

Мы и/как медиа

Международная конференция «Аффективная интермедийность»

(Венгерский университет Трансильвании Сапиентия,
Клуж-Напока, Румыния, 20–21 октября 2023 года)

DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_424

Исследования интермедийности¹ (как область медиаисследований в целом) предполагают особую чувствительность к тому, как различные средства постоянно перестраивают свои границы и существуют на пределе этих границ. Медиа «раскрываются» друг в друга, делая актуальным разговор о подвижности и текучести материальных форм коммуникации. Эта непростая тема вдвойне усложнилась на конференции «Аффективная интермедийность», организованной и проведенной Венгерским университетом Трансильвании Сапиентия 20–21 октября 2023 года².

Причина усложнения — совмещение проблематики интермедийного взаимодействия с проблематикой аффекта. Как пишет Стивен Эйхерн в предисловии к сборнику «Теория аффекта и литературно-критическая практика: ощущение текста»³, недавние работы об аффекте сделали исследователей более восприимчивыми к разным процессам взаимодействий — телесных субъектов и окружающей среды, в которой они существуют. Исследование аффекта в гуманитаристике предполагает внимание к тому, как субъект одновременно подвергается воздействию и воздействует сам, как он обживает, создает пространство, в котором находится, и оказывается подвержен импульсам этого пространства; как среда и субъект приходят в движение. Аффективность⁴ — это тоже, как и интермедийность, проблематизация привычных материальных форм и взаимодействия на границах, в местах контакта.

- 1 Оригинальное название конференции — «Affective Intermediality». Термин «intermediality» имеет две формы перевода на русский язык: «интермедийный» и «интермедиаальный». В статье использован первый вариант, который мы считаем предпочтительным. Согласно толковому онлайн-словарию русского языка Т.Ф. Ефремовой, «медиаальный» — это анатомический термин, означающий «расположенный ближе к срединной продольной плоскости тела», а «медийный» — это «связанный с медиа» в широком смысле (<https://gufo.me/dict/efremova?page=2&letter=%D0%BC> (дата обращения: 31.01.2024)). Отсюда — другие русскоязычные термины медиаисследований: «медийный инструмент», «трансмедийный». Выражаю благодарность за консультацию профессору В.В. Красных и И.В. Захаренко.
- 2 Центр кинематографической интермедийности и визуальной культуры при университете регулярно организует конференции, посвященные диалогу медиа в экранных текстах и проблемам современной гуманитаристики (цифровой среде, визуальному удовольствию, эффекту жуткого).
- 3 Affect Theory and Literary Critical Practice: A Feel for the Text / Ed. by S. Ahern. Cham: Palgrave Macmillan, 2019. См. также статью Т. Венедиктовой «Аффект — на “А”» // Новое литературное обозрение. 2020. № 164 // https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/164_nlo_4_2020/article/22589/ (дата обращения: 31.01.2024).
- 4 Приведу формулировку Х. Каттенбелта (Университет Утрехта, Нидерланды), который в докладе на этой конференции остроумно замечает, что не следует путать аффект и «the kick experience», а затем продолжает: аффект — процесс, связанный

Три основных докладчика — Джулиан Ханих (Университет Гронингена, Нидерланды), Лора Раскароли (Университетский колледж Корка, Ирландия) и Йорген Брун (Университет Линнея, Швеция) — обозначили направления дискуссии о медиа и аффектах, которые получили развитие на конференции. В духе постгуманизма это общее движение окрашено доминантой аффективного взаимодействия между средами — от «нечеловеческой» медиасреды до «природной» окружающей среды (климатический кризис, экологические проблемы); от «атмосферы» конкретного места до медиации «атмосферности» разными средствами; от исследований кинописьма к развитию идей о мыслящем кино⁵ (Л. Раскароли) и его аффектах.

