону множественности языков искусства и возможности самых разных форм их гибридизации, к переходу различных искусств от текстов мономорфных к полиморфным текстам сложной природы, медиа от несущих информацию к одному каналу восприятия информации, как радио – к слуху, к несущим информацию к комплексу анализаторов информации – кинематографу, телевидению и «новым медиа». На этом основании мы можем высказать гипотезу, что именно в трудах Ю. Кристевой и

феминистской постструктуралистской критики случился поворот к эстетическому пониманию языка, текста и чтения в единстве вербальных и невербальных выразительных средств в интонационно-ритмической организации устной речи и письма, чтения.

Перейдем к анализу работ Ю. Кристевой, подтверждающих нашу гипотезу. Переводя на французский язык работы М. М. Бахтина и интерпретируя его идеи о диалоге, полифонии, тектонической форме произведения и его энергичной составляющей, эмоционально-волевым тоне, Ю. Кристева сделала несколько радикальных выводов на пути от литературоведения к семиологии. Первый ее смелый комментарий к переводу М. Бахтина состоял в том, что отныне литературный язык следует изучать как одну из исторических форм существующих знаковых систем. *«Поэтический язык представляет собой такой способ деятельности, различные типы которого имеют конкретное существование в истории знаковых систем»* [Кристева 2005]. Второй комментарий утверждал, что поскольку «язык – это практика», то литературу нужно изучать в аспекте процесса *«производства – то есть становления литературного произведения в единстве языка и идеологии»* [Кристева 2005]. Третий комментарий состоял в том, чтобы изучать литературный язык в его коммуникативном аспекте с точки зрения его эротизма, то есть *«обращенности к другому и желания другого»* [Там же].

В 70-х годах XX века Юлия Кристева развила теорию женских способов означения мира, в которой опиралась на идеи диалога М. Бахтина и на идеи открытого произведения и интертекстуальности У. Эко. «Мужское» и «женское» в произведении, с точки зрения Ю. Кристевой, могут быть исследованы как два различных модуса текста, составляющих две стороны единого знако- и смыслообразующего процесса. Интертекстуальность была проанализирована Юлией Кристевой на примере первого типа гибридизации художественных языков в эпоху европейского Средневековья – в эпоху создания рукописных книг и первых примеров гибридного текста и мультимодального чтения. В романе, по мнению исследовательницы, сливаются устный дискурс (светская литература) и изогнутое пространство (объем в противоположность линии); с помощью этих двух приемов была сделана попытка преодолеть линейность и одноголосие эпоса (символа) в рамках выразительности (книги, понимаемой как двойник идеи, письма как репрезентации) [Кристева 2004, с. 533]. Каждая книга предстает, по мнению Кристевой, как Сумма книг. Это достигается благодаря тому, что уже ранние средневековые авторы цитируют всех ранее прочитанных авторов, снабжая их тексты своими комментариями/со-размышлениями. Такое диалогическое принятие другой идеи или книги, с точки зрения Ю. Кристевой, было обусловлено «женской» способностью воспринимать.

Для Кристевой «женское», воспринимающее осмысление мира является самым способом существования языка – интуитивным, основанным на темпоритмических интонационных движениях, подавленным и скрытым, имплицитным, но, тем не менее, доступным для создателей произведений [Кристева 2004, с. 21]. В теории «женского» означивания Ю. Кристевой подсознание воплощается во внутренней невыразимой речи, лишенной озвучивания голосом как инструментом репрезентации. Соответственно процесс соотнесения предмета со своим знаком и значением становится процессом, регулируемым не деятельностью сознания, а на основе ритмической структуры высказывания – особого семиотического интонируемого ритма, который регулируется бессознательными импульсами и разрушает традиционную логику констант и пределов. Поскольку сам процесс смысло- и знакопорождения у Кристевой оказывается ритмической пульсацией, означиванием, интонированием, то результатом его является застывающая в «стазах» энергия либидо, которая отныне представляет собой «неэкспрессивную целостность, конструируемую этими импульсами в некую постоянную мобильность, одновременно подвижную и регламентируемую» [Кристева 2004, с. 23].

