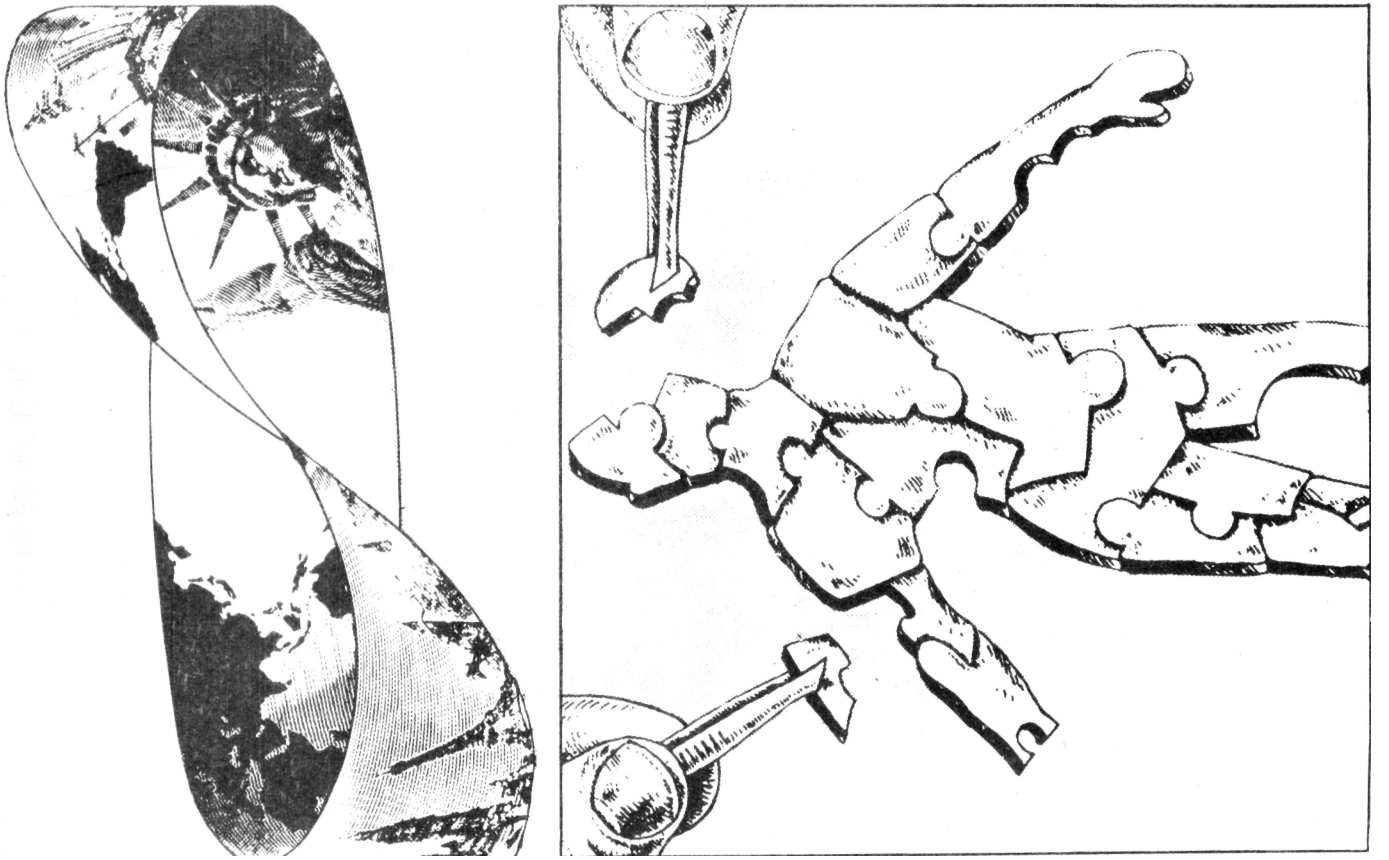
А. В. Кукаркин

БУРЖУАЗНАЯ МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

Теории
Идеи
Разновидности
Образцы
Техника
Бизнес



А. В. Кукаркин

БУРЖУАЗНАЯ МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

Теории
Идеи
Разновидности
Образцы
Техника
Бизнес

Издание второе,
доработанное
и дополненное

Москва
Издательство
политической
литературы
1985

71
К89

Кукаркин А. В.

К89 Буржуазная массовая культура: Теории. Идеи. Разновидности. Образцы. Техника. Бизнес.— 2-е изд., доработ. и доп.— М.: Политиздат, 1985.—399 с, ил.

Какова классовая основа массовой культуры Запада? Каковы ее истоки, философские и эстетические принципы, механизмы воздействия на сознание миллионов людей? Какие содержательные отличия существуют; внутри популярных жанров — детектива, мелодрамы, вестерна, комедии? Что'Привнесено нового в культуру Запада бурным развитием техники в средствах массовой коммуникации? Рассмотрению этих вопросов и посвящена книга искусствоведа и критика А. В. Кукаркина, известного читателям по работам «Чарли Чаплин» (М., 1960), «По ту сторону расцвета. Буржуазное общество: культура и идеология» (М., 1981) и др.

Публицистический язык и яркий иллюстративный материал делают книгу доступной для широкого круга читателей.

0302020300—129
079(02)—85

71
37И

© ПОЛИТИЗДАТ, 1985 г.

От автора

В ПОСЛЕДНЕЕ ВРЕМЯ на Западе все чаще говорят и пишут об экологической дисгармонии, прибегая при этом к иносказательному и расширенному толкованию понятия «террацид» (от лат. terra — земля, caedre — убивать), буквально означающего процесс разрушения Земли из-за вредных для нее действий человека. Специалист по проблемам больших городов и окружающей среды Рон Линтон даже озаглавил свою книгу этим термином, расшифровав вложенный в него смысл следующим подзаголовком: «Америка разрушает свою среду обитания».

Однако в Соединенных Штатах, как и в других западных странах, высокое развитие техники в сочетании с капиталистическим способом ведения всех отраслей хозяйства создало большую напряженность не только природной, но и духовной среды. И если Линтон утверждает, что слово «нормальный» безнадежно устарело в применении к повседневным жизненным условиям США, то нет никаких оснований исключать из них сферу культуры, тем более что ее производство в значительной степени определяется характером общего экономического базиса. Пожалуй, именно понятие «духовный террацид» наиболее точно отражает сущность происходящих процессов в буржуазной культуре, питаемой реакционными идеями. Драма общества, перевалившего через пик своего исторического развития, находит весьма своеобразное отражение в сложившейся духовной ситуации.

Научно-технический прогресс изменил не только социальный, но и психологический климат в мире, резко повысил коэффициент интеллектуального начала во всех сферах жизни, равно как и во всех аспектах самоопределения личности. Изобретение новых технических средств тиражирования произведений искусства, появление новых его видов, прежде всего кино и телевидения, необычайно расширили возможности художественного освоения жизни и обогатили само эстетическое мышление. Возросшая (в том числе и благодаря этому) роль идеологии и культуры с особой очевидностью подтвердила справедливость афористической трактовки философии как эпохи, схваченной в мысли, и искусства как эпохи, отраженной в образах.

На фоне выступившей на передний план в общественном бытии и сознании культуры лишь резче выглядят ее контрасты.

Решающие демаркационные линии при этом прочерчивают пласты демократические, гуманистические, с одной стороны, и негативно-нигилистические, свойственные самым изощренным течениям модернизма (постмодернизма), или псевдодемократические, псевдогуманистические, отличающие так называемое массовое искусство на Западе, с другой стороны. Грандиозные преобразования в материально-технической базе и культурной жизни парадоксально сочетаются в позднебуржуазном обществе с глубочайшим «культурным авитаминозом», о чем не устают сокрушаться идеологи этого общества, вроде американского социолога Дэниела Белла, которому и принадлежит приведенное образное определение. Применительно к искусству «культурный авитаминоз» проявляется в игнорировании или фальсификации происходящего социально-политического процесса с его противоборством классов, слоев, группировок, миллионов разрозненных воль; в неправомерном наделении *ведущими* функциями чисто развлекательных жанров, будь то мелодрама, детектив или эстрадная музыка.

В целях определения истинной значимости этих жанров некоторые советские и зарубежные теоретики ввели в обиход понятия «теневого» искусства, «сопутствующей» культуры (еще Н. А. Добролюбов столетие назад применял термин «ложного» искусства) — теневой, сопутствующей по отношению к подлинному, высокому искусству, преимущественно реалистическому по своему характеру. Это правомерно, поскольку ценность искусства обусловливается помимо мастерства художника общественным содержанием произведений.

Однако историческая диалектика художественного развития исключает застывшее противостояние различных жанров, стилей или даже методов, каждый из которых *всецело* был бы выразителем определенных ценностных значений. Практика показывает, что в рамках «честного» искусства (тоже термин Н. А. Добролюбова) не редки художественные слабости и идейные заблуждения, просчеты и срывы и что в то же время вполне возможны выходы за границы узких воззрений и искусственных структурных построений, декларированных, скажем, элитарным авангардизмом. Вспомним тезис Ф. Энгельса о противоречиях между методом и мировоззрением, высказанный по другому поводу, но имеющий непреходящее значение.

Как отмечал К. Маркс, «разум существовал всегда, только не всегда в разумной форме» [1]. Точно так же и реализм как

[1] *Маркс К., Энгельс* Ф. Соч., т. 1, с. 380.

стремление к изображению объективной действительности существовал всегда, но не всегда в реалистической форме. Противоборствующие направления, пересекаясь в своей эволюции, образуют всевозможные сочетания. В этих противостояниях в одном отрезке времени и пространства, колебаниях, отмираниях или скрещиваниях, обретении новых качеств в другом отрезке времени и пространства протекает сложная жизнь и движение художественной культуры.

Сложное положение образовалось и в западной культуре, рассчитанной на потребление многомиллионными массами. Буржуазному массовому искусству, пожалуй, в еще большей степени, чем модернизму, свойственны противоречия, градации уровней, частичные преодоления своих «законных» пределов и сравнительно ограниченных задач.

При всем том массовая культура в буржуазном обществе в целом остается той же классовой политикой, осуществляемой своими специфическими средствами. Во внешне абстрагированной, нередко «асоциальной» и нарочито «общечеловеческой», «бытовой» форме она несет заряд вполне конкретных идей, информации, образов о проблемах бытия, ценностях, устремлениях. Идеологический заряд ее не без оснований сводится критиками массовой культуры к идеализации действительности, а часто вообще к тенденциозному искажению ее в интересах правящих кругов.

Господствующая культура Запада стала объектом изучения для буржуазных исследователей значительно раньше, чем для марксистских. Сложившиеся ее теории имеют отчетливую социальную окраску, а расхождения между ними, иногда даже существенные, не выходят тем не менее за рамки буржуазного миросозерцания. К создателям буржуазных концепций массовой культуры вполне правомерно применить слова Томаса Манна, сказав, что, варьируя свои мнения, они остаются верны своим убеждениям. Распространенные теории массовой культуры, включающие в себя ее историю, социологические аспекты, трактовку самого понятия, отмечены печатью множества предрассудков и укоренившихся стереотипов восприятия, порожденных социальной почвой, идейными традициями, общей духовной ситуацией в капиталистических странах.

Тем не менее нельзя игнорировать результаты изучения проблем массовой культуры на Западе. Кризис буржуазной идеологии и во многом обусловленные им пороки буржуазной массовой культуры не снимают относительного познавательного значения продуктов последней как в практической, так и в теоретической области.

Указание В. И. Ленина в «Материализме и эмпириокритицизме» о том, что необходимо сравнение по всем основным пунктам теории познания диалектического материализма с идеалистическими теориями, остается важным по сей день применительно и к другим гуманитарным наукам. Было бы, конечно, неверно пренебрегать тем, что делается в немарксистских теоретических изысканиях в области массовой культуры в плане постановки вопросов, избираемых путей их решения, определения характера внутренних противоречий. Духовный дискомфорт буржуазного общества достиг такой глубины и остроты, что вынуждает не только серьезного исследователя или художника, но и рядового функционера массовой культуры в том или ином виде, пусть даже неадекватно, все же отражать черты общественной жизни капиталистического мира. Что же касается работ прогрессивно-материалистического характера, то признание их значения и внимание к ним тем более необходимы.

Определенную трудность представляет способ ознакомления советских читателей с результатами изучения массовой культуры на Западе из-за обилия опубликованных там работ на эту тему. Мы выбрали форму *эпитомы,* которая представляется наиболее целесообразной и экономной. Энциклопедическая расшифровка ее гласит, что это — краткое извлечение из труда более обширного, свободное изложение, передающее смысл содержания '. И, добавим от себя, изложение труда в чем-то примечательного, могущего служить отправным пунктом для размышлений, разговора, спора. Каждому разделу нашей книги и предпослана соответствующая эпитома. Содержательная емкость рассматриваемых проблем различна, и потому различен объем разделов.

Таким образом, по своему характеру предлагаемая книга имеет как бы два ракурса освещения материала: использование эпитом, цитат, а также сопоставление точек зрения, органически вплетенные в ткань некоторых разделов, особенно первых двух, вводных по своей сути, и непосредственно авторский текст. Построена книга по *проблемному* принципу, который не предполагает ни обязательного соблюдения хронологической последовательности внутри тематического изложения (важны ведь явления типические, а не обязательно самоновейшие), ни прослеживания национальных нюансов, ибо они не являются решающим фактором для буржуазной массовой культуры, космополитической по своим принципам.

Согласно словарю Уэбстера, *эпитома* — «краткое изложение печатной работы, краткое представление о чем-то, типическое представление или наилучшее (идеальное) выражение, краткая или миниатюрная форма».

Проблема массовой культуры Запада настолько многогранна, имеет такое множество ракурсов и отраслей, «полей» для изучения, что охватить их все в одной книге невозможно. Поэтому рассмотрение каких-то вопросов оказалось сравнительно менее разносторонним, при освещении других пришлось ограничиться относительно узким, послевоенным отрезком времени '.

Но дело не только и не столько в этом. Главное заключается в том, что познание любого феномена, явления общественной, культурной жизни представляет собой в принципе не прямую линию, а сложный, иногда ступенчатый процесс. Тем более что каждый историко-культурный факт предстает лишь составной крупицей в общей системе средств массовой информации и художественной практики. Критическое осмысление его означает различение абсолютного и относительного моментов, необходимость сопоставления подчас с иными явлениями в свете накопленного опыта. Диалектика есть *«живое,* многостороннее (при вечно увеличивающемся числе сторон) познание с бездной оттенков всякого подхода, приближения к действительности...» [2]— указывал В. И. Ленин. При этом историзм в подходе к познанию обусловливает выделение определенных этапов, обладающих известной внутренней завершенностью. В данном случае под завершенностью подразумевается дифференцированное единство, которое предполагает различную степень актуальности, зрелости и формы выражения его составляющих, включает наряду с «действующими» также архаические элементы. Являясь особым способом функционирования и воспроизводства социального бытия, цельной характеристикой отношений людей к своему времени, к сложившимся ценностным нормам, к труду и досугу, система культуры несет в самой себе проблемы традиций и новаторства, консерватизма и прогресса.

Проявлением диалектической неоднородности современного мира служат разные хозяйственные уклады, образы жизни, уровни и характеры культуры. Между ними идет непрекращающийся спор, который отнюдь не замыкается в рамки эпохи. Помимо конкретно-исторического своеобразия они содержат многомерные реалии, имеющие непреходящее значение. Процесс освоения действительных и одновременно преодоления ложных, но устоявшихся воззрений, вкусов, пристрастий нередко предполагает и переосмысление того или иного художественно-идейного достояния прошлого и

Опубликованные автором ранее книги, брошюры, статьи по близкой данной работе проблематике, хотя и послужили своего рода «подходами» к ней, все же расширяют границы исследования различных сфер культуры и идеологии Запада.

[2] ***Ленин В. И.*** **Поли. собр. соч., т. 29, с. 321.**

настоящего. Преемственность в одной части наследия и разрыв с другой не означают использования в теории образовавшегося фонда в качестве незыблемой «предпосылки», а предполагают постоянное уточнение значения этого наследия, построение подчас заново здания познания из его конструкций.

Автор надеется, что с учетом конкретизированных объективных возможностей и поставленных задач его книга поможет читателю тем не менее *комплексно* познакомиться с практикой и теорией духовного феномена XX столетия, претендующего на роль универсального воспитателя в идеологической и буднично-житейской сферах. И не просто познакомиться с ним, но и с марксистских позиций разобраться в его сущности, средствах, преследуемых целях. Это тем более важно, что в борьбе двух мировоззрений необходима активная и убедительная пропагандистская работа, неустанный отпор враждебным идеологическим диверсиям. Как учили основоположники марксизма, для успешной борьбы с опасными, чуждыми нам тенденциями надо точно знать, что представляет собой противник, какими средствами и приемами он пользуется. Здесь все имеет значение.