Важный результат конференции и итог многообразных дискуссий заключается в том, что представление об «аффективной интермедийности» получило три развернутых определения. Они не исключают друг друга, но ставят разные акценты. Румынская исследовательница (организатор этой конференции) Агнеш Пето⁶ (Венгерский университет Трансильвании Сапиентия, Клуж-Напока, Румыния) в анонсе конференции⁷ подчеркнула важность категории «промежуточного положения» (in-betweenness) и в разговоре о диалоге медиа, и в теории аффекта: так открываются новые пограничные зоны и области за пределами репрезентативного, текстового и «человеческого». При таком понимании «аффективная интермедийность» описывает то, как протекает взаимодействие медиа (и наше взаимодействие с ними), когда в основе контакта находятся интенсивные точечные чувства, усиливающие, трансформирующие или направляющие наше восприятие и понимание. Медиа «чувствуют» друг друга и нас, а мы чувствуем их и себя, включаясь в аффективно заряженную среду, находящуюся в постоянном процессе становления. Джулиан Ханих, размышлявший в своем докладе («Атмосферы тишины: о фильме и безмолвии (*quietude*)») об атмосферности, пожалуй, понимает центральный тезис сходным образом.

Обратившись к проблеме атмосферности в кино, Джулиан Ханих рассмотрел то, как моделируются экраном разные среды, способные вызывать в зрителе ощущение тишины. Представление об атмосфере, связанное с нашим восприятием пространств как аффективно нагруженных (Г. Шмитц, С. Хвен), — ключ к пониманию тишины на киноэкране. Становясь ее медиатором, кинематограф использует многообразные доступные ему средства, чтобы сформировать эффект беззвучия. Например, Ханих предлагает обращать внимание на то, как создаются на экране ощущения движения (оно центробежно или центростремительно?), переживания масс объектов (тяжесть или легкость?), а также особое понимание темпоральности — направленности в прошлое или будущее либо сосредоточенности на настоящем. Эффекты, создающие атмосферу, принципиально неустойчивы, подвижны, открыты превращениям — из состояния в состояние. Более того, точечные и неуловимые настроения (аффекты) могут быть преобразованы в нечто качест-

со становлением и действием, в противоположность существованию (the matter of becoming and doing, rather than being). Здесь же стоит вспомнить о том, что С. Томкинс, заново «открывший» аффект в середине XX века, занимался проблемами мотивации, то есть в широком смысле — тем, что нами движет.

5 Rascaroli L. *How the Essay Film Thinks*. New York: Oxford University Press, 2017.

6 А. Пето также составитель сборника, посвященного интермедийности восточно-европейского кинематографа: *Caught In-Between: Intermediality in Contemporary Eastern European and Russian Cinema* / Ed. by Á. Pethö. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020.

7 Ссылка на анонс конференции: <http://film.sapientia.ro/en/conferences/affective-intermediality> (дата обращения: 31.01.2024).

венно иное — эмоцию, процесс более сложного порядка (Б. Массуми). То есть «эффекты тишины» непросто ухватить и локализовать, но последствия их воздействий на адресата могут быть велики и — зачастую — трудно прогнозируемы.

И для Пето, и для Ханиха в основе представления об «аффективной интермедийности» оказывается возможность поддержания *промежуточных контактных зон*, где происходят изменения.

Другой взгляд был представлен в докладе «*Аффект как инструмент исследования интермедийных перформансов*» Хилы Каттенбелта (Университет Утрехта, Нидерланды), который ставит под сомнение сам термин «in-betweenness». Что имеется в виду под неким пространством, где медиа сходятся, соединяются или взаимодействуют друг с другом? Почему мы думаем, что в интермедийности самое важное — это проблематизация границ между медиа, их «размывание» и открытие свободного пространства для экспериментов? Медиа не перестраивают границы, не переопределяют друг друга, но — в первую очередь — друг друга интенсифицируют. Параллельно с этим Каттенбелт подробно говорит о специфике эстетического опыта (его двойственной природе, ценности эксперимента и риска). В данном случае акцент сделан на *силе* медиа и чувств (*intensive potentiality*) как условиях любого взаимодействия и опыта, а также на желательности интенсивного опыта для субъекта (*eager to experience*). Мы за тем и обращаемся к искусству (в его медийной материальности), чтобы острее чувствовать самих себя. Интермедийна, таким образом, сама телесная субъектность в своей многогранности (все каналы восприятия), желающая получать насыщенный эстетический опыт.

