



УДК 111.83

МЕЧТЫ О РЕАЛЬНОСТИ И ГЛОБАЛИЗМ СОВРЕМЕННЫХ МЕДИАКОММУНИКАЦИЙ*

© И. В. Кузин

Кузин Иван Владиленович
кандидат философских наук,
доцент
Институт философии
СПбГУ
e-mail: iaffet@newmail.ru

В статье рассматривается, как метафизические поиски подлинной реальности сначала выливаются в упрощенное стремление ее воплощения и обретения на уровне художественной практики, а в дальнейшем оборачиваются в профанное ее утверждение на уровне социальной действительности, одним из выражений которой становится медиакommunikация.

Ключевые слова: реальность, метафизика, искусство, живопись, прямая перспектива, коммуникация, власть, журналист, сенсатор, разоблачение, ответственность.

Навскидку может показаться, что не очень-то много общего можно найти между романтической настроенностью, граничащей с квинтизмом, научным прагматизмом, пробивающем себе путь в сердцевину самой реальности, запечатлевая его в искусстве и технике, и массовой культурой, эксплуатирующей не только удовольствие от реальности, но и борьбу за ее правду и утверждение в ней справедливости. Вместе с тем все они связаны между собой, и как раз таки их замысловатое сплетение нам бы хотелось здесь вкратце обрисовать.

Мы постараемся показать связность между собой идеи обретения ясности, прозрачности и единства происходящего, идеи понимающей прорисовки перспектив, открывающих нам действительность, и идеи абсолютной правдивости в отражении реальности, которые все вместе и

* Статья подготовлена при финансовой поддержке РГНФ, проект № 12-03-00247а.

должны были бы приближать воплощение идеального целостного существования. Не секрет, куда ведут подобные благие намерения. Вместе с тем примечательно, что эти и все похожие на них пожелания в той или иной форме, но обязательно реализуются, вдохновляя людей своим духом изменений, надежд и ожиданий, однако при более близком рассмотрении они оборачиваются всего лишь разоблачениями и рушатся как картонный домик, так и оставаясь неуловимой мечтой.

1. Сначала о самой мечте

При сравнении различных критических оценок того или иного периода в истории философии вдруг становится понятно, что человек, в самом деле, всегда остается существом романтическим, сколь бы далекими от романтических представлений не были его мысли. Стремление человека достичь идеала неискоренимо. Этот романтический дух на разные лады выражает себя в неизбывной тоске по некоему утраченному Единству, целостности, гармонии, совершенству. Философия XX в. нисколько не ушла и не избавилась от такого ведущего мотива всякого умонастроения. Пути проявления его были самыми разными, но так или иначе оно дает о себе знать. Будь это претензии материализма или идеализма, но в них всегда оно присутствует.

Заслуга философии XX в. заключалась именно в том, что эту призрачную черту, пролегающую между материализмом и идеализмом, она постаралась безжалостно стереть, выявляя таким жестом как раз сам этот дух. Так или иначе, всегда обнаруживает себя тоска по целостности, тяга к тому, чтобы быть повсюду дома, как лаконично определял философия Новалис, и это характеризует всякий романтический дух. Но этот дух и есть плоть от плоти сам человек.

Принципиальное отличие философствования XX в. от философствования классических романтиков XIX в. заключается в том, что первые в отличие от вторых ищут эту целостность не в чем-то духовном, вплоть до ухода в мистическую отрешенность, не исключительно в творческом разуме, а через принципиальное включение в этот процесс телесной компоненты, через поиск возможности инкорпорировать тело в мысль (вотелесить тело в мысль). Порою скрытое подразумевание Единого и Целостности в размышлениях современных философов не мыслится возможным без соучастия телесного начала, тела как такового. Этот аспект находит свое отражение в самых разных понятиях, экзистенциалах и концептах, в которых на первый план выходят те или иные моменты, связанные с телесностью или материей, — энергия, сила, вещь, чувственность, желание, наслаждение, страсть и т. п. У Хайдеггера, например, мы обнаруживаем стремление вернуться к типу философствования, присущего первым философам (досократикам), которые якобы сохраняли эту связь с Единым, задавшись по существу вопросом о бытии, который уже утрачивается в позднейшей философской мысли, внесшей раскол в этот вопрос, и выбрав в нем одну лишь его сторону — сущее.

Но что это, как не проявление все того же романтического духа, тоскующего по потерянному Единству, некоему подлинному измерению бытия, некогда доступного человеку? То же самое можно выявить во всех других фи-

лософиях, хотя бы посредством констатации невозможности обретения такого единства и принципиальной его небывшести.