Ихмпериализм активно перестраивает свою идеологическую деятельность применительно к новым условиям, ищет новые пути для достижения прежних целей: препятствовать распространению коммунистических взглядов, пытаться расколоть социалистическое содружество, сеять семена политического и морального «антимира» в сознании народов. При этом наши идеологические противники предпринимают усиленные попытки выйти за пределы абстрактных, схоластических схем и непосредственно воздействовать на решение проблем действительности. Известно, что и художественная жизнь нашей страны, других социалистических, а также развивающихся стран подвергается активному вторжению различных враждебных идей. Не случайно в постановлении июньского (1983 г.) Пленума ЦК КПСС «Актуальные вопросы идеологической, массово-политической работы партии» акцентировалось внимание на необходимости укрепления в среде деятелей культуры обстановки идейной, нравственной и эстетической взыскательности '. Ав постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» (1972 г.) специально отмечалась важность раскрытия «реакционной сущности буржуазной «массовой культуры» и декадентских течений», значение борьбы «с различного рода немарксистскими взглядами на литературу и искусство...» [2].

[1] См.: Материалы Пленума Центрального Комитета КПСС, 14—15 июня 1983 года. М., 1983, с. 76.

[2] Об идеологической работе КПСС. Сборник документов. М., 1983, с. 406.

С учетом этой задачи в книге по мере необходимости освещаются проблемы различия, взаимодействия и синтезирования массовых и элитарных форм современного буржуазного искусства. Это важно еще и потому, что опосредствование мировоззренческих категорий в массовых разновидностях происходило иногда через ступени элитарных, выполнявших тогда роль идейных «оросительных каналов». Гибридные формы наглядно демонстрируют размытость границ между «напарниками», какими бы кричащими крайностями ни отличались иногда их приемы, а в чем-то и их непосредственные цели. Социализация продуктов сопутствующей культуры осуществляется, в отличие от высокой, через их *пассивное* потребление и придание творчеству характера *бизнеса*. Или, в другом случае, через мнимо активное потребление: элитарное искусство лишь *имитирует* обогащение жизненного опыта личности и может создавать поэтому только *видимость* приобщения ее к художественному творчеству. В основе обеих систем лежит отказ от проникновения в сущность жизненных явлений, смыкание в стремлении создать некую «новую», иллюзорную действительность — все равно какую, лишь бы она противостояла реальной, где человек только и может бороться с социальным злом, обретая себя в этой борьбе.

Паразитируя на открытиях высокого искусства, выхолащивая, разменивая и используя их в своих интересах, буржуазная массовая культура одновременно соревнуется с ним в борьбе за влияние на сознание людей во всех концах света, трансформируется и расширяется путем использования технических нововведений в средствах культурной коммуникации, претендует стать одним из решающих факторов современности.

Генезис

Рубежи предыстории и истории

Три созидающих «фермента»
Два временных этапа

Эпитома

Историческое предисловие к дискуссии

(Профессор Калифорнийского университета в Беркли (США) Лео Лоуенталь. «Исторические перспективы популярной культуры» и «Историческое предисловие к дискуссии о популярной культуре» [1])

Без исторического и теоретического соотнесения с прошлым немыслимо изучение современных средств массовой культурной коммуникации. Такое соотнесение все еще остается в социологии «белым пятном», между тем у нынешней массовой культуры имеются богатые исторические традиции. Параллельный анализ исторических фактов и их разноречивых оценок современниками позволяет произвести своего рода «перекличку времен».

Для начала приведем два противоположных высказывания радиослушателей, сделанные в процессе исследования привычек и вкусов массовой аудитории, которое было проведено в США в 50-х годах. Один из опрошенных заявил: «Радио скрашивает одиночество. За какие-то пятьдесят лет оно достигло колоссальных успехов. Люди в курсе всех последних событий, им известно, что происходит в литературе, театре, кино, в спорте. Однажды я даже слышал, как жители деревни обсуждали достоинства Моцарта и Шопена, ссылаясь именно на радиопередачи».

В противоположность этому мнению, другая из опрошенных объяснила отсутствие в ее доме радиоточки следующим образом: «Наличие в доме радио делает жизнь невыносимой. Все уподобляются наркоманам: от него не могут оторваться ни дети, ни взрослые». Ее поддержал еще один из опрошенных, который считал, что чтение, беседа и повседневная работа дают достаточную пищу для ума и что беспорядочное извержение по радио потоков музыки и информации не повышает, а снижает интеллектуальный уровень постоянного слушателя.

Эти противоречивые высказывания отражают два лейтмотива, пронизывающие всю нашу эпоху: с одной стороны, положительное отношение к средствам «социализации индивида», с другой — глубокое беспокойство за духовный мир человека, находящегося под нивелирующим влиянием учрежденных им организованных форм проведения досуга. Основная дилемма человеческого существования (помимо потребностей «биологического и материального

[1] Mass Culture. Glencoe, 1965, p. 46—57; Culture for the Millions? Boston, 1968, p. 28—40.

выживания») — как прожить отрезок жизни, который не занят сном и работой,— нашла свое классическое выражение еще в трудах Монтеня и Паскаля.

Монтень в XVI в. подвел итог положению, в котором очутилась личность после кризиса средневековой культуры. Французский философ подчеркивал одиночество человека в результате прогрессировавшего отхода от религиозной веры и чудовищного нравственного давления, которое оказывало на него постфеодальное общество. Чтобы избавить человека от этого гибельного влияния и от пустыни одиночества, Монтень предложил одну панацею — развлечение:

«Разнообразие всегда облегчает, размораживает и отвлекает. Если я не могу одолеть засевшее во мне неприятное представление, я стараюсь улизнуть от него и, убегая, петляю из стороны в сторону и пускаюсь на всевозможные хитрости; меняя местопребывание, занятия, общество, я спасаюсь в сумятице иных развлечений и мыслей, и там несносное представление теряет мой след, и я окончательно ухожу от него... Справедливо ли, что даже искусства используют вложенные в нас самою природою легковерие и слабоумие и извлекают из них свои выгоды? Оратор, как утверждает риторика, лицедействуя в фарсе, именуемом его судебной речью, будет тронут звучанием своего голоса и своим притворным волнением и, в конце концов, даст обмануть себя страсти, которую старается изобразить. Он проникнется подлинной и нешуточной печалью, порожденною в нем фиглярством, нужным ему, чтобы заразить ею и судей, которым до нее еще меньше дела, чем ему самому. Подобное творится и с теми, кого нанимают для участия в похоронах с целью усугубить горестность этой торжественной церемонии и кто продает свои слезы и скорбь мерой и весом. Ведь несмотря на то, что в выражении своего горя эти люди ограничиваются простым подражанием установленным образцам, все же, как достоверно известно, приноравливаясь и понуждая себя к определенному поведению, они нередко с таким усердием предаются этому занятию, что впадают в неподдельную скорбь» [1].

Знаменательно, что еще к XVI в. восходят такие понятия, появление которых приписывается современной эпохе, как развлечение, отвлечение и, наконец, самообман, каким является наша жизнь.

Ответ Монтеню появился столетие спустя. Уже была создана коммерческая культура, и ослабление религии до и после Реформации сказалось на образе жизни среднего человека. Беспокойство, поиски разнообразия и разрядки стали распространенным социальным явлением. Именно тогда Паскаль и высказался против полной подчиненности человека самоубийственной суетности:

[1] *Монтень М.* Опыты. М.—Л., 1960, кн. 3, с. 68, 71—72.

«Человек с самого детства только и слышит, что он должен печься о собственном благополучии и добром имени и о своих друзьях, и вдобавок о благополучии и добром имени этих друзей. Его обременяют занятиями, изучением языков, телесными упражнениями, неустанно внушая, что не быть ему счастливым, если он и его друзья не сумеют сохранить в должном порядке здоровье, доброе имя, имущество, и что малейшая нужда в чем-нибудь сделает его несчастным. И на него обрушивают столько дел и обязанностей, что от зари до зари он в суете и заботах. «Что за диковинный способ вести человека к счастью,— скажете вы.— Вернейший, чтобы сделать его несчастным!» — Как, вернейший? Есть куда вернее: отнимите у него эти заботы, и он начнет думать, что он такое, откуда пришел, куда идет,— вот почему его необходимо с головой окунуть в дела, отвратив от мыслей. И потому же, придумав для него множество важных занятий, ему советуют каждый свободный час посвящать играм, забавам, не давать себе ни минуты передышки» \ Все, о чем говорит здесь Паскаль, составляло предмет его частых размышлений. Он сам пишет об этом так: «Я неоднократно размышлял о том, сколько беспокойств, опасностей и невзгод навлекают на себя люди, живя при дворе или сражаясь на войне, о вечных распрях, неистовствах, дерзких, а порою и преступных замыслах и т. д.,—и пришел к выводу, что главная беда человека — в его неспособности к домоседству» [2].

Таким образом, стремление ко все большему досугу, которое по Монтеню является средством самосохранения, по Паскалю означает самоубийство. Эта словесная дуэль продолжается по сей день. Каждая сторона имеет своих приверженцев самых различных интеллектуальных уровней. Дуэль ведется как в широких аудиториях, так и на страницах ученых трактатов.

С одной стороны, выступают благожелательные исследователи средств массовой культурной коммуникации, которые считают, что хотя и не все в них прекрасно, но недостатки изживаются с каждым днем. Их аргументация сводится примерно к следующему. В прежние времена художники, писатели, мастера творили не для народа, а по велению небольшой кучки власть имущих: королей, лордов, вождей, которые коллекционировали таланты и не давали им выйти за пределы замков и поместий. Сейчас же, если взять цивилизацию в целом, этот древний процесс идет в противоположном направлении. Движение теперь направлено в сторону все большей демократизации культуры. Фильмы и всякого рода развлечения являются всеобщим достоянием. И хотя популярные стандарты в настоящее время ниже тех, которые воздвигались мастерами вокруг тронов власть имущих, массовый художник должен испытывать удовлет-

[1] *Ларошфуко Ф. де.* Максимы. *Паскаль Б.* Мысли. *Лабрюйер Ж. де.* Характеры. М., 1974, с. 143—144.
[2] Там же, с. 140.

ворение от сознания, что он принимает участие з широком и прогрессивном движении, доставляющем простым людям право на смех и процветание под солнцем.

С другой стороны, выступают критически настроенные теоретики, связывающие одиночество современного человека прежде всего с тем нездоровым интересом, который он проявляет к массовым коммуникативным средствам. Человек ныне так опустошен внутренне, что он пытается заполнить душу утешительной, иллюзорной картиной счастья других людей, их здоровьем и вечным преуспеянием.

Различия в формулировках дилеммы очевидны. Только если язык философов XVI и XVII столетий пестрит религиозными терминами, то современные авторы пользуются языком научной социологии, а язык непрофессионалов — это язык повседневной жизни. Но какова бы ни была разница в терминах, дилемма остается той же самой: вероятно, ее следовало бы сформулировать как конфликт между психологическими и моральными подходами к популярной культуре.

В эпоху феодализма государство и церковь регламентировали досуг с помощью целой системы правил, твердо установленных для каждого сословия. Между элитой и массами не было никаких точек соприкосновения в сфере культурных интересов; не существовало и «среднего класса» — буржуазии,— который мог бы усложнить положение вещей. Разногласия возникли именно тогда, когда «два класса» пришли в соприкосновение. Точную дату этого события установить трудно, поскольку процесс, повлекший за собой перемены, происходил медленно. Несомненно лишь то, что он был связан с большими социальными переменами, приведшими к появлению «среднего класса». Художник, прежде непосредственно зависимый от потребителя своего искусства, стремившийся угодить какому-то одному богатому патрону, стал заботиться об удовлетворении вкусов быстро растущей более широкой аудитории. Процесс этот, хотя и протекал с различной скоростью, захватил все крупные европейские государства. К середине XVIII в. в них появились писатели и драматурги, которые специализировались на удовлетворении нужд новой аудитории. Именно тогда и был поднят вопрос об угрозе, которую популярное искусство несет цивилизации.

Монтеню первому удалось сформулировать основные положения этой проблемы, и его формулировки живут по сей день. Рассматривая развлечение как потребность, присущую всему человечеству, он, сам того не подозревая, сделал первый выстрел в этом столкновении оценок моральных, эстетических, психологических и социальных функций развлечения. С присущим ему скептическим отношением к человеку Монтень считал, что запросы человеческой натуры изменить нельзя, что их следует как можно лучше удовлетворять и отказывать людям в удовольствии (реальном или иллюзорном) нет никакого смысла.

Паскаль, убеждения и идеи которого были глубоко религиозны, ратовал за духовный прогресс. Он считал, что потребность в развлечении и стремление к уходу от действительности не так уж неискоренимы из человеческой природы и на борьбу с ними следует мобилизовать другие, более благородные побуждения. Самоуглубление, познание самого себя, достичь которого можно лишь в одиночестве, вдали от шумных развлечений, открывает перед человеком пути к спасению.

Если слова Паскаля так и просятся в уста современных реформаторов культуры, защитников моральных и культурных перемен, то высказывания Монтеня на первый взгляд смыкаются с позицией современных бизнесменов от искусства: публика хочет — публике нужно дать.

В действительности же Монтень проникает в глубь явления. Его концепция функции развлечения не оставляет места для манипуляций публикой или ее пассивности, которые с развитием массовой культуры станут серьезными проблемами.

Период времени от Монтеня до Паскаля характеризуется образованием современных национальных государств и гибелью средневековых социальных устоев. Главной задачей интеллектуалов нового периода стало, примирение в сознании каждого индивида религиозного и морального наследия прошлого с жесткими требованиями зарождающейся национальной экономики. Современному историку дискуссии по этому вопросу могут показаться бессмысленными спорами о том, позволительно ли индивиду заполнять свой досуг какими-либо иными занятиями, кроме тех, которые ведут к спасению его души. Не случайно, однако, в таких дискуссиях первую роль играли философы: впервые в новой истории в этих дискуссиях был поднят вопрос о роли свободного времени и серьезное использование досуга противопоставлено относительно фривольному времяпрепровождению.

В Англии XVIII в. зародилась большая часть противоречий, свойственных современной коммерческой культуре, получили распространение многие формы массовых средств культурной коммуникации, так же как и приемы создания соответствующей аудитории, а писатель (в качестве представителя «социальной группы интеллектуалов») стал зависеть от финансовой поддержки публики, в которую включается уже не только ограниченный круг представителей привилегированных классов, но и широкие слои населения, прежде всего буржуазия, которая располагала достаточным досугом, чтобы воспользоваться всеми формами развлечения, предоставляемыми' ей рынком.

Писатель превращается в профессионала и творит по заказу быстро растущей книжной торговли. Производимый им литературный товар послужил прототипом почти для всей современной популярной продукции: газета, заполненная как новостями дня, так

и просто сплетнями или специальными статьями, предназначенными удовлетворять любознательность различных групп читателей; «семейный» журнал, охватывающий множество разнообразных тем и одновременно предлагающий советы страждущим от безнадежной любви или ответы на тысячу и один вопрос; обзорные журналы, комментирующие политические и общественные события за неделю; журналы, отражающие жизнь театрального и оперного мира; литературные журналы; книжные обозрения и, наконец, родоначальники иллюстрированных журналов.

Никогда прежде не пользовался таким спросом роман, который в конце XVIII в. начинает выпускаться для максимального удобства читателей в виде карманной книжицы. Предприимчивые издатели (они же продавцы.) изобрели выгодный способ еженедельно публиковать на страницах газет иллюстрированные романы с продолжениями. С середины того же столетия вошли в моду карманные томики «избранных» произведений различных авторов, напоминающие нынешние антологии.

Приблизительно половину объявлений, заполнявших страницы журналов XVIII в., составляла реклама на книги» Броские заголовки почитались в книжном деле превыше всего, уступая лишь искусству представлять публике автора как человека знаменитого, загадочного или аморального, а иногда как того и другого одновременно. Для сочинения одобрительных отзывов приглашались «выдающиеся личности». На критиков оказывали давление, их подкупали, а многие книгопродавцы становились пайщиками журналов, занимавшихся обзорами печати. Наиболее беззастенчивые предприниматели прибегали к мошенническим приемам: книги, не пользовавшиеся спросом на рынке, либо переиздавались под другими названиями, либо к прежнему заголовку добавлялось сообщение, что ввиду распродажи первого тиража по просьбе читателей пришлось выпустить второе, дополнительное издание.