Но, как показал в своем докладе «*Интермедийные аффективности: на подступах к медийному не-антропоцентризму*» Йорген Брун⁸, «аффективная интермедийность» может быть понята и третьим образом. Это сама *множественность* видов взаимодействия современного субъекта с окружающими средами — технологическими, природными, социальными. Все они, да и сама субъектность, немислимы без медиации. Под влиянием многообразных сред, вторгающихся в его реальность, субъект вынужден постоянно переосмысливать собственное место в системе антропоцена. Здесь акцент смещен на комплексную среду, в которой происходит разрыв с «человекоцентризмом». Судя по тому, что видео с выступлением Бруна уже находится в открытом доступе и маркирует страницу конференции, именно такой подход видится организаторам ощутимым результатом общей дискуссии.

Самая свежая книга Бруна «*Интермедийная экокритика*»⁹, написанная совместно с Никласом Сальмозе, посвящена репрезентации климатического кризиса в разнообразных медиа (в научно-популярных текстах, графических романах, документальном и игровом кино, рекламе и видеоиграх). Авторы интересуются как эстетические аспекты диалога медиа, так и возможность интермедийности влиять на социальное пространство и множество сред, с которыми взаимодействует субъект. Отсюда — расширенное понимание экологической проблематики как не-антропоцентричного взгляда на взаимоотношения субъектности, природы, культуры и техники¹⁰. Брун выбирает три исследовательские концепции для подкрепления

8 См. сборник, вышедший под редакцией Й. Бруна, доступный в открытом доступе: *Intermedial Studies: An Introduction to Meaning Across Media* / Ed. by J. Bruhn and B. Schirmacher. Abingdon, N.Y.: Routledge, 2022.

9 *Bruhn J., Salmose N. Intermedial Ecocriticism: The Climate Crisis Through Art and Media*. Lanham: Roman & Littlefield, 2023.

10 В докладе Бруна — ряд точно подобранных примеров, связывающих аффективную интермедийность с проблематикой субъектности, трансформирующейся под воздействием среды. Например, показывая, как медиа является единственным способом

своих мыслей: «общую экологию» (general ecology) Э. Хёрля¹¹, «энвайронменталистскую субъектность» (environmental subjectivity) Марка Б.Н. Хансена¹² и «общую процессуальную онтологию» (general processual ontology) в версии Н. Любекера¹³. Хёрль, Хансен и Любекер обсуждают аффективность не в том смысле, что некий медиатекст моделирует или вызывает аффект. Например, у Любекера аффективность (через развитие идей Ж. Симондона) — это технологические, социальные и природные условия, создающие среды, в комплексе влияющие на человеческую субъектность (без этих влияний субъектность не существует). Специфика взаимодействия субъекта и медиасреды может быть раскрыта через попытку понять как, одновременно подвергаясь воздействию сред и оказывая воздействие на них, современный человек создает все более увлекательные версии окружающей реальности.

Центральный медийный инструмент, который объединил всех участников, — кинематограф. Приглашая к дискуссии, организаторы напомнили о том, что для философов-синефилов, Жака Рансьера и Алена Бадью, кинематограф предполагает осмысление в аффективной терминологии, поскольку он то ли «переливается» (по Рансьеру) в другие медиа и саму реальность, то ли (по Бадью) позволяет разным искусствам и реальности «заразить» себя¹⁴, пропускает их через себя, давая им возможность интенсифицироваться, возрасти, увеличиться. Кинематограф работает в данном случае как пример медийного средства, всегда подразумевающего иные медиа, а значит, с момента своего возникновения оснащенного своеобразной «интермедийной антенной»¹⁵. При этом в современной ситуации синефилия получает расширенную функцию: кинематографические аффордансы стали частью множества современных средств, немислимых без кино (кадрирование, возможность изменять масштаб изображения на любом устройстве). Параллельно — новые медиа влияют на кино, «заражая его» иными способами опосредования, в чем-то способствуя его «перетеканию» в наши каждодневные практики. При таких насыщенных интермедийных взаимодействиях возникают неизбежные напряжения, «трения» медиа друг о друга. Именно эти моменты напряженности, точки интенсивных контактов, которые в насыщенном медийном поле есть всегда, приоткрывают нечто о нашем аффективном отклике на окружающий мир, а также о нашей подверженности импульсам среды.

Гибридная логика деления на секции сделала возможной интересную траекторию движения по самой конференции (после нее участники на ограниченное время получали доступ к записи докладов; некоторые из них опубликованы на Youtube-канале исследовательского центра¹⁶). С одной стороны, организаторы учитывали сложность локализации аффективного, группируя докладчиков согласно их инте-

получать доступ к материальной реальности на основании текстов М. Пруста, Брун развернуто говорит об эффекте фасцинации (интенсивного переживания себя), зависимом от технологического опосредования.