Однако еще раз отметим, что важнейшим фактором и определяющей отличительной чертой философской традиции XX в. можно считать ориентированность мысли на тематизацию вопроса о бытии и его единстве через проблематику телесного. Это достигается посредством, во-первых, осознания сомнительности привилегированности положения чистой мысли (рацио) в отношении с ее реальным чувственно-данным присутствием в мире, во-вторых, осознания принципиальной невозможности обретения этого единства. Тем не менее парадокс состоит в том, что фиксация в интеллектуальных практиках этого второго осознания является, с одной стороны, типичным продолжением неизбывного существования этого стремления, а с другой стороны, подтверждением тщетности надежд на достижение его цели. Привлекаем ли мы тексты Сартра или Левинаса, Хайдеггера или Лукача, Делёза или Деррида, но так или иначе мы находим свидетельства именно этого.

Когда естественно-научные данные отсылают к разнообразным видам такой двойственности в наблюдаемых явлениях (квантовая теория, теория относительности и т. п.), для тех, кто далек от признания философских норм доказательности, может стать вполне убедительным анализ судьбы субъекта в западноевропейской традиции, предложенный Ж. Лаканом. Он показывает, что субъект принципиально расколот, представляет собой исходную множественность, изначально проникнут Другим, вечно ускользящим от него, но который побуждает субъекта пребывать в непрестанном движении-стремлении к нему, наподобие перводвигателя Аристотеля. Отождествления не происходит, обретение покоя всегда остается мнимым. Человек всегда есть не то, не то и не то. Поэтому и он, и его социальные отношения всегда могут быть охарактеризованы наречием «еще»: ещё, ещё и ещё (см. Лакан, 2011). Человек есть нехватка, некая продуктивная пустота, в пределе — ничто: «Платон спокойно, мужественно вглядывается в проваливание человека, да, человек проваливается в никуда, в ничто. Он не просто неуловим, его *нет...*» (Бибихин, 2012: 228).

У Лакана подобная парадоксальность человеческого бытия раскрывается через анализ феномена наслаждения. Поиск наслаждения — это поиск наслаждения другого, которое ему-то, встреченному другому, и должно быть либо известно, либо присуще. И каждый раз он сталкивается не с тем: полагая, что именно в другом возможно и реализуется наслаждение, которого лишен я, другой всегда оказывается неуловим, всегда остается на дистанции от меня. Недостигаемость, сохранение принципиальной другости, лежащей по ту сторону данного здесь и сейчас другого, становится тем самым большим Другим. Женское, определенное им как *символ* нехватки, сближается тем самым с большим Другим, ускользящим от человека, но дающим о себе знать в виде симптома (которым может выступать и сама женщина)¹.

Человек не имеет возможности восстановить утраченную, якобы некогда бывшую у человека связь с единством, потому что он изначально, будучи

¹ Об этом же свидетельствует изобразительное мышление (см.: Франкастель, 2005: 98–99).

именно *земным* человеком, является лишенным этой связи и никогда, соответственно, ее не имел, кроме как в символическом представлении. Это было ясно и классику теории искусств Дж. Рёскину: «Природа никогда не явна и всегда недоступна, она всегда таинственна, но вместе с тем всегда в избытке; ты всегда видишь что-то, но никогда не видишь всего» (Ruskin, 1900a: 193), поэтому «МЫ НИКОГДА НИЧЕГО НЕ ВИДИМ ЯСНО ...Все, на что мы смотрим, будь оно большим или маленьким, близким или далеким, несет в себе одинаковое количество тайны...». И в итоге, в отношении искусства Рёскин выводит приблизительно тот же тезис, который мы здесь будем поддерживать: искусство, претендующее «на ясное видение, бессмысленно, потому что его никогда не может быть» (Ruskin, 1900b: 69-60)².

Поэтому человек определяется своим стремлением связать в «зримое» единство множественность своих частей с помощью символа, будь то слово — в мифосе, куда вовлечен человек и своей мыслью, и своим телом, — или будь то образ. Мифологически Единство воспроизводится как символ, которому в соответствие поставлены различные процессы в природе, переживаемые в живом участии и вовлеченности в нее. Когда М. Мерло-Понти стирает четкую грань, пролегающую между человеческим бытием и бытием мира, достигая этого посредством осмысления тела, данного нам не в своих строгих замкнутых границах, а всегда открытого в мир, то здесь мы, вроде бы, возвращаемся к возможностям мифологического способа восприятия, обретающего свое единство с миром, переживая его в акте прикосновения, перетекания в него. На это были нацелены художественные практики XX в., их «порыв к первично-чистому (Ur-Reinen), который одновременно есть и порыв к первично-единому (Ur-Einen), доходит до начал, до истоков жизни, проникая в полное пророческих предчувствий царство, где дух, душа и чувства кипят, пока еще перетекая друг в друга» (Зедльмайр, 2008: 326).

Однако в моменте прикосновения тут же происходит и отталкивание от этого мира. Единство с миром и природой, которым, как мы думаем, обладает ребенок или первобытный человек, является мнимостью, романтическим вымыслом, таким достраиванием, стремящимся преодолеть внутренний раскол человека. Но это так, конечно, в том случае, если мы соглашаемся считать и того, и другого человеком. Тот же самый психоанализ, как нам кажется, вскрывает это известным разбором случая игры внука З. Фрейда с катушкой Fort-da (Прочь-тут) в его книге «По ту сторону принципа удовольствия». Конфликт с миром здесь налицо.

