

А. П. Люсый

## Автономный субъект новой медийной реальности: голографический театр слова А. Айзенберга

**Аннотация:** новая медийная реальность в статье трактуется как ситуация вызова традиционному искусству слова. Творчество современного одесского писателя А. Айзенберга трактуется как один из ответов литературы на этот вызов. Ставится вопрос о границе между просвещенческой нормой и антипросвещенческой патологией в использовании медиа и рождении нового автономного субъекта.

**Ключевые слова:** культурология, информационные индустрии, голографические импровизации, медиапросвещение, автономный субъект, вызов, фрактальная семиотика, глобальное зрелище, корректировка ожиданий, культивирование потребностей.

**Н**овая медийная реальность создает ситуацию вызова традиционному искусству слова, и литература дает на этот вызов свои ответы. Одним из таких ответов стало творчество современного одесского писателя, мастера исторических миниатюр Александра Айзенберга. С одной («исторической») стороны, критики, оценивая его прозу, проводят параллели с «лже-неронической» прозой Л. Фейхтвангера («Лженерон») и Т. Уайлдера («Мартовские иды»), с другой (текущей, властно-вертикальной) — с вечной «Осенью патриарха» Г. Г. Маркеса. О других параллелях — ниже, по ходу дела.

Легендарный Ромул размышляет о добре и зле как основных материалах госстроительства. «В грязи руки... В глине... Тяжелые кирпичи... Кирпич на кирпич... В грязи лицо строителя... Без оружия — ведь пришел строить — вот земля и вот вода... И люди стоят и смотрят... Видят они... И второй... Он такой же, как первый... Но лицо его чистое, не запачканы в глине руки — нет на нем грязи. И острый меч за его поясом... Он смеется! Никто не слышит, что говорит он, но смеется он и показывает рукой на грязь...на кирпичи... на запачканное лицо... Прыгает он... перепрыгивает легко через стену... через три ряда кирпичей... И видят это люди, смотрят они... Падают меч со звоном из-за его пояса... Поднимает его тот, что строил, что в грязи... Берет он брата левой рукой за горло, и вгоняет лезвие меча ему под ребро. Падают Рем на землю и в грязи его руки и лицо, как у брата, стоящего над ним с мечом в руках, как если бы он стоял над водами Тибра, так похожи они друг на друга, измазанные кровью и грязью, но меч только у Ромула. Смотрят люди и видят...

Кладет царь мокрый от крови меч в стену своего Города; месит глину он — в крови и грязи лицо его, руки его, стены Города его...

Бессильны добро и зло друг перед другом... Сам по себе... Слабы... Я соединил добро и зло... Я слил их воедино... Я — Rex Romul!

Я — царь Рима! Я смог это!... Я создал Вечный город, замешанный на крови и грязи, кирпичи которого — добро и зло...»<sup>1</sup>. В противоположность формулы библейского замеса (Авраам родил Исаака, Исаак родил Иакова и т.д.) формула римской истории (да и истории всех последующих «Римов»): Ромул убил Рема (и т. д.).

Вот сцена из компендуима исторических голограмм «Imperium», которая одновременно превращается в автопрезентацию авторского видения: «Август Запада (в данном случае римский император Максимилиан. — А. Л.) наблюдал из-за стены, через потайной глазок, сделанный в изображении обнаженной египетской танцовщицы, за своим гонцом. Военный трибун Прокул тряс ногой и смотрел в зеркало, любуясь собой»<sup>2</sup>. Тонкими штрихами точных деталей, воспроизводимых тройной призмой подглядывания за императором-подглядывателем, наблюдающим за своим бесхитростным и ревнивым служакой, автор воспроизводит экспозицию внутреннего, вмещающего судьбу, диалога этого императора с однажды поделившимся с ним властью Диоклетианом — тем самым, что затем совсем добровольно отказался от власти в пользу выращивания овощей. «На руках бывшего августа расплылись пятна веснушек... По коричневым, сухим мозолям ладоней перекатывалась круглая с хвостиком луковица... Он сам ее вырастил... Ему было приятно ощущение золотого шелка лука...».

Быстро проносится перед глазами вся жизнь, и Максимилиан с досадой бьет кулаком прямо по потайному глазку так, что трибун с грохотом вскакивает, хватается за меч, и в проломе стены видит... своего императора.

