

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н.Г. Чернышевского»

На правах рукописи

Никитина Таисия Сергеевна

**Историческое время в социальной реальности
документального кинематографического конструирования**

5.7.7. Социальная и политическая философия

Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук

Научный руководитель
доктор философских наук,
профессор Тихонова С.В.

Саратов
2025

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Историческое время и документальное конструирование – топосы пересечения.....	17
§ 1.1 Время как социально-философская категория.....	17
§ 1.2. Топосы пересечения исторического времени и документального конструирования	40
Глава 2. Цифровое документальное конструирование как способ социального познания человека и общества	69
§ 2.1. Особенности документального конструирования в цифровую эпоху.....	69
§ 2.2. Отражение исторического времени через социальные связи: герой – автор/режиссер – зритель.....	96
Заключение	113
Список литературы	115

Введение

Актуальность исследования. Документальное кинематографическое конструирование в эпоху цифровизации становится доступным благодаря простой технике, которая встроена в обычный повседневный гаджет – смартфон. Приток обывателей туда, где раньше работали профессионалы, приводит к перекройке этими непрофессионалами правил игры. В современном интернете контент, потребляемый пользователями, производят сами пользователи. Появляется огромное количество хроникальной, репортажной и дневниковой съемки, окружающей и сопровождающей современного человека. Цифровое документальное конструирование, которое является intersубъективным проектом цифровой высокоуровневой архитектуры, в настоящее время представляет собой огромный пласт цифровой архивации исторического времени в цифровой социальной реальности.

Поскольку искусствоведческая традиция отличается концентрацией научной мысли вокруг игрового кинематографа, документальное кино обладает большим числом теоретических лакун в интерпретации своего существования. Трансформацию этого вида киноискусства, его демократизацию под влиянием цифровых технологий, позволяющую использовать для съемки и монтажа камеру обычного смартфона невозможно объяснить в плоскости эстетического. Конечно, документальное конструирование, являясь частью кинематографического пространства, опирается на общие для кинематографа законы, однако оно обладает самостоятельными дифференцированными особенностями, прежде всего, в объекте и субъекте конструирования. Документальное конструирование, имея топосы пересечения с историческим временем, наиболее емко отражает трансформационные процессы, происходящие в обществе и с обществом в эпоху цифровизации, в части проявления цифрового «Я», смены аксиологических доминант и социального проживания времени.

Кроме того, цифровое документальное конструирование выполняет важные социальные функции, такие как архивация, рефлексия, разноуровневая социаль-

ная коммуникация, а также является способом социального познания человека и общества не только на этапе развития, но и в исторической перспективе.

Исследование темы исторического времени в социальной реальности цифрового документального конструирования позволяет доказать первостепенное значение времени внутри кинематографического пространства. Данный аспект был пунктирно обозначен в философии искусства и культурологии, но его более полное решение возможно только в плоскости социальной философии, которая изучает историческое время как вид социального времени, и задает метатеоретический ракурс исследования всех видов и форм социальной коммуникации. Социальная ткань цифрового общества продолжает оставаться малоизученным объектом, между тем социальное давление как фактор, определяющий конфигурацию социальной динамики, задается консистенцией или разреженностью переживания исторического времени, определяемыми сегодня цифровыми медиа.

Степень разработанности проблемы. Документальное кино исследовано гораздо в меньшей степени, нежели игровой кинематограф, и нередко воспринимается как маргинальная зона, хотя игровое кино появилось на основе документального (такими и были первые картины братьев Люмьер), после приспособления его к видеофиксации театра, которая обеспечила «вторжение» вымышленных литературных миров. Первые теоретики кино (Д. Вертов¹, Л. В. Кулешов², С. М. Эйзенштейн³) исследовали кино с точки зрения его составляющих, смыслов и природы изображения. Массовую экранную культуру, как пространство ностальгии изучали С.А. Маленко⁴ и А. Г. Некита⁵. Массовая популярность игрового кино, его большая представленность в медиапространстве и просмотрах часто оттесняет документальное кино на второй план, тем не менее, принципиально иная связь документального кино с социальной реальностью, в меньшей степени структурированная эстетическими задачами и детерминированная его связью с

¹ Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы / Ред.-сост. С. Дробашенко. М.: Искусство, 1966. 320 с.

² Кулешов Л.В. Собрание сочинений в 3-х т. М.: Искусство, 1987. 408с

³Эйзенштейн для XXI века. Сборник статей. М.: Музей Гараж, 2020. 336 с.

⁴ Маленко С.А. Экранная культура в зеркалах визуальной ностальгии // Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований. 2024. № 3(8). С. 9-20. DOI 10.34680/EISCRT-2024-3(8)-9-20.

⁵ Некита А. Г. Услужить индустриям ностальгии: мифология советского Чебурашки в лабиринтах потребительской безысходности // Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований. 2024. № 2(7). С. 86-126. DOI 10.34680/EISCRT-2024-2(7)-86-126.

журналистикой, сегодня все чаще оказывается в фокусе внимания отдельных исследователей. Специфика идеологических и социокультурных функций документального кино исследовалась Д.Н. Семибратовым⁶. Все чаще оно сближается с исследованиями исторической памяти с позиций своего хроникального потенциала: документальное кино как исторический источник рассматривалось М.С. Звонаревой⁷, как специфическая летопись страны – Т.Н. Зориной⁸, как инструмент поддержания исторической достоверности – С.А. Баблевской⁹, однако во всех этих случаях документальное кино позиционируется как особый жанр искусства. Выход за эти рамки возможен через теории цифрового общества (Д. Белл, О. Тоффлер), показывающие на современном этапе демократизацию технических средств производства кино, осуществленную массовым распространением смартфонов. Документальное кино сращивается с цифровой реальностью, этот процесс был впервые показан С.А. Баблевской¹⁰. Схожие процессы фиксировались в философии фотографии, когда она перешла в цифровую фазу (В.В. Савчук¹¹, Т.М. Сэйфнт и Н.К. Байм¹²; П. Фрош¹³). Цифровой видеоконтент, в огромном количестве производимый пользователями, тиражируется и потребляется по закономерностям, выявленным исследователями гражданской журналистики (Н.В. Калинина¹⁴, В.В. Скобелева¹⁵), гражданской науки (Н.В. Гришечкина и С.В. Тихонова¹⁶, Е.В. Масланов¹⁷ и А.В. Довлатов¹⁸, Т.Д. Соколова¹⁹) и новых ме-

⁶ Семибратов Д.Н. Документальное кино: основные подходы и методы изучения // Культурная жизнь Юга России. 2018. № 1(68). С. 102-105.

⁷ Звонарева М.С. Документальное кино как исторический источник: особенности анализа и интерпретации // Локус: люди, общество, культуры, смыслы. 2019. № 3. С. 98-107.

⁸ Зорина Т.Н. Документальное кино - жанр киноискусства и история страны // Культура в современном мире. 2010. № 1. С. 5. URL: <http://infoculture.rsl.ru>. (дата обращения: 15.01.2024).

⁹ Баблевская С.А. Проблема достоверности в современном документальном кино // Успехи современной науки. 2016. Т. 11, № 12. С. 184-187.

¹⁰ Баблевская, С. А. Документальное кино: от реального к виртуальному // Гуманитарные науки в XXI веке. 2015. № XXIX. С. 156-159.

¹¹ Савчук В.В. Философия фотографии. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2005. 256 с.

¹² Senft T.M., Baym N.K. What Does the Selfie Say? Investigating a Global Phenomenon. Introduction // International Journal of Communication 2015. No 9.P. 1588–1606.

¹³ Frosh P. The Gestural Image: The Selfie, Photography Theory, and Kinesthetic Sociability // International Journal of Communication 2015. No 9. P. 1607–1628.

¹⁴ Калинина Н.В. Гражданская журналистика в мировой медиасфере // Меди@льманах. 2013. № 3(56). С. 15-20

¹⁵ Скобелева В.В. Взаимоотношения публичной и приватной сфер социального пространства в дискурсе гражданской журналистики // Вестник Удмуртского университета. Серия Философия. Психология. Педагогика. 2011. № 1. С. 15-18.

¹⁶ Гришечкина Н.В., Тихонова С.В. Гражданская экспертиза и научное знание в цифровую эпоху // Эпистемология и философия науки. 2018. Т. 55. № 2. С. 123-138.

диа (Е.Л. Вартанова²⁰, И.М. Дзялошинский²¹, А.М. Дружинин²², Л. Манович²³), воспроизводит накопленные в документалистике приемы и клише, основанные на темпоральных структурах, главной из которых выступает историческое время.

Проблематика времени рассматривалась в разных ракурсах в историко-философских дискурсах. Генезис проблемы установлен в Античной философии. Первые темпорологические концепции были сформулированы Платоном, Аристотелем, Плотиним. В частности, Платон выделял три темпоральных понятия: вечность, мгновение и время. Аристотель уходит от сопоставления времени и вечности, сущее он делит на то, что существует всегда и, то, что существует временно. Плотин, как и Платон, определял время через вечность. Древнегреческие философы связывали время с жизнью космоса и творца. Философская концепция вечного возвращения («Апокатастасис»), приписываемая стоикам, намного позже будет возрождена Ф. Ницше, который отвергал идею линейной истории. К идее циклического времени также обращались А. Шопенгауэр, Р. Бошковиц, Г. Лейбниц, Л.-О. Бланки и т.д.

Поворотным моментом в изучении проблемы становится теория И. Канта об априорной форме времени. Время перестает быть круговым и становится прямой линией. Философ связывает время с человеческим познанием. Феноменологический подход усложняет понимание времени, обогащая его смыслообразующей функцией: время – производит значения, или смыслы. Сознание времени, по Э. Гуссерлю, представляет собой наиболее глубинный слой. Внутреннее время отождествляется у философа с сознанием, с его глубинными слоями. Отсюда ре-

¹⁷ Масланов Е.В. Коллективный субъект научного познания: мегасайенс, гражданская наука, контрэкспертиза // Философия науки. 2020. № 3(86). С. 3-14.

¹⁸ Масланов Е.В., Долматов А.В. Гражданская наука - наука как призвание // Эпистемология и философия науки. 2019. Т. 56. № 3. С. 40-44.

¹⁹ Соколова Т.Д. Гражданская и профессиональная наука: случай Великого эксперимента по изучению приливов // Цифровой ученый: лаборатория философа. 2020. Т. 3, № 4. С. 107-114.

²⁰ Вартанова Е.Л. Три «перехода»: о воздействии технологических прорывов медиа на социальное развитие // Меди@льманах. 2024. № 1(120). С. 8-16.

²¹ Дзялошинский И.М. СМИ и общественные институты: перспективы взаимодействия // Медиаскоп. 2008. № 2. С.19.

²² Дружинин А.М. Новые медиа: акторы, политика, узлы перераспределения // Социально-экономические явления и процессы. 2019. Т. 14, № 3(107). С. 5-12.

²³ Манович Л. Язык новых медиа. М.: АдмаргинемПресс, 2018. 399с

флексия (ретенция смыслов), редукция и интенциональность, структуру которой Э. Гуссерль описывает как структуру смыслообразования.

М. Хайдеггер рассматривает вопрос времени в экзистенциальном контексте: вопрос о времени – это вопрос о смысле бытия. Предметом хайдеггеровских описаний является не психологическое время, но онтологичность самого времени, «экстатичность» которого составляет горизонт «онтологического различия», то есть различия между бытием и сущим. В отношении самого времени это означает: различить «внутривременное сущее», то есть объекты» и процессы, с которыми имеют дело как с протекающими «во времени», и Dasein – человеческое бытие, которое само является темпоральным. М. Хайдеггер, демонстрируя связь времени и бытия, подчеркивает множественность времени и, соответственно, различных режимов темпоральности.

Размерность и масштабирование времени изучалось основателем Саратовской философской школы Я.Ф. Аскиным²⁴. Э. Дюркгейм говорил о времени, содержание которого определял отдельными аспектами социального существования. Время как социальный факт, коллективное представление, эманация социальной организации общества. Г. Харман²⁵, представитель спекулятивного реализма, заявлял о странности времени. В его концепции время образуется за счет напряжения, которое возникает между чувственными объектами их чувственными качествами. В своих работах Г. Харман опирается на акторно-сетевую теорию Б. Латура, который в свою очередь говорил о множественности времен. Б. Латур²⁶ вводит понятие интенсивность, которое позволяет фиксировать наличие или отсутствие события. Социальную темпоральность времени исследует О.В. Головашина²⁷.

Существующие философские концепции времени рассматривают множество онтологически различных времен: от физического времени до экзистенци-

²⁴ Аскинадзе Я.Ф. К вопросу о сущности времени // Вопросы философии. 1961. № 3. С. 50-62; Его же. Время и вечность // Вопросы философии. 1963. № 6. С. 53-62; Его же. Проблема необратимости времени // Вопросы философии. 1964. № 12. С. 87-93..

²⁵ Харман Г. Четвероякий объект: Метафизика вещей после Хайдеггера. Пермь: Гиле Пресс, 2015. 152 с.

²⁶ Латур Б. Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. 384 с.

²⁷ Головашина, О. В. Объективное время: в чем преимущества реалистического подхода к исследованию социальной темпоральности? // Вестник Томского государственного университета. 2021. № 472. С. 24-29. DOI 10.17223/15617793/472/3.

ального. Однако в работе нас интересует время как центральный элемент цифрового документального конструирования, где производство образов и знаков внутри второй реальности представляет собой хронотеоретическую операцию, то есть линеаризацию синхронического функционирования.

Социальная плоскость цифрового документального конструирования рассматривает время в качестве центрального элемента внутреннего существования, которое влияет и формирует темпоральность всех феноменов внутри конструирования. Исследования в этом направлении строятся на основе постмодернистской парадигмы, в частности на работах Ж. Делеза. Особое значение для понимания темпоральности документального конструирования имеют социально-философские работы по социальному времени (Н.А. Безгусько²⁸, О.А. Левко²⁹, А.В. Назарчук³⁰) и диссертации по этой проблематике (Д.И. Аксеновский³¹, Н.В. Рябова³², К.Н. Павлюц³³, М.М. Самелюк³⁴, Е.А. Чичеров³⁵), разновидностью которой выступает время историческое, проанализированное как философская категория в диссертации Н.В. Гриценко³⁶.

В основе исследования исторического времени лежат теоретические конструкторы К. Ясперса³⁷ и Г. Зиммеля³⁸. Г. Зиммель, занимаясь изучением проблемы исторического времени отмечал, что связь содержания действительности может быть отнесена к историческому в случае существования определённой привязки к

²⁸ Безгусько Н.А. Социальное время в предметном поле социально-философской рефлексии // Научный вестник Луганского государственного аграрного университета. 2021. № 4(13). С. 369-374.

²⁹ Левко О.А. Социальное время и проблема его субъекта в контексте социально-культурной или цивилизационной парадигмы образования // Философия и социальные науки. 2016. № 1. С. 57-61.

³⁰ Назарчук А. В. Социальное время и социальное пространство в концепции сетевого общества // Вопросы философии. 2012. № 9. С. 56-66.

³¹ Аксеновский Д. И. Социальное время как объект гносеологического анализа: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.01 / Аксеновский Дмитрий Иванович. Москва, 2002. 146 с.

³² Рябова Н.В. Социально-философский анализ проблемы времени: онтологический и гносеологический аспекты: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11/ Рябова Наталья Васильевна. Москва, 1993. 21 с.

³³ Павлюц К.Н. Проблемы становления категорий «социальное время» и «социальное пространство» в философском и социальном знании: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11/ Павлюц Константин Николаевич. М., 2007. 222 с.

³⁴ Самелюк М.М. Интернет-досуг в контексте трансформации социального времени: автореф. дис. ... канд. соц. наук: 22.00.01 / Самелюк Максим Михайлович. М., 2006. 25 с.

³⁵ Чичеров Е. А. Социальное время как форма бытия социума: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11/ Чичеров Евгений Александрович. Саранск, 2002. 181 с.

³⁶ Гриценко Н.В. Историческое время в социально-философском контексте: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11 / Гриценко Наталья Владимировна, Таганрог, 2004. - 156 с.

³⁷ Ясперс К. Философская вера. М.: Политиздат, 1991. 527 с.

³⁸ Зиммель Г. Избранное. Проблемы социологии. М.; СПб.: Университетская книга, Центр гуманитарных инициатив, 2015. 416 с.

месту в рамках системы времени. Философ проводит чёткую черту между событием и историей, признавая в первом понятии непрерывность, а во втором – прерывные отдельные картины, иными словами фрагментарность. Опираясь на теорию Г. Зиммеля, можно сделать вывод, что внутри социальной реальности историческое время существует в виде вспышек, проявляющихся в конкретном месте. При документальном конструировании социальная реальность фрагментируется и выстраивается в иную нарративную или ненарративную структуру, что не изменяет координаты вспышки в конкретной точке, но меняет её местоположение в пространстве.

Историческое время в парадигме «язык – общество – культура» изучали С.М. Калинин и З.И. Комарова³⁹; её методологические основания послужили предметом анализа в работе О.Ф. Кунгуровой⁴⁰; вопросы соотношения исторического времени и осмысления человеком собственной жизни интересовали С.Ф. Мартыновича⁴¹. Н.Е. Мариевская⁴² анализировала место исторического времени в структуре фильма. Из зарубежных исследователей рассматриваемой философской категории следует назвать С.А. Триза⁴³, Д.Э. Джея⁴⁴. О структуре кинематографа писали Ж. Деррида⁴⁵, М. Фуко⁴⁶ и Ж. Лакан⁴⁷, Ж. Делез⁴⁸ и Ф. Гваттари⁴⁹. Трансформацию культуры цифрового общества рассматривают М. Кастальес⁵⁰, Н.Б. Кириллова⁵¹ и И.Д. Тузовский⁵², вопросы цифровой реально-

³⁹Калинин С.М., Комарова З.И. Категория темпоральности на шкале исторического времени. // Вестник Челябинского государственного университета. 2019. № 4 (426).

⁴⁰Кунгурова О.Ф. О некоторых методологических подходах к пониманию исторического времени // Образ человека в историко-философском познании. Барнаул, 2001. С. 139–142.

⁴¹Мартынович С.Ф. Историческое время России как время осмысления и объективации ценности человеческой жизни // Межрегиональные Пименовские чтения. 2017. Т. 14, № 14. С. 385–393.

⁴²Мариевская Н.Е. Историческое время в структуре фильма // Вестник ВГИК. 2009. Т. 1, № 1. С. 10–25.

⁴³Treese S.A. Historical Time // History and Measurement of the Base and Derived Units. Cham, 2018. P. 773–835.

⁴⁴Jay J.E. The Use of the Past to Shape the Present: Shifting Depictions of the Ancient World in Twentieth-Century American Cinema // Fudan Journal of the Humanities and Social Sciences. 2019. Vol. 12, iss. 1. P. 61–78.

⁴⁵Деррида Ж. Кино и его призраки. Интервью с Жаком Деррида / Пер. с фр. А. Черноглазов// Сеанс. 2006. № 21/22. URL: <http://seance.ru/n/21-22/retroavangard-zhak-derrida/kino-i-ego-prizraki> (дата обращения: 20.03.2021).

⁴⁶Foucault M. Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias // Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory. Edited by Neil Leach. NYC: Routledge. 1997. – Pp. 330-336.

⁴⁷Лакан Ж. Работы Фрейда по технике психоанализа (Семинар, Книга I (1953/54)). М.: Издательство “Гнозис”, Издательство “Логос”. 2009. 432 с.

⁴⁸Делез Ж. Кино: Кино-1 Образ-движение; Кино-2 Образ-время. М.: AdMarginem, 2004. 622 с.

⁴⁹Делез Ж. Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. 895 с.

⁵⁰Кастальес М. Галактика Интернет: Размышления об Интернете, бизнесе и обществе. Екатеринбург: У-Фактория (при участии изд-ва Гуманитарного ун-та), 2004. 328 с.

сти и цифрового общества входят в сферу научных интересов С.В. Тихоновой⁵³, О.М. Ломако⁵⁴, М.О. Орлова⁵⁵, Е.В. Листвиной⁵⁶, В.П. Рожкова⁵⁷, О.Ф. Филимоновой⁵⁸, в контексте национальных отношений тему рассматривает А.В. Рязанов⁵⁹. Трансформацию публичной сферы под влиянием новых медиа анализировал Ф.В. Николаи⁶⁰.

Анализ социально-философских исследований дает основание для вывода о том, что тема исторического времени в социальной реальности цифрового документального конструирования рассматривалась по отдельности, но сравнительно мало осмыслялась в синтезе. При этом фокус внимания философов находился преимущественно в области игрового кинематографа, в связи с чем некоторые аспекты цифрового документального конструирования представляют собой пространство для исследования. Среди них соотношение документального конструирования и исторического времени, социальные функции, уровни социального познания, а также отражение исторического времени через социальные связи: герой – автор/режиссер – зритель. В цифровом документальном конструировании время является базисом времени исторического, художественного и времени эмпирического, то есть временем реальности, которая является объектом отображения. Кроме того, продукт документального конструирования – это еще и сообщение о времени.

⁵¹Кириллова, Н. Б., Лебедева В.Ю. Визуальный язык stop-motion анимации и компьютерной графики в создании экранного образа // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. 2023. Т. 29, № 2. С. 165-172.

⁵²Тузовский И. Д. Гуманистические тренды информационного общества // Философия и культура. 2018. № 10. С. 18-27.

⁵³Тихонова С.В., Артамонов Д.С. Историческая память в социальных медиа. СПб.: Алетейя, 2021. 264 с.

⁵⁴Ломако О.М. Социальная онтология культуры в зеркале антропологической рефлексии // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Философия. Психология. Педагогика. 2019. Т. 19, № 2. С. 145-149.

⁵⁵Орлов М.О. Конфликтогенный потенциал социальной коммуникации в цифровую эпоху // Вестник Санкт-Петербургского университета. Философия и конфликтология. 2019. Т. 35, № 3. С. 485-496.

⁵⁶Листвина Е.В., Фролова С.М. Социокультурные аспекты межпоколенческих коммуникаций в цифровую эпоху // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Философия. Психология. Педагогика. 2020. Т. 20, № 4. С. 369-373.

⁵⁷Рожков В.П. Война и кризис глобального псевдолиберального цивилизационного проекта // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Философия. Психология. Педагогика. 2022. Т. 22, № 4. С. 398-402.

⁵⁸Филимонова О.Ф. Траектория искусства: videsupra, или смотри выше // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2018. № 2(2). С. 13-18.

⁵⁹Рязанов А.В. Социокоммуникативная ситуация в современной России // Куда идет Россия: проблемы системной трансформации современного российского общества. Материалы I Всерос. очно-заочной научно-практической конференции. Челябинск: Челяб. институт (фил.) УрАГС, 2005. С. 141–147.

⁶⁰Игаева К.В., Николаи Ф.В. Медиатизация коммуникативной памяти и кризис критического мышления в цифровую эпоху. Научный диалог. 2024;13(9):189-205. <https://doi.org/10.24224/2227-1295-2024-13-9-189-205>.

Таким образом, данное исследование представляется важным в восполнении пробелов в исследовании исторического времени в социальной реальности современного (цифрового) документального кинематографического конструирования.

Объект и предмет исследования. *Объектом* данного исследования является современное документальное конструирование как социальная деятельность. *Предмет* исследования – темпоральные аспекты современного документального конструирования.

Цель и задачи исследования. Основная цель работы – изучение исторического времени в социальной реальности современного документального конструирования.

Достижение поставленной цели требует последовательного решения следующих задач:

1. Проанализировать категоризацию времени в социально-философском контексте.
2. Соотнести историческое время и документальное конструирование, определив топосы их пересечения.
3. Рассмотреть особенности документального конструирования в цифровую эпоху.
4. Определить способы отражения исторического времени в социальной реальности документального конструирования через социальные связи: герой – автор/режиссер – зритель.

Научная новизна диссертационного исследования

1. Проанализирована категоризация времени в философском подходе, на этой основе установлен категориальный ряд (движение, вечное возвращение, повторение, ритм, длительность, интенсивность; время, связанное с социальным фактом, человеческим познанием, разностью восприятия, бытием в целом), раскрывающий базовые характеристики времени, которые выступают фундаментом его отражения и репрезентации внутри современного документального кинематографического конструирования, выявлен субстрат последнего.

2. Осуществлено соотнесение исторического времени и документального конструирования через понятие топоса, что позволило раскрыть историческое время внутри социальной реальности в виде разрывов исторического времени, проявляющихся в конкретном месте, где возникают топосы пересечения.

3. Сформулировано авторское понятие цифрового документального конструирования, которое трактуется как новый вид социального интерсубъективного проекта, синкретично сочетающий в себе обучение, просвещение, исследование, пропаганду, а также самовыражение, продвижение и развлечение. В качестве атрибутивной функции цифрового документального конструирования выступает массовая архивация прошлого, внутри которого существует свой уникальный мир, пространство и время.

4. Рассмотрены социальные связи герой – автор/режиссер – зритель в социально-философском и социально-психологическом дискурсе через призму концепта Другого, фиксирующего социально-онтологический статус Другого как необходимого условия «Я». Обозначены границы пространства диалога внутри триады (герой – автор/режиссер – зритель), задающие векторы идентификации и самоидентификации, лежащих в основе отражения исторического времени через детализацию и создание документальных образов.

Теоретическая и практическая значимость диссертационного исследования. Теоретическая значимость связана с восполнением лакун в изучении исторического времени в социальной реальности современного документального конструирования и рассмотрения интерсубъективных проектов в комплексном подходе. Настоящее исследование раскрывает новые аспекты для их изучения в цифровую эпоху.

Практическая значимость заключается в том, что полученные в ходе исследования результаты могут быть использованы в учебном процессе при разработке общих курсов и спецкурсов по социальной и политической философии, философии кино, цифровой гуманитаристике.

Методология научного исследования диссертационного исследования основывается на классических и современных работах по истории философии, со-

циальной философии, посвященных социальной онтологии времени. Эти методологические источники позволяли сфокусировать внимание на отдельных аспектах изучения предмета и обобщить их в контексте цифровой эпохи и цифровых технологий. С помощью феноменологического подхода концепция времени рассматривается как экзистенциальная, связанная с человеческим существованием, что позволило рассмотреть темпоральные аспекты внутри документального конструирования через активизацию социальных связей герой – автор/режиссер — зритель.

Социально-философский подход позволил рассматривать современное документальное конструирование как социальный феномен, подчиненный общим законам социального развития. Коммуникационный подход раскрывает документальное конструирование в терминах социальной коммуникации как процесс смысловых отношений между его субъектами и на этой основе концептуализирует социальные связи герой – автор/режиссер – зритель.

С помощью семиотической методологии исследования современных массовых обществ было акцентировано внимание на концептах, актуальных для цифровой высокоуровневой архитектуры и раскрывающих смыслы ее формирования и существования. В исследовании также применялись элементы диалектического подхода в контексте социального субъекта, (который в процессе создания документального конструирования трансформируется из активного в пассивный), а также о различиях времени, реальности, образа и т.д. с их цифровыми копиями.

Теоретико-методологическая основа диссертации сочетает в себе особенности постнеклассической науки, рассмотренные с позиции междисциплинарных подходов. Спецификой применения метода является удержание в фокусе внимания социального, культурного и психоаналитического контекста.

Положения, выносимые на защиту:

1. Социально-философская категория времени является субстратом и связующим элементом документального конструирования. Категоризация времени (движение, вечное возвращение, повторение, ритм, длительность, интенсивность; время, связанное с социальным фактом, человеческим познанием, разностью вос-

приятя, бытием в целом) представляет собой формирование временных категорий в рамках обобщения философским подходом концептов, сформулированных мифологическим, лингвистическим и психологическим подходами. На основе временного категориального ряда формируется целостное и единое кинематографическое пространство внутри документального конструирования, где становится возможным раскрытие социальных связей между героем – автором/режиссером и зрителем. Категоризация времени также задает базис исторического, художественного и эмпирического времени, то есть времени социальной реальности, которая является объектом отображения и социальной репрезентации.

2. Историческое время и документальное конструирование имеют топосы пересечения, которые представляют определенную последовательность и демонстрирует постепенный сдвиг от «внешних» отношений к «внутренним». Топосы являются аспектами соединения личной позиции и трансформации по физическим признакам наблюдаемого объекта, которое приводит к появлению особого поля, и одновременно является соединением объекта и элементов кинематографического пространства. Топосами пересечения являются реальность, физическая и социальная, образ и феномены визуального, аудиального, кинестетического и метафизического характера. Автор/режиссер документирует исторические события, явления, личности в конкретном месте в рамках определенной системы времени. Зиммевлевское определение полноты понимания исторического за счет целостности содержаний, где целостность имеет только одно место для каждой части, расширяется через детализацию практик документального конструирования, способного фиксировать состояния смены исторического времени, тем самым обнажая движение истории.

3. Документальное конструирование трансформируется и приобретает ряд особенностей в контексте цифровой эпохи. Выдвигается авторское понятие цифрового документального конструирования – нового вида intersubjectивного проекта социального конструирования, охватывающего современные процессы цифровой гибридизации документалистики и пользовательского видеоконтента. Социальная природа цифрового документального конструирования в цифровом

обществе выводит его из поля эстетики в поле социального воспроизводства и трансформирует в механизм коллективной социальной субъективности. Цифровые технологии меняют социальную реальность, трансформируя фундаментальные феномены документального конструирования, время, реальность и образ, а также создают новый концепт нейро-образа.

4. Современное документальное конструирование выступает способом социального познания человека и общества. Социальные связи герой – автор/режиссер – зритель представляют собой отражение исторического времени через процесс детализации и создания цифровых документальных образов. В этой триаде (герой – автор/режиссер – зритель) они имеют подвижный характер, а ее акторы, герой – автор/режиссер – зритель, как субъекты цифрового документального конструирования являются участниками процессов обмена социальным и персональным опытом через призму общественного и личного восприятия. На этой основе формируется коллективный субъект как воображаемое Мы современников, консолидирующий пользователей в социальную общность. Из вида искусства современное документальное конструирование трансформируется в механизм коллективной социальной субъективности через самоопределение живущего поколения современников. Историческое время в современном документальном конструировании воспроизводится через социальные связи: герой – автор/режиссер – зритель.

Степень достоверности и апробация диссертационного исследования

Достоверность результатов диссертационного исследования определяется комплексным анализом большого числа социально-философских источников и концепций цифровизации социальных отношений; соответствием достигнутых результатов известным философским и научным представлениям; логичностью и непротиворечивостью полученных в исследовании выводов.

Основные положения и результаты исследования были заслушаны и обсуждены на 10 научных конференциях различного уровня: Всероссийский круглый стол «Философский проект Жюль Делёза», посвященный 50-летию выхода «Анти-Эдипа» (11 ноября 2022 г., Саратов); XI Международная научная конференция

«Искусственный интеллект в сфере современной гуманитаристики» (7 апреля 2023 г., Саратов); Всероссийский научный семинар «Убеждающая коммуникация (импакт-контент): как создается, как работает, как исследуется» (2-3 декабря 2022 г., Санкт-Петербург); Всероссийская научно-практическая конференция молодых ученых по гуманитарным и социальным наукам «Личность в образовательном пространстве: цифровые вызовы и перспективы гуманитарной экспертизы» (21-22 февраля 2023 г., Саратов); X Всероссийская научно-практическая конференция «Young Scholars' Research in the Humanities» 2023 (15 марта 2023 г., Саратов); II Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Медиа в информационном обществе: эффекты, возможности, риски» (28 марта 2023 г., Саратов); X Всероссийская научно-практическая конференция «Young Scholars' Research in the Humanities» (13.03.2024 г., Саратов); Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Медиа в информационном обществе: эффекты, возможности, риски» (27-28 марта 2024 г., Саратов); Международная научная конференция «Философия человека в современном мире (к 150-летию со дня рождения Н.А. Бердяева)» (20 сентября 2024 г., Саратов); XV международная конференция Школы философии и культурологии ФГН НИУ ВШЭ «Культура в эпоху цифровизации» (24-26 октября 2024 г., Москва.), а также нашли отражение в 7 научных публикациях, из которых 3 в журналах из Перечня российских рецензируемых научных изданий ВАК.

Структура диссертации включает введение, две главы, четыре параграфа, заключение и список литературы.

Глава 1. Историческое время и документальное конструирование – топосы пересечения

§ 1.1 Время как социально-философская категория

Как и его исходный источник (документальное кино)⁶¹, современное документальное конструирование, в каком бы контексте оно не воспринималось, как жизнь или природа, как репрезентация жизни или природы, как реальность или иллюзия, немислимо без времени. Центральным элементом внутреннего существования – «воздухом» героев или событий всегда является время. Именно оно помогает воспринять конструирование не как накопление образов, а как целое в развитии. Камера, подобно водовороту, затягивает внутрь себя время, и сама становится своего рода «видеоворотом», балансирующим между реальностью и мифом. Даже предвизуализация, прежде чем стать пространством, сначала наполняется временем хронологическим, психическим, художественным. Производство образов и знаков внутри конструирования представляет собой хронотеоретическую операцию, то есть линейризацию синхронического функционирования. Таким образом, выстраиваются логические и хронологические приоритеты, в том числе и за счет темпоральности. Несмотря на свою эфемерность, время является рабочим материалом документалистики, которая из него творит время историческое.

Исследования времени выражают суть подхода, но в глубоком понимании представляют собой блуждание вокруг времени в попытке обойти его с разных сторон. Времени в смысле физического объекта нет, но есть определенные знания о разных видах времени в философском, физическом, абстрактном смыслах слова, существует образ времени разнонаправленный, мультимодальный, гетерогенный, со множественностью темпоральных шкал. В контексте данной работы высказывается тезис, что время является субстратом документального кинематографического конструирования, его главным героем и связующим элементом. Время влияет на социальную реальность, коммуникацию, идентичность, подходы в науке и

⁶¹ Соотношение этих понятий мы рассмотрим в параграфе 2.1.

изучении социально-общественной жизни. Оно обладает невероятной силой, способной породить и убивать. Время есть начало и конец, оно же представляет собой бесконечность. Объяснить время намного сложнее, чем существовать в нем. Как писал Августин Блаженный, «если никто меня об этом не спрашивает, я знаю, что такое время; если бы я захотел объяснить спрашивающему – нет, не знаю»⁶². Не менее образно высказался по этому вопросу М. Хайдеггер: «Я смотрю на часы и вижу: без трех минут семь. Где тут время? Отыщите-ка его»⁶³. Время наряду с пространством является одной из важных и устойчивых онтологических концептуальных конструкций философии. На каждом этапе развития философской мысли о времени рассуждали, спорили, короновали главной проблемой метафизики. И как сказал Х.Л. Борхес, ссылаясь на А. Бергсона, если бы разрешилась эта проблема, разрешилось бы и все остальное⁶⁴. А в изречении Гераклита о том, что никто не войдет в одну реку дважды, подчеркивается текучесть не только реки, но и самого человека: время быстротечно. В 1967 году американский философ Х. Патнэм в своей работе «Время и физическая геометрия» утверждал, что философские проблемы о времени были решены в постфизике, имея в виду специальную теорию относительности А. Эйнштейна. Однако несмотря на такой смелый вывод, тема времени актуальна и остается одной из самых спорных на сегодняшний день.