Можно допустить, что искомой целостностью наделено либо животное, либо Бог, однако от них-то человек и отстранился. Поэтому всегда животное как «идеал» остается позади, а Бог — впереди.

Но что следует из такого неутешительного признания, которое делает Ж. Лакан? Не выявляется ли здесь, помимо романтического, также и стоичес-

² Однако это не мешает Рёскину признавать, что по мере совершенствования художника исходной задачей для него является овладение искусством линии и прорисовки, чтобы «сделать свою работу насколько возможно сходной с изображаемым объектом» (Рёскин, 2013: 216).

кий дух человека? Не остается ли ему один достойный удел — проявлять мужество, терпение и силу, знаком которых становятся страдание и даже отчаяние, которое подводит черту под тем положением дел, когда человеку все же хватало сил и терпения, чтобы иметь смелость и достоинство им оставаться? И не является ли именно это проявлением зрелости человека и культуры, в противоположность все такого же романтического настроения, которое у Канта предстало в рационалистической вере в дух просвещения? Не оказываются ли кантовские речи, призывающие человека выйти из состояния несовершеннолетия посредством свободного разума (рассудочной деятельности) (Кант, 1966: 27), всего лишь детским лепетом, на что и обратили наше внимание современные мыслители эпохи постмодерна³? Или все же различные попытки засвидетельствовать закат эпохи постмодерна дают шанс надеждам Ю. Хабермаса о возможности завершения проекта модерна («рациональный проект совершенствования, просвещения, эмансипации» (Ваттимо, 2002: 9)), иллюзорность краха которого была лишь периодом обостренного переживания его незавершенности (см.: Хабермас, 2005), что и позволило усомниться в достижимости *через него* взросления человека, к чему призывал Кант?

Подобные вопросы, очевидно, до сих пор остаются открытыми. Однако нам хотелось бы предложить ряд иллюстраций (в основе которых будет лежать рассмотрение феноменов живописи и некоторых современных фактов воспроизводства реальности с помощью технических средств), которые бы подкрепляли и не списывали со счетов как вышеозначенную антропологическую позицию Ж. Лакана, так и оценку социальности и культуры, данную, например, Дж. Ваттимо: «Если у нас и есть идея реальности, то, исходя из нашего существования в ситуации позднего модерна, реальность ни за что не может быть понята как объективная данность, которая находится поверх или по другую сторону образов, преподносимых нам *масс-медиа*» (Ваттимо, 2002: 14).

2. От метафизической мечты к ее художественному воплощению

Искусство, и в частности живопись, в полной мере запечатлевает собою характер происходящих изменений в восприятии реальности. Классические оппозиции — природное/культурное, физическое/биологическое, материальное/ментальное, телесное/духовное, естественное/искусственное, внешнее/внутреннее, — посредством которых мыслилось признание чего бы то ни было реальным, в постклассическую эпоху перестают исполнять роль основоположения. Во многом снятие данных оппозиций стало возможным благодаря переосмыслению и реабилитации тела для индивидуальной человеческой жизни и его роли в социокультурном измерении. И именно этот процесс начинает

³ «В обществе *масс-медиа* вместо идеала свободы, построенного по модели самосознания, ...постепенно осуществляется идеал свободы, основанный скорее на колебании, множественности и, в конечном счете, эрозии самого “принципа реальности”. ...Должны ли мы противопоставлять ему (миру *масс-медиа*. — *И. К.*) ностальгию по реальности — твердой, единой, устойчивой и “авторитарной”? Такая ностальгия всегда рискует превратиться в невротическое отношение, в попытку воссоздать мир нашего детства (курсив мой. — *И. К.*), где семейные авторитеты были пугающими и успокаивающими одновременно» (Ваттимо, 2002: 14, 15-16).

давать о себе знать в рамках западноевропейской живописной традиции от эпохи модерна до эпохи постмодерна.

Культивирование отдельных технических приемов (например, прямой перспективы), используемых в живописной практике, позволило выявиться *сопротивлению тела*, которое с помощью разрабатываемых приемов стремились «опрозрачить» и приручить. *Тело, как ресурс бытия*, действительно, с одной стороны, всегда выступало препятствием и помехой для идеальных порывов человеческого духа, обретению им целостности реальности (полноты бытия). Однако, с другой стороны, именно оно манифестирует эту целостность простым фактом своего существования (оно *уже здесь* как «свершившаяся» целостность, хотя еще пребывает в развитии и постоянно ускользает)⁴, чем и побуждает способность воображения продуцировать этот «недостижимый» идеал.