А вот Вителлий, недолго правивший в смутный «год четырех императоров» (69 г. н. э.) и успевший, однако, за недолгие месяцы правления накануне

<sup>1</sup> Айзенберг А. Imperium. СПб.: Алетейя, 2007. С. 10–11.

<sup>2</sup> Там же. С. 35.

своего убийства впасть в странный властный паралич, со спокойной улыбкой задумывается о том, как бы его описал со стороны беспристрастный наблюдатель. Затянувшийся пир, прерываемый насильственной очисткой переполненного желудка, вгоняет в тяжелый сон с непрерывным кружением какого-то разноцветного колеса (не однозначно красного или желтого).

Автор определяет жанр всех своих вышедших одна за другой трех книг («Imperium», «Страсти» и «Узурпаторы») как «голографические импровизации», и это носит едва ли не буквальный характер. Голография, как известно, — способ достижения особого типа трехмерного изображения, проецируемого лучом чистого лазерного света. Этот луч проходит сквозь призму, которая затем делит его на две ветви. Одна из них, рабочий луч, нацелена на фотографируемый объект, в результате чего объект отражается обратно на фотографическую пластину или пленку. Другая ветвь, относительный луч, нацелена непосредственно на фотографическую пластину. Места встречи лучей (паттерны препятствия) записываются на пленке, сохраняющей трехмерное изображение голограммы. В результате чередования темных и светлых полос или пятен, возникающих в ходе взаимодействия сигнальной и опорной волн лазера, возникает интерференционная картина<sup>3</sup>, включающая полную информацию об амплитуде и фазе сигнальной волны, т. е. об объекте. Примерно то же делает Айзенберг в сфере словесного творчества. Дискретная структура фотоэмulsion приводит к тому, что на голограмме записывается не непрерывное распределение яркости интерференционной картины, а лишь ее «отрывки», поскольку при просвечивании голограммы свет рассеивается на проявленных зернах. Разве не такое же впечатление производит приведенный вначале монолог Ромула?

Голография как метод вышла за рамки физических визуальных экспериментов, найдя применение и в медицине. Ведь человеческий организм можно рассматривать как некую голографическую систему, внутри которой все взаимосвязано. Даже если разные части мозга повреждены или же удалены хирургом, память может по-прежнему оставаться нетронутой, что свидетельствует о том, что в мозге не существует каких-либо специфических физических мест памяти. Мозг работает разными способами, как голограмма, а память может храниться везде подобно тому, как голографические изображения сохраняются на фотографической пластине.

<sup>3</sup> Интерференция — физическое явление, наблюдающееся при наложении нескольких волновых процессов и заключающееся в локальных отклонениях общей интенсивности от суммы интенсивностей входящих волн.

Таким образом Айзенберг пытается восстановить наши нарушения социальной памяти путем приближения истории к современному, прошедшему через шок амнезии, человеку. Проникая в глубь времен и поверх пространств в духе булгаковского Мессира, но без мистических превращений, он наглядно демонстрирует, что человеческая природа изменилась мало. И здесь самое время обременить читателя еще одним ставшим весьма популярным в разных сферах, до эстрады включительно, научным термином. Речь идет о *фрактале* как идеальном процессуальном языке. «Алгоритмы, — утверждает автор оригинальной концепции семиотики В. Тарасенко, — бывают конечными и бесконечными. Идеальный фрактал — это бесконечный алгоритм, реализующийся на бесконечном количестве масштабов природы»<sup>4</sup>. Проза Айзенберга подсказывает: не только масштабов природы, но и истории. Философ-синергетик В. Аршинов, на которого ссылается Тарасенко, обсуждая лазерно-голографическую парадигму, говорит о подготовке сложных систем к восприятию и познанию. Автору в таких случаях «важно не переживать свои семантические состояния, а моделировать, предвосхищать и выражать семантические состояния читателя, подливая масла в огонь читательского интереса»<sup>5</sup>. Таким образом, и историю как таковую можно представить как поэтику предвосхищения.