Как пишет И. Ильин, «из всех постструктуралистов Кристева предприняла попытку дальше всех заглянуть “по ту сторону” языка – выявить тот “до-вербальный” уровень существования человека, где безраздельно господствует царство бессознательного, и вскрыть его механику, понять те процессы, которые в нем происходят» [Ильин 1996,

с. 133]. Это проявляется в том, что «текст» она определяет через вопрошающие, незавершенные состояния систем знаков: «будучи погруженным в язык, (текст) являет собой то, что наиболее чуждо ему, что постоянно его вопрошает, изменяет, вырывая из пут бессознательности и автоматизма повседневного употребления» [Ильин 1996, с. 136]. Означивание, понимаемое как пульсация смысла, проступающего в предмете, ведет к тому, что смысл овеществляется, а живой, пульсирующий ритм наделяет предмет и знак характером живой плоти. Текст становится в этом случае «эротическим телом», в котором господствует энергия либидо. «Поэтическая практика... воплощает этот постоянный переход от знака к не-знаку и от субъекта к не-субъекту, каковым и является поэтический язык» [Кристева 2004, с. 288]. Поскольку смысл не предзадан предмету заранее, не существует «вне и до» процесса означивания, то соотношение означаемого и означающего проходит каждый раз свое становление заново, и каждый субъект высказывания формирует свой собственный язык и свою собственную логику высказывания и смысла. Как пишет Ю. Кристева, «единственная позитивность, приемлемая в современную эпоху, – это увеличение количества языков, логик, различных сил воздействия» (цит. по: [Ильин 1996, с. 142]).

Теория двух типов означивания (символического и семиотического) и придания миру смысла позволяет Кристевой рассмотреть каждый текст в единстве *пра*логических, иррациональных, ритмо-интонационных компонентов, рассматриваемых в качестве привилегированных компонентов языка, его *пра*элементов и рациональных, логико-синтаксических и символа-семантических компонентов.

Способом воссоздания целостности мира и текста Ю. Кристева называет символическую функцию воображения, она позволяет автору и читателю осознать свою воображаемую причастность к некоей социальной общности, найти общие символы и ритуалы, в которых воображаемая общность закрепляется, осознается и становится. Снятие противоречия символического и семантического в едином тексте произведения искусства Ю. Кристева связывает с наслаждением от текста, которое, по ее мнению, бессознательно притягательно в процессе чтения.

Рождение полиморфных текстов, или текстов сложной новой природы, Ю. Кристева связывает с особенностями художественных знаков, или знаков, принадлежащих к вторичным моделирующим системам, одной из которых является искусство. «Наличие в знаке двух регистров, которые выявляются и используются с помощью трансформационного метода (в том числе и в трансформационной структуре романа), обуславливает *полиморфизм* системы знака; поэтому мы должны по-разному осмысливать уровень означаемого и уровень означающего, которые могут существовать лишь в неразрывной связи друг с другом» [Кристева 2004, с. 580]. Вслед за Ю. Кристевой тексты гибридной природы, где происходит приращение смысла за счет интерпретационных интерференций монолингвальных форм, мы будем называть полиморфными текстами.

Начавшаяся во Франции работами Юлии Кристевой, Люси Иригэри, Элен Сиксу борьба за «женские» тексты была борьбой женщин-интеллектуалок за права синтетического эксплицитно-имплицитного поэтического языка. «*Язык некоторых романов как раз и представляет собой пространство, где можно расслышать, как происходит это раздробление “я” – его полиморфизация... правильнее применить к выделяемой Бахтиным предметной области термин “транслингвистика”*» [Кристева 2005]. Предлагая новый режим функционирования языка, когда язык литературы сливался с языком музыки, графики, кинематографа, французские феминистки пытались создать новые модели чтения и письма, осуществить ритуальную культурно-лингвистическую инверсию, при которой сами языковые дискурсивные процедуры и формулы становились практиками властного языкового сопротивления и организации нового смыслового порядка: считывать не только сказанное, но и подразумеваемое, пропущенное и замолчанное автором, переданное в паузах и интонации молчания, реконструировать контекст высказывания из описания декораций ситуации речевого общения, синтезировать смыслы высказывания на основе анализа информации, считанной с разных ка-

налов передачи информации в каждом особом случае. Когда Ю. Кристева называет эстетику М. Бахтина транслингвальной, то она вплотную походит к тому, чтобы предвосхитить мультимодальную эстетику и транспозициональную грамматику.