Тело в новоевропейской культуре нередко оказывалось неким *средством*, запущенным в оборот для реализации определенной, рационально оформленной стратегии обретения идеала (для которой и вырабатывался изощренный инструментарий), но в результате в этом обороте оно стало превращаться в *содержание*. Становление такой стратегии, начатой с эпохи Возрождения, в ходе истории живописи приводит к неожиданной иллюстрации точности положения М. Маклюэна о том, что *средство и есть сообщение*. Интеллектуально подкрепленное включение в живопись прямой перспективы — это предложение нового эффективного *средства*, позволяющего добиваться в творческом процессе поставленных сверхзадач. История совершенствования мысли, пронизывающей это *средство*, приводит его к тому, что оно мыслится в качестве содержания (*сообщения*), которое должно сделать прозрачной ранее замутненную предрассудками реальность. Прямая перспектива в базовых теориях мыслилась как эффективное средство достижения реалистического отражения действительности, хотя очевидно, что для настоящего художника это никогда не являлось самоцелью.

Анализируя генезис искусства из различного рода физических практик, П. Флоренский устанавливает две отличающиеся линии: 1) линию *движения*, которая находит свое воплощение в *скульптуре*, а вслед за этим — в *графике*; и 2) линию *осязания*, которая выражает себя в пластике (*лепке*), а после — в *живописи*. Причем описание их характерных особенностей приводит к тому, что лепка, а следовательно и живопись, больше «влечется к натурализму. Это — подражание внешности предмета... В таком произведении частности преобладают над основным замыслом» (Флоренский, 2000: 130). В сущности это означает, что живопись сама по себе более склонна к внешнему подражанию, в то время как «скульптура если и есть подражание внешнему предмету, то — подражание внутренне музыкальное, отвечающее на впечатление предмета ритмическим внутренним зыгранием. <...> Следовательно, преобладание основного замысла над частностями» (там же). Линию *движения* П. Флоренский считает выражением композиционной связи в произведении, а линию *осязания* — конструктивной связи. Безусловно, когда мы имеем дело с конструкци-

⁴ «На выставке хорошее полотно *убивает* соседствующие с ним неудачные произведения. Сущее являет и себя, и небытие» (Жильсон, 2004: 160).

ей, то в ней присутствуют и элементы композиции, однако П. Флоренский считает, что *с началом господства прямой перспективы* композиция все больше и больше начинает утрачиваться, так как «дело ее — не давать глазу покоиться созерцанием ни на одной вещи, но всегда идти мимо каждой из них, беспредельность пустоты, где постепенно уничтожаются все конкретные зрительные образы и всякое нечто испаряется в ничто» (там же: 155).

Необходимо отметить, что смысл прямой перспективы значительно сложнее и не столь однозначен, как ее в целом справедливо для нашего контекста, но все же ограниченно оценил П. Флоренский, так как *«абсолютным правилом изобразительной проекции является искажение»* (Франкастель, 2005: 209), и «история перспективы не совпадает с историей художественного “реализма”: это также история грезы...» (Дамиш, 2003: 209). И хотя Леонардо да Винчи живопись считает тоже наукой (см. Леонардо да Винчи, 1955: 11), тем самым ошибочно полагая ее задачей проведение четкого разграничения сущего, сводя ее «к геометрии, и, путая природную точку с математической, понимает перспективу так, словно глаз — это точка...» (Дамиш, 2003: 246), тем не менее он отмечает, что переходы должны быть плавными и незаметными, благодаря чему «границы... будут неразличимы не только издали, но и вблизи» (Леонардо да Винчи, 2001: 423), что будет соответствовать теоретическому осмыслению самой границы: «Граница одного тела оказывается началом другого; начала и концы — одинаковой природы; следовательно, начала не являются частями тела. Границы тел не являются частью этих тел. “Ничто” — то, что не причастно никакой вещи. Следовательно, ...границы — ничто, и поэтому поверхность — ничто» (Леонардо да Винчи, 1955: 80).

История с прямой перспективой показывает ее причастность к мечте овладения универсальными средствами точного воспроизводства реальности, что лишней раз указывает на одну из существенных сторон искусства — его подражательную функцию⁵, при рассмотрении которой здесь мы сосредотачиваем свое внимание только на технических аспектах ее реализации. Как мы уже отметили, именно в этих рамках открывается связь новаций в классической живописи, начиная с эпохи Возрождения, с явлениями, характерными для современного общества массовой культуры. Для более четкого уяснения такого подхода можно обратиться к анализу существа эстетической теории Платона (в частности, поэзии), данному Р. Коллингвудом. Английский мыслитель показал ошибочность школьного понимания концепции Платона, в идеальном государстве которого будто бы нет места поэтам. Уточнение заключалось в том, что из государства изгнанию подлежат только те поэты, которые занимаются подражанием, в отличие от поэтов, преследующих подлинную цель искусства — магическую.

Заблуждение же Платона состояло в том, что он отождествил «подражательную поэзию с развлекательной, тогда как развлекательное искусство всего

⁵ «Мнение, что подлинное искусство не является отображением... не обязательно предполагает, что искусство и отображение несовместимы. <...> Изображение может быть произведением искусства, однако то, что делает его изображением, — это одно, а то, что делает его произведением искусства, — это другое» [Коллингвуд, 1999: 52].