«День был жаркий. В Помпее шла избирательная компания. Борьба развернулась в основном между Клавдием и Марком Церринием Ватией. Должность эдила! Это не шуточки: полиция и снабжение города. Здесь нужен солидный человек. В принципе, граждане Помпеи ничего не имели против остальных кандидатов: одним энтузиастом больше, одним меньше... Дело хозяйское: пожалуйста, но что из этого? Ну, Везоний Прим голосует за Гнея Гельвия, как за достойного человека. Ну, и все понимают, что они оба больные на голову, этого у них не отнять, но это же их проблемы.

— А зачем нам чужие проблемы? — говорил своей команде Клавдий. Клавдий был популярен. Он мог даже при всех похлопать по плечу хлебопека Требия. Потом вытирал руки и говорил: «И ничего в этом нет особенного. Со мной можно просто. Я — демократ». И шепотом для своих добавлял: «Это на греческом»<sup>6</sup>. Показательная оговорка — «на греческом», подразумевающая, что греческая по происхождению политическая терминология достаточно точно отражает основополагающие сквозные смыслы и на других языках. Порой герои, для пущей

<sup>4</sup> Тарасенко В. В. Фрактальная семиотика: «слепые пятна», перипетии и узнавания. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. С. 31.

<sup>5</sup> Там же. С. 167.

<sup>6</sup> Айзенберг А. Imperium. С. 23.

пробуждающей от исторического сна встряски читателя, неожиданно переходят на украинский язык с узнаваемыми одесскими интонациями. Особенно часто это происходит в книге «Узурпаторы».

«Марк Церриний Ватия не был демократом. Не было у него таких предков, как у Клавдия, и он не мог позволить себе роскоши не быть аристократом, и поэтому Марк не хлопал по плечу хлебопека Требия.

Если он говорил речь, в ней неизменно присутствовали следующие обороты — «великий римский народ», «на нас лежит великая миссия защиты порядка во всем мире», «это сфера наших интересов, и мы никому не позволим их нарушать», «римские боги — лучшие боги в мире — стопроцентные римские боги», и при этом у него выступали слезы на глазах, надрывы в голосе были не хуже, чем у Эзопа в роли Ясона, когда он объясняет Медее, почему он должен с ней развестись и как ей от этого будет хорошо».

Римская жизнь эпохи расцвета — непрерывное цирковое зрелище, разыгрываемое на потребу толпы, в зрительской власти которой оказывается и попытавшийся было тоже выйти из игры император. «Толпа требовала, чтоб этот человек отказался. Отказался от мысли стать частным лицом. Они — эти люди — напоминали зрителей в цирке. Удары мечей, рык бойцов, глухой удар тела о песок арены, черная запекающаяся кровь на колене трупа, откатившегося в сторону — и внезапно для всех гладиатор, на которого столько поставили — столько денег! — весь интерес — поднимает вверх руку: все останавливается, а он расстегивает доспехи и говорит, что не хочет рисковать своим здоровьем, а хочет... Ему хочется погулять по берегу Тибра, забыть обо всем... Дудки! Играй до конца! Билеты никто не вернет, а деньги уплачены. Играй до конца, тебе говорят!!!»<sup>7</sup>.

Впрочем, главным субъектом зрелища оказывается само зрелище, правила ему не может диктовать и по-своему впадшая в зависимость от него толпа, однажды принявшая решение даровать свободу полюбившемуся гладиатору. Какова же оказалась реакция счастливицы? «Фламма налился кровью, замахал руками, выронил щит, он кричал так, что только чудом не лопались жилы... Он не мог перекричать цирк, но квиристы хотели услышать, как их благодарят. Гул стал стихать... Еще тише... Еще...

И они услышали вопль багрового от натуги гладиатора:

– Вы что, рехнулись?!!! Я зарабатываю больше любого из вас!... Я могу иметь любую женщину, которую захочу!... Я живу на вилле!... В мою честь пьет вся империя!... Оставить арену?!... Что вы бредите?!!!!!...

<sup>7</sup> Айзенберг А. Imperium. С. 54.

И восхищенный промазавший цирк завыл: Ура, Фламме! Ура Флакку! Ура-а!! Ура!!!»<sup>8</sup>.

Зрелище дезориентировало Орфея, потерявшего дар усмирять свирепых хищников цирка, которые разодрали его на части. Колизей ревел, восхищенный сам собою.

