

И. Дацкевич

# **Феномен массовой культуры**

*(I часть)*

2012 г.

# Содержание

Medium is message.....	2
Remark/remix .....	4
Массовое искусство как феномен XX века .....	5
Массовая культура как носитель идеальной информации.....	6
Stillborn-автор в произведениях массовой культуры .....	9
Разрушение «Я». Функциональность.....	10
Недоверие к реальности. Массовая культура как «коллективное бессознательное» .....	11
Запретное и мёртвое. Порнография как часть массовой культуры .....	15
«Добро-зло» в массовой культуре. Неодогматизм .....	18
Массовая культура и массовый потребитель .....	24
<i>Послесловие .....</i>	<i>28</i>
<i>Дополнение.....</i>	<i>29</i>
<i>Второе дополнение: принцип включения/исключения, трагичное и комичное в искусстве, абсолютизация комичного в массовой культуре .....</i>	<i>31</i>
<i>Ремарки .....</i>	<i>35</i>

## Medium is message

Канадский философ и литературный критик МакЛюэн, говоря о специфике коммуникативного общества XX века, как-то выдвинул тезис «medium is message». Философ оказался пророчески прав даже несмотря на то, что наделял данный тезис преимущественно позитивным значением. По мысли МакЛюэна, будущее человечества неизбежно движется к состоянию коммуникативной утопии, в которой все будут жить на абсолютно равных правах, осуществляя единый в равной мере выгодный для всех проект. Здесь он, возможно, допустил ту небольшую неточность, какую до него допускали многие философы и политики, пытаясь рассматривать общество с позиций объективного идеализма. Так, слишком социально понимал человека Платон, создавая в «Государстве» такую модель власти, какую теперь бы назвали тоталитарной. В XX веке ошибались те, кто пытался подобную модель воссоздать в реальности. Все они немного отдалялись от понимания изначальной сущности человека, потому что считали его природу изначально только социальной и были уверены в том, что все позывы индивидуальности возникают лишь со временем как дальнейшее совершенствование его в роли элемента социального механизма. Подобная мысль была навсегда закреплена в крылатом «homo social bestia est». Однако, вопреки многим ранее сформированным предположениям, современная (и социальная, и личностная) психология открыла поразительную, на первый взгляд, истину — «человек стремится к одиночеству». Это странно, но полностью объяснимо и доказуемо. Индивидуальные позывы обнаруживаются даже на самых ранних этапах развития личности. Ещё в младенчестве ребёнку присущи оригинальные реакции, особые, выработанные в конкретных ситуациях рефлексы. И это совсем не означает, что конкретный ребёнок развивается как-то «не так», скорее, именно отсутствие индивидуального в его поступках можно интерпретировать в качестве негативного фактора. Каждый человеческий индивид развивается оригинальным образом. Ещё до рождения, в утробном состоянии, он развивается из эмбриона в человеческое дитя под воздействием генного наследия матери, отца и почти всех предков с обеих сторон. Кроме того не стоит забывать об уже действующем внешнем факторе. Идеальной беременности не существует, за 9 месяцев (т. е., по сути, за целый год) не может не случиться ничего, что не повлияло бы на дальнейшие особенности развития будущего человека. (Имеются в виду, конечно, события с положительным влиянием, хотя всё, что происходит с будущим младенцем, — это, к сожалению, уже судьба). Общеизвестен тот факт, что всё совершаемое беременной матерью, все, что она делает, переживает, и даже всё то, что она ест и пьет, всецело отражается на характере рождённого ею человека и также отражается на его внешних физиологических качествах, которые, в свою очередь, будут при любом соприкосновении с социумом формировать, опять же, индивидуальные черты его характера. Таким образом, человек уже входит в этот мир индивидуумом, и вся дальнейшая жизнь способствует его индивидуализации. С одной стороны, он действительно «social bestia», поскольку его индивидуальность сформировалась в результате непрерывного взаимодействия с социумом, но с другой стороны — формирование его индивидуальности не является главной целью социума. Напротив, оно становится хоть и небольшим, но всё же препятствием к достижению многих его целей. Идеальным представителем социума был бы киборг, а никак не живой человек, всегда требующий по отношению к себе каких-нибудь исключений.

Итак, человек всегда индивидуален. Не социум выбирает его, а скорее он сам совершает какие-либо поступки, способные каким-либо образом сформировать его дальнейшую судьбу. Человек не рождается «со шпорами на пятках» или «седлом на спине», но всегда рождается с определённым генетическим наследием, которое может употреблять как во вред, так и в пользу себе и другим, а также рождается в определённой социально-культурной ячейке, которую он всегда вправе переменить на другую, если она ему ближе, а также вправе не принимать во внимание ни её, ни другие социально-культурные ячейки. Каждый человек сам себе Бог. Каждый человек по своей природе свободен. По этой же причине ни один человек не имеет права пренебрегать свободой другого. Отсюда логический вывод, что же такое общество и как оно на самом деле должно функционировать. Нам следует взять на веру предположение, что ни одно общество не поддаётся абсолютной иерархии, что любое общество — это условный союз людей, созданный с целью достижения какого-либо общего блага. Само по себе достижение такого блага уже способно выступать в роли разобщающего фактора (так, например, в мирное время люди меньше нуждаются в общении, нежели с наступлением войны). Но возрастающая потребность в новых или утраченных старых благах способна снова объединять индивидуумов между собой. Это не значит, что каждый из них сразу же перестаёт быть личностью, теряет свою Я-концепцию и сознательно перестаёт думать о себе. По собственной воле человек о себе никогда не забывает. Такое происходит только в случае, если общество существует в тоталитарном режиме. Тоталитарный режим, навязывающий всем один вариант поведения и одну цель, есть режим преступный по отношению к личности. Он нарушает главное право каждого человека — право на самореализацию. В тоталитарном режиме нет человека, поскольку в нём нет выбора. Вместо выбора в нём существует общее правило. Режим демократический, напротив, предлагает вариант мирного сосуществования индивидуумов, заменяя общее правило проявлением толерантности. Здесь мы подходим к главной проблеме данной работы — к вопросу о том, насколько является возможным осуществление только что обрисованного нами идеала демократического режима в обществе, являющимся полностью информационным. Если мы вернёмся к тезису МакЛюэна, то первым, на что мы обратим внимание, будет слово «message». Что оно здесь обозначает? Только ли «информацию» или что-то ещё? Скорее всего, МакЛюэн, будучи сторонником демократической модели общества, не верил в возможность обратного прочтения данного термина, так же как не верил в возможность какой-либо не совсем благоприятной черты такой модели. Нашей же целью будет поверить как в первое, так и, к сожалению, во второе. Что ж, приступим. Английское «message» в одном из значений понимается как «manipulate», т. е. власть посредством информации. Причём это «власть» в её негативном аспекте, власть как принуждение, как полное пренебрежение только что постулированными естественными правами человека. Вопрос, *кто* и над *кем* может иметь подобную власть в демократическом обществе? Здесь может быть только два крайне противоположных мнения: «никто ни над кем» и «каждый над каждым». Если верным будет первое, то тогда опасаться нечего; прекрасный идеал абсолютно свободного человека будет достигнут путём верной ему демократии. Если же верным окажется второе, то, значит, не всё так просто, т. е. демократия имеет и обратную, не очень приятную сторону. Что-то вроде общества, где каждый — раб другого. Надеюсь, не всё так плохо, но всё же продолжу именно в этом направлении. Вот мы с вами предположили, что демократия имеет свою обратную сторону и мы сможем теперь доказать это, если прочтём тезис МакЛюэна наоборот, учитывая так ловко скрывшийся негативный подтекст термина «message».

Мы получим: «Manipulate is Medium». Теперь давайте ответим себе вот на какой вопрос: что такое «Medium» в обществе *демоса*, т. е. социально сплочённых масс? По сути это нечто можно так и назвать — «масс-Medium», иными словами — массовое средство получения информации (или того, что может быть в качестве неё предложено). Если учесть, что в обществе *демоса* нет никакой принципиально новой информации, нет пророков и диктующих свою волю тиранов, то верным получается вариант, написанный в скобках. Мы все как представители *демоса* не должны узнавать ничего нового, включая свои телевизоры или слушая радио. Вся информация вроде бы уже вокруг нас. Но зачем же тогда телевидение, радио и прочее масс-медиа?

## Remark/remix

Современный человек существует в окружении огромного количества информации. Однако несмотря на внушительные масштабы, она целиком сводится лишь к двум типам. Первый тип можно назвать «remark». «Remark» представляет собой информацию от кого-либо. Это информация в ответ на информацию, особый, как бы упрощённый тип рефлексии, служащий пояснением в случае согласия субъекта восприятия (реципиента) с тем, что он воспринимает. Это может быть и фраза в блоге, оставленная под каким-либо постом как реакция на его содержимое, и просто ответная реплика в диалоге. Эти два типа речевого мышления в современном мире если ещё не слились, то, по крайней мере, полностью уподобились друг другу. Так, например, современный речевой этикет предполагает молчание оптимальной реакцией на высказывание, по каким-либо причинам нам неприятное, исключая, конечно, тот вариант, когда это высказывание напрямую нас оскорбляет. Но и в том, последнем, случае правильно будет ввести в разговор в качестве ответа не характеристику собеседника, а скорее характеристику самого высказывания.

Таким образом, мышление человека внутри информационного общества происходит по простой двусоставной системе принятия и непринятия информации. В первом случае идет ответная remark-информация, во втором — получаемая информация просто не принимается, а ответом становится нулевая информация. Внутри информационного общества, т. е. в условиях непрерывного потока всегда новой информации, такое мышление представляет собой постоянное довершение уже созданной информационной структуры. Remark — это высказывание, но высказывание, никогда не бывающее абсолютно самостоятельным. Это своего рода *post scriptum* к чужому высказыванию. Неслучайно в синонимическом гнезде этого слова имеется и понятие *comment*. Можно, говоря про современную культуру в целом, помыслить её как *comment-культуру*, культуру, дополняющую что-либо уже давно существующее, например, «вечные ценности» — любовь, доброту, искренность. Все три свойства постоянно преподносятся каждому индивиду в качестве универсальных сингулярностей, тогда как само общество, их преподносящее, живёт не их значениями, а только их образами. Любить в нём значит говорить «люблю», быть искренним — говорить то, что по определению не может быть ложью.

Однако в современном мире человек часто сталкивается с информацией, уже не предполагающей даже такой примитивной рефлексии. Этот иной тип можно обозначить словом *remix*. *Remix* — это буквально «перемешивание». В данном случае — перемешивание информации с целью выдать получившееся в качестве *remark*. Такой тип функционирования информации не предполагает рефлексии вообще. *Remix* — это информация, которая транслируется из сознания в со-

знание, не требуя их функционирования в качестве реципиентов. Это то, что многие называют «информационным вирусом» и что я предпочитаю воспринимать, скорее, как симптом главной болезни общества массового типа — отсутствия индивидуальной воли. В качестве чего эта воля должна себя проявлять, я скажу позднее, сейчас же нашей общей целью является осознание вреда, наносимого данной болезнью.

Главной её угрозой является перспектива отказа от возможности рефлексивного восприятия. Человеку в информационном обществе в принципе нет необходимости мыслить и понимать окружающий его действительный мир, мир сам навязывается ему в виде готовых схем взаимодействия с миром. Человек пребывает в действительном мире в роли субъекта манипуляции. При любой необходимости он может уйти из него в мир художественной реальности, поскольку последний ежедневно производится уже конвейерным способом. Современного человека окружают бездны информации, но никогда нет необходимости хотя бы что-то из этой информации референтировать. Он просто пропускает её через сознание, даёт перемешиваться с другой. Он выдаёт remix информации, когда его собеседник ждёт от него remark.

Логический вывод, что желанное будущее информационного общества — за мышлением по типу remark, но в настоящей реальности каждый из нас чаще всего сталкивается именно с remix-мышлением.

Возникает настороженный вопрос «почему?», чтобы ответить на который, понадобится весь остальной текст данной работы. В нём я в более-менее свободной эссеистической форме постараюсь рассмотреть сами основы массово-информационной культуры и попытаюсь гипотетически сформулировать мысль о том, что же такое массовая культура как культурный феномен, для чего она существует в современном мире и какова её основная функция.

## **Массовое искусство как феномен XX века**

Для того чтобы лучше оформить направление нашей мысли, давайте обратимся к одному из основоположников понятия «массовая культура» — к Х. Ортеге-и-Гассету. В «Дегуманизации искусства» Гассет, определяя искусство начала XX века, пишет о его специфике: «Если новое искусство понятно не всем, это значит, что средства его не являются общечеловеческими. <...> [Н] а протяжении XIX века художники работали слишком нечисто. Они сводили к минимуму строго эстетические элементы и стремились почти целиком основывать свои произведения на изображении человеческого бытия. Здесь следует заметить, что в основном искусство прошлого столетия было, так или иначе, реалистическим. Реалистами были Бетховен и Вагнер. Шатобриан — такой же реалист, как и Золя. Романтизм и натурализм, если посмотреть на них с высоты сегодняшнего дня, сближаются друг с другом, обнаруживая общие корни.