Время как единство и множественность одновременно, обладает непроницаемостью для понимания, что не позволяет привести данную категорию к общему знаменателю или хотя бы вычленить перманентные основные черты. Время невозможно нагнать, чтобы взглянуть «глаза в глаза», «время и прилив никого не ждут (японская пословица).

В современных словарях, в частности в латинско-русском И. Дворецкого, указываются следующие значения:

1. «время» - абстрактное;
2. «время» - промежуток, пора, период;

⁶² Августин. Исповедь / пер. с лат. М.Е. Сергеевко ; вступит. ст. А.В. Маркова. М.: РИПОЛ классик, 2019. С. 224.

⁶³ Хайдеггер М., Финк Е. Гераклит / пер. с нем. А.П. Шурбелева. СПб.: Владимир Даль, 2010. С. 140.

⁶⁴ Борхес Л.Х. Думая вслух. Семь вечеров/ пер. с исп. Б. Дубина, Б. Ковалева, К. Корносенко, В. Кулагиной-Ярцевой. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2022. С. 88.

3. «время» - дата, момент;
4. «время» - возраст;
5. «время» - обстоятельство, положение;
6. «время» - промедление или задержка;
7. «время» (специальное), т.е. грамматическое, стихотворное, музыкальное время⁶⁵.

Согласно этимологическим словарям русского языка слово «время» было заимствовано из старославянского языка, где образовано суффиксальным способом, путём прибавления к производящей основе материально выраженного суффикса «-мен», позже перешедшего в «-мя». Первоначальное значение существительного «нечто вращающееся». Время течёт, бежит, улетает, проходит, не ждёт, движется.

«Время – третье наиболее часто употребляемое существительное в русском языке. В первой десятке вместе с ним – «год» (1-е место) и «день» (6-е место). Согласно Оксфордскому словарю английского языка, «time» – самое распространённое существительное в современном *lingua franca*, и в первой десятке вновь – и «день» (5-е), и «год» (3-е). Сходное положение, по всей видимости, обнаружится во многих современных языках»⁶⁶.

В рамках данного исследования есть смысл упомянуть о лингвистическом споре двух гипотез/теорий. Гипотеза лингвистической относительности Сепира–Уорфа возникла в 30-х годах XX века и была сформулирована во время лекций Бенджамином Ли Уорфом – ученика Эдварда Сепира. Суть гипотезы сводится к тому, что язык определяет мышление и способ познания: «Мы расчленяем природу в направлении, подсказанном нашим родным языком. Мы выделяем в мире явлений те или иные категории и типы совсем не потому, что они (эти категории и типы) самоочевидны... Мы сталкиваемся, таким образом, с новым принципом относительности, который гласит, что сходные физические явления позволяют создать сходную картину вселенной только при сходстве или по крайней мере при

⁶⁵ Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь: более 200 000 слов и словосочетаний. 12-е изд., стер-. Москва: Дрофа: Русский язык-Медиа, 2009. 1055 с.

⁶⁶ Плешков А.А. Истоки философии времени: Платон и предшественники. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2021. С.11.

соотносительности языковых систем»⁶⁷. Люди говорят на разных языках и воспринимают реальность и события по-разному. Если эта гипотеза верна, то и время представители разных языковых групп воспринимают и осознают по-разному, по крайней мере на лингвистическом уровне. К примеру, в современном русском языке – 3 основных времени: прошлое, настоящее и будущее, в современном английском языке придерживаются цифры 12, в современном немецком – 6. Однако у этой гипотезы немало противников, среди них Н. Хомский. Его теория универсальной грамматики говорит об универсальности и врожденности языковых способностей, что позволяет человеку овладевать иностранным языком. Лингвистический подход в рамках данного исследования важен для понимания конструирования темпоральных аспектов времени коммуникации и вербального выражения психологического времени героев внутри кинематографического пространства. От того, что и в каком времени произносит герой, зависит лингвистический уровень документального конструирования, который, в свою очередь, влияет не только на общий темп повествования, но и временную структуру кинематографического пространства в целом.

Время находится в центре мифологии, таких как миф о Кроносе, изначально считавшимся Богом Времени. Период верховенства Кроноса считался Золотым веком, без войн, рабства и торговли. Однако этот мир радости и счастливой жизни был также миром мрака и ужаса, где Кронос пожирал собственных детей. В эллинистический период Кронос отождествлялся с богом, персонифицирующим время, Хроносом. Образ всеразрушающего Старика Хроноса появляется в эпоху Возрождения. «В ренессансном и барочном искусстве Старик Хронос обычно изображается крылатым и почти всегда обнаженным. К его постоянному атрибуту – косе или серпу – добавляются (или иногда заменяют его) песочные часы, змея или дракон, кусающий свой хвост, или же зодиак; к тому же существует много примеров, когда он опирается на костыли»⁶⁸. В античности существовала фигура Кайроса – «Счастливого случая», который изображался «в виде находящегося в стре-

⁶⁷ Уорф Б.Л. Наука и языкознание // Новое в лингвистике. Вып. I. М.: ИЛ, 1960. С. 174-175.

⁶⁸ Панофский Э. Этюды по иконологии: Гуманистические темы в искусстве Возрождения. СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2009 (англ. 1939). – С. 126.

мительном движении мужчины (первоначально обнаженного), обычно молодого и никогда – очень старого, несмотря на то что в греческой поэзии Время иногда называется «седым». Он имел крылья – как за плечами, так и на пятках. Его атрибутами были весы с двумя чашами, первоначально балансировавшие на лезвии бритвы, и несколько позднее – одно или два колеса. Кроме того, часто у него на голове изображался хохолок, за который, согласно пословице, можно схватить лысый Счастливый случай»⁶⁹. Этот образ дожил до XI века, а затем слился с образом Фортуны. В классическом искусстве время иногда изображалось как созидательная Вечность. Время может выполнять функцию обличающей Истины. «Только в качестве принципа перемены оно может проявить свою подлинно вселенскую власть. В этом отношении даже пуссеновские трактовки Времени отличаются от классических: он не подавляет разрушительные силы Времени, с тем чтобы подчеркнуть его созидательность, но сплавляет эти противоположные функции в единое целое. Даже у него образ Времени совмещает в себе классического Айона со средневековым Сатурном»⁷⁰. Мифологическое понимание времени находит отражение внутри документального конструирования в виде метафор, заранее осмысленных или спонтанных, наиболее характерных для горизонтальных фильмов – наблюдений. Нередко автор/режиссер визуализирует мифы о времени за счет акцентов в виде предметов или ландшафтов. В центре мономифа тоже время. Путь героя совмещает в себе время общее хронологическое, время отдельно взятого испытания, время каждого архетипа и пребывания в нем, время героя – физиологическое и психическое, время художественное, время историческое и время социальное. Какой бы тип не отражало прилагательное рядом, время есть центр, окружность и вспышка одновременно.

Время является неотъемлемым элементом человеческой жизни, не только внешней, включающей социальное взаимодействие, но и внутренней – процесс мышления. В XX веке в литературе одной из фундаментальных попыток осмысления значения времени для человека стал роман М. Пруста «В поисках утраченного времени». Он определял жизнь, как усилие во времени. Будучи тяжело боль-

⁶⁹ Панофский Э. Этюды по иконологии: Гуманистические темы в искусстве Возрождения. С. 127.

⁷⁰ Там же. С. 148.

ным астром, М. Пруст писал роман словно наперегонки со временем. «Проблема времени – это фактически проблема определения точки, в которой нечто случится, из точки, в которой мы находимся»⁷¹. М.К. Мамардашвили делает вывод, что «время есть могущественный инструмент адаптации к реальности»⁷². В кинематографе в качестве примеров осмысления времени могут служить фильмы трансцендентального стиля и медленные фильмы, которые являются своего рода «испытанием» не только для его создателей, но и зрителей, так как лишены привычной скорости повествования и развития событий.

Извечный вопрос «Что есть время?», ответ на который искали почти все представители классической и современной философии. Гераклит, Парменид, Зенон Элейский, Эмпедокл в своих учениях тематизировали время. Их идеи затрагивали цикличность времени, связь с движением, прерывность и непрерывность и т.д. В данной работе рассмотрены те смыслы в понимании и трактовки времени, которые представляются важными для осмысления социальной реальности документального конструирования. Последовательность рассмотрения аспектов времени выстроена по принципу от внешних к внутренним, а внутри каждого аспекта в хронологической последовательности.

Отправной точкой философской темпорологии принято считать Платона. В «Государстве», размышляя об учебном плане будущих правителей, собеседники говорят об астрономии, как важном предмете в образовательной программе, так как «внимательные наблюдения за сменой времён года, месяцев и лет пригодны не только для земледелия и мореплавания, но и не меньше для руководства военными действиями»⁷³. В его учении есть три темпоральных понятия: вечность, мгновение и время. Вечность, по Платону, выступает в качестве характеристики идеального и является причиной времени. В «Государстве» он рассуждает о вечности, как нескончаемом, в сравнении с которой «промежуток времени от нашего детства до старости очень краток»⁷⁴. Время у Платона – особый способ становления космоса. Оно возникло вместе с небом, а первообразом для него послужила

⁷¹ Мамардашвили М.К. Психологическая топология пути. М.: Фонд Мераба Мамардашвили, 2015. С. 585.

⁷² Там же. С. 523.

⁷³ Платон. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 1990-1994. С. 311.

⁷⁴ Там же. С. 406.

вечная природа. В «Тимее», размышляя о возникновении Вселенной, философ разграничивает две вещи: «что есть вечное, не имеющее возникновения бытие и что есть вечно возникающее, но никогда не сущее. То, что постигается с помощью размышления и объяснения, очевидно, и есть вечно тождественное бытие; а то, что подвластно мнению и неразумному ощущению, возникает и гибнет, но никогда не существует на самом деле»⁷⁵. Платон говорит о трёх онтологических уровнях: не рождено и не погибнет, рождено, но не погибнет и было создано и должно умереть. Вечность характеризует природу как совокупность эйдосов, является началом мира и «постигается с помощью размышления и рассуждения, очевидно, и есть вечно тождественное бытие»⁷⁶, таким образом сама является образцом для времени. Вечность неделима и всегда относится к настоящему. Мгновенность, по Платону, – способ небытия материи – «всегда иное и иное, лишённое всякой оформленности, находящееся вне времени, но лежащее в начале и конце всего становящегося необходимое условие космоса»⁷⁷. Аристотель уходит от сопоставления времени и вечности, сущее он делит на то, что существует всегда и то, что существует временно. Плотин, как и Платон, определял время через вечность: «Существующее до него [времени] есть вечность, не сопровождающая его в его течении и не сораспространяющаяся с ним. Благодаря этому она впервые (снизошла) во время и породила время и содержит его (вместе) со своей собственной энергией»⁷⁸. С вечностью время сравнивает Августин в одиннадцатой книге «Исповеди»: «время делает длительным множество преходящих мгновений, которые не могут не сменять одно другое; в вечности ничто не приходит, но пребывает как настоящее во всей полноте; время, как настоящее, в полноте своей пребывать не может»⁷⁹. Августин опирается на внутренние чувства и ощущения, которые сопровождают человека в проживании времени, как например, длительность. Он говорит о трех измерениях, которые обычно именуют как прошлое, настоящее и будущее. Настоящее время, по мнению Августина, кратко, поэтому

⁷⁵Платон. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. С. 432.

⁷⁶Там же. С. 432.

⁷⁷ Плешков А.А. Истоки философии времени: Платон и предшественники. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2021. С.294.

⁷⁸ Плотин. Эннеады III, 7, 8. Цит. по: Лосев А.Ф. Античный космос и современная наука. М.: [б. и.], 1927. С. 362.

⁷⁹ Августин. Исповедь. С. 224.

рассуждать о нем можно лишь в контексте прошлого или будущего, но их нет. Августин приходит к мысли, что «есть три времени – настоящее прошедшего, настоящее настоящего и настоящее будущего»⁸⁰. Настоящее прошедшее он связывает с памятью, что является своего рода знанием о прошлом; настоящее настоящего представляет собой созерцания, а настоящее будущего является его ожиданием, то есть предчувствием того, что еще не случилось. И при этом время носит субъективный характер, так как существует в «нашей душе, и нигде в другом месте я их не вижу: настоящее прошедшего – это память; настоящее настоящего – его непосредственное созерцание; настоящее будущего – его ожидание»⁸¹. В современном документальном конструировании вечность представляет собой удлинённое до бесконечности существование заархивированной социальной реальности. Автор «протягивает руку вечности», давая онтологическую прописку определенному обществу, зафиксированному и сконструированную в виде второй реальности в определенный момент исторического развития. Таким образом, метафора – работа по спасению человечества характеризует собирательный образ хранилища данных закодированной социальной реальности. В этом хранилище с ней ничего не происходит, и в таком «замороженном» состоянии в виде кода она всегда является настоящим и неизменным, своего рода константой. Совокупность цифровых констант представляет собой цифровую вселенную, которая является образцом для времени настоящего, в рамках которого общество обращается к закодированной социальной реальности не для того, чтобы прожить закодированное настоящее прошлого, а для того, чтобы жить в своем настоящем, опираясь на образцы и образы. Что, с одной стороны, представляет собой вечное возвращение к уже закодированным социальным данным, а с другой, является трафаретом для будущим социальных трансформаций, что подчеркивает цикличность исторического развития. В определенном смысле закодированная социальная реальность приобретает черты социального архетипа, метареальности, количество которых, как и мономифов и архетипов коллективного бессознательного, ограничено. Идея вечного возвращения воплощается в документальном конструировании так-

⁸⁰ Августин. Исповедь. С. 231.

⁸¹ Там же.

же в одной из форм повторения и манипуляции идентичности, именуемой тавтологией и представляющей рамочную конструкцию. Философская концепция вечного возвращения («Апокатастасис»), приписываемая стоикам, а Аристотель упоминал в связи с ней и пифагорейцев, гласит, что время повторяется в бесконечном цикле. Ф. Ницше намного позже, отвергая идею линейной истории, возродит данную концепцию. В книге «Так говорил Заратустра» он писал: «...Но связь причинности, в которую вплетен я, опять возвратится, – она опять создаст меня! Я сам принадлежу к причинам вечного возвращения. Я снова возвращусь с этим солнцем, с этой землею, с этим орлом, с этой змеею – не к новой жизни, не к лучшей жизни, не к жизни, похожей на прежнюю: я буду вечно возвращаться к той же самой жизни, в большом и малом, чтобы снова учить о вечном возвращении всех вещей...»⁸². К идеи циклического времени также обращались А. Шопенгауэр, Р. Бошкович, Г. Лейбниц, Л.-О. Бланки и т.д. Жёсткой критике концепция подверглась со стороны Августина. В трактате «О граде Божиим» в книге 12 главе XII он пишет: «Чуждо, говорю, это нашей вере. Ибо Христос однажды умер за грехи наши; восстав же, «уже не умирает: смерть уже не имеет над Ним власти» (Рим. VI, 9); и мы по воскресении «всегда с Господом будем» (1Фес. IV, 17)». У Ж. Делеза вечное возвращение лежит вне сознания и не имеет связи с повторениями в понимании привычки или памяти. Он писал, что «Эти психологические движения мало что значат; у Ницше и Кьеркегора они уступают место повторению как двойному осуждению привычки и памяти. Именно в силу этого повторение является мышлением будущего»⁸³. Ж. Делез именует вечное возвращение третьим синтезом времени. Оно соединяет все три измерения времени – прошлое, настоящее и будущее, и есть чистая форма времени. «Так заканчивается история времени: ему предназначено разорвать свой слишком централизованный физический или естественный круг и образовать прямую линию, но такую, которая, влекомая собственной длиной, преобразует круг, смещая его центр. Вечное возвращение – это сила утверждения, оно утверждает все во множестве, все в различном,

⁸² Ницше Ф.В. Соч.: В 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1990. С 161.

⁸³ Делез Ж. Различие и повторение. Санкт-Петербург: ТОО ТК «Петрополис», 1998.С. 20.

все в случайном»⁸⁴. Таким образом, становясь чистой формой времени, вечное возвращение не отталкивается от прошлого, как исходного события, что влечет разрыв цикличности. В документальном конструировании эта парадоксальность может означать разрыв с сюжетом, что называется *in medias res* – начало повествования без предварительной экспозиции и предыстории, дословно с «середины дела». Это наиболее характерно для коротких форм современного документального конструирования.

Но вернемся к тавтологии. Р. Беллур полагал, что «повторы организуют смысл классических нарративных фильмов»⁸⁵. И в этом есть важный момент для повествования, так как повтор является одной из основ драматургической конструкции. О повторениях писал и Ж. Делез, что они состоят из различных элементов, но относящихся к строго одинаковому понятию. «Повторение, следовательно, предстает в этом случае различием, но совершенно непонятным, и в этом смысле безразличным различием»⁸⁶. Повторения, в том числе и смысловых конструкций, рожают важную категорию – ритм.

Первым теоретиком кинематографа, кто продемонстрировал ритм и обосновал его значение для визуального конструирования, был Лев Кулешов. Один из его эффектов был посвящен танцу: снятый изначально, как единая сцена, он вызывал индифферентность, но, когда единство сменило чередование кадров (монтаж), рождался ритм и интерес аудитории. Ритм понятен обществу не только в силу внутренних, биологических ритмов или бинарного различия «Я» и «не-Я», но по причине того, что и само общество организовано ритмически. А. Лефевр писал: «Общества состоят из толп, групп, тел, классов и организуются в народы. Они понимают ритмы, из которых сделаны живые существа, социальные тела и локальные группы»⁸⁷. Понятие «ритм» затрагивает большую часть человеческих действий. Исследователь Бенвенист переводит «ритм» как «след» и «оковы». Прометей «заритмован», мы же говорим «закован»... То есть захвачен по ту сто-

⁸⁴ Делез Ж. Различие и повторение. С. 147.

⁸⁵ Bellour R. Segmenting/Analyzing // Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Reader. N. Y.: ColumbiaUniversityPress, 1986. P. 67.

⁸⁶ Делез Ж. Различие и повторение. С. 30.

⁸⁷ Lefebvre H. Elements of Rhythmanalysis originally published as *de rythmanalyse* by Editions Syllepse, Paris, 1992. P. 42.

рону языка»⁸⁸. Греческое слово «rhythmos» происходит от «rheo» – «теку». Бенвенист утверждает, что «rhythmos» до Платона было близко к понятию «форма», «в которую облекается в данный момент нечто движущееся, изменчивое, текучее»⁸⁹. Здесь же стоит упомянуть Демокрита и его произведение «Peri ton diapheronton rhysson», что дословно переводится «О различии ритмов (атомов)». Однако основания заявлять о динамизме в понимании «rhythmos» в античной философии веских оснований нет. Исследователь А.Ф. Лосев в связи с этим подчеркивает «статическую природу»⁹⁰ античной ритмики. От движения отделял ритм (в поэзии) и М. Хайдеггер: «Ритм, ρυθμός, между прочим, – это не поток и не течение, а слаженность. Ритм есть та покоящаяся основа, которая вносит лад в движение танца и пения и тем дает им успокоиться в себе. Ритм наделяет покоем»⁹¹. Д. Новуэлл-Смит комментировал эту идею Хайдеггера как «It is only in rhythm most hata being can articulate itself, that is, set itself in torelation with its surrounds, and take an intelligible form – and thus be said «to be»⁹² (только в rhythmos бытие способно для себя артикулировать, иными словами, установить связь с окружающим, приобрести умопостигаемую форму – иными словами «быть»). Из чего можно сделать вывод, что движение является приемом ритма с ресурсом в виде неподвижной ритмической структуры. М.Б. Ямпольский делает акцент на том, что между ритмом и пониманием существует фундаментальная связь, и ссылается на рассуждения Л. Клагеса, напечатанные в 1933 году в книге «О сущности ритма». «Ритм связан с феноменом жизни, а метр с пониманием и рациональностью. Он (Клагес) объясняет это простым опытом, предлагая вслушаться в удары молотка, бьющего абсолютно регулярно, каждую треть секунды. В какой-то момент мы начинаем воспринимать удары не изолированно, а скомпонованными парами, первый дар при этом ощущая наиболее акцентированным. Интервалы между парами постепенно

⁸⁸ Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. СПб.: Алетейя, 2003. С. 65.

⁸⁹ Бенвенист Э. Понятие «ритм» в его языковом выражении // Общая лингвистика. М.: Едиториал УРСС, 2002. С. 383.

⁹⁰ Лосев А.Ф. История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития: В 2-х кн. Кн. 2. М.: Искусство, 1994. С. 130.

⁹¹ Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления / Пер. с нем. М.: Республика, 1993. С. 308.

⁹² Nowell-Smith D. The Art of Fugue: Heidegger on Rhythm // Gatherings: The Heidegger Circle Annual. 2012. Vol. 2. P. 43

станут казаться более длинными, чем между ударами внутри пары»⁹³. Исследователь делает вывод, что метр – это выделении в серии неких групп, которые в реальности могут не существовать. Таким образом, для автора документального конструирования ритм является одним из основополагающих инструментов, позволяющим ему ритмизировать социальную реальность внутри визуального пространство второй реальности, ускорять или замедлять время. Иными словами, автор как социальный Демиург, управляет ритмами времени и временем внутри документального конструирования, в том числе и за счет организации движения.

Аристотель указывает на связь времени с движением. Движение – это мера времени: «Движение делимо в двух отношениях: во-первых, по времени, во-вторых, по движениям частей движущегося»⁹⁴. О связи времени и движения ранее также говорил Парменид. Его философское изречение гласит: «Мышление и бытие – одно и то же». М. Хайдеггер в работе «Введение в метафизику» указывает на неточность такой трактовки: «в изречении не сказано «мышление бытие суть одно то же», сказано: «равнозначно сопричастны друг другу разумение и бытие»⁹⁵, то есть имеющие отношение, взаимно причастны. «Разумение так должно раскрывать сущее, чтобы ставить сущее обратно его бытие, принимать его соответствии оным, дабы оно, представляя себя, было тем, что оно собой представляет»⁹⁶. Во вступительной статье «Стрекало вопроса» А.Г. Черняков пишет, что мыслить можно только то, что есть. Того, что было и будет – нет, оно не существует. «Строго говоря, бытие не есть, значит, оно не есть сущее. «Бытие сущего само не "есть" сущее. И спрашивать о нем можно лишь окольным путем. Ибо в противном случае мы должны будем немедленно признать, что из утверждения «неверно, что бытие есть» или «бытие не (есть) сущее» вытекает «бытие есть не сущее = ничто»⁹⁷. А на это запрет «отца нашего Парменида». «Движение есть или, что то же

⁹³ Ямпольский М.Б. Без будущего. Культура и время. СПб:Порядок слов, 2018. С. 67

⁹⁴ Аристотель. Сочинения. В 4-х т. Т.3: Перевод /Вступ. статья и примеч. И. Д. Рожакский. М.: Мысль, 1981. С. 187.

⁹⁵ Хайдеггер М. Введение в метафизику / пер. с нем. Н.О. Гучинской. СПб: Высшая религиозно-философская школа, 1998. С. 222

⁹⁶ Там же. С. 226

⁹⁷ Черняков А.Г. Стрекало вопроса: Вступительная статья // Хайдеггер М. Введение в метафизику. СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 1997. – С. 23-24.

самое, есть сущее, оно причастно роду «сущее»⁹⁸. Спутник движения — время, оно неразрывно связано с движением. Спустя два века Аристотель определит движение в качестве главной темы «Физики», время «есть число движения в отношении к предыдущему и последующему и, принадлежа непрерывному, само непрерывно...⁹⁹». Иной точки зрения придерживался Плотин «Время не есть движение ни в том случае, если взять все движения, ни в том случае, если сделать из всех одно, ни в том случае, если это одно определенное движение; ибо каждое из названных движений – во времени...»¹⁰⁰. Как выразился К. Романо: «Душа временит время. Плотин был первым, кто выковал глагол (khronoun) «временить», которому, как известно, было суждено большое будущее»¹⁰¹. И речь здесь в первую очередь идет о М. Хайдеггере, который пытался уйти от текучести времени и следования друг за другом. «Понимание основывается первично в будущем (заступание соотв. ожидание). Расположение временит первично в бившести (возобновление соотв. забытость). Падение первично укоренено по времени в настоящем (актуализация соотв. мновение-ока). Тем не менее понимание есть всегда «бившествующее» настоящее. Тем не менее расположение временит как «актуализирующее» будущее. Тем не менее актуальность «отталкивается» от бившествующего будущего. Тем не менее актуальность "отталкивается" от бившествующего будущего, соотв. сдержана им. Отсюда сновится видным: временность временит в каждом экстазе целой, т.е. в экстатичном единстве всегда полного временения времени основана целостность структурного целого экзистенции, фактичности и падения, и значит единство структуры заботы»¹⁰².

Аристотель определял время, как неделимую величину, оно «не слагается из неделимых «теперь»¹⁰³. Что важно, Аристотель указывал на объективность времени: «Таким образом, время не есть движение [само по себе], но [является им постольку], поскольку движение включает в себе число. Доказательством этому служит то, что большее или меньшее мы оцениваем числом, движение же, боль-

⁹⁸ Черняков А.Г. Стрекало вопроса. С. 46

⁹⁹ Аристотель. Сочинения. В 4-х т. Т. 3: Перевод /Вступ. статья и примеч. И. Д. Рожапский. М.: Мысль, 1981. С.150.

¹⁰⁰ Плотин. Эннеады, III, кн. СПб: Издательство Олега Абышко, 2004. С. 378.

¹⁰¹ Романо К. Авантюра времени. Три эссе по феноменологии события. М.: Рипол-классик, 2017. С. 121.

¹⁰² Хайдеггер М. Бытие и время / пер. В.В. Библихина. М.: Ad Marginem, 1997. С. 350.

¹⁰³ Аристотель. Сочинения. С. 199.

шее или меньшее, – временем, следовательно, время есть некоторое число. А так как число имеет двоякое значение, мы называем числом, с одной стороны, то, что сосчитано и может быть сосчитано, а с другой – то, посредством чего мы считаем, то время есть именно число считаемое, а не посредством которого мы считаем. Ибо то, посредством чего мы считаем, и то, что мы считаем, – вещи разные»¹⁰⁴. Аристотель указывал, что время – «число считаемое, а не посредством которого считаем», чем подчёркивал объективность времени. «Для Аристотеля «считаемое число» – это сама обладающая определенной метрикой физическая реальность, т. е. вещи и предметы, подвергаемые пересчету и вообще допускающие математическую обработку и интерпретацию. «Считающее» же число есть чистая математика, т. е. символы, с помощью которых получают математические выражения»¹⁰⁵. Итальянский физик-теоретик Карло Ровелли писал: «Аристотель первым, насколько нам известно, озадачился проблемой времени и пришел к заключению: время – это мера изменения. Вещи непрерывно изменяются, и мы называем временем меру, т. е. возможность исчислять эти изменения»¹⁰⁶.

Таким образом, время у Аристотеля в первую очередь связано с движением, но оно невозможно без души, так как она составляет основу времени, так как знает законы числа и может вести его счет. «Правда, по Аристотелю, душа не создает само время, оно всегда есть там, где налицо движение, однако акт измерения составляет неотъемлемый момент понятия времени»¹⁰⁷. Иной точки зрения касательно души придерживался Плотин. Он не рассматривал ее в качестве измеряющей инстанции. «Время есть жизнь души, пребывающей в переходном движении от одного жизненного проявления к другому»¹⁰⁸. По его мнению, время подобно вечности неделимо и не может разрываться на части. «Время заключается в каждой человеческой душе, и притом время с одинаковыми свойствами»¹⁰⁹. Августин понимает время, как «не что иное, как растяжение, но чего? не знаю; может быть,

¹⁰⁴ Аристотель. Сочинения. С. 149.

¹⁰⁵ Молчанов Ю.Б. Проблема времени в современной науке. М.: Наука, 1990. С. 16

¹⁰⁶ Ровелли К. Срок времени. М.: АСТ, 2020. С. 66.

¹⁰⁷ Гайденко П.П. Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке. М. Прогресс - Традиция, 2006. С. 8.

¹⁰⁸ Плотин. Эннеады III, 7, 10. Цит. по: Лосев А.Ф. Античный космос и современная наука. М. [б. и.], 1927. С. 306.

¹⁰⁹ Плотин. Эннеады, III, кн. 7, гл. 13. Цит. по: Браш М.. Классики философии. Т. 1. Греческая философия, СПб: Вестн. знания (В. Битнера), 1907., С. 471.

самой души»¹¹⁰. Из чего следует, время есть образ в памяти, и задача сознания – усваивать и сохранять. «Внимание же мое сосредоточено на настоящем, через которое переправляется будущее, чтобы стать прошлым»¹¹¹.

Описывая свой экзистенциальный опыт, Августин делает вывод касательно длительности, то есть того, как время измеряется: настоящее мгновенно и поэтому лишено длительности. «Наше внимание, однако, длительно, и оно переводит в небытие то, что появится. Длительно не будущее время – его нет; длительно будущее это длительно ожидание будущего. Длительно не прошлое, которого нет; длительно прошлое это длительная память о прошлом»¹¹². Если память – основа души, то измерение времени происходит в душе.

О динамической природе времени А. Бергсон заявлял уже в одном из первых своих работ «Опыт непосредственных данных сознания». Философ различал время физическое и время сознания – длительность (проживаемое время). Он характеризовал человеческое сознание через память, то есть сохранение и накопление прошлого в настоящем. Кроме того, всякое сознание способно предвосхищать будущее. Таким образом создание – «это связующая нить между тем, что было, и тем, что будет, мост, переброшенный между прошлым и будущим»¹¹³. Прошлое не предопределяет настоящее, хотя целиком следует за человеком, однако человек меняется в настоящем и потому свободен. Эта схема, по мнению философа, актуальна для всего, что имеет протяжение в пространстве. «Расположенное в точке слияния сознания и материи, ощущение сгущает в длительности, свойственной нам и характеризующей наше сознание, огромные периоды того, что в широком смысле можно было бы назвать длительностью вещей»¹¹⁴. Длительность в свою очередь всегда выражается в протяженности в силу того, что «понятия, обозначающие время, заимствованы из языка пространства. Мы взываем ко времени, а на наш призыв отвечает пространство»¹¹⁵. Интервал длительности существует толь-

¹¹⁰ Августин. Исповедь / пер. с лат. М. Е. Сергеевко; вступит. ст. А. В. Маркова. М.: :РИПОЛ классик, 2019. С. 236.

¹¹¹ Там же. С. 239.

¹¹² Там же. С. 239.

¹¹³ Бергсон А. Избранное: Сознание и жизнь / Пер. с фр. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. С. 30.

¹¹⁴ Там же. С. 37.

¹¹⁵ Там же. С. 30.

ко для человека, вне сознания есть только пространство и одновременности, а они следовать друг за другом не могут. «Поместить длительность в пространство – это значит самым противоречивым образом поместить последовательность в самую сердцевину одновременности»¹¹⁶.

Трансцендентальная теория времени, прежде всего, связана с именами И. Канта и Э. Гуссерля. До И. Канта время носило вторичный характер по отношению к движению. Философ переворачивает эти отношения, теперь движение зависит от времени, и более того, время перестает быть круговым, оно становится прямой линией. Для И. Канта время – априорная форма, так как «только при этом условии можно представить себе, что события существуют в одно и то же время (вместе) или в различное время (последовательно)»¹¹⁷. Время имеет только одно измерение, а различные времена существуют последовательно. И время представляет собой «чистую форму чувственного наглядного представления»¹¹⁸. Таким образом, И. Кант связывает время с человеческим познанием, что подчеркивает отсутствие внешнего образа, «время следует считать действительным не как объект, а как способ представлять меня самого как объект»¹¹⁹. И. Кант писал о взаимосвязи синтезов аппрегензии в созерцании, воспроизведения в воображении и рекогниции в понятии, а также выявлял продуктивный синтез воображения: «этот синтез способности воображения основывается также до всякого опыта на априорных принципах и что мы должны допустить существование чистого трансцендентального синтеза воображения, который лежит в основе всякого опыта (так как опыт необходимо предполагает воспроизводимость явлений)»¹²⁰. Таким образом, И. Кант описывает сознание, в котором три вида синтеза проникают друг в друга и имеют в своей основе продуктивный синтез. А время представляет собой средство, которым эти синтезы описываются. «Откуда бы ни происходили наши пред-

¹¹⁵ Там же. С. 86.

¹¹⁶ Бергсон А. Собрание сочинений в 5 томах. Т. 2. Непосредственные данные сознания. (Свобода воли). Пер. с фр. Б. Бычковского. СПб: М.И. Семенов, 1914. С. 163.

¹¹⁷ Кант И. Критика чистого разума / Пер. с нем. Н.О. Лосского с вариантами пер. на рус. и европ. языки. М.: Наука, 1999. С.83.

¹¹⁸ Кант И. Критика чистого разума / Пер. с нем. Н.О. Лосского с вариантами пер. на рус. и европ. языки. М.: Наука, 1999. С.83.

¹¹⁹ Там же. С.89.

¹²⁰ Там же. С. 135.

ставления, производятся ли они влиянием внешних вещей или внутренними причинами, возникают ли они как явления a priori или эмпирически - все равно они принадлежат как модификации души к области внутреннего чувства; поэтому все наши знания в конце концов подчинены формальному условию внутреннего чувства, именно времени, в котором все они должны быть упорядочены, приведены в связь и в соотношения»¹²¹.

Про внутреннее осознание времени писал и Э. Гуссерль. Он, как и И. Кант, определял время в качестве внутреннего феномена, но описывал его как интенциональное переживание наряду с другими, и таким образом ставил вопрос о единстве и гомогенности временного потока. В рукописи «Бернау-манускрипты о сознании времени», Э. Гуссерль выделяет несколько фундаментальных фактов, в частности, «имеется сознание протонастоящего, в котором нечто сознается как протонастоящее, как теперь сущее. Содержание сознается (в значении сознания) в качестве Теперь, и это Теперь является формой этого содержания»¹²². Восприятие временного объекта как акта есть протопроцесс, что в свою очередь представляет актуальное восприятие между ретенцией и протенцией, иными словами, является пограничным моментом. Кроме того, в структуре сознания времени Э. Гуссерль рассматривает также фантазию, в которой «могут возникнуть замещающие моменты, что вполне можно понять, если мы позволяем смутному сознанию вытеснить наглядное»¹²³. Сознание времени, по Э. Гуссерлю, представляет собой наиболее глубинный слой. Как справедливо отмечает В.И. Молчанов, «Гуссерль различает прежде всего рефлексию, взятую с естественной точки зрения (или психологическую рефлексю), и феноменологическую рефлексю. Пользуясь другим критерием различения, а именно исследуя определенные модусы сознания, Гуссерль выделяет рефлексю в актуальном восприятии, рефлексю в памяти, в фантазии, в ожидании и т. д.»¹²⁴. Важно отметить, что Э. Гуссерль различал психологическую (фиксация определенных переживаний) и феноменологическую

¹²¹Кант И. Критика чистого разума. С. 135.

¹²² Гуссерль Э., Шнелль А. Феноменология времени. М.: Группа Компаний «РИПОЛ классик» / «Панглосс», 2019. С. 45.