лишь один из типов искусства-отображения...» (Коллингвуд, 1999: 57). Данное замечание Коллингвуда весьма существенно, потому что близорукость в отношении этого момента платоновской эстетики порождает ряд неточностей при интерпретировании существа изображения. С такими искажениями мы сталкиваемся в случае осмысления появившихся технических возможностей получения изображения реальности, первой из которых стала фотография.

Например, С. Сонтаг отмечает, что «фотография возрождает — в чисто секулярном духе — что-то вроде первобытного статуса изображений» (Сонтаг, 2013: 203), т. е. возрождает некогда утраченную искусством его магическую функцию, в чем отчасти якобы повинен и Платон, приравнявший «изображение к видимости» (там же). Однако, как было уже сказано, у Платона не всякий изображающий что-то поэт нарушает сакральную связь с реальностью, а только тот, для которого изображение — развлечение. Попытка же Сонтаг представить фотографию как имеющую магический характер оказывается малоубедительной именно в силу сделанной ею принципиальной оговорки о том, что фотография дана нам посредством секулярного духа. Внедрение секулярности девальвирует магическую силу, которая, вполне возможно, формально и инвестируется в акт фотографической съемки, но через его светский статус тут же и выветривается, оставляя на поверхности лишь момент развлечения, а не тайны, присутствие которой переживалось в каждом прикосновении к предмету, продолженному в акте его изображения, как это и было в древние времена.

Безусловно, это не исключает возможности понимания фотографии как искусства, осуществляющего магическую функцию, но вместе с тем это не означает, что такой взгляд может быть автоматически распространен на фотографию как таковую. Фотография как результат развития рационализированной техники является одним из способов движения к достижению прозрачности реальности (общества), ее полной подконтрольности, что, собственно, вытекает из логики науки эпохи Нового времени. В фотографическом изображении «преображается реальность как таковая — становится экспонатом на выставке, документом для изучения, объектом слежки... Фотография в потенции — средство контроля...» (там же: 204, 205), и в основе этого контроля заложена рассудочно просчитанная, а не магически-настроенная деятельность, устраняющая от процесса производства реальности «создателя изображения» (там же: 206). Даже если и согласиться с тем, что наука и магия — формально схожие стратегии взаимодействия с миром (заговорить-открыть, заставить работать на себя мир), различие их «методов» и содержания все же существенно. Именно на этом основании может быть поставлено под сомнение убеждение Сонтаг, что фотография начинает осуществлять ту же самую сакральную функцию, которую в первобытную эпоху мог реализовывать любой образ, так как он обладал «свойствами реального предмета» (там же: 207). Господство фотографии и последующих способов воспроизводства визуальных, слуховых, тактильных и прочих образов — это технический вариант сокрытия позиции субъекта, находящегося вне событий, над ними, сухо фиксирующего их как универсальный наблюдатель, на основании чего становятся возможными не только многообразие предложений потребления производимых представлений,

но и предписания, которыми человек, если он хочет таковым считаться, должен руководствоваться, беспрекословно и не задумываясь их исполнять, правда, отныне, следуя им, он уже лишен всяческих сакральных смыслов.

Определенные этапы в развитии искусства точного отображения действительности как возможного *средства* повышения его развлекательной составляющей демонстрируют, как искусство постепенно начинает становиться «не просто развлечением, но даже развлечением низкого пошиба» (Коллингвуд, 1999: 103). Развитие технологии имеет к этому самое непосредственное отношение: она позволила достигать почти что полноценного переживания артефактов как реальности, превращая тем самым *искусство в аттракцион*. Притягивая (*at-traho* — лат.) к себе подобными трюками, псевдомагическими и квазимистическими эффектами, в нашем восприятии оно становится сродни чуду, которому мы дивимся, но уже не как чему-то таинственному, а как тому, что предъявило себя целиком на поверхности, в которой можно просто раствориться, удобно расположившись в кресле перед экраном или монитором. Мы обласканы его прикосновением (*attrectatio* — лат.) и от нас уже особо ничего не требуется: ни сосредоточения для понимания, ни внутреннего усилия для осознания выраженных эмоций творца и пережитых собственных эмоций.

Сознательно сформулированная нами проблема-установка позволяет лишний раз разобраться с вышеуказанным постулатом М. Маклюэна, а именно прояснить, как стало возможно, что прием (*средство*) прямой перспективы, получивший с эпохи Возрождения свое принципиальное значение и прописку в искусстве, в ходе дальнейшей истории преобразовался в содержание (*сообщение*), раскрывающее себя техникой, так и не способной схватить саму реальность. Здесь обнаруживается возможность выявления органической связи (логическое ее предвосхищение и продолжение) между классическим искусством (важнейшей составной частью которого оказываются как раз таки прямая перспектива и представление о художественной целостности, *механистично* создаваемой по образцу устройства органического тела (см. Арасс, 2012: 321)) и современными *технологиями*.