Творения подобного рода лишь отчасти являются произведениями искусства, художественными предметами. Чтобы наслаждаться ими, вовсе необязательно быть чувствительными к неочевидному и прозрачному, что подразумевает художественная восприимчивость. Достаточно обладать обычной человеческой восприимчивостью и позволить тревогам и радостям ближнего найти отклик в твоей душе. Отсюда понятно, почему искусство XIX века было столь популярным: его подавали массе разбавленным в той пропорции, в какой оно становилось уже не искусством, а частью жизни. Вспомним, что во все времена существовали два различных типа искусства, одно для

меньшинства, другое для большинства, последнее всегда было реалистическим. <...> Вот почему новое искусство разделяет публику на два класса — тех, кто понимает, и тех, кто не понимает его, то есть на художников и тех, которые художниками не являются. Новое искусство — это чисто художественное искусство».

Из всего этого можно сделать вывод, что к началу XX века искусство завершило свою назидательную функцию. Собственно, это не стоит здесь доказывать, поскольку это общеизвестная культурологическая теория. Важно задаться другим вопросом. В обществе образовалась определённая культурно-эстетическая лагуна. Искусство направлено на опровержение того, что какое-то время защищало. Любовь, патриотизм, доброта ставятся искусством под вопрос. Это не значит, что оно их уничтожает, или что они перестают быть значимыми. Всё несколько сложнее. Искусство XX века и сформированная вокруг него культура малых групп — элитарная культура — функционируют в роли постоянного вопрошания к истинам, переходящим в наследство от предыдущих столетий. Они обнажаются в своей частичной «неосуществимости» и ситуативной невозможности. Искусство, став элитарным и сформировав вокруг себя элитарную культуру, направленно теперь прежде всего на то, что может быть или отсутствовать за этими истинами или же увлечено тем, что может оказаться важным помимо них. Для элитарного искусства и элитарной культуры нет истины a priori.

В противовес этому, в большинстве социальных групп происходит вопрошание именно к этим как бы забытым истинам. Большинство групп осталось без установления истин сверху и заняли ту позицию, с которой ранее истины для них формировались. Таким образом, социальные и культурные изменения в социальной структуре объединились, создавая новый тип культуры, основанный на абсолютной тождественности друг другу всех культурных установок всех его представителей. Здесь уже было невозможно установление/опровержение индивидуальных истин, могло быть только принятие истин-абсолютов, близких наибольшему числу людей. Принятие одновременно в качестве формы, содержания и структуры. Здесь знак истины и сама истина получались тождественными, их формировало всё то, что можно определить как близкое, нужное, понятное, полезное и т. д. Это всё объединялось под знаком «Good», тогда как всё явно иное, другое, новое и непонятное, неприменимое, неизвестное, нетипичное вытеснялось под знаком «Evil». Таким образом, сформировалась бинарная матричная культурная структура, не требующая изменений, но, по этой же причине, не способная произвести своих искусств и реализующая себя через формы искусств уже существующих.

## **Массовая культура как носитель идеальной информации**

Массовая культура — культура для масс. Она не создаётся массами, но создаётся для них с учётом их общих коллективных культурных стратегий. Массовая культура возникает там, где сходится наибольшее число культурных параллелей. Так, например, боевик, детектив и комедия могут преподнести (и, как правило, преподносят) ту «истину», что «зло должно быть наказано». И тот, и другой, и третий жанр основаны на культурной игре с бинарными понятиями «добро-зло», в условиях именно отсутствия или невозможности бинарности. В современном мире, если говорить о культуре, нет дьявола и нет бога, а есть человек, нет войны и мира, почти нет дружбы и вражды. На их месте установлены прагматичные и толерантные отношения — отношения, ко-

торые можно назвать «миролюбивыми», если учесть отсутствие всего «антимирного», что для современного мира как раз и будет типичным. Поэтому современный человек, по сути, одинок, он достиг того, к чему стремились его предшественники — абсолютной гармонии с собой, абсолютной тождественности себе, достиг этого, потому что смог освободить себя от Другого. Другой опасен, поскольку представляет собой инаковость, под него приходится приспособляться, с ним приходится спорить, его нужно понимать. Всё это приводит к уходу от себя, от своей самости, всё это побуждает обращаться к своему «Я» и изменять его. Каждый Другой и каждая встреча с Другим есть своего рода революция самости.

Но современный человек достиг того уровня культурно-социального комфорта, когда уже имеющееся в наличии «Я» может быть помножено до бесконечности и вытеснено множеством своих копий необходимостью в Другом. Современный человек говорит по маленькому удобному сотовому телефону, прижимая его к своему лицу, слушает музыку в наушниках-втулках, смотрит кино и фотографии с монитора ПК, который расположен от него, максимум, на расстоянии вытянутой руки и никак не дальше. Современный человек весь в себе, он полностью в удобном культурном коконе. У него нет необходимости что-либо делать, чтобы что-то сделать или что-нибудь узнать, по крайней мере, точно не нужно делать что-либо максимальное — кричать, бежать, путешествовать и т. д., ему достаточно нажать на кнопку и как бы осуществить информационный контакт. Я говорю «как бы» по той причине, что это не совсем так. Главный подвох ожидает современного человека именно в той комфортности, в которой он получает информацию. Это никогда не информация от реального Другого, с которым необходимо вступать в двуполярный контакт, т. е. спорить или пытаться понять, это всегда информация от того, кого можно лишь условно назвать «Другим» — от максимально удалённого и от того более чем на половину обезличенного собеседника, каким является абонент сотовой связи, или от мнимого «собеседника», каким может быть диктор или телеведущий, функцию которого также неосознанно выполняет какой-нибудь «свидетель происшествия». Все они могут быть реальными людьми, но никто из них не станет Другим для современного человека. Никто из них не требует от современного человека протеста, возражения, какой-либо минимальной, хоть немного индивидуальной рефлексии. Их информация или минимальна и рафинированна, или построена таким образом, что наиболее возможные варианты реакции реципиента предусмотрены, и мысли его потому всегда направлены в нужном для них ключе. *Узнать* из этой информации ничего нельзя, её можно просто *принять*, как раньше принимались догмы и общественные морали. Последнее она часто и воплощает.

В этом, пожалуй, и проявляется главная специфика существования современного человека в современном ему информационном обществе: он всё *принимает*. Он не перерабатывает. Он почти не рефлексировать. Его общение с Другим заменяется «общением» с призраком. Таким образом, информационное общество способно для каждого своего индивида обернуться своей иной стороной — стать для него обществом фантомов, несущих в себе информацию, которая и сама может быть фантомом. Ведь современному человеку, вкусившему комфорт жизни в интимном *коконе*, нет необходимости знать, как именно информация на него воздействует. Собственно, ему неважно, воздействует ли она вообще. Сами свойства воздействия и восприятия информации здесь не так важны, как реакция и принятие. Она в этом случае способ или предмет общения и только. Современный человек может что-то услышать и что-то сказать, через эти два действия



он как бы мыслит и, следовательно, существует. Он утверждает себя как фантом через посредство фантома. Ему не нужно подвергать себя революции. Не нужно меняться. Он уже всё знает, поскольку он индивид общества равных друг другу индивидов. Он не устанавливает истины над кем-либо и не сопротивляется истине, кем-либо над ним установленной. Он доверяется истине, бытующей «между всеми», т. е. тем концептам и концепциям и тем позициям, что являются на данный культурный момент идентичными для многих ячеек общества.

Если внимательно рассмотреть структуру *демоса*, то можно заметить, что *демос* как нечто единое всё же не существует. Политически и социологически очевиден тот факт, что демократия являет собой не власть народа (*демоса*), как понимали и трактовали демократию раньше, а скорее политическую и социальную сгруппированность групп, представляющих собой различные социально-культурные ячейки общества. Следовательно, массовым обществом, существующее в таких политических и социальных условиях, может являться только в определённых моментах. Например, массовое голосование за ту или иную политическую партию или её лидера. Или, например, массовое потребление какой-нибудь никому, по сути, ненужной продукции. И то, и другое осуществляется в массовом обществе, являющимся таковым при наличии не только общего информационного фантома, но и некоего общего и нового базисного образования концептов и концепций.

Теоретически, абсолютная общность императивов невозможна, если два разных человека сосуществуют вместе, руководствуясь каждый своим индивидуально-личностным набором концептов, пусть даже национальных или типичных для данного времени. Тем более это будет теоретически невозможным в обществе, где национальность стёрта, а время суммирует в себе сразу несколько эпох, — таковым и является общество после эпохи модерна. Однако, на практике всё обстоит иначе. Современное общество является обществом информационным, соединяя в себе два теоретически противостоящих понятия. Информация изначально есть то, что способно вывести индивида из общества, делая его индивидуумом. Всегда, во все эпохи обладающий информацией становился вне определённой социальной ячейки. Он становился её правителем или провидцем, переходил в другую ячейку или же становился изгоем. Любые люди, как только они получали в своё распоряжение какую-либо новую дополнительную информацию, образовывали между собой союзы, дабы иметь нечто для себя или иметь что-то от других при помощи известной им и доступной только в их кругу информации.

Современное же общество основано на возможности информации для всех, что неизбежно приводит к *фантомности* такого рода информации. Как ещё консолидировать группы, как не на основе информационной фальсификации и исключения Другого из жизни каждого индивида? И что может сильнее дезорганизовать индивида и сделать нетипичными его императивы, как Другой с его всегда другими потребностями и всегда другой информацией?

Тут проявляется единственная, но, к сожалению, ещё не исправленная погрешность демократического общества, которая становится опасной и очевидной, когда это общество переходит в стадию информационного.

В идеале, в демократическом обществе любого другого типа (вопреки обществу тоталитарному) любая информация может быть как принята, так и проигнорирована свободным от неё индивидом, индивид, проявляя себя как индивидуум, имеет право на любую рефлекссию, так как его индивидуальная личность основана на знании одних и незнании других концептов и концеп-

ций культуры, его воспитавшей, а также на личном (пусть и не совсем свободном) признании и непризнании оных.

Такое оказывается практически невозможным, поскольку сильно дезорганизует общество, противопоставляя одни социально-культурные ячейки другим и одних существующих вне подобных ячеек свободно мыслящих индивидуумов другим свободно мыслящим индивидуумам. На практике, в сознании каждого индивида данного общества концепты и концепции должны быть теми же, что и у остальных. Не должно быть идейной вражды между дворником и офисным менеджером, между отцом церкви и физиком-ядерщиком, между попадъёй и популярной порно-актрисой. Все должны верить в одно, любить одно, презирать одно и то же. Такой стимуляцией «вечных ценностей» в современном информационном обществе выступает то особое культурное образование, которое и получило название «массовая культура».

Современный человек открывает детектив от модного писателя, включает телевизор или скачивает с торрента популяризуемый фильм всякий раз, когда его сознание только что становится свободно от общественных дел. Придя с работы (из университета или из школы), современный человек «отдыхает» перед источником *фантомной* информации, в качестве которой способны выступать продукты массового искусства и масс-медиа.

Но самым странным является даже не это. Дело в том, что массовое искусство и масс-медиа лишь в очередной раз напоминают современному человеку о том, что как бы является его жизненными позициями, они обыгрывают те позиции, которые при потреблении массовой продукции называются «вечными ценностями». Так формируется *псевдо-базис* массовой культуры уже не как культуры для масс, а как культуры масс.

## **Stillborn-автор в произведениях массовой культуры**

Создание образа есть момент, когда мышление остановилось, когда доступный восприятию элемент динамичной реальности переводится в нечто статичное и фиксируется в материальном воплощении. У восприятия нет навсегда заданных форм или идей, оно обладает только им самим выработанными схемами (и при этом всегда немного их нарушает «при использовании»). В идеале, человек в тот момент, когда он слушает музыку или смотрит фильм, становится немного художником, ибо рефлексивует, осознаёт или даже выносит суждения. Но такое осознание возможно далеко не всегда. Сознание реципиента должно в определённом смысле до этого «дорасти». Каждый, наверное, знает, что такое «наивный реализм» и, скорее всего, не раз сталкивался с подобным в жизни.