Короче говоря, перемены, происшедшие в мире культурной коммуникации в XVIII в., привели к переходу от любительской инициативы и ограниченной аудитории к организованному предпринимательству и потенциально безграничной аудитории. Эти перемены не могли не оказать огромного влияния на этику и эстетику, на содержание и форму литературы, не говоря уже об образе жизни и мышлении писателя. Произошло изменение литературного стереотипа (сентиментальное направление, готический роман и пр.), возникли противоречия между художником и потребителем популярной культуры, начались первые поиски путей примирения искусства с популярной культурой.

К XIX в. завершился наконец процесс, начавшийся еще во времена Монтеня. Были уничтожены почти все остатки феодальной системы, по крайней мере в политике и экономике. В обществе, где преобладающую роль играет «средний класс», полным ходом идет

индустриализация и разделение труда. Художники и интеллектуалы со страхом следят за растущей эмансипацией «среднего класса», понимая, что, став более могущественным, этот класс начнет пользоваться философией и искусством как своего рода массовой безделушкой и свобода, которую они недавно и с трудом вырвали у церкви и государства, окажется под угрозой. Заботясь о выполнении своего предназначения — утверждения правды и красоты,— художники и ученые в этот период считали своей миссией пробуждать во всех слоях общества потребность в приобщении к произведениям великих мастеров, они сражались со всякими литературными манипуляторами и имитаторами, которые совращали публику прежде, чем ее удавалось воспитать. Эти устремления отражают промежуточную стадию в развитии отношений между производителем и потребителем искусства, интересы которых хотя уже более не совпадают, однако и не воспринимаются как полностью антагонистические.

К 1850 г. «средние классы» заняли главенствующее положение в Европе и Америке; появилась современная форма «массового общества». Утвердились массовые средства культурной коммуникации (прежде всего газеты), а литературный рынок был наводнен продукцией, предназначенной для привлечения возможно большего числа читателей. Те писатели и художники, которые сохранили эзотерическое представление о своем призвании, почувствовали себя изолированными. Некоторые из них ответили на вызов времени еще большей изоляцией, провозгласив лозунг «искусства для искусства», то есть признали такую его миссию, которая может быть понята лишь немногими избранными.

vАнглия XIX в. представляет богатейший материал для изучения споров, происходивших между представителями «среднего класса» по вопросу о критериях (стандартах) «высокой» и «низкой» культур. Причины этого кроются во влиянии, которое Великая французская революция и ее последствия оказали на экономическое и политическое устройство страны. Боясь возмущения снизу, правящие круги Англии пытались направить в определенное русло растущую образованность низших классов, пичкая их религиозными трактатами и дидактической литературой.

В эпоху перехода от политики аристократии к политике «среднего класса» государству и англиканской церкви удавалось сдерживать «волка революции» и, по крайней мере в первые десятилетия XIX столетия, ограждать культуру элиты от «вульгарного» натиска «вульгарных масс». В то же время как бы в противовес этому процессу благодаря быстрой индустриализации возникли новые способы бумажного производства и более совершенные печатные станки. Это значительно увеличило количество печатного материала, доступного массам.

Изобилие доступных средств развлечения породило оживленные дискуссии об угрозе «высокой» культуре со стороны посредствен-

ного и грубого развлекательства. В сравнении с этими дискуссиями тускнеют дебаты XVIII в. Тем более что было положено начало социологическим изысканиям, в частности делались первые попытки исследовать вкус публики. Один из издателей «железнодорожной литературы» рассылал, например, специальных агентов, чтобы те собирали данные о склонностях покупателей-пассажиров. Молодые книготорговцы обучались искусству угождать самым разнообразным вкусам.

Рубежи предыстории и истории

Три созидающих «фермента»

Большинство теоретиков на Западе исходят из признания своеобразного дуализма буржуазной культуры, наличия ее элитарной и массовой разновидностей. Выделение двух ведущих тенденций в буржуазном искусстве и литературе, перечисление стереотипов их продукции и относительно объективный анализ отличительных черт и характера последней не приводят, однако, западных ученых к выявлению действительной (классовой) сущности массовой и элитарной культур. Их сопоставление производится либеральными, критически настроенными теоретиками во имя лишь пессимистической констатации крушения всяких надежд на достижение обществом некоего абстрактного гуманистического идеала культуры. Квазиоптимистами же такое сопоставление делается для нигилистического отрицания вообще какого-либо идеала и гуманистического начала искусства, для утверждения критериев «цивилизации потребления» и сублимирующих функций культурной коммуникации, максимально заполняющей досуг трудящихся своими средствами, нормирующей фильтры общественного ценностного сознания и отвлекающей массы от социальной, умственной и творческой активности, которая объявляется все тем же уделом избранных. Причем — и это очень существенно — на обоих уровнях признается факт постепенного преобразования исторически сложившегося в данных социальных условиях и в данном этнографическом регионе механизма культуры в искусственно регулируемый и универсальный.

Для ответов на многие важные вопросы, поставленные массовой культурой, первостепенную роль призвана сыграть правильная трактовка *генезиса* этого феномена. Если исторические корни буржуазного авангардистского искусства сравнительно очевидны и бесспорны (в большинстве случаев они выводятся из декадентских течений конца XIX в. и лишь опосредствованно — из эзотеризма узкого культурного слоя более давних времен), то нельзя того же сказать об исторических обстоятельствах возникновения массовой культуры. Одни теоретики Запада объявляют ее детищем современной научно-технической революции, другие стремятся

обнаружить ее *непосредственные* истоки или в прошлом столетии, или в феодальном обществе, или даже в античности.

В последнем случае выискиваются аналоги таких внешних отличительных черт, как сравнительная массовость зрелищной аудитории и доступность содержания популярных игрищ Древней Греции или Рима. При этом, однако, игнорируются не только характер социальной структуры, техника производства и общий хозяйственный уклад, но и количественная и пространственная ограниченность подобных культурных явлений, локальность круга их создателей и потребителей и т. д. Все это сразу же дискредитирует саму идею. Правда, следует признать, что попыток искать прямые истоки массовой культуры в рабовладельческом обществе было не столь много.

Аргументация тех теоретиков, которые усматривают истоки массовой культуры в феодальном обществе, представляется на первый взгляд неизмеримо убедительней. Продуманностью такой аргументации и отличаются упомянутые выше работы Лоуенталя. Правда, их диапазон ограничен позицией интеллектуального элитаризма, которая проявляется достаточно ясно, хотя в «споре» между Монтенем и Паскалем Лоуенталь и пытается сохранить нейтралитет.

Той же точки зрения на истоки массовой культуры придерживается ее историк Луис Райт. Он пишет: «Тот, кто хочет вывести родословную популярной культуры в современной Америке, должен обратиться к идеологии среднего сословия в Англии времен Елизаветы. Историкам американской культуры следует вернуться к Ренессансу, к той забытой ныне литературе, которая была столь любезна сердцу ремесленников и торговцев» [1]. Именно такая литература, названная по цвету обложек книг «желтой литературой», подвергалась осуждению со стороны влиятельных критиков того времени.

В связи с этим представляют интерес высказывания ряда английских писателей начала XIX в. по проблеме «культурных стандартов». Так, еще в 1800 г. Уильям Вордсворт в предисловии ко второму изданию «Лирических баллад» сформулировал мысль о зависимости популярного искусства от социальных условий. Вордсворт выразил тревогу по поводу того, что «красоте и величию» подлинного искусства угрожают «хаотичные романы, тошнотворные и глупые немецкие трагедии, поток сумбурных и бессмысленных рифмованных повестушек» [2].

Вскрывая причины большого успеха популярной литературы, Вордсворт уделял особое внимание, подобно многим современным исследователям, психологической стороне дела. Он указывал, что потребность человека в «сильнодействующих грубых стимуляторах»

[1] *Wright L.* Middle-Class Culture in Elizabethan England. Chapel Hill, 1935 p. 659.

[2] *Wordsworth W.* Preface to Lyrical Ballads. L., 1800, p. 3—4.

приводит к «притуплению дискриминирующей способности его мозга», между тем функцией подлинного искусства является усиление этих способностей. Популярная литература превращает читателя в пассивного наблюдателя жизни, низводит его до «состояния почти животного отупения». Поэт находил, что предрасположение к этому вообще свойственно человеку, но что оно усиливается социальными изменениями, «великими национальными событиями, происходящими ежедневно у нас на глазах» [1]. Свои собственные работы поэт предлагал обществу как скромную попытку противодействовать новым упадочным тенденциям.

В книге другого английского автора, Мэтью Арнольда, «Культура и анархия», написанной уже во второй половине XIX в., проявилось глубокое беспокойство по поводу того, что быстрый рост индустриализации грозит уничтожить культуру, которая в его представлении является «идеей совершенства как внутреннего состояния ума и духа». Значение подлинной культуры для человека, по мнению Арнольда, увеличивается в силу того, что цивилизация становится все более «механизированной и неорганичной». Арнольд исследовал некоторые специфические явления популярной культуры и, повторяя Паскаля, обрушивался на массовые игры и спорт, усматривая в них проявление все того же стремления уйти от правды жизни: «...спорт и игры, которыми занимаются растущие поколения мальчиков и юношей, будут когда-нибудь способствовать созданию улучшенного физического типа... Пока же наше поколение мальчиков и юношей приносится в жертву будущему» [2].

Арнольд ополчался также на производителей литературы для массового потребления, которые пытаются дать «так называемым массам интеллектуальную пищу», приспособленную к уровню их развития. Подобную «обработку умов» Арнольд считал несовместимой с подлинной культурой, которая «воздействует совершенно иным способом». Как и многие критики того времени, он избрал основной мишенью своих нападок прессу, в особенности американскую. Арнольд считал, что не существует альтернативы между эзотерическим художественным производством и суррогатами* ищущими популярности на рынках сбыта. Он и его единомышленники создали концепцию, по которой искусство, не будучи чем-то исключительным, лишь снисходящим до «среднего человека», вместе с тем не должно оставлять «жизненного пространства» ни для каких продуктов популярной культуры. Главной функцией искусства они считали всеобщее освобождение человечества, его защиту от любого вида социальных манипуляций, проповедь истины и свободы.

Таким образом, вопрос о роли вкуса публики, о влиянии рынка на общественное мнение *являлся* основным в постоянных дискуссиях еще в довикторианскую и викторианскую эпохи. Своеобразным

[1] ***Wordsworth W.*** **Preface to Lyrical Ballads, p. 4.**
[2] ***Arnold M.*** **Culture and Anarchy. L., 1869, p. 29.**

критерием «классификации» теоретиков и критиков того периода может служить приятие или неприятие ими обобщающих положений литературоведа Уильяма Хэзлитта (1778—1830), которые сводились к следующему:

«Высшие достижения, в какой бы области они ни проявлялись, никогда не будут поняты большинством человечества»;

«Общественный вкус как жернов висит на шее любого оригинального гения, который не может согласиться с установившимися жесткими канонами»;

«Общественный вкус ухудшается по мере того, как он становится общественным, и каждая новая порция общественного мнения делает его все ниже. Чем больше число судей, тем менее они способны вынести правильное суждение, ибо приток хороших судей невелик и они полностью растворяются среди плохих, которых бесчисленное множество»;

«Публика читает что-либо, восхищается и превозносит это не из любви к предмету и человеку, а только потому, что это модно»;

«Массовость вкуса еще не значит, что он хорош» [1].

К числу сторонников взглядов Хэзлитта можно отнести не только Вордсворта и Арнольда, но и Кольриджа и Шелли, а противников — Вальтера Скотта. «Шотландский чародей» совершенно иначе смотрел на отношения между художником и публикой и не считал, что первый должен противопоставлять себя последней: «...никто не сможет сказать, что я плыву против течения. Мне безразлично, если кто-нибудь утверждает это,— я пишу для всеобщего увеселения; и хотя я никогда не буду добиваться популярности недостойными средствами, с другой стороны — я не буду упрямо защищать свои собственные заблуждения вопреки общественному мнению» [2]. В одном из своих дневников он признавался: «Успех у публики — мой выигрыш в лотерее». И добавлял: «Мне повезло — на мою долю достались высшие похвалы» [3].

Писатель принимал как нечто само собой разумеющееся якобы существующую гармонию между книгами, имеющими спрос, и здоровым вкусом читающей публики: «...часто случалось так, что писатели, пользовавшиеся самой большой популярностью в свое время, находили также хороший прием у потомства. Я не такого плохого мнения о современном поколении, чтобы предполагать, что его благосклонность в настоящее время означает неизбежное осуждение в будущем» [4]. Вальтер Скотт ратовал за «культивирование» литературы, «полезной» для общества: «Увлечение поэзией... если оно чрезмерно, обычно порождает привередливость и презрение к повсед-

[1] *Haslitt W.* The Complete Works. L., 1930, vol. 4, p. 164; vol. 5, p. 96, 45—46; vol. 8, p. 99; vol. 18, p. 102—103.
[2] *Скотт В.* Собр. соч. В 20-ти т. М.—Л., 1964, т. 13, с. 22.
[3] Journal of Sir Walter Scott (1826), ed. by J. G. Tait. Edinburgh, 1950, p. 73.
[4] *Скотт В.* Собр. соч. В 20-ти т., т. 13, с. 37.

невкым мирским делам; постепенно оно лишает нас способности заниматься полезными обязанностями и развивать общественные и семейные добродетели... А посему культивируйте в себе вкус к поэзии и изящной словесности как элегантный и интересный способ развлечения, но сочетайте его с изучением более серьезных и солидных предметов» *К*

Очевидно, что Вальтер Скотт рассматривал искусство как неотъемлемую часть общественной деятельности не лишая его вместе с тем эстетических принципов и гедонистических целей. Нетрудно убедиться, насколько его позиция прогрессивнее взглядов многих современных буржуазных теоретиков, включая и Л. Лоуенталя, которые исходят из противопоставления социальной и художественной функций искусства.

Вальтер Скотт ратовал за «культивирование» общественно полезного искусства и предупреждал против увлечения эстетством, поэзией ради поэзии. Он не стыдился своей популярности, а гордился ею, закономерно усматривая в этом общенародное признание. Что же касается Лоуенталя, то он не рассматривает популярность как выражение народности, а отождествляет ее с принятым на Западе понятием «массовости». Поэтому «высокое» искусство для него — антипод «популярной культуры», которую он считал порождением современного буржуазного общества. «Проблемы, с которыми мы сталкиваемся сегодня,— пишет он,— корнями уходят в буржуазное общество» [2].

Фактически Лоуенталь признает, что культуру всех предшествующих обществ следует рассматривать как сочетание «народной» и «высокой» культуры без развитых элементов массовой культуры. Действительно, в феодальном и даже раннем буржуазном обществе для массовой культуры практически не было необходимых предпосылок: не существовало массовой аудитории, способной стать ее потребителем; народ, массы крестьян и ремесленников, не испытывая еще калечащего личность разделения труда, в процессе самой трудовой деятельности и во время досуга выступали одновременно и как творцы, и как «потребители» самодеятельного народного искусства, будь то танцы, музыкальный и литературный фольклор, декоративное искусство и т. д. Вследствие же недостаточного уровня технического прогресса не получили еще распространения средства широкого тиражирования произведений, отсутствовали самые «массовидные» виды и жанры искусства, связанные с появлением кино, радио, телевидения.

Рассматривая происходящие в буржуазном обществе процессы «омассовления» культуры, Лоуенталь, однако, неправомерно сужает (вслед за Райтом) их географические границы. Эти процессы были присущи не только Англии, но и всем другим странам, где

[1] Letters of Sir Walter Scott. L., 1932, vol. 2, p. 278.
[2] Culture for the Millions?, p. 32.

зарождался и креп буржуазный (или «средний», по терминологии Лоуенталя) класс.

Но, пожалуй, самой существенной теоретической ошибкой Лоуенталя, присущей и многим другим буржуазным исследователям, является отождествление понятий не только «популярное» и «массовое», но и «популярное» и «развлекательное» искусство. По сути дела, такое отождествление опрокидывает верный тезис самого же Лоуенталя о буржуазно детерминированном характере анализируемого типа культуры, ибо развлекательное искусство существовало во все времена. Это явление отнюдь не однoплановое, а многослойное, оно тоже имеет свои «высокие» и «низкие» образцы, своих «классиков» и «ремесленников». Ведь даже Вальтер Скотт относил созданные им исторические романы к «развлекательному» чтению. Но если условиться подразумевать под «развлекательным» искусством лишь вульгарные его образцы, то к числу его отличительных черт следует не в последнюю очередь отнести беспрецедентную способность к мимикрии, конформизм. Именно на эту сторону обратил особое внимание еще сто лет назад редактируемый Н. А. Некрасовым журнал «Отечественные записки». Опубликованная там статья «Нечто о литературной промышленности нашего века» отличается, на наш взгляд, убедительностью доказательств и яркостью характеристик.