- 11 General Ecology: The New Ecological Paradigm / Ed. by E. Hörl and J. Burton. London: Bloomsbury Academic, 2017.
- 12 Hansen M.B.N. Feed-Forward. On the Future of Twenty-First-Century Media. Chicago: University of Chicago Press, 2014.
- 13 Lübecker N. Twenty-First-Century Symbolism: Verlaine, Baudelaire, Mallarmé. Liverpool: Liverpool University Press, 2022.
- 14 Ссылка на анонс конференции: <http://film.sapientia.ro/en/conferences/affective-intermediality> (дата обращения: 31.01.2024).
- 15 Предлагаю этот метафорический термин, создав его по аналогии с «нарративной антенной» Андре Годро, развивавшем представление о повествовательной способности кинотекстов.
- 16 <https://www.youtube.com/@sapientiafilmconferences3917> (дата обращения: 31.01.2024).

ресам — к репрезентации аффекта в текстах, аффекту самих медиа, а также аффектам зрительской интерпретации (все это сложно разделить). С другой стороны, в основе категоризации находятся виды и области медийных взаимодействий: фотография в документальном кино (*М. Блош-Яни*), интермедийность в музее (А. Пето, *В.-Й. Йен, Ш. Гобадлу*), транспонирование кукольного театра на анимационный экран (*Р. Адани, М. Умме*), практики видео-арта (*Б. Сересо, П. Холмс, М. Катсариду, Ж. Дьенге*), исследования «радиофилии» (*К. Бёрдсол*), анализ музыкальных видео (*М. Лакатос*), перформансов и инсталляций (*К. Грубер, А. Тома*), цифрового искусства (*З. Корошвольди*) и опыта виртуальной реальности (*И. Зорита-Азурре*).

Поскольку кино — центральный медиум на этой конференции, то подходы и понимание «аффективной интермедийности» в кинематографе были особенно детализированы: поэтическое кино (*Ф. Шинита*), раннее кино (*И. Фюзи*), экфрасис (*А. Клишевич, Л. Сава*), экранный текст как место контакта с друговью (телесной — *Х. Кирали*; социо-этнической — *К. Шандор*; медийной — *Д. Бротто, М. Горка-Фохт*), с индивидуальной или культурной памятью и травмой (*А. Марккунд, М. Исагулов, Э. Сотершу, Т. Брюслэрс, И. Хаккинен, О. Данилюк, К. Шимор*), с исцелением через искусство (*Л. Монтеррубио Ибаньес, Я. Багбан, А. Парик и Н. Сарасват*), с чувственными эксцессами (*Э. Дэниэл*), с гендерными конструкциями (*В. Таскович*), «аффективностью кинописьма» (*С. Курр, Л. Костопулу*).

Внимание уделялось как аффективной интерпретации новейших лент (*К. Уитли, В. Керчи*), так и классике авторского кинематографа: секция о «страсти» к интермедийным экспериментам во французской «новой волне» (*Дж. Лавароне, Ф. Полатто, К. Тоньолотти*), об «интермедийных воспоминаниях» о Райнере Фассбиндере через ленты *Ф. Озона* (*А. Белл*), о мифах через образы Габора Боди (*М. Кичини*). Среди крупных режиссерских имен возникает как *Уэс Андерсон* (*Ж. Ассули*), вдохновляющий на создание фанатских визуальных текстов в соцсетях (*К. Мёрфи*), так и *Николас Роут* (*Г. Гиллок, Т. Чонге*); как *Лукино Висконти* (*Х. Фюрер*), так и *Эжен Грин* (*К. Ву*). Межкультурный характер разговора, неизбежный в ситуации объединения исследователей со всего мира, поддерживается впечатляющим охватом разнообразных кинематографий и интермедийных практик — не только Центральной Европы (где проходила конференция и которая оказалась представлена очень интересно в докладах *А. Хуанг-Коккина, Б. Маргитази*), но и Китая (*Я. Джанг*), Ирана (*С. Чаттопадхья*), Индии (фильмы на языке малаялам — в выступлениях *А. Сурендранатх, Х. Рамачандран*). Одна из привлекательных особенностей конференции — объединение теоретиков с практиками, авторами интермедийных экспериментов (в городском пространстве — *Р. Хэнни*, на экране — *Э. Сотериу*, в театре — *Е. Тимплалекси*).