Обратное явление — когда искусство понимается лишь как вымысел — также распространено. Распространены и бесконечные попытки понять, как соотносятся в искусстве вымысел и реальность и где проходит та грань, что должна их разделять. Истина же в том заключается, что вымысел в искусстве и есть реальность искусства, а черта, отделяющая событие от произведения, зеркальна. Автора в произведении нет, автор есть само произведение. К такому, на первый взгляд, парадоксальному выводу приводит принятие и дальнейшее преодоление основных позиций постмодерна. Вполне логично предположить, что «автор мёртв» и, значит, индивидуальность авторских персонажей или функционирование в тексте образа автора, репликации автора или универсального носителя авторского сознания (лирического героя) есть лишь маски, при-

крывающие пустоту. Следовательно, такая маска, скрывающая не присутствие, но отсутствие, не наличие индивидуальных свойств, а их невозможность, либо полностью отпадает, либо может быть надета на другую маску. Но насколько может быть уверен тот, кто воспринимает произведение, в том, что находит под масками саму эту пустоту, а не очередную маску? Ведь травестийный ряд бесконечен. Произведение может без конца погружать в себя любого, кто его воспринимает. Роман способен без конца запутывать как ложными, так и не проявленными сюжетными линиями, произведение музыканта, знающего, что музыка состоит из звука и времени, может без конца играть с бесконечностью, обманывая игрой тональностей и повторений. То же самое и в сфере визуальных искусств. Художник способен рисовать одну и ту же картину, режиссёр — снимать один и тот же фильм\*. Реципиент в этих случаях будет всегда заново прочитывать старое, всегда заново узнавать то, что ему уже было дано. Прежде всего, он будет воспринимать самого автора. Не факт что как личность, но как определённое сознание. Это сознание и будет произведением. Произведение, в свою очередь, — его материализацией, его плотью.

С другой стороны, здесь возможна и профанация. В тех случаях, когда у произведения как бы нет автора, т. е. нет того индивидуального «Я», которое пытается воплотить себя вне социальной кодировки через посредство творческого жеста. Тогда индивидуум воспринимает не своего Другого, а просто набор знаков, неотличимых от знаков окружающей его социальной реальности.

Так, у произведений массовой культуры нет внесоциального «Я». Автор здесь фигура формальная. Он реализуется как бренд, как знак определённого качества произведения-продукта. У многих произведений и реально не существует авторов (их создают коллективно). Но чаще всего автор существует как фигура, сохраняющая за собой авторство, т. е. стиль, жанр, тематику и оригинальность каких-нибудь приёмов. Такого автора можно назвать мертворождённым, «totgeboren», если искать максимально точное соответствие русскому значению, или «stillborn», если говорить максимально обобщённо, уходя от конкретики физиологического значения к специфике значения искусствоведческого или текстуального.

## **Разрушение «Я». Функциональность**

В современной культуре человек как Человек не состоялся, но состоялся как функция. Поэтому с неё, подобно некому покрывалу, была снята бинарность истинности/неистинности. В ней больше нет фигуры человека «истинного», т. е. человека «простого», естественного, человека изначального. Культура осознала себя как набор знаков, формирующих любой необходимый (ей) человеческий образ, она оказалась не создаваемой человеком, а его создающей. Поэтому в современном мире невозможно понятие «простоты» как мудрой наивности, смысл которой прошёл сложную многозначную эволюцию.

Человек «простой», т. е. человек, живущий «просто», — воспринимающий окружающую его объективную данность не рефлексивно, а чисто функционально, становится сам в некоторой степени функцией этой данности. Человек — это субъективное сознание, индивидуально существующее «Я», выстраивающее вокруг себя мир по своим, для себя логичным, представлениям. Объективного «Я» нет, поскольку нет единого объективного восприятия мира. Объективно су-

---

\* В качестве произведения, иллюстрирующего данную мысль, можно вспомнить своеобразную кинографию Э. Эл. Мериджа.

ществуют: статус, стиль, тип, род, социальная функция, навык, профессия, специализация, роль и «место под солнцем». Всё это — сфера функционального, которая, теснейшим образом соприкасаясь с социально-психологической, интимной и даже патопсихической сущностью, никогда при этом не является сферой Sein и Dasein для самостоятельного рефлексивного сознания. Самостоятельность есть в моменте рефлексии, который несёт в себе долю возможности выпадения из функционального. Поэтому человек совершает ошибку, когда проваливается в свою субъективную реальность, в свой «субъективный мирок», теряет, в результате, свои функциональные качества. Он становится не функциональным, он на какое-то время упускает объективную данность. Но человек разрушается, в человеке происходит некоторая неисправность, и когда функциональное уничтожает в нём личное. Функциональное апеллирует только к объективно существующему в человеке: к внешним физиологическим свойствам, к комплексам, к подавляемым желаниям, к социальной роли. Функциональное задавливает личное, поскольку личное — это его противовес. Личное — это та точка субъективного взгляда, с которой возможно дистанцирование от объективной данности. Дистанция делает возможной рефлексию. Через рефлексию «Я» что-то понимает в себе, в Другом и в окружающей их обоих объективной данности.

Другой есть нечто новое для «Я», он вносит объективность в субъективное, но в сфере функционального его нет. В функциональном осуществляется функциональный контакт индивидов, различия которых функционально же ими оценивается. «Этот Y — зануда и нытик, а вот Z — настоящий мужчина», — так, к примеру, акт оценивания заменяет собой в функциональном контакте акт восприятия и понимания несходного с установленной нормой, тогда как норма эта, будучи установленной в сфере функционального, ничего объективного в себе не содержит. Истинная объективность дана в рефлексии, и когда «Я» встречается с «Ты» — это рефлексия + познание. Истинная объективность задаёт вопросы обнажившемуся «Я», и поэтому, обнажившись, «Я» этими вопросами задаётся. Истинная объективность познаётся, тогда как сфера функционального есть сфера циркуляции однократно прочитываемых знаков, принимаемых в качестве объективной данности, которую они лишь изображают, когда к ней апеллируют.

Пребывание в сфере функционального является достаточным при восприятии кодов массовой культуры, тогда как, к примеру, в культурах элитарного типа сознание открыто к объективности иного, непохожего или противоположного.

## **Недоверие к реальности.**

### **Массовая культура как «коллективное бессознательное»**

Современная массовая культура есть феномен особого типа сознания. Такой тип можно назвать массовым, поскольку он формировался в XX веке, минимум, с 50-х годов. Но, с другой его стороны, базовой основой послужило сознание народное, основой чертой которой является недоверие к реальности и восприятие её через ничтожно малый резерв субъективных факторов, воспринимаемых самим этим сознанием как факторы объективные. Народное сознание классифицирует всю окружающую реальность на основе поверий, быличек, сказов, основанных на примитивных фобиях, какие могут существовать только в сознании, ограниченном внешними условиями. Так, любой иностранец для него будет «чёртом», любая неизвестная ранее одежда — «бесовской».

Все эти мотивы не уходят с наступлением коллективизации и массовости, они переформируются в то, что принято называть городскими легендами. Конечно, нельзя сказать, что массовая культура — новый фольклор, но и невозможно отрицать её «фэнтезийную» и нарративную основу. В каждом произведении массовой культуры, будь то детектив, фильм в жанре «боевик» или аниме, мы всегда найдём примитивную мораль, пронизывающую всю структуру произведения, проявляющую себя как в сюжете, так и в репликах главных (положительных) героев. Массовая культура — это не только развлечение, это ещё и подтекстуальное морализаторство, учащее тому, что можно условно назвать «вечными ценностями», тому, что надо, мол, любить папу и маму, гордиться своей родиной, уважать президента и т. д. и т. п. Словом, учащая всему тому, с чем индивидуальное Я может не согласиться, но что, безусловно, будет основой жизни сознания, лишённого индивидуальности. О таком типе сознания мы поговорим чуть позже, а пока подумаем о другой составляющей массовой культуры — о «фэнтезийности». Из сказок бабушек и дедушек мы знаем, что нельзя ходить ночью в баню, потому что там сидит банник, нельзя впускать и оставлять у себя гостей, не угостив их, ибо незнакомец может оказаться мертвецом, нечистым духом, а узнать о нечеловеческой природе можно только по способности/неспособности принимать пищу (мёртвые и духи не едят). Всё это реализуется в наших городских страхах. Встретив в пустом переулке человека, чья внешность нам не нравится, мы непременно подумаем, что он какой-нибудь маньяк, почувствовав при общении с другом прилив позитивного настроения, мы предполагаем, что у этого человека «мощная положительная аура» или «положительная энергетика».

Массовая культура актуализирует и гиперболизирует эти примитивные фобии и предположения. Она создаёт мир, отвечающий в некотором смысле инфантильному представлению об этом мире, представлению, характерному для сознания, избегающего сложной рефлексии и стремящегося видеть в этом мире только прямое соответствие тому, что этим сознанием было для себя открыто, т. е., иными словами, соответствие раз и навсегда установленным в этом сознании образцам миропонимания. Сознание такого типа равно не способно к модуляции и модулированию, оно существует в как бы утробном состоянии.

В силу вскрытия архаичных пластов сознания, произведения, относящиеся к масскульту, часто содержат в себе обратную информацию или, если можно так сказать, «истину наизнанку». Например, люди, верящие в науку, в неопровержимые факты и ставящие под сомнение гипотезу о существовании контакта с внеземными цивилизациями или возможность волшебства и действенность заклинаний, часто изображаются глупыми, замкнутыми в себе или просто живущими в мире собственных предположений и голословных теорий внутри многих произведений, основанных на фантазии. Такое прочтение окружающей реальности может быть как самоцелью этих произведений, так и способом реализации изнаночной стороны уже какого-нибудь социального мифа, т. е. опровержением устоявшегося стереотипа через выстраивание обратной ему нереалистичной ситуации или же фантастического развития ситуации правдоподобной. Например, в фильме «Колдунья» («Bewitched») зритель сталкивается с действенной реализацией того, что в наборе социальных стереотипов принято понимать как (выражаясь не всегда приятной оценочной лексикой) «розовое сознание» — молодая мечтательная девушка, соответствующая (опять же оценочному) стереотипу «блондинка», встречает своего «принца», совершает обряд приворожения и впускает в свой мир образованную и начитанную «девушку в очках», основы

интеллектуальности которой рушатся в один миг при встрече едва ли ни со всем тем, что она «всю жизнь опровергала» (данное «раскаянье» принадлежит самой героине). Подобным образом, встретившись едва ли ни с единорогами, она как бы «прозревает».

Можно сказать, что искусство, относящееся к массовой культуре, антиобъективно. Оно уводит в сторону от данности объективно существующих явлений и функционирующих внутри этих явлений объектов. Примеров здесь может быть очень много — от всегда избыточного и бессмысленного количества стрельбы и неиссякаемого запасов патронов в фильмах жанра «action» до абсолютной универсальности дедуктивного или какого-нибудь иного альтернативного метода частного детектива, в реальном процессе следствия, по сути, не применимого.

Всё это вполне может быть производным от одной специфической особенности восприятия современным человеком деструктивности объективной данности. Поясню: современный человек лишён той чёткой рациональной структуры мира, в которой могло пребывать его сознание, будь он человеком XIX столетия. Мир дважды (в начале и в конце XX века) предъявил современному мышлению свою окончательную непознанность, тогда как вера в науку, напротив, ещё не достигла наиболее явных доказательств — не было полётов к другим галактикам и не удалось создать идеального гуманистического и абсолютно демократического, единого для всей Земли государства. С другой стороны, опровержение идеалов пацифизма, феминизма и толерантности на самом их пике (и даже их резкое падение с наступлением XXI века), возвращение внешней и внутренней политики к милитаризму и сугубо односторонней практичности стали опровержением того идеального мира, через который XX век в своём начале опровергал всю предыдущую историю. Это ситуация опровержения опровержений. Хаотичная и, с точки зрения мировой истории, бессодержательная ситуация в развитии общества. Но с третьей и, в данном случае, альтернативной стороны, современное общество, по словам Фр. Фукуямы, достигло очень многого из того, о чём человечество мечтало с самого начала своего существования, и даже того, о чём и не хотело мечтать. Анализируя современное общество в книге «Наше постчеловеческое будущее», Фукуяма выделяет ряд специфических изменений, произошедших в человеческом самосознании. Так, говоря о влиянии достижений в сфере медицины, позволяющих избегать многих осложнений, болезней и даже максимально продлевать жизнь, он выдвигает факт связанного с этим изменения в отношении к смерти. Фукуяма считает, что теперь к ней могут относиться как к очередной болезни и пишет следующее: «Изменится и отношение людей к смерти. К ней могут начать относиться не как к естественному и неизбежному аспекту жизни, а как к предотвратимому злу вроде полиомиелита или кори. Если так, то принятие смерти окажется глупым выбором, а не чем-то, чему надо относиться с достоинством и стойкостью. Будут ли люди по-прежнему согласны жертвовать жизнью ради других, если эта жизнь может длиться бесконечно, или оправдывать жертву со стороны других? Не станут ли они отчаянно цепляться за жизнь, предлагаемую биотехнологией? А может быть, перспектива бесконечно пустой жизни окажется попросту невыносимой?».