Вот выдержка из этой статьи:

«Истина старая и давно всем известная, что в Европе, в том числе и в России, существуют две литературы, имеющия очень мало общаго между собою: литература, борющаяся с невежеством, и литература, эксплуатирующая его и живущая на его счет. Что касается до первой, то если мы возьмем историю ее в продолжении нескольких веков у различных народов, то мы увидим, что при всех изменениях ея содержания, нравственный характер, тип ея остается один и тот же. Гордая сознанием приносимого блага и в то же время скромная, она никогда не прибегает ни к пышным рекламам и зазываниям, ни к каким-либо иным кривым путям для своего распространения и процветания. Применения к веку, компромиссы, пользования минутою — не в ея характере. Единственное орудие ея — истина, единственное стремление, руководящее ею, разлить хоть каплю света среди всеобщаго мрака и в этом отношении ей дела нет, просят ли люди у нея этого света, или им выгоднее находиться в потемках. Очень часто освещение ею потемков бывает совершенно невпопад, потому что ей приходится раскрывать такие вещи, которые только и могут совершаться в потемках; тогда всячески стараются загасить огонь, зажженный нескромною и дерзкою осветительницею человеческих мерзостей, но она опять зажигает свой светоч и благо бывает тому веку, в котором возгарается много подобных светочей и хоть на мгновенье разсеется всеобщая мгла.

Совершенно иной тип представляет литература, эксплуатирую-

щая невежество и живущая на его счет. Впрочем, такая литература не может иметь постояннаго и определеннаго типа, потому что применяясь к духу века, к господствующим принципам, она изменяется до безконечности, каждый век, представляя иной характер... В XVII и XVIII веках, в эту эпоху аристократической роскоши и неги, версальских мод, меценатства и ложнаго классицизма, промышленная литература надела модный парик и начала втираться в придворныя передния, где, сгибаясь в три погибели, приравнивала изнеженных женоподобных светских селадонов к героям классической древности. Так как легкомысленная светская знать, во.всем ища одних наслаждений, и от литературы не требовала ничего более, как приятных развлечений, то и промышленная литература, применяясь к этим требованиям, старалась всячески услаждать читателей картинами сантиментально-буколическими, приятно щекочущими нервы, утонченною чувственностью...

Но после революции (имеется в виду французская революция конца XVIII в.— *Л. К.)* европейские нравы совершенно изменились... Повинуясь веку, промышленная литература тотчас же сняла с себя все модные наряды, которыми она щеголяла прежде в господских передних, и, вставши за прилавок, приняла все нравы купеческой среды, нравы нашего века. Переставши воспевать и трогать нежные сердца, она пустилась в торговлю, создала своего рода литературно-промышленный ажиотаж. Подчинившись всем законам конкуренции, законам предложения и спроса, она начала ухаживать уже не за щедрыми меценатами, а за толпою покупателей. Эта толпа заявила совершенно уже не те потребности, удовлетворение которых искали в литературе светские люди XVIII века. Ей оказались нужны не прохладительныя, сладкия пития, а горячительные, возбудительные напитки, приготовленные из алкоголя высшаго градуса и приправленные кайенским перцом. Литературная промышленность и начала изготовлять напитки подобного рода в виде многотомных романов с клятвопреступлениями, кровосмешениями, убийствами,— романов, нарочно предназначенных для того, чтобы пронять самые крепкие буржуазные нервы, в которых уж если были бы представлены злодейства, так такие, что волоса становились дыбом у самаго закоренелаго злодея, а если преобладали бы сцены любви, так чтобы любовь описана была вся, как есть, во всей своей сути и со всею подноготною, без всяких экивоков и прикрытий. Но, впрочем, кроме этих возбудительных снадобий, у просвещенной буржуазии оказались некоторые и другие спросы. Таков, например, спрос на романы с нравственными сентенциями, которые представляли бы торжество буржуазных семейных добродетелей над пороками растленной аристократической среды. Промышленная литература не замедлила удовлетворить и этому спросу» '.

Отечественные записки. Спб., 1873, № 6, с. 137—139.

Очевидно, что один факт разрастания конформистской «литературной промышленности» (а значит, и зарождения «развлекательной» периодической прессы и коммерческой рекламы на произведения «популярного искусства», на что ссылался в своих работах Л. Лоуенталь) еще недостаточен для типового определения явления, каковым является массовая культура. Все отмеченные процессы образуют в совокупности *предысторию* ее возникновения, *один из трех* ее «ферментов»,— два других непосредственно порождены, во-первых, научно-технической революцией и, во-вторых, духовным кризисом капиталистического общества, заставившим господствующий класс в значительной мере пересмотреть свою политику в отношении искусства и литературы.

Все это говорит о том, что нет *принципиального* отличия в позициях теоретиков, которые относят генезис массовой культуры к феодальным временам, от тех, которые ведут ее родословную только с XIX столетия. Важно, что и те и другие в конечном счете признают чисто *буржуазную* природу массовой культуры.

Подлинная ее история начинается на рубеже нашего столетия. И именно тогда окончательно дискредитируются попытки отождествления понятий «массовости», «популярности» и «развлекательности», так как выведенную Лоуенталем формулу пассивного действия: развлечение, отвлечение и, наконец, самообман — оказывается необходимым заменить формулой активного воздействия: пропаганда через развлечение и тотальный обман. А пропаганда идей отмирающего строя и манипуляции общественным сознанием могут носить благодаря новым техническим средствам культурной коммуникации массовый характер, но отнюдь не популярный в точном смысле этого слова.

Что касается антихудожественной развлекательности, то, как показал неизвестный автор статьи в «Отечественных записках», она в силу своего конформизма и беспринципности действительно представляет собой вневременное образование во всеобщей истории литературы и искусства. Многие же современные буржуазные теоретики стремятся рассматривать эскапизм не как гибкую форму для литья целеустремленных идей, а как самодовлеющее (пускай малопочтенное) качество, присущее *только* буржуазному искусству и литературе. Более того, именно с разногласий в датировке появления развлекательного эскапизма фактически и начинаются все споры о летоисчислении массовой культуры. Одни ссылаются при этом на того же Монтеня и ведут отсчет с XVI в., другие, в том числе автор книги «Философия художественной истории» Арнольд Хаузер, настаивают на XIX столетии. В специальной главе под названием «Бегство от действительности» Хаузер пишет: «История современного массового (популярного) искусства начинается около середины XIX в. с возникновением идеи, что искусство означает отвлечение, с преобладанием желания найти в искусстве скорее средство

рассеивания, чем концентрации, скорее развлечения, чем образования и углубленного анализа... Искусство всегда хотело радовать, обычно также развлекать... Сервантес, Вольтер и Свифт писали чрезвычайно забавные книги; Рубенс и Ватто рисовали картины, которые являются чистым наслаждением для глаз; Моцарт сочинял чарующую музыку, но никому из них не вздумалось бы выпускать произведения, предназначенные внушать людям слепое довольство. Серьезная сторона жизни никогда не исчезала полностью из их главных работ. Они забавляли себя и других, описывая странные особенности, повороты жизни, без какой-либо мысли о бегстве от действительности...» [1]

Пафос книги Хаузера — критика эскапизма массового искусства. При этом остаются без внимания гораздо более существенные пороки этого искусства, поскольку, по утверждению Хаузера, современный этап его развития начинается в середине XIX в. с формирования все того же «развлекательного отвлечения». Игнорирование истинного рубежа между предысторией и собственно историей массовой культуры говорит о том, что Хаузер исходит из неизменности социально-экономического базиса буржуазного общества и его идеологических надстроек.

Таким образом, уже при выведении истоков буржуазной массовой культуры выявляются неточности любых ее синонимов, а также неправомерность подхода к ней как к некоему статичному явлению общественной жизни, неподвластному объективным законам эволюции.

Два временных этапа

Если обратиться непосредственно к *истории* буржуазно-массовой культуры, то в ней четко выделяются два основных этапа.

Первый этап — с последней четверти XIX в. до начала первой мировой войны — был ознаменован дальнейшим развитием «литературной промышленности» и становлением *массовой прессы* в современном смысле слова. Газеты и журналы с довольно крупными тиражами существовали в некоторых странах и в середине прошлого столетия, но лишь на рубеже века лорды буржуазной печати (а вслед за тем и мировая общественность) в полную меру осознали (а осознав, стали использовать) мощь находящегося в их руках оружия.

«Отливка» типических особенностей буржуазной массовой прессы связана с именами американских издателей Пулицера и Херста.

Джозеф Пулицер прошел последовательно все ступени журнально-газетной иерархии. Начав скромным репортером маленькой газетки в городе Сан-Луи, он сделал себе карьеру во время войны Севера

[1] *Hauser A.* The Philosophy of Art History. Cleveland — New York, 1963, p. 342.

с южными штатами. После окончания войны Пулицеру удалось приобрести в Нью-Йорке по дешевке газету «Уорлд» буквально накануне ее банкротства. Обладая необходимыми качествами хорошего редактора, Пулицер быстро сумел поднять ее тираж. Но на этом он не остановился. Ему надо было, чтобы его газета стала первой среди всех американских газет и приносила миллионные доходы. Конкурентная борьба и жажда наживы подсказали Пулицеру средства достижения желаемых целей: сенсация и скандальная хроника как основа повседневной информации и культ «пикантности» (правдивой или выдуманной — безразлично) как основа повседневной сенсации. Культ «пикантности» немыслим без искусственного культивирования славы отдельных личностей, и тогда-то впервые потянулись нити, поднявшие на национальный небосвод сверкающие имена «звезд» от политики, бизнеса, искусства.

Рандольф Херст начал свой путь с выпуска в Сан-Франциско собственной газеты «Экземинер», которую ему купил после окончания им Гарвардского университета отец, сенатор от богатейшего штата Калифорния. Молодой, энергичный и беспринципный, Херст прибегал к самым хитроумным способам, чтобы увеличить число своих подписчиков. Например, в летний сезон он стал печатать газету на несколько часов раньше и отправлять ее из Сан-Франциско на курорты ночным поездом, а не утренним, как это делали все его конкуренты. Или в погоне за популярностью предоставлял право учащейся молодежи города выпускать своими силами новогодний номер «Экземинера», освободив на день собственное кресло, стулья всех сотрудников и даже верстак метранпажа.

Добившись процветания газеты, Херст основал в Нью-Йорке два новых издания, чтобы подорвать славу пулицеровской «Уорлд». Этого ему не удалось, и, потеряв около миллиона долларов на соревновании на поприще скандальной хроники, Херст обратил свои взоры в сторону большой политики. Вспомнив, что Пулицер всплыл наверх на военной волне 60-х годов, Херст принял активное участие в психологической подготовке войны Соединенных Штатов против Испании из-за Кубы, Пуэрто-Рико и Филиппин (1898). В провокационных целях он опубликовал во всю первую полосу под аршинным заголовком «Самое страшное оскорбление Соединенных Штатов за всю их историю» выкраденное частное письмо испанского посла в Вашингтоне, в котором последний всего лишь нелестно (и справедливо), отзывался о тогдашнем американском президенте Маккинли. Вскоре после этого в гаванском порту затонуло из-за взрыва котла американское военное судно «Мэн»; Херст не замедлил инспирировать лживую версию о потоплении судна испанцами. Все это дало основание его биографу В. Суэнбергу в главе под красноречивым названием «Поджигатель войны» написать: «Подобно Цезарю и Наполеону, Херст стремился к власти. Он хотел осуществлять контроль над сознанием народных масс, манипулируя им с помощью

собственной интерпретации важных национальных и международных событий» [1].

На провокационной стезе раздувания в стране военного психоза и шовинистической истерии Херст не только не уступил первенства, но даже превзошел другого «ястреба» — Пулицера. Возросшее влияние их обоих, превысившее даже влияние первых газетных королей Америки Беннета и Грили, свидетельствовало о чрезвычайно серьезных сдвигах, которые начали происходить в области массовой культурной коммуникации.

Самым одиозным примером ее порочной политизации явился именно Рандольф Херст.

Когда перед первой мировой войной революционное движение угнетенного мексиканского народа стало реально угрожать существованию тиранического режима Порфирио Диаса, херстовская пресса монолитно и шумно поднялась на его защиту. Спустя несколько лет Херст опубликовал подписанную редакционную статью, призывавшую к захвату Мексики американской армией. «Наш флаг,— писал он,— должен развеваться над Мексикой как символ реабилитации этой несчастной страны и ее возвращения в лоно цивилизации и человечества. Наше право на Мексику — это право человеческое. Если мы не имеем прав на Мексику, значит, мы не имеем и прав на Калифорнию и Техас, которые мы освободили из-под власти Мексики» [2].

После начала Великой Октябрьской социалистической революции в России печать Херста захлебывалась в ярости. Задолго до Джозефа Маккарти Херст повел затем маниакальную борьбу с «красной опасностью» в США, особенно свирепствуя в колледжах и университетах.

Один американский журналист, предусмотрительно не афишировавший своего имени, обронил язвительные слова, ставшие достоянием гласности:

— Народ Соединенных Штатов должен быть благодарен Херсту за то, что он всегда ставил печать одобрения на любую политическую мерзость. Это одобрение — своего рода опознавательный знак, как фонарь над дверью публичного дома.

Вряд ли можно объяснить восхождение сначала Пулицера и потом Херста только удачной для них конъюнктурой, стечением обстоятельств. Проводимая ими политика в наибольшей степени соответствовала сложившейся идеологической обстановке. И Пулицер, и Херст явились провозвестниками новых основополагающих принципов буржуазной массовой печати. В дальнейшем в американской, а затем и в европейской прессе стали складываться и специфические организационные методы, которые обеспечили максимальную универсальность осуществления этих принципов.

[1] *Swanberg W.* Citizen Hearst. N. Y., 1963, p. 154—155.
[2] San Francisco Examiner, 1916, May 21.

В Англии возникновение массовой печати связано с именем Альфреда Хармсуорса, получившего титул лорда Нортклиффа. По примеру Пулицера и Херста он создал газету, открыто рассчитанную на мещанские вкусы обывателя. Место прежних атрибутов «солидной» английской прессы — стенографических отчетов о заседаниях парламента, обстоятельных финансовых обзоров и т. д. заняли в ней сенсации на темы преступлений, спорта, скачек, частной жизни представителей «высшего света». Многие новости подавались в кратком изложении под кричащими заголовками.

Первый номер газеты Нортклиффа «Дейли мейл», выпущенный 4 мая 1896 г., был распродан в количестве 367 тыс. экземпляров, что являлось для Англии того времени неслыханно большой цифрой. Убеждая читателей в фактографической беспристрастности публикуемой информации и в возможности самим делать из нее выводы, газеты Нортклиффа подсказывали эти выводы самой подборкой новостей, не говоря уже о редакционных комментариях.

Ведущей темой новых массовых печатных изданий стала пропаганда величия и славы Британской империи, а также приносимых ею благ для рядового англичанина. В периоды международных кризисов Нортклифф активно поддерживал все агрессивные акции британского колониализма, как, например, во время англо-бурской войны (1899—1902).

К концу XIX в. большие газеты в промышленно развитых странах Запада превратились в крупнокапиталистические предприятия по тенденциозной «обработке» читательской аудитории. Господствующие классы осознали значение массовой прессы как психологического орудия не только для обеспечения политики империалистической экспансии, но и для проведения реакционной политики внутри своих стран, организации «крестовых походов» против инакомыслящих. Во Франции, например, это впервые с наибольшей яркостью проявилось в сфабрикованном знаменитом «деле Дрейфуса», которое послужило для монархистов, шовинистов и духовенства предлогом для бешеной кампании против неугодного им республиканского строя.

Некоторые западные исследователи буржуазной печати (Селдес, Марион, Рестон и другие) досконально изучили на практике ее эволюции уже в XX в. весь сложный механизм функционирования этого идеологического бизнеса и достаточно полно определили его отличительные черты. Ими были вскрыты те факторы, которые действуют против свободы и многообразия печати в наиболее широком смысле. Прежде всего это тенденция к «цепному» объединению, которая приводит к сосредоточению публикации иззестий в руках небольшого числа людей.