В результате целый ряд понятий получил детальную проработку. В секции о мультимодальном сторителлинге *Алиса Едличкова* (Академия наук Чехии, Прага; доклад «*Мультимодальный сторителлинг в поставтономной прозе: аффективная визуальность*») сосредоточилась на том, как гаптические, визуальные и ольфакторные ощущения читателя создаются материальностью книги, а также точными резонансами между темой (пищевые расстройства) и материалом (использование бумаги, не принимающей краску). Продолжая дискуссию и размышляя о документальной работе Гранта Джи «Терпение (по Зебальду)», *Юдит Пилднер* (Венгерский университет Трансильвании Сапиентия, Румыния; оригинальное название доклада «*Uncanny (E)motions of Intermediality in Grant Gee's "Patience (after Sebald)"*»¹⁷) показала, как ремедиация текста создает расширенный чувствен-

17 Названия докладов, а также части названий, содержащие языковую игру или цитату, оставлены без перевода.

ный мир. Пилднер регистрирует изменения в возможных аффективных откликах адресата: зрителя уводят от вкрадчиво-меланхолического настроения Зебальда к злобещим, «жутким» движущимся изображениям киноленты Г. Джи.

К этой же группе докладов примыкает сообщение *Тары Брюслэрс* (Брюссельский свободный университет, Бельгия; доклад «*How It Feels to Have Your Trauma Held: мультимодальная репрезентация травмы в “Единственном окне” Д. Слумана*») о поэтической книге Д. Слумана «Единственное окно», комбинирующей тексты и фотографии (в разном цветовом решении). Продолжая размышления о мультимодальных аспектах, стоит сказать о докладе под названием «*Гостеприимство, встречи и аффект в лентах “Завтра утром” М. Кришана и “R.N.M.” К. Мунджу*» *Каталин Шандор* (Венгерский университет Трансильвании Сапиентия, Румыния), которая анализирует жест в кино. Жест — ключ к пониманию аффективного отклика на разные виды дружести (в контексте глобальных миграционных процессов). Жесты гостеприимства, инклюзии и совместной деятельности противопоставлены средствам слежения (видеонаблюдение) и становятся способом признания в другом личности. Шандор интересно, как микропроявления телесности подспудно подрывают механизмы системы.

Категория «жуткого», рассмотренная на конференции 2022 года, сохранила свою притягательность для многих участников. Жуткое, злобещее, а также субверсивное (*Д. Стыпинска, О. Симпсон, Б. Дикен, М. Петрикола, Д. Скотт Диффриент*) обсуждалось на нескольких секциях. *Маттиа Петрикола* (Пизанский университет, Италия) в докладе «*Обновление видео-“жуткого”: призраки в фильмах ужасов 2007–2021 годов*» предложил подумать о том, что происходит с эффектом «жуткого» в кино (франшизы «Полтергейст», «Звонки»), если он зависит от использования устаревшего медийного инструмента (запись на видеопленку). *Скотт Д. Диффриент* (Университет Колорадо, Боулдер, США) в докладе «*Совсем как в кино! Аффективная интермедийность в настольных играх, вдохновленных фильмами ужасов*» рассуждал о ренессансе настольных игр по мотивам фильмов «Реаниматор», «Нечто», «Хэллоуин», акцентируя внимание на том, как аудиовизуальный опыт просмотра хорроров переводится в тактильный модус взаимодействия с миром игры. «Жуткое» моделируется в столь востребованном здесь разговоре об «in-betweenness» — энергетических полях и пространствах между медиа, между нами и медиа / нами как медиа. В докладе «*Water Colours: аффективная интермедийность в ленте Н. Роуга “А теперь не смотри”*» *Грэма Гиллока* (Ланкастерский университет, Великобритания), включенном в секцию о цвете и киноощущениях, развивалось представление В. Беньямина об «оптическом жутком» — интенсивном беспокойстве по поводу того, что невозможно четко увидеть или ясно предвидеть, а также роковой предрасположенности видеть избирательно.