Также данного философа волнует и возможная переоценка понятий необходимости и обязанности. Он считает, что устранение ключевых для экзистенциального выбора объективно действующих факторов болезни, страдания, нужды и неизбежной в жизни ситуации одиночества лишает человека возможности каких-либо экзистенциальных познаний, т.е. лишает возможности постичь себя. Человек себя не сознаёт, не видит себя в своих поступках. На место объек-

тивного «Я» приходит фантом всегда будущего идеального «Я», которое в объективно данной ситуации видит ситуацию, которую стоит изменить с отрицательной на положительную, которое ждёт не более оптимальных, а скорее более максимальных решений. Фукуяма говорит об этом следующим образом: «Даже не надо ждать появления генной инженерии и спроектированных младенцев, чтобы ощутить те политические силы, которые выведут на сцену новые медицинские технологии; всё это уже видно в нейрофармакологии. Распространение психотропных средств в США выявляет три сильных политических тренда, которые вновь проявятся при проявлении генной инженерии. Первый — это желание со стороны обыкновенных людей как можно больше вывести свое поведение в область медицины и тем снять с себя ответственность за свои действия. Второй — давление сильных экономических интересов, способствующих этому процессу. Среди носителей этих интересов — люди, оказывающие социальные услуги, например, учителя и врачи, которые всегда предпочтут прямой биологический путь сложным обходным путям воздействия на поведение, а также фармацевтические компании-изготовители этих лекарств. Третий тренд, возникающий из попыток всё на свете отнести к медицине, — это тенденция расширить область применения лекарств на всё большее число состояний. Всегда будет возможно найти где-нибудь врача, который согласится, что такое-то и такое-то неприятное или тяжёлое состояние есть патология, и только вопрос времени, когда широкая общественность начнёт считать это состояние инвалидностью, юридически подлежащей какой-то общественной компенсации». Думаю, что разумно будет обойти возможность полемики на этот счёт. Наша задача на данный момент намного уже, чем решить, прав Фр. Фукуяма или нет. Главное, что нам нужно сейчас сделать, — это суммировать все три специфики современного самосознания, рассмотренные в этой главе. Итак, по порядку: а) опровержение опровержений: желанное ближайшее будущее не наступило; б) самоисчерпание основ современного общества: освобождение от сексуального рабства и протест против строго управляемых систем превращаются в строгую аргументацию систем пользования сексуальными и индивидуальными вольностями (подробнее об этом будет сказано чуть позднее); в) потеря объективной реальности: полное погружение в свободную осуществимость своих субъективных желаний и, как следствие, в субъективность своих представлений о мире, человеке и обществе.

Всё это сформировало то, что можно, пользуясь психоаналитической терминологией, назвать «комплексом современного мировосприятия». Современный человек бессознательно задаёт себе вопрос «почему я ещё не увидел марсиан?» или «почему ещё никто не вылечен от рака?». И там, и там виден ещё более скрытый вопрос, тревожный для сознания, воспринимающего себя как прогрессирующее, — «почему я ещё не *Übermensch*?». Подобно тому, как вместо «Толкования сновидений» З. Фрейда можно обратиться к более простому толкованию сонника, также и в данном случае более простое становится как бы более правильным. На подобном доверии и основана массовая культура. Она не представляет собой никакого зла. Она не обманывает нас. Она честно даёт нам то, в чём мы неосознанно нуждаемся.

Это, пожалуй, главное, на что стоит обратить внимание на данный момент. Сейчас я предлагаю нам немного сузить тему. Массовая культура — явление многостороннее, имеющее как исторически обусловленные, так и социальные и даже политические причины. Нам же стоит рассматривать только наиболее яркие проявления, которые максимально видны, в первую очередь, в кинематографическом искусстве. Главная цель этой работы — рассмотреть массовую культуру

как феномен, не разобрать её структуру, не изучить и квалифицировать различные составляющие, а подумать над тем, как она соотносится с сознанием и как в нём функционирует. Поэтому на протяжении трёх следующих глав я буду говорить о «психологии» потребления массовой культуры. Итак, искусство кинематографа — величайшее достижение культуры XX века, искусство, оказывающее наиболее сильное и наиболее многостороннее, визуальное, аудиальное и даже кинестетическое воздействие. Причём воздействие почти непрерываемое. Кроме того, это единственное на данный момент искусство, способное быть интимным буквально.

## **Запретное и мёртвое. Порнография как часть массовой культуры**

Рост популярности порнографии и упрощение её составляющей, по сути, факты вполне взаимосвязанные. Чтобы понять это, стоит вспомнить, что язык порнографии есть (согласно Фрейдю и Барту) древняя (доречевая) форма открытого выражения человеческих желаний. Прямота, с которой она осуществляется, есть, прежде всего, естественная простота, идущая от природы. А природа не любит нюансы и метафоры, и предпочитает подавлять нас своим первобытным молчанием.

Поэтому, если происходящая из культуры «эротика подразумевает повествование» о сексуальности, то порнография — её демонстрацию, которая не подчиняется развитию речевого акта, так как уже представляет собой нечто сказанное. В ней возможна только деструкция и высвобождение иррационального. Такие же структурные (и рациональные) элементы, как сюжет, фабула и собственно речь могут быть благополучно в неё вмонтированы, но точно также могут и отсутствовать. Суть порнографии не в них. Доречевые формы высказывания целиком визуальны, поэтому порнография «говорит» со зрителем через примитивную работу оператора и сами действия актёров. Отсюда следует вывод, что вначале нового тысячелетия порнография становится всё более популярной постольку, поскольку давно уставший от культуры человеческий разум требует своего освобождения.

Однако, будучи отказом от рационального, порнография одновременно становится отказом и от реальности. Переступая условную границу пристойного, мы сталкиваемся с невозможностью отражения того, что за этой гранью. Образное восприятие не действует там, где нет необходимой для него недосказанности. Подходя к объекту вплотную, мы лишаем себя той дистанции, без которой становится невозможной ни одна, даже самая примитивная, рефлексия.

Неслучайно в ситуации разговора *tête-à-tête* важной часто оказывается сама эта ситуация, тогда как речевое высказывание может особого значения не иметь. Аналогично этому в искусстве запретного исчезает необходимость какого-либо художественного повествования, поскольку появление перед нами того, что запрещено и в силу этого желанно, воспринимается как обретение такого рода недоступного объекта. Наше восприятие данного объекта в подобном случае не идёт изворотливым окольным путём, создавая образ, а сводится к тому почти механическому типу восприятия, что характерен в отношении к объекту чисто функциональному. Таким образом, искусство запретного постепенно перестаёт быть искусством: оно либо превращается в разновидность «псевдоискусства», основанную на симуляции того, что запрещено (и в этом случае совершает характерную для всех «псевдоискусств» подмену искусности искусственностью), либо перестаёт



быть искусством в любом возможном значении. Примером последнего служит так называемое «брутальное порно» — то есть непрофессиональная порнография.

Однако даже самая «брутальная», нестудийная порнография всегда есть лишь гиперреальность и никак не сама реальность. Порнография не есть подглядывание. Порнография антиинтимна. В силу этого порнография уже изначально не могла быть истиной по отношению к запрету.

Подобная мысль кажется странной, так как все мы привыкли воспринимать порнографию как документальное отражение запретного, однако стоит обратить внимание на два очень существенных факта:

1) согласно идеям Р. Барта, изложенных им в работе «Punctum» («Camera lucida»), можно поставить под сомнение любое визуальное проявление документальности.

2) то обстоятельство, что порнозависимости бывают одинаково подвержены как пожилые семьянины, так и молодые ловеласы, заставляет задуматься о нетождественности порнографии жизненному опыту.

Безусловно, порнография параллельна нашему взгляду за границу запрета, но является ли она самим нашим взглядом? Думаю, вряд ли такое возможно. Скорее, она даёт нам лишь фрагментарное восприятие «непристойного» и этим разрушает некую ауру непристойности. Иными словами, порнография даёт нам не саму непристойность, а её структуру, сводимую к чисто механическим жестам. Как писал Ж. Бодрийяр: «... само тело отсюда исчезло, разлетелось на самостоятельные частичные объекты».

Продолжая и завершая мысль, он же говорил о порнографии следующее: «Лицо, не важно какое, здесь неуместно, так как нарушает непристойность и восстанавливает смысл там, где всё нацелено на его уничтожение в умопомрачительном иступлении пола. <...> Во всём этом нет места соблазну — не знает его порнография, моментальное производство половых актов, жестокая актуальность удовольствия, эти тела лишены соблазна, взгляд пронизывает их насквозь и увязает в пустоте. <...> Неразрешимая двусмысленность: в порнографии пол вытраивает соблазн, но и сам не выдерживает давления аккумулярованных знаков пола» [Ж. Бодрийяр, «Соблазн»]. Несмотря на то, что приведённые нами цитаты относятся к работе далёкого 1979 года, они по-прежнему соответствуют действительности. Специфика порнографии как искусства чистой симуляции («псевдоискусства») на данный момент переходит в фазу симуляции того, что уже является продуктом симуляции — той старой ретропорнографии 60-80-х годов, современником которой был Бодрийяр. Такой более художественный вариант порнографии, наделённый некоторыми техническими недостатками и якобы не стереотипной внешностью актёров, воспринимается теперь как наиболее правдоподобная и натуралистичная порнография. Современная нам порнография снимается уже как рефлексия к той порнографии, она переигрывает её в нарочито искажённой форме, используя уже абсолютно тривиальные и нереалистичные сюжетные ходы, или (что как раз характерно) полностью отказываясь от любой повествовательной последовательности эпизодов и добавляя к этому ещё и подчёркнуто искусственную «глянцевую» внешность актёров. Теперь стало модным завершать или начинать порнофильм разъясняющими репликами тех, кто участвует в главных эпизодах. Это или разговор актёров с находившимся за кадром человеком (предположительно оператором), или просто монолог перед камерой. Суть — объяснить зрителю, что всё увиденное им — боль, слёзы, ненависть, жестокость, презрение, отвращение, страх, — всё ненастоящее и что на самом деле все друг друга любят

и друг другом довольны. Это есть своего рода разрушение сценической иллюзии, которая была в старом порно, и вместе с тем разрушение его «художественности», поскольку ту старую порнографию зритель воспринимал и воспринимает аналогично художественному произведению, то есть увлекаясь им, тогда как современная порнография якобы представляет собой всего лишь сладострастное месиво из «откровенной» человеческой физиологии (правда, немного хирургически приукрашенной). Но в том-то и дело, что это откровенность в кавычках. Сценическая иллюзия везде, в каждом кадре любой порнографии. Порнография, как уже говорилось раньше, существует исключительно как искусственность. Взгляд в камеру — это искусственность, легко отодвигаемый оргазм — искусственность, движение камеры — тоже искусственность (оно же не совпадает с параметрами и особенностью перемещения нашего взгляда!), — всё искусственность, всё симуляция.

Но вспомним цитируемые слова Ж. Бодрийера и ненадолго вернёмся к ним. Говоря о том, что «в порнографии пол вытравливает соблазн», Бодрийер выдвинул мысль, что и сама категория пола устраняется с помощью «знаков пола». Знак пола! Порнография не истина по отношению к природе запретного, поэтому в ней не раскрывается сама тайна пола. Она лишь обозначает пол определённым культурно маркированным знаком: широкие плечи, бицепсы, в худшем несценическом варианте просто волосатое тело — знак мужчины; бёдра, ягодицы, грудь, косметика, крашенные волосы — знак женщины. Отдельную сферу образует собой фетишизм. Но фетишизм в порнографии — это набор ещё более конкретных знаков.

Итак, логический вывод: порнография как несостоявшееся искусство запретного апеллирует знаками запретного вне того, что можно назвать его значением. Порнография как сублимация симуляции запретного.

Здесь есть возможность перейти на новый уровень — на уровень разговора о массовой культуре. Ведь что такое порнография, как не хитро замаскированный

масскультурный продукт? Известно, что в одних странах снимать порнографию запрещено, в других можно, но остается под запретом её официальное распространение, в третьих не является легализованным ни то, ни другое. Однако порнографию снимают и распространяют повсюду, по всему земному шару, и делают это с успехом, характерным для массовой культуры. К тому же у порнографии есть свои студии, свои режиссёры, свои актёры, свои кастинги и номинации. Это абсолютный клон массового кинематографа, идеально перерабатывающий под себя все его тривиальные ходы и делающий их ещё более тривиальными. Порнография есть свободная от границ допустимого массовая кинематографическая инсценировка запретного, инсценировка того запретного, что является изъятым из официальной массовой видеокультуры.