Кристева противопоставляет патриархатному монологизму классической литературы полифонизм, открытый Бахтиным у Достоевского: *«Бахтин сделал литературную теорию восприимчивой к тому, что предлагает ей современная литература. Ведь полифонический роман, открытый Бахтиным у Достоевского, укоренен в том самом треснувшем “я” (Джойс, Кафка, Арто придут позже Достоевского (1821–1881), но уже Малларме – его современник), где как раз и заявляет о себе современная литература: множественность языков, столкновение дискурсов и идеологий – без всякого завершения, без всякого синтеза – без “монологизма”, без осевой точки. Все “фантастическое”, “онирическое”, “сексуальное” говорит именно на языке диалогизма – нескончаемой и неразрешимой полифонии»* [Кристева 2005].

С точки зрения французского постструктурализма общепринятый язык речевого и письменного общения не выражает реальный мир, хотя имеет к этому интенцию, поскольку его возможности ограничены рационалистичными моделями языка, направленными на считывание исключительно вербализованной информации в сообщении. «Язык, который рассматривает себя как полностью переводимый, способный к формализации в терминах логики в форме аксиом, дедукций, заключений, теорем, стремящийся свести множество значений к одному... сведен к манипулирующему контролю “знающего субъекта” и является языком, лишенным всякой игры и удовольствий» [Жеребкина 2007, с. 140]. Этот так называемый рациональный способ передачи и получения информации абстрагируется от информации, передаваемой невербальными средствами языка, такими как ритмо-интонации, а также невербальными средствами передачи информации в очном непосредственном общении, такими как жесты, мимика, запахи, прикосновения.

Между тем, как утверждали классики феминистского постструктурализма, языковая реальность конструируется всеми говорящими, пишущими, читающими субъектами и потому имеет право быть признанной полисубъектностью языка, и в том числе право на не-рационалистический и не-логоцентрический, а смешанный, основанный на дополнительности способ высказывания, речи и письма.

Принятие феминистским постструктурализмом новых форм чтения и создания полиморфных по своему строению и креолизованных по своему восприятию текстов ярко проявляется в современной прозе и драматургии, кино и театре, перформансах и инсталляциях, практиках медиа-арта, видео-арта – во всех сложных полиморфных текстах современного искусства, манифестирующих практики нового мультимодального чтения и новую мультимодальную эстетику.



Рис. 1. Инсталляция Таус Махачевой «My dear» в ММММ, 2019.
(Источник: [Выставка номинантов ... 2019])

Проанализируем с точки зрения воплощения мультимодальной эстетики и «транспозиционной грамматики» один из самых ярких проектов искусства «новых форм», выполненных в духе гибридизации и интерференции языков художественной выразительности. Предметом нашего анализа является проект «My dear», или «Дорогие Р., Р., К., С., М., А., С., С., К., И., Г., Л., А., А., Л., П., Г., И., Д., Д., М., С., Б., О., Ф., Ф., Р., Д., М., Е., Л., И., Ф., Л., А., М., Т., К., К., Л., П., Ф., В., А., Л., Л.» Таус Махачевой [Махачева 2018]. Эта работа была создана при поддержке I Рижской Международной биеннале современного искусства «Это было навсегда, пока не кончилось» (куратор Катерина Грегос), которая проходила со 2 июня по 28 октября 2018 года и там же впервые экспонирована. В 2019 году эта инсталляция была представлена на соискание премии В. Кандинского в Московском Медиа Арт Музее.