¹²³ Там же.

¹²⁴ Молчанов В.И. Исследования по феноменологии сознания. М.: Издательский дом «Территория будущего», 2007. С. 79.

(анализ и фокус внимания на данность определенных факторов, причастных к переживанию) рефлексию. «Психологическая рефлексия как регистрация причин определенных переживаний относит тем самым переживания к их предметному источнику. Для перехода к феноменологической рефлексии необходимо изменить привычные способы идентификации предметов, поскольку предметами феноменологического анализа являются сами переживания. Мы поясним это, рассмотрев пример Гуссерля в ином аспекте. Представим себе, что мы получили удовольствие от теоретического исследования, сидя за письменным столом в полдень определенного числа, месяца и года. Вспоминая об этом, мы будем идентифицировать удовольствие и его причину по объективным пространственно-временным факторам. Если же мы хотим направить внимание на то, каким образом протекает в сознании сам процесс удовольствия, мы должны выбрать другие средства – средства упорядочения фаз переживания удовольствия. Такими средствами, согласно Гуссерлю, являются внутренние временные различия – осознание «теперь», «раньше», «позже», «только-что», «еще-не» и т. д. Таким образом прояснение того, как возможна рефлексия с феноменологической точки зрения, ведет к рассмотрению проблемы времени в феноменологии»¹²⁵. Внутреннее время отождествляется у философа с сознанием, с его глубинными слоями. Отсюда рефлексия (ретенция смыслов), редукция и интенциональность, структуру которой Гуссерль описывает как структуру смыслообразования. И поэтому важно понимать, что «Смыслообразующая функция времени заключается не в том, что некая абстрактная сущность – время – производит значения, или смыслы. Речь идет о том, что любая фиксация смысла есть как бы приостановка темпорального потока сознания, эскиз определенной темпоральной конфигурации. Смысл тем самым есть «приостановленное время»¹²⁶.

М. Хайдеггер в докладе «Время и бытие» объясняя соединение этих двух понятий говорит, что они определяют друг друга, но при этом бытие нельзя рассматривать как временное, а время - как сущее. Он также, как Э. Гуссерль, уходит от объективного времени к временности, однако рассматривает ее не в структуре

¹²⁵ Там же. С. 80.

¹²⁶ Там же. С. 91-92.

сознания, а в экзистенциальном смысле, говоря о трансцендирующем бытии Dasein. Вопрос о времени – это вопрос о смысле бытия. «Наша» временность – это не внутреннее время субъекта, а временность бытия-в-мире. Таким образом, предметом хайдеггеровских описаний является не психологическое время, но онтологичность самого времени, «экстатичность» которого составляет горизонт «онтологического различия», то есть различия между бытием и сущим. В отношении самого времени это означает: различить «внутривременное сущее», то есть объекты и процессы, с которыми имеют дело как с протекающими «во времени», и Dasein – человеческое бытие, которое само является темпоральным¹²⁷. Под экзистенцией М. Хайдеггер понимает вид бытия сущего, где оно стоит и умеет устоять. И это умение философ именуется заботой, таким образом забота выражает целостность бытия Dasein и объединяет экзистенциальность (быть-впереди-себя), фактичность (уже-быть-в мире) и впадение (быть-при-внутримировом-сущем). «Временная структура «заботы» позволяет Хайдеггеру характеризовать «экзистенциальную модификацию» посредством различных временных ориентаций. Хайдеггер принципиально отказывается от всякого рода причинных объяснений экзистенции и собственного Я. Экзистенциалы – это различимые уровни описания того, каким образом проявляет себя и обнаруживает себя Dasein, время – самый глубокий и фундаментальный из них. На уровне времени экзистенциальная модификация раскрывается Хайдеггером как взаимопроникновение прошлого, будущего и настоящего. «Забота» как единство трех временных моментов в одной структуре объединяет как анонимность и повседневность, которым здесь соответствует «впадение» (быть-при, т. е. настоящее), так и экзистенциальность (быть-впереди-себя, т.е. будущее), неотделимую от своей «истории» – уже-быть-в, т. е. прошлого»¹²⁸. М. Хайдеггер, демонстрируя связь времени и бытия, подчеркивает множественность времени и, соответственно, различных режимов темпоральности.

Эти суждения о времени представляются крайне важными для понимания темпоральности общества – время вплетено не только в сознание, бытие, но и

¹²⁷Молчанов В.И. Исследования по феноменологии сознания. С. 141-142.

¹²⁸Молчанов В.И. Исследования по феноменологии сознания. С. 141-142.

эмоции, соответственно, оно обладает психологией и оценивать его становится возможным исходя, в том числе и из страданий. В качестве примера можно привести меланхолию и каталепсию. Меланхолия как особая грусть выключает из повседневной жизни и включает другой ритм времени, более медленный, затяжной, пространный. Каталепсия (замирание в неподвижном), когда человек сохраняет длительное время одну позу, иными словами, метафорическое умирание настоящего тела. В «Страстях души» Р. Декарт описывает это состояние как последствие неожиданности впечатлений, которая «заставляет духи, находящиеся в полостях мозга, направляться к тому месту, где находится впечатление от предмета, вызывающего изумления. Иногда она направляет туда все духи, которые настолько заняты сохранением этого впечатления, что ни один из них не проходит оттуда в мышцы и даже не отклоняется от своего прежнего пути в мозгу. Вследствие этого все тело становится неподвижным, как статуя»¹²⁹. Неподвижным может восприниматься и время. О его каталепсии, в частности, говорил Р. Барт в своих работах о фотографии. «В Фотографии обездвиживание, сковывание Времени принимает чрезмерную, чудовищную форму; Время закупоривается (отсюда отношение фото к Живой Картине, мифическим прототипом которой является усыпление Спящей Красавицы). Принадлежность Фото к современности, его связь с самыми актуальными проявлениями обыденной жизни не препятствует тому, что в нем есть нечто от загадочной несвоевременности, странного застывания, от остановки в самой ее сущности (я читал, что жители города Монтиель в провинции Альбацете жили именно так: с оглядкой на когда-то остановившееся время, читая газету или слушая радио)¹³⁰. Р. Барт говорит о восприятии неподвижности времени, которое постижимо посредством чувств. «Структуры чувств» – это социальный опыт, который лишь кажется индивидуальным и личным, но на деле имеет определенные общие свойства. В каждый исторический период есть модели чувств и настроений, которые лучше других отражают то, что характерно для индивида и группы. Они функционируют как своего рода эмоциональная си-

¹²⁹ Декарт Р. Страсти души // Декарт Р. Соч. в 2 т. М.: Мысль, 1989. Т.1 С. 512.

¹³⁰ Барт Р. *Camera lucida*. Комментарий к фотографии / пер. с фр., послесл. и коммент. Михаила Рыклина. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2011. С. 161.

стема норм. Присутствуя невидимо, они усваиваются личностью и используются ею при толковании окружающего мира»¹³¹.

О том, что у времени есть психология говорил и М. Мамардашвили в контексте своих философских изысканий «Психологическая топология пути». В частности, философ писал, что «у точек времени есть психологические, психические пометки, и, следовательно, они так расположены друг относительно друга, что это нам что-то позволяет и чего-то не позволяет испытать, чувствовать, понять»¹³². Философ ссылается на М. Пруста, который писал, что наряду с геометрией планеметрической, мир объемлен и объемность этого времени есть его психология. Из чего можно сделать вывод, что в контексте разговора о топологии необходимо принять мысль, что время имеет много измерений.

Э. Дюркгейм рассматривал время, содержание которого определял отдельными аспектами социального существования. Время – это социальный факт, коллективное представление, эманация социальной организации общества. Философ определял время как абстрактную и безличную рамку, которая охватывает предмет исследования не только индивидуального, но и общечеловеческого характера. «Это словно бесконечное полотно, на котором перед умственным взором предстает вся длительность времени и все возможные события могут быть расположены относительно четко определенных опорных точек. Это не мое время устроено таким образом; речь идет о времени, как его объективно представляют себе все люди, принадлежащие к одной и той же цивилизации»¹³³. Необходимые опорные точки, по мнению Э. Дюркгейма, заимствованы из жизни самого общества. В качестве примеров он приводил соответствие делений на дни, недели, месяцы периодичности обрядов, праздников, общественных церемоний. А календарь есть не что иное, как отражение ритма коллективной деятельности. П.А. Сорокин и Р.К. Мертон заявляли, что в периоды, свободные от социальной деятельности, время не продолжается и наступает разрыв. «Каждая группа с собственными свя-

¹³¹ Юханнисон К. История меланхолии. О страхе, скуке и печали в прежние времена и теперь / пер. со швед. И. Матъциной. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 10.

¹³² Мамардашвили М.К Психологическая топология пути. М.: Фонд Мераба Мамардашвили, 2015. С. 229.

¹³³ Дюркгейм Э. Элементарные формы религиозной жизни: тотемическая система в Австралии / пер. с франц. В.В. Земсковой ; под ред. Д.Ю. Куракина. Москва: Элементарные формы, 2018. С. 64.

зями общего, понятного всем ритма деятельности отсчитывает свое время соответственно своему поведению¹³⁴. В качестве одного из примеров авторы приводят племя хази, которое обозначает месяцы по действиям, совершаемым в каждый из них: «месяц прополки», «месяц жарки продуктов земли» и т.д.

Г. Харман, представитель спекулятивного реализма, заявлял о странности времени. Он говорит о нем, как игре постоянства и изменений, где объекты чувств инкрустированы сменяющимися чертами. Время образуется за счет напряжения, которое возникает «между чувственными объектами их чувственными качествами»¹³⁵. Время обладает странностью, которая «обнаруживается тогда, когда вторжение иномирного лавкрафтовского ужаса обнажает натяжения в структуре четверякого объекта, делает очевидными пульсацию и рябь его внутренних отношений, которые в штатной повседневности вынесены за скобки экономией мышления и в итоге проигнорированы познающим субъектом. Странные композиционные объекты хармановской феноменологии укоренены в тотально странном времени, и эта странность статична»¹³⁶. В своих работах Г. Харман опирается на акторно-сетевую теорию Б. Латура, который, в свою очередь, говорил о множественности времен. Философ отталкивался от парадокса близнецов – эксперимента, целью которого было доказать противоречивость специальной теории относительности. Согласно этой теории, процессы у движущихся объектов в восприятии наблюдателей замедляются, однако принцип относительности подразумевает равноправие инерциальных систем отсчета. На основании этого возникает противоречие, наглядным примером которого становится история двух близнецов, один из которых отправляется в космический полет, а другой остается на Земле. В первом случае время для внешнего наблюдателя замедляется, во втором ускоряется. При равноправных системах отсчета, в итоге часы путешественника отстанут. Б. Латур приводит пример мужчины и женщины, где первый едет в комфортабельном поезде, а вторая изнурительно пробирается сквозь джунгли. Таким обра-

¹³⁴ Sorokin P., Merton R. K. Social Time: A Methodological and Functional Analysis // American Journal of Sociology. 1937. V. 42. No. 5. P. 618.

¹³⁵ Харман Г. Четверякий объект: Метафизика вещей после Хайдеггера / пер. с англ. А. Морозов и О. Мышкин. Пермь: Гиле Пресс, 2015. С. 100.

¹³⁶ Тихонова С.В., Артамонов. Д.С. Странное время в объективно-ориентированной онтологии: Харман и Латур // Вестник Томского государственного университета Философия. Социология. Политология. 2021. № 63. С. 45.

зом, Б. Латур показывает, как характер пути влияет на восприятие времени: для мужчины время замедляется, а для женщины, испытывающей трудности, напротив, ускоряется – разные субъекты производят разные времена. Б. Латур вводит понятие интенсивность, которое позволяет фиксировать наличие или отсутствие события. «В этой ситуации все актаны выстроены в согласованные ряды, их актанные, темпоральные и спатальные переключения скоординированы таким образом, чтобы возникало различие между преодолеваемым пространством и проживаемым временем. Речь, конечно же, идет о сети. В сетях гораздо больше посредников (intermediaries), в то время как тропы прорубаются сквозь несетевое пространство – то, что Латур позже назовет плазмой, и путешественнице постоянно приходится бороться с медиаторами (mediators). Между тропами и сетями существуют две промежуточные области: одна включает «прогрессивное» движение от троп к сетям, в другой циркуляция происходит в обратном направлении»¹³⁷. По мнению С.С. Астахова, философ пытается связать три образа времени: семиотическое, онтологическое и материальное. «Однако единство различных времен в слабой концепции времени Латура задано позицией человеческого свидетеля, которая выступает связующим звеном для динамичной системы сетей, троп и плазмы»¹³⁸. Когда происходит перемещение по слоям системы, человек воспринимает контраст каждого нового режима, основываясь на опыте, и это сравнение становится основой модуса странности. В документальном конструировании такой контраст наиболее ощутим в предверии и сам момент саспенса.

Движение философской мысли в понимании времени от нечего, существующего отдельно от человека, до времени внутри человека раскрывает не только широкий диапазон трактовки понятия, но и во многом описывает процесс и структуру организации времени внутри документального конструирования. Только при правильном конструировании времени, включающую всю широту смыслов времени и его темпорологических структур, возможно создать целостное, крепкое и монолитное кинематографическое произведение.

¹³⁷ Астахов С.С. Странная дихотомия: пространство и время в акторно-сетевой теории // Социология власти. 2017. 29 (1). С.77.

¹³⁸ Тихонова С.В., Артамонов Д.С. Странное время в объективно-ориентированной онтологии: Харман и Латур // Вестник Томского государственного университета Философия. Социология. Политология. 2021. № 63. С. 49.

Итогом параграфа 1.1 служит вывод, что существующие концепции времени рассматривают множество различных времен, формы которых обладают специфическими свойствами и представляются крайне важными для понимания структуры и значения времени внутри документального конструирования, как субстрата. Лингвистический подход отображает проявление времени в языке, на котором говорит документальное конструирование; мифологический – создает образ времени, что делает его визуальным; психологический – рассматривает как элемент адаптации к социальной реальности, который позволяет выстаивать коммуникацию между экранными героями и зрителями. Философские концепции формируют категорийный ряд, который позволяет документальному конструированию из набора аудио-визуальных элементов трансформироваться в единое и целостное пространство: движение (Аристотель, Парменид), вечное возвращение (Аристотель, Ф. Ницше), повторение (Ж. Делез), ритм, длительность, интенсивность (Б. Латур). Социально-философские и феноменологические концепции, связывают время с социальным фактом (Э. Дюркгейм), человеческим познанием (Э. Гуссерль), разностью восприятия (Б. Латур, Г. Харман), бытием в целом (М. Хайдеггер). Таким образом, в документальном конструировании время становится основой основ и представляет собой консистенцию времени или, напротив, разряженностью, что определяет давление внутри кадра. Время становится самой историей и ее главным компонентом.

§ 1.2. Топосы пересечения исторического времени и документального конструирования

Историческое время существует в разных плоскостях, на нескольких уровнях и как объект научного исследования является широко востребованным в научном сообществе. Историческое время в обществе долгое время было тесно связано с обретенным чувством линейной истории – движением из прошлого в будущее. Во многом это стремление стало причиной прогресса, который в XVIII веке начинает восприниматься обществом, как необратимый процесс. Уже в следующем столетии Ф. Ницше отвергает идеи линейной истории во имя «вечного

возвращения»: «Я учу, что все вещи вечно возвращаются и вы сами вместе с ними, – что вы уже были здесь бесчисленное множество раз и все вещи вместе с вами; я учу, что есть огромный, необычайно продолжительный год становления, который, когда он кончается и истекает, переворачивается, подобно песочным часам; поэтому все такие годы равны самим себе, в самом малом и самом большом. И к умирающему обращусь я со словами: «Смотри, сейчас ты умираешь, и прекращаешься, и исчезаешь, и ничего не остается от того, что было «тобой», ибо души так же смертны, как и тела. Но та же самая власть причин, которая создала тебя в этот раз, вернется и обязательно создаст тебя снова: ты сам, мельчайшая пылинка, есть одна из причин, от которых зависит возвращение всех вещей. И если однажды ты родишься снова, то не к новой, или к лучшей, или к похожей жизни, а к точно такой же, той же самой жизни, которая сейчас заканчивается, в самом малом и самом большом. Этому никто еще не учил на земле, – на нынешней земле и в нынешнем великом году»¹³⁹. К началу XX века вера в будущее ослабевает, о чем свидетельствует успех книги О. Шпенглера «Закат Европы», мотив конца истории доминирует в работах А. Кожева, впрочем, с важной отсылкой еще к Гегелю. Своего рода апогеем становится работа Ф. Фукуяма «Конец истории и последний человек», которая стала бестселлером: «... то, что, по моему предположению, подошло к концу, – это не последовательность событий, даже событий серьезных и великих, а История с большой буквы – то есть история, понимаемая как единый, логически последовательный эволюционный процесс, рассматриваемый с учетом опыта всех времен и народов»¹⁴⁰. Исследователь Э. Доддс, рассуждая о причинах отсутствия прогресса в Античности, пишет: «Прогресс предполагает цель или, во всяком случае, направление, а цель или направление предполагают наличие ценностного суждения. По какой же шкале ценностей мерить прогресс? Является ли мерилем счастье, или власть над природой, или совокупный национальный продукт?»¹⁴¹. Между движением в будущее и ценностями существует прочная связь.

¹³⁹ Ницше Ф. Полное собрание сочинений: В 13 томах. Т. 11: Черновики и наброски 1884-1885 гг./ Пер. с нем. В.Д. Седельника; науч. ред. А.Г. Жаворонков. М.: Культурная революция, 2012. С.12-13.

¹⁴⁰ Фукуяма Ф. Конец истории и последний человек / пер. с англ. М. Б. Левина. Москва: Эксмо, 2015. С. 6.

¹⁴¹ Dodds E. The Ancient Concept of Progress and other Essay on Greek Literature and Belief. Oxford: Clarendon Press, 1973. P. 102.

Исчезновения ценностей ведет к утрате чувства будущего, что наиболее остро считывалось в обществе после Второй Мировой войны. Р. Шар емко описал это в своем суждении: «Нашему наследию не предшествует никакое завещание»¹⁴². Х. Арндт, опираясь на эту цитату, говорит об исчезновении сокровища, как смысла, и вытекающими из этого понятиями, такими как «общественное счастье», «добродетель», «слава». «Без завещания или, расшифруем метафору, без традиции (которая выбирает и называет, передает через поколения и сохраняет, указывает, где сокровища и какова их ценность) нет, по-видимому, никакой основанной на вручении преемственности во времени, и, следовательно, с точки зрения человека, нет ни прошлого, ни будущего, а только вечно меняющийся мир и круговой жизненный цикл обитающих в нем созданий»¹⁴³.

«Подлинная картина прошлого проскальзывает мимо. Прошлое можно удержать только в образе, вспыхнувшем на миг в момент его постижения, чтобы больше никогда не появиться... Исторически говорить о прошедшем не означает понять то, «как это все было собственно говоря». это означает овладеть воспоминанием в момент опасности»¹⁴⁴.

Историческое время в парадигме «язык – общество – культура» изучали С.М. Калинин, З.И. Комарова; её методологические основания послужили предметом анализа в работе О.Ф. Кунгуровой; вопросы соотношения исторического времени и осмысления человеком собственной жизни интересовали С.Ф. Мартыновича. Из зарубежных исследователей рассматриваемой философской категории следует назвать С.А. Триза, Д.Э. Джея. В свете сказанного необходимо упомянуть работу Н.Е. Мариевской, посвящённую рассмотрению места исторического времени в структуре фильма. «Историческое время помимо воли просачивается на экран как время создания фильма, как ощущение уровня технологии кино, как современные автору эстетические представления и пр.»¹⁴⁵. Автор разрывает связь между историческим временем и жанром исторического фильма,

¹⁴² Charp R. Fureur et mystere. Paris: Gallimard, 1967. P. 102

¹⁴³ Арндт Х. Между прошлым и будущим. Восемь упражнений в политической мысли / пер. с англ. и нем. Д. Аронсона. М.: Изд-во Института Гайдара, 2014. С. 12.

¹⁴⁴ Беньямин. В. О понимании истории / Озарение. М.: Мартис, 2000. С. 229-230.

¹⁴⁵ Мариевская Н.Е. Время в кино. М.: Прогресс-Традиция, 2015. С. 49.

доказывая, что в произведениях, где нет исторических персонажей и исторических событий, историческое время явственно присутствует. Из чего можно сделать вывод, что историческое время не ограничивается вопросами событийности.

Г. Зиммель, занимаясь изучением проблемы исторического времени, отмечал, что связь содержания действительности может быть отнесена к историческому в случае существования определённой привязки к месту в рамках системы времени. «Историческим может считаться лишь то содержание, которое фиксируется во времени. С другой стороны, оно будет историческим лишь в том случае, если оно образует вместе с другими понимаемое единство, которое, пока оно определяется исключительно вневременным содержанием, может перемещаться в любое время без помех для понимания. Это противоречие преодолевается тем воззрением, что понимание становится полным, вбирая в себя всю целостность осуществлённых содержаний. Но эта упорядоченная для понимания целостность имеет для каждой своей части только одно место»¹⁴⁶. Философ проводит чёткую черту между событием и историей, признавая в первом понятии непрерывность, а во втором – прерывные отдельные картины, иными словами фрагментарность. «Мы помещаем событие в объективно протекающее время не для того, чтобы оно соучаствовало в его протяженности, но для того, чтобы каждое событие получило соотносимое с другими местоположение»¹⁴⁷. Поэтому фокус внимания Г. Зиммеля на атомарности исторических фактов: «Временная протяженность события не так уж важна для истории: длина, для которой не существенны размеры, – это, практически, уже не длина. Такое событие является историческим атомом и свое историческое значение получает исключительно благодаря тому, что событие происходит после другого, предшествует третьему»¹⁴⁸. Для того, чтобы достичь единство и непрерывность этих атомов, необходимо организовать прошлые действия в систему событий. «Только подведенные под понятия и значимые как единства исторические содержания имеют форму жизни, переживаемой действительности -

¹⁴⁶ Зиммель Г. Избранное. М.: Юристъ, 1996. Т. 1. С. 521.

¹⁴⁷ Там же. С. 526.

¹⁴⁸ Зиммель Г. Избранное. С. 524.

форму непрерывности»¹⁴⁹. Отсюда фундаментальный вопрос: как из происходящего происходит история. Г. Зиммель связывает решение этой проблемы с историческим временем. «Содержание действительности является историческим в том случае, если мы можем прикрепить его к какому-то месту в рамках нашей системы времени, причем с определенностью, которая может иметь самые различные степени точности»¹⁵⁰. И здесь важную роль приобретает определенность конкретного события во временной системе. «Историческое содержание, – полагает Зиммель, – обретает свой характер вместе с установлением пункта во времени – между всем предшествующим и всем последующем»¹⁵¹.

Эти выводы представляются крайне важным в контексте документального конструирования, так как переводят историческое время внутри самого конструирования в иную плоскость восприятия, своего рода набор маркеров социальной реальности, вспышек внутри неё. В представленном ракурсе время, как текучий образ вечности в трактовке Платона, не тождественно по своей сути времени историческому, которое в своём понимании ближе к Пифагорейской теории чисел, что сближает его с современным форматом high definition, где «цифра» как универсальный код выходит на первый план.

Опираясь на теорию Г. Зиммеля, можно сделать вывод, что внутри социальной реальности историческое время существует в виде вспышек, проявляющихся в конкретном месте. При документальном конструировании социальная реальность фрагментируется и выстраивается в иную нарративную или ненарративную структуру, что не изменяет координаты вспышки в конкретной точке, но меняет её местоположение в пространстве. За счет таких перестановок, говоря языком конструирования – создания драматургической или иной структуры, историческое время трансформируется в объект, который имеет смысл рассматривать уже в духовном ключе как важный элемент, ведущий к ясному отчётливому самопознанию. И здесь есть смысл углубиться в учение К. Ясперса, рассмотрев определённые учёным уровни бытия (мир, экзистенция, трансцендентность) в качестве

¹⁴⁹ Там же С. 356.

¹⁵⁰ Там же. С. 517.

¹⁵¹ Там же. С. 522.

слоёв документального конструирования социальной реальности. «Бытие, объемлющее нас, называется миром и трансценденцией. Бытие, которое есть мы, называется существованием, сознанием вообще, духом или же экзистенцией»¹⁵².

1. Мир, предметное бытие – бытие реального мира. «Мир в целом не предмет, а идея. То, что мы познаем, есть в мире, но никогда не есть мир»¹⁵³. В документальном конструировании этот пласт внимания именуют горизонтальным. Речь идёт о фиксации драматургии в повседневной жизни через детали жизни, как передний план социальной реальности. Такое конструирование наиболее ярко проявило себя на этапе зарождения кинематографа и условно до завершения Второй мировой войны. Этот доминирующий принцип восприятия Ж. Делез именует как «образ – движение», то, что принадлежит «самой реальности», потому оно продолжается в создании смотрящего, так как «свет сильнее истории». Образы-движения, когда они «соотнесены с центром неопределенности, они подразделяются на три разновидности: образы-перцепции, образы-действия, образы-эмоции. Есть все основания полагать, что может существовать и масса других типов образов. В сущности, план образов-движений представляет собой подвижный срез изменяющейся Вселенной, то есть длительности или же «универсального становления». План образов-движений является пространственно-временным блоком и временной перспективой, однако на этом основании он образует перспективу поверх реального Времени, которое ни в коей мере не сливается ни с планом, ни с движением»¹⁵⁴. Согласно К. Ясперсу, человек постигает все в совокупности фактов. Dasein, по М. Хайдеггеру, на этом уровне становится предметом исследования.

2. Экзистенция – внутреннее бытийное ядро личности, то есть то, что человек есть сам по себе. «Подлинная ценность человека заключается не в роде или типе, к которому он приближается, а в исторически единичном человеке, который не может быть заменен и замещен»¹⁵⁵. К. Ясперс отмечал, что наиболее ярко этот уровень способен проявиться в пограничных ситуациях, таких как смерть. Фокус

¹⁵² Ясперс К. Философская вера // Ясперс К. Смысл и назначение истории. М.: Политиздат, 1991. С. 425.

¹⁵³ Там же. С. 426.

¹⁵⁴ Делез Ж. Кино: Кино-1 Образ-движение; Кино-2 Образ-время С. 121.

¹⁵⁵ Ясперс К. Философская вера // Ясперс К. Смысл и назначение истории. М.: Политиздат, 1991. С. 453.

внимания экзистенции не внешние объекты, а сам экзистирующий человек, то есть человек в состоянии рефлексии и осознания себя в историчной уникальности, тяготеющий к свободе внутри себя как «экзистенциальному зову». «Разум и экзистенция неотделимы друг от друга»¹⁵⁶. И при этом человеку необходима коммуникация, так как «экзистенция постигает себя лишь в сообществе с другой экзистенцией, коммуникация являет собой образ открытия истины во времени»¹⁵⁷. Напротив этого уровня бытия в контексте кинематографического конструирования можно поставить «образ – время», который Ж. Делез относит к зрелому послевоенному кинематографу, как периоду обращения к подсознанию. Оно стремится к самопознанию, к саморефлексии, те сенсорные связи, что «сформировали кино исходя как из его фотографической природы, так и из несводимости кино к фотографии, уступают место образу-времени, где движение становится штампом, элементом чтения, когда возникает «инфляция образов», а «кино все больше требует мысли, даже если это влечет разрушение перцепций, эмоций, действий, которыми оно до сих пор подпитывалось»¹⁵⁸. «Кинематографисты послевоенного периода осознали: подобно тому, как манипулирование образом – движением помогает создавать саспенс, манипулирование образом - временем способствует саморефлексии. Мы не только заполняем лакуны, но и создаём новые»¹⁵⁹. Таким образом, по мнению П. Шредера, Ж. Делез подбирается к сути трансцендентального стиля.

3. Трансцендентность – непознаваемое, выходящее за рамки, непостижимый предел всякого бытия как отношение «Бог – человек», бессмертие души и т.д. Для попадания в мир трансцендентности человеку необходимо овладеть множеством шифров, которые содержатся в культуре, истории, философии. П. Шредер трансцендентальный стиль определил как один из предвестников медленного кино. Исследователь выделяет три ступени трансцендентального стиля.

¹⁵⁶ Ясперс К. Разум и экзистенция. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2013. С. 308.

¹⁵⁷ Ясперс К. Философская вера. С. 442.

¹⁵⁸ Делез Ж. Кино. С. 23.

¹⁵⁹ Шредер П. Трансцендентальный стиль в кино / Пер. с англ. А. Шульгат. М.: Московский международный университет. Московская школа нового кино: Издательство Des Esseintes Press, 2023. С. 15.

- Повседневность: «тщательная репрезентация скучных, банальных мест повседневной жизни».

- Несоответствие: «реальное или потенциальное разобщение между человеком и его окружением, кульминацией которого становится решающее действие».

- Стазис: «застывшее изображение жизни, которое не преодолевает соответствие»¹⁶⁰.

Документальное конструирование в его перманентной изменчивости позволяет выстроить логику современной мысли через создание рабочих схем: историческое время – конструирование – реальность, историческое время – конструирование – образ, историческое время – конструирование – глаз и т.д. Данные феномены характеризуются нами как наиболее чётко отражающие особенности документального конструирования, то есть обозначающие внутренние рамки пространства кинематографического произведения по аналогии с «кадром», который создаёт рамку внешнюю. Выстроенная последовательность феноменов демонстрирует постепенный сдвиг от «внешних» отношений к «внутренним».

Историческое время и документальное конструирование имеют топосы пересечения. Под топосом в контексте данного исследования понимается аспект соединения личной позиции и трансформации, иногда неуловимой по физическим признакам, наблюдаемого объекта, который приводит к появлению особого поля, т.е. качественно измененного пространства. В итоге в топосе реализуется повторяющийся мотив создания момента, в котором творится история, в котором время не пассивно, а является активным агентом, обнажающим социальное изменение. Наша позиция близка к конструкции топоса, формулируемой С.В. Оболкиной: «Изнутри видит только тот, кто внутри – некий агент знания и видения, который «вырастает» из задач выживания в конкретном месте и времени. Этот агент возможен как массовое искусство: для него важны категории общности и архаические установки выживания». Топос опирается на современную теорию медиа и корнями уходит в понятие «хронотоп» М. Бахтина.

¹⁶⁰ Шредер П. Трансцендентальный стиль в кино. С. 113-135.

Один из них – реальность, независимо оттого, рассматриваем ли мы реальность как декартовское «существование» (с субстанцией в виде Бога) или как гегелевскую «идею» (в мире все разумно и человек способен к постижению трёх стадий абсолютной идеи). Реальность (от латинского *realis*) – вещественный, действительный. Социологический энциклопедический словарь даёт несколько трактовок этого понятия. Среди них:

- все существующее вообще, то есть материальный мир, объективно существующий в действительности (объективная реальность) и мир, создаваемый индивидуальным сознанием (субъективная реальность);

- данность, бытие сущего, не зависимое от субъекта, его мышления и познания;

- существующее в действительности положение дел¹⁶¹.

Платон определял «реальность» (единственную) как сферу Идей, хотя как этимологическая дефиниция «реальность» появляется в Средние века. «Реальное» (*reale*), или «вещное», – термин, производный от «вещи» (*res*). С конца XIII в. философы-схоласты говорили о двойной этимологии этого латинского термина: *res* производили либо от глагола *reor, regis* (думать, полагать, считать), либо от причастия *ratus, rata, ratum* (постоянный, неколебимый), т. е. *firmus, firma, firmum* (прочный, крепкий)¹⁶². В диалектическом материализме реальность имеет два смысла: весь материальный мир, то есть все существующее, и объективная реальность, как материи в её многообразии и изменчивости. В буддизме «реальность» именуется словом «сунья», что означает пустота или татхата – пребывание таким образом.

Совокупностью различных реальностей является бытие. Но, к примеру, экзистенциалисты считали, что, реальность содержит в себе бытие. Эссенция не есть экзистенция и существование предшествует сущности – означают, что у человека нет врождённой метафизической сущности или эго. Э. Гуссерль, основатель феноменологии, отверг все концепции реальности, кроме опытной. Феноменологи-

¹⁶¹ Социологический энциклопедический словарь. На русском, английском, немецком, французском и чешском языках. Редактор-координатор – академик РАН Г. В. Осипов. М.: Издательская группа ИНФРА М – НОРМА, 1998.

¹⁶² Вдовина Г.В. Лаборатория онтологических понятий: Антоний Сирект и Антонио Тромбетта – скотисты XV в. // Историко-философский ежегодник. 2017. № 2017. С. 26.

ческая социология считает реальности множественными, то есть общественными. Они определяются общественными взаимодействиями. Об этом кстати писал голландский социолог И. Хейзинга в работе «Человек играющий». Человек живёт по правилам игры, хотя не всегда это осознает и может выразить. Рядом с природным миром творится в игре мир придуманный, а движущие силы культурной жизни рождаются в мифе и культуре.

В контексте документального конструирования реальность – это пространство, в котором документальная конструкция, отражая историческое время, создает субстрат для времени художественного. С другой стороны, реальность – это ещё и объект трансформаций. Историческое время содержит элементы социальной реальности в виде набора символов и знаков, коннотацию которого определяют органы восприятия; документальный кинематограф трансформирует ее во «вторую» реальность или в современном контексте цифровую реальность с определяющим углом зрения, или, выражаясь киноязыком, ракурсом. Кинематографический акт находит отражение в каждом дне существования, в каждом миге реальности.

В документальном конструировании реальность как объект отделяется от своего существования, контекста и рассматривается в определённом временном промежутке вкупе с автором, наделенным формирующей властью. Реальность под его ментальным влиянием становится информационной копией. Н. Буррио в книге «Реляционная эстетика. Постпродукция» определяет реальность, как то, «о чем я могу с кем-то говорить. Она может быть определена только как продукт обсуждения»¹⁶³. Режиссёр создаёт продукт взаимодействия со зрителем. В контексте нашего исследования важным является образ «времени». Речь идёт о рассмотрении конкретного промежутка, вычлененного из общего временного потока и ограниченного внутренним хронометражем в своей описательной или визуально-аудиальной части. Внутри этой системы оно может быть ускорено или замедлено. Один из классических примеров документального конструирования – фильм «Нанук с севера», снятый американским режиссёром Робертом Флаэрти в 1922

¹⁶³ Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 89.

году, занимает 79 минут, на протяжении которых повествуется о 16 месяцах наблюдения за жизнью эскимоса и его семьи. «Продолжительность охоты является самой сутью образа, его истинным объектом»¹⁶⁴. Силу времени внутри фильма придаёт длинный план. «Пауза, – утверждал режиссёр Тео Ангелопулос, – мёртвое время, когда зрителю даётся возможность не только оценить фильм с рациональной точки зрения, но и сформулировать различные смыслы сцены — или придать им завершённость»¹⁶⁵.