Возникает закономерный вопрос: «почему мы так много говорим здесь о запретном?» Дело в том, что в определённом смысле вся массовая медийная культура представляет собой постоянное разыгрывание запретного. Разыгрывание запретного, которое даёт временное удовлетворение. Будь то любовная мелодрама или молодёжная комедия — это всегда безответное обращение к сексуальному, это всегда игра в любовь. Боевик — тоже секс, поскольку агрессия сексуальна. Про триллер и классический фильм ужасов говорить особо и не стоит — страх более, чем какое-либо другое чувство, связан с половым актом (с этим, пожалуй, согласятся все фрейдисты и постфрейдисты). Но ещё более прозрачной является сексуальная основа жанров слэшер и трэшевый слэшер. Последнее уже полностью направленно на изучение человеческого тела.

Можно смело утверждать: массовая медиакультура — сплошная симуляция запретного. Мы обращаемся к ней, чтобы получить удовольствие, но получаем его симуляцию. Это всё равно, что бросать в огонь минимальное количество поленьев, дабы он не потухал, но и не разгорался слишком сильно. Только такой слабый безопасный «огонь» имеет право на существование там, где всё легко «воспламеняется», — в современной избыточной культуре.

Сейчас нет той неподдельной и, если можно так сказать, сакральной тяги к запретному, с которой боролись в XIX столетии. Современная индустрия запретного в своей основе имеет карнавализацию страсти: не плоть, но её симуляция, не конкретный объект желания, а обобщающий все желания симулякр. Настоящего интима нет, поскольку нет настоящей интимной обстановки, нет камерности. Всё запретное официально как бы перестало быть запретным, и поэтому потеряло свою сакральность. Бодрийяр называл это «стратегией изгнания телесного посредством символов секса». Разрабатывая данную мысль в работе «Прозрачность зла», он говорил, что «изгнание желания посредством его преувеличенных демонстраций является более эффективным, чем стратегия доброго старого подавления путём запрета».

Так возникает некая двойственность: массовая *медийная* культура как симуляция запретного и она же как сдерживающий фактор. Эта двойственность не ведёт ни к какому возможному дуализму восприятия, напротив, она разрушает возможность любой целостности. Она даёт нам подделку, симулякр. Она заставляет нас поверить, что мы сорвали запретный плод, и мы охотно верим. Но якобы вкусив якобы сорванного запретного плода, мы остаёмся неудовлетворёнными, и тогда-то и подворачиваются коварные формулы «будь таким, какой ты есть» и переиначенное ницшеанское «будь самим собой». В результате мы начинаем воспринимать свою неудовлетворённость как естественное состояние и оказываемся снова в несколько нервном состоянии сознания, в каком пребывало большинство людей XIX века, тогда как последствиями сексуальной революции становятся масскультурные продукты, никогда не теряющие своего целевого потребителя. Одни из этих продуктов являются официальными (молодёжные комедии, молодёжные сериалы), другие андеграундными (порнография). Первые ограничены стандартами, вторые якобы дают нам все, что мы хотим.

Бодрийяр был не только прав, но и софически мудр, когда сказал, что современное состояние мира есть «состояние после оргии». Именно «оргиями» были борьба феминизма против маскулинной классической культуры и дальнейший подрыв порождённой этой культурой логоцентризма. «Оргией» была почти вся сексуальная революция, надолго изменившая культуру XX века.

## **«Добро-зло» в массовой культуре. Неодогматизм**

Массовая культура ставит перед необходимостью воспринимать «добро-зло» как уже установившиеся понятия. При этом «понятия» эти лишаются своей целостности. Они становятся знаками-ярлыками.

Как в средневековые времена было достаточно повесить на шею человека табличку с надписью «adulter» (лат), чтобы его затоптали люди, проникнутые религиозным фанатизмом, точно также и теперь: стоит лишь показать в очередном новостном выпуске окровавленное тело какого-нибудь правителя и ликующую «рядом» толпу, как мы все проникаемся верой в свержение тира-

на. Настоящие же тираны в этот момент только рождаются. В первую очередь эти тираны — мы: тираны собственной воли.

Можно без конца рассуждать о сущности воли, говорить о специфике воли и воления, так и не признавая (или намеренно избегая) очевидного факта: воля есть познание. Это аксиома. Каждый раз, пытаясь найти истину или вскрывая обман, мы проявляем волю. Это есть её единственное абсолютно возможное гуманное проявление. В Древнем Риме человек понимался как «социальное животное», и в границах своего социального существования он и по сей день остаётся животным, но только не в оценочной семантике данного слова, а в том абстрактно-образном значении, каким его наделял великий английский драматург Уильям Шекспир, говоря, что человек — «всего лишь беззащитное и нагое, не приспособленное к жизни и раздираемое противоречиями животное». Это уже не классическое «двуногое без перьев», это некое существо, которое является разумным и глупым одновременно, существо, зрящее свою собственную слепоту. Данное существо наивно вопреки своей рассудочности и безобидно в силу беспомощности — ему нет места в Природе, и оно может существовать, опираясь только на ту природу, которую зовёт своей натурой. Человек как натуральное (в этом смысле) существо — целиком творение своей воли к познанию. Его познание и его разум — натуральны, естественны и на самом деле должны быть задействованы в каждую минуту его жизни.

Современный человек близок к тому, чтобы осмыслить эту натуральность. Он уже не довольствуется философией объективного идеализма, находящей ответ вне контекста вопроса. Современному человеку необходимо окончательное познание, поэтому ему остаётся либо быть материалистом, либо погрузить свой разум в солипсизм. Третьего, в данном случае, действительно не дано.

Ни одна трактовка сущности человека не может быть раз и навсегда признана абсолютно верной. Но та, что была только что изложена, на данный момент достаточно близка к современному человеку — она может случайно имплицитно присутствовать в любом современном *медийном* (кинематографическом) произведении искусства. В качестве убедительного иллюстрирующего примера давайте намеренно возьмём произведение, максимально отдалённое от арт-хауса, — научно-приключенческий сериал «Lexx».

Итак, события сериала «Lexx» разворачиваются в далёком и не очень приятном будущем. Вся наша вселенная оказывается разделена на Светлую и Тёмную стороны, одна из которых почти вся является территорией великой и жестокой империи, управляемой странным существом — Его Величеством Тенью и называемой Божественным Порядком. Столица данного государства находится на Кластере (Cluster — планета, название которой также можно перевести как «Созвездие»). Быт в мире Божественного Порядка крайне оригинален и слегка напоминает атмосферу фильма «Бразилия» Терри Гиллиама — примерно такая же экстравагантная смесь тоталитарного режима и техносюрреализма.

Все относительно благополучно, кругом царит жесткий порядок, поддерживаемый с помощью драконовских законов. За малейшую провинность вам начисляются штрафные баллы. Если их количество превышает определенный предел, вы обязаны пожертвовать государству какой-либо ценный орган.

Естественно, такие антигуманные законы нравятся далеко не всем. Против них восстают целые звездные системы, например, двойная планета системы Астрал-Б. Их обитатели известны

как «еретики», противящиеся Божественному Порядку. Один из них — наш следующий герой: Стэнли Твидл. О важности его персоны можно судить по должности, занимаемой им в рядах еретиков, — младший помощник вспомогательного заместителя курьера. Однажды Стэн возвращался из космического борделя на базу еретиков, но одновременно с ним к базе прибыл флагман Его Тени и разнес её в пух и прах. Стэнли осталось лишь дрейфовать в космосе, грустно разглядывая счётчик оставшегося кислорода. Внезапно на его сигнал бедствия откликнулся какой-то подозрительный корабль, и наш герой был вынужден принять его помощь.

Лучше бы он этого не делал. Корабль-спаситель оказался притоном двух наемников — Фэппо и Смура. Что произошло со Стэном дальше, в сериале рассказывается очень смутно, но, так или иначе, эти двое нашли в зубе Стэнли спрятанную капсулу с ДНК, в которой была зашифрована секретная информация, и передали ее режиму Его Божественной Тени. Благодаря полученным секретным сведениям были уничтожены 94 восставшие планеты, а Его Величество Тень начал строительство Лекса — супероружия по технологии еретиков, Стэнли же прославился как «архипредатель» — именно под этим громким титулом его узнала вся вселенная.

К счастью, бюрократическая машина Божественного Порядка оказалась настолько громоздкой и неразборчивой, что Стэн, которого наемники отпустили за ненадобностью, смог прилететь на Кластер и устроиться на должность охранника 4 класса. Отличная работа, особенно если учитывать то, что понизить тебя не могут: более мелкого звания просто не существует.

Прошло восемь с половиной лет. Стэн спокойно работает охранником и проверяет коды доступа кораблей, прибывающих на Кластер. Вдруг все переворачивается с ног на голову. Беглый еретик Тодин устраивает хаос на Кластере, в результате чего оказываются на свободе не только (и не столько) люди, сколько страшные монстры — ящерицы кластера. Одна из таких уродин нарушает процесс трансформации в «рабу любви» преступницы Зевы, обвиняемой в непослушании своего мужа. Голодная ящерица съела биологическое тело одного из серийных роботов, выплюнула его голову и, прыгнув на беззащитную Зеву, угодила, так сказать, «в зону переплавки». В результате Зева получает не только привлекательную внешность, но и переразвитое либидо с небольшой генетической добавкой. Однако она избегает последней стадии наказания — «перформации сознания», подставив вместо себя ту самую голову робота с кодовым именем 790, — тот обретает человеческую «душу» и влюбляется в Зеву.

На свободе Зева оказывается рядом со Стэнли Твидлом. После череды невероятных случайностей эти двое получают ключ от Лекса — энергетическую сущность, внедряемую в ладонь живого человека. Воспользовавшись им, они угоняют новую игрушку Его Тени. Оказывается, что Стэнли досталось гигантское насекомое и одновременно сверхмощный космический корабль, способный играючи взрывать планеты.

Узнав о происходящем, Его Тень оживляет спящего в анабиозе Божественного Убийцу — Кая, дав тому приказ убить всех зачинщиков беспорядков. Погони, перестрелки, сражения, космические бои, древние тайны и их разоблачения — в результате всего этого экипажем Лекса становятся два человека: Стэн (капитан корабля), красавица Зева, а также два неживых существа — робот 790 и чуть более чем 2000-летний мертвец Кай, к которому волшебным образом возвращается память. Кай вспоминает что он — последний представитель расы романтиков и воинов Бруннен-Джи, уничтоженной Его Божественной Тенью. Таким образом, он тоже становится врагом Его Тени. Данный экипаж по опять же нелепой случайности оказывается в Dark Zone —

Тёмной стороне вселенной. Таким образом, главной мотивацией их космического странствия становится поиск выхода в Светлую сторону.

Каков же подтекст этого сериала? Первое, на что следует обратить внимание, — это живой космический корабль Lexx, сделать это следует хотя бы потому, что его именем назван сам сериал. Следует разобраться в природе этого условно пятого героя, любящего просто так уничтожать целые миры. Что такое Lexx? Что он может означать? На мой субъективный взгляд, Lexx — это Logos, ставший просто logos-ом, logos, похищенный у той надмировой сущности (Божественной Тени), которую Он некогда олицетворял. Его крадут и используют в противоположных Ей целях: с его помощью пытаются выйти из dark zone, т. е. «выйти из тьмы заблуждений», и найти другую Светлую Сторону (рациональный мир). Это делают четверо (а точнее, трое) уже знакомых нам персонажей, по разным причинам ставших врагами Тени и той империи, которую Она возглавляет. Но что же представляют собой эти герои?

*Зева* — это неправильная Ева (Нева), не убоившаяся своего мужа жена, которую должно было сделать рабой любви, т. е. сделать ещё более зависимой от мужчины.

(Зева погибает в конце первого сезона, но во втором перерождается через космическое растение снова в женщину, — таким образом, она становится также и неким подобием Лилит).

*Кай* — это Каин, божественный убийца и бывший враг надмировой воли Тени.

Пара Зева-Кай представляет собой героев-богоборцев, тогда как двое других из команды Лекса, напротив, выступают как личности, по меркам приключенческого жанра, «усреднённые»:

*Твидл* — жертва социума, тот, кого обычно называют «маленький человек». Умный, застенчивый, слегка эгоистичный, но при этом всегда неуверенный в себе. Он слабый мужчина, но именно поэтому ему вчиняется в обязанность стать Капитаном «логоса-Лекса». Может быть, и не случаен тот факт, что «Ключ», оживляющий Лекса, вводится в его руку: logos как fallos.

*790* — способный любить и романтически мыслящий искусственный интеллект без тела. Данные свойства делают его, скорее, стандартным человеком, чем нестандартным роботом.

Вот таковы четверо последних противников Его Божественной Тени.

Его Божественная Тень преследует их, также как некогда преследовало непокорную Ей расу Брунен-джи. Кто такие эти Брунен-джи, абсолютно ясно — это представители высокоразвитой языческой культуры. Это гордые и непокорные люди, олицетворяющие собой тот самый легендарный «народ Каина» — культурные бунтари и противники идеи смирения. Остаётся лишь вопрос, что такое Его Божественная Тень. Вряд ли это классический Бог — данный персонаж не является ни созидательным, ни спасительным началом. Он представляет собой некую пустоту, тщательно скрываемую плотным аскетическим одеянием. Он есть мёртвый бог — квинтэссенция культа несуществующего Бога.