Большое количество выступлений в разных секциях касалось форм памяти и травмы. *Микита Исагулов* (Эксетерский университет, Великобритания) в докладе «*Неофобия: о коллективной памяти, аффективной интермедийности, страхе и модернизме*» предложил присмотреться к интермедийному комплексу средств, создающих эффекты страха перемен, медиа или модерности в текстах Д.Г. Лоренса и Дж. Джойса. Этот комплекс формируется во многом через обращение к коллективным воспоминаниям. На материале собственного экспериментального фильма *Элеонора Сотериу* (доклад «*За пределами прошлого: фотофильм, память и травма*»; Эдинбургский университет, Великобритания) развивает смежное понятие постпамяти (по М. Хирш), медиация которой осуществляется через «фотокино» (здесь интересный случай авторского анализа собственной работы). Используя черно-белые фотографии, которые постепенно становятся цветными, автор фильма транслирует связь прошлого и настоящего. Разные временные периоды

синхронизируются, а не сменяют друг друга в хронологической последовательности. Статика образов активизирует воображение «мыслящего зрителя», получающего возможность иной скорости просмотра: можно присмотреться к микродвижениям (героиня обрывает колючки со стеблей каперсника), вслушаться в соположенный с этим действием рассказ о колониальном прошлом, увидеть метафору малозаметных, но опасных действий сопротивления.

К этой же дискуссии примыкает тема «терапевтической» (healing) функции искусства, которое помогает справляться с травматическими ситуациями. В докладе *Андерса Марклунда* (Университет Лунда, Швеция) «Целительная функция искусства»: *аффект и интермедийность в киноленте Ф. Хенкеля фон Доннерсмарка “Работа без авторства”*» в центре внимания оказалась биография и творчество Г. Рихтера. Сюжет фильма и сами интрадиегетические образы репрезентируют попытки преодоления травмы войны, предполагающие как контакт с воспоминанием через медийное средство (мазки кистью позволяют «прикастаться» к любимым лицам), так и дистанцирование (отойти от полотна — осознать нечеткость воспоминания, факт невозможности его ухватить). Марклунд рассматривает кинематографическую мифологизацию того, как переосмысление травмы через медиа способствует ее преодолению, повышает качество жизни.

В докладе под названием «*Молекулярная интермедийность. Видения Таситы Дин: между видео-артом, кинематографом и галерейным фильмом*» Агнеш Пето сделала акцент на эстетическом и перцептивном в рассмотрении интермедийных контактов. В работах Дин (кино, фото, рисунок, живопись, инсталляции) можно присмотреться к «молекулярному»¹⁸ измерению взаимодействий разных средств. Оно возникает из-за чувствительности к явлению *лиминальности*, получающему у Пето собственно интермедийную трактовку. Медийный инструмент всегда оказывается «на пороге» другого средства, раскрывается в него через мельчайшие, непредсказуемые, рассредоточенные ощущения. Например, перед началом показа фильма художницы в галерее демонстрируют рисунки Дин. Подрывают ли они или усиливают зрительские ощущения от просмотра? Как серия изображений разогревает кинематографическую чувствительность? Как одна медиация перетекает в другую? Через представление о лиминальном опыте осмысляются и новейшие работы иранско-американской художницы Ширин Нешат — в докладе *Шахрзад Гобадлу* (Университет Аризоны, США) «*Воплощая “поле битвы”: лиминальность в инсталляции Ширин Нешат “Ярость”*». Соединяя воедино ситуацию «изгнанничества», в которой оказалась Нешат, и мультимодальный характер ее творчества, Гобадлу разъясняет об интенсификации «пороговых» состояний в работах художницы.

Интересное развитие получили в ряде секций концепции шведского медиолога Л. Эльстрёма¹⁹. В своем докладе «*Медиапродукт, или прокладывая пути пониманию коммуникации как перцепции*» Елена Тимплекси (Афинский университет, Греция) напоминает о том, что Эльстрём в его «медиум-ориентированной модели коммуникации» (the medium-centered model of communication²⁰) делает акцент на «опосредующей стадии коммуникации» (the intermediate stage of communication), то есть разрабатывает ту часть модели, которая получала разные назва-

18 Pethö Á. Tacita Dean’s Affective Intermediality: Precarious Visions in-between the Visual Arts, Cinema, and the Gallery Film // Arts. 2023. Vol. 12(4). P. 168 (<https://www.mdpi.com/2076-0752/12/4/168> (дата обращения: 06.02.2024)).