Противоположное значение «реальности» понятие «иллюзия» – это «сам-мир-как-эффект»¹⁶⁶. Иллюзия тесно связано с кинематографом, периодом от рождения до вхождения в HD. С начала 2000 годов кинематограф, в том числе и документальное конструирование, приобретает новый смысл, он становится цифровым. Сегодня мы имеем дело с математической логикой дискретных цифровых устройств. Формат высокой четкости high definition делает человека еще более видимым на экране: при крупный планах мы можем разглядеть ресницы, поры и морщины на коже, капельку пота и т.д. Это приводит к дезиллюзии образа, оставляя лишь виртуальную иллюзию, как основу. В работе «Совершенное преступление/Заговор искусства» Ж. Бодрийяр, приводя в качестве примера героя А. Шамиссо, Петера Шлемиля, который потерял свою тень, говорит о том, что ситуация, когда не тела отбрасывают свои тени, а тени отбрасывает свои тела, которые станут лишь тенью тени, происходит с виртуальной реальностью, «которая представляет собой лишь повторно пущенную в оборот под видом тела, под видом реальности абстракцию и жизнь в цифровом формате»¹⁶⁷. Таким образом, человек получает возможность исчезнуть из собственной реальности, снять с себя ответственность за свою собственную жизнь, выключиться из исторического времени. Человек теряет смысл в реальности и не понимает, что делать с реальным миром. Ж. Бодрийяр обозначает проблему «технологического простоя реально-

¹⁶⁴ Базен А. Кинематографический реализм и итальянская школа эпохи Освобождения // Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972. С. 253.

¹⁶⁵ Шредер П. Трансцендентальный стиль в кино / Пер. с англ. А. Шульгат. М.: Московский международный университет. Московская школа нового кино: Издательство Des Esseintes Press, 2023. С. 19.

¹⁶⁶ Бодрийяр Ж. Совершенное преступление. Заговор искусства / Пер. с франц. А. Качалова. М.: Группа Компаний «РИПОЛ классик» / «Панглосс», 2019. С. 99.

¹⁶⁷ Бодрийяр Ж. Совершенное преступление. С. 61.

го»¹⁶⁸, как одну из ключевых в философии эпохи цифровизации. В определённом смысле предпосылки к «разрыву» с реальностью у человека были всегда. Имеется в виду его неспособность существовать «здесь и сейчас» перманентно. Большую часть времени сознание занимается анализом прошлого и размышлением о будущем, ностальгией и мечтами.

Внутри цифрового документального конструирования существует несколько реальностей, к примеру, языковая реальность, которая содержит в себе знаки исторического времени. Человек в этой реальности не рождается, он в нее входит. Э. Бенвенист заметил, что местоимения «Я» не существует во внеязыковой реальности. «Какова же «реальность», с которой соотносится (имеет референцию) я или ты? Это исключительно «реальность речи», вещь очень своеобразная. Я может быть определено только в терминах «производства речи», а не в терминах объективов, как определенный именной знак. Я значит «человек», который производит данный речевой акт, содержащий я»¹⁶⁹. Еще одна реальность, которая также может проявлять себя в моменте пересечения документального конструирования и исторического времени – идеальная реальность. Собственно, к этой реальности стремится автор/режиссер внутри конструирования. С точки зрения визуализации, в философии идеальная реальность наиболее ярко представлена в «Государстве» Платона. Символическая, чувственная, психическая, субъективная, интерсубъективная реальность – уже Парменид фиксировал множественность реальностей.

Для данного исследования наибольший интерес представляет социальная реальность. Сложный и объемный феномен, от того в социальных науках определяется методами конкретной теории. Несмотря на то что в античности и средневековье социальная реальность не выделена в отдельную тему, она существует в контексте размышлений реальности земной и божественной. В ракурсе политических и государственных проблем ее рассматривали Р Декарт, Б. Спиноза, Т. Гоббс, Дж. Локк, Г.В.Ф. Гегель, И. Кант, И. Фихте готовили почву для рассмотрения реальности как социального феномена. Существенный вклад в анализ обществен-

¹⁶⁸ Там же. С. 76

¹⁶⁹ Бенвенист Э. Природа местоимений // Бенвенист Э. Общая лингвистика. М.: Прогресс, 1974. С. 286.

ных отношений вносят К. Маркс и Ф. Энгельс. А на рубеже XIX–XX веков социология начинает активно исследовать социальную реальность (О. Конт, М. Вебер, Э. Дюркгейм, Г. Зиммель, Р. Парк, П. Сорокин, Ж. Бодрийяр, Ж. Делез, Ж. Деррида, Ж. Лиотар, М. Фуко, П. Бурдьё и т.д.).

Социальная реальность – «особая, нередуцируемая форма существования человеческой реальности, специфику которой составляет совместное бытие индивидов в организованных социальных формах»¹⁷⁰. Внутри социальной реальности одной из главных составляющих являются действие и ценности, наделённые, по мнению Э. Дюркгейма, сакральной значимостью, и такое социальное сакральное господствует в сознании индивидов. «Социальная реальность – это тот мир, в котором человек в течении всей своей осознанной жизни пытается найти себя и свое место. Закономерно, что эта центральная проблема философии инспирирует множество других вопросов, ответы на которые не одну тысячу лет ищет философская мысль. Чтобы найти свое место в мире, человек должен иметь определенное представление как о себе самом, так и об окружающей его реальности, как принято говорить – иметь картину мира. Оценка своих жизненных шансов, разработка стратегий и тактик по достижению целей требует от индивида учета не только своих собственных сил, то и того противодействия, которое оказывает ему внешний мир. И если на заре рода человеческого индивиду противостояла, прежде всего, природная стихия, то третье тысячелетие – это противоборство человечества со все более отчуждающейся от него социальной реальностью. Разобщенное, а потому беспомощное в глобальном контексте человечество, идет на встречу с Новым Левиафаном»¹⁷¹. Социальная реальность – это мир, где человеку необходимо научиться сосуществовать, иными словами, жить по совести – имея совместное знание. В русском языке XI–XVII веков известно слово «свѣсть» со значениями «разумение, понимание, знание, согласие, указание, чистота». В таком виде оно появляется в словаре Беринды 1627 года, форма «совѣсть» зафиксирована с 1704 года. Происходит от церковно-славянском свѣсть, которое построено как калька

¹⁷⁰ Социологический энциклопедический словарь. На русском, английском, немецком, французском и чешском языках. Редактор-координатор – академик РАН Г. В. Осипов. М.: Издательская группа ИНФРА М – НОРМА, 1998.

¹⁷¹ Прохоренко Ю. И. Социальная реальность: теория, методология, практика: монография; Научное электронное издание. Хабаровск: ОЭПИ РИОЦ ТОГУ, 2023. С. 7.

от греческого *συνείδησις* «совесть, сознание» и *συνείδος* «совесть, сознание, совместное знание». Даже на этимологическом уровне подчеркивается связь социальной реальности с правовой и политической. «Политизация жизни, если попытаться представить ее в онтологическом ракурсе, представляет собой постоянное нахождение исторического оптимума в сочетании трех фундаментальных процессов, которые обуславливают бытие социальности – кооперации, дифференциации и интеграции. Деятельность человека, реализуя в этих процессах свою социальную и целеполагающую сущность, институционализирует их, создавая в результате длительной эволюции коллективные формы бытия социума – разнообразные социальные институты»¹⁷².

Основатели социального конструктивизма П. Бергер и Т. Лукман говорили о построении людьми социальной реальности: «социология знания прежде всего должна заниматься тем, что люди «знают» как «реальность» в их повседневной, не- или дотеоретической жизни. Это именно то знание, представляющее собой фабрику значений, без которого не может существовать ни одно общество»¹⁷³. Это в некотором смысле отсылает к проблемы жизненного мира Э. Гуссерля, хотя в теории П. Бергера и Т. Лукмана рассматривается не трансцендентально-феноменологический аспект, а дофеноменологический, «наивный». Философы утверждают о необходимости социального конструирования реальности, которое начинается с определения смыслов. В человеческом сознании существует множество реальностей, в том числе повседневность, которая конструирована «порядком объектов, которые были обозначены как объекты до моего появления на сцене»¹⁷⁴. Реальность повседневной жизни имеет привилегированное право быть высшей реальностью, ее феномены систематизированы в образцах. «Реальность повседневной жизни организуется вокруг “здесь” моего тела и “сейчас” моего настоящего времени. Это “здесь-и-сейчас” - фокус моего внимания к реальности повседневной жизни. В том, как это “здесь-и-сейчас” дано мне в повседневной

¹⁷²Там же. С. 16.

¹⁷³ Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. М.: Медиум, 1995. С. 31.

¹⁷⁴Бергер П., Лукман, Т. Социальное конструирование. С. 41.

жизни, заключается *realissimum* моего сознания»¹⁷⁵. При этом восприятие повседневной жизни зависит от степени восприятия пространстве-временной приближенности или удаленности. Эта реальность является intersубъективным миром, который человек делит с другими членами общества, в отличии, к примеру, от мира снов. П. Бергер и Т. Лукман развивают идею А. Шюца о различных зонах релевантности, подчеркивая преобладание практического интереса в обыденной жизни, в силу этого «селективная функция интереса организует для меня мир в области большей или меньшей релевантности»¹⁷⁶. Intersубъективность жизни имеет темпоральное измерение, где фундаментом является стандартное время. «Стандартное время можно понять как пересечение космического времени и существующего в обществе календаря, основанного на временных циклах природы и внутреннего времени с его указанными выше различиями»¹⁷⁷. Уровни темпоральности внутри стандартного времени не имеют синхронного существования, но с этой темпоральной структурой необходимо считаться. Прототипом социального взаимодействия выступает ситуация лицом-к-лицу, когда мое и его «здесь-и-сейчас» постоянно сталкиваются, «...никакая другая форма социальной взаимосвязи не может с такой полнотой воспроизвести свойства субъективности... Только здесь субъективность другого является эмпатически «близкой». Все прочие формы связи с другими людьми в той или иной степени являются «отдаленными»»¹⁷⁸.

Еще одним топосом пересечения исторического времени и документального конструирования является образ. «Образ в нашем понимании – явление в своей основе предсознательное, то место (без места), в котором зарождается любая фигурация. Так, у Канта это – «биение» схематизма, или то, что обуславливает возможность любого мыслительного синтеза, а стало быть, подведения под понятие многообразия чувственных вещей, – формотворческая функция воображения в отсутствие конкретного объекта (или при наличии такого, с которым оно не

¹⁷⁵ Там же. С. 42.

¹⁷⁶ Schutz A. On Phenomenology and Social Relations. P. 100. Цит по: Смирнова Н. М. От социальной метафизики к феноменологии «естественной установки» (феноменологические мотивы в современном социальном познании). М.: ИФРАН, 1997. С. 124.

¹⁷⁷ Бергер П., Лукман, Т. Социальное конструирование. С. 49.

¹⁷⁸ Бергер П., Лукман, Т. Социальное конструирование. С. 52-53.

справляется, как это наблюдается с возвышенным)»¹⁷⁹. Одна из основных проблем, связанная с этим понятием, возникшая в философия, была проблема разделение образа и изображение. К этой теме обращались М. Мерло-Понти, Ж.-Л. Марьон, М.-Ж. Мондзен, В. Флюссер, Ж. Деррида, Ж.-Л. Нанси, Р. Барт, Р. Краусс и т.д. «Слово «образ» приобрело дурную славу из-за того, что безосновательно считалось, будто бы рисунок — это калька, копия, дубликат вещи, а ментальный образ — это такого же рода рисунок, хранящийся в нашем «частном собрании». Но если в действительности образ — это нечто совершенно иное, рисунок и картина, так же, как и он, освобождаются от принадлежности к «в себе»¹⁸⁰. Видимое у М. Мерло-Понти начинается с тела, которое само по себе представляет видящее и видимое. «Загадочность моего тела основана на том, что оно сразу и видящее и видимое. Способное видеть все вещи, оно может, видеть также и само себя и признавать при этом в том, что оно видит, «оборотную сторону» своей способности видения. Оно видит себя видящим, осязает осязающим, оно видимо, ощутимо для самого себя. Это своего рода самосознание, однако не в силу прозрачности для себя, подобной прозрачности для себя мышления, которое может мыслить что бы то ни было, только ассимилируя, конституируя, преобразуя в мыслимое»¹⁸¹. По мнению философа, видимое появляется, когда между одним и другим глазом появляется скрещивание и пересечение, что представляет собой неотделимую модальность зримого, о чем более подробно будет сказано в первом параграфе второй главы. У М. Мерло-Понти тело является мыслящим, вокруг него есть сфера из других вещей. «Поскольку мое тело видимо и находится в движении, оно принадлежит к числу вещей, оказывается одной из них, обладает такой же внутренней связностью и, как и другие вещи, вплетено в мировую ткань. Однако поскольку оно само видит и само движется, оно образует из других вещей сферу вокруг себя, так что они становятся его дополнением или продолжением. Вещи теперь уже инкрустированы в плоть моего тела, составляют часть его пол-

¹⁷⁹ Петровская, Е.В. Теория образа. М.: РГГУ, 2010. С. 8.

¹⁸⁰ Мерло-Понти, М. Око и дух. Пер. с фр. А.В. Густыря. М.: Искусство, 1992. С. 7.

¹⁸¹ Там же. С. 6.

ного определения, и весь мир скроен из той же ткани, что — и оно»¹⁸². Можно сделать вывод, что в данном случае речь идет о внутренней коммуникации. По мнению Е.В. Петровской, философ говорит о складке «в самом видимом; есть видимое, а мое видение образует складку, разрыв в непрерывности видимого — еще один вариант хиазма»¹⁸³. Ж.-Л. Нанси говорит об обращенности, иными словами, об экспозиции. Философ упоминает этот термин в контексте выставки, однако, важным представляется тот факт, что в документальной конструировании, построенном по законам драматургии, первая часть есть экспозиция, задача которой заключается в погружении зрителя в образ всего произведения. Ж.-Л. Нанси противопоставляет образ фигуре, чаще воспринимая его как фон. У Ж. Деррида образ связан с иллюзией, призраком, в частности он говорит о призрачной структуре кинообраза. «Призрак — то, что не является окончательно ни живым, ни мертвым — является центральной темой некоторых моих работ, и я могу рассматривать феномен кино именно с этой точки зрения»¹⁸⁴. Однако он подчеркивает, что опыт встречи с призраком, как и опыт одиночества перед ним, был сверхзадачей всех искусств. Столкновение с образом запускает работу бессознательного, для которого как известно, не существует разницы между реальностью и иллюзией. «Было бы необычайно увлекательно проанализировать каждое искусство именно с этой точки зрения. (...) Задаться вопросом: как верят роману, сценическому действию или живописному полотну, а как — тому, что нам рассказывает и показывает кино? На экране перед зрителем, как в платоновской пещере, проходят видения: и он в них верит, а иногда и боготворит. Поскольку призрачность как таковую нельзя свести ни к мертвому, ни к живому, ни к восприятию, ни к галлюцинации, то и способ веры в эту призрачность должен исследоваться каким-то новым, совершенно оригинальным способом»¹⁸⁵. Призрак наблюдает за наблюдающим, что вновь подчеркивает коммуникативность. В.А. Мазин говорит, что у Ж. Деррида психическая и практическая реальности трансформируются в реальности вирту-

¹⁸² Мерло-Понти, М. Око и дух. С. 6.

¹⁸³ Петровская, Е.В. Теория образа. М.: РГГУ, 2010. С. 48.

¹⁸⁴ Деррида Ж. Кино и его призраки. Интервью с Жаком Деррида / пер. с фр. А. Черноглазов // Сеанс. 2006. № 21/22. URL: <http://seance.ru/n/21-22/retroavangard-zhak-derrida/kino-i-ego-prizraki> (дата обращения: 14.01.2023).

¹⁸⁵ Там же.

альную и актуальную и собираются в понятии «актувиртуальность»¹⁸⁶, где полностью отсутствуют границы между внешним и внутренним. «Логика призрака неизменно расстраивает логику бинарных оппозиций. Например, таких, как гость – хозяин, присутствие – отсутствие, видимое – невидимое, чувственное – умопостигаемое, психическая реальность – реальность практическая. Призрак одновременно и здесь, и нет, он и видим, и нет; его присутствие ощутимо, но разум подсказывает, что его нет. Присутствие призрака неизбежно отмечается следом отсутствия. Логика призрака – «де факто деконструктивная логика. Она содержит элемент преследования, в котором деконструкция обнаруживает самое гостеприимное для себя место в самом сердце живого присутствующего, в наиболее животрепещущей пульсации философского»¹⁸⁷.

Теории образа в фотографии посвящены несколько работ Р. Барта. Он говорит о присутствии референта, без которой фотографии нет. При этом присутствие референта отсрочено, восприятие полагает, что на фотографии запечатлен некто, но на самом деле его нет. Из чего возникает вывод, что ноэма фотографии связана со временем и присутствием референта, как «оно там было». «В ней имеет место наложение реальности и прошлого. А поскольку подобное ограничение относится только к ней, его нужно считать самой ее сущностью, ноэмой Фотографии. Интенционализуемое мной в фото (не будем пока говорить о кино) не является Искусством или Коммуникацией, это — Референция, составляющая основание Фотографии. Названием для ноэмы Фотографии будет в таком случае «оно там было», другими словами, Неуступчивость. По-латыни это звучало бы (этот педантизм необходим, потому что проясняет некоторые тонкости) так: «interfuit» или: то, что я вижу, было там, в этом самом месте, простирающемся между бесконечностью и субъектом (будь то *operator* или *spectator*); оно там было и все же сразу же отделилось; оно там абсолютно, неоспоримо присутствовало и тем не менее в уже отсроченном состоянии. Все это вместе обозначается глаголом *intersum*»¹⁸⁸. Как семиолог Р. Барт говорит о том, что фотографии читаются. Образ несет в себе

¹⁸⁶ Мазин В.А. Онейрография: Призраки и Сновидения / ред. С. Г. Уварова. Нежин: Аспект-Полиграф, 2008. С. 82.

¹⁸⁷ Там же. С. 67.

¹⁸⁸ Барт, Р. *Cameralucida*. Комментарий к фотографии / Пер. с фр., послесл. и коммент. Михаила Рыклина. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2011. С. 135.

сообщение, и в этом смысле все описанные Р. Бартом в его «Риторике образа» сообщения, рассмотренные для фотографии, актуальны также для понимания документального конструирования и исторического времени. Барт говорил о трёх сообщениях: языковое, затем иконическое сообщение, в основе которого лежит некий код, и наконец, иконическое сообщение, в основе которого не лежит никакого кода. «Первое из этих сообщений имеет языковую субстанцию и дано нам непосредственно, оно образовано подписью»¹⁸⁹. Сообщение носит двойственный – одновременно денотативный и коннотативный характер. Так как языковое сообщение и детонация имеют прямой посыл к адресату и не нуждаются в объяснении -- в документальном конструировании – это первичный, протокольный уровень. Коннотация же рождается в виде метафоры. Необходимо обратить внимание на то, что в горизонтальном документальном конструировании метафора возникает спонтанно и не является заранее продуманной и предложенной автором/режиссером в отличие от документального конструирования с изначально встроенным дополнительным смыслом.

Ученица Р. Барта Р. Краусс рисунки относит к иконам, а фотоснимки — к индексам. «С учетом особого статуса фотографии по отношению к реальности (своего рода хранилищем которой она служит), манипуляции фотографов-сюрреалистов – разбивки и удвоения – имели целью запечатлеть разбивки и удвоения в самой реальности, в том ее фрагменте, точным оттиском которого является фотоснимок. Таким образом, фотография в их руках содействовала проявлению парадокса – реальности, устроенной как знак, или присутствия, превращенного в отсутствие, в представление, в разбивку, в письмо»¹⁹⁰. Р. Краусс подчеркивает в фотографии конец автономии знака, становится необходимым текст, что говорит о целостности разрушения образа.

В. Флюссер в книге «За философию фотографии» вводит понятие технического образа — образа, созданного аппаратом. «С точки зрения онтологии традиционные образы — это абстракции первой степени, поскольку они абстрагированы из конкретного мира, тогда как технические образы — абстракции третьей

¹⁸⁹ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 299.

¹⁹⁰ Краусс, Р. Фотографическое: опыт теории расхождений.. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 160.

степени: они абстрагируются от текста, который сам абстрагирован от традиционных образов, а они, в свою очередь, абстрагированы от конкретного мира. С точки зрения истории традиционные образы — доисторичны, а технические — «постисторичны». С точки зрения онтологии традиционные образы означают феномены, тогда как технические означают понятия. Следовательно, расшифровать технические образы — это значит вычислить их положение по ним самим»¹⁹¹. И в связи с этим В. Флюссер поднимает вопрос о дистрибуции образа, его распространения. Процесс коммуникации он делит на две фазы: в первой информация создается, во второй распределяется в памяти. Первую фазу он именует «диалог», вторую — «дискурс». «В диалоге из имеющейся информации синтезируется новая, причем информация, которая будет синтезирована, может находиться только в одной памяти (как при «внутреннем диалоге»), в дискурсе же происходит распространение информации, произведенной в диалоге»¹⁹².

«В современной философии образ понимается не только как продукт сознания, но и как то, что формируется в социальности в виде знака или даже, выходя за “границы поля” сознания в форме симулякра, становится силой, порождающей изменения и различия»¹⁹³. В контексте данного определения к образу относятся все языковые средства. Из чего делаем вывод, что в пределах данной концепции, где образ и репрезентант равнозначны, говорить о документальном конструировании и историческом времени не представляется возможным. Так как образ в контексте топоса пересечения скорее не семиотической, а психологической трактовки, где он есть «чувственная форма психического отражения, имеющая в идеальном плане пространственную организацию и временную динамику»¹⁹⁴, где образ скорее не соответствует оригиналу и носит субъективный характер. «У меня нет, во-первых, объективного мира, а объективный мир — это те представления о нем, которые есть. Не сам по себе мир, а те знания, которые у нас есть о мире. И вторая вещь: эти знания, кроме всего прочего, не обязательно объективны. Они

¹⁹¹ Флюссер, В. За философию фотографии / Пер. с нем. Г. Хайдаровой. СПб.: Изд-во С.-ПбГУ, 2008. С. 13-14.

¹⁹² Там же. С. 57.

¹⁹³ Азаренко С.А. Образ // Современный философский словарь. М.: Академический проект, 2004. С. 466.

¹⁹⁴ Назаров А.И. Образ // Психология: полный энциклопедический справочник. СПб.: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2007. С. 444.

могут быть и мифологическими, помещающими меня, как мыслящее и сознающее существо, в мифологический мир»¹⁹⁵.

Н. Буррио трактует образ, как «момент, подобно тому, как и любая точка в пространстве – это воспоминание о времени и отражение пространства»¹⁹⁶. Язык образов исторического времени является общедоступным, но внутри документального конструирования он проявляется в момент встречи автор/режиссера со зрителем. До этой встречи автор/режиссер создает образ за счет выделения существенного и главного во времени. Образ в жизни и образ на экране — два разных образа. В качестве примера приведем образ героя. В жизни человек совершает поступок, и он – герой. Но как часто бывает, перенесение его в конструированное пространство может не просто преуменьшать героизм, а растворять до полного его исчезновения. Оптика съемочного оборудования обладает удивительной способностью стирать социальные знаки и обнажать латентные в жизни грани человеческой личности. Этот эффект подобен рентгеновскому снимку, но объяснить его крайне сложно. В документальном конструировании автор/режиссер создает образ из деталей. К примеру, если бы создавалось документальное конструирование о Спинозе, то одним из элементов образа могла бы быть детализация ситуации, когда он шлифовал линзы, возможно, что и в присутствии людей. У Канта при создании образа бесспорно было бы запечатлена его прогулка и внешний вид, что при включении повторений и замедленного темпоритма усилило бы необычный и в чем-то даже мистический характер философа. По принципу детализации работает конструирование и образа исторического времени: ландшафты, пейзажи, люди, ритм, архитектура, скорость передвижения, коммуникация между людьми (скорее невербальная), мимика, громкость и т.д. При расщеплении образа в документальном конструировании образуется огромное число элементов, которые работают на экране исключительно в правильном сочетании подобно пазлу. Кроме того, образ вынуждает человека и общество мыслить, это предмет встречи на экране.

¹⁹⁵ Мамардашвили М. Картезианские размышления. М.: Культура, 1993. С. 95.

¹⁹⁶ Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 89.

Топосы пересечения документального конструирования и исторического времени могут быть визуальные, аудиальные и кинестические. Сконструировать – это связать людей между собой и с предметами при помощи взглядов. «Действительность, дошедшая до сознания, уже не действительность. Наш глаз слишком много думает, слишком умен. Два вида действительности: 1) сырая, необработанная, зарегистрированная камерой без изменений и 2) то, что мы зовем действительностью и что мы видим искаженным памятью и неправильными предположениями. Задача: показать то, что видишь, посредством аппарата, который не видит того, что видишь ты»¹⁹⁷. Восприятие изображения обеспечивается органами зрения. Это осознанный процесс, апперцепция. Когда человек на что-то смотрит, он делает выбор и затем вступает в определённые отношения с объектом своего видения. Д. Бергер, анализируя искусство видеть и рассматривая взаимоотношения видимого и видящего, говорит о выборе видящего на что смотреть, и только в этом случае оно становится доступным глазу, причем не обязательно физически, что для нас имеет особое значение, когда речь идет о цифровом документальном конструировании. «Дотронуться до чего бы то ни было означает вступить с этим предметом в некоторые отношения. Мы никогда не смотрим просто на одну вещь, мы смотрим на отношения между вещами и нами. Наше зрение все время активно, оно подвижно, оно удерживает вещи в пространстве вокруг себя, оно утверждает все то, что существует для нас таких, какие мы есть»¹⁹⁸. Если обратиться к пути, который проходит проект цифрового документального конструирования от замысла до показа, то образуется следующая цепочка: «автор – видение – новое видение – зритель – видение зрителя». Таким образом, то, что человек знает или во что верит, влияет на то, как он видит.

«Надо быть терпимым, не воспринимать все стереотипно: ага, обнаженное тело – это плохо, фигус – мещанство, татуировка на теле – вульгарно. А я бы хотела, чтобы вы вместе со мной посмотрели вот таким свежим взглядом и увидели,

¹⁹⁷ Брессон Р. Брессон о Брессоне / Пер. с.фр. С. Козина. Москва: Rosebud publ, 2017. С. 56.

¹⁹⁸ Бергер Д. Искусство видеть. Санкт-Петербург: КЛАУДБЕРРИ, 2012.

то фикус – это растение и не более того, а татуировка – рисунок на коже и не более того. И никакого символа я не хочу сюда прикрепить»¹⁹⁹.

У «глаза» две функции: формирующая и принимающая. Первая – активная. В данном случае глаз фокусирует внимание на определенных знаках исторического времени, о котором было бы уместно говорить через призму суждения Л. Гумилева: «Время историческое обнаруживает себя через насыщенность деяниями и событиями, являющимися проявлением пассионарности этнических коллективов и отдельных людей»²⁰⁰. Действие – это то, что движет сюжет внутри документального конструирования, является составной частью сквозного и контрсквозного повествования. Исходное событие запускает и формирует историю. Здесь стоит упомянуть закон стихотворного ряда, который говорит о повышенной смысловой насыщенности. В документальном конструировании такая семантическая теснота имеет принципиальное значение для построения сюжета, где нет места случайным или проходным кадрам, где каждая склейка между кадрами – это слово, где монтаж построен так, что в случае извлечения одного кадра рушится вся конструкция. В этом отношении есть смысл упомянуть теорию монтажа С. Эйзенштейна, согласно которой выделяется пять его видов: метрический, ритмический, обертонный, тональный и интеллектуальный. Каждый из них характеризуется особенностями отражения исторического времени, что является режиссерским инструментом в создании уже «второй» реальности и субъективного взгляда на эту реальность. «Формирующий глаз» открывает окулярный доступ к жизни сегодня и предчувствию ее «завтра». Принимающая функция глаза – активно-пассивная. С одной стороны, всматривание требует энергетических затрат на принятие информации и ее осознание, но с другой – «продукт» уже сформирован, и значит, отсекать что-то и определять форму нет необходимости, это уже совершенно «формирующим глазом». В качестве классического примера здесь можно привести работу первого отечественного документалиста Д. Вертова «Киноглаз». Документальный фильм 1924 года, повествующий о новом государстве через небольшие эпизоды из жизни Советского Союза. «Жизнь врасплох», сфор-

¹⁹⁹ Киноведческие записки, 1992.С. 164.

²⁰⁰Гумилев Л. *Passionarium*. Теория пассионарности и этногенеза. М., АСТ, 2016. С. 94.

мированная «Киноглазом», состоит из знаковых элементов исторического времени, известного под аббревиатурой НЭП.

Историческое время влияет на кинематограф, в свою очередь кинематограф фиксирует «кардиограмму» и ищет смысл исторического времени. Это связь импульсивна, тонка и крепка одновременно, ее субстрат – головной мозг, производная – мысль. Э. Гуссерль, отмечал важное значение творчества в каждом акте восприятия, так как мозг является моментальным интерпретатором данных. Мысль нуждается в искусстве, что подчеркивает определение, данное Ж. Делезом и Ф. Гваттари, философии: «искусство формировать, изобретать, изготавливать концепты»²⁰¹.

В «нейронаучную эпоху» изучение человеческого мозга происходит на основе достижения нейронаучных дисциплин. Появляются такие понятия как «нейронный человек», что приводит к разговору о «новой форме субъективности»²⁰². К. Малабу в работе «Что нам делать с нашим мозгом?» говорит о «вторжении мозга в область духа». «Нейронный человек», по мнению автора, наделен онтологическим статусом и способностью идентификации. «Представления о ригидном мозге, изолированном от мышления...допускают собственно отграничение мозга от него самого, от того, что он есть, а именно – требующий особого внимания и критически важный биологический локус, в котором сегодня... происходят политические эволюции и революции, начавшиеся в 1980-е годы и открывшие XXI век. В сущности, человек нейронный до сих пор не имел слова. Пришло время освободить его речь»²⁰³. Человек новой ответственности, «одновременно биологической и политической» «открывает горизонт нового философского мышления»²⁰⁴.

Еще одним топосом является звук – музыка, речь, шум и тишине. На этапе зарождения звукового кино В. Беньямин писал: «Кино, в особенности звуковое, открывает такой взгляд на мир, который прежде был просто невысказанным. Характерные черты кино заключаются не только в том, каким человеком предстает перед

²⁰¹ Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? М.: Академический Проект, 2009. С. 40.

²⁰² Малабу К. Что нам делать с нашим мозгом? М.: V-F-CPress, 2019. С. 8.

²⁰³ Малабу К. Что нам делать с нашим мозгом? С. 79.

²⁰⁴ Там же. С. 11.

кинокамерой, но и в том, каким представляет он себе с ее помощью окружающий мир <...> Под воздействием крупного плана раздвигается пространство, ускоренной съемки — время»²⁰⁵. С.М. Эйзенштейн говорил о значении звука «не как посторонней стихии, ворвавшейся в кино, а как элемента органического для кино, как дальнейшее развитие черт и принципов, заложенных в структуре образной выразительности кино»²⁰⁶. Хотя среди исследователей, кто писал на тему кинематографа, противники появления звука, считая ее причиной разрушения иллюзии и пластической формы. Р. Арнхейм считал: «Акустическая составляющая доводит иллюзию до совершенства. Край экрана перестает быть рамкой, он становится границей целого, театрального пространства: звук преобразует экран в объемную сцену. Одна из уникальных привлекательных черт кино как вида искусства — то, что в каждом кадре происходит состязание: фрагментация образов и движения на плоской поверхности против пластичных тел и движения в пространстве. Звук практически полностью уничтожил эту двойную игру, столь важную с эстетической точки зрения»²⁰⁷. В работе «Природа фильма. Реабилитация физической реальности» З. Кракауэр утверждал, что «господство речи ведет к сомнительной кинематографичности синхронизации»²⁰⁸. Он критически переосмыслил понятие звукозрительного контрапункта, выделяя подлинный и фиктивный. «Подлинный контрапункт на экране требует неперемного господства зрительных образов; во всяком случае кинематографичность контрапункта определяется смысловым вкладом изображения»²⁰⁹. В качестве фиктивного контрапункта он приводит монолог, который «обедняет язык сопровождающих ее зрительных образов, смазывает их побочные значения»²¹⁰. Некоторые тезисы З. Кракауэра актуальны для документального конструирования, однако отношение касательно «фиктивного кон-

²⁰⁵ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996. С. 46.

²⁰⁶ Эйзенштейн С.М. Монтаж тонфильма // Монтаж. М.: РГАЛИ, Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры, Музей кино, 2000.

²⁰⁷ Arnheim R. Der tönende Film // Die Weltbühne. 1928. October 16. N. 42. P. 601-604; цит. по: Arnheim R. Die Seele in der Silberschicht: Medientheoretische Texte: Photographie - Film - Rundfunk. Frankfurt / Main: Suhrkamp, 2004. P. 67-70.

²⁰⁸ Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности Сокращенный перевод с английского Д.Ф. Соколовой. Москва: «Искусство», 1974. С. 100.

²⁰⁹ Кракауэр З. Природа фильма. С. 103.

²¹⁰ Там же. С. 100.

трапункт» скорее вызывает вопросы, так как проекты-монологи — являются важным и значимым пластом в социальной реальности интерсубъективного контента.

Как подчеркивал К. Метц, означающее кино должно быть перцептивным, то есть визуальным и звуковым. «С теоретической точки зрения, появление звукового кинематографа поставило вопрос о единстве и разделении тела и голоса, о целостности человеческого тела в кино»²¹¹. На сегодняшний момент изучение звука можно рассматривать в качестве отдельной дисциплины, где, прежде всего, речь идет о воздействии звука на зрителя. Звук внутри документального конструирования содержит семантическую и эстетическую информацию, а также информацию об источнике звука и среде распространения.

Довольно часто музыка в документальном конструировании используется в качестве «дополнительного эффекта», там, где визуально авторско-режиссерская мысль не достигла необходимого эмоционального уровня, добавляется музыкальное сопровождение. В большинстве своем в интерсубъективных проектах используется популярная песня, что позволяет фиксировать с достоверной точностью, в какое время проект создавался. Это особенно ярко проявляется в шортах и небольших видео в социальных сетях. Когда речь идет о больших формах документального конструирования, то в этом случае музыка рассказывает свою историю и является полноправным героем повествования. «Означающее музыки также является перцептивным, но, как и другие означающие, оно менее «экстенсивно», чем означающее кино, поскольку здесь отсутствует визуальное и даже в аудиальном ряду отсутствует понимаемая речь (исключением является песня)»²¹². В отличие от визуальной части, которая несет определенные потери при переходе из трехмерного пространства в двухмерное, звук остается при своей первоначальной глубине, сохраняя все тонкости аудиальной составляющей исторического времени. Именно звук двухмерное кинематографическое пространство переводит в трехмерное, что позволяет воспринимать фильм объемно.

²¹¹ Эльзессер Т., Хегенер М. Теория кино. Глаз, эмоци, тело. СПб.: Сеанс, 2016. С. 260.

²¹² Метц, К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино / пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной ; науч. ред. А. Черноглазов. Изд. 2-е. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. С. 72.