Вследствие «цепного» объединения не только значительно уменьшилось число газет (например, в 94% американских городов вообще не осталось конкурирующих газет), но они начали все больше и

больше походить одна на другую: их содержание, редакционные комментарии становятся все менее и менее разнообразными. Создание информационных агентств и распространение стандартных статей, фельетонов, комиксов значительно усиливали это сходство. Затем в практику прессы вошло применение «консервированных» передовиц, которые готовятся в каком-либо центральном агентстве и продаются газетам как расфасованный товар.

В основе процесса стандартизации прессы лежали как задачи идейного порядка, так и затруднения финансового плана. Огромные расходы, связанные с содержанием целой плеяды местных и иностранных корреспондентов, усиливают зависимость газеты от центральных информационных агентств, которые превратились в крупные капиталистические предприятия, своего рода тресты. В результате у газет появилась необходимость поддерживать точку зрения крупных компаний, проявляя все меньший интерес к потребностям трудящихся масс. Свободная конкуренция в ее прежнем понимании здесь так же резко ограничена, как и в других областях капиталистической экономики.

Буржуазные газеты страдают и другими профессиональными недостатками. Они слишком часто поддаются нажиму со стороны рекламодателей, которые приносят им от половины до трех четвертей всего дохода и к мнению которых издатели и редакторы почтительно прислушиваются.

Можно сказать, что независимость печати давно превратилась в абстракцию, точнее, почти в абстракцию, поскольку и капиталисты не монолитны, и среди газетчиков не все полностью отрешились от здравого смысла и человеческого достоинства, и профсоюзы обладают большой силой, и коммунисты оказывают огромное воздействие, хотя не всеми и не всегда осознаваемое.

Что касается прогрессивной прессы, возникшей на Западе в XX в., то исчерпывающее объяснение относительной терпимости правящего класса к ней дал в 1980 г. теоретический журнал ЦК Французской компартии «Кайе дю коммюнисм»: «Существование рабочей печати не ставит под угрозу функционирование информационно-идеологического аппарата буржуазии и даже в определенной мере ему благоприятствует. Видимость плюрализма, составляющего главный элемент господствующей идеологии, тем более ей нужна, чем более ограниченным он становится» [1].

Во влиянии на общественное мнение газетам мало в чем уступает журнальная беллетристика, которая, как правило, рисует жизнь в розовом свете. Одни журналы специализируются исключительно на сексуальных темах и сплетнях, другие — на ужасах и насилии. При этом тексты сопровождаются картинками, карикатурами, цветистыми репродукциями. Ведь гораздо больше прибыли можно извлечь

[1] **Cahiere du communisme, P., 1980, N 2, p. 64.**

при помощи готовых штампов в беллетристике, обилия иллюстраций и сентиментальных фантазий, чем любым другим способом.

Обсуждаемые в журнальных статьях вопросы, за редким исключением, рассматриваются поверхностно, а журнальная беллетристика так же далека от реальной жизни читателей, как и пресловутые «мыльные оперы», передаваемые в дневное время по американскому телевидению для домашних хозяек, безработных, пенсионеров и отличающиеся фальшивым оптимизмом (ни к мылу, ни к опере эти многосерийные постановки не имеют отношения — просто вначале, когда было только радио, их финансировали в рекламных целях производители моющих средств).

Существуют, конечно, журналы и газеты, которые стремятся откликаться на серьезные запросы читателей (причем не только прогрессивного или либерального направления, но и консервативного толка, типа американского «Форчун»). Однако тираж их исчисляется только десятками тысяч экземпляров, тогда как тиражи конкурентов из числа дешевых и дорогих массовых изданий выражаются в миллионах; доходы же тех и других от рекламы представляют еще более разительный контраст.

Особое место в современной западной прессе принадлежит журналам-дайджестам. Этимологически это название ассоциируется с процессом переваривания пищи. «Переваривая» по своему вкусу огромное количество информации и явлений общественной или культурной жизни, такие журналы призваны «облегчить» читателю задачу не только получения, но и осмысления сведений о событиях, происходящих в мире,— за него это делают редакторы дайджестов. Со своим категорическим редакционным мнением они часто исключают для читателя необходимость думать вообще, снижая таким образом способность, а в конечном счете и желание самостоятельно мыслить.

Если какой-либо журнал может оказывать непосредственное влияние на привычки и образ мыслей своих читателей, то это, несомненно, прежде всего дайджест. Тиражи дайджестов, достигающие астрономических цифр, превращают этот тип издания в своего рода общественный институт. Тем более что все дайджесты имеют вполне определенное политическое лицо: как и большинство журналов, они придерживаются реакционных позиций.

Другой вид упрощенных изданий, созданных для людей, «слишком занятых, чтобы думать»,— это журналы комиксов. Они являются производным продуктом комикстрипс — полос комиксов в газетах, начало которым положила «Уорлд» Пулицера в 1896 г. серией «Желтый Кид» карикатуриста Р. Аутколта. Почти сразу после этого на страницах «Нью-Йорк геральд» появился еще один персонаж комиксов — Бустер Броун (созданный тем же Аутколтом), который и послужил прототипом всех современных суперменов — атлетических гигантов с крупными затылками и крепкими челюстями.

Комиксы всех видов, включая ужасы и эротику, наряду с рекламой стали мощным стимулом распространения газет. В 1930 г. их начали печатать также отдельно в форме журналов и книжек малого формата. Двадцать лет спустя реклама «Фосетт комикс компани» уже оповестила весь мир о новом издательском потопе: журналы комиксов, продаваемые только за месяц и сложенные в ряд, покрыли бы $^{1}/_{2}5$ расстояния от Земли до Луны.

Наиболее рельефно раскрыть характер и глубину изменений, происшедших в буржуазной массовой прессе, может, пожалуй, лишь та же «перекличка эпох». В этих целях уместно вспомнить здесь полные надежд и веры высказывания одного из ведущих журналов первой половины XIX в.— «Эдинбургского обозрения»: «Неподготовленная публика вряд ли будет читать книги, какими бы дешевыми они ни стали и как бы популярно они ни были написаны. Сам факт того, что книгу достали, купили, начали читать, свидетельствует об определенном уровне культурного развития. А вот «новости» прочтут все, и даже крестьяне, слуги на ферме, поденщики просмотрят, на худой конец проглядят те статьи, где описываются события ближайшего городка. Используя этот канал, мудрые поборники всеобщего образования и усовершенствования человечества смогут, наряду с политическими новостями и текущими событиями, распространять глубочайшие знания и с легкостью склонять все классы, даже самые низшие, на путь широкой образованности» -;

Прошло немногим более столетия, и американский исследователь Гарри Оверстрит, несмотря на присущий ему политический консерватизм, высказывает в книге «Зрелый ум» иную точку зрения: «На формирование нашего сознания постоянно оказывают влияние четыре общественных института — пресса, радио, кино и реклама. Установив это, следует задать вопрос из области психологии: способствует ли их влияние росту человеческого сознания или нет?..

Все перечисленные четыре вида составляют неотъемлемую часть культуры, которая отличается высокой технической совершенностью. Но все они также являются (и это нужно всегда помнить) частью культуры, делающей деньги, где главная ценность, придаваемая большинству продуктов,— их товарная стоимость... Аршин, которым предприниматель мерит то, что предлагает,— это прежде всего финансовый аршин. Это не мерка человеческого благополучия или воспитание зрелого сознания, исключая редкие случаи, когда такой рост оказывается прибыльным...

Когда делание денег составляет главный интерес, неизбежен непрестанный поиск того, что большинство людей будут наверняка предпочитать всему другому. Не имеет особого финансового значения, что предпочитают немногие компетентные люди или что могли бы со временем полюбить многие люди, если им помочь развить их

[1] **Edinburgh Review, 1835, N CKXIII.**

вкус и знание... Больше прибыли можно извлечь, если люди останутся такими, какие они есть... Ведь в каждом из четырех видов коммерческой деятельности в сфере культуры найдены особые формулы, применительно к которым и приведена в движение вся производственная система. Капиталовложения создают заинтересованность предпринимателей в стабильной реакции публики на эти формулы...

Чтобы привлечь внимание читателя газеты за утренним завтраком, нужно сообщить о каком-то необычном «событии». Чтобы он переворачивал страницу за страницей, один столбец таких необычных «событий» должен следовать за другим. Чтобы вынудить того же человека купить второй выпуск газеты после полудня или вечером или, если возможно, даже третий, заголовки должны снова кричать о чем-то необычном и драматическом. Короче, новости должны как можно более отличаться от рядовой повседневной рутины. Ум человека, конечно, способен преодолеть болото рутины посредством более интенсивного мышления, посредством обостренного восприятия реальных ценностей, посредством углубленного внимания к происходящим в жизни событиям. Но такой метод избавления от рутины не может быть сведен к какой-либо формуле. Он связан с ростом самосознания индивида и возможностей реализации им своих духовных потенций. Следовательно, он не только бесполезен, но и фактически вреден, поскольку это касается массового производства новостей. Формула призывает к постоянному обыгрыванию единственно лишь «спасающих от рутины» новостей, обладающих массовой притягательностью, то есть информации о каком-то случае, который является в достаточной мере из ряда вон выходящим, чтобы взволновать людей, не требуя при этом от них развития собственного интеллекта или тонкости интуиции» [1].

Конечно, было бы грубым и вульгаризирующим упрощением считать, что все печатные новости на Западе вообще не сообщают правдивых фактов или оценок, но речь здесь идет о ведущих особенностях. Именно имея в виду эти особенности, бывший главный редактор американской столичной газеты «Вашингтон пост» Менкен заявил: «Объективная журналистика — миф. Сенсация и «крестовые походы» — проклятие газетного ремесла». Он считал, что газета в США не может быть одновременно честной и процветающей и все разговоры о свободе печати являются отвратительным лицемерием [2].

При всем огромном значении массовой прессы решающее значение для формирования характера современной буржуазной массовой культуры сыграло во втором по времени этапе триумфальное шествие кино, радио, а затем телевидения.

[1] *Overstreet H.* The Mature Mind. N. Y., 1950, p. 203—207.
[2] См.: За рубежом, 1976, № 21, с. 19.

Кинематограф (в лице прежде всего Голливуда) не только продолжил разработку идейных задач, экономических и организационных методов, начатую хозяевами массовой печати, но и определил рекламно-пропагандистские и коммерческие цели конвейерного производства уже непосредственно художественных произведений. Он заложил фундамент *эстетических принципов* массовой культуры, контуры которого только намечались в «литературной промышленности». Кинематограф выработал способы привлечения зрителей, главным из которых стало культивирование иллюзий.

Развивая свою мысль о формулах, действующих в различных областях буржуазной массовой культуры, Г. Оверстрит писал в связи с этим: кинобизнесмены поняли, «что самый верный способ привлечь зрителей... это дать им услаждающие их жизнь иллюзии. Кино стало крупным деловым предприятием, при помощи которого множество неудовлетворенных жизнью людей могли грезить об осуществлении своих надежд. Кинофильм не ставил своей задачей научить их двигаться вперед и предпринимать активные действия для решения стоящих перед ними проблем. Он задался целью дать им мечту, которая сама по себе была бы настолько увлекательна по сравнению с реальностью, чтобы зрители снова и снова возвращались в кинотеатр с желанием помечтать еще несколько часов. Эта найденная формула, делающая деньги, стала настолько прочной, что даже серьезные романы и драмы, пройдя через мельницу кино, превращались в нечто совсем на них непохожее: они появлялись на экране в измененном виде, который должен отвечать мечтам неудовлетворенного и незрелого ума... Голливуд был экономически заинтересован в культивировании эскапизма. Следовательно, именно сделанные в него капиталовложения неизбежно привели к его заинтересованности и в сохранении эмоциональной незрелости своей аудитории» [1]. Кинопродукция Голливуда быстро стала синонимом дурного вкуса.

Некоторым крупным киномастерам удавалось то или иное время противостоять голливудскому духу, но их творчество выходило за рамки утвердившихся там писаных и неписаных законов.

В официальном проспекте «Кинематография Соединенных Штатов Америки», выпущенном в 1958 г., отход развлекательного кинематографа от треволнений реальной жизни был возведен в своеобразную теоретическую платформу. «Фильмы являются драматической формой выражения. А драма, как на сцене, так и на экране, всегда трактует о чем-то необычном, единственном в своем роде, отличном от жизненного опыта людей» [2]. Абсолютизация разрыва эстетической деятельности, искусства и жизненной практики представляет своеобразное преломление старых, еще кантовских

[1] *Overstreet H.* The Mature Mind, p. 220—221.
[2] Motion Pictures of the USA. Hollywood, 1958, p. 10.

идеалистических представлений о противоположности свободного искусства, например, ремеслу, которое «само по себе неприятно (обременительно) и привлекает только своим результатом» *У.*

Авторы проспекта постарались придать своему обоснованию эскапизма насколько возможно стройный и убедительный вид. Тем не менее даже они вынуждены были признать: под маской развлечения может скрываться самый различный нравственный смысл и соответственно фильмы могут быть использованы и добрыми и злыми силами.

Каким силам — добрым или злым — служит массовая кинопродукция, ответил прежде всего сам Голливуд своей многолетней практикой. Однако отличительные черты голливудской продукции сложились постепенно как конечный итог длительного и сложного процесса.

Когда-нибудь, наверное, будет написана детальная и комплексная история основных жанров, направлений и течений в мировом искусстве. Такая «горизонтальная» его история не только значительно обогатила бы обычную «вертикальную» историю (по периодам и отдельным странам), но и пролила бы дополнительный свет на явления, которые характеризуют массовую культуру. Ибо она аккумулировала бы в себе важнейшее: причинность возникновения и особенности эволюции господствующих веяний. Необходимость подобного подхода доказывается и теми попытками, которые уже предпринимаются как в нашей стране, так и за рубежом, по созданию истории отдельных, самых распространенных, жанров кино, литературы или театра (комедии, детектива, вестерна, мюзикла). В соответствующих разделах данной книги тоже будут в общих чертах прослежены тенденции в эволюции ряда жанров и направлений. Но поскольку наша тема — массовая культура, преимущественное внимание, естественно, уделяется произведениям современного западного искусства, и главным образом кинематографу.

В полном соответствии с развлекательными сюжетами, воспеванием устаревших устоев и норм жизни буржуазная массодая кинопродукция создает и своих героев из персонажей, раздираемых комплексами, из гангстеров, из любовников без любви и романтиков без мечты. Она долго — более полустолетия — ограничивалась замкнутым и порочным кругом одних и тех же тем и сюжетов, без конца варьировала стереотипные приемы, художественные штампы. Лишь в 60-х — 80-х годах, как будет показано далее, произошло хотя и частичное, но достаточно принципиальное переосмысление традиционной голливудской эстетики.

Несмотря на факты, говорящие о самодискредитации эскапистского массового кино, главная ставка в смысле идеологического воздействия на народные массы по-прежнему делается все же на кино-

[1] *Кант И.* **Соч. В 6-ти т. М., 1966, т. 5, с. 319.**

продукцию, замаскированную под развлечение: она воспринимается легче и с меньшей настороженностью. Мерцающие тени экрана призваны служить учителями вкуса, представлений, норм поведения, соответствующих буржуазному образу жизни.

Учитывая своеобразные условия монополизированных зрелищных предприятий, каковыми являются на Западе кинопроизводство и кинопрокат, самого глубокого уважения заслуживают те деятели кинематографии, которые искали и иногда находили пути для развития подлинного искусства, для выражения подлинно демократических и гуманистических идей. Было бы несправедливо замалчивать или преуменьшать их действительные достижения, не воздавать должного тяжелой борьбе противостоящих социальных, политических и эстетических тенденций. Вклад того же американского кино в общую борьбу человечества за мир и общественный прогресс безусловно значителен.

Доходность кинолент, разрабатывающих «эстетику отвлечения» зрителей от проблем действительности, обеспечила широкое распространение как непосредственно их самих, так и голливудского опыта в других капиталистических странах.

Основная ставка на зрелищность любым путем все больше приводила к нравственной неразборчивости, к стиранию границ между добром и злом, к культу секса и жестокости, усугубляющим эрозию нравов, которая происходит в самой жизни капиталистического общества.

Почти параллельно с кинематографом получило широкое распространение *радио.* Но, в отличие от кино, оно развивалось преимущественно как средство вещания, а не как новый вид искусства. В качестве такого средства радио обрело на Западе три основные функции: транслирования новостей, рекламирования товаров и передачи развлекательных музыкальных программ или театрализованных шоу.

При выполнении первой своей основной функции радио зарекомендовало себя как самый «оперативный пропагандист». Его хозяевами неизменно учитывалось, что при непосредственном восприятии радионовостей на передний план выступает не рациональная, а эмоциональная сторона, осмысление же полученного сообщения как бы задерживается.