Порой зрелище все же выплескивалось за дисциплинарные рамки Колизея. «Шла гражданская война. Не было ни власти, ни законов. Свирепость насыщалась кровью, а затем обращалась в корыстолюбие. Смерть отобрала слабых претендентов на императорство: Нерона, Гальбу и Отона. Остались двое: Авл Вителлий (его поддерживали германские легионы) и Тит Флавий Веспасиан (за ним были Иудея с Сирией). Решалась судьба империи, всего Римского мира, ойкумены.

Провинции содрогались от грохота оружия, поступи легионов, передвижения флотов...

Лучшая армия мира была сама себя... Резали друг друга все более ожесточенно — в гражданской войне не берут пленных»<sup>9</sup>.

Лишь современные технологии, уровень развития которых позволил французскому философу Ж. Бодрийяру выразить сомнение в реальности «войны в Заливе», оказались способны превратить весь мир в огромный Колизей. Об этом говорят перебивающие исторические сцены «Imperium'a» компьютерные игры. «Боже мой, как я устала... Я уже устала... Сынок-наркоман... Жалко эту девочку. Жалко... Такая же дура, как я. Он еще в игрушки играет... Может, и я поиграю? А что? Почему нет? Один раз...»<sup>10</sup>.

Вполне в духе внутренних борений Алиппия, пытавшегося с закрытыми глазами запретить своему духу отдаваться греховному безобразию, но оказавшегося все же сраженным любопытством. «И тогда душе его была нанесена более глубокая рана, чем телу того, на кого он хотел взглянуть, и он пал ниже, чем тот, падение которого вызвало этот вой. И не только кровь... нет... нет, он был уже не тот, каким был, когда пришел сюда; он стал одним из толпы, с которой смешался, он стал истинным товарищем тех, кто притащил его сюда... Он сумел. Я завидую ему? Он слился с людьми. Да нет — с толпой... с людьми... Это — безумие. Нет, он с людьми... Страшный мир — подальше от него... Пустыня... Это — рай??... Господи, как же... Он смотрел, кричал, пылал, оттуда он взял с собой разившее его безумие, он приходил вновь и вновь и не только вместе с теми, кто когда-то привел его сюда, но и раньше их, увлекая других за собой»<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Там же. С. 65–66.

<sup>9</sup> Там же. С. 28, 31.

<sup>10</sup> Там же. С. 35.

<sup>11</sup> Там же. С. 72–73.

Книга «Узурпаторы» составлена с опорой на жанр телешоу, открываясь дуэлью между стремящимися оправдаться перед зрителями английским королем Ричардом III и византийским императором Андроником.

«Ведущий. Кто сомневается? Что плохого могли бы сказать в Украине о “своем” императоре?»

Ричард. А при чем тут Украина? Где это?

Андроник. Это — чудесная страна. В ней живут красивые женщины; вареники сами запрыгивают в сметану, а потом — уже в сметане — в рот!»<sup>12</sup>.

А кого напоминает Нерон, сквозной героиней всех трех книг? «...Наша семья — самая семья в Риме...» (не забыл, читатель?).

Игровые проблемы обычной неполной семьи.

«Я узнала. Все эти “Римы”, “Чингиз-хань”, “Тысячи ночей” — это хуже ЛСД. Таких теперь много. Наркоманы-игроки.

— Да. Все делают, чтобы люди чем-то могли забить голову. Вот сволочи! Игрушки придумали. Надо его все же оторвать. Может, он не знает... Сынок! Сынок!

— Закройте двери! Я играю! Я играю...»<sup>13</sup>.

Непревзойденный мастер кровавых зрелищ Нерон не в силах ощутить себя самодостаточным режиссером, пытаясь ставить жизнь по Эдипу, добиваясь артистического признания у Петрония путем сопоставления своих и матери Агриппы отношений с отношениями Эдипа и Иокасты.

Муссолини делает жизнь с товарища, как он надеется, Нерона, также не сумев добиться признания от кумира: «Тебе сложно быть даже рабом. Раб — *Instrumentum vocalum*, орудие говорящее... А ты?... Ты, наверное, скот — *Instrumentum mu-tum*, да! орудие мычащее — бедная скотина!..».