Еще одним топосом пересечения исторического времени и документального конструирования является «кожа» как вместилище элементов различных уровней. За счет их концентрации образуются символы времени и значимые образы в кинематографе. Кожа, будучи пластичной, способна принимать в себя новые элементы (но их количество не безгранично) и держать определённую, заданную формирующей стороной форму. Кроме того, она реагирует на прикосновения. Документальное тактильное конструирование, хоть и не выделено в отдельный жанр, занимает свое место в общем кинематографическом пространстве. И есть смысл упомянуть о коже зрителя как поверхности, способной к внешней трансляции внутренних реакций на документальное произведение в контексте исторического времени (в данном случае близком к пониманию эмпирического).

Говоря о человеческой единичности, как топосе пересечения документального конструирования и исторического времени, важно затронуть концепт ТБО – тело без органов.

Изначально понятие «тело без органов» (ТБО) было введено А. Арто, для которого тело есть тело, и оно одно, у него не существует потребности в органах, так как тело – не организм, а организм – враг тела. Все те действия, что совершает человек, происходят сами по себе, без всякого органа. «Свяжите меня, если вам будет угодно, но нет ничего бесполезнее органа. Только сделав ему тело без органов, вы избавите его от автоматизма и вернёте ему истинную свободу. И тогда он снова научится танцевать наизнанку, словно в бреду танцевальных залов, и эта изнанка станет его подлинным лицом»²¹³. Ж. Делез и Ф. Гваттари трансформировали ТБО в философский концепт. Изначально он был связан с шизофреническим опытом: «Тело-решето, раздробленное тело и разложившееся тело – три основных измерения шизофренического тела»²¹⁴. Развитие этот концепт получает в книге «Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения», где ТБО не имеет никакого отношения к человеческому телу: «непроизводительным, стерильным, непорожденным, непотребляемым». «Инстинкт смерти – таково его имя... Ведь желание желает как

²¹³В ноябре 1947 года Арто записывает на радио передачу «Покончить с божьим судом», где прозвучал этот текст, перевод текста Frater Lokis.URL: <https://interesnoe.me/source-38442606/post-42231>(Дата обращения 19.09.2023).

²¹⁴ Делёз Ж. Логика смысла. ФукоМ. Theatrumphilosophicum / Пер. сфранц.М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998. С. 124.

этого, смерти, поскольку полное тело смерти – это его неподвижный двигатель»²¹⁵. Концепт ТБО связан с концептом социуса. Ж. Делез и Ф. Гваттари выделяют три типа социуса — «тело Земли», «тело Деспота» и «тело Денег», которые являются этапами развития сообществ. Социальные поступки проявляются помимо человеческих тел, по причине того, что желание приходит из некоторого потока желаний. Когда некто двое соединяются во взаимодействии, на самом деле соединяются тысячи и миллионы желаний. Ж. Делез и Ф. Гваттари применяют ТБО в концепте Машины желаний. Когда кто-то желает вещь, он ее хочет в контексте жизни, и это связано не только с пейзажем, но и людьми, которые являются друзьями или не являются. Концепт ТБО может выходить за рамки тела в силу того, что все желания виртуальны. ТБО – есть некий изменяющийся массив желаний, так как на самом деле тела состоят из множества потоков, которые движутся с различными скоростями, и это представляет жидкообразующий субстрат. Человеческое тело как бы выворачивается наизнанку в отношении с другим человеком, и оба оказываются словно как на ленте Мебиуса. Это встреча с другим человеком внутри себя.

В качестве топосов пересечения документального конструирования и исторического времени могут выступать также и метафизические понятия, такие как сознание, душа и духовность.

Цифровое документальное конструирование – символ исторического времени, когда речь идет о реальном времени, о происходящем здесь и сейчас. В конце XIX столетия технический прогресс, знания о свете, опыты с камерой обскура, фотография подготовили почву для рождения кинематографа в документальном виде. На каждом отрезке человеческого развития документальное конструирование являлась «коллекцией» знаков и индивидуальностей определенного исторического времени. Речь идет не о присутствии в пространстве, скорее о его описании, а где-то имеет место и дискуссия со временем. По своей сути это напо-

²¹⁵ Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения / пер. с франц. и послесл. Д. Кралечкина. Екатеринбург: У-Фактория, 2008. С. 22.

минает то, что М. Дюшан назвал «коэффициентом искусства», – процесс, который мы наблюдаем, здесь и сейчас»²¹⁶.

Итогом второго параграфа является определение исторического времени в контексте цифрового документального конструирования как образ времени в конкретный исторический момент, который существует в виде вспышек внутри социальной реальности. Историческое время и документальное конструирование пересекаются в топосах, которые являются аспектами соединения объекта и элементов кинематографического пространства. Под топосом понимается аспект соединения личной позиции и трансформации, иногда неуловимой по физическим признакам, наблюдаемого объекта, который приводит к появлению особого поля, т.е. качественно измененного пространства. В итоге в топосе реализуется повторяющийся мотив создания момента, в котором творится история, где время не пассивно, а является активным агентом, обнажающим социальное изменение. Выстроенная последовательность феноменов демонстрирует постепенный сдвиг от «внешних» отношений времени к «внутренним». Топосами пересечения являются реальность, в частности социальная реальность как нередуцируемая форма человеческой реальности (Э. Дюркгейм) и множественность социальных реальностей домашних групп (П. Бергер и Т. Лукман, А. Шюц); образ, как явление на основе подсознания и продукт сознания. Топосы носят также визуальный (глаз), аудиальный (звук), кинестетический (кожа, тело) и метафизический характеры.

Итогом первой главы является вывод о том, что в цифровом документальном конструировании время физическое является базисом времени исторического, художественного и времени эмпирического, то есть временем реальности, которая является объектом отображения. Кроме того, продукт документального конструирования – это еще и сообщение о времени. Историческое время внутри социальной реальности существует в виде вспышек, проявляющихся в конкретном месте, где возникают топосы его пересечения с документальными конструированием.

²¹⁶ Дюшан М. Творческий процесс // Художественный журнал. 1996. № 12. С. 4–5.

Глава 2. Цифровое документальное конструирование как способ социального познания человека и общества

§ 2.1. Особенности документального конструирования в цифровую эпоху

Вокруг медиа, несущих с собой коммуникационную революцию²¹⁷, часто выстраиваются важнейшие виды искусства. Так, литература, создающая вымышленные миры, влияющие на социальную реальность с беспощадностью климата, появляется благодаря письменности и расцветает благодаря появлению книгопечатания. При этом социальная архитектура обществ модерна, развивавшихся в процессе перманентного усложнения массмедиа, основана на принципиальной непроницаемости технических медиа снизу, то есть асимметричности распределения, и их несводимости друг к другу. Шансы обывателя воспользоваться радио для изложения собственного мировоззрения в первой трети XX века были не больше, чем в XIX веке у крестьянина – изложить свои мысли в трактате или в 60-е гг. XX века рядового жителя мегаполиса – воспользоваться для этих целей телевидением. Случаи вроде крестьянина Ивана Посошкова, написавшего социально-экономический трактат «О скудости и богатстве» в 1842 г., являются исключениями и редко оборачивались благоприятными последствиями для своих «героев». Последствия цифровой революции, произошедшей благодаря новым медиа²¹⁸, рассматриваются автономно в социальной теории как новые социальные эффекты, а в искусствоведении – как новые формы искусства. Между тем это две стороны одной медали, неразрывно связанные между собой. В центре внимания массовой культуры находится все, что развлекает, поэтому обучающее, пропагандирующее, изучающее и рефлекслирующее документальное кино остается в стороне. Последние двадцать лет активно говорят о гражданской науке и гражданской журналистике, о притоке обывателей туда, где раньше работали профессионалы, и о перекройке этими непрофессионалами правил игры. В современном интернете контент, потребляемый пользователями, производят сами пользователи, это и застав-

²¹⁷ Термин С.В. Тихоновой. См.: Тихонова С.В. Коммуникационная революция сегодня: информация и сеть // Политические исследования. 2007. № 3. С. 53-64.

²¹⁸ Манович Л. Язык новых медиа. М.: АдмаргинемПресс, 2018. С. 52.

ляет их проводить в интернете максимальное количество свободного времени. Часто этот процесс рассматривают как деинституциализацию²¹⁹ творческих профессий, опираясь на модель текучей современности, выдвинутой З. Бауманом²²⁰.

Между тем профессия документалиста никогда не была институциализированной, она опиралась на способность человека научиться работать с техникой (кинокамера, звукозаписывающие устройства, осветительное оборудование), и приспособить ее оптику под собственное видение.

Появление кинодокументалистики в России совпала с рождением нового общества и связано с именем Д. Вертова, который одним из первых задается вопросом специфики кино. Д. Кауфман (настоящее имя режиссера) принадлежал к творческой группе, которую возглавлял В. Маяковский. Д. Вертов воспринимал кино как документ человеческой жизни, в которой режиссер выражает свое к ней отношение. В Манифесте «Мы» (1922 г.) он именовал документалистику киночеством, а документалиста — киноком: «Мы называем себя киноками в отличие от «кинематографистов» — стада старьевщиков, недурно торгующих своим тряпьем. Мы не видим связи между лукавством и расчетом торгашей и подлинным киночеством»²²¹. Он выступал против смешения искусств, и видел в киночестве чистый жанр без музыки, театра и литературы, «ищем своего, нигде не краденого ритма и находим его в движениях вещей»²²². В центре внимания Д. Вертова — машины и новый человек, который освобожден от неуклюжести. «Мы исключаем временно человека как объект кино съемки за его неумение руководить своими движениями. Наш путь от ковыряющегося гражданина через поэзию машины к совершенному электрическому человеку. Вскрывая души машин, влюбляя рабочего в станок, влюбляя крестьянина в трактор, машиниста в паровоз,— мы вносим творческую радость в каждый механический труд, мы родним людей с машинами, мы воспитываем новых людей»²²³. Д. Вертов видел в документалистике воспитательную функцию, отмечая тот факт, что человеческий взгляд не идеален и только через

²¹⁹ См.: Серебрякова З. О. О понятии деинституциализации журналистики. Журналистика и теория медиа // Коммуникология. 2016. Т. 4, № 1. С. 151-159.

²²⁰ См.: Бауман З. Текучая современность. СПб.: Питер, 2008. 240 с.

²²¹ Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. / Ред.-сост. С. Дробашенко. М.: Искусство, 1966. С. 45.

²²² Там же. С. 46

²²³ Там же. С. 47.

объектив возможно увидеть «больше и лучше». Изначально под киноглазом он понимал «рапидный» глаз — ускоренную съемку. Он появился благодаря эксперименту, когда прыжок был заснят при быстром вращении ручки киноаппарата, в результате чего на проекции выглядел растянутым во времени. «Киноглаз» для Вертова — средство насильственной переброски глаз зрителя на те предметы, которые «видеть необходимо», средство тщательного исследования и целенаправленной организации «видимого мира», стремление углубиться в жизнь до такой степени, чтобы понятие «интимное» перестало существовать»²²⁴. Метод киноглаза для Д. Вертова — научно-экспериментальный, он основывается на «плановой фиксации на пленке жизненных фактов» и «плановой организации зафиксированного на пленке документального киноматериала». «Киноглаз»-киновижу (вижу через киноаппарат) + кинопищу (записываю аппаратом на пленке) + киноорганизую (монтирую)...»²²⁵. Д. Вертов открывает подход съемки «жизни врасплох», который он истолковывал как сочетание «киноглаза» и «стратегического мозга человека». Он же впервые озвучивает мысль о том, что в документальном кино сценарий может носить лишь схематичный характер, позже этот текстовый проект назовут синопсисом. Д. Вертов не только теоретизирует документалистику, но и всячески пытается придать ей статус. В 1919 году он указывает себя в качестве режиссера сконструированной из хроникальных кадров картины «Инструкторский пароход „Красная звезда“». Этот поступок вызвал замешательство в кинематографической среде, так как в начале XX века режиссером мог быть только человек, снимающий игровое кино. Даже оператор хроники именовался съемщиком.

После двух мировых войн интерес к документальному кинематографу возрастает. Общество испытывает потребность в правде, на основе которой возможно формирование собственного взгляда. Режиссеры игрового кино приходят в кинодокумент, Ю. Райзман «Берлин», С. Юткевич «Освобождение Франции», А. Довженко «Победа на Правобережной Украине», М. Ромм «Обыкновенный фашизм», Г. Чухрай «Память», М. Хуциев «Алый парус Парижа» и многие другие.

²²⁴Вертов Д.. Статьи. Дневники. Замыслы. С. 11.

²²⁵Там же. С. 11.

С. Герасимов возглавлял Центральную студию документальных фильмов. «Документальное кино — это скрытый лидер...именно неигровое кино первым выходит на новые проблемы, открывает новые темы, новый материал, новые характеры и даже — новый язык... Не случайно такими яркими кинематографически, такими пронзительными человечески были, например, документальные эпизоды встречи ветеранов Великой Отечественной войны в фильме «Мне двадцать лет» М. Хуциева или перехода через Сиваш в фильме А. Тарковского «Зеркало»²²⁶. Нередко кинодокументалистов называют летописцами времени, потому как цель документального кино — исследование времени. «Человек и время. Время через человека. Время через события. Время через документ. Время проанализированное и исследованное. Время во всей его глубинности, глобальности, серьезности, сложности»²²⁷.

Когда в начале XXI века техника, нужная документалисту, стала простой и доступной, будучи встроенной в обычный повседневный гаджет – смартфон, документалистом смог стать почти каждый. Огромное количество хроникальной, репортажной и дневниковой съемки, окружающей и сопровождающей современного человека, проходит мимо социально-философской рефлексии, по-прежнему чуткой к письменным формам и ориентированной на них. Более пристальное внимание получила фотография, вероятно, благодаря печально знаменитой практике экстремальных селфи, часто заканчивающихся смертью оператора, особенно среди подростков. Переход фотографии, выполняющей близкие к документальному кино функции хроникальной работы со временем, в цифровую фазу привел к тому, что она из сложного ремесла и искусства превратилась в цифровую фотографию, которая существует не только и не столько благодаря созданию цифровых изображений, но в силу того, что люди делятся ими, выкладывая снимки в сеть, комментируют и оценивают выложенное, используют для своих политических, социальных и культурных акций и действий²²⁸. Схожий процесс произошел в документалистике, которую на этих основаниях мы обозначаем как «цифровое

²²⁶Фирсова-Микоша Д. Из творческого наследия / Выпуск первый. Москва: ООО «Бьорк», 2014. С. 29.

²²⁷Там же. С. 36.

²²⁸Gunthert A.The Conversational Image. New Uses for Digital Photography // Études Photographiques, 2014. No31, Spring.P. 54-71.URL: <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3387> (дата обращения 17.05.2022).

документальное конструирование». Под этим термином мы понимаем новый вид intersubjectивного проекта социального конструирования, который охватывает современные процессы цифровой гибридации документалистики и пользовательского видеоконтента. Социальная природа цифрового документального конструирования в цифровом обществе выводит его из поля эстетики в поле социального воспроизводства и трансформирует в механизм коллективной социальной субъективности.

Еще в начале XXI века цифровизация ассоциировалась с параллельной реальностью. В глазах общества «SecondLife» цифры находилась где-то между «небом и землей», хотя сам процесс был полностью запущен человеком. Цифровая высокоуровневая архитектура, прежде чем трансформироваться в цифровую «ризому» и стать цифровой социальной реальностью, прошла длинный и непростой путь. Она не только продукт технологического прогресса, но философский проект. Приведем некоторые примеры. Древнегреческая теория, которая в эпоху эллинизма была приписана Пифагору, гласит, что число есть суть начала вещей, и мир возник и состоит из чисел. Прототипы параллельной реальности описывались в теологических и оккультных текстах. Э. Сведенборг написал «Тайны небесные» — своего рода энциклопедию жизни ангелов и духов: «Ангелы и духи, то есть люди после смерти, могут встречать всех, кого они любили, и с кем были знакомы в этом мире или о ком они слышали»²²⁹. В трудах Ф. Аквинского, к примеру, можно встретить рассуждения о скорости перемещения ангелов: «Кажется, что перемещение ангела [осуществляется] мгновенно. В самом деле: чем больше сила двигателя и чем меньше движимое противится двигателю, тем быстрее само движение. Но сила самодвижущегося ангела несопоставимым образом превосходит силу, движущую [какое угодно] тело. Далее, соотношение скоростей рассчитывается согласно временным затратам. Но между двумя отрезками времени всегда существует некоторая сопоставимость. Отсюда: раз тело перемещается во времени, то ангел перемещается мгновенно»²³⁰. Платон в своих диалогах, где источни-

²²⁹ Сведенборг Э. Тайны небесные / Пер. Е.Ю. Возовик. М.: Транзиткнига, 2005. С. 5.

²³⁰ Аквинский Ф. Сумма теологии. Часть I. Вопросы 44-74. Киев: Эльга, Ника-Центр, Элькор-МК, Экслибрис. 2003. С. 101.

ком информации является Сократ, отразил принцип работы современных ChatGPT (поднимающих, в том числе вопросы просвещения), а «Государство» – пример текстового социально-документального конструирования. Можно упомянуть и древнегреческую машину «*deusexmachina*», когда актер в образе бога спускался на сцену, и публика, затаив дыхание, наблюдала за ненастоящим богом, «*всю эту сценическую машинерию можно трактовать как своего рода искусственный интеллект, переносящий общество в новый драматический мир, где люди с безопасного расстояния, как в компьютерной игре, могут наблюдать за взаимодействием богов и героев, неба и земли*»²³¹. Декарт сравнивал животных с машинами «*У животных, говоришь ты, все происходит в силу слепого импульса жизненных духов и различных органов, точно таким же образом, как совершаются движения в часах или каком-либо другом механизме*»²³², а богу отвел роль часовщика, который постоянно заводит часы мира. Философы эпохи просвещения также сравнивали человека с машиной.

Проект философа Г. Лейбница об универсальной характеристике является прообразом современных символических исчислений. Он предложил «универсальный язык, или универсальная характеристика, посредством которой прекрасно упорядочиваются понятия и все вещи»²³³. Идеи логика Д. Буля и философа Г. Фреге также можно считать предтече искусственного интеллекта и цифровой эпохи в целом. В первой главе книги «*An Investigation of the Laws of Thought*» Д. Буль писал: «*The design of the following treatise is to investigate the fundamental laws of those operations of the mind by which reasoning is performed; to give expression to them in the symbolical language of a Calculus, and upon this foundation to establish the science of Logic and construct its method; to make that method itself the basis of a general method for the application of the mathematical doctrine of Probabilities; and, finally, to collect from the various elements of truth brought to view in the course of these inquiries some probable intimations concerning the nature and constitution of*

²³¹ Буркхард М. Краткая история цифровизации. М.: Ад Маргинем Пресс: ABCdesign. 2021. С. 172.

²³² Декарт Р. Сочинения в 2 т.: Пер. с лат. и фр. Т. 2/Сост., ред. и примеч. В. В. Соколова, М.: Мысль, 1994. С. 210.

²³³ Лейбниц Г. История идеи универсальной характеристики / Сочинения в 4-х томах, Том 3, М., «Мысль», 1984. С. 412.

the human mind»²³⁴. (Цель этого трактата состоит в том, чтобы исследовать фундаментальные законы тех операций разума, благодаря которым мы мыслим; выразить их на символическом языке Счисления и на этом фундаменте возвести науку Логику и дать ее метод; сделать этот метод основой общего метода... и, наконец, извлечь из различных элементов проявляющейся таким образом истины некоторые возможные следствия, относящиеся к природе и сути человеческого разума. Перевод наш – Т.Н.). Г. Фреге пришел к выводу, что мысль всегда истинна. «Тот, кто мыслит, не создает мыслей: он должен принимать их такими, как они есть. Они могут быть истинными, даже не будучи еще никем сформулированными, и являются и в этом случае не вполне нереальными, по крайней мере, потому, что они в принципе могут быть сформулированы и тем самым приведены в действие»²³⁵.

Интернет, как фактор социальной жизни, представляет собой ризомическую структуру, все что есть в всемирной сети строится по принципу корневища, который описывали Ж. Делез и Ф. Гваттарри. «Сама по себе ризома обладает крайне разнообразными формами, начиная с внешней протяженности, разветвленной во всех направлениях, кончая конкретизацией в луковицах и клубнях»²³⁶. По логике Ж. Делеза и Ф. Гваттарри ризома обладает следующими характеристиками. Принципы соединения и неоднородности: «любая точка ризомы может – и должна быть – присоединена к любой другой ее точке»²³⁷. Ризома в своем распространении заполняет пустоты, разрастаясь вширь и наращивая плотность внутренних связей. Принцип множественности: «именно тогда, когда многое действительно рассматривается как субстантив – множество, или множественность, – нет более никакого отношения с Одним как с субъектом или объектом, как с природной или духовной реальностью, как с образом и миром»²³⁸. Ризома есть сеть «нервных волокон», где отдельный элемент имеет значение своей включенностью в сеть эф-

²³⁴ Boole G. An Investigation of the Laws of Thought, 1854. Reprinted with corrections, Dover Publications, New York, NY (reissued by Cambridge University Press, 2009, P.1.

²³⁵ Философия, логика, язык: Пер. с англ. и нем./Сост. и предисл. В.В. Петрова; Общ. ред. Д.П. Горского и В.В. Петрова. М.: Прогресс, 1987. С. 47.

²³⁶ Делез Ж. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения / Пер. с франц. и послесл. Я.И. Свирского; науч. ред. В.Ю. Кузнецов. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. С. 12.

²³⁷ Там же. С. 12.

²³⁸ Там же. С. 14.

фективной передачи сигналов. Принцип а-означающего разрыва: против сверхозначающих купюр, «разъединяющих структуры или пересекающих одну структуру. Ризома может быть разбита, разрушена в каком-либо месте, но она возобновляется, следуя той или иной своей линии, а также следуя другим линиям»²³⁹. Речь идет о двух видах границ: линия сегментарности и линия детерриторизации. Принцип картографии и декалькомании: «ризома не ответственна ни за структурную, ни за порождающую модель»²⁴⁰. Она сама способна создавать структуры, а также конструировать «карту», предоставляя множество возможностей выбора. Ризомическая структура Интернета включает индивида в сетевые структуры цифровой социальной реальности и наделяет его функцией проводника информационных потоков. В связи с этим важным представляется закон Меткалфа, который в переводе на социальный контекст, описывает коренные преобразования в структуре общества. «Если раньше люди объединялись вокруг религии, флага или другого символа, то сейчас мы имеем дело с электрифицированным сетевым сообществом, массовым сознанием, имеющем доселе невиданную силу в своей общности. Ровно поэтому в нашем сегодняшнем мире такую роль играют монополисты новой формации»²⁴¹.

Каким образом цифровые технологии меняют социальную реальность, и являются ли эти изменения случайными или причинно-следственную связь возможно проследить и обосновать. Для начала рассмотрим феномен под названием «перфекционистская демонстрация». «Это тенденция к стремлению обмануть окружающих и показаться совершенным, в то время как вы скрываете свои ошибки и упущения»²⁴². У. Сторр говорит о том, что все оценивают себя в сравнении с окружающими, и социальные медиа оказывают воздействие на представления людей о самих себе. Тем самым, диктуя, каким должны быть идеальное «я», и эти образы идеального «я», к которым люди должны стремиться, начинают атаковать общественное сознание. Однако формирование «я» как образа не является проектом исключительно цифровой социальной реальности. Еще с племенных времен

²³⁹ Делез Ж. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. С. 16.

²⁴⁰ Там же. С. 20.

²⁴¹ Буркхард М. Краткая история цифровизации. М.: Ад Маргинем Пресс: ABCdesign. 2021. С. 135-138.

²⁴² Сторр У. Селфи. Почему мы заиклены на себе и как это на нас влияет. М.: Индивидуум, 2019. С. 33.

репутация (назовем ее упрощенным образом «я») играла важную роль в выстраивании социальных отношений. Репутация формировалась слухами, а согласно исследованиям, именно они занимают от 65 до 90 % общения между людьми. Перфекционизм и индивидуализм, по мнению У. Сторр, берут свое начало в Древней Греции. Греки с их величественными статуями идеальных тел и почитанием таланта выдающихся людей породили конкуренцию и зависть в общественном сознании. «Зависть питает гончар к гончару и к плотнику плотник; Нищему нищий, певцу же певец соревнует усердно»²⁴³. От феномена зависти двигаемся в сторону хейта – сленгового выражения, прочно укоренившегося сегодня в общественной коммуникации и преимущественно связанного с цифровой социальной реальностью. Интернет-хейт, направленный на определенный объект, порождает внутри него сомнения в праве на счастье и успех, самоосуждение и стыд – невротический перфекционизм. Но не об этом ли, в том числе, говорил Ф. Ницше в «Генеалогии морали», описывая рессентимент: «Все это люди *ressentiment*, эти физиологически увечные и источенные червями существа, целый вздрагивающий пласт подземной мести, неистошимый, ненасытимый на извержения против счастливых и равным образом на маскарады мести, на поводы к мести, – когда же, собственно, удалось бы им отпраздновать свой последний, пышный, утонченнейший триумф мести? Несомненно тогда, когда они уловчились бы свалить на совесть счастливым собственную свою безысходность, всю безысходность вообще, так что эти последние стали бы однажды стыдиться своего счастья и, пожалуй, так переговариваться между собой: «Это просто срам – быть счастливыми! Кругом так много безысходности!»²⁴⁴. Такой рессентимент Ф. Ницше именовал рабской моралью и восстанием рабов в морали. В цифровой социальной реальности данный концепт разрастается и укореняется, будто манифестируя, что в этой ризомической структуре есть место только социальному эвдемонизму.

Цифровая социальная реальность стимулировала развитие потребности влиять на окружение и контролировать его. Ее можно определить как мотивацию к внешним действиям, которая материализуется в Интернете в виде постов, фото и

²⁴³ Гесиод. Полное собрание текстов / Вступ. ст. В.Н. Ярхо. Москва: Лабиринт, 2001. С. 52.

²⁴⁴ Ницше Ф. Генеалогия морали // Ницше Ф. Соч. в 2-х т. М.: РиполКлассик, 1997. Т. 2. С. 497.

видео контента – интерсубъективных проектов. В своем развитии они трактуют жизнь индивидуума в обществе, как историю, которая создается для реализации счастья и удовлетворения, достигаемое довольно часто через обнажение социальной боли (предательство, утрата, позор, оскорбление, одиночество, горе), вызванной отверженностью и остракизмом. Боль стала важным элементом личных проектов в цифровой социальной реальности в силу своей информативности и способности стимулировать эмпатию. Однако сопереживание не одинаково ко всем индивидуумам общества, у него есть своя внутренняя градация. «Исследования, проведенные учеными из китайского университета горда Шэньчжень, показывают, что мы реже сопереживаем тем, кто, по нашему мнению, имеет более высокий статус. Это, конечно, проявляется в том, что мы считаем себя вправе издеваться и быть несправедливыми по отношению к политикам, руководителям компаний и знаменитостям, хотя они тоже люди»²⁴⁵. В некотором смысле это состояние способно оказывать психотерапевтический эффект, когда общество испускает негатив в таком гештальт-режиме, за исключением тех случаев, когда речь идет о состоянии, именуемом как каузальный бред в зависти.

Цифровизация открывает новую временную сферу и порождает новые концепты, как концепт виртуального времени. Он носит синтетический характер и состоит из двух компонентов: виртуальность и время. «В виртуальном событии темпоральность конституируется как «суб-время», или «недо-время», в котором отсутствуют либо какие-то из первичных элементов сознания времени, либо какие-то из моментов акта связывания этих элементов в непрерывную длительность (либо и то, и другое)»²⁴⁶. По мнению С. Хоружего, время виртуального события не интегрируется в нормальную длительность, и такое событие принадлежит к необналичиваемым событиям: «недо-время» не есть цельность, оно не усиливает, а утрачивает связность нормальной длительности, будучи разрывно не только по отношению к последней, но и внутренне, в самом себе: образуя обрывочную, не

²⁴⁵ Сторр У. Селфи. Почему мы заиклены на себе и как это на нас влияет. М.: Индивидуум, 2019. С. 196.

²⁴⁶ Хоружий С.С. Род или недород. Заметки к онтологии виртуальности // Вопросы философии. 1997. № 6. С. 66.

соткавшуюся стихию из разрозненных элементов времени»²⁴⁷. Онтологический подход трактует виртуальность, как недовоплощенность.

Рассмотрим еще один концепт в рамках цифровизации – реальное время. Ж. Бодрийяр характеризует его как непосредственную близость события и информационной копии. Философ говорит о близости человека и его действия на расстоянии: «возможность регулировать все ваши действия на другом конце света благодаря всепроникающей эктоплазме»²⁴⁸. Автор подчёркивает, что каждый момент реального времени закодирован в мельчайших деталях и содержит полную информацию о событии, оно становится своего рода оболочкой, которая охватывает его со всех сторон. «Однако в мгновенной репликации события, действия или речи [discours], в их немедленной транскрипции есть что-то обценное, потому что некоторое запаздывание, задержка, приостановка являются важными компонентами мышления и речи ...Время – это именно то, что отделяет два символических момента и удерживает в состоянии саспенса их разрешение. Время без задержки, «прямоэфирное» [direct] время, является чем-то неотдаримым. Таким образом, вся сфера коммуникации имеет порядок неотдаримого, поскольку все здесь интерактивно, дано и возвращено без промедления, без того саспенса, даже ничтожно малого, который задает темпоральный ритм обмена»²⁴⁹. Таким образом, в виртуальном времени заключено все, и находится оно состоянии перманентной напряженности.

Трансформируется и реальность, которая по аналогии со временем становится виртуальной. Ж. Бодрийяр был одним из первых, кто акцентировал на этом внимание в свете технического прогресса. Для обозначения реальности философ использует три основных слова. Словом “réalité” (собственно «реальность»), Ж. Бодрийяр обозначает реальность как представление о ней, т. н. «объективную реальность», и обычно это слово имеет отрицательную коннотацию. Слово “réel” («реальное») в более ранних работах он использовал в основном с положительной коннотацией, как противопоставление «реальности», в поздних работах это слово

²⁴⁷ Там же. С. 67.

²⁴⁸ Бодрийяр Ж. Совершенное преступление. Заговор искусства / Жан Бодрийяр; пер. с франц. А. Качалова. - М.: «Группа Компания «РИПОЛЬ классик/Панглосс», 2-19. С. 56.

²⁴⁹ Там же. С. 57-58.

имеет преимущественно уже нейтральную, а иногда и отрицательную коннотацию. А словом «*vérité*» он обозначает «реальное положение дел», «реальность как она есть», «действительность», «достоверность», «подлинность», «истинную, настоящую реальность» и это слово имеет в основном положительную коннотацию. Чтобы подчеркнуть различие, «*vérité*» мы будем обозначать как «действительность»²⁵⁰. Виртуальное пространство иллюзорно, отсюда в бодрийеровской философии понятие кажимости. Все, что находится в виртуальном пространстве взвинтилось в спираль извращения, где нет места трансцендентности, то есть общество выходит за пределы своей эссенции и оказывается на поверхности экзистенции. Как итог, пребывание в безразмерном пространстве, то есть в сетях. Ж. Бодрийяр выделял несколько пространственно-временных характеристик, среди которых «заклѳченность», то что сегодня мы наблюдаем в онлайн-стриминге; иллюзорность пространства; бесконечная информативность; соединение объекта виртуальность реальности и субъекта; обратная связь.

Несомненно, цифровизации оказала серьезное влияние на общество. О новом типе социальной организации, а именно сетевом обществе, говорил М. Кастельс. Однако речь еще не шла о радикальных и необратимых процессах. «Сети не вытеснили древовидные вертикали, но они смягчили и размыли их, вывели на прямую связь с актерами микроуровня. Причина этого – не столько ригидность и инерционные процессы, сколько праксеологический характер концепции «цифрового общества», ее встроенность в процессы государственного строительства»²⁵¹. С развитием интернета коммуникация становится доступнее и прозрачнее. Исследователи все чаще говорят о цифровом обществе. «Это общество, в котором способы формирования потребностей в новых связях, способы установления связей и системы ожиданий укоренены в цифровизированном жизненном мире и основаны не только на индивидуальном, но и на коллективном социальном опыте масс, объективированном в медиасфере. Социальность воспроизводит-

²⁵⁰Бодрийяр Ж. Совершенное преступление. Заговор искусства. С. 331.

²⁵¹Тихонова С. В., Фролова С. М. Цифровое общество и цифровая антропология: трансдисциплинарные основания социально-эпистемологических исследований // Изв. Саратовского университета. Нов. сер. Сер. Философия. Психология. Педагогика. 2019. Т. 19. Вып. 3. С. 288.

ся в нем на основе повседневного знания, распределенного в социальных сетях»²⁵².

Цифровое общество и цифровое «Я» пропагандируют открытость, как позитивную составляющую жизни в противовес негативно воспринимающейся закрытости. Как следствие – геймификация человеческой жизни и селфи-культура. «Разумеется в социальных медиа важна не только внешность. Они одновременно представляют собой глубоко неолиберальный продукт, геймифицирующий эго, превращающий нашу идентичность в пешку, состязующуюся на цифровых платформах за лайки, комментарии и новых друзей – словом, за одобрение племени. Победители игры могут в конце концов стать чрезвычайно богатыми знаменитостями, а проигравшие часто отвергаются группой, порой с ужасающими для них последствиями»²⁵³. Человек в цифровом мире отказывается от своей личности и находится в перманентном поиске тождества между «я» и «не-я», между своим сознанием и внешним миром.

Одной из форм интересубъективных проектов является цифровое документальное конструирование. Оно создает и воспринимает социальную действительность в пластической и эмотивной форме. Что же касается контекста, его организует историческое время через детализацию образов и полиритмию. Однако документальное конструирование не может быть определено в своей сути, ему невозможно на сегодняшний момент дать окончательное определение с определенными признаками, так как его язык пребывает в состоянии развития. Цифровое документальное конструирование состоит из элементов визуального языка или синтеза визуального и аудиального языков, и представляет собой идею и продукт прошлого или форму отношения к прошлому. Оно может носить социальный, политический, коммерческий, психотерапевтический или иной характер.

Почему в определение цифрового документального конструирования фигурирует именно прошедшее время. В контексте данного исследования кадр, как составной элемент конструирования, фиксирует смерть момента, который уже случился и более не повторится в социальной реальности. Это созвучно тому, что пи-

²⁵²Тихонова С. В., Фролова С. М. Цифровое общество и цифровая антропология. С. 288.

²⁵³ Сторр У. Селфи. Почему мы заиклены на себе и как это на нас влияет. М.: Индивидуум, 2019. С. 349-350.

сал Р. Барт о фотографии, когда смыслом своих поисков в ней (интенций) видел Смерть, которая являлась ее эйдосом. «Ведь необходимо, чтобы Смерть пребывала в обществе в каком-то месте; если ее уже нет (или осталось мало) в религии, она должна попасть в другое место – возможно в образ, который под предлогом сохранения жизни производит Смерть. Современница отмирания обрядовости, Фотография, вероятно, была связана с вторжением в наше современное общество асимволической, внерелигиозной, внеритуальной Смерти, резкого прыжка в буквально понятую Смерть. Парадигма Жизнь/Смерть сводится к заурядному щелчку, отделяющему первоначальную позу от отпечатанного снимка»²⁵⁴. За последние десятилетия Интернет-пространство стало не только цифровым музеем исторического времени, но и своего рода цифровым колумбарием, где в социальных сетях можно обнаружить тысячи страниц ушедших людей, на которых продолжается социальная жизнь в виде сообщений на стене или комментариев от других пользователей — культура участия.