При выведении соответствующей «формулы» для радио Г. Оверстрит исходил из того, что для радиослушателей «максимально привлекательно то доставляемое им удовольствие, которое возбуждает поверхностные эмоции и не подвергает испытанию умственные способности». Поэтому в отличие от газеты, которая «обрела свои финансовые интересы в новостях о необычном, радио нашло их в насаждении посредственности» .

[1] ***Overstreet H.*** **The Mature Mind, p. 213, 217.**

Следует, правда, оговориться, что некоторые мастера радиовещания не соглашались с ограничением его возможностей лишь утилитарно-пропагандистскими функциями и неоднократно предпринимали попытки раскрыть художественно-эстетическую специфику радио. В историю вошла, в частности, радиоинсценировка в 1938 г. популярного романа Герберта Уэллса «Война миров», анализу которой американские специалисты по социальной психологии Х. Кэнтрил, Х. Годе и Х. Герцог посвятили целую книгу. Именно эта радиоинсценировка, сделанная знаменитым режиссером Орсоном Уэллсом, ознаменовала собой своеобразную точку перелома для американского радио, после которой резко усилилась его нивелирующая коммерциализация.

Процесс осознания, не говоря уже о реализации, всех возможностей таких средств массовой культурной коммуникации, как радио и телевидение, еще, конечно, продолжается. Канадский профессор Маршалл Маклюэн отметил превосходство новых технических средств информации над старыми в следующих словах: «Если печатание было механизацией искусства письма, то телефон был уже электрификацией самой речи, огромным шагом вперед по сравнению с телеграфом. Граммофон и кино были простой механизацией речи и жеста. Но радио и телевидение явились не просто электрификацией речи и жеста, а электрификацией всего диапазона выражения человеческой личности» !.

Нет необходимости дискутировать здесь с Маклюэном по поводу правомерности характеристик, которые он дает кино, радио и телевидению. Но нельзя не признать, что у радио и телевидения действительно имеются немалые преимущества перед другими средствами массовой культурной коммуникации — хотя бы в силу того, что они находятся в распоряжении потребителей круглосуточно. Но это же самое достоинство может объективно в соответствующих условиях обернуться своей противоположностью: когда им отводятся функции, не имеющие ничего общего с воспитанием человеческого самосознания, повышением эстетических вкусов, тогда непрерывная передача однообразных программ приводит к пагубной привычке слушать и смотреть ради самого процесса, а не ради познания и духовного обогащения.

Как раз исходя из таких посылок, подвергает серьезной критике западное *телевидение* английский социолог и антрополог Эшли Монтегю в работе «Телевидение и новое представление о человеке». Он обвиняет людей, которым доверено направлять развитие телевидения, в недооценке как реальных, так и потенциальных потребностей телевизионной аудитории. «Функции телевидения,— пишет он,— состоят не в том, чтобы держать перед глазами человека зеркало, в котором он может увидеть себя таким, каков он есть сегодня.

Communication and the Communication Arts. N. Y., 1955, p. 109.

Напротив, функцией телевидения должно стать утверждение такого представления о человеке, каким он может и должен быть, ибо человек — развивающееся творение, и развитие — его право от рождения. Для такого развития ему необходимо стимулирующее действие нового опыта и новых идей, а не тот набор бессмысленных развлечений, которые ему так часто предлагают... Следовательно, телевидение до такой степени служит вкладом в индивидуальное и социальное благо, в какой оно проецирует «хорошие» образы. В той мере, в которой оно проецирует тривиальные, стереотипные образы, телевидение служит и способствует культурной и социальной деградации...

Телевидению следует осознать свои институциональные силы, свою ответственность и найти подобающую форму и содержание, которые бы соответствовали его высокому назначению. Отказ от «детской» развлекательности, нашедшей себе родственную по духу среду на телевидении, не предполагает отказа от развлечений всех видов. Но во имя не более чем просто хорошего вкуса необходимо избавиться от назойливой вульгарности, которая так часто сегодня протаскивается под видом развлечения. Что бы ни говорили исследователи общественного мнения, вульгарность — это не то, что хочет зритель. Хотя бы потому, что не существует никакого среднестатистического зрителя, а существует множество зрителей с разнообразными вкусами, разными уровнями развития. И при этом всех их характеризует общая положительная черта — способность воспринимать хорошее, особенно когда плохое и не предлагают...

Человек наших дней испытывает острую потребность в моделях, могущих стать образцами, по которым можно создавать себя, с помощью которых можно научиться работать над собой, избавляться от заблуждений, свойственных окружению, и стереотипов мышления, сформированных обучением. Телевидение может внести свой вклад в достижение этой цели не тем, что будет отвлекать зрителя от его основной деятельности, но тем, что предоставит ему программы, которые помогут сделать жизнь наиболее активной, полной, гуманной. Именно достижению этих целей должно посвятить себя телевидение, давая людям не столько то, что они хотят, сколько лучшее из того, что можно дать» [1].

Установление «критериев социального блага, а не коммерческой прибыли», воплощенной в первую очередь в рекламе, к чему призывает Эшли Монтегю, остается в сфере благих пожеланий. В реальности все обстоит совсем наоборот. И поэтому далеко не случайно считается, что как раз в рекламе в наиболее концентрированном виде выступают некоторые общие черты всей массовой культуры: тенденция к манипулированию человеческой психикой, лишение

[1] The Human Dialogue. Perspectives on Communication. N. Y., 1967, p. 358 359, 362.

личности способности разумного самоконтроля, принуждение ее к желаемому типу поведения и образу мышления, формирование запросов, вкусов и т. д. В рекламе все эти методы проявляются в наиболее обнаженной форме. Сами буржуазные идеологи говорят о начавшейся с середины нашего века «объединенной атаке» специалистов по пропаганде в различных областях социальной жизни на человека, об использовании наиболее эффективных способов продажи не только потребительских продуктов, но и идей, убеждений, целей, «душевных состояний». Реклама — визуальная, устная, «синтетическая» телевизионная — играет роль одного из сильнейших рычагов, с помощью которого обеспечивается девальвация духовных и моральных ценностей, создание потребительской психологии, присущей буржуазному обыденному сознанию и искусственно перемещающей фокус общественных интересов из области трудовой деятельности в область товаров и досуга.

Не случайно столь велики гонорары, которые выплачивают рекламодатели авторам текстов, художникам, режиссерам, операторам, фотографам. Каждая секунда рекламного телефильма «продает» продукт, ибо содержит тщательно продуманный и мастерски выполненный материал. Приведя эти и множество других данных в своем исследовании, посвященном рекламе, американский профессор Уилсон Ки подчеркивает, что все немыслимые расходы с лихвой окупаются, хотя с эстетической точки зрения рекламу отличает «несравненный идиотизм» •. По мнению Уилсона Ки, всеобщая уверенность людей в собственном интеллектуальном превосходстве над коммерческой рекламой, иллюзия ее идейно-художественной недейственности только увеличивают их психологическую уязвимость как потенциальных покупателей.

При этом организующей основой становится порождаемая рекламой система обманчивых представлений относительно возможностей человека. Именно в быт и потребление призван направлять свою активность и энергию буржуазный обыватель, именно здесь должен он реализовать свои индивидуалистические импульсы, мифически обретать утерянную свободу и собственную значимость. Превращая личное потребление в «социально важный» фактор, реклама служит способом закабаления и духовного опустошения личности.

От закабаления до манипулирования сознанием — один шаг. И не случайно на авансцене появляется также *политическая реклама,* прежде всего телевизионная, которая за последнее десятилетие значительно перекрыла прессу в целенаправленном использовании новостей.

О значении рекламы в современной политической жизни Запада появилось немало исследований. Среди них выделяется книга пуб-

Key W. **Subliminal Seduction. N. Y., 1973, p. 158.**

лициста Теодора Уайта «Америка в поисках себя. Как создавался президент, 1956—1980» \ Ее автор приходит к выводу, что ни один печатный орган не располагает теперь даже малой толикой тех нужных для получения информации средств, какими располагают телесети. Новости сами стали крупным бизнесом. Причем это не вынужденная уступка телевидения во имя удовлетворения общественного интереса, а прежде всего мощный источник дохода.

Высшая точка прибыльности передачи новостей отмечена в 1980—1981 гг., когда программа Си-би-эс «Шестьдесят минут» достигла рекорда популярности. Задуманная и осуществленная Доном Хьюитом, она временами привлекала до половины всех телезрителей в стране — и это по воскресным вечерам! Тридцатисекундная рекламная вставка в передачу стоила 175 тыс. долл.! Вся же часовая программа еженедельно давала более 1,5 млн. долл. прибыли. За 10 лет (1975—1985), сохраняя свою популярность, она принесла гигантскую сумму чистой прибыли — от 0,5 млрд. до 0,75 млрд. долл., то есть больше, чем прибыль автомобильной корпорации «Крайслер» за тот же период.

Однако, оговаривается Уайт, во всем этом бурном наступлении новостей есть один отрезвляющий момент. Каждый день, «раскручивая» по утрам и вечерам новости, американское телевидение упускает из виду саму суть происходящего, поступь истории. Все здесь затмевает драматический накал сиюминутных сенсаций. Люди, работающие на телевидении или пишущие для него, знают, что подчинение политики телевидению — процесс необратимый. И это их тревожит.

В связи с расширением масштабов телепередач новостей Уайт вспоминает феномен Джимми Картера, вышедшего на политическую сцену в тот момент, когда слияние истории, политики и власти телевидения впервые дало себя знать в полную силу. Дж. Картеру хватило ума или везения создать команду, которая понимала телевидение лучше, чем любая из групп, работавших прежде на кандидатов в президенты. Его команда, несомненно, умела ставить эффектные спектакли. Сам Картер быстро постиг науку телерекламы. Стоило зажечься красной лампочке при включении камеры, как на его лице появлялась дежурная улыбка. Как будто его самого включали в сеть.

В последнюю неделю перед выборами телекритик «Вашингтон пост» Сэндер Вэнокур так суммировал итоги кампании: средства массовой информации сыграли роль партийной машины. Но чего еще было ожидать в век, когда средства информации сами стали политическим процессом — они ставят спектакль, распределяют роли, диктуют, когда людям смеяться, а когда плакать, издеваются

[1] ***White Th.*** **America in Search of Itself. The Making of the President, 1956—1980. N. Y., 1982.**

над всякой серьезной попыткой политического выступления. Их придумали не для этого. Но они обрели эту роль. Без телевидения, замечает Уайт, президентства Картера, возможно, могло и не быть. Но тот, кого привело к власти телевидение, должен быть готовым к тому, что телевидение его и погубит.

И тем не менее Картера уничтожил не злой умысел телевидения, не превосходящее мастерство телекоманды Рональда Рейгана, а тот факт, что он не смог контролировать события. Т. Уайт не расшифровал, что именно он имел в виду, говоря об утере Картером способности контролировать события. Очевидно, однако, что большинство рекламодателей от политики — военно-промышленный комплекс, финансовые воротилы, партийные боссы — решили сделать ставку на другой «товар», привести к власти более подходящую для них фигуру.

Абстрагируясь от политической специфики и подчеркивая внутреннее функциональное родство подобной рекламы с обычной, коммерческой рекламой, попытаемся сделать следующее обобщающее заключение. Формируясь в рамках массовой культурной коммуникации в качестве самостоятельного организма, реклама поддерживает существующую общественную структуру, создавая мир конформистских символов и моделей поведения. Она ассимилирует в себе, символизирует собой «прорыв» буржуазной массовой культуры из бытия в быт — «прорыв», который неразрывно связан с ее *социологическими* аспектами, рассматриваемыми в специальном разделе нашей книги.

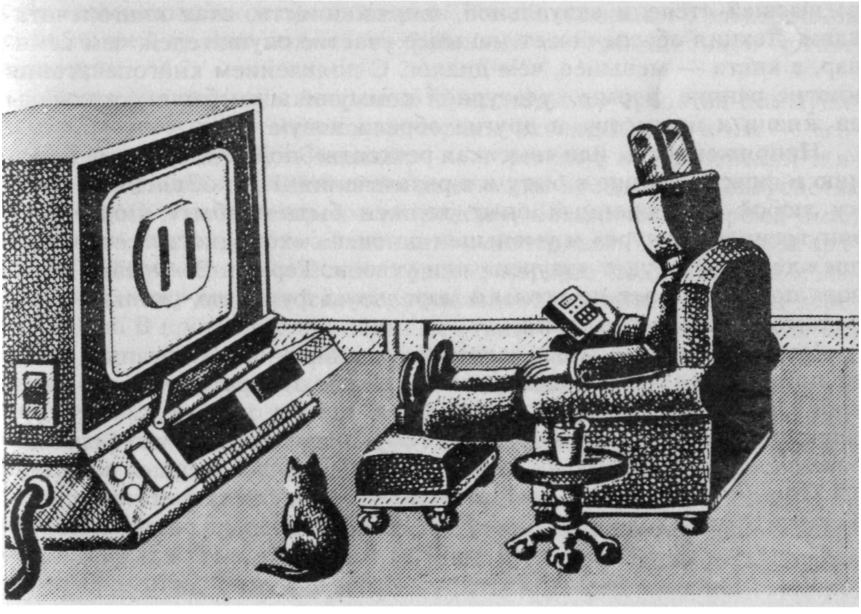
Завершая разговор о генезисе массовой культуры, уместно привести справедливое суждение немецкого искусствоведа и социолога, активного антифашиста Вальтера Беньямина, которое как бы ставит здесь логическую точку: «Когда Маркс предпринял анализ капиталистического способа производства, последний еще недалеко ушел от своих истоков. Тем не менее гипотезы Маркса приобрели достоинство прогнозов. Обратившись к первоосновам капиталистического производства, Маркс показал, чего можно ждать от капитализма в будущем... Переворот в надстройке совершается значительно медленнее, чем в области базисных отношений. Потребовалось более полувека, чтобы изменения в различных сферах культуры пришли в соответствие с капиталистическими условиями производства, и поэтому сколько-нибудь точная характеристика этого процесса стала возможной только в наше время» [1].

[1] Benjamin W. Das Kunstwerk im Zeitalter einer technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main, 1963, p. 9.

Определения

Границы асоциальных и классовых трактовок

Теология технократизма
Взгляды через очки «розовые» и «черные»
Демаркация понятий
Предательство человека



Эпитома

Культурная коммуникация: средства «горячие» и «холодные»

(Директор центра по культуре и технологии при университете в Торонто (Канада) профессор Маршалл Маклюэн. «Коммуникация горячая и холодная» [1])

Существует один принцип, который лежит в основе различия между «горячими» и «холодными» средствами культурной коммуникации. «Горячее» средство коммуникации несет в себе единственный смысл при «высшей резкости», то есть при наполненности до краев информацией. Фотография является визуально «высшей резкостью». Рисунок же, наоборот, «низшей резкостью» просто потому, что снабжает малым количеством визуальной информации.

«Горячие» средства коммуникации не предоставляют возможности добавлять недостающую информацию от себя. Поэтому они предполагают низкую степень вовлечения и соучастия публики, а «холодные» средства — высокую степень домысливания, соучастия аудитории.

Совершенно по-разному воздействуют такое «холодное» средство, как иероглифическая письменность, и такое «горячее» взрывное средство, как фонетический алфавит, который, будучи поднятым до высшей степени визуальной напряженности, стал книгопечатанием. Лекция обеспечивает меньшее участие слушателей, чем семинар, а книга — меньшее, чем диалог. С появлением книгопечатания многие ранние формы культурной коммуникации были исключены из жизни и искусства, а другие обрели новую силу.

Напряженность, или «высокая резкость», порождает специализацию и фрагментацию в быту и в развлечениях, что объясняет, почему любой напряженный опыт должен быть «забыт», подвергнут «внутренней цензуре» и уменьшен до очень «холодного» состояния, прежде чем он будет «заучен» или усвоен. Термин З. Фрейда «цензор» подразумевает не столько моральную функцию, сколько необходимое условие познания.

Если бы каждый удар, воздействующий на наши органы чувств, воспринимался в полную силу, то мы вскоре превратились бы в нервнобольных людей, впадающих каждую минуту в панику. «Цензор» защищает нашу центральную систему и производит дифференцирование ценностей, сильно охлаждая натиск повседневных событий.