Reference (“*what’s this about?*”). В этом проекте мольбы о прощении выражены в устном звучащем и интонируемом слове и в письменных текстах, которыми испещрены стены пространства экспонирования. Авторами текстов являются художники, кураторы, исследователи, писатели, такие как Сабих Ахмед, Барт де Баре, Анастасия Блохина, Дэни Бёрроуз, Нажра Вахид, Джессика Вон, Ана Кавиц, Аарон Сезар, Леон Контини, Линда Досталкова, Суад Гараева, Катерина Грегос, Кат Херриман, Патрик Хоу, Мария Иссерлис, Язан Халили, Дарья Кирсанова, Снежана Крастева, Тара Ласрадо, Поппи Литчфилд, Басим Магди, Таус Махачева, Франческо Манакорда, Дэвид Макдермотт, Агния Миргородская, Андрей Мизиано, Моника Нарула, Ольга Нойвирт, Леонардо Герра Сераньоли, Владислав Шаповалов, Анита Сифф, Салли Таллант, Мадина Тлостанова, Нина Уэйкфорд.

Agency I (“*who or what is doing this?*”). Письменный текст и устная речь являются лишь двумя из многих каналами трансляции информации и способами смыслообразования в этом проекте. Для озвучивания текстов были приглашены такие журналисты, дизайнеры, художники, исследователи, представляющие разные страны, народы, возрасты, гендерные идентичности, как Чарльз Оллкинс, Сабра Аирес, Мотив Биньола, Паула Богутин, Сьюзен Чемпион, Дмитрий Чичков, Мофор Франк Дама, Эван Гершкович, Маикл Гибсон, Юлия Грицай, Марина Жиделева, Куку Кунал, Икуру Куваджима, Таус Махачева, Шушана Манахимова, Дина Милд, Эдвард Опп, Игорь Пластун-Сыроватченко, Матео Куинлан, Эмили Радославлевич, Полина Райзанен, Эндрю Рот, Петр Сауэр, Эрнестс Смитс, Ноа Снайдер, Уилл Вернон, Эндрю Уинн, Элиза Уинн. Голоса и тексты столь разных людей делают написанное/прочитанное и произнесенное/услышанное в этом хоре голосов слово универсальным, общечеловеческим.



Рис. 2. Инсталляция Таус Махачевой «My dear» на I Рижской Международной биеннале современного искусства, 2018. (Источник: [Махачева 2019])

Agency II (“*who or what is doing this?*”). При этом большую роль в перцепции этого проекта и смыслообразовании играет пространство, в котором экспонируется инсталляция. На Рижской биеннале это был квадратный зал, где слушатели/зрители/читатели могли свободно двигаться в любом направлении между репродукторами. В МММ движение было организовано вдоль узких коридоров музея, где посетители могли двигаться только вперед и назад в двух встречных направлениях. В качестве материальных объектов этой инсталляции выступают репродукторы, свисающие с потолка в МММ или установленные на треногах на высоте человеческой головы в залах I Рижской Международной биеннале. Из множества репродукторов звучат устные просьбы о прощении, так, что слушатели/зрители вынуждены лавировать между ними как между головами неведомых существ, молящих о прощении. Другой разновидностью материальных объектов инсталляции являются нанесенные на стены музея тексты мольбы о прощении, воспроизводимые голосами из репродукторов. Транспозиция одной и той же мысли от визуально воспринимаемого, графически запечатленного письменного текста к устному звучащему и интонируемому слову создает интерференцию смыслов, усиливаемую эхом транслируемых из множества репродукторов слов, среди которых звучат рефреном: «My Dear» и «Sorry».