---

Из всего сказанного следует вывод, что основная идея, которая может быть (а может и не быть) в подтексте этого сериала — протест против христианской и постхристианской догматики и протест (в разумных пределах) против социальной морали.

Один из создателей Lexx-а — Пол Донован — однажды сказал в своём интервью: “странное полотно, изменившее мою жизнь навсегда...”.

Скорее всего, создатели сериала не осознавали возможность его только что изложенного прочтения. Они делали только то, что могли делать все коммерчески успешные режиссёры второ-

го плана. Но сама по себе идея большого многосезонного сериала и сами законы фантастического жанра позволили создателям сериала не останавливаться только на прямом развитии раскрытой нами идеи. Странствуя по Тёмной стороне вселенной, герои сериала встречали всё то иррациональное и ужасное, что и составляет, как это принято говорить, «тёмную сторону» человеческой сущности: войну, цинизм и жестокость, стремление к тоталитарной форме власти — все, что можно поместить в условную dark zone. И даже не только это. Так, в одной из серий герои попадают на небольшую планету, где их заставляют участвовать в комедийном шоу, все остальные участники которого — раз и навсегда запрограммированные андройды, управляемые неким несуществующим ведущим. Столь явная и простая пародия на *медийную* культуру ближе к концу серии неожиданно для нас оборачивается раскрытием самой структуры масс-медиа, когда оказывается, что проигравшим (по сути всем) участникам этого шоу особым образом отсекают головы, помещая их в изолированные камеры, где мозг, зрение и слух продолжают функционировать, воспринимая бесконечные потоки псевдоинформации из проведённых внутрь этих камер экранов.

Возможно, неслучаен тот факт, что вначале третьего сезона герои попадают на Землю.

Итак, мы возвращаемся к идее необходимости познания: познания как сопротивление и одновременно постижение кажущейся рациональной реальности, познания как протеста против «да» и «нет», ведущего к «почему «да»?» и «почему «нет»?», то есть ведущего к пониманию причинно-следственных связей между каждым нашим поступком и его последствиями, ведущего к осознанию всех нюансов отношений субъективной свободной воли к не менее свободным волям других. Иными словами, познания как освобождения от «все так хотят», «все так делают» и культивирования «Я так хочу, если Ты так хочешь», «Я буду так делать, если Вы, Вы и Вы не будете против».

Безусловно, этого может и не быть в только что рассмотренном сериале Lexx. Важно то, что это можно увидеть в нём, как и в любом другом проявлении человеческой культуры. Человек натурально свободен и воспринимает себя, прежде всего, с помощью мыслительных операций. Человек разумен, а значит, способен рассуждать, способен понимать, способен думать. Иррациональное суждение — тоже суждение. Эмпирический случайный опыт — тоже опыт, тоже познание. Для человека XX и XXI веков, т.е. для человека, осознающего свою экзистенциальную свободу, познание есть во всём. Познание как прорыв в сферу пусть и чисто субъективного, но рефлексивного восприятия.

Стоит вспомнить идеи, изложенные Ж. Бодрийяром в работе «Симулякры и симуляция». Бодрийяр не солипсист, и масс-медийный фантастический фильм-антиутопия «Матрица» неверно трактует его понимание окружающей нас объективной реальности, но всё же появившуюся отчасти благодаря работе философа, отчасти благодаря этому фильму мысль об иллюзорности нашего мира не стоит понимать только в качестве удачного образного определения. Мир, каким мы его воспринимаем, будучи частью толпы, — только иллюзия мира. Мир, каким мы его познаём, — продукт исключительно субъективной рефлексии. Мира объективного нет. Есть объективные последствия наших поступков, и те, безусловно, объективны, но являются таковыми в силу своей значимости сразу во многих субъективностях.

Объективность может быть дана в сумме субъективностей, объективной для всех реальности, может и не существовать, но это не значит, что каждый из нас должен закрываться в конце фантомной информации. Всегда существует параллельность субъективных восприятий.

Скажем так, у меня одно восприятие мира, у вас другое, у кого-нибудь третье. Это значит, что мы все живём не в разных мирах, а в трёх параллелях одного мира. Этот мир, безусловно, есть. Он существует. Но он как бы и дан и задан одновременно. Мы все прибываем в нём, но совершаем ошибку, называя его «нашим». Он всегда существует в чьем-то индивидуальном сознании, он всегда «мой», «твой», «ваш» и т. д. Есть один мир у ребёнка и есть другой у взрослого человека. Есть мир обычного честного гражданина и есть мир преступника. Все люди ходят по одним и тем же улицам, встречаются друг друга, вступают в контакт со своими и не замечают тех, кто иницируется как чужой. Таким образом, очевидным будет тот факт, что мы все, в определённом смысле, друг другу чужие. Мы сосуществуем друг с другом и в социальном плане мы как бы нечто единое — мы социум. Но социум целиком построен на коммуникации, а законы коммуникации не срабатывают везде одинаково. В некоторых исключительных случаях коммуникация даже невозможна. Так, обычный человек не поймёт воровского жаргона или же, что как раз подтверждает вышесказанное, поймёт его не так. Его интерпретация будет иной, построенной на особенностях исключительно его виденья мира. Он, по сути, не сможет совладать с тем, что в его понимание окружающей реальности не входит. Так, он не сможет понять, почему деньги нужно воровать, а не зарабатывать, почему юрисдикция и юриспруденция — сильнейшее зло, а сопротивление закону и нарушение его на первый взгляд элементарных этических правил — настоящий подвиг, он никогда не поймёт, почему за определённые поступки нужно убивать, вместо того чтобы дать возможность человеку, такие поступки совершившему, самому убедиться в их социальной неправильности. Согласитесь, что такого рода непонимание не повод для оценочного суждения. «Честный порядочный гражданин» не понимает преступника потому, что он и не должен его понимать. Так же он, равным счётом, и не должен его судить. Преступник — это человек, преступивший то, на чём основано само мироздание гражданина. Он как элемент абсолютно дисфункциональный и деструктивный для данной системы просто выводится из неё. Он вне её. Вне мира честного гражданина. Он инфернален ему.

Итак, мы убедились, что нет ничего, что было бы для нас изначально объективным, но всегда возможна параллельность между несколькими субъективными восприятиями и, в силу этого, возможно их слияние в коммуникативном акте. Здесь параллельность выступает основой сосуществования, т. е. того, что можно по-другому назвать социальной жизнью индивида. Слияние же есть не только социально, но индивидуально необходимый акт. Через него личность формирует себя, поскольку внесоциально личность всё-таки не существует, и замыкание индивида\* в пределах только Я-сознания может вызвать сильные психологические патологии. Человеческое «Я» подобно рептилии — может нормально развиваться, только сбрасывая старую кожу. Поэтому ему жизненно необходима информация от второго и третьего лица, необходим контакт, необходимо, чтобы «Я» встретилось с «Ты» в ситуации общения. Так и рождается объективная мысль. Можно, с некоторой долей иронии, сказать, что сосуществование людей в одном социальном поле происходит по системе «субъективность + субъективность = объективность».

Абсолютная реальность есть здесь и сейчас. Как объективная, независимая от «Я» данность. Возможность же её осознания содержит в себе и часть ухода из неё, т. к. осознание — это чисто индивидуальный рефлексивный акт реализации Я-сознания. Я-сознание — мир субъективного,

---

\*Здесь и далее слово «индивид» употребляется в значении максимально близком к «индивидуум».



допускающего в себя, в основном, параллельность другого субъективного, которой и оказывается субъективность Другого.

«Я воспринимаю» реальность, «я понимаю» реальность, «я мыслю» реальность. Это всё осуществляется через «Я» и, значит, осуществляется в «Я», поскольку «Я» само по себе объективной данностью не обладает. Оно «видит», но «видит» не в значении «замечает», а скорее в значении «узнаёт», т. е. подмечает то, что уже знает, то, что ему привычно. Оно как бы «понимает», но «понимает» в значении «мыслит». Так, например, радикально мыслящий христианин, что ждёт реального прихода Антихриста, всё в воспринимаемой повседневной жизни трактует как знаки его скорого прихода. Расширить свой взгляд на мир он сможет только при встречи с Другим, инаковость которого он, во вред себе, старательно отвергает.

Инаковость Другого расширяет субъективное. Но Другой, будучи в реальном мире представлен просто другим (иным) индивидуальным сознанием, что само по себе есть Я-сознание, т. е. мир субъективного. Его инаковость есть «объективный» элемент, расширяющий другое субъективное.

---

Сейчас, говоря о сознании современного человека и о его включённости в социальный мир, очень трудно идти след в след за философией классического марксизма, тогда как, например, неомарксизм или многие иные направления, касающиеся одновременно сфер культурологи, философии и социальной психологии и основывающие свои позиции на левой идеологии, оказываются необычайно современны.

Получается, что, с одной стороны, имеется тупик политических и культурных преобразований (последним философом-революционером здесь можно назвать Ги Дебора), а с другой — факт, что философы, объединённые вокруг «Tel Quel» и событий конца 60-х годов, были, пожалуй, самыми значимыми людьми XX века, оказавшими огромное влияние на людей нового, XXI столетия и заложившими основу новейшей философии.

Философия развивается, прежде всего, через смену парадигм — это её главная и часто единственная стезя. Поэтому современная философия двигается дальше — от постмодернизма к постпостмодернизму — к переосмыслению своего недавнего наследия.

Так, к 2000-м годам человек всемирно стал прагматиком и, в некотором смысле, нигилистом. В будущем он, скорее всего, придёт к радикальному индивидуализму.

Поэтому современному философу следует задуматься о том, чему во второй половине XX века уделили немало, но всё же недостаточно внимания — о происхождении человеческого «Я», о том, через что человек биологический становится человеком социальным.

## **Массовая культура и массовый потребитель**

Преобладает теория, что культура — система табу. Иначе говоря — система, построенная по модели «можно»/«нельзя» («да»/«нет»).

Нет причин оспаривать эту уже не раз научно доказанную концепцию.

Нет причин и ограничиваться ею.

Если официальная культура условного социума представляет собой только такого рода «шлифование», то насколько возможно развитие индивидуальных стратегий этой культуры?

А ведь индивидуальная стратегия есть искусство, оно же, в свою очередь, есть развивающий и обновляющий стимул культуры как таковой. Писатели, художники, музыканты — кто они как не *emarginato*, неформалы, *social outcast*, кто как не люди вне социальных ограничений? Да, социум ограничивает их внешне, делая частицами своей структуры. А как же их мышление? Их рефлексия? Их воля к познанию? А между тем именно такие *social outcast* и занимаются «шлифованием», именно они и отсекают всё «лишнее» от того, что зовётся красивым словом «культура».

Культура как что-то данное. Культура как нечто до конца несформированное, внешне имманентная и внутренне плюралистическая «субстанция», способная сакрализироваться в порыве индивидуального сознания и в тоже время способная распадаться на отдельные знаки-ярлыки и абстрагированные символы, давая возможность своего условного использования.

Логический вывод: формируя каждого нового социального индивида, культура не перестаёт быть им формируемой.

Игра с понятием запрета в условиях современного информационного общества уже не выполняет прежней сакральной функции. «Можно»/«нельзя» становятся причиной сложных экзистенциальных решений, но как всё решающие абсолюты не воспринимаются.

Однако, массовая культура устроена немного иначе. В ней «Good» и «Bad» функционируют как уже сложившиеся окончательные понятия. При этом первооснова их утрачена. В современном мире нет бога и дьявола, нет идеально правильных и неправильных решений. Современный мир прагматичен, верен идее «ничего кроме материи» и заветам экзистенциализма и толерантности. Поэтому «Good» и «Bad» в нём это, прежде всего, маркеры соответствия и несоответствия социальной стабильности и культурной комфортности.

Однако, в массовой культуре по-прежнему преобладают некие симулякры морали. Окружающая человека реальность, переносясь в неё, судится бинарно. При этом совершается явное отталкивание чужеродного элемента, поскольку бинарность нередко проявляется как «свой»/«чужой». Существует идеально «свой» Герой, который устраняет инаковость, представленную бесконечным количеством «чужих» («врагов», «шпионов», предателей» и т. д.). Делается это очень просто — их убивают. Подтекст здесь прозрачен: «другое по отношению к тебе/нам не должно существовать при наличии тебя/нас». Идеальный герой боевика или приключенческого фильма — это одновременно и сам зритель, и «духовный наставник» зрителя. Обладающий всеми жизненными недостатками, но в то же время идеально и легко эти недостатки преодолевающий, герой комедии, мелодрамы или семейного фильма — это также наставник идеальности и участник-двойник одновременно. В массовой культуре можно всегда столкнуться с неприятием инаковости и, как следствие, устранением контакта с Другим, отличным от меня/нас, но необходимым мне/нам.