Прямая перспектива *как средство*, заручившись поддержкой со стороны науки, стала принципом, обретшим самостоятельную жизнь и начавшим определять содержание развивающейся новоевропейской культуры. Торжество новоевропейской науки, проявившее себя в полной мере и в эстетической сфере, привело к расцвету технологий, технического способа отношения к жизни, который неумолимо ведет саму эстетическую сферу в ее классическом виде к самоупряднению. На смену ей приходят различные изощренные техники воздействия на человека, успешно осуществляющие манипулирование им.

3. Прагматичное воплощение мечты

Рассмотренные выше метафизические и эстетические аспекты неоспоримо связаны с современным типом общественной ситуации. Оставляя в стороне тему погружения с помощью техники в виртуальный мир, мы хотели бы обратиться к схематическим и психологическим особенностям функционирования одной из ветвей современной — так называемой четвертой — власти,

так или иначе несущей на себе печать техники. В начале для ее краткого рассмотрения приведем две показательные цитаты, отражающие столкновение двух стратегий отношения к реальности. Одно высказывание принадлежит Ф. Ницше, считавшему, что нравственностью могут умело пользоваться абсолютно безнравственные, в связи с чем существует трудность «добиться *понимания*... Каждый поступок трактуется превратно. Чтобы не быть постоянно распинаемым, следует запастись *масками*» (цит. по Свасьян, 1990: 20). В противовес этому вспоминаются слова Г. В. Лейбница о том, что некоторые мыслители «не имеют желаний видеть обнаженную истину, может быть, из боязни, что она окажется менее приятной для них, нежели заблуждение, а вместе с этим не желают знать красоту творца всех вещей, источника этой истины» (Лейбниц, 1989: 95).

Фигура современного журналиста удивительно непротиворечивым образом сочетает в себе работу двух этих максим. Классическое представление о журналисте как *исследователе* сложных и важных, причем не только сиюминутных, фактов общественной жизни уже во многом себя исчерпало в силу его трансформации в некую формирующуюся сущность, которую мы назовем сенсоратор⁶.

Сенсоратор — парадоксальная фигура, которая, сохранив в себе черты интеллектуала, ассимилировалась с манерой поведения массового человека. Таким образом, он является ни первым, ни вторым. Это пограничное явление, что очевидно фиксирует его техническую роль — посредник между источником и получателем информации. Он явно не интеллектуал, так как ему не хватает глубины знания и строгости подхода к данным сведениям, порою он оказывается просто невежественным, но не признает этого, однако в глазах обывателя он на удивление похож на интеллектуала в силу того, что располагает обилием информации, которую легко спутать со знанием. Но он и не массовый человек, хотя внешне обладает его свойствами. Массовый человек все же дрейфует в сторону наличия у себя твердых убеждений, у сенсоратора не должно быть никаких убеждений. Интеллектуал думает и иногда мыслит, сенсоратор не думает и тем более не мыслит, он отождествляется с информацией и становится ее специфическим проводником, думать ему некогда, так как он зависим от возрастающих скоростей передачи сообщений.

Императив информационной империи состоит в том, что в мире все должно быть *прозрачно и известно*, каждый имеет право знать обо всем. Действие этого императива ведет к всенадзорности, слежке и подозрительности, что в свою очередь толкает к утаиванию и скрыванию всего и вся. Тотальная демократия информации лишает общество стабильности. Мир свободы слова становится несвободным от им же порождаемой информационной машины, в которой сенсоратор оказывается одним из важнейших приводных ремней.

Сенсоратор — полностью прозрачная инстанция, орган, формально лишенный какой-либо идеи, это «пустой объект», или «пустое место» (в терминологии Ж. Делёза), обладающее «качеством» подвижной и восприимлющей все

⁶ Сенсоратор — чувствующе-воспринимающий «орган», настроенный на сенсорность (от *англ.* sense — чувство, ощущение; sensation — сенсация).

сингулярности. Она осуществляет беспорядочный бег по информационным полям, которые смешиваются в одну, пока что сложно определимую информационную смесь. Здесь утрачивается необходимость в понимании и осмыслении передаваемых и потребляемых сообщений, которые несут на себе коды других значений, не прочитываемые с листа, а поступающие, наподобие 25-го кадра, в подсознание реципиента. Сенсор теряется и исчезает в этом потоке информации, которая им же проводится. Ускоренность кадровки устраняет его из непосредственного процесса производства, поэтому остается загадкой, что на самом деле прошло в бите его информации. Сенсор оказывается таким элементом, который, попадая в локальные места, создает там локальный источник различия, сбоя существующей информации своим присутствием, унося на себе это приращённое различие дальше. Этот блуждающий «фокус» не способен знать, где информацию привносит он, а где она ему вручается для передачи независимо от него. Он становится странной машиной со структурой решета.

Интуитивное ощущение абсурдности такого положения приводит к отказу от каких-либо попыток что-либо изменить, к признанию их тщетности при столкновении с уже пришедшим биороботом. Он просто действует, принимая на себя множество информационно-силовых линий, пронзающих его «интеллектуальную» плоть, плодя новые. Он действует, сохраняя иллюзию, что это подлинно его действия. Эти причины вынуждают сенсора определять для себя наиболее приемлемую стратегию деятельности, в которой одну из главных ролей играет сенсация (действительная или сфабрикованная).