Нерон олицетворяет предел зрелища и его самоуничтожение. Сначала львы убивают христиан на арене. Но под безумным, диким ревом толпы и они в страхе начинают метаться по сцене. Не зря же эфиопские лучники под удары барабанов выдвинулись на балконы. «Я уничтожил семью. Всю семью. Я уничтожу, если успею, государство — я уничтожаю себя?.. Я выше Эдипа?.. Холмик — Фивы; несчастный слепой — кто они передо мной? а я убил учителя, я убил старших — какие Боги выжили при мне?.. Мои, те, роли были сыграны — зачем мне уже ненужные... Я сыграл ученика, сына...».

Игра окончена, остается только ощущение желания жить. «Петроний вдруг неожиданно для себя почувствовал, как по ложбинке позвоночника бежит ручеек холодного пота... непроизвольно... ему вдруг стало страшно — он понял, что ему страшно... руки дрожали... мелко дрожали и стали мокрыми...

Неужели мне так хочется жить?... Да-а. Совершенно безумно хочется жить!... Я хочу дышать воздухом, вот этим спертым, вонючим, да каким угодно! лишь бы это был воздух!...».

Другой тип писателя, избравшего путь старательного обслуживания интересов действующей власти — Иосиф Флавий, автор знаменитых «Иудейских древностей», «Иудейской войны» и самооправдательной «автобиографии», в представлении Айзенберга напоминающий своим оправданием материальной подоплеки «блицкригта» Веспасиана на Иерусалим (оборона которого, как отмечено автором, продолжалась в 70 г. втрое больше, чем Одессы в 1941 г., притом что сдан город был столь же необоснованно с военной точки зрения). Идеологические обоснования Флавием разрушения единственного в мире храма единого Бога, святыни трех религий, напоминает Айзенбергу геббельсовскую пропаганду.

В «Комедии дьявола» сквозные межэпохальные человеческие страсти рассмотрены с помощью тоже склонного к артистическим перевоплощениям Асмодея по прозвищу Хромой Бес (именем которого назван был известный роман Л. В. де Гевары), сначала испанского кабальеро, потом врача «Скорой помощи», потом Того, кто Все видел. «Скорая помощь» — современный (не менее надежный, чем «дьявольский») способ знакомства с квартирами, болезнями и более-менее здоровыми страстями обывателей.

Литература, посвященная расследованиям тайны тамплиеров, безбрежна. Но именно Айзенберг усадил никак не находящие успокоения призраки этих рыцарей в свой следующий к конкретному пункту опознания «Зеленый фургон», если вспомнить традиции сугубо одесской литературы и первую профессию самого автора — юрист.

По мнению Айзенберга, тамплиеры пострадали в силу невозможности доказать свое блаженное незнание действительных масштабов извлечения прибыли посредством векселей, прикрытием механизма которого они оказались, довольствуясь небольшой маржой. Кем в действительности оказались те финансовые воротилы, что пришли с разработанной системой вексельного документооборота под льготы храмовников и ушли с никому, кроме них, не нужными бумажками, когда закончились льготы и умер орден? Гонимость евреев как сертификат надежности (отсюда гарантия поста министра финансов при королях) — сквозной элемент финансовой системы Западной Европы вплоть до Реформации, идеологически обосновавшей уже поверх этнической принадлежности необходимость банковского процента как сущности финансового бизнеса. Так откуда же пошли миро-

<sup>12</sup> Айзенберг А. Узурпаторы. СПб.: Алетейя, 2011.

<sup>13</sup> Айзенберг А. *Imperium*. С. 46–47.

вые финансовые кризисы, впору задаться вопросом читателю? Неужели тоже с Малой Арнаутской?

Исполненные живописной словесной пластикой «Страсти» — самая неримская и самая одесская из трех книг. «Говорить об активных диалектах весьма увлекательно. Вероятно, это некие узлы, соединяющие разные народы и культуры на основе ведущей. Всегда это происходит в местах соприкосновения: портах, городах-ярмарках, пограничных пунктах — иных аналогах. Нельзя не обратить внимания на то, как это происходит в наиболее бурно развивающихся новообразованиях. Пожалуй, наиболее показательна Odessa — вундеркинд царской России... Если у кого-либо возникнет желание поискать сегодня физическое воплощение Кармен, то здесь у Tschernogo mogja, вероятно, и отыщется что-либо великолепное в этом роде»<sup>14</sup>. Танец ножа вокруг руки тореадора с раскрытым, как зубы кобры, лезвием; выдвигающийся ему навстречу из зигзага Лабиринта бык. «Если представить время как некие пластины и прорезать их тонким острым стилетом... насквозь... Живые куски кричат под равнодушной сталью — извиваются — вонзается острая кромка и терзает эту странную плоть — никаких брызг...