Устраняется та самая революция в самости, о которой говорилось в этой работе раньше.

В массовой культуре нет Другого. По этой причине в ней нет и чётко сформированного «Я». В ней существует только расплывчатое Эго, зацикленное на себе. Я/Другой в ней подменяется понятиями «Good»/«Bad» — крайностями, ранее служащими идеалистическими обрамлениями реальности.

Массовая культура не содержит в себе никакого намеренно направленного на нас неблагоприятного воздействия. Она просто существует в нашем мире, наподобие декораций, заполняющих собой пустоту сцены. Чтобы хорошо сыграть свою роль, актёру нужно часто репетировать её на пустой сцене, поэтому и нам нужно научиться воспринимать пустотность нашего мира, чтобы

не доверять «вечным истинам» массовой культуры. Массовая культура учит нас любить, верить, надеяться и ждать, но в ней всегда кто-то виноват, и в ней всякий раз, чтобы мир стал прекрасным, необходимо кого-то убить или победить. В ней нет момента того, что Хайдеггер называл «сущностным спором», т. е. такого столкновения противоречий «где спорящие силы принимают одна другую до самоутверждения их сущности». Иными словами, в ней нет противоречия как движущей силы развития, развития идеи и как расширения сознания его воспринимающего. «Истина рождается в споре», истина и есть спор или, опять же обращаясь к Хайдеггеру, «первозданный спор, спор за открытую середину, куда вступает и откуда, устанавливаясь внутри себя самого, выступает всё сущее». Такое бытование *истинной* истины возможно там, где существует информационное сопротивление, где речь и мысль выступают в качестве средств не только принятия, но и отражения информации, где высказывание «заражает» реципиента, преобразуется в его восприятии и становится основой для формирования другой новой информации, «заражающей» адресанта. Так выглядит традиционная встреча с Другим, некий информационный поединок, в котором речь — оружие и мысль — тоже оружие. «Я» как бы «сражается» с Другим, «становится ловчее и сильнее», «учится на ошибках» и т. д. Современный информационный контакт, напротив, преимущественно односторонен. Он проходит по уже обсуждаемым нами схемам remark или remix, когда реципиент информацию либо не принимает, либо принимает и приумножает. Так реализуется некое культурное противоречие: в информационном обществе человек не получает новой информации, информация его окружающая сообщает ему только то, что он уже знает и представляет собой преимущественно информацию о нём самом. У человека, живущего в информационном обществе, пропадает потребность в Другом, его сознание эгоцентрируется.

Конечно, не везде можно подобное наблюдать. Так, например, элитарная культура и элитарные произведения искусства сообщают всегда что-то новое. Новое элитарное произведение это, в некотором смысле, новая «aletheia». «Aletheia (ἀλήθεια)», ещё не ставшая абсолютом. В противоположность им, массовая культура основана только на тех бескомпромиссных истинах, что уже потеряли свою религиозную, политическую или юридическую причинность и стали, в некотором смысле, симулякрами.

С идейной стороны, произведения массовой культуры оказываются основанными на догматике, но при этом догматика, на которой они основаны, сама по себе безосновательна, её истоки в самой её структуре не видны. Массовая культура — это культура открытых, уже принятых истин, и произведения, её представляющие, строятся по модели отторжения другой истины, другого взгляда и взгляда Другого. Непохожего на нас высмеивают в «comedy», раскрывают в «detective story» и побеждают в «action», в жанре «horror» он выполняет функцию источника зла и опасности. Так выходит, что в массовой культуре исключается возможность инаковости, поэтому диалог с продуктом массовой культуры невозможен, возможно только принятие или непринятие этого продукта. Массовая культура не в силах научить нас экзистенциальному выбору и не способна возродить целостность в восприятии мира, хотя именно на это претендует. Хороша или плоха массовая культура — не тот вопрос, который нужно решить в первую очередь. Намного важнее понять, что она может значить для нас, чем она для нас является.

Массовая культура служит заполнением лакуны между «Я» и Другим. Она не содержит в себе информации, не приоткрывает ничего нового. Она основана на «вечных истинах», т. е. на тех концепциях мира, которые являются наиболее распространёнными и, в силу этого, всем

известными. Успех произведений массовой культуры не в их массовости и даже не в их всеобщей понятности, а скорее в том, что они представляют собой завершённую истину, уже законченное и прочтённое высказывание. Включая телевизор или придя в кинозал мы, по сути, не ждём новой информации. Более того. Мы такой информации, в некотором смысле, боимся и потому испытываем потребность прежде всего в том, что убеждает нас в уже известном. Любая мелодрама, любой сериал или, к слову, детектив или роман-фэнтези убеждают нас, что зло нужно наказывать, что «добро должно быть с кулаками» или с автоматом за спиной, что самым главным для человека были и всегда будут любовь и сострадание. В массовой культуре абсолютно невозможно появление, например, ницшеанского взгляда, роднящего любовь с алчностью, а в сострадании находящего элемент индивидуального эгоизма. Подобные позиции в ней всегда опровергаются, так как они очень элитарны и так как обнажают эгоцентричность современного человека. Современный человек стремится к одиночеству, но к одиночеству перед телевизором или с книгой в руках — к одиночеству, тщательно замаскированному под общение. Это не значит, что современный человек эгоистичен или проникнут мизантропией. Вовсе нет. Он именно потому и воспринимает такую симуляцию в качестве аналога общения, что его «Я», становясь замкнутым на себе, остаётся при этом незавершённым и, в каком-то смысле, слабым. Оно жизненно нуждается в инородной информации. Это, кстати, в массовой же культуре и отражается. Самыми популярными темами в массовой культуре на сегодня являются одиночество, непонимание человека человеком и спасающие от них дружба и любовь.

Массовая культура также симулирует и интимный контакт с человеком. Интимные проблемы активно обсуждаются в передачах, в том числе и в тех, что представляют из себя некое шоу, интимные проблемы становятся основой сериалов и фильмов, целевой аудиторией которых являются подростки (молодежные сериалы, молодёжные комедии), снимаются специальные подростковые телешоу, снимаются порнофильмы, эротика вкрапляется во многие фильмы, сюжетная основа которых любовь, а также подтекстуально присутствует во многих рекламных роликах и на рекламных плакатах. Везде есть симуляция интима, но нет настоящей сакральной интимности.

Создаётся ощущение, что современные люди «пожирают друг друга», тогда как на самом деле современный человек более эгоцентричен, чем в прошедшие эпохи. В условиях постоянных войн и революций человек для человека мог быть опасен, но, по этой же причине, становился интересен, когда был ему открыт. Сейчас же человек как объект восприятия полностью исчерпан, скучен и не может вызвать постоянного интереса.

## **Послесловие**

Будучи солидарным со многими современными философами, можно прийти к выводу, что «элита» сейчас — это та часть общества, что не участвует в общем процессе в том случае, когда это процесс создания общего продукта. Современный художник является, пользуясь терминологией В. Беньямина, «человеком эпохи модерна», он, несмотря на то, что эта эпоха уже закончилась, испытывает нужду в «ауре» произведения. Даже если «произведение» становится «продуктом», он продолжает его как-то воспринимать. Его рефлексия направлена к «Я» и поэтому является элитарной.

При этом важно учитывать то, что элиты как социального института уже нет.

Элита не существует и как общественный миф. Не существует, как минимум, с начала XX века, т. е. с момента, когда, говоря образно, мыслящий человек максимально превращается в зрителя. Элита остаётся как бы внутри самого человека, мыслящего элитарно. Он может ощутить своё «Я» в общении с Другим и может подарить Ему своё «Я». Это происходит в элитарном искусстве, и это получается всегда чем-то неожиданным, тогда как в массовой культуре человек получает то, что может и чего хочет ожидать. Массовая культура не зло и, тем более, не болезнь современной культуры, она скорее есть форма существования этой культуры в современных для неё условиях. Элитарное же всегда есть то, что отмечено стремлением к новому.

То, что существует и создаётся нами на поэтических вечерах и художественных биеннале, является для нас одновременно и данным и заданным, поскольку мы воспринимаем эту часть современной культуры как современную, так как она является реакцией на современность, но она же становится для нас всегда чем-то новым, поскольку обладает перспективой своего развития, тогда как в массовой культуре развитие заменено повторением. Массовая культура — это та часть современной культуры, которая существует в остановившемся состоянии. Её развитие связано либо с изменением структуры общества, в котором она функционирует, либо с внешним воздействием со стороны элитарных культур. Сама она осуществляет себя не через развитие, а через всестороннее распространение.

## Дополнение

Внесём некоторые коррективы в изложенные мысли. В современном информационном мире человек молчит, сталкиваясь большей частью с *гетарк* и *гетих*-информацией и отвечая информацией аналогичного построения. Но это не значит, что он молчит «по определению». Дар речевого мышления никуда не делся. Он просто реализуется в других формах.

Так, изобретение конца XIX — кинематограф — стал новым ведущим способом донесения информации и обмена ею между её носителями. Рекламный ролик, видеоклип, художественный фильм и прочие визуально-аудиальные высказывания окружают современного человека со всех сторон. И все они что-то ему «говорят». При первом рассмотрении они представляют собой одностороннюю информацию. Информацию, которую можно только принять или не принять. Но тут мы сталкиваемся с двумя ранее не учитываемыми фактами.

содержимым стереотипных форм информации может выступать реальная живая инаковость. Это как раз случаи элитарного общения, когда условно повторяются общие формы информации, но задаётся всякий раз новое содержание, т. к. информация идёт к информационно открытому и в то же время рефлексующему «Я» от «Я» Другого.

сама информация, оставаясь массовой, ничего в себе не содержит, но кое-что может сообщить о том, кто эту информацию принял и нам передаёт. В подобных случаях фантом Другого является не фантомом по определению, но человеком, им ставшим. Он не рефлексует, он перемешивает информацию и даёт нам *гетих*. В случаях с информацией *гетарк* контакт происходит уже не с фантомом, а с реальным собеседником, который как Другой для нас не существует, но, по крайней мере, способен дать нам некий коллаж себя, составленный из *гетарк*-информаций, с ним наиболее соотносимых.

Первый (1.) случай можно рассмотреть подробно. В отсутствии элиты как социального фактора и элиты как социального мифа, элитарность как самостоятельное явление не существует, но может быть выстроена в каждом из кодов массовой культуры. Так, например, в *медийной* (т. е. одновременно визуальной, аудиальной и, отчасти, тактильной) культуре есть такое замечательное явление, как арт-хаус, представляющее собой создание авторских произведений по принципу «минус-приём». Есть и более широкое явление — «авторское кино», т. е. создание каких-либо произведений по принципу не-повторяемости и не-типичности. Есть расплывчатое, но единственное обобщающее понятие «интеллектуальное кино». Единственное, потому что единственным реальным признаком элитарности может служить только возможность вопроса. Массовая культура есть культура универсального ответа, культура, основанная на абсолютизированных и частично подвергшихся Obsession понятиях. Элитарная культура, в условиях отсутствия элиты, осуществляет только непрерывное становление новых истин. Становление без необходимости их принятия в качестве абсолюта. Истина элитарного здесь и сейчас. Её нет, когда элитарное высказывание завершено и/или перекрыто другим элитарным высказыванием. В кино это может быть наиболее заметным, поскольку кинематографический код максимально передаёт закрытость элитарного высказывания. (Даже бытует мнение, что у настоящего авторского фильма есть своя «аура»). Есть истина фильма «Мертвец» (Dead Man) Дж. Джармуша и есть истина фильма «Порождённый» (Begotten) Э. Эл. Мериджа. Это два разных постановления двух разных истин, что, конечно, не исключает возможности их синхронного прочтения, но постулирует их разное

вопрошание к зрителю. При этом вопрошание это строится внутри массовых структур. Фильм создаётся при задействовании этих структур и внутри них существует. Любой фильм как-то снимается, как-то тиражируется и как-то приобретает и/или воспроизводится в просмотре.

То же самое происходит и в литературе. Будучи элитарным, произведение автора уже вписано в структуру массовой коммуникации. Её выставляют на полках для привлечения внимания покупателей, продают, даже рекламируют на рисунках пластиковых пакетов, прилагаемых при покупке какой-либо другой книги.

Элитарное не изгоняется из массового, поскольку оно является движущей силой в его развитии. Сам по себе массовый продукт представляет собой уже нечто закончившееся. Не истину, не смысл, так как они, согласно уже цитируемому ранее Хайдеггеру, «принадлежат к событию выявления», а симулякр, обсецию.

Можно сказать, что массовое существует в постоянном вопрошании к элитарному. При столкновении с каждым массовым продуктом мыслящее себя рефлексующее сознание порождает во внешнее информационное пространство ту или иную элитарную мысль. От простых одноактных высказываний, до создания ответного элитарного продукта.