Современный журналист теперь предназначен для исполнения лишь функциональной роли — роли ретранслятора информации, творческая черта которой состоит лишь в комбинаторике. Он выступает в качестве технического агрегата, чувствующего механизма, запрограммированного к чуткому восприятию эмоций, аффектов, переживаний, мыслей и интересов и конденсирующего в себе целый спектр алгоритмов правильных реакций на них.

Качество здесь заменяется количеством: увеличение количества инъекций разнообразных эмоций должно выступать критерием качественного совершенства эпохи, а комбинаторика, осуществляемая сенсором, оказывается комбинаторикой империи информации. Собственно «обработка» материала подразумевает рубрицирование вырванного из хаотически движущейся массы содержания фрагмента в таблицу ведущих тем, обслуживающих и обеспечивающих любопытство и интерес публики. Выбор осуществляется набрасыванием сетки классифицированных значений на беспорядочный массив движения. Сенсор пробегает по семантической сетке, собирает на себя многообразие значений и, согласно сложившейся технологии формирования информации и своей индивидуальной психофизиологической природе, передаёт скомпонованный отчёт. Курсирующая точка выступает узловым фактором, который заводит механизм перемещения информации по информационному полю. Информацией сенсор связывает себя, через неё и транслирует свою индивидуальность. Эта возможность делает из него машину желания информации, хотя на деле последнюю желает не он, а она его, отчего её истинное назначение он и не понимает. Корпорация сенсаторов невольно оказывается явленным коллек-

тивным творцом, скрывая собой, возможно, настоящих творцов. Он вписывает рождённый смысл в клетки таблицы значений, которые опять включаются в поток движущихся в их пространстве сенсаторов, подтверждающих себя как мобильное и динамическое «пустое место». В этом информационном циклотроне журналист превращается в массового человека, впитывающего любую информацию и поглощённого ею, закрепляя и за массовым человеком качества «пустого объекта». Массовый человек оказывается замкнутым «пустым объектом», желающим безмерно расширяться, сенсатор — пробитым насквозь, сетчатым «пустым объектом», пропускающим через себя воду информации. Конвейерный способ социальных взаимоотношений, становясь реальностью общественной жизни, превращает сборщика в придаток конвейера.

И вот в этих условиях при всей своей схематичной отрешенности от реальности сенсатор все же берется выказывать свою живую заинтересованность в реальности, демонстрирует прямоту своего обращения к ней и стремление обнаружить ее подлинность и чистоту, и для этого, как ему кажется, самым эффективным средством может быть только *разоблачение*.

Наиболее ярким выразителем светской тенденции пафосно-разоблачительного срывания масок можно признать Вольтера, блестящего стилиста и больше публициста-журналиста, чем философа. Вольтеровское «Раздави гадину!» было эмоциональной реакцией на лживость, корыстность и нетерпимость клерикалов, которые, погрязнув в своих грехах, лицемерно продолжали поучать наивных и доверчивых прихожан. Однако брошена эта фраза была в личной переписке с Д'Аламбером, вовсе не прилюдно, что стало типичным не только для современной блогосферы и «желтой прессы», но и для вполне репрезентативных изданий. Примечательно, что Вольтер, иронически утверждавший о рождении религии как результате союза мошенника с глушцом, сам был вполне преуспевшим мошенником. Разве не об этом свидетельствуют денежные махинации Вольтера при дворе Фридриха II (а также, по некоторым данным, откровенная кража рукописи Фридриха)? Однако это вовсе не мешало ему обличать других мошенников. Факты собственной биографии его не особо смущали: пусть шапка горит, но крик «Держи вора!» не только эффектен, но и эффективен; я буду срывать с других все возможные маски, скрывая таким действием-маской свое собственное лицо, свою неприглядность и пустоту.

В то время как церковь своих оппонентов уничтожала, предавала анафеме и остракизму, Вольтер призывал проявлять к ним терпимость, если у них есть понимание и готовность нести ответственность за свои мнения, в том числе и перед судом. Подобное понимание журналисту вменяется вдвойне. Почему?

Потому что он выступает с претензией на власть! Пренебрежение рациональной строгостью (но рациональностью не высокомерной, а осознавшей в ходе исторического развития свое скромное, порою трагичное место в бытии, и принявшей человека как «расколотого» существа), критическим подходом к самому себе, боязнь аналитической сухости и сдержанности — это, в целом, нормально для творческого человека. Но тому, кто берет на себя властные полномочия, необходимо переориентироваться с творца на аналитика. Поэтому журналист, подразумевающий подобную миссию, чтобы не быть пустотой,

должен включать себя в мир как аналитик. Не срывать ради своего честолюбия маски, а выбирать путь выверенной и корректной аргументации.