Я не могу понять, почему? но я вижу сквозь разрез... сквозь этот удивительный разрез... удивленные лица... очень удивленные лица... восторг знатоков...»<sup>15</sup>.

В каком-то смысле Айзенберг, помимо всего прочего, «дописал» в своих «Страстях» «Конармию» Бабеля, хотя действие голограммы «Джихад» о попытке освобождения света от Тьмы происходит во время гражданской войны в Средней Азии (с параллелями из истории восстания Бабека). «И рубили и крест, и полумесяц... И в Бога, и в душу... Затрещала материя; какой-то вскрип и однообразные звуки помпы... На светлые волосы Лунева с ужасом смотрела молодая, с ребенком на руках, женщина лет 17... Что-то просительно сказала; положила ребенка в сторону и сама стала раздеваться. Лунев удивился, пошкрябал в затылке: а что она сказала?, може, ей самой треба... Медленно, не глядя, убрал вороненый наган в кобуру и пошел к ней...»<sup>16</sup>. У каждого одесского борхеса не может не храниться у изголовья шашка Бабеля. У Айзенберга ее отточенного лезвия совершенно не коснулись какие-либо следы ржавчины.

«Страсти»... Как не вспомнить тут жанр вокально-музыкальных интерпретаций евангельских сюжетов, каковым писатель тоже отдал дань (особенно показательна история крещения короля франков Хлодвига в книге «Imperium»). Только основа

на эта словесная музыка как будто бы не на нотах, а на картах Таро, системы гаданий по которым, возможно, наиболее адекватны периодической системе исторических элементов.

«Вечная сказка — само слово Кармен — все там же — убийцы, сигареты, ножи. Плащи, карты...

Рубашка карт прозрачна и бесстрашна. Рубашка карт — это дверь к судьбе, это — вуаль судьбы. Треск колоды. Сухой треск над зеленым сукном, облитым ярко-молочным светом ламп. Падают карты — буквы укладываются в слова... Читай, кто может?...»<sup>17</sup>.

Вспоминается по этому случаю эпизод из «романа-сада» малоизвестного у нас французского писателя и философа Р. Русселя «Locus Solus», когда гадалка извлекла из узкого и высокого старого кожаного футляра колоду начиненных странной техникой карт: «Каждая из них походила на самостоятельный оркестр и, как только ее клали на стол, рано или поздно начинала свою симфонию — тягучую или живую, мрачную или радостную, а почти незаметная непредсказуемость выдавала характер оживляемых персонажей карт»<sup>18</sup>.

Вспоминается и деятельность украинской музыкальной группы «Фрактал Мальденброта», название которой возвращает нас к исходному пункту наших размышлений. Участники группы используют программы для написания электронной музыки, клавиши, духовые инструменты (труба, блок флейты разных тембров, свирель, висл, мелодику), варганы разных тембров, электрогитару, бас гитару, акустическую гитару, мандолину, некоторые

<sup>17</sup> Там же. Страсти. С. 10.

<sup>18</sup> Дальнейшее описание этой сцены: «Пока Фелисите продолжала свое действие, раскладывая в ряд и наугад лицом кверху “отшельника” и “солнце”, “луну” и “дьявола”, “скомороха” и “судилище”, “папессу” и “колесо фортуны”, Кантрель взял стоявшую на столе возле лопаточки из слоновой кости круглую металлическую коробочку, наполненную белым порошком, и сказал, что это точно воспроизведенный один из знаменитых «плацетов»-прошений Парацельса, препаратов, предназначенных для получения путем секреции своего рода опотерапевтических лекарств.

Он набрал лопаточкой в коробочке порошка и нанес его легким слоем на руку негритянки Силеис, покрыв изрядный участок кожи.

После этого метр стал ждать действия своего лекарства, а в это время Люк поднял чехол из черной саржи с каким-то крупным плоским предметом, стоявший до этого прислоненным к одной из ножек стола.