19 Elleström L. Transmedial Narration. Narratives and Stories in Different Media. Cham: Palgrave Macmillan, 2019.

20 Elleström L. A Medium-centered Model of Communication // Semiotica. 2018. Vol. 224. P. 269–293.

ния — «канал» у К. Шеннона, «контакт» у Р. Якобсона. Шведский медиолог считает необходимым развивать представления о материальном и ментальном аспектах медиации (developing the material and mental aspects of mediation) в достаточной степени сложности. В схему необходимо вписать трансляцию смыслов в их ментально-чувственном измерении. Следует также напомнить, что Эльстрём предлагает называть «опосредующую стадию коммуникации» — медиапродуктом (media product), который понимается очень широко. Медиапродукт позволяет производителю сообщения осуществлять «когнитивный импорт» (cognitive import) в сторону получателя сообщения. Поскольку Эльстрём особенно присматривается к случаям, когда отправитель и получатель наделены телесностью, он подчеркивает, что именно тела могут быть инструментами передачи «когнитивного импорта», а значит — медиаторами продуктов. Очень логично, что опираясь именно на Эльстрёма Тимплекси думает о том, как расположить аффект внутри коммуникативной проблематики.

Такая теоретическая задача решалась на секции, посвященной применению интермедийных моделей Л. Эльстрёма к анализу аффекта у адресата в сериалах и видеоиграх. Организованная студентами и магистрантами из Университета Лунда (Швеция), секция была ценна тем, что каждый из докладчиков соединил в себе хорошо подготовленного молодого исследователя с увлеченным практиком (у которого есть время на прохождение видеоигр и длительную «жизнь» в воображаемых вселенных). *Филппа Слэгер* (Университет Лунда, Швеция) в докладе «*Влияет ли аффект на прохождение видеоигры? Случай Elden Ring*» взяла за основу тот факт, что в случае с видеоиграми речь идет о медиапродукте, который одновременно и репрезентирует, и симулирует реальность. Медийная специфика данного средства — в возможности как «просто играть», так и моделировать мир в соответствии со своими потребностями (например, персональный или имперсональный взгляды на пространство). Не менее важны тактильные чувства, которые подразумевает видеоигра, а также гаптическая иммерсия: сложная ретрансляция движений игрока в аудиовизуальный ряд на экране.

Но основной тезис участников этой секции в другом. Эльстрём, как известно, выделяет четыре медиамодальности, которые применимы и к играм: материальная (устройство и софт), пространственно-темпоральная (разные аспекты хронотопа смоделированного мира — открытый или закрытый мир, смены дня и ночи), сенсорная (например, музыкальные лейтмотивы разных локаций, возможность позиционировать звук по отношению к себе) и семиотическая (эстетика, нарратив и мифология игры). Участники этой секции размышляли о том, не стоит ли добавить к схеме Эльстрёма аффективную модальность, приводя довольно убедительные доводы. Слэгер, например, показала, как чувственный момент в игре «Elden Ring» — это и элемент, развивающий сюжет, и магическое действие, запрограммированное мифологией игры, и «трогательный момент» иной аффективности внутри очень агрессивного фикционального мира. В докладе *Виктора Ковача* (Университет Лунда, Швеция) «*Способность медиа воздействовать и испытывать воздействие: Disco Elysium и аффективная модальность*» тематизация аффекта (и психоневрологической проблематики) внутри игры «Disco Elysium» стала отправной точкой для разговора о том, что дает медиа такую власть над чувственной сферой. Все интеракции между воспринимающей инстанцией и средством протекают в опосредованной области (in-betweenness), в которой аффект не то чтобы локализуется, но описывает непредсказуемые траектории, являясь результатом самой ситуации обмена и становления.

Конференция по «аффективной интермедийности» оказалась посвящена тому, как мы воздействуем и испытываем воздействие в современном медийном ланд-

шафте. Интенсивный опыт, который переживается посредством медиа, сообщает нам что-то о важности разных видов артикуляции собственных переживаний/ощущений и моделей контакта с реальностью. Через мультимедийное «проговаривание» возможно как приблизиться к пониманию себя, так и продолжить цепь воздействий и взаимодействий с другими.

Полина Рыбина