Поражает то, что экзальтированно-обличительный порыв, который присущ современной публицистике, становится питательной средой безответственности. Когда тебе гарантированы всевозможные бонусы (даже в случае политических гонений), если ты предстаешь поборником правды и справедливости, ты не утруждаешься оценить средства, которые тебя таковым сделают.

Утраченная бережность в отношении мира восстанавливается образованием, в котором базисным всегда выступал аналитический компонент, и нравственным воспитанием. Последнее выглядит очень уж тривиально и декларативно, однако возражением этому может быть только мужественная готовность к поступку и его *свершение*. Принятие роли четвертой власти сопряжено с пониманием, что слово — это не просто свободно издаваемый звук, а эффективное средство управления. Власть — это ответственность если не перед современностью, то точно перед историей. Сегодня институт памяти во многом дезавуирован, отсюда и краткость нашей памяти, безразличие к последствиям наших слов и действий, что в полной мере демонстрирует тип журналиста-сенсатора, для которого понятия памяти или истории стали эфемерными категориями. Ставка жизни — оперативность, сиюминутность, скорость и молниеносное стирание, снимающее всякую ответственность.

Думается, что это хоть и затянувшееся, но все же временное помутнение рассудка. Бесследность все же проступит в нашем наследии, в том, как мы наследили. Журналист-убийца как властитель разделит не меньшую степень ответственности перед историей, что и любой людоед-правитель. И пока в сознании это никак не закрепилось, журналистское «убийство» будет восприниматься всего лишь в качестве метафоры.

Поэтому вполне правомерно возникает вопрос: на каких весах взвесить и как определить, что чудовищнее по своим последствиям — уничтожение душ в безостановочном и бездумном срывании масок или физическое убийство? Можем ли мы с абсолютной уверенностью утверждать меньшую губительность и болезненность первого по сравнению со вторым?

Это не означает, что маски не будут срываться или что это занятие следует оставить в силу его пустоты и бессмысленности. Здесь необходимо удерживать некий экзистенциально значимый факт, что, срывая маску с другого, ты встречаешься не только с другим, но и с самим собой. За всеми срываемыми масками сокрыта наша собственная маска или, что еще страшнее, наше собственное, пугающее нас лицо, которое мы нередко не решаемся признать. Этот отказ обусловлен отчасти безапелляционным господством рационального проекта, который позволял человеку переживать себя как будто бы находящимся вне эмпирической ситуации, в которую он полноценно вовлечен, и, проникшись этой идеей венаходимости, он поддавался соблазну считать себя стоящим вне оценок, но оценивающим и судящим с позиции вечного странника, вдруг схватившего мечту о реальности самого себя.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Арасс Д.* Плоть, благодать, возвышенное // История Тела: в 3 т. / под ред. Алена Корбена и др. — Т. 1: От Ренессанса до эпохи Просвещения. — Москва, 2012.
2. *Бибихин В. В.* Собственность. Философия *своего*. Санкт-Петербург, 2012.
3. *Ваттимо Дж.* Прозрачное общество. — Москва, 2002.
4. *Дамиш Ю.* Теория облака. набросок истории живописи. — Санкт-Петербург, 2003.
5. *Жильсон Э.* Живопись и реальность. — Москва, 2004.
6. *Зедльмайр Х.* Утрата середины. — Москва, 2008.
7. *Кант И.* 1966. Ответ на вопрос: что такое Просвещение? // Сочинения в 6 т. / И. Кант.— Т. 6. — Москва, 1966.
8. *Коллингууд Р. Дж.* Принципы искусства. — Москва, 1999.
9. *Лакан Ж.* Ещё (Семинар, Книга XX (1972/73)). — Москва, 2011.
10. *Лейбниц Г. В.* Опыты теодицеи о благости Божией, свободе человека и начале зла // Соч. в 4 т. / Г. В. Лейбниц. — Т. 4. — Москва, 1989.
11. *Леонардо да Винчи.* Избранные естественнонаучные произведения. — Москва, 1955.
12. *Леонардо да Винчи.* Суждения о науке и искусстве. — Санкт-Петербург, 2001.
13. *Рёскин Дж.* Лекции об искусстве. — Москва, 2013.
14. *Сонтаг С.* О фотографии. — Москва, 2013.
15. *Свасьян К. А.* Фридрих Ницше: мученик познания // Соч. в 2 т. / Ф. Ницше. — Т. 1. — Москва, 1990.
16. *Флоренский П. А.* Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. — Москва, 2000.
17. *Франкастель П.* Фигура и место. Визуальный порядок в эпоху Кватроченто. — Санкт-Петербург, 2005.
18. *Хабермас Ю.* Модерн — незавершенный проект // Политические работы / Ю. Хабермас. — Москва, 2005.
19. *Ruskin J.* 1900a. Modern painters. Vol. 1 // Ruskin, John. The complete works. Vol. 2. N.Y., The Kelmscott Society Publishers.
20. *Ruskin J.* 1900b. Modern painters. Vol. 4 // Ruskin, John. The complete works. Vol. 5. N.Y., The Kelmscott Society Publishers.