Карты все так же без умолку разыгрывали свои хрустальные чарующие ноты, давая прямо-таки большой, но нестройный концерт. Фелисите выложила их уже все и теперь прислушивалась, сравнивая их звучание и удаляя те из них, в ритме которых чувствовалась пассивность. Она заставляла их внезапно умолкать, переворачивая вертикально в своей руке. Вскоре звучать продолжали только самые развязные, но затем и они были убраны одна за другой, так что на столе осталась только карта — “храм”, чье allegro vivace превосходило все остальное своим веселым жаром». (Руссель Р. Locus Solus. Киев, 2000. С. 369).

<sup>14</sup> Айзенберг А. Страсти. СПб.: Алетейя, 2009. С. 15.

<sup>15</sup> Там же. С. 55.

<sup>16</sup> Там же. С. 204, 208.

индийские народные инструменты, джамбе, кахом, ударную установку и вокал. Каждый инструмент тоже разветвляется, имея возможность найти применение по пути звукового шоу, мелодии или ритма в стилистике фольклора или джаза. Это может быть музыка разной энергетики (восточная музыка, музыка северных народов, кельтская музыка), что и расценивается как самоподобность. По мнению участников, это не совсем музыкальная группа, а проект, который включает в себя людей с фрактальным мышлением и с фрактальным восприятием мира.

Одесский Айзенберг как проект целиком в литературу не помещается. В отличие от В. Пелевина, стершего грань между литературой и компьютерной игрой, важнейшим из медиа для него остается телевизор. Свои исторические расследования звезда Одесского TV с голограммным лицом оттачивает в серии оригинальных телерепортажей — пожалуй, наиболее современного видеоподобия «Тысячи и одной ночи» как рассказывания. Материал в современных технологических условиях диктует Айзенбергу новые медийные формы, из которых рождаются и новые формы литературы. Совершенно закономерно из исторических сюжетов вырастают и антиутопические саморефлекси-предвосхищения (которых в дальнейшем у писателя, рискуя предположить, будет больше, хотя и история остается по-прежнему неисчерпаемой, как волны Черного моря).

Итак, репортаж «Солисты джаза» из 313 в. («Страсти»).

«— С сегодняшнего дня по 33 каналу каждую субботу в 9.00 будут транслироваться прямые передачи из прошлого. Съемка будет вестись скрытой камерой объемного проникновения фирмы “X”... Перевод мгновенный... К сожалению, мы не в состоянии гарантировать трансляцию из заранее заданного места, в указанное время и в связи с этим вместо полных сценариев вы будете получать интересующие вас сведения из кратких бюллетеней...

\*\*\*

— Группа проникновения! У вас пять минут!..  
Группа проникновения, проверяем состав... Звукооператор!

— Есть!

— Телеоператор!

— Есть!

— Комментатор!

— Есть!

— Группа проникновения! У вас еще три минуты!..

.....  
Шар земной крутится в каком-то бешеном танце... Дикий джаз визжит. Рвутся струны под пальцами пианиста. Под ритм, отбиваемый ударником,

вертится Вселенная и стонет, стонет труба. Оркестр бессмертных (у каждого своя партия): из рук мертвеца выхватывает инструмент дублер и продолжает играть. Отстал, опередил, вошел в ансамбль, киксанул, лажанул, пошел! Крутится, крутится. Диссонансы, ассонансы, неконсонирующие созвучия, бред — гармония.

Странный оркестр... Кто дирижер? Зрители — концертанты...

Сухая, песочного цвета бумага. Черные, слегка белеющие с краев знаки...

Соцветия нот, муравьями замершие, как придорожные столбики: неумолимые прямые линии нотного стана, напоминающего своей выверенностью лагерь римского легиона — спрессованные в пыль звуки.

Молчаливый инструмент. Черно-белые зубы. Челюсти с коронками из черного материала.

Кто кого съест? Еда напротив еды...»<sup>19</sup>.

«Корректировка ожиданий» и «культивирование потребностей», как будто бы заранее прокомментировал этот репортаж Дж. Гербнер, и есть то поле, на котором неустанно трудятся современные массмедиа и прежде всего «информационная индустрия телевидения», которое, «1) смазывает традиционно существующие различия в мировоззрении людей, 2) смешивает их частные жизненные реалии в обобщенном культурном потоке и 3) связывает эту обобщенную реальность со своими собственными институциональными интересами и интересами своих спонсоров»<sup>20</sup>. Но где, задается вопросом О. Никифоров, от кого мы и почерпнули такой взгляд, пролегает граница между просвещенческой нормой и антипросвещенческой патологией в использовании медиа?