Второй (2.) случай, в принципе, прост и общеизвестен. Это переписка в интернет-блогах, разговор с другом на каком-нибудь культурном мероприятии — что угодно. Мыслящее себя рефлексующее сознание может себя реализовать через любую чужую информацию.

*Медийное* (визуально-аудиальное) высказывание имеет одностороннюю направленность, но слово, изначально выступавшее бинарным носителем информации, в современном коммуникативном обществе оказывается полностью опустошённым. Человек намного удачнее мыслит, манипулируя различными потоками визуально-аудиальных высказываний и медийных образов. *Медийное высказывание*, в тех случаях, когда оно является массово-медийным несёт в себе современный вариант догмы. В остальных случаях оно подразумевает новый способ вопрошания Другого.

Насколько он эффективен, сказать трудно. Возможно, *медийное высказывание* ещё эволюционирует от целенаправленной *remark*-информации к информации, требующей полноценной рефлексии. Я на это надеюсь. Пока можно только признать постепенное умирание языковой информации. Она существует только элитарно: новая поэзия, новая проза, новая драматургия, в чём-то даже новая, *his et nunc*, философия. (При этом элитарная литература часто апеллирует не вопрошанием к Другому, а концептуальным вопрошанием к отсутствующему Другому и/или к форме самого этого отсутствия). В официальной же массовой среде слово умерло. По отношению к ней, можно опереться на ту позицию Ф. Гиренока, что «Слово по существу своему не есть мысль. Ибо по существу оно состоит из законченных смыслов и значений и поэтому всегда готово к употреблению».

## **Второе дополнение: принцип включения/исключения, трагичное и комичное в искусстве, абсолютизация комичного в массовой культуре**

В современном обществе информация может служить как объединяющим, так и разобщающим фактором. Она может заставить оставаться дома и ничего не делать, а может позвать на митинг, может вызвать протест и точно также способна полностью задавить индивидуальность «Я». Информация владеет человеком. Человек ею не владеет. У человека, если он мыслит индивидуально, нет иного оружия кроме рефлексии. Но рефлексия предполагает не только дистанцию, но и мысленное включение. Человек культурен, поскольку способен лично переживать опыт Другого и может таким образом впустить объективное в свою субъективность. Он не замкнут в абсолютно тождественном себе интимно-субъективном мире, как человек архаический. Он мыслит через рефлексию и мыслит прежде всего Другого, а самого себя видит уже через его видение, т. е. «со стороны». Так происходит в культуре. Так происходит в искусстве. Поэтому то, что в данной работе называлось рефлексией, подразумевает не только дистанцию и отстранённое осознание, но также и отстранённое включение и дополнительное чувственное осознание, полученное путём включения.

Если обратиться к искусству, то прежде всего момент включения окажется заметен в понимании трагического и в способности реципиента почувствовать трагическое в судьбе Другого. Он не переносит на себя ситуацию, в которой пребывает Другой. Нет. Такое восприятие слишком в себе, слишком субъективно. Оно не достаточно для включения. Поэтому человек переносит на себя предположительные чувства и мысли Другого. Он мысленно ставит себя в ситуацию Его экзистенциального выбора, постигая, таким образом, свою экзистенцию *в Его чувственном отражении*.

Понимание и чувствование трагичного личностной Я-социальности, поэтому не случайно возникновения искусства трагичного в тот период человеческой культуры, когда в ней столкнулись социальность с уже окрепшей полноценно осознавшей себя индивидуальностью. Таким периодом была античная Греция.

Как известно, греки любили трагедию. Она была почти их личным изобретением, т. к. в других культурах, не исключая и тех, наследие которых легло в основу греческой культуры, чувство и осознание трагического полноценно себя не выразило. В древнешумерской, древнеасирийской и древнеегипетской литературе можно найти подробное описание жестоких войн и ужасных расправ властных правителей над своими подданными, но в ней не содержится осознания трагичного ни по отношению к страданию этих подданных, ни по отношению к тому возможному «титаническому одиночеству» правителей, что толкало их на подобные поступки.

Только древние греки осознали принятие индивидуальным «Я» его социальной роли как нечто одновременно необходимое и до конца невозможное. Именно их полисная демократическая структура общества позволила им в дальнейшем осознать неизбежность принятия социальной роли как трагичное.

Трагичное возникало из неизбежности каких-либо навязанных богами или, наоборот, богоборческих действий, не обладающих однозначной правильностью в понимании героя, обречённого на их совершение, или же в понимании тех, чьи мудрость и любовь были герою неизбежно необходимы.



Античный зритель воспринимал трагичное, передаваемое сценическим действием, в его многогранности: с одной стороны как ритуал, постепенно уходящей из его сознания религии, но в тоже время указывающий на постепенно абстрагируемую сакральность, с другой стороны — как именно человеческие чувства, формами искусства от него дистанцированные и поэтому объективированные. Герой сценического действия становился для него Другим, которого он принимал в моменте ещё до конца не выделившейся рефлексии, но чувства которого он понимал, т. к. уже был способен принять его ситуативное положение. Так происходило первое включение, так из трагичного рождалась трагедия.

Было и обратное искусство, сформированное на основе обратного чувства. Речь идёт, разумеется, о комедии.

Природа комичного очень древняя, её основу (по разным неподтверждённым источникам) можно найти в поведении человекообразных обезьян. Так, шимпанзе прогоняют чужака из своей стаи с помощью пугающих ритмичных и прерывных криков. Сходство между ними и человеческим смехом теоретически есть, т. к. известно, что смех в архаических культурах нередко выполняет ту же функцию.

Смех человека — это всегда отторжение иного, смеётся человек над тем, что находит непонятным, чужим или ненужным ему и/или его близким. Если внимательно рассмотреть структуру комичного в разных проявлениях комичного, то везде в основе окажется элемент негативно воспринимаемой инаковости. К примеру, анекдот в его неантичном понимании — это короткая история о том, чего, по определению, не могло или не должно было случиться, в нём всегда содержится алогичность. А, скажем, пародия как жанр основана на приёме перевёрнутого образа. Схожую природу имеет и бурлеск. Ирония есть иносказание + гипербола, направленная против того, что понимается как минусовое качество. Сатира и карикатура — два наиболее серьёзных жанра комического. В них комическое возникает одновременно как способ восприятия, как приём изображения и как отличительное качество изображаемого. При этом все перечисленные качества направлены на уничтожение объекта изображения, поэтому они самоуничтожаются, давая возможность возникновению *не*-комическому: печали, горести, в отдельных случаях даже страху и ужасу. Первый жанр также подразумевает реальное или имплицитное присутствие «правильного», того, «как быть должно».

Есть и обратная сторона комичного. Комичное тесно связано с игрой. У него нет формы законченной мысли трагичного, когда, скажем, герой умирает и падает занавес, когда героиня погибает (несмотря на тщетные попытки её спасти) и повествование обрывается многоточием. Такая, привычная для трагичного, незавершённость является самым что ни на есть завершённым действием. В нём имеется элемент триумфа. В трагичном случается потеря катарсиса (*κάθαρσις*), но в таких случаях триумф остаётся его следом.

В комичном триумфа нет либо он пародиен. Так, *happy end* лишь игровой, пародийный триумф. Идя за комичным, мысль не останавливается и требует своего продолжения в бесконечности реминисценций (реминисценция трагичного, напротив, превращает его в комичное, в пародию).

Серьёзность трагичного заставляет мысль и действие застывать в законченной форме, разрушение которой становится необходимым условием для создания нового в понимании трагичного и для создания его новой формы.

Игровой элемент комичного, напротив, согласно Й. Хейзинги, преимущественно развивает мысль и действие к новым и новейшим формам.

Комичное и трагичное создают ощущение причастности. Если трагичное — это путь к Другому, то комичное — это сближение со своим. (Так, комедии зачастую намного приятнее смотреть в кругу друзей).

Но в том варианте, когда путь к Другому закрыт, когда Другой сам выступает в роли элемента комичного, комичного-отчуждаемого, воспринимающий комичное отчуждается сам, отчуждая инаковость Другого. Он замыкается в себе и теряет возможность видеть себя через Другого и *постигать в отражении*.

В таком варианте окружение воспринимающего *фантомно*. Те, с которыми он на одной эмоциональной волне воспринимает комичное, являют собой закрытые мирки, что перенаправляют друг другу комичное, внутренне друг от друга отчуждаясь.

Следует вывод: комичное есть переигрывание инаковости при невозможности её принять, но оно же есть и неприятие инаковости, воспринимаемой как противоречие привычному, когда последнее понимается как «правильное», «верное», «истинное», момент комического есть, соответственно, момент исключения себя из ситуации Другого, а также и, в некоторых случаях, момент отторжения Его от себя.

Можно сказать, что комедия — это перевёрнутая трагедия, поскольку в комедии происходит не только рефлексивное отстранение, но и некоторое исключение себя из событий. Если, воспринимая трагедию «погружаешься в раздумья», будучи введенным в мир Другого, то комедия даёт необходимый отдых от трагедии, даёт возможность, условно говоря, посмеяться над Другим, оставаясь *an sich*.

В современной массовой культуре элемент комичного многократно превышает элемент трагичного, исключение становится основным способом восприятия ситуативного положения той или иной фантомной личности, не выступающей для реципиента в роли Другого. Именно возможность принять ту или иную социальную роль, совершить тот или иной решающий поступок отстраняется реципиентом, будучи воспринята в качестве элемента комичного. Именно по отношению к так называемым «духовным метаниям», к переживаниям и к экзистенциальным рассуждениям совершается исключение. Это происходит не только в непосредственно комедиях. Элемент комичного присутствует буквально во всех жанрах массовой культуры, наряду с элементом запретного. Более того, он его перекрывает, превращая обсессивный элемент запретного в самопородию. В результате реципиент (или, если угодно, человек), воспринимая продукт массовой культуры, исключает себя из того, ради чего он, грубо говоря, включил телевизор или открыл книгу, из того, чем было «соблазнено» его сознание, будучи направленным этим «соблазнением» на данный продукт. В результате такого несознательного (!) исключения сознание реципиента само себя устранивает, т. е. устранивает решительную индивидуальность «Я», позволяя тому, что от него остаётся, комфортно плыть по фантомной информации.

Возвращаясь к разговору об информации, с которого начиналась эта глава, можно обратить внимание на тот факт, что в мире фантомной информации человек не нуждается во включении. Фантомность получаемой им информации изменила его мышление и даже в тех случаях, когда он рефлексивует, он может рефлексировать эгоцентрично, т. е. *постигая свою экзистенцию в Своем чувственном отражении*. Такая *эго-экзистенция* может не иметь никакой социальной значимости, будучи полезной только для познающего индивидуума. Там, где подразумевается трагичное, индивидуум может испытать субъективные страдания. Так, в пространстве современной куль-

туры Другой становится не нужен и распадается на ряд несвязанных между собой свойств человеческой инаковости. Однако следует признать, что из-за этого не снижающаяся, не удовлетворённая потребность в рефлексии, выходя в сферу элитарного мышления, пытается всячески помыслить Другого.

Следует признать, что рефлексия современного человека возможна и даже очень продуктивна, но представляет собой процесс более сложный, чем схожее чувство в прошлом. Современный человек лишён возможности ощутить свое «Я» как что-то неповторимое и единичное. Его «Я» существует в сфере функционального, Ему по этой причине очень трудно проклюнуться из кокона субъективности, а в тот момент, когда это происходит, Оно чувствует себя беззащитным, поскольку, по той же причине, оказывается не приспособленным, во-первых, к объективному, а во-вторых, что очень существенно, к объективности Другого. Современная форма рефлексии, на данный момент вырастающая из remark-информации, есть как бы возможность научиться заново воспринимать и принимать Другого, воспринимать его чисто информационно, абсолютизировано, но при этом не абстрактно, а напротив, конкретно и прагматично (в, разумеется, наиболее положительном понимании данного термина).

## **Ремарки**

1. Понятия Sein и Dasein используются со смещением в своих возможных значениях. Здесь они не тождественны ни хайдеггеровскому, ни гегелевскому прочтению, но имеют обобщённое обще-философское значение.
2. Термин «экзистенция» в данной работе использовался не тождественно тому значению, которое имел в работах французских экзистенциалистов Ж.-П. Сартра и А. Камю. В данном случае он взят в значении более простом, но максимально обобщённом.
3. Понятия « в себе» и an sich используются в отрыве от философии Г. В. Ф. Гегеля.
4. Сюжет научно-фантастического сериала «Lexx» использовался в критике массовой культуры постольку, поскольку элементом этой же культуры я его не считаю. На мой субъективный взгляд, здесь, скорее, можно говорить о так называемой «поп-культуре». [т. е. культуре, претендующей на условный образ взамен чистого симулякра массовой культуры, культуры китча, субкультуры и т. д.]