Structure (“*how does this hang together?*”). Разница в приемах экспонирования в Риге и в Москве позволяет оценить тонкие смысловые различия, рождающиеся от того, в каком пространстве происходит инсталляция: в узком коридоре, где посетитель зажат между стенами и репродукторами и вынуждены слушать и слышать каждым ухом звучащие слова извинений и просьб о прощении, произносимые мужскими и женскими голосами и преследующие на всем пути прохождения коридора музея, где из пространства звучания невозможно вырваться, а тексты, расположенные прямо на стенах, преследуют глаз, создавая ситуацию неизбежности вербально-визуального или аудиального прочтения/проговаривания этих текстов читателем-зрителем-слушателем. Это слияние актов слушания и прочтения делает ситуацию партисипационной, а художественное вовлечение неизбежным. Другое дело большой просторный зал, где звук не преследует, но окружает со всех сторон, позволяет подойти в произвольном порядке к любому из репродукторов и прослушать обращение именно из него, выделить определенное обращение из общего хора. Также и тексты, размещенные у входа в зал, предвещают ситуацию просьбы, обращения, мольбы и молитвы, но не делают ее неизбежной, поскольку тексты существуют на плоскости стенда, а звуки голосов заполняют объем выставочного пространства, стендов не хватает, чтобы этот объем обнять и заполнить.

Context (“*what’s this connected with?*”). Принципиально важным является и различие в форме репродукторов в первом и во втором случаях. Если репродуктор, машина по трансляции голоса, может быть отнесена к разряду «материальный объект», то звучащий транслятор, свисающий на мощной штанге-лиане с потолка или в виде головы, стоящей на треноге, становится уже «телом»; не живым, но имитирующим внешние признаки живого существа. В первом случае – скорее зверя, змея, сползающего и свисающего с потолка, со всеми своими искушающими и жалящими, и убивающими ядами, во втором случае – прочно стоящего на трех ногах, но не имеющего ничего человеческого, кроме голоса, робота.

Interest (“*what’s this for?*”). Организация ситуации интеракционистского бродяжничества воспринимающего внутри хора говорящих человекоподобных репродукторов рождает совсем другие аллюзии с расчеловечиванием мира и отношений, с бесконечной и неизбывной виной человека за превращение человека в одного из одиноких существ в мире живого и безжизненного, но принимающего на себя человеческие формы и функции. Тексты и голоса в каждом случае остаются одними и теми же, но проект Таус Махачевой наполняется новыми смыслами, и каждое новое экспонирование этой инсталляции в ином пространстве будет добавлять новые функции, прежде всего структурные и контекстуальные.

Таким образом, взгляд на мультимедийную инсталляцию с точки зрения мультимедальной эстетики и транспозиционной грамматики позволяет не просто декларировать множественность смыслов каждого уникального художественного проекта, выполненного с использованием современных технических средств создания и воспроизведения, но подробно и структурированно описать каждый гран в приращение смысла, когда анализируется в определенном алгоритме совокупность модусов и смыслообразующих движений каждого из них, а затем их интерференции.