Цифровое документальное конструирование представляет собой массовую архивацию прошлого. Люди живут среди видео, так как уже не могут быть реальными: они стали объектами не для себя, а для других. По своей функции оно напоминает такую институцию как музей: «Музей есть собрание всего отжившего, негодного для употребления; но именно потому-то он и есть надежда века, ибо существование музея показывает, что нет дел конченных; потому музей и представляет утешение для всего страждущего»²⁵⁵. В музее есть пространство оживления и систематизации, подобно «невротическим симптомам Фрейда, – это компромиссные формации между возвращением и защитой – одновременно возрождением и ликвидацией прошлого. Они находятся в центре взаимоотношений с прошлым, в том неуловимом смысле, что они сопротивляются завоеванию нас мертвецами, вещами прошлого, бывшими и обветшавшими вещами»²⁵⁶. Цифровое документальное конструирование, как цифровой музей, оказывается заключенным между темпоральным и вневременным, позволяя обществу вернуться в мир

²⁵⁴ Барт Р. *Cameralucida*. Комментарий к фотографии / Пер. с фр., послесл. и коммент. М. Рыклина. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2011. С. 30.

²⁵⁵ Федоров Н. Музей и его смысл и назначение // Федоров Н. Сочинения. М.: Мысль, 1982. С. 578.

²⁵⁶ Sloterdijk P. *The Aesthetic Imperative*. Cambridge: Polity Press, 2017. P. 239.

живых в любой момент, на любой временной отрезок и просмотреть его с любой скоростью, а затем выстроить смысловую конфигурацию социального бытия. В данном случае речь идет не только о создании ценностей и смыслов, но и реверсии времени. Цифровое документальное конструирование тесно связано с коллективной памятью, о которой говорил М. Хальбвакс. Он подчеркивал, что свои воспоминания человек воссоздает в памяти, узнает и локализует именно в обществе. «В таком смысле получается, что существует коллективная память социальные рамки памяти, и наше индивидуальное мышление способно к воспоминанию постольку, поскольку оно заключено в этих рамках и участвует в этой памяти»²⁵⁷. Цифровое документальное конструирование увеличивает объемы таких воспоминаний в цифровой социальной реальности за счет неограниченного объема цифрового пространства и компактности цифрового контента. Цифровой мир безграничен, все можно оцифровать, и передать в любую точку мира со скоростью света.

Важная характеристика кинематографического конструирования – существование собственного уникального мира, пространства и времени. И в этом смысле оно ведет борьбу с унифицирующими социальными медиа по спасению человечества, давая онтологическую прописку индивидуальности. Монополисты, представляющие социальные медиа, через работу искусственного интеллекта диктуют обществу, что и как необходимо документировать. Возникает ситуация, когда отсутствует понимание причины, а существует только интерпретация, то есть происходит нечто на основе непричинных связей, что ставит вопрос о случайности в мире. В цифровом документальном конструировании личность задает текстуру и температуру мира внутри. Создаваемый мир может иметь порой странный или маргинальный, с точки зрения общества, характер. Но это территория/образование, которое происходит на глазах зрителя – детерриторизация, если обратится к концепту Ж. Делеза и Ф. Гваттари или «аутлендишь» (outlandish) по Э. Мелвиллу. Суть заключается в том, что не существует территории без вектора, направленного на выход из нее, и не существует выхода, то есть детерриторизации, без усилия ретерриторизации какого-то другого места. Внутри документаль-

²⁵⁷ Хальбвакс М. Социальные рамки памяти / Пер. с фр. и вступ. ст. С. Н. Зенкина. М.: Новое издательство, 2007. С. 29.

ного конструирования территория имеет знаки, которые производят герой и автор/режиссер, а цифровое документальное конструирование содержит еще и координаты в виде цифрового кода.

В связи с этим интересным представляется новый термин «нейро-образ», сформулированный П. Пистерс. Он имеет прямое отношение к мысли Ж. Делеза, что «мозг – это экран»: «Мозг – это единство. Мозг – это экран. Я не думаю, что лингвистика и психоанализ способны оказать большую поддержку кино. С другой стороны, биология мозга и молекулярная биология – да. Мысль молекулярна: речь идет о молекулярных скоростях, которые составляют медленных существ, которыми мы являемся...Церебральные контуры и связи не предсуществуют тем раздражителям, корпускулам и частицам, которые их размечают. Кино не является театром, оно komponует тело при помощи частиц. [Церебральные] сцепления [enchainements] очень часто парадоксальны и во всех смыслах выходят за пределы простых ассоциаций образов. В точности потому, что кино приводит образ в движение, или скорее одаряет образ автодвижением, не перестает очерчивать или переочерчивать церебральные цепи. Экран, т.е. мы сами, может быть дефективным мозжечком идиота, как и креативным мозгом»²⁵⁸. П. Пистерс призывает обратиться к биологии мозга при анализе фильмов и подчеркивает, что «отправной точкой формирования нейро-образа стал переломный момент в развитии кинематографа: мы медленно, но верно уходим от следования за действия героев (образ – движение) к наблюдению за миром их глазами (образ – время) и к прямому восприятию их ментальных ландшафтов (нейро-образ)»²⁵⁹. П. Пистерс создает нейро-образ в основном на базе «Различия и повторения» Ж. Делеза, где благодаря «третьему синтезу времени» временные векторы закольцованы в ницшеанское «вечное возвращение одного и того же»²⁶⁰. По этой схеме, по мнению П. Пистерс, работают нейронные сети мозга. Т. Эльзессер и М. Хагенер ссылаются на выводы нейропсихолога В. Галлезе, что «подобные механизмы управляются не только внутренними силами, но и активизируются в процессе наблюдения за другими индивиду-

²⁵⁸ Делез, Ж. Интервью // Cahiers du Cinema, 1986. URL: <https://telegra.ph/ZHil-Delyoz-Mozg--ehto-ehkran-11-24> (дата обращения: 23.11.2024).

²⁵⁹ Эльзессер Т, Хегенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. - СПб.: Сеанс, 2016. С. 331.

²⁶⁰ Там же. С. 333.

умами»²⁶¹, и это всего шаг до мысли П. Пистерс, что «в буквальном смысле стали тем, что мы видим, по крайней мере на неврологическом уровне. Что-то в наших мозговых цепочках входит в (ассиметричный) резонанс с тем, что мы видим в результате чего это «что-то» мгновенно меняется, без какой-либо «защиты» или «страховки». Мы оказываемся под влиянием того, что мы видим»²⁶². П. Пистерс считает, что если с образом-движением и образом-временем связаны определенные цепи в головной мозге, то возможно выделить и другие, которые будут характерны для нейро-образа. Свои поиски в этом направлении она конструирует на стыке трех направлений: делезовская (шизоаналитическая) философия, кинематограф в цифровой сетевой экранной культуре и нейробиологические открытия. Исследователь отмечает, что силы бреда, лжи аффекта, о которых писал Ж. Делез, присущи нейро-образу: «the neuro-image acknowledges that there is no safe or morally transcendental position from which we can resist. Instead, we discover the need to develop multiple forms of resistance from within the system, while always running the risk of being even more fully captured or overwhelmed by its logic...I will argue that contemporary culture has moved from considering images as «illusions of reality» to considering them as «realities of illusions» that operate directly on our brains and therefore as real agents in the world... the powers of the false become more generally defined as a belief in fiction, an aspect of the neuro-image»²⁶³ (Нейро-образ признает, что не существует безопасной или морально трансцендентной позиции, которой мы могли бы противостоять. Вместо этого мы обнаруживаем необходимость развивать многочисленные формы сопротивления изнутри системы, всегда рискуя быть еще более захваченными или подавленными ее логикой... буду утверждать, что современная культура перешла от рассмотрения образов как «иллюзий реальности» к рассмотрению их как «реальностей иллюзий», которые воздействуют непосредственно на наш мозг и, следовательно, на реальных агентов в мире... сила лжи в более широком смысле определяется как вера в реальность, аспект нейро-образа. Перевод наш – Т.Н.). Нейро-образ формируется в цифровой культуре и включает

²⁶¹Эльзесер Т, Хегенер М. Теория кино. С. 333.

²⁶² Pisters P. The Neuro-Image: A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture. Stanford: Stanford University Press, 2012. P. 119.

²⁶³Ibid. P. 5-6.

в себя три элемента: networked software cultures, deep remixability, database logic. Фильмы с нейро-образами «anticipate a digital logic: reassembling the past or even presenting various futures; setting up databaselike alternatives of images and objects, biographies and ages; and delegating the creation of the story to the spectator's mind»²⁶⁴. (Предвосхищают цифровую логику: воссоздание прошлого или даже представление различных вариантов будущего; создание базы данных, например, альтернативных изображений и объектов, биографий и возрастов; и делегирование создания истории разуму зрителя. Перевод наш – Т.Н.). П. Пистерс утверждает, что аудитория воспринимает происходящее на экране через мозг героя, а не через его глаза или духовный ландшафт. Таким образом, нейро-образ является ментальным экраном, определяемым цифровой культурой участия и камерами наблюдения, что «the screen itself can no longer be considered a window or a painting, but it rather constitutes a table of information, a surface inscribed with data»²⁶⁵ (Сам экран больше нельзя считать окном или картиной, скорее, он представляет собой информационную таблицу, поверхность, на которую нанесены данные. Перевод наш – Т.Н.). Однако пока остаётся открытым вопрос касательно цифрового документального конструирования. Все его продукты в определённом смысле являются архивами, но по каким критериям они могут быть определены как нейро.

Затронем еще один принцип цифрового проекта – его дискретность. «Действительно, любое цифровое изображение, образ, план выражения состоят из ограниченного количества дискретных единиц. Например, цифровое изображение – это двухмерное пространство, состоящее из пикселей. Однако кино с самого начала своего существования основывалось на принципе дискретности времени, который проявлялся в известной кадровой частоте – 24 кадра в секунду. В некоторой степени кино подготовило нас к приходу новых медиа. Оставалось лишь оцифровать его дискретный план выражения – и кажется, что это всего лишь вопрос техники. Однако достижения кинематографа сводились не к уникальным инженерным разработкам, а содержали в себе серьезный концептуальный прорыв, и именно благодаря ему медийность совершила сдвиг от непрерывности к дис-

²⁶⁴Pisters P. The Neuro-Image. P. 123.

²⁶⁵Ibid.P. 134.

кретности»²⁶⁶. Л. Манович констатирует, что время становится двухмерным измерением, а значит его можно сжимать, монтировать и анализировать. Из чего можно сделать вывод, что автор/режиссер управляет временем, а значит принимает роль социального Демиурга. Он подобно творцу создает/конструирует мир цифровой социальной реальности и демонстрирует его обществу – повсеместное пространство, иными словами эфир. В повседневную речь эфир ввел Р. Меткалф. «Он был убеждён, что суть не в принципе связи, а в том, что наша коммуникация будет выстраиваться по сетевому принципу»²⁶⁷. Так таинственное вещество, которого на самом деле не существует согласно экспериментам физиков Майкельсона и Морли, появилось в цифровом мире и стало его важной составляющей.

Рассмотрим социальные функции, которые выполняет цифровое документальное конструирование в общественной жизни. Мы уже упомянули архивацию, необходимую для коллективной памяти. К этому можно еще добавить созерцание, рефлексия, коммуникация, креативность – творить как «сопротивляться». Кроме этого, цифровое документальное конструирование – это способ социального познания человека и общества. Выделим несколько его уровней.

Протокольный уровень – то, что возможно увидеть вне контекста, отвечает на вопрос: «Что я вижу?». Объект без концепций и стереотипов – этот уровень доступен преимущественно детям, которые еще не отягощены впечатлениями и социальными контекстами. Речь идет о концепте «белых пятен» – то есть наличии лакун в знании или отказа от знаний. Акт познания равен акту видения, который начинается с разреза на двое – неотменимой модальности зримого. «То, что мы видим, имеет вес – существует – в наших глазах только за счет того, что смотрим на нас. Тем не менее, раскол, разлучающих в нас то, что мы видим и то, что смотрит на нас, неотменим»²⁶⁸. В качестве примеров попытки выйти на протокольный уровень и посмотреть на общество с точки зрения белых пятен, то есть вне контекста и стереотипов, можно привести в документальном конструировании горизонтальные проекты - наблюдения, в философии – работу Х. Аренд «Банальность

²⁶⁶ Манович Л. Язык новых медиа. М.: АдмаргинемПресс, 2018. С. 85.

²⁶⁷ Буркхард М. Краткая история цифровизации. М.: Ад Маргинем Пресс: ABCdesign. 2021. С. 138.

²⁶⁸ Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас / пер. с фр. А. Шастакова. СПб.: Наука, 2001. С. 7.

зла. Эйхман в Иерусалиме». Вот как А. Арндт видит в зале суда: «Правосудие настаивает на том, чтобы в центре процесса находился Адольф Эйхман, сын Карла Адольфа Эйхмана, человек в сооруженной для его защиты стеклянной будке: невысокого роста, субтильного телосложения, средних лет, лысеющий, с дурными зубами, близорукий, тот самый, который в течение всего процесса тянул свою морщинистую шею в сторону судейской скамьи (он ни разу не повернулся лицом к аудитории), тот самый, который стара-тельно и по большей части успешно сохранял самоконтроль – несмотря на подрагивающий в нервном тике рот, но, может, этот нервный тик появился у него задолго до самого процесса»²⁶⁹. И как она слышит: «И чем дольше вы его слушали, тем становилось более понятным, что его неспособность выразить свою мысль напрямую связана с его неспособностью мыслить, а именно неспособностью оценивать ситуацию с иной, отличной от собственной точки зрения. Общение было для него невозможным, и не потому, что он лгал и изворачивался, а потому, что был окружен самой надежной защитой от слов и самого присутствия другого человека, а значит – от действительности как таковой»²⁷⁰. Итак, в этих двух цитатах, в обработанном языке виде, – неотменимая модальность зримого. То, что здесь мыслится, «является нам не иначе, как в виде некоей физической переправы, чего-то, что происходит через глаза, как рука проходит через решетку... Дело в том, что зрение всегда упирается в неотменимую объемность человеческих тел»²⁷¹. Ж. Диди-Юберман, анализируя Джойса, повторяет его вопрос: почему, когда человек нечто видит перед собой, что-то другое смотрит на нас и наводит на мысль о некоем внутри? Ответ исследователь находит в цитате М. Мерло-Понти, что видение всегда связано с опытом осязания: «Нам нужно привыкнуть думать, что все видимое высечено в осязаемом, что всякому тактильному бытию некоторым образом суждена видимость и что не только осязаемое осязаемо, но также осязаемое и видимое, которое в нем высечено, вдаются в друг друга, насканивают друг на друга»²⁷².

²⁶⁹ Арндт Х. Банальность зла. Эйхман в Иерусалиме. М.: Издательство «Европа», 2008. С. 16-17.

²⁷⁰ Там же. С. 82-83.

²⁷¹ Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас // пер. с фр. А. Шастакова. СПб.: Наука, 2001. С. 8.

²⁷² Merleau-Ponty M. The Visible and the Invisible. - Northwestern University Press, 1968. P.177.

Перцептивный уровень связан с чувственной формой соучастия. Как говорил Ж. Делез, художник создает перцепты, которые представляют собой совокупность перцепций и ощущений. Это сложная сеть ощущений, которая способна пережить тех, кто их испытывает. Понятия кадра, плана и монтажа, по Делезу, совпадают с перцептами, которые их и формируют. Через них можно описать детерриториализацию образа, обнаруживающего различие в самом себе, поскольку уже «экран выполняет роль рамки, которая наделяет общей мерой то, у чего ее нет: ландшафт и лицо, части, у которых отсутствует общий знаменатель дистанции, выделенности, света»²⁷³. Обратимся к чувственным ощущениям акта восприятия. Для бессознательного не существует разницы между реальностью и нереальностью, именно это свойство лежит в основе чувств и эмоций, что испытывает человек при просмотре, в том числе и документального конструирования. Ж. Делез подчеркивал, что бессознательное – это не театр, как считал З. Фрейд, а фабрика/производство. «Сложившаяся в XIX веке теория «эмпатии»...пыталась объяснить способность изображений провоцировать определенные психофизические реакции у тех, кто их видит. Эта способность визуальных образов очевидна и сомнению не подлежит, но ничего семиотического в ней нет. «Содержание» визуальных раздражителей лишь отчасти определяется конвенциональным кодом. Однако уровень знаний об этих соматических процессах в то время не был адекватен сложности проблемы, да и сейчас он недостаточен. Физиологии эстетики не существует до сих пор. Впрочем, теория эмпатии внесла свой вклад в становление одной действительно выдающейся художественно-исторической модели – «иконологии» А. Варбурга. Под влиянием теорий Ф. Фишера и Р. Фишера, а также работ Дарвина о выражении эмоций, Варбург разработал концепцию символа, перекидывающего мостик между миром явлений и разумом»²⁷⁴. Речь идет о попытке сформировать психологический базис эстетического восприятия. В центре документального конструирования находится трагедия, в силу которой герой/героиня страдают. Сострадание боли со стороны принимающей части общества (зрителей)

²⁷³Техника и природа. Беседа Е. Петровской с Ж.-Л.Нанси // «Логос», № 9, 1997, с. 143.

²⁷⁴ Wood C. F. theories of Reference // The Art Bulletin 3. 1996. N. 1. URL: encyclopedia.com/doc/1G1-18394854.html (дата обращения: 23.08.2022).

так или иначе порождает страх – это может случиться с каждым. Повествование боли и его проживание ведет к катарсису, что в переводе с древнегреческого – возвышение, очищение, оздоровление. По Аристотелю, катарсис – это очищение от аффектов посредством страха и сострадание трагическому действию.

Интуитивный уровень представляет визуальную игру, где зрители могут меняться социальными ролями с автором/режиссером. Речь идет о специфическом присутствии зрителя, исходя из его социального опыта, в пространстве документального конструирования. Интуитивный уровень обнаруживает себя, как автор/режиссер, как носитель интерпретационной (и поэтической) функции потерян. Первым в отечественной документалистике об этом заявил Д. Вертов. По его мнению, автор/режиссер должен быть потерян и на уровне монтажа. «Исходить надо из документальности кинофакта, а не из психологии автора или даже зрителя. Неслучайно для Д. Вертова так важны математические монтажные закономерности, за что его, в частности, критиковал С. Эйзенштейн, сторонник монтажного психологического воздействия. Фактически Д. Вертов призывал снимать и монтировать так, как не читает зритель, вопреки навыкам восприятия, сформированного по законам литературы и искусства»²⁷⁵. По мнению О. Аронсана, в целом позиция Д. Вертова скорее утопична, так как речь идет о новом языке документальных кинофактов. Но в случае нарушения смыслового повествования с расставленными «ключами» внутри нарративной или описательной части, режим интуитивного уровня у зрителя включается. Это также характерно для документального конструирования в форме головоломки. «Фильмы-головоломки вовлекают зрителя теми способами, которые не были и не могут быть описаны в рамках классических теорий схожести и параллелизма или эмпатии и идентификации. Это становится возможным благодаря выводу из обращения нормального человеческого взаимодействия и межличностного восприятия, существовавших раньше «по умолчанию». В этом смысле любые внутренние рамки (фильм в фильме, психические расстройства) или внешний перспективизм (авторская саморефлексия, брехтовское дистанцирование или отстранение в русском формализме) в них недоста-

²⁷⁵ Аронсон О. Метакрино. М.: Издательство «Ад Маргинем», 2003. С. 136.

точные или могут быть перевернуты с ног на голову и полностью пересмотрены»²⁷⁶. Неопределенность может быть сконструирована в источнике действий или визуальных или аудиальных образах. Если перевести это в практическую плоскость, то все сказанное означает стремление и способность автора/режиссера согласовать зрительское восприятие и происходящее на экране. Для этого ему необходимо проявить в том числе интуитивную прозорливость – серендипность.

Идейный (смысловой) уровень конструируется на позиции автора, сути его высказывания и идеи, как имманентной цели, согласно которой «Я» творит мир (Г. Фихте). Как этимологическая дефиниция идея имеет греческие корни и означает образ, вид. Концепт Идеи принадлежит Платону, в его концепции обозначим несколько моментов. Идея – нечто всеобщее, то, что присуще множеству идей, нечто единое и тождественное, что одновременно пребывает во всем²⁷⁷. Она – «основание вещи, причина ее существования, постоянно поддерживающий ее принцип»²⁷⁸. Идеи вечны и неизменны, так как обладают вечной реальностью. Идея, по Платону, первооснова всего сущего, идеальный прообраз. У Платона идея – «продукт творческого действия человеческого ума»²⁷⁹. Для И. Канта она – идеальная сущность, Гегель, напротив, не разделяет идеи и вещи, а представляет их как синтезное единство – идея есть результат жизненных процессов. Постмодернистская философия заявляла о смерти идей («пустой знак» Ж. Деррида, «симуляция» Ж. Бодрийяр, псевдоидея). В современном понимании идея ассоциируются с «более или менее связными формами организации сознания, которые могут быть выделены в виде понятий, принципов, представлений, концепций, доктрин, теорий, программ и т.п.»²⁸⁰ и представляет собой мыслительный конструктор в структуре индивидуального и коллективного сознания. Идея связана с проблемой, и, если она есть, документальное конструирование приобретает конкретику, в противном случае автор/режиссер может остаться непонятым. Вопрос

²⁷⁶ Эльзессер Т., Хегенер М. Теория кино. Глаз, эмоци, тело. СПб.: Сеанс, 2016. С. 308-309.

²⁷⁷ Платон. Собрание сочинений в 4 томах. Том II / Общ.ред. А. Ф. Лосев, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи; Примеч. А. Ф. Лосев и А. А. Тахо-Годи; Пер. с древнегреч. М.: Мысль, 1993. С. 51-352.

²⁷⁸ Социальная философия: словарь / сост. и ред. В. Е. Кемеров, Т.Х. Керимов. М.: Академический Проект, 2003. С.57.

²⁷⁹ Лушников Д.Ю. Учение об идеях у Платона и Аристотеля // Христианское чтение. 2000. № 19. С. 179.

²⁸⁰ Малинова О.Ю. Идеи как независимые переменные в политических исследованиях: в поисках адекватной методологии// Полис. Политические исследования. 2010. № 3. С. 92.

идеи – это вопрос смысла, воплощение идеи – образная мысль. «Смысл фильма включен в его ритм, как смысл жеста мгновенно прочитывается в самом жесте, и фильм не говорит ничего, что бы ни было им самим. Идея здесь выражается в процессе порождения, она возникает из временной структуры фильма, как в картине она возникает из сосуществования ее частей»²⁸¹. Таким образом, идея есть отправная точка для автора/режиссера в работе над цифровым документальным конструированием.

Трансцендентный уровень характерен для трансцендентального стиля в цифровом документальном конструировании. Данный стиль начинается формироваться в 50-е годы как артхаусный кинематограф и характеризуется уходом от нарратива. Трансцендентальный стиль вызывает у зрителя чувство тревоги и переживания, которые ему необходимо преодолеть. «Создатель фильма поддерживает этот порыв к преодолению, используя «решающий момент» – неожиданный образ или действие, результатом которого становится стазис, принятие параллельной реальности: трансцендентность»²⁸². О трансцендировании как сущностном проявлении экзистенции речь идет в концепциях М. Хайдеггера, К. Ясперса, Ж.П. Сартра, Н.А. Бердяева, Л.И. Шестова. Философы трактуют бытие как не абсолютное и не изолированное, но постоянно становящееся во времени посредством соотношения с самим собой и чем-то иным. Трансцендентность в документальном конструировании базируется на длинном, медитативном плане, который необходим для того, что быть непосредственно там. «Длинный план придает времени силу. Он делает образ более мощным. Джонатан Розенбаум называл это мгновение «органным пунктом... Когда вы держите аккорд долгое время, он становится медитативным, поскольку дает вам время подумать и, по сути дела, предъявляет требования вашему воображению». Если вы будете долго смотреть на образ, ваше сознание начнет свою работу»²⁸³. Помимо длительного плана в наборе техник трансцендентального стиля, согласно П. Шредеру, имеется статичный кадр, минимальное покрытие сцены, отложенный монтаж, визуальная равно-

²⁸¹ Morlean-Ponty M. *Le cinema et la Nouvelle Psychologie // Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1948. P. 106.

²⁸² Шредер П. Трансцендентальный стиль в кино / Пер. с англ. А. Шульгат. М: Издательство Des Esseintes Press, 2023. С. 13.

²⁸³ Шредер П. Трансцендентальный стиль в кино. С. 19.

мерность, повторяющиеся композиции и дублирование – повторение информации без необходимости. Эти техники могут быть использованы вкуче или частично, в зависимости от идеи и замысла автора/режиссера. Главным же остается одно – всех их объединяет время. В свою очередь зритель становится участником документального конструирования. «Медленное кино идет против самой природы кинематографа. Оно пренебрегает тем, в чем фильмы действительно добились успеха. Оно замедляет действие неподвижностью, а эмпатию - дистанцированием»²⁸⁴.

П. Шредер также говорит о смене социальных ролей между автором/режиссером и зрителем. Первый вместо того, чтобы создавать мир для подчинения аудитории, творит мир, над которым ей предстоит размышлять. В сочетании всех вышеперечисленных фактов зритель может выйти на трансцендентальный уровень социального познания в мире документального конструирования. Изменения, свидетелями которых мы являемся, заставляют человека искать новые формы поведения в обществе и осмысления социальной реальности, что напрямую находит отражение в цифровом документальном конструировании. Формализм, релятивизм, виртуализация, мультикультурализм сменяются поисками новой искренности, надежды, романтизма и транссентиментализма. Из этого можно предположить, что в скором времени потребность общества в трансцендентальном стиле цифрового документального конструирования возрастет: замедление и остановка станут необходимыми для социального выхода и переведения духа в свете сложных исторических процессом, что способно оказать в том числе и психотерапевтический эффект во время экзистенциального кризиса или экзистенциального вакуума, которые являются следствием подобных исторических процессом.

Вопреки расхожему представлению о том, что цифровое документальное конструирование имеет родственные узы с документом, театром и литературой, мы постулируем о связи с музыкой. Данная связь является самой близкой степенью родства, и прежде всего по причине темпорального субстрата, о чем шла речь в первом параграфе первой главы. Помимо длительности, ритма, темпа, хронометража сцены/такта есть еще и тональная основа. Если визуализировать музыку

²⁸⁴Там же. С. 31.

или перевести в аудиальную плоскость конструирование, то эта основа станет очевидной. Обратимся к музыкальным интервалам — соотношение двух музыкальных звуков по их высоте (прима, секунда, терция, кварта, квинта, секста, септима, октава). При визуализации эти интервалы трансформируются в крупность планом в документальном конструировании. Классический переход в монтаже: общий – средний – крупный планы, есть ни что иное, как тонический аккорд (первая, третья и пятая ступень гаммы). Соединение двух близрасположенных нот – интервал секунда, равно как и два кадра с небольшим зазором в зуммировании, рождает неблагозвучие и может быть использовано в тех случаях, когда возникает потребность в напряжении или акценте. Тот же самый эффект связан с интервалом септима или резким переходом от сверхкрупного плана к сверхобщему и в обратном направлении. А движение по гамме в документальном конструировании равнозначно панорамированию или плавному зуммированию. Эффект Л. Кулешова, два кадра, поставленные рядом, рождает третий смысл, – это создание визуальной мелодии. А архитектура музыкальной партитуры созвучна монтажному листу.

Цифровое документальное конструирование представляет собой путь, где есть время и скорость движения, и все участники этого процесса (автор/режиссер, герои/ зрители) внутри конструированного пространства подобны номаду. Ж. Делез и Ф. Гваттари определяли номадизм как концепт, в котором он является оппозицией государства и именуется Машина войны. Своим рождением она обязана кочевниками, ее цель – разрушение государства, города и иных форм, которые встретятся на пути. Ж. Деррида, М. Фуко и Ж. Лакан рассматривали номадизм как номадический субъект с целым рядом признаков, таких как непрерывное движение, отсутствие корней в социальной реальности, перманентное ускользание от «Я» и «не -Я». Номад находится в постоянном движении и не приемлет оседлость. В цифровую эпоху человек получает возможность быть виртуальным номадом, и цифровое документальное конструирование, как вторая реальность, даруют обществу возможность быть везде и сейчас и постоянно совершать пространственно-временные скачки.

Цифровое документальное конструирование может быть импакт-контентом - «Social Impact Entertainment» (SIE), и менять социальную реальность. «Кинематограф в этом случае используется как экспериментальная площадка по отработке нового способа социального действия, которое потом должен совершить зритель по принципу челленджа»²⁸⁵. Драматургия внутри импакт-контента выстроена таким образом, чтобы зритель мог испытать сильное эмоциональное возбуждение, которое в будущем сможет стимулировать его к социальной активности. «Такая первичная коммуникация превращает локальный поведенческий акт в триггер включения в заинтересованное сообщество и локальную социальную активность, по отношению к которым мировоззренческие изменения скорее вторичны»²⁸⁶.

Цифровой документальный кинематограф – продукт этого мира, но и одновременно способ визуального познания. Документальный фильм, напрямую связанный с людьми, их взаимодействием друг с другом, пониманием собственного бытия и поиском ответов на экзистенциальные вопросы, сближает цифровое документальное конструирование с философией и психоанализом, в тоже время вскрывает новые пласты проблемных вопросов, в числе которых и рассмотрение теоретических аспектов документального кинематографа относительно «цифрового» кода.

Итогом параграфа 2.1 Интернет как фактор социальной жизни представляет собой ризомическую структуру, где цифровые технологии меняют социальную реальность, и трансформируют такие ключевые феномены документального конструирования, как время, реальность и образ, а также создают новые концепты, как нейро-образ (П. Пистерс). Продуктом цифрового производства и потребления цифрового контента являются интересубъективные проекты, в числе которых документальное конструирование. Субъектный состав цифрового документального конструирования значительно шире, нежели корпус режиссеров документального кино, и включает в себя подавляющее большинство пользователей интернета, создающих видеоконтент. Феномен цифрового документального конструирования,

²⁸⁵ Тихонова С.В. Как кино меняет социальную реальность: the social impact entertainment // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Философия. Психология. Педагогика. 2022. Т. 22. Вып. 2. С. 171.

²⁸⁶ Там же. С. 174.

тракуемый как новый вид социальной практики, синкретично сочетает в себе обучение, просвещение, исследование, пропаганду, а также самовыражение, продвижение и развлечение. При этом к атрибутивной функции цифрового документального конструирования выступает то обстоятельство, что оно всегда есть массовая архивация прошлого, внутри которого существует свой уникальный мир, пространство и время. Кроме того, оно является новым способом социального познания человека и общества, которое проявляется на следующих уровнях: протокольный, перцептивный, интуитивный, идейный и трансцендентальный.

§ 2.2. Отражение исторического времени через социальные связи: герой – автор/режиссер – зритель

Довольно часто среди основных задач документального кинематографического конструирования, где в основе находятся копии подлинных событий и личностей, определяют документирование реальности, просвещение, пропаганду, исследование и т.д.

Однако разговор о документальном кинематографическом конструировании вести исключительно в этом ракурсе излишне схематично, так как объектом документального исследования преимущественно является человек. В связи с этим имеет смысл рассматривать его в социально-философском и психологическом дискурсах. В частности, мысль немецкого философа К. Ясперса о том, что человек всегда больше, чем он думает о себе, вполне можно определить как эпиграф к документальному произведению.

Ключевой фигурой в документальном кинематографическом конструировании является автор/режиссер. Он создает произведение на основе крепкой временной структуры, которая состоит из физического времени, общего хронометража и хронометража сцен, ритма, темпоритма, времени психического, и отражает конкретное историческое время в его конкретном временном периоде. Автор/режиссер выступает ни столько как участник или свидетель исторического времени, а в больше степени как наблюдатель. Гармония внутри документального кинематографического конструирования создается путем пластичного сочетания

жизни и второй реальности, в которую трансформируется социальная реальность. Отсюда стремление автора/режиссера именно к наблюдению, то есть своего рода отказа от субъективного восприятия, (за исключением тех проектов, которые ведут свое повествование от первого (авторского) лица, где автор/режиссер является одним из героев кинематографического конструирования). Наблюдение ставит перед автором/режиссером непростую задачу, а именно отказ от социальных связей, личного бэкграунда и субъективных оценочных суждений. Отчасти эта внутренняя работа размышления, о которых писал Р. Декарт в работе «Размышления о первой философии». А именно сомневаться, чтобы найти несомненное, сомневаться в органах чувств, во внешнем мире и логике. Эти сомнения необходимы автору/режиссеру, чтобы самому не стать тем самым злокозненным гением о Р. Декарту, который в итоге вводит в заблуждение зрителей. Бесспорно, речь идет об идеальной модели документального кинематографического конструирования, отчасти редко достигаемой. Вопрос истины так или иначе является важным для создателя произведения, а риск ошибки велик и порою неизбежен. Так как явления исторического времени — это прежде всего ментальные события, то есть то, что является содержанием сознания. Но являются ли образы исторического времени в сознании соотнесенными историческому времени по своей сути? Эта своего рода кинематографическая разновидность картезианского сомнения остается без ответа, что переводит ее в плоскость философской проблемы. Тот же самый вопрос правомерен и по отношению к образу героя, создаваемого на экране автором/режиссером. Отсюда стремление к состоянию, которое метафорически мы обозначим как «дотронуться до человека». Речь идет о состоянии, когда автор/режиссер словно растворяется в социальной реальности, трансформируется в некто, что позволяет герою проживать свою жизнь как бы без наблюдателя. На фоне пропаганды, господствующей в цифровом мире, которая диктует участникам интернет-пространства бесконечно заявлять о себе, как о бренде, стремление к состоянию «дотронуться до человека» проводит очевидную границу между профессиональными авторами/режиссерами и любителями.

Прежде чем обратиться к социальным связям внутри современного документального кинематографического конструирования, рассмотрим нескорые особенности социальной жизни человека в цифровую эпоху. Теоретик экзистенциальной психологии Р. Мэй начинает свои размышления о человеке в поисках себя с мысли, что «одно из немногих жизненных благ в наш век тревоги состоит в том, что мы способны к осознанию себя»²⁸⁷. Рассматривать самосознание в качестве блага не распространенная задача в жизни общества по причине того, что осознание себя происходит прежде всего за счет переживаний. В обществе существует четкое и окрашенное разделение эмоционального диапазона на позитивные и негативные ощущения. Преимущественно человек тяготеет к первой категории эмоций, потому так они комфортны. А меж тем именно негативные эмоции и переживания являются стимулами развития, так как не познавши страх, невозможно стать смелым. Поэтому на пресловутый вопрос, для чего автор/режиссер снимает человека в состоянии социальной боли, трагедии или упадка, смело можно ответить – во благо развития общества. Как мы уже упоминали ранее, для бессознательного не существует границы между реальными и сконструированными событиями, поэтому, к примеру, при просмотре хоррора зритель испытывает страх, хотя никакой угрозы его жизни нет.