Пример разрушительного влияния «горячей» технологии, преобладающей над «холодной», дан Робертом Тиболдом в книге «Богатые

[1] **Mass Media and Mass Man. N. Y., 1968, p. 46—54.**

и бедные». Когда австралийским аборигенам миссионеры раздали железные топоры, их культура, основанная на каменных топорах, погибла. Каменный топор был у них не просто крайне редкой вещью, он служил основным символом особой роли мужчины, его привилегированного положения. Миссионеры снабдили огромным количеством острых железных топоров женщин и детей. И мужчинам даже приходилось брать взаймы у них топоры, что в результате привело к падению мужского достоинства. Традиционная иерархия быстро рушится под влиянием любого «горячего» средства.

Современные средства массовой коммуникации следует рассматривать не каждое в отдельности, а только во взаимосвязи. Новая, электронная технология и структура жизни все чаще сталкивается с линейными расчлененными процессами и инструментами анализа, принадлежащими механическому веку. Все чаще и чаще мы отказываемся от анализа содержания передаваемой информации для изучения общего эффекта ее воздействия. Забота скорее об эффекте, чем о значении,— вот основная перемена, которую несет в себе электронный век.

Эффект электронной технологии сначала породил замешательство, сейчас же он сведен почти на нет. Мы прошли три ступени — тревоги, противодействия и усталости, которые свойственны любой болезни или перенапряжению в жизни личности или коллектива. Но спад, наступивший после первого столкновения с электричеством, дает основание ожидать новых перемен. Отсталые же страны и районы, не приобщившиеся к индустриальной культуре, не обрели еще специальных навыков преодолевать свое столкновение с электронной технологией, у них многое сохранилось от традиционной устной культуры.

Применив термины «горячие» и «холодные» средства коммуникации, можно назвать отсталые страны «холодными», а нас — «горячими». «Городской обманщик» — «горячий», а деревенский житель — «холодный». Но с учетом изменений процессов производства и ценностей в век электроники прошлое, механическое время было «горячим», а наш век телевидения — «холодный». Вальс был «горячим», быстрым механическим танцем, хорошо подходившим к индустриальному времени своими тональностями помпезности и церемонности. В противоположность ему твист — «холодный», сложный танец, состоящий из небрежных форм, импровизированных жестов. Джаз в период появления новых «горячих» средств коммуникации — кино и радио — был «горячим» джазом. Современный «холодный» джаз пришел на смену «горячему», когда первые впечатления от радио и кино улеглись.

Удары «телевизионного топора» превратили всю американскую культуру в «холодную» в соответствии с процессом, описанным Маргарет Мид в журнале «Тайм»: «Существует множество нареканий в адрес общества, вынужденного двигаться вперед слишком быстро,

для того чтобы не отставать от развития техники. Такое быстрое продвижение стало бы положительным явлением, если бы оно происходило во всех жизненных сферах: в социальной структуре, в области образования, развлечений. Нужно менять всю модель общества целиком, и тогда люди сами будут стремиться к такому продвижению».

Маргарет Мид размышляет о возможностях искусственного изменения темпов общественного развития, о «подогревах температуры» в отсталых странах. Мы, несомненно, приближаемся к миру — очертания его возможно себе представить,— до такой степени автоматически управляемому, что целые культуры можно будет держать в состоянии устойчивого эмоционального равновесия, программируя «средства информации» подобно тому, как мы теперь начали осваивать способы поддержания равновесия в мировой экономике.

Вся книга Льюиса Мамфорда «Роль города в истории» пронизана его любовью к «холодным», непреднамеренно спланированным, маленьким городам в отличие от застроенных до предела больших городов. Период расцвета Афин явился, по его мнению, тем временем, когда деревенской жизни были свойственны многие подлинно демократические обычаи. Отсюда такой расцвет многообразных человеческих чувств и способностей, который позднее оказался невозможным в высокоразвитых городских центрах. Ибо современная цивилизация, по его определению, предоставляет мало возможностей для участия человека и создает непреодолимые условия отчуждения его от тех, кто его контролирует.

Некогда популярный телеобозреватель Джек Паар демонстрировал свое «холодное» искусство по «холодному» средству коммуникации и стал соперником постоянных посетителей ночных заведений и их защитников, черпающих там сплетни для газетных «новостей». Проигранная война Джека Паара с газетными сплетниками служит роковым примером схватки «холодного» средства коммуникации с «горячим». Таким же, как скандал с подстроенным телевизионным квизом (викториной.— *А. К.).* Соперничество «горячих» средств коммуникации прессы и радио, с одной стороны, и телевидения — с другой, за «горячие» деньги рекламы привело к обострению ситуации, что погубило «мага квизов» студента Чарльза ван Дорена.

В сообщении агентства «Ассошиэйтед пресс» из Санта-Моники (штат Калифорния) говорилось, что «около сотни нарушителей правил уличного движения смотрели фильм о дорожных авариях, снятый по заказу полиции, в наказание за совершенные нарушения. После фильма двоих пришлось лечить от шока... Зрителям была предложена скидка со штрафа, если они согласятся посмотреть фильм «Сигнал-30», сделанный по заказу полиции штата Огайо. В фильме показывались искореженные обломки машин и искромсанные человеческие тела, а также были записаны крики и стоны

жертв уличных катастроф». Сможет ли «горячее» средство коммуникации — кино, используя «горячее» содержание, охладить «горячих» водителей автомобилей — вопрос спорный. Это касается и всех других случаев восприятия средств коммуникации.

Любая жизненная ситуация, доведенная до точки крайнего насыщения, приводит к ускорению реакций. Когда все имеющиеся в наличии ресурсы и силы доведены до высшего напряжения, в организме происходит изменение модели восприятия. Зрелище насилия или катастрофы, используемое в качестве устрашения, в состоянии довести человека до исступления, потери самоконтроля и толкнуть на насилие.

С другой стороны, в экспериментах, когда все внешние раздражители были убраны, объект начинал усиленно дополнять недостающие ощущения, что явилось уже чистейшей галлюцинацией.

Границы асоциальных и классовых трактовок

Теология технократизма

Приведенные нами выше суждения «оракула эры электроники» М. Маклюэна о специфике различных средств массовой культурной коммуникации отличаются крайностями и даже экстравагантностью в стремлении определить движущие силы буржуазной массовой культуры всецело *сферой технических средств информации,* различиями их воздействия на органы чувств реципиентов. Но как раз благодаря своим крайностям и экстравагантностям они представляют интерес в качестве некой аккумуляции свойственного буржуазно-идеалистическим определениям массовой культуры стремления к деидеологизации этого феномена, выхолащивания его подлинной классовой сути [1]. В антологии, обобщающей дискуссии в мировой прессе по поводу теорий М. Маклюэна, последний удачно сравнивается с «бульдозеристом, движущимся напролом через все современное искусство» в поисках «чувств, разбуженных новой электронной средой» и «вызывающих революцию в сознании без вмешательства сознания» [2].

Одним из псевдооткрытий этого «бульдозериста» и служит концепция «горячих» и «холодных» средств массовой культурной коммуникации. В данном случае почерпнутые из американского джазового жаргона термины «горячий» и «холодный» представляют собой

[1] **Определения массовой культуры, естественно, не ограничиваются толкованиями лишь самого этого термина, но включают в себя различные понимания ее сущности, значения, функций.**

[2] **McLuhan — Pro and Con. N. Y., 1968, p. 212.**

просто-напросто ярлыки, наклеиваемые достаточно произвольно, поскольку при этом не дается удовлетворительного объяснения, почему, скажем, радио должно считаться «горячим» средством, а телевидение — «холодным», почему одно требует большего соучастия, а другое — меньшего.

Несостоятельность применяемой М. Маклюэном терминологии легко выявляется и с помощью обычной аналогии. Когда в Древнем Риме гладиаторов заставляли убивать друг друга на арене, то эмоционально-психологическое воздействие на публику было необычайно сильным. Фактически это был не какой-либо «комментарий к жизни», а непосредственно «кусок самой жизни» (хэппенинг, как теперь говорят). Маклюэн не упоминает о битвах гладиаторов, хотя, казалось бы, они представляют собой превосходный пример того, что он называет «холодным», то есть вовлекающим и вызывающим активное соучастие варварским зрелищем. Как таковое оно совершенно исключало мышление. Телевидение, согласно Маклюэну, точно так же не обращено к рациональному началу в человеке и апеллирует лишь к его чувствам — зрению, слуху; оно «одурманивает ум и обволакивает тело». Однако создаваемая телевидением новая «среда» призвана, по Маклюэну, если не раскрывать, то подменять реальность. Тем самым она воздействует отнюдь не на одну подкорку, но и на сознание, как и все остальные современные технические средства передачи информации и образов, в отличие от шокового воздействия истинно «холодных» древнеримских зрелищ.

Американский философ-марксист и литературовед Сидни Финкелстайн в книге «Смысл и бессмыслица Маклюэна», критик Чарльз Стейнберг в статье «Миф о Маклюэне» и некоторые другие западные авторы обращают внимание на отсутствие у него и научности, и элементарной логики. Говоря, что телевидение предполагает «творческий отклик соучастника», Маклюэн подразумевает отклик на само средство связи, на вызываемый им сигнал, а не на содержание переданного сообщения. Однако в таком случае отклик не может быть творческим, а следовательно, и соучастием. Кроме того, любое средство массовой коммуникации несет творческое отношение к себе не только со стороны зрителя, но в еще большей степени со стороны распространителя содержания. Иначе явно бессмысленными оказались бы все стремления режиссеров телепередач или издателей книг достигнуть единства формы и содержания. Произвольное отделение их друг от друга приводит к обесцениванию и того и другого в эстетическом и моральном отношении. Утверждать же, что техника представляет собой сигнал и имеет право на существование ради самой себя,— значит обожествлять ее.

«Чем философия Маклюэна внушает тревогу и чем она опасна — так это тем,— пишет Стейнберг,— что она умалчивает о социальных, политических и этических последствиях внедрения электронной техники. Сомнений нет, Маклюэна мало волнуют этические стороны

средств массовой коммуникации. Если все дело не в содержании, а в самом средстве связи, то положительные или отрицательные последствия коммуникации не имеют никакого значения. И все же Маклюэн считает интерес скорее к эффективности, нежели к содержанию, основным моментом изменений, вызванных электротехникой. Но какую эффективность он имеет в виду? Об эффективности массовых средств можно говорить лишь с учетом того содержания, которое несут пресса, радио и телевидение. А каких последствий, кроме парализации, можно ожидать от чистого электричества?» *

Даже тогда, когда в поисках аргументации Маклюэн обращается к сексу, он не в состоянии избавиться от своих трактовок средств связи как самоцели. Шелковые чулки в клеточку, по его мнению, возбуждают мужчин больше, чем гладкие нейлоновые, потому что глаз берет на себя функцию руки, мысленно гладит их и чувствует их шероховатость — точно так, как это происходит с мозаикой телевизионного изображения. На деле, однако, и в этом случае, так же как и в средствах массовой культурной коммуникации, ценится прежде всего то, что находится под покровом формы.

Преимущественно сексу посвятил Маклюэн свою первую книгу— «Механическая невеста» (1951). Бесчисленные рассуждения автора о том, каким образом с помощью эксплуатации эротики два поколения рекламных дельцов обеспечивали успешную продажу автомобилей, парадоксально переплетались там с мифологизацией понятий массовости и популярности. По Маклюэну, эти категории не только не связаны с народностью, но даже противостоят ей как категории внесоциальные и зависимые всецело от развития техники. На этом основании он проводил непосредственную аналогию между первобытным фольклором, представлявшим собой в первую очередь устное средство общения, и современной массовой культурой, созданной «в лаборатории, студии и рекламных агентствах» [2]. В электронную эру человечеству возвращена, как считает Маклюэн, многомерность и коллективность «слухового видения» мира, которая была им утеряна в письменный период, когда господствовало индивидуальное потребление. Телевидение якобы воссоздает целостную личность, в противовес фрагментарной личности литературной эпохи. Отсюда лозунг: долой все многовековое культурное наследие ради бездумной телевизионной синэстезии. Если при этом пропадают интеллектуальные запросы и ваш мозг застывает, то все равно ни о чем не беспокойтесь, говорит великий утешитель Маклюэн. Средство коммуникации уже информация, и, что бы вы ни видели на экране телевизора, факт остается фактом: благодаря «ящику» перед вами распахнуты двери для звукоосязательного восприятия всего мира, расширения и обогащения вашего кругозора.

[1] Television Quarterly, N. Y., 1967, vol. VI, N 3.
[2] *McLuhan M.* The Mechanical Bride. L., 1967, p. V.

Освобождение же от критического сознания — самый большой дар, ибо оно несет раскрепощение, абсолютную свободу.

Последовательно выступая апологетом «фольклора индустриального человека», Маклюэн спустя почти два десятилетия писал в книге «Культура — наш бизнес»: «Реклама — это пещерное искусство двадцатого века... Подобно пещерной живописи, она является средством не личного, а корпоративного выражения. Это вихри коллективной силы, мазки энергии, открытой новым трайбалистским человеком... Бизнес и культура стали взаимозаменяемыми в новой информационной среде» [1].

Отождествляя культуру и бизнес, эти антагонистические по своей сути понятия, Маклюэн вместе с тем обходит молчанием тот простой факт, что все без исключения средства массовой культурной коммуникации (безразлично, «холодные» или «горячие») управляются социальными институтами в лице государства или частных корпораций. Эти же институты вовсе не обязательно заинтересованы в духовном обогащении «нового трайбалистского человека», живущего в электронно-неоновых джунглях. Напротив, создатели «пещерного искусства» наших дней — рекламодатели стремятся ограничить его потребности искусственно вызываемыми потребительскими интересами. Что же касается буржуазного государства, то мрачные прогнозы самого Маклюэна сулят тоталитарную диктатуру, управляющую странами и континентами с помощью «дозированного программирования» средств информации.

Единомышленники Маклюэна не скрывают, что некоторые современные зрелища, вроде хэппенингов, предназначены для сфер, лежащих «вне интеллекта», вне осознанных эмоций, вообще вне искусства; цель их состоит в возрождении неких первобытнообразных ритуальных действий как единственном способе преодоления отчуждения людей в нынешнем индустриальном обществе, в создании «программы чувственной и культурной терапии, применяемой скорее на манер шоковой терапии, нежели убеждающей» [2].

Подобная расшифровка философии Маклюэна в популярном ключе уже раскрывает ее как своеобразную разновидность технократической теологии. Она регрессивна, ибо зовет назад, предлагая человеку служить электронным системам столь же ревностно, как древний последователь тотемического культа поклонялся своему божеству.

Кардинальный пункт всей маклюэновской схемы — это *преобладание формы* в средствах культурной коммуникации (куда им включаются не только телевидение, радио, кино, книгопечатание, пресса, комиксы, но и автомобили, деньги, часы, вычислительные машины и т. д.), якобы формирующих социальную систему и воззрения

[1] *McLuhan M.* Culture is Our Business. New York — Toronto, 1970 p 3 Evergreen Review, N. Y., 1969, N 64, p. 54.

отдельных личностей. Форма, а не содержание определяет человеческие чувства; даже структура человеческого труда совершенно независима от характера выполняемой работы.

Доказательству этой мысли Маклюэн посвятил две свои самые нашумевшие книги — «Галактика Гутенберга» (1962) и «Понимание средств связи» (1964). В них он дает собственную интерпретацию всей истории человечества, цикличность которой объявляется детерминированной революционными изменениями в средствах массовой коммуникации. Так, 500-летняя «типографическая и механическая» эра, начатая Иоганном Гутенбергом печатанием с наборного шрифта Библии на латинском языке, закончилась в нашем веке переходом к «электронной галактике».

Вырывая средства связи из их социального контекста, превращая технику в решающую силу прогресса или регресса, отказываясь от какого-либо учета реальных общественных сил, Маклюэн фальсифицирует факты прошлого. Несоответствие его конструкций правде истории и алогизмы до удивления очевидны; они рассчитаны на заведомую некомпетентность «массового читателя».

Достаточно привести два-три примера рассуждений Маклюэна, чтобы составить исчерпывающее впечатление о приемах и трюках этого новоявленного «системосозидающего» (используем термин Ф. Энгельса *) мыслителя.

Изобретение папируса и алфавита стало толчком для строительства дорог, в результате чего возникла Римская империя, категорически утверждает Маклюэн, не смущаясь отсутствием в своей трехступенчатой конструкции логического смысла и присутствием исторической бессмыслицы: у инков не было ни папируса, ни алфавита, но они умели строить дороги и даже подвесные мосты; у древних египтян и греков было то и другое, однако не они, а римляне создали Римскую империю; не печатные средства, естественно, возвели здание этой империи, а завоевания и рабовладение.