Культуриндустрия берет на себя заботы и по организации масс, и по структурированию нового, свободного от индивидуальности человека, делая это на пути «антипросвещения», «препятствуя образованию автономных, самостоятельных, сознательно судящих и способных принимать решение индивидов». Индустрия культуры в первую очередь есть производство пользователей ее продуктов; выхолащиванию, инфантилизации и невротизации потребителей служит вся ее машинерия. «Стратегия медиакомплекса состоит в том, чтобы развести человеческую способность восприятия по возможности на наибольшее число “каналов рецепции”, которые в настоящее время эффективно обрабатываются различными традиционными и новыми медиа (радио, телевидение, пресса, компьютерные базы данных и пр.), растворить “целостность” этой способности,

<sup>19</sup> Айзенберг А. Страсти. С. 124-125, 131.

<sup>20</sup> Никифоров О. Диалектика медиапросвещения // Отечественные записки. 2003. № 4. С. 54.

приватизировать ее “социальный характер”, дефрагментировать, чтобы затем иметь возможность произвольно (естественно, в интересах держателей политического и экономического капитала) формировать контексты восприятия и жизненного мира. Медиакомплекс предлагает реципиентам в качестве своего “продукта № 1” “уже осуществленный синтез к целому” — способ существования их самих как эффективных производителей и потребителей, помимо собственной воли и сознания получающих знания о том, что есть, было и должно стать. Франц Дреге обозначает этот феномен критическим слоганом “знание без сознания”: функция медиа в капиталистическом обществе заключается в том, что на место сознания структурных взаимосвязей общества ставится как раз та видимость, что соответствует характеру медиа как товаров»<sup>21</sup>.

К чему же ведет этот процесс преобразования средств массовой информации в среду массовой коммуникации (СМК)? «1) К децентрализации программ вещания; 2) к наделению каждого пассивного участника процесса распространения ин-

формации, ее получателя, возможностями активного участия в информационном обмене, к его становлению в качестве отправителя сообщения; 3) к созданию таким образом живого заинтересованного диалога пользователей, в котором бы осуществлялись: 4–5) политическое просвещение и мобилизация самих масс, чья самоорганизация, в свою очередь, должна выразиться в деприватизации и деbüroкратизации СМИ и в 6) становлении СМК как пространства общественного самоконтроля.

Поскольку любой акт информирования, формирования есть в позитивном смысле акт манипуляции, целеполагающего технического вторжения в имеющийся материал, то эмансипирующее отношение к медиа будет предполагать не изгнание фигуры манипулятора из среды коммуникации, “но, напротив, становление каждого манипулятором” и придание самой этой среде характера неотчуждаемого “коллективного самопроизводства”»<sup>22</sup>.

А. Айзенберг стал сам себе медиа (автономным субъектом, а не объектом новой медийности), что и стало главным метасюжетом Айзенберга как текста.

### Список литературы:

1. Айзенберг А. Imperium. СПб.: Алетейя, 2007.
2. Айзенберг А. Страсти. СПб.: Алетейя, 2009.
3. Айзенберг А. Узурпаторы. СПб.: Алетейя, 2011.
4. Никифоров О. Диалектика медиапросвещения // Отечественные записки. 2003. № 4.
5. Руссель Р. Locus Solus. Киев, 2000.
6. Тарасенко В. В. Фрактальная семиотика: «слепые пятна», перипетии и узнавания. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009.

### Bibliography:

1. Ayzenberg A. Imperium. SPb.: Aleteyya, 2007.
2. Ayzenberg A. Strasti. SPb.: Aleteyya, 2009.
3. Ayzenberg A. Uzurpatory. SPb.: Aleteyya, 2011.
4. Nikiforov O. Dialektika mediaprosveshcheniya // Otechestvennye zapiski. 2003. № 4.
5. Russel' R. Locus Solus. Kiev, 2000.
6. Tarasenko V.V. Fraktal'naya semiotika: «slepye pyatna», peripetii i uznvaniya. M.: Knizhnyy dom «LIBROKOM», 2009.

<sup>21</sup> Никифоров О. Указ. соч. С. 56.

<sup>22</sup> Там же. С. 57.