Среди основных внутренних проблем в современном обществе выделяют тревогу и угрозу своему «Я», а также одиночество – феномен социального одиночества в городской толпе описан в научной и художественной литературе. «Ссылаясь на свой клинический опыт и на опыт моих коллег психотерапевтов и психиатров, отмечу, что главной проблемой середины XX века является опустошенность. Под этим я подразумеваю, что многие люди не только не знают, чего именно они хотят, но и понятия не имеют о том, что они чувствуют. Когда они говорят о дефиците автономии или жалуются на неспособность принять решение – сложности, характерные для всех времен, – становится очевидным, что основополагающей причиной является отсутствие у них опыта взаимодействия со своими собственными желаниями и потребностями. Они чувствуют, что их шатает из

²⁸⁷ Мэй Р. Человек в поисках себя. Санкт-Петербург: Издательство «Питер». 2022. С. 5.

стороны в сторону, что сопровождается пугающим ощущением бессилия, потому что они попадают в вакуум и пустоту»²⁸⁸. Р. Мэй именует таких людей полыми. Идея полого человека появлялась у Ницше, правда, он шел от идеи «божков, или идолов – представим себе пузатого медного идола, который снаружи кажется целиком состоящим из металла, а постучишь... (Одна из книг Ницше так и называется: «О том, как философствовать с молотком»; он имел в виду не только разбивающий, но и простукивающий молоток?) И вот сидит такой идол, скажем, идол Христа или Будды я уже не говорю о других идолах), а постучишь – он внутри полый. Вот и человек – полый изнутри, его ценности и добродетели – постучишь – а они полые, и висят в воздухе без корней. Настолько все фальшиво, настолько заполнено симулякрами, которые неотличимы от истинных образцов, что даже состояния доброй воли выражаются злобно»²⁸⁹. Осознать свою «полость», тревожность и одиночество человек способен только в соотнесения себя с другими представителями общества: я на фоне Другого. В рамках данного исследования концепт Другого является ключевым в понимании социальных связей герой – автор/режиссер – зритель.

Бинарные оппозиции относятся к числу традиционных в европейской философской мысли. Однако понятие Другой философия начинает активно использовать лишь в XX веке. Обратимся к работе Э. Гуссерля «Картезианские медитации». Пятую медитацию он начинает с критики солипсизма. Если существует только наше сознание, то все вокруг становится конституированными единствами, и как следствие за пределами *ego cogito* не существует ничего. Тогда как в таком случае обстоят дела с другими *ego*, «ведь они, конечно, не только представление и представленное во мне, не только синтетические единства, которые могут найти свое подтверждение во мне, но по смыслу своему суть именно Другие. Не поступили ли мы, следовательно, несправедливо по отношению к трансцендентальному реализму? Ему может не доставать феноменологического обоснования, но в принципе он оправдан в той степени, в какой ищет путь от имманентности *ego* к

²⁸⁸ Мэй Р. Человек в поисках себя. С. 10-11.

²⁸⁹ Мамардашвили М.К. Психологическая топология пути. М.: Фонд Мераба Мамардашвили, 2015.С. 210.

трансцендентности Другого»²⁹⁰. Исходя из суждения Э. Гуссерля, Другой представляет собой основу объективности и возможность выходы за пределы субъективности, самого себя. «В рамках своей трансцендентально редуцированной чистой жизни сознания, я обладаю опытом мира совместно с Другими и, в соответствии со смыслом этого опыта, не в качестве своего, так сказать, частного синтетического формообразования, но в качестве чужого мне мира, в качестве интересубъективного мира, существующего для каждого, и мира, доступного для каждого в отношении своих объектов. И все же каждый обладает своим опытом, своими явлениями и являющимися единствами, своим феноменом мира, тогда как данный в опыте мир в себе противопоставлен всем вовлеченным в опыт субъектам и их феноменам мира»²⁹¹. Это отсылает нас к мысли З. Фрейда, что нет Субъекта без Другого, или Ж. Лакана, что человеческое существование требует признание Другого, как бы господина. Интересными в этом ракурсе представляются работы М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского» и Ж.-П. Сартра «Бытие и ничто», где авторы подчеркивают диалогическую структуру высказывания. Читаем у М. Бахтина: «Отношение героя к себе самому неразрывно связано с отношением его к другому и с отношением другого к нему. Сознание себя самого все время ощущает себя на фоне сознания о нем другого, «я для себя» – на фоне «я для другого». Поэтому слово о себе героя строится под непрерывным воздействием чужого слова о нем»²⁹². Мысль Ж. Сартра: «у меня появляется необходимость в другом: чтобы полностью понять все структуры своего бытия, Для-себя отсылает к Для-другого»²⁹³. Концепт Другого проявляется во всех социальных дуальных отношениях внутри документального конструирования: герой-автор/режиссер, герой – зритель, автор/режиссер – зритель.

Социальные отношения героя, автора/режиссера и зрителя внутри проекта активны, но, с другой стороны, ограничены социальной реальностью: «...человеческие существа являются в одно и то же время биологическими индивидами и социальными агентами, конституированными как таковые в отношении

²⁹⁰ Гуссерль Э. Картезианские медитации / Пер. с нем. В.И. Молчанова. М.: Академический Проект, 2010. С. 117.

²⁹¹ Там же. С. 119.

²⁹² Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963. С. 62.

²⁹³ Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. М.: Изд-во Республика, 2000. С. 77.

и через отношение с социальным пространством, точнее с полями»²⁹⁴. Согласно П. Бурдые, социальная действительность состоит из социальных пространств, в которые помещены агенты – участники производства. Опираясь на эту теорию, сделаем вывод, что герой, автор/режиссер и зритель находятся внутри социального пространства, которое представляет собой поле сил, воздействующих на агентов. В зависимости от включенности агента эти силы воздействуют по-разному. В нашем случае большее воздействие в процессе производства происходит на автора/режиссера и героя, а во время дистрибуции – на автора/режиссера и зрителя.

В процессе производства документального конструирования происходят различного рода события, они отличаются друг от друга степенью значимости для внутренней социальной реальности проекта. Дифференцировать их можно как кодированные: те, что войдут в структуру документального конструирования, и некодированные, являющиеся в контексте производства информационным шумом. «Кодированные события действуют в коммуникативном процессе как информация, а некодированные – как помехи (шум, noise). Кодирование как оперативная унификация информации и сообщения должно применяться Alter и Ego равносильно. Это требует высокой стандартизации – что также является отличием от окружения, бросающегося в глаза и привлекающего к себе внимания»²⁹⁵.

На этапе подготовки и производства важное значение имеет авторская/режиссерская серендипность. Интуитивная прозорливость отвечает за отражение исторического времени. Так как данный феномен не имеет образного воплощения, в контексте документального конструирования оно визуализируется посредством деталей, событий и темпоритма.

То, что воспроизводит документальное конструирование и может воспроизводить бесконечно, в экзистенциальном плане имело место всего один раз. Это говорит о том, что событие или герой никогда не выйдут за пределы кадра, они становятся упорядоченной совокупностью, корпусом, единой и единичной структурой. Зафиксированное событие или человек не отличается от своего референта,

²⁹⁴ Бурдые П. Социология социального пространства. М.: Ин-т экспериментальной социологии. СПб.: Алетейя, 2005. С. 49.

²⁹⁵ Луман Н. Социальные системы. Очерк общей теории. // Пер. с нем. И. Д. Газиева под ред. Н. А. Головина, СПб.: Наука, 2007. С. 199.

но требует вторичного рефлексивного акта. Речь идет о том, что, описывая фотографию, Р. Барт назвал «нечто от тавтологии»²⁹⁶. Он рассматривает фотографию как «слоистый объект, две половинки которого нельзя отлепить друг от друга, не разрушив целого... дуальности, которую можно постигать, но не ощупать»²⁹⁷. То же самое происходит и в цифровом документальном конструировании, где слияние референта и его цифровой видеокопии настолько крепко, что сепарация не представляется возможной, а диадный симбиоз существует в перманентной стадии. Для автора/режиссера документальное конструирование цель и предмет презентации, а также пространство, где изначально нет ничего, но может быть что-то. В это пространство он входит со своей идеей/эйдосом. Важное значение имеет то, как автор/режиссер будет воплощать свой замысел. И. Кант говорил, что, когда выносятся суждения о красоте природы нужен вкус, а для произведения искусства – этого недостаточно, необходим гений, как человек, как идея. И не обязательно говорить о прекрасном, искусство может делать безобразное прекрасным. И. Кант подчеркивал, что рассудок ничего не может созерцать, а чувства ничего не могут мыслить. Только из их соединения возникает знание.

Как уже было сказано, в документальном конструировании в центре внимания находится человек. Человек, вступающий на кинематографическую тропу в качестве героя, желает высказаться. И в данном случае значение имеет «желание». «Я хочу, чтобы признали мои желания», – так можно выразить мотивацию «человека на экране». Ж. Делез не раз подчеркивал, что желание это не абстрактное. «Вы никогда не желаете кого-то или что-то, вы всегда желаете совокупность. Что есть природа отношения между элементами, когда возникает желание, когда эти элементы становятся желанием. Пруст сказал: «Я не желаю женщину – я желаю пейзаж, который окутал эту женщину, который не знаю, важен ли, но я чувствую его. И пока я еще не разгадал этот пейзаж, который свернут в ней, то не буду счастлив, ибо так мое желание не будет удовлетворено – оно останется неудовле-

²⁹⁶Барт, Р. *Camera lucida*. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2011. С. 18.

²⁹⁷ Там же. С. 18-19

творённым»²⁹⁸. Ж. Делез говорит об общности двух слагаемых. Я никогда не желаю что-то само по себе, мне нужна совокупность, но я желаю что-то, исходя из чего-то. Желание – это конструирование. Для того, чтобы произошло событие нужна разность потенциалов. Каждый из нас проводит время, конструирую. «Когда кто-то говорит, каждый раз он говорит, что желает того или иного, и это означает, что он находится в процессе конструирования или скопления, и это есть ничто иное, как желание и более ничего»²⁹⁹.

Стоит отметить, что Ж. Лакан в теории маленького и большого Другого, где маленький Другой – это подобный человеку Другой, на большого Другого смотрит шире. Для него он, в том числе, язык, и культура, в которую человек входит. Мы сталкиваемся с теми, кто есть в определенной культуре и языке.

Присутствие в кадре можно рассматривать для героя как способ контакта, обмена и познания. Он ставит себя в центр кинематографического мира. В процессе съемок герой идет извне вовнутрь. Человек делает попытку адаптироваться к восприятию себя и себя в социальной реальности, иными словами, задается вопросом идентификации: кто я; кто мои люди; как мне занять среди этих людей свое место; что это за место, которое я займу и т.д. «Это identity очень сложно и внутри себя многослойно...Все наши отношения к миру часто выступают на одном очень интересном уровне, а именно на уровне некоей внутренней беседы с миром, причем такой, в которой есть напряжение выяснения отношений с миром...сам факт того, что мы приходим в такое эмоциональное внутреннее динамическое движение, все время бьемся головой о некоего воображаемого собеседника, превращая мир в этого воображаемого собеседника, говорит, что в нас есть некий пафос, – пафос, не имеющий смысла в терминах конкретного предмета, к которому мы обращаемся. У каждого из нас, и наверняка не раз, были случаи искания, приводящего все наше существо в такое напряжение, что мы даже в какую-то минуту говорим: ну хватит мне с ней (или с ним) мысленно разговаривать. В данном

²⁹⁸ Алфавит Жиля Делеза. Документальный фильм, 1996. <https://www.kinopoisk.ru/film/604183/> (дата обращения 20.03.2024).

²⁹⁹ Там же.

случае я должен говорить о «ней», потому что это мой модус, только так я могу понять общий закон того, что действует и для «него»³⁰⁰.

Важную роль при этом познании играет камера. Нередко бывают случаи, когда герой в самом начале съемочного процесса возвращается к относительному нарциссизму, у него происходят некоторые изменения во взаимоотношениях с социальной реальностью. Однако позже эта стадия сменяется на близкую в некотором понимании лакановской стадии «зеркала», когда герой сталкивается со своим изображением или изображением другого, который, является для него зеркальным, так он обретает представление о самом себе. «...Не я смотрю изнутри своими глазами на мир, а я смотрю на себя глазами мира, чужими глазами; я одержим другим. Здесь нет наивной цельности внешнего и внутреннего. Подсмотреть свой заочный образ. Наивность слияния себя и другого в зеркальном образе. Избыток другого. У меня нет точки зрения на себя извне, у меня нет подхода к своему собственному внутреннему образу. Из моих глаз глядят чужие глаза»³⁰¹. Изучение себя, своего тела, внешних проявлений внутренней жизни и взаимоотношений с миром происходит через призму «виртуального зеркала» в виде камеры. В съемочном процессе наступает момент, когда герой перестает замечать камеру и дает свободу спонтанности и случаю, что З. Фрейд именовал «акциденцией». Герой начинает экзистенционировать, существовать «это значит быть здесь, только и всего; существования вдруг оказываются перед тобой, на них можно наткнуться, но в них нет закономерности. Полагаю некоторые люди это поняли. Но они пытались преодолеть эту случайность, изобретя существо необходимое и самодавяющее. Но ни одно необходимое существо не может помочь объяснить существование: случайность – это нечто абсолютное, а, стало быть, некая совершенная беспричинность. Беспричинно все – этот парк, этот город и я сам. Когда это до тебя доходит, тебя начинает мутить и все плывет»³⁰².

Через проговаривание и проживание героя происходит рождение метафоры, то есть отсылки одного означающего к другому. В психоаналитической теории

³⁰⁰ Мамардашвили М.К. Психологическая топология пути. М.: Фонд Мераба Мамардашвили, 2015. С. 217.

³⁰¹ Бахтин М.М. Человек у зеркала. СПб.: Азбука, 2000. С. 240.

³⁰² Сартр Ж.-П. Тошнота. СПб.: Азбука-классика, 2004. С.189-190.

метафора представляет собой «сгущение» – это собирательный образ, что является одним из важных средств структурирования опыта в коммуникации героя на экране и зрителя наравне с объективизацией мысли, т.е. мысли, которая приходит извне.

Документальное конструирование дает возможность человеку выговориться о сложных и беспокоящих его проблемах. По своей сути, это симптом. Ж. Лакан видел в симптоме послание о состоянии человека. Герой приходит в кинематографическое пространство с симптомом или набором симптомов, распутывая которые в процессе съемочного процесса, получает шанс установить причины. При этом не стоит забывать еще об одной важной мысли Ж. Лакана, что симптом приносит наслаждение, соединяющее в себе боль, удовольствие и страсти. А где вы видели человека, который хочет избавиться от своих страстей? – вопрос З. Фрейда не только не утратил своей актуальности, но и перешел в разряд риторических. Ни З. Фрейд, ни Ж. Лакан не ставили диагноз своим пациентам, они давали им высказаться. По этому принципу работает и документальное конструирование.

Субъект конструирования – это субъект бесконечного анализа. И в этой ситуации есть опасный момент: документальное конструирование обладает такой силой, что одновременно может созидать и разрушать субъект. В этом есть корень подсознательного страха, который человек испытывает, попадая в объектив камеры. «Само слово «страх» – неуловимый туман, невидимая испарина - только появившись, сразу растворяется как мираж и пропитывается несуществованием, наполняет галлюцинациями и фантомами языка»³⁰³. В этом плане интересными является размышления Р. Барта о внутреннем состоянии при попадании в объектив: «все меняется: я конституирую себя в процессе «позирования», я мгновенно фабрикаю себе другое тело, заранее превращая себя в образ. Такого рода трансформация играет активную роль: я ощущаю, как Фотография творит или умерщвляет мое тело в свое полное удовольствие»³⁰⁴.

Автор/режиссер дает возможность герою увидеть себя в историческом времени и в историческом масштабе, давая антологическую прописку в цифровом

³⁰³ Крестева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. СПб.: Алетейя, 2003. С. 41.

³⁰⁴ Барт Р., 2011, с. 27

пространстве. «Imago, картинка – это идеальный медиум для конструирования мнимой сущности человека. Ведь сущность (essentia) – это нечто неизменное. А изображение, отрывая видимое от причинных связей физического мира, дистанцируя его, хорошо приспособлено для передачи фикции неизменности. Картинка всегда претендует на выражение сущности. Но она также являет эту сущность как фикцию, иллюзию»³⁰⁵.

«Познай самого себя» – для автора/режиссера не только надпись на храме Аполлона в Дельфах, но и сверхзадача социальной реальности, где экзистенциальный вакуум становится все более распространенным явлением человеческой жизни.

Документальное конструирование находится в разных отношениях и со зрителями, в зависимости от метафоры жанра оно может быть подобно сну или интеллектуальному аудиту. В любом случае в момент принятия визуально-аудиального проекта происходит синхронизация с тем, на что зритель смотрит и его социальным опытом. Сам факт просмотра имеет отношение к зрительскому проживанию. Документальное конструирование вытягивает из публики внимание.

В статье «Искусство как прием» Шкловский пишет: «Если мы станем разбираться в общих законах восприятия, то увидим, что, становясь привычными, действия делаются автоматическими. Так уходят, например, в среду бессознательно-автоматического все наши навыки... При процессе алгебраизации, об автоматизации вещи, получается наибольшая экономия воспринимающих сил: вещи или даются одной только чертой своей, например, номером, или выполняются как бы по формуле, даже не появляясь в сознании... Так пропадает, в ничто вмняясь, жизнь. Автоматизация съедает вещи, платье, мебель, жену и страх войн». «Стремление деавтоматизировать смысл мира лежит и в основе гуссерлевского феноменологического ἐλοχί. <...> Необходимо освободиться от всех «мыслительных привычек», чтобы «видеть, только видеть своими собственными глазами». <...> Всякое готовое понимание мира провозглашается «преданным», а вся преданность «подлежит редукции». <...> проблематизация предмета в редукции де-

³⁰⁵ Ямпольский М.Б. Муратова. Опыт киноантропологии. 2 изд., доп. СПб.: Сеанс, 2015. С. 143.

лает его видимым как интенциональный предмет. <...> В феноменологическом *ἐποχή* мы отстраняемся от мира именно для того, чтобы сделать свою вовлеченность в мир «видимой»³⁰⁶.

Что происходит со зрителем, когда он встречается с героем на экране? И прежде стоит сказать о значении экрана, как материальной границы между героем и зрителем. Для героя экран, с одной стороны, как некое поле, где он выставляет себя на показ; с другой стороны, щит, завеса с защитной функцией. А. Базен и реалисты сравнивали экран с окном, в которое можно смотреть, подглядывать, наблюдать. С. Эйнштейн, Р. Арнхем и формалисты предлагали метафору рамки, с границами придающими форму образу. Ж. Митри предложил соединить две метафоры. Позже в экране увидят зеркало. В частности, К. Метц напишет: «фильм подобен зеркалу. Но в одном важном пункте он отличается от первичного зеркала: как и в зеркале, в нем может отражаться все что угодно, кроме одного – в нем никогда не может отразиться собственное тело зрителя. При определенном положении зеркало внезапно становится стеклом без амальгамы»³⁰⁷. К. Метц высказывает мысль, что таким образом зритель идентифицируется с самим собой, «с самим собой как чистым актом восприятия (бодрствованием, готовностью), как условием возможности воспринимаемого и, следовательно, чем-то вроде трансцендентального субъекта, предшествующего всякому феноменологическому наличию»³⁰⁸. Встреча зрителя с героем на экране – это взаимодействие познающего и познаваемого. М. Бахтин писал о взаимодействии кругозоров, а также внешней и внутренней диалектике, «скрещиваются и сочетаются два сознания (я и другого), здесь я существую для другого и с помощью другого»³⁰⁹. «Понимание – это превращение чужого в «свое-чужое»³¹⁰. Что же является для человека самым чужим из всего того, что его окружает? Это – Другой, другой человек. «Первое (an sich

³⁰⁶ Ямпольская А. Искусство феноменологии. М., 2018

³⁰⁷ Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. С.74.

³⁰⁸ Там же. С.79.

³⁰⁹ Бахтин М.М. Человек у зеркала. СПб.: Азбука, 2000. С. 228.

³¹⁰ Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук. М.: Искусство, 1979. С. 371.

erste) чужое (первое Не-Я) есть другое Я»³¹¹. Именно другой человек дает нам возможность опыта чужого.

Ж. Деррида для понимания Другого вводит категорию «différance» (дифференс). На русский язык термин переводится, как «различение», «разграничение», «различие», «различание». У философа из «различение» он постепенно трансформируется в «разнесение». Одно из определений Ж. Деррида звучит как «Дифференс есть то, что делает движение означения возможным только в случае, если каждый элемент, рассматриваемый как “существующий”, возникающий на сцене присутствия, соотнесен с чем-то иным, отличающимся от него, но сохраняет при этом след прошлого элемента и одновременно с этим остается открытым к следу своих взаимоотношений с будущим. <...> Это то конституирование настоящего как «исходного» и необратимо неодносоставного и, следовательно, в строгом смысле не-исходного синтеза следов, удерживаний и охранений (пользуясь здесь феноменологическим и трансцендентальным языком, хотя он и не может рассматриваться как адекватный), которое я предлагаю называть праписьменностью [archi-écriture], протоследом, [archi-trace] или différance. Последнее (есть) (одновременно) опространствливание [espacement] (и) [temporalisation] овременивание»³¹². Появление дифференса имеет под собой последствия социальных и исторических ситуаций после Второй Мировой войны, Ж. Деррида, как и многие философы постмодернизма, искал причины появления таких явлений, как тоталитаризм, геноцид. «Развенчание лжи, зла и насилия, легитимируемых дискурсом власти, машиной пропаганды не только в условиях тоталитарных и авторитарных режимов, но и зачастую во внешне благополучном демократическом обществе западного типа, занимает Деррида, задумывающегося о ресурсах гражданско-демократического действия и питающего его философского мышления в рамках современного глобального мира»³¹³. Само понимание дифференс включает множественность Других, он «...собирает в себе некую конфигурацию концептов», которую необходимо воспринимать как систематическую и нередуцируемую,

³¹¹ Гуссерль Э. Картезианские медитации / Пер. с нем. В.И. Молчанова. М.: Академический проект, 2010. С. 138.

³¹² Гурко Е. Тексты деконструкции. Деррида Ж. Différance. Томск: Водолей, 1999. С. 138.

³¹³ Губман Б.Л. Философская мысль: рецепция и интерпретация. Э. Левинас и Ж. Деррида: философская критика дискурса власти // Философские науки. 2016. № 9. С. 83.

«где каждый концепт вступает в действие, вернее, акцентируется, в какой-то решающий момент работы»³¹⁴. В связи с этим дифференс нестатичен, а напротив отправляет «к движению (активному и пассивному), которое заключается в оттяжке, через отсрочку, переадресование, пролонгации, отправку, обход, промедление, откладывание в запасе»³¹⁵.

Э. Левинас использует понятие «лицо другого»: «Лицо Другого постоянно разрушает и превосходит предъявляемый мне пластический образ, выходит за его пределы, разрушая и адекватную идею, соразмерную моим представлениям и собственному *ideatum*»³¹⁶. Для философа Другой есть собеседник в социальной ситуации «лицом к лицу», при этом «Другой» стоит выше, чем «Я». «Это опасное нахождение лицом к лицу в связи без посредника, опосредования. В этом случае интерсубъективное — не безразличная сама по себе взаимосвязь двух взаимозаменяемых членов. В качестве другого другой — не только *alter ego*. Он — то, что не есть Я: он слабый, если Я — сильный; он бедный, он “вдова и сирота”. Своя рубашка ближе к телу — нет более лицемерной выдумки. Или он — посторонний, враг, владыка. Главное, что он обладает этими качествами благодаря самой своей инаковости. Интерсубъективное пространство изначально асимметрично»³¹⁷. Встреча с другим выводит субъект из самоизоляции и открывает время.

Если рассматривать документальный фильм, как пространство, то зритель вступает в пространство героя и это «не абстрактная универсалия, независимая от времени и места. Это совершенно индивидуальное пространство, которое лишь утратило свою однородность, иными словами, принцип своих метрических отношений или состыкованность своих собственных частей, так что их соединения могут осуществляться бесконечным количеством способов. Это пространство виртуальных соединений, понимаемое как чистое место возможного. Неустойчивость, разнородность, несвязность такого пространства – это богатство возможностей или индивидуализаций, являющихся предварительным условием всякой ак-

³¹⁴ Деррида Ж. *Позиции*. М.: Академический Проспект, 2007. С 16.

³¹⁵ Там же.

³¹⁶ Левинас Э. *Избранное. Тотальность и Бесконечное*. М.; СПб.: Университетская книга, 2000. С. 88.

³¹⁷ Там же. С. 60.

туализации, всякой детерминации»³¹⁸. Момент входа сопряжен с рядом традиционных действие от входа в зрительный зал и затухания света до разворота видео на весь экран и нажатия кнопки «play». С начала 2000 годов фильм приобретает новый смысл, он становится цифровым. Сегодня мы имеем дело с математической логикой дискретных цифровых устройств. Формат высокой четкости high definition делает человека еще более видимым на экране: при крупный планах мы можем разглядеть ресницы, поры и морщины на коже, капельку пота и т.д.

Автор/режиссер снимает для зрителя. Ж. Делеза в программе «Алфавит Делеза» рассматривая предлог «для» в контексте творческого акта, привел несколько примеров. «Для – это значит «ради». Писатель пишет ради читателя, «для» читателя. Но также и для не-читателя. Это уже не «ради», но «вместо». С одной стороны «ради», с другой – «вместо». Итак известно, Арто писал «Я пишу для букваря», «Я пишу для дураков». Но это не значит, чтобы это читали дураки или вместо букваря. Это значит вместо».

Зритель берет у документального конструирование некий опыт, знак, код, а взамен отдает эмоцию, которая позже трансформируется в реакцию на эмоцию. Таким образом, документальное конструирование становится визуальным способом познания социальной реальности (о чем шла речь в предыдущем параграфе), сконструированной автором/режиссером за счет сгущения времени, пространства и образов. И здесь есть смысл сказать о такой вещи, как дуализм в отношении между конструированием и зрителем. Есть отдельно взятый интересубъективный проект и отдельно взятый зритель, который смотрит на экран, как на картину. Зритель не является элементом этой картины, не включен в нее. Д. Бергер, анализируя искусство видеть и рассматривая взаимоотношения видимого и видящего, говорит о выборе видящего на что смотреть, и только в этом случае оно становится доступным глазу, при чем не обязательно физически, что для нас имеет особое значение, когда речь идет о фильме. «Дотронуться до чего бы то ни было означает вступить с этим предметом в некоторые отношения. Мы никогда не смотрим просто на одну вещь, мы смотрим на отношения между вещами и нами. Наше зрение

³¹⁸ Делез Ж. Кино: Кино-1 Образ-движение; Кино-2 Образ-время. С. 155.

все время активно, оно подвижно, оно удерживает вещи в пространстве вокруг себя, оно утверждает все то, что существует для нас таких, какие мы есть»³¹⁹.

В книге «Марсель Пруст и знаки» Ж. Делез писал: «Мы ищем истину только тогда, когда конкретная ситуация нас вынуждает это делать, когда мы подвергаемся в некотором роде насилию, побуждающему нас к поискам. Истина – непременно результат насилия мысли. Искать истину – значит расшифровывать, истолковывать, объяснять»³²⁰.

Цифровые технологии повлияли на социальные связи герой – автор/режиссер – зритель, придав им мягкость. Каждый из участников триады может принять социальную роль другого: зритель после просмотра может взять камеру и снять свой проект; режиссер стать героем (к примеру, во время показа зрители запечатлели реакции режиссера или его общение со зрителями) и т.д. До появления доступных цифровых технологий такая трансформация наблюдалась чаще у героя, переходящего в зрителя.

Итогом параграфа 2.2 служит вывод о том, что более полно документальное конструирование раскрывается в социально-философском и социально-психологическом дискурсе. Концепт Другого (Э. Гуссерль, Ж. Лакан, З. Фрейд, Ж.-П. Сартр, М. Бахтин) является ключевым в понимании социальных связей герой – автор/режиссер – зритель. Социальные связи в этой триаде имеют подвижный характер и моделируются историческим временем. Герой – автор/режиссер – зритель как субъекты цифрового документального конструирования есть участники процессов обмена социальным и персональным опытом через призму общественного и личного восприятия. На этой основе формируется коллективный субъект как воображаемое Мы современников, консолидирующее пользователей как социальную общность. Таким образом, реализуется социальная природа цифрового документального конструирования, выводящая его из поля эстетики в поле социального воспроизводства. Из вида искусства цифровое документальное конструирования трансформируется в механизм коллективной социальной субъективности, определяющей себя как современное, настоящее поколение.

³¹⁹ Бергер Д. Искусство видеть. М.: Изд-во Клаудберри, 2012. С. 8-9.

³²⁰ Делез Ж. Марсель Пруст и знаки. СПб., 1999. С.42.

Итогом второй главы является вывод, что цифровое документальное конструирование представляет способ социального познания человека и общества, а также механизм формирования коллективного социального субъекта. В этом качестве оно опирается на социально-философский и социально-психологические концепты. Цифровые технологии оказывают трансформирующее влияние на ключевые феномены документального конструирования и влияют на социальные связи герой – автор/режиссер – зритель, которые, в свою очередь, представляют собой отражение исторического времени через процесс детализации и создания цифровых документальных образов.

Заключение

Цифровая эпоха порождает новый феномен – цифровое документальное конструирование, как интересубъективной проект. Обращение к истории философии, социальной философии, феноменологической философии, социологии и психологии позволило определить критерии, внутренние силы и социальные связи внутри феномена и их проявления в социальной реальности. Расщепление цифрового документального конструирования на элементы, позволило определить его субстрат в виде социально-философской категории времени. Отсутствие времени ведет за собой разрушение структуры конструирования, в том числе и по причине того, что оно базисом времени исторического, художественного и времени эмпирического, то есть временем реальности, которая является объектом отображения.

Рассмотрение исторического времени в различных философских концепциях позволило определить топоры его пересечения с цифровым документальным конструированием. Выстроенная последовательность феноменов демонстрирует постепенный сдвиг от «внешних» отношений к «внутренним», что представляется закономерным и объяснимым.

Изучение трансформации основных составных элементов документального конструирования, таких как реальность, время, социальные связи, образ наглядно продемонстрировало изменения, которые интересубъективный проект претерпел в ходе перевода его в цифровую плоскость. Процесс изменчивости носит перманентный характер, что открывает новые возможности для научного познания в этой области. В существующей сегодня форме и содержании цифровое документальное конструирование может рассматриваться способом современного социального познания человека и общества сразу на нескольких уровнях: протокольном, перцептивном, интуитивном, идейном и трансцендентном.

Обращение к феноменологии, социологии и психологии позволило установить социальные связи герой – автор/режиссер – зритель, а также доказать, что в

их переплетении и синтезе происходит отражение исторического времени и онтологическая прописка его конкретного периода и момента.

Цель данного исследования связана с изучением исторического времени в социальной реальности современного документального конструирования. В движении по реализации поставленной цели первая глава исследования представляет собой теоретико-методологическую базу, формирующую размышления о времени в онтологии. Поэтому во второй главе исследования внимание было сосредоточено на историческом времени и его связи с документальным конструированием.

Одной из важных тем первого параграфа второй главы было выявить изменения, связанные с цифровизацией, которые происходят в социальной реальности и как следствие отражаются на документальном конструировании, которое приобретает новые функции в общественной жизни.

Второй параграф второй главы представляет осмысление практических данных, связанных с производством документального конструирования, и перевод их в теоретическую плоскость.

Перспективы научного исследования темы цифрового документального конструирования видятся в изучении данного феномена с точки зрения пространственных характеристик.

Список литературы

1. Августин. Исповедь. – М.: РИПОЛ классик, 2019. – 416 с.
2. Азаренко, С.А. Образ / С.А. Азаренко // Современный философский словарь. М.: Академический проект, 2004. – С. 466-468.
3. Азнагулова, Г.М. Генезис идеи гражданского общества в Античном мире и Средневековье / Г.М. Азнагулова // Вестник Башкирского университета. – 2015. – Т. 20. – № 1. – С. 358–361.
4. Аквинский Ф. Сумма теологии. / Ф. Аквинский. – М.2008. – 753 с.
5. Аксеновский Д. И. Социальное время как объект гносеологического анализа: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.01 / Аксеновский Дмитрий Иванович. Москва, 2002. 146 с.
6. Антоновский, А.Ю. Никлас Луман: эпистемологическое введение в теорию социальных систем / А.Ю. Антоновский. – М.: ИФРАН, 2007. – 135 с.
7. Арндт, Х. Банальность зла. Эйхман в Иерусалиме / Х. Арндт. – М.: Издательство «Европа», 2008. – 424 с.
8. Арндт, Х. Между прошлым и будущим. Восемь упражнений в политической мысли / Х. Арндт. – М.: Изд-во Института Гайдара, 2014. – 416 с.
9. Арндт, Х. Лекции по политической философии Канта / Х. Арндт – СПб.: Наука, 2012. – 303 с.
10. Аристотель. Категории // Аристотель. Сочинения. В 4 т. Т. 2. – М.: Мысль, 1978. – С. 51–90.
11. Аристотель. Метафизика // Аристотель. Сочинения. В 4 т. Т. 1. – М.: Мысль, 1976. – С. 65–368.
12. Аристотель. Сочинения. В 4-х т. Т. 3. – М.: Мысль, 1981. – 613 с.
13. Аристотель. Физика // Аристотель. Сочинения. В 4 т. Т. 3. – М.: Мысль, 1981. – С. 59–262.
14. Аристотель. Этика. Эстетика. Поэтика. – Минск: Харвест, 2011. – 1280 с.

15. Аронсон, О. Метакино / О. Аронсон. – М.: Издательство «Ад Маргинем», 2003. – 122 с.
16. Аскин, Я. Ф. Направление времени и временная структура процессов / Я. Ф. Аскин. – М.: Наука, 1971. – С. 56-80.
17. Аскинадзе, Я.Ф. К вопросу о сущности времени / Я. Ф. Аскинадзе // Вопросы философии. – 1961. – № 3. – С. 50-62.
18. Аскинадзе, Я.Ф. Время и вечность / Я. Ф. Аскинадзе // Вопросы философии. – 1963. – № 6. – С. 53-62.
19. Аскинадзе, Я.Ф. Проблема необратимости времени / Я. Ф. Аскинадзе // Вопросы философии. – 1964. – № 12. – С. 87-93.
20. Астахов, С. С. Странная дихотомия: пространство и время в акторно-сетевой теории / С. С. Астахов // Социология власти, 29 (1). – С. 59-87.
21. Баблевская, С. А. Документальное кино: от реального к виртуальному // Гуманитарные науки в XXI веке. 2015. – № XXIX. – С. 156-159.
22. Баблевская, С.А. Проблема достоверности в современном документальном кино / С.А. Баблевская // Успехи современной науки. – 2016. – Т. 11, – № 12. – С. 184-187.
23. Барт, Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / Р. Барт. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2011. – 272 с.
24. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М., 1994. – 616 с.
25. Бенвенист, Э. Общая лингвистика. – М.: «Прогресс», 1974. – 448 с.
26. Бенвенист, Э. Понятие «ритм» в его языковом выражении / Э. Бенвенист. – М., 2002. – 408.
27. Беньямин, В. О понимании истории / В. Беньями. – М.: Мартис, 2000. – С. 229-230.
28. Бергсон, А. Избранное: Сознание и жизнь / А. Бергсон. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. – 399 с.
29. Бергсон, А. Собрание сочинений в 4 тома. Т.1 / А. Бергсон. – М.: «Московский клуб», 1992. – 336 с.