Список источников

1. Бережная М. А. Эстетика журналистики как область исследования // Век информации. 2017. № 2-2. С. 69–70.
2. Бережная М. А. Эстетическая оценка в профессиональных координатах журналистики // Вопросы журналистики. 2019. № 5. С. 47–61. DOI 10.17223/26188422/5/4.
3. Выставка номинантов 12 Премии Кандинского (09 октября – 17 ноября 2019 года) // Премия Кандинского : сайт. 2019. URL: <http://www.kandinsky-prize.ru/vy-stavka-nominantov-12-premii-kandinskogo/> (дата обращения: 22.11.2022).
4. Жеребкина И. А. Субъективность и гендер: гендерная теория субъекта в современной философской антропологии. СПб. : Алетей, 2007. 312 с.
5. Загидуллина М. В. К вопросу о разделении «эстетического» и «медиаэстетического» // Челябинский гуманитарий. 2022. № 1 (58). С. 37–45. DOI 10.47475/1999-5407-2022-10104.
6. Загидуллина М. В. Огонь в контексте медиаэстетики: ASMR-образность как новый коммуникационный тренд // Горизонты цивилизации. 2019. № 10. С. 143–155.
7. Закс Л. А. Современная эволюция/революция культуры и формирование культуроцентристской парадигмы сознания (на примере философии и социогуманитарных наук) // Известия Уральского федерального университета. Сер. 3 : Общественные науки. 2018. Т. 13, № 4 (182). С. 40–53. URL: <https://elar.urfu.ru/handle/10995/66018> (дата обращения: 05.01.2022).
8. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М. : Интрада, 1996. 254 с.
9. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики : пер. с фр. Г. К. Косикова, Б. П. Нарумова. М. : РОССПЭН, 2004. 656 с.
10. Кристева Ю. Изоляция, идентичность, опасность, культура... / пер. Г. Наумовой // Вестник Европы. 2005. № 15. С. 227–241. URL: <https://magazines.gorky.media/vestnik/2005/15/yuliya-kristeva-izolyacziya-identichnost-opasnost-kultura.html> (дата обращения: 21.12.2022).
11. Махачева Таус // Премия Кандинского : сайт. 2019. URL: <http://www.kandinsky-prize.ru/134-2019-taus-mahacheva/> (дата обращения: 22.11.2022).
12. Махачева Т. Арт-проект «Дорогие...» (2018). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Кхе5nLMPPm8&feature=youtu.be> (дата обращения: 22.11.2022).
13. Медведева А. Р. Медиаэстетические границы в интерфейсе культурно-просветительских проектов «Арзамас» и «Полка» // Знак: проблемное поле медиаобразования. 2021. № 3 (41). С. 55–62. DOI 10.47475/2070-0695-2021-10306.
14. Медведева А. Р. Медиаэстетические функции интерфейса культурно-просветительской журналистики (на примере проекта «Арзамас») // Известия Уральского федерального университета. Серия 1 : Проблемы образования, науки и культуры. 2021. Т. 27, № 3. С. 38–45. DOI 10.15826/izv1.2021.27.3.053.
15. Савчук В. В. Политики медиа и эстетика // Вестник Санкт-Петербургского университета. Философия и конфликтология. 2018. Т. 34, № 4. С. 585–596. DOI 10.21638/srbu17.2018.411.
16. Савчук В. В., Очеретяный К. А. Цифровой поворот: глобальные тенденции и локальные специфики // Вопросы философии. 2021. № 4. С. 5–16. DOI 10.21146/0042-8744-2021-4-5-16.
17. Симакова С. И. Визуальный образ в СМИ – формирование медиаэстетики потребителя массовой информации // Знак: проблемное поле медиаобразования. 2018. № 3 (29). С. 83–92.

18. Симакова С. И. Инфографика еженедельника «Аргументы и факты»: медиаэстетический потенциал // Вопросы журналистики, педагогики, языкознания. 2020. Т. 39, № 3. С. 367–377. DOI 10.18413/2712-7451-2020-39-3-367-377.
19. Топчий И. В. Медийный SMM: соединение визуального и эмоционального // Знак: проблемное поле медиаобразования. 2018. № 3 (29). С. 145–153.
20. Топчий И. В. Соцсети и СМИ: взаимодействие в эпоху «эстетического поворота» // Медиасреда. 2018. № 13. С. 217–221.
21. Kalantzis M., Cope B. *After Language: A Grammar of Multimodal Transposition // Foreign Language Learning in the Digital Age: Theory and Pedagogy for Developing Literacies* / ed. by Ch. Lütge. London : Routledge, 2022. P. 34–64.
22. Kress G. *Gains and losses: New forms of text, knowledge, and Learning // Computers and Composition*. 2005. № 22. P. 5–22.
23. Kress G. R., van Leeuwen T. *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. London : Edward Arnold Publ., 2001. 152 p.

Информация об авторе

Маргарита Юрьевна Гудова, доктор культурологии, доцент, заведующая кафедрой истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры ФГАОУ ВО «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина» (Екатеринбург, Россия).

Information about the author

Margarita Yu. Gudova, Dr. Sci. (Culturology), Assoc. Prof., Head of History of Philosophy, Philosophical Anthropology, Aesthetics and Theory of Culture Department, Ural Federal University named after the First President of Russia B. N. Yeltsin (Yekaterinburg, Russia).

Статья поступила в редакцию | The article was submitted 12.01.2023.

Одобрена после рецензирования | Approved after reviewing 23.02.2023.