30. Беркли Д. Три диалога между Гиласом и Филонусом / Д. Беркли. – М.: Мысль, 2000. – 125 с.
31. Блаженный Августин Аврелий. Исповедь – М. «Даръ», 2005. – 544 с.
32. Бодрийяр, Ж. Соблазн / Ж. Бодрийяр. – М.: AdMarginem, 2000.– 319 с.
33. Бодрийяр, Ж. Совершенное преступление. Заговор искусства / Ж. Бодрийяр. – М.: «Группа Компания «РИПОЛЬ классик/Панглосс», 2019. – 347 с.
34. Бородай, С. Ю. К вопросу о древнеиндийском понимании времени / С. Ю. Бородай // Cogito. Альманах истории идей. 2011. Вып. 5. – С. 71-98.
35. Борхес, Л. Х. Думая вслух. Семь вечеров/ Л. Х. Борхес. – М.: КоЛибри, Албука-Аттикус, 2022. – 384 с.
36. Брессон, Р. Заметки кинематографиста / Р. Брессон. – М.: Rosebud Publishing, 2017. – 100 с.
37. Бурдьё, П. Практический смысл / П. Бурдьё. – СПб.: Алетейя, 2001. – 562 с.
38. Бурдьё, П. Социология социального пространства / П. Бурдьё. – М.: Ин-т экспериментальной социологии. – СПб.: Алетейя, 2005. – 288 с.
39. Буркхард, М. Краткая история цифровизации / М. Буркхард. М.: Ад Маргинем Пресс: ABCdesign. 2021. – 184 с.
40. Вартанова, Е.Л. Три «перехода»: о воздействии технологических прорывов медиа на социальное развитие / Е.Л. Вартанова // Меди@льманах. – 2024. – № 1(120). – С. 8-16.
41. Вдовина Г. В. Лаборатория онтологических понятий: Антоний Сирект и Антонио Тромбетта – скотисты XV в. / Г. В. Вдовина // Историко-философский ежегодник. 2017. № 2017. – С. 21–50.
42. Вертов, Д. Статьи. Дневники. Замыслы. / Д. Вертов – М.: Искусство, 1966. – 320 с.
43. Виндельбанд, В. История древней философии / В. Виндельбанд. – Киев: «Тандем», 1995. – 368 с.
44. Гайденко, П.П. История греческой философии в ее связи с наукой / П. П. Гайденко. – М.: Либроком, 2012. – 264 с.

45. Герсова, Л. Кира Муратова отвечает на вопросы зрителям / Л. Герсова // Киноведческие записки. – 1992. – № 13. – С. 164.
46. Гесиод. Полное собрание текстов. – Москва: Лабиринт, 2001. – 256 с.
47. Гриценко Н. В. Историческое время в социально-философском контексте: дис. канд. филос. наук: 09.00.11 / Гриценко Наталья Владимировна, Таганрог, 2004. – 156 с.
48. Головашина, О. В. Объективное время: в чем преимущества реалистического подхода к исследованию социальной темпоральности? / О. В. Головашина // Вестник Томского государственного университета. – 2021. – № 472. – С. 24-29. – DOI 10.17223/15617793/472/3.
49. Головашина, О. В. Темпоральные представления в русской традиционной культуре (по материалам пословиц) / А. В. Головашина // Ineternum. – 2012. – № 2 (7). – С. 60-68.
50. Головашина, О. В. Модернизация – незавершённый проект или традиционная ментальность в современной России / А. В. Головашина // Ineternum. – 2011. – № 2 (5). – С. 56-62.
51. Гришечкина, Н. В., Тихонова, С.В. Гражданская экспертиза и научное знание в цифровую эпоху / Н. В., Гришечкина, С. В. Тихонова // Эпистемология и философия науки.– 2018. – Т. 55. – № 2. – С. 123-138.
52. Губман, Б. Л. Философская мысль: рецепция и интерпретация. Э. Левинас и Ж. Деррида: философская критика дискурса власти / Б. Л. Губман // Философские науки. – 2016. – № 9. – С. 77–91.
53. Гумилев, Л. *Passionarium*. Теория пассионарности и этногенеза / Л. Гумилев. – М., АСТ, 2016. – 936 с.
54. Гурко, Е. Н. Тексты деконструкции. Деррида Ж. *Differance* / Е.Н. Гурко. – Томск: Водолей, 1999. – 160 с.
55. Гуссерль, Э. Картезианские медитации / Э. Гуссерль. – М.: Академический Проект, 2010. – 229 с.
56. Гуссерль, Э., Шнелль, А. Феноменология времени / Э. Гуссерль, А. Шнелль. – М.: Группа Компаний «РИ ПОЛ классик» / «Панглосс», 2019. – 310 с.

57. Давыдов, Ю. Н. Патологичность «состояния постмодерна» / Ю. Н. Давыдов // Социс. – 2001. – № 11. – С. 3–12.
58. Дворецкий, И. Х. Латинско-русский словарь: более 200 000 слов и словосочетаний / И. Х. Дворецкий. 12-е изд., стер. – М.: Дрофа: Русский язык-Медиа, 2009. – 1055 с.
59. Дебор Г. Д. Общество спектакля. Пер. с фр. / Г. Д. Дебор. М.: Издательство «Логос», 1999. – 224с.
60. Декарт, Р. Сочинения в 2 т. Т. 2 / Р. Декарт. – М.: Мысль, 1994.– 633 с.
61. Декарт, Р. Страсти души / Р. Декарт // Соч. в 2 т. М.: Мысль, 1989. Т.1 654 с.
62. Делёз Ж. «Различие и повторение» / Ж. Делез – ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 384с.
63. Делез, Ж., Гваттари, Ф. Что такое философия? / Ж. Делез, Ф. Гваттари. — М.: Академический Проект, 2009. — 261 с.
64. Делез, Ж. Кино: Кино-1 Образ-движение; Кино-2 Образ-время / Ж. Делез. – М.: Ad Marginem, 2004. – 622 с.
65. Делез, Ж., Тысяча плато: Капитализм и шизофрения / Ж. Делез, Ф. Гваттари. – Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. – 895 с.
66. Деррида, Ж. Кино и его призраки. Интервью с Жаком Деррида / пер. с фр. А. Черноглазов. // Сеанс. 2006. № 21/22. URL: <http://seance.ru/n/21-22/retroavangard-zhak-derrida/kino-i-ego-prizraki> (дата обращения: 14.01.2023).
67. Деррида, Ж. Позиции / Ж. Деррида. – М.: Академический Проспект, 2007. – 162 с.
68. Дзялошинский, И.М. СМИ и общественные институты: перспективы взаимодействия / И.М. Дзялошинский // Медиаскоп. – 2008. – № 2. – С.19.
69. Диди-Юберман, Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас / Ж. Диди-Юберман. – СПб.: Наука, 2001. – 257 с.
70. Дружинин А. М. Новые медиа: акторы, политика, узлы перераспределения / А. М Дружинин. // Социально-экономические явления и процессы. – 2019. – Т. 14. – № 3(107). – С. 5-12.

71. Дюркгейм, Э. Социология. Ее предмет, метод, предназначение / Э. Дюркгейм. – М.: Канон, 1995. – 352 с.
72. Дюркгейм, Э. Элементарные формы религиозной жизни: тотемическая система в Австралии/ Э. Дюркгейм.– Москва: Элементарные формы, 2018. – 808 с.
73. Звонарева, М. С. Документальное кино как исторический источник: особенности анализа и интерпретации / М. С. Звонарева // Локус: люди, общество, культуры, смыслы. 2019. – № 3. – С. 98-107.
74. Зиммель, Г. Избранное. Проблемы социологии / Г. Зиммель. – М.; СПб.: Университетская книга, Центр гуманитарных инициатив, 2015. – 416 с.
75. Зорина, Т.Н. Документальное кино - жанр киноискусства и история страны / Т.Н. Зорина // Культура в современном мире. – 2010.– № 1. URL: <http://infoculture.rsl.ru> .(дата обращения: 15.01.2024).
76. Игаева, К. В. Медиатизация коммуникативной памяти и кризис критического мышления в цифровую эпоху / К. В. Игаева, Ф. В. Николаи // Научный диалог. – 2024. – Т. 13, № 9. – С. 189-205. – DOI 10.24224/2227-1295-2024-13-9-189-205.
77. Кайнф, Р. Миф и человек. Человек и сакральное/ Л. Кайнф. – М.: ОГИ, 2003 – 296с.
78. Калинин, С. М., Комарова, З.И. Категория темпоральности на шкале исторического времени /С. М. Калинин, З. И. Комарова // Вестник Челябинского государственного университета. 2019. № 4 (426). С. 89–100.
79. Калинина, Н. В. Гражданская журналистика в мировой медиасфере / Н. В. Калинина // Меди@льманах. – 2013. – № 3(56). – С. 15-20.
80. Кант, И. Критика чистого разума / И. Кант. – М.: Наука, 1999. – 655 с.
81. Кант, И. О форме и принципах чувственно воспринимаемого и умопостижаемого мира / И. Кант // Сочинения: в 6-ти т. Т.2. – М.: Мысль, 1964. – 432 с.
82. Кастельс, М. Галактика Интернет: Размышления об Интернете, бизнесе и обществе / М. Кастельс. – Екатеринбург: У-Фактория (при участии изд-ва Гуманитарного ун-та), 2004. – 328 с.

83. Кириллова, Н. Б. Визуальный язык stop-motion анимации и компьютерной графики в создании экранного образа / Н. Б. Кириллова, В. Ю. Лебедева // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. – 2023. – Т. 29, № 2. – С. 165-172.
84. Козеллек, Р. К вопросу о темпоральных структурах в историческом развитии понятий / Р. Козеллек // История понятий, история дискурса, история метафор / под ред. Х.Э. Бедекера. М.: НЛЮ, 2010. С. 21-34.
85. Копнин, П. В. Идея как форма мышления / П. В. Копнин. – Киев: Изд-во Киевского У-та, 1963. – 108 с.
86. Копнин, П. В. Философские идеи В.И. Ленина и логика / А. В. Копнин. – М.: Наука, 1969. – 484 с.
87. Краусс, Р. Фотографическое: опыт теории расхождений / Р. Краусс. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – 304 с.
88. Кристева, Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении / Ю. Кристева. – СПб.: Алетейя, 2003. – 256 с.
89. Крюков, А. Н. «Идея», «идеальное» у Платона и Канта / А. Н. Крюков // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. – 2011. – Том 12. – Вып. 4. – С. 208–212.
90. Кулешов, Л. В. Собрание сочинений в 3-х т. / Л. В. Кулешов. – М.: Искусство, 1987. – 408 с.
91. Кунгурова О. Ф. О некоторых методологических подходах к пониманию исторического времени / О. Ф. Кунгурова // Образ человека в историко-философском познании. Барнаул, 2001. – С. 139–142.
92. Лакан, Ж. Работы Фрейда по технике психоанализа (Семинар, Книга I (1953/54)) / Ж. Лакан. – М.: Изд-во «Гнозис», Изд-во «Логос». 2009. – 432 с.
93. Латур, Б. Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию / Б. Латур. — М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. — 384 с.
94. Левинас, Э. Избранное. Тотальность и Бесконечное / Э. Левинас. – СПб.: Университетская книга, 2000. – 416 с.

95. Левит, К. Ницшевская философия вечного возвращения того же / К. Левит. – М.: Культурная революция, 2016. – 336 с.
96. Лейбниц, Г. История идеи универсальной характеристики / Г. Лейбниц // Сочинения в 4-х томах. — Том 3. — М., «Мысль», 1984 г. – 412 с.
97. Листвина, Е. В. Социокультурные аспекты межпоколенческих коммуникаций в цифровую эпоху / Е. В. Листвина, С. М. Фролова // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Философия. Психология. Педагогика. – 2020. – Т. 20, № 4. – С. 369-373.
98. Лишаев, С. А. Цифровая фотография в контексте медиа / С. А. Лишаев // Медиафилософия. Основные проблемы и понятия: Мат-лы междунауч. конф. «Медиа как предмет философии». – СПб., 2008. – С. 163-174.
99. Ломако, О. М. Социальная онтология культуры в зеркале антропологической рефлексии / О. М. Ломако // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Философия. Психология. Педагогика. – 2019. – Т. 19, № 2. – С. 145-149.
100. Лосев, А.Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон / А. Ф. Лосев — М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: Фолио, 2000. — 846 с.
101. Лосев, А.Ф., Тахо-Годи, А.А. Платон. Аристотель / А.Ф. Лосев, А. А. Тахо-Годи. – М.: Мол. гвардия, 1993. – 383 с.
102. Луман, Н. Социальные системы. Очерк общей теории / Н. Луман. – СПб.: Наука, 2007. – 644 с.
103. Лушников, Д. Ю. Учение об идеях у Платона и Аристотеля / Д. Ю. Лушников // Христианское чтение. – 2000. – № 19. – С. 165–183.
104. Мазин, В. А. Онейрография: Призраки и Сновидения / В. А. Мазин. – Нежин: Аспект-Полиграф, 2008. – 304 с.
105. Малабу, К. Что нам делать с нашим мозгом? / К. Малабу. – М.: V-F-C Press, 2019. – 112 с.
106. Маленко, С. А. В пространстве «Тени»: сценарии становления героя в американском хоррор-кинематографе / С. А. Маленко, О. В. Широкова // Человек.

Культура. Образование. – 2021. – № 1(39). – С. 95-116. – DOI 10.34130/2233-1277-2021-1-95.

107. Маленко, С. А. От "Великого" к "Онемевшему": визуализация идеологии страха в американском кинематографе / С. А. Маленко, А. Г. Некита. – Новгород: Новгородский гос. университет имени Ярослава Мудрого, 2021. – 133 с.

108. Маленко, С. А. Экранная культура в зеркалах визуальной ностальгии / С. А. Маленко // Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований. – 2024. – № 3(8). – С. 9-20. – DOI 10.34680/EISCRT-2024-3(8)-9-20.

109. Малинова, О. Ю. Идеи как независимые переменные в политических исследованиях: в поисках адекватной методологии / О. Ю. Малинова // Полис. Политические исследования. – 2010. – № 3. – С. 90–99.

110. Мамардашвили, М. К. Психологическая топология пути / М. К. Мамардашвили. – М.: Фонд Мераба Мамардашвили, 2015. – 1072с.

111. Мамардашвили, М. Картезианские размышления / М.К. Мамардашвили. – М.: Культура, 1993. – 352 с.

112. Манович, Л. Язык новых медиа / Л. Манович. – М.: АдмаргинемПресс, 2018. – 400 с.

113. Мариевская, Н. Е. Время в кино / Н. Е. Мариевская. – М.: Прогресс-Традиция, 2015. – 336 с

114. Маркс, К. и Энгельс, Ф. Сочинения / К. Маркс, Ф. Энгельс. // Т. 3. – М., 1995. – 650 с.

115. Мартынович С.Ф. Историческое время России как время осмысления и объективации ценности человеческой жизни / С. Ф. Мартынович // Межрегиональные Пименовские чтения. 2017. – Т. 14. – № 14. –С. 385–393.

116. Масланов, Е.В. Коллективный субъект научного познания: мегасайенс, гражданская наука, контрэкспертиза / Е.В. Масланов // Философия науки. – 2020. – № 3(86). – С. 3-14.

117. Масланов, Е.В., Долматов, А.В. Гражданская наука - наука как призвание / Е.В. Масланов, А.В. Долматов // Эпистемология и философия науки. – 2019. – Т. 56. – № 3.– С. 40-44.

118. Масуно, Ш. Внутренняя безмятежность: 48 преданий от дзен-буддийского монаха для тех, кто хочет обрести душевное равновесие в трудные времена / Ш. Масуно. – Москва: Эксмо, 2023. – 208 с.
119. Мерло-Понти, М. Око и дух / М. Мерло-Понти. – М.: «Искусство», 1992. – 25 с.
120. Метц, К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино / К. Метц. — СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. — 334 с.
121. Мифологизация времени в современной медиасреде: монография / А. Г. Иванов, С. В. Тихонова, Д. С. Артамонов [и др.]. – Липецк: Изд-во Липецкого государственного технического университета, 2022. – 345 с.
122. Мкоян, А. Т. Социальное время и вопросы этнополитики / А. Т. Мкоян, А. В. Рязанов // Человек. История. Культура: Исторический и философский альманах. – Саратов:
123. Молчанов, В. И. Исследования по феноменологии сознания / В. И. Молчанов. – М.: Издательский дом «Территория будущего», 2007. – 456 с.
124. Молчанов, Ю.Б. Проблема времени в современной науке / Ю. Б. Молчанов. – М.: Наука, 1990. – 132 с.
125. Музиль, Р. Человек без свойств / Р. Музиль. – М.: Ладомир, 1994. – Т. 1. – С. 182.
126. Мэй, Р. Человек в поисках себя / Р. Мэй. – СПб.: ООО Издательство «Питер». 2022. – 356 с.
127. Назаров, А. И. Образ / П. И. Назаров // Психология: полный энциклопедический справочник. – СПб.: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2007. –С. 444-445.
128. Нейсбит, Д. Высокая технология, глубокая гуманность: Технология и наши поиски смысла / Д. Нейсбит. – М.: АСТ: Транзиткнига, 2005. – 384 с.
129. Некита, А. Г. Идеология суррогатного постапокалипсиса: биополитика киберпространства в голливудском фильме ужасов / А. Г. Некита, С. А. Маленко, О. В. Широкова // Векторы благополучия: экономика и социум. – 2021. – № 1(40). – С. 1-13. – DOI 10.18799/26584956/2021/1(40)/1082.

130. Некита, А. Г. Услужить индустриям ностальгии: мифология советского Чебурашки в лабиринтах потребительской безысходности / А. Г. Некита, С. А. Маленко // Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований. – 2024. – № 2(7). – С. 86-126. – DOI 10.34680/EISCRT-2024-2(7)-86-126.

131. Некита, А. Г., Шустов А.С. Ирония над страхом смерти: образы клоунов в американских фильмах ужасов / А. Г. Некита, А. С. Шустов // Человек. Культура. Образование. – 2021. – № 1(39). – С. 117-135. – DOI 10.34130/2233-1277-2021-1-117.

132. Николаи, Ф. В. Проблемы картографии ценностей в исследованиях памяти и реконструкции / Ф. В. Николаи // Patria. – 2024. – Т. 1, № 1(1). – С. 91-103. – EDN ZUUOQN.

133. Николаи, Ф. В. Неопределенность темпоральных границ в исследованиях исторической реконструкции / Ф. В. Николаи, А. Н. Маслов // Сибирские исторические исследования. – 2024. – № 1. – С. 125-138. – DOI 10.17223/2312461X/43/9. – EDN DBQEAF.

134. Ницше, Ф. Генеалогия морали / Ф. Ницше. // Ницше Ф. Соч. в 2 -ч т. М.: РиполКлассик, 1997. Т. 2. С. 497.

135. Ницше, Ф. Полное собрание сочинений: В 13 томах / Ф. Ницше. –Т. 11: Черновики и наброски 1884-1885 гг./ Пер. с нем. В.Д. Седельника; науч. ред. А.Г. Жаворонков. – М.: Культурная революция, 2012.– 688 с.

136. Носов, Н. А. Виртуальная психология / Н. А. Носов // Труды лаборатории виртуалистики. Вып. 6.– М., 2000. 430 с.

137. Носов, Н. А. Образование и виртуальная реальность / Н. А. Носов // Новый коллегийум. 2000. № 3. – С. 40–43.

138. Ньютон, И. Математические начала натуральной философии / И. Ньютон.– М.: Наука, 1989. – 30 с.

139. Орлов, М. О. Конфликтогенный потенциал социальной коммуникации в цифровую эпоху / М. О. Орлов // Вестник Санкт-Петербургского университета. Философия и конфликтология. – 2019. – Т. 35, № 3. – С. 485-496.

140. Ортега-и-Гассет, Х. Дегуманизация искусства / Х. Ортега-и-Гассет. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2003.– 204 с.
141. Павлюц К.Н. Проблемы становления категорий «социальное время» и «социальное пространство» в философском и социальном знании: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11 / Павлюц Константин Николаевич. М., 2007. 222 с.
142. Панофский, Э. Этюды по иконологии: Гуманистические темы в искусстве Возрождения / Э. Панофский. – СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2009. – 480 с.
143. Петровская, Е. В. Теория образа / Е. В. Петровская. – М.: РГГУ, 2010. – 281 с.
144. Платон. Полное собрание сочинений. – М.: «Издательство Альфа книга», 2016. – 1311 с.
145. Платон. Тимей // Собрание сочинений. В 4 т. Т. 3 / под ред. А.Ф. Лосева, В.Ф. Асмуса, А.А. Тахо-Годи; вступ. ст. и примеч. А.Ф. Лосева. – М.: Мысль, 1990. –С. 421–500.
146. Плешков, А. А. Истоки философии времени: Платон и предшественники / А. А. Плешков; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2021. – 328 с.
147. Плотин. Третья эннеада / Пер. с древнегреч. Т. Г. Сидаша; Вступ. ст. Т. Г. Сидаша и Д. Ю. Сухова. – СПб.: «Издательство Олега Абышко», 2004. — 480 с.
148. Поппер, К. Р. Открытое общество и его враги / К. Р. Поппер. // В 2 т. Т. 1: Чары Платона. – М.: Феникс, Международный фонд «Культурная инициатива», 1992. – 448 с.
149. Прохоренко, Ю. И. Социальная реальность: теория, методология, практика: монография; Научное электронное издание / Ю. И. Прохоренко. – Хабаровск: ОЭПИ РИОЦ ТОГУ, 2023. – 367 с.
150. Разлогов, К. Э. Искусство экрана: от синематографа до Интерета / К.Э. Разлогов. –М.: РОССПЭН, 2010. – 640 с.
151. Ровелли, К. Срок времени. / К. Ровелли. -М.: АСТ, 2020. –224 с.

152. Рожков, В. П. Война и кризис глобального псевдолиберального цивилизационного проекта / В. П. Рожков // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Философия. Психология. Педагогика. – 2022. – Т. 22, № 4. – С. 398-402.
153. Романо, К. Авантюра времени. Три эссе по феноменологии события / К. Романо. – М.: Рипол-классик, 2017. – С. 121.
154. Рябова Н.В. Социально-философский анализ проблемы времени: онтологический и гносеологический аспекты: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11 / Рябова Наталья Васильевна. Москва, 1993. 21 с.
155. Рязанов, А. В. Социокоммуникативная ситуация в современной России. / А. В. Рязанов // Куда идет Россия: проблемы системной трансформации современного российского общества. Материалы I Всерос. очно-заочной научно-практической конференции. – Челябинск: Челяб. институт (фил.) УрАГС, 2005. – С. 141–147.
156. Савчук, В. В. Философия фотографии / В. В. Савчук . – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2005. – 256 с.
157. Самелюк М.М. Интернет-досуг в контексте трансформации социального времени: автореф. дис. канд. соц. наук: 22.00.01 / Самелюк Максим Михайлович. М., 2006. 25 с.
158. Сартр, Ж.-П. Тошнота / Ж.-П. Сартр. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 260 с.
159. Сведенборг, Э. Тайны небесные / Э. Сведенборг. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА: Транзиткнига, 2005. – 549 с.
160. Семибратов, Д. Н. Документальное кино: основные подходы и методы изучения / Д. Н. Семибратов // Культурная жизнь Юга России. – 2018. – № 1(68). – С. 102-105.
161. Скобелева, В. В. Взаимоотношения публичной и приватной сфер социального пространства в дискурсе гражданской журналистики / В. В. Скобелева // Вестник Удмуртского университета. Серия Философия. Психология. Педагогика. – 2011. – № 1. – С. 15-18.

162. Соколова, Т. Д. Гражданская и профессиональная наука: случай Великого эксперимента по изучению приливов / Т. Д. Соколова // Цифровой ученый: лаборатория философа. – 2020. – Т. 3, – № 4. – С. 107-114.
163. Социальная философия: словарь / сост. и ред. В. Е. Кемеров, Т. Х. Керимов. – М.: Академический Проект, 2003. – 560 с.
164. Сторр, У. Селфи. Почему мы заиклены на себе и как это на нас влияет / У. Сторр. – М.: Индивидуум, 2019. – 400 с.
165. Техника и природа. Беседа Е. Петровской с Ж.-Л.Нанси // Логос. – № 9. – 1997. – С. 143.
166. Тихонова, С. В. Историческая память в социальных медиа / С. В. Тихонова, Д. С. Артамонов. – СПб.: Алетейя, 2021. – 264 с.
167. Тихонова, С. В. Как кино меняет социальную реальность: the social impact entertainment / С.В. Тихонова // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Философия. Психология. Педагогика. 2022. Т. 22, вып. 2. – С. 170–175.
168. Тихонова, С. В., Фролова, С. М. Цифровое общество и цифровая антропология: трансдисциплинарные основания социально-эпистемологических исследований / С. В. Тихонова, С. М. Фролова // Изв. Сарат. ун-та. Нов. сер. Сер. Философия. Психология. Педагогика. 2019. Т. 19, вып. 3. – С. 287–290.
169. Тихонова, С.В., Артамонов, Д.С. Странное время в объективно-ориентированной онтологии: Харман и Латур / С. В. Тихонова, Д. С. Артамонов // Вестник Томского государственного университета Философия. Социология. Политология. 2021. № 63. – С. 43-52.
170. Третьяков, Д. В. Идея и её онтогносеологический статус: автореф. дис. канд. филос. наук: 09.00.01 / Дмитрий Владимирович Третьяков. – Москва, 2006. – 19 с.
171. Уорф, Б. Л. Наука и языкознание / Б.Л. Уорф // Новое в лингвистике. – Вып. I. – М.: ИЛ, 1960. – С. 169–182.

172. Устьянцев, В. Б. Время общества риска / В. Б. Устьянцев // *Философия времени*. – Саратов: Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н.Г. Чернышевского, 2016. – С. 62-69.
173. Устьянцев, В. Б. Человек, жизненное пространство, риски / В. Б. Устьянцев. – 2-е издание, переработанное и дополненное. – Саратов: СГУ имени Н.Г. Чернышевского, 2012. – 208 с.
174. Фасмер, М. *Этимологический словарь русского языка: в 4 т.* / М. Фасмер.— Т. 2. 2-е изд., стереотип. – М.: Прогресс, 1986. – 672 с.
175. Федоров, Н. Музей и его смысл и назначение / Н. Федоров // Федоров Н. *Сочинения*. – М.: Мысль, 1982. – С. 576–606.
176. Филимонова, О. Ф. Траектория искусства: *vide supra*, или смотри выше / О. Ф. Филимонова // *Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания*. – 2018. – № 2(2). – С. 13-18.
177. *Философия, логика, язык: Пер. с англ. и нем.* /Сост. и предисл. В.В. Петрова; *Общ. ред. Д.П. Горского и В.В. Петрова*. – М.: Прогресс, 1987. –336 с.
178. Фирсова-Микоша, Д. Из творческого наследия / Д. Фирсова-Микоша. – Выпуск 1. – Москва: ООО «Бьорк», 2014. – 180 с.
179. Флюссер, В. За философию фотографии / В. Флюссер. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2008. – 146 с.
180. Фукуяма, Ф. Конец истории и последний человек / Ф. Фукуяма. – Москва: Эксмо, 2015. – 259 с.
181. Хайдеггер, М. Бытие и время / М. Хайдеггер. – М., 1999. – 503 с.
182. Хайдеггер, М. Бытие и время / М. Хайдеггер. – Харьков: «Фолио», 2003. – 503 с.
183. Хайдеггер, М. Введение в метафизику / М. Хайдеггер. – СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 1998. – 302 с.
184. Хайдеггер, М. Время и бытие: Статьи и выступления / М. Хайдеггер— М.: Республика, 1993. – 447 с.
185. Хайдеггер, М. Основные проблемы феноменологии / М. Хайдеггер. – СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 2001. –456 с.

186. Хайдеггер, М., Финк Е. Гераклит / М. Хайдеггер. – СПб.: Владимир Даль, 2010. – 383 с.
187. Хальбвакс, М. Социальные рамки памяти / М. Хальбвакс. – М.: Новое издательство, 2007. – 348 с.
188. Харман, Г. Четвероякий объект: Метафизика вещей после Хайдеггера / Г. Харман. – Пермь: Гиле Пресс, 2015. – 152 с.
189. Хоружий, С. С. Очерки синергической антропологии / С.С. Хоружий. – М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2005. – 408 с.
190. Хоружий, С. С. Род или недород. Заметки к онтологии виртуальности / С. С. Хоружий // Вопросы философии. 1997.– № 6.–С. 53–68.
191. Цицерон. Диалоги. О государстве. О законах. – М.: Наука, 1966. – 224 с.
192. Чичеров, Е. А. Социальное время как форма бытия социума: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11/ Чичеров Евгений Александрович. Саранск, 2002. – 181 с.
193. Чухин, С. Г. Генезис идеи гражданского общества в процессе исторической эволюции человечества / С. Г. Чухин // Наука о человеке: гуманитарные исследования. – 2015. – № 2. – С. 146 – 152.
194. Шек, Г. Зависть: теория социального поведения / Г. Шек. – М.: ИРИСЭН, 2008. – 544 с.
195. Шредер, П. Трансцендентальный стиль в кино / П. Шредер. – М.: Московский международный университет. Московская школа нового кино: Издательство Des Esseintes Press, 2023. – 240 с.
196. Эйзенштейн для XXI века. Сборник статей / Ред.-сост. Н. И. Клейман. – М.: Музей Гараж. 2020. – 336 с.
197. Эльзессер, Т., Хегенер, М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело / Т. Эльзессер, М. Хегенер. – СПб.: Сеанс, 2016. – 440 с.
198. Юханнисон, К. История меланхолии. О страхе, скуке и печали в прежние времена и теперь / К. Юханнисон. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 320 с.

199. Ямпольский, М. Б. Без будущего. Культура и время / М. Б. Ямпольский – СПб: Порядок слов, 2018. – 122 с.
200. Ямпольский, М. Б. Муратова. Опыт киноатропологии / М. Б. Ямпольский – 2 изд., доп. – СПб.: Сеанс, 2015. – 544 с.
201. Ясперс, К. Разум и экзистенция / К. Ясперс. - М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2013. –336 с.
202. Ясперс, К. Философская вера / К. Ясперс // Смысл и назначение истории. М.: Политиздат, 1991. – 527 с.
203. Bellour, R. Segmenting/Analyzing / R.Bellour // Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Reader. –N. Y.: Columbia University Press, 1986. – P. 66–92.
204. Charr, R. Fureur et mystere / R.Charr .– Paris: Gallimard, 1967. – 222 p.
205. Coope, U. Time for Aristotle / U.Coope . –Oxford: Oxford University Press, 2005. –195 p.
206. Derrida, J. Ousia and Gramme / J.Derrida // The Margins of Philosophy. Chicago, 1982. – P. 36-37.
207. Dodds, E. The Ancient Concept of Progress and other Essay on Greek Literature and Belief / E.Dodds. – Oxford: Clarendon Press, 1973. – 218 p.
208. Foucault, M. Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias / M. Foucault // Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory. Edited by Neil Leach. NYC: Routledge. 1997. – P. 330-336.
209. Frosh, P. The Gestural Image: The Selfie, Photography Theory, and Kinesthetic Sociability / P. Frosh // International Journal of Communication. – 2015. – No 9. – P. 1607–1628.
210. Gunthert A. The Conversational Image. New Uses for Digital Photography // Études Photographiques, 2014. No 31, Spring. P. 54-71. URL: <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3387> (дата обращения: 17.05.2022).
211. Jay, J.E. The Use of the Past to Shape the Present: Shifting Depictions of the Ancient World in Twentieth-Century American Cinema / J.E.Jay // Fudan Journal of the Humanities and Social Sciences. 2019. – Vol. 12. iss. 1. – P. 61–78.

212. Kleinberg, E. Introduction: The New Metaphysics of Time / E. Kleinberg // *History and Theory*. 2012. – Virtual Issue 1. – P. 1-7.
213. Lackey, D.P. What are the Modern Classics? The Baruch Poll of Great Philosophy in the Twentieth Century / D.P.Lackey // *The Philosophical Forum*. 1999. – Vol. 30. – No. 4. –P. 329-346.
214. Latour, B. Trains of thought: Piaget, formalism, and the fifth dimension /B. Latour // *Common Knowledge Winter*. 1997. – Vol. 6.–№ 3. –P. 170–191.
215. Le Poidevin, R. The Experience and Perception of Time / R.Le Poidevin // *Stanford Encyclopedia of Philosophy* / ed. by E.N. Zalta. (Summer 2019 Edition). URL: <https://plato.stanford.edu/entries/time-experience/#SpecPres>. (дата обращения: 14.08.2023).
216. Lefebvre, H. Elements of Rhythmanalysis originally published as *de rythmanalyse* by Editions Syllepse/ H.Lefebvre. – Paris, 1992. – 112 p.
217. Merleau-Ponty, M. *The Visible and the Invisible* / M. Merleau-Ponty. – Northwestern University Press, 1968. – P.177.
218. Merleau-Ponty, M. *Le cinema et la Nouvelle Psychologie* / M. Merleau-Ponty. // *Sens et non-sens*. – Paris, Nagel, 1948. – P. 97-122.
219. Nowell-Smith, D. *The Art of Fugue: Heidegger on Rhythm* / D.Nowell-Smith // *Gatherings: The Heidegger Circle Annual*. 2012. – Vol. 2. –P. 43.
220. Pisters, P. *The Neuro-Image: A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture* / P.Pisters. – Stanford: Stanford University Press, 2012.–357 p.
221. Senft, T.M., Baym, N.K. What Does the Selfie Say? Investigating a Global Phenomenon. Introduction / T. M. Senft, N.K Baym // *International Journal of Communication*. – 2015. – No 9.P. – 1588–1606.
222. Sloterdijk, P. *The Aesthetic Imperative* / PSloterdijk. – Cambridge: Polity Press, 2017.– P. 239.
223. Sorokin, P., Merton, R. K. *Social Time: A Methodological and Functional Analysis* / P. Sorokin, R. K. Merton // *American Journal of Sociology*. 1937. –V. 42. – No. 5. –P. 615-629.

224. Treese, S.A. Historical Time / S.A. Treese // History and Measurement of the Base and Derived Units. Cham, 2018. – P. 773–835.
225. Whittaker, J. God, Time, Being / J. Whittaker // Symbolae Osloenses. 1971. Suppl. – Vol. 23. – P. 1–66.
226. Wood, C. F. Theories of Reference / C. F. Wood // The Art Bulletin 3. – 1996.– No 1. URL: [encyclopedia.com/doc/ 1G1-18394854.html](https://encyclopedia.com/doc/1G1-18394854.html) (дата обращения: 23.08.2022).