Повышение интенсивности воздействия такого средства информации, как письменность, достигнутое благодаря печатной технике, привело, согласно Маклюэну, к появлению национализма, который стал могучей революцией, разрушившей многие локальные границы в эпоху Возрождения. Но задолго до Гутенберга китайцы умели печатать с набора, и это не привело там ни к каким революциям.

Гитлер не смог бы захватить власть в Германии, вещает Маклюэн, если бы в его время существовало телевидение. Но Пиночету в Чили оно отнюдь не помешало; а кроме того, кто запретил бы финансировавшим фюрера монополиям отыскать такие формы демагогической пропаганды, которые были бы столь же «телегеничны», как во времена Гитлера они были «фотогеничны» для кино?

[1] См.: *Маркс К., Энгельс* Ф. Соч., т. 20, с. 6.

Все эти претенциозные примеры, напоминающие некоторые рекламные передержки, не помешали Маклюэну сделать бурную и шумную карьеру «научного светилы». Секрет такого успеха объясняется просто: Маклюэн угодил власть предержащим по крупному счету, ибо весь пафос его «трудов» определялся стремлением доказать любыми, даже самыми несуразными, способами, что знаменитый тезис «Коммунистического манифеста»: «История всех до сих пор существовавших обществ была историей борьбы классов» [1] — должен быть заменен тезисом: «История всех до сих пор существовавших обществ была историей борьбы массовых средств коммуникации» [2].

Взгляды через очки «розовые» и «черные»

Конечно, никто не оспаривает тот факт, что новые средства культурной коммуникации оказывают огромное воздействие на жизнь современного общества. Но в равной мере бесспорно и то, что не сами по себе средства, а передаваемое через их посредство *содержание* прежде всего обусловливает это влияние. И эволюция буржуазной массовой культуры за последние годы заставляет посмотреть на нее отрезвевшим взглядом даже самых правоверных бардов. Достаточно сказать, что тот же самый Маклюэн в более позднем своем интервью мексиканскому журналу «Сьемпре» был куда более сдержан, чем прежде: «Личность, частное в мире исчезают... У человека массы его нет. Человек массы находится в огромном всемирном театре, словно на международной встрече по бейсболу. А когда вы смотрите партию по бейсболу, вы — никто... Потому человек массы находится одновременно повсюду, но он человекообразный никто» [3]. Итак, «человекообразный никто» как результат воспетого самим же Маклюэном возвращения «постиндустриальной цивилизации к коллективному бессознательному» бытию племен давних времен...

Еще показательнее, пожалуй, частичная метаморфоза взглядов крупнейшего современного буржуазного идеолога (теоретика совсем другого плана, чем эпатажный Маклюэн) Дэниела Белла. В книге «Приближение постиндустриального общества» он проводил мысль о том, что на Западе социальная структура уходит своими корнями в функциональную рациональность и эффективность, измеряемую величиной прибыли, а культура — в нечто антиномичное, иррациональное. Культура сменяет технологию в качестве источника изменений в обществе, и напряженные отношения между ней и размытой этикой порождают кричащие противоречия в существующей системе ценностей [4]. Здесь сказалась та же тенденция, несвойствен-

[1] ***Маркс К., Энгельс Ф.*** **Соч., т. 4, с. 424.**
[2] ***Finkelstein S.*** **Sense and Nonsense of McLuhan. N. Y., 1968, p. 30.**
[3] **Siempre, Mexico, 1974, 13 noviembre.**
[4] ***Bell D.*** **The Coming of the Post-Industrial Society. N. Y., 1973.**

ная прежним работам Белла о «массовом обществе», противопоставлять культуру и предметную деятельность человека, только выраженная не в популярном, а в теоретическом ключе и соответственно в иных понятиях.

Эта тенденция трактовать культуру исключительно как комплекс психологических связей и зависимостей, не обусловленных объективными законами материальной практики людей, имеет в буржуазной науке свои традиции. Еще в начале 50-х годов американские культурологи Ф. Меррил и Н. Элдридж определяли культуру в качестве совокупности «групповых ожиданий, обычаев, нравов, ценностей, традиций и всяких других психологических элементов». Именно психологическим элементам придавалось значение «фундамента», на котором строятся социальные отношения и системы поведения; сами же они якобы не обусловливаются внешними объективными силами. Поэтому стремление «материализовать культуру» Меррил и Элдридж расценивали как непонимание ее истинной природы. «Фундаментальная основа культуры находится в умах людей, а не в каких-либо внешних проявлениях» -.

Почти все буржуазные исследователи, по существу, отрывают духовную культуру от материальной и общественной базы, варьируя лишь способы и методы обоснования этого отрыва. Преследуемая же ими цель психологизации культуры одна — оправдание ее конформистского характера. Это выражается, в частности, в манипулировании сознанием людей, в стремлении подчинить их духовную жизнь извне навязанным представлениям и стереотипам.

Для обретения хоть какого-то критерия оценки значимости культурной практики было введено понятие группы, частью которой является" индивид и которая «имеет минимум единообразия среди своих членов»[2]. Родоначальник современной американской теории культуры Чарльз Эллвуд писал: «Психическая взаимостимуляция и реакция представляют собой основу новых эволюционных серий — серий групп индивидов, ведущих общую жизнь посредством взаимостимуляции и реакции» [3]. Таким образом, под понятие группы, призванное заменить классовое деление общества, подпадают существующие буржуазные институты, которые монополизируют контроль над сознанием человека с помощью средств массовой коммуникации, деликатно именовавшихся несколько десятилетий назад средствами «взаимостимуляции и реакции». Однако при всем этом субъекту придается видимость активного начала в истолковании явлений в рамках установленных общих правил интерпретации социально-культурных ценностей. Как заметил социолог Р. Вильяме, «невозможно предположить, что имеется реальность... в которую не вступают собственные человеческие наблюдения и интерпретации».

[1] *Merril F.* and *Eldredge N.* Culture and Society. N. Y., 1952, p. 43.
[2] Ib7d., p. 45.
[3] *Ellwood Ch.* Cultural Evolution. N. Y., 1927, p. 11.

Из этого следовал вывод, что социальная реальность — «человеческое творение» •.

Если социальная реальность и активность общественного сознания зависят от отдельных субъектов, то культурная коммуникация немыслима без предварительной коллективной договоренности об определенных символах, значениях и терминах. «Социальной предпосылкой коммуникации,— заявляют американские специалисты по социальной психологии Р. Росс и Э. ван ден Хааг,— является существование группы, которая идентифицировала специфические значения с определенными символами. Поскольку эта идентификация общая, люди сотрудничают в общих целях...» [2].

Так господствующие в буржуазном обществе формы организации людей лишаются в этих и подобных им концепциях объективной материальной основы, благодаря которой только и возникают системность и единообразие человеческого поведения. Решающим моментом «социальной реальности» объявляется общезначимость, общераспространенность взглядов и культурных запросов, которые отождествляются с их ценностью, нормативностью. Культурная коммуникация оказывается, таким образом, воплощением социальности, сферой посредничества, где феномены духовной жизни только и обретают статус объективности. Это привело к фетишизации технических средств массового общения, которая присуща концепциям как теоретиков-оптимистов, оценивающих их через «розовые очки», так и теоретиков-пессимистов, смотрящих через беспросветно «черные». Преувеличивая роль «массовых посредников», тот же Элдридж утверждал, что «составные элементы массовой культуры осуществляются и передаются через средства массового общения, которые преобразовали наше общество во многих отношениях» [3]. С этим утверждением перекликается определение массовой культуры, данное французским социологом Жоржем Фридманом: «Под массовой культурой следует понимать все блага потребления, предоставленные в распоряжение публики (в самом широком смысле этого слова и независимо от всяких различий в категориях дохода и профессии) благодаря средствам массовой коммуникации в условиях технической цивилизации» [4].

Подобные рассуждения весьма недалеки от псевдотеоретизирования Маршалла Маклюэна; они также призваны представить достижения техники в иллюзорном обличье некой социально-преобразующей и «благотворительной» силы. «Групповая» же теория культуры используется для низведения ее до уровня обыденного сознания, выдаваемого за эталон общезначимости, истинности

[1] *Williams R.* The Long Revolution. N. Y., 1961, p. 19.
[2] *Ross R.* and *Haag E. van den.* The Fabric of Society. N. Y., 1957, p. 355.
[3] *Merril F.* and *Eldredge N.* Culture and Society, p. 58.
Friedman J. Enseignement et culture de masse.— Communications. P., 1962, N 1, p. 3.

и демократичности. «Культура,— пишет Р. Вильяме,—это общий процесс создания конвенций и институтов, через которые общепринятые значения обретают активность» [1].

Подобное определение отражает истинный статус культуры в капиталистическом мире, где обыденное сознание используется как сырье для шлифовки «общепринятых» псевдоценностей, но оно не раскрывает механизм этой шлифовки, а значит, и формирования массового сознания средствами коммуникации. Характер и форма деятельности последних фальсифицирование представляются как соответствующие воле и желаниям самих народных масс, а культивирование потребительства и иррационализма, спекуляции на предрассудках и низменных инстинктах выдаются за неотъемлемые внеисторические свойства самого «стихийного» сознания.

На основании этой ложной предпосылки теория массовой культурной коммуникации сводится часто к исследованию «структур социального поведения», к изучению «межличностных и межгрупповых» отношений, формирующих господствующие нормы и штампы. Например, концепция «двухступенчатого потока коммуникации» связывает средства и приемы психологического воздействия на людей в единую систему, функционирование которой формально ограничено выявлением специфики групп и групповых интересов и способов сохранения «многообразия» в духовной жизни. На самом деле все такие социологические исследования призваны поставлять финансирующим их монополиям и учреждениям данные, которые необходимы для осуществления контроля над движением общественного мнения и для учета разнородности, динамики вкусов при передаче информации, создании программ, разработке наиболее эффективных рекламных приемов.

Буржуазные теоретики-квазиоптимисты типа Маклюэна игнорируют возможность объективного определения сущности и ценности идей, проповедуемых с помощью средств массовой коммуникации. Иные акценты — при сохранении общих асоциальных контуров — обретают концепции массовой культуры у теоретиков-пессимистов. Сомнения, тенью которых отмечено высказывание Маклюэна корреспонденту мексиканской газеты «Сьемпре», свойственны его оппонентам с самого начала.

Распространенной на Западе, чуть ли не «классической» буржуазно-пессимистической концепцией является теория массовой культуры, предложенная Дуайтом Макдональдом [2]. Он исходит из того, что западная цивилизация знает две культуры: традиционную, или высокую, ставшую достоянием всех хрестоматий, и массовую, производимую специально для рынка. Последняя возникла (и продолжает до некоторой степени оставаться) паразитическим,

[1] *Williams R.* The Long Revolution, p. 38.

[2] *MacDonald D.* A Theory of Mass Culture.— Mass Media and Mass Man, p. 12—24.

раковым образованием на высокой культуре. Она «разрабатывает» высокую культуру так же, как золотоискатели разрабатывают жилу, извлекая из нее богатство и ничего не давая взамен.

С другой стороны, условно массовую культуру можно рассматривать, по мнению Макдональда, как продолжение фольклорного искусства, которое до индустриальной революции было искусством простых людей. Однако различия здесь гораздо глубже, чем сходство: фольклор возникал снизу, являлся спонтанным самовыражением народа, принявшим определенные формы почти без всякого влияния высокой культуры. Массовая культура навязывается сверху. Ее фабрикуют специалисты-ремесленники, нанятые бизнесменами; ее аудитория состоит из пассивных потребителей, участие которых в культуре ограничивается выбором между «купить» или «не купить». И существует огромная разница между удовлетворением народного вкуса, на что была направлена, скажем, поэзия Бернса, и эксплуатацией вкуса народа, чем занимался, например, Голливуд.

Непроницаемая перегородка, разделявшая фольклорное искусство и высокую культуру, отмечает Макдональд, соответствовала четкой границе между простонародьем и аристократией. Вулканическое извержение массы на политическую арену разрушило эту стену, приведя к катастрофическим результатам в области культуры.

В то время как фольклорное искусство обладает своими специфическими качествами, массовая культура представляет собой только вульгаризированное отражение высшей культуры. И если раньше последняя могла игнорировать толпу, стремясь удовлетворять лишь знатоков, то сейчас ей приходится или вступать в соревнование с массовой культурой, или растворяться в ней.

Особым эстетическим качеством массовой культуры служит ее способность избавлять потребителя от всяких интеллектуальных усилий, проложив для него наикратчайший путь к удовольствию. Так, любовная лирика в исполнении певца Эдди Геста «трогательнее» Эллиота и Шекспира, а изображение девушек на обложках книг или журналов «сексуальнее» живой обнаженной женщины.

К этой легкости потребления добавляется простота производства, обусловленная стандартизацией. В этом и заключается причина плодовитости масскульта: он превращается в угрозу высокой культуре уже в силу своей всепроницаемости, количественного превосходства. Высшие классы сначала использовали его *цдя* извлечения материальной выгоды из «вульгарных вкусов» масс и для укрепления своего политического господства, а теперь уже не в состоянии защитить свою собственную культуру от нападения, угрожающего полным ее уничтожением с помощью тех средств, которые они сами так легкомысленно пустили в обращение.

Д. Макдональд называет массовую культуру динамичной, революционной силой, сокрушающей барьеры классов, традиций, вкусов,

растворяющей все культурные различия, ибо она все смешивает и взбалтывает, производя то, что может быть названо гомогенизированной, или однообразной, культурой. Процесс этот уничтожает все ценности, так как оценочные суждения подразумевают выявление различий.

До 1930 г. высокая культура пыталась защитить себя от посягательств массовой двумя противоположными путями: академизмом — попыткой выиграть соревнование за счет имитации — и авангардизмом — отказом от всякого соревнования.

Академизм — это поддельная высшая культура, кажущаяся подлинной, а в сущности в такой же мере сфабрикованная, как и более дешевые культурные продукты, выпускаемые на потребу массе. Со временем, когда подлинная природа академизма стала понятна всем, он незаметно канул в вечность.

Движение авангардистов зародилось в те времена, когда буржуазные ценности оказались под угрозой политического и культурного краха. Отвергая академизм, а следовательно, во втором приближении и массовую культуру, авангардизм сделал отчаянную попытку отгородить от него какое-то пространство для творческой деятельности. Он создал новое деление культуры, основанное скорее на принципе интеллектуальной, а не социальной элиты.

В новейшем периоде соперники, как это часто случается в бизнесе, стремятся к объединению. Массовая культура перекрашивается в цвета упомянутых порождений высокой культуры, в то время как академизм и авангардизм все сильнее разбавляются элементами масскульта. Так постепенно зарождается худосочная, невыразительная, посредственная культура, которая угрожает залить все вокруг своей тепловатой пеной. Модернизм просочился (в искаженной форме, конечно) в стиль мебели, оформление кафетериев, кинематографов, контор, аптек и железнодорожных вагонов. Популярные журналы помещают сочувственные, хотя и поверхностные, статьи о психоанализе, а психоаналитик заменяет эксцентричного миллионера в качестве героя многих кинокартин.

Все это символизирует, по мнению Макдональда, не улучшение качества массовой культуры, как может показаться на первый взгляд, а скорее коррупцию высокой культуры.

Чем совершеннее техника, тем сильнее разделение труда. Композитор, пишущий музыку для голливудских фильмов, не имеет права оркестрировать свое собственное произведение, а режиссер — участвовать в монтаже. Журналы «Тайм» и «Ньюсуик» довели специализацию до предела: их литераторы часто даже не подписывают свои произведения; впрочем, эти произведения и не являются, в сущности, их творением, ибо материал к ним подбирается специальной армией исследователей и корреспондентов. В конечном итоге статья — в равной мере продукт и творческих усилий автора, и тщательной редакторской обработки.

Творческие работники сферы масскульта отчуждены от умственного труда не меньше, чем индустриальный рабочий от труда ручного. И результаты их усилий, такие внушительные с точки зрения количества, ужасны по качеству. Это не удивительно: искусство требует единства, а оно не может быть достигнуто с помощью конвейера производителей, даже если все они крупные специалисты своего дела. Существовали, конечно, произведения коллективного творчества (греческие храмы, готические церкви, возможно, даже «Илиада»), но их создатели были частью традиции настолько сильной, что она порождала необходимое единство. Сегодня такой традиции почти не сохранилось.

Гомогенизирующий эффект стирает возрастные границы. Ежемесячно продается около 40 млн. книг комиксов; около 70 млн. человек (большинство из которых взрослые) ежедневно читают газетные комикстрипс. С другой стороны, дети получили доступ к таким средствам коммуникации для взрослых, как кино, радио и телевидение. Эти самые молодые искусства особенно активно стирают возрастные границы, ибо они предъявляют к своей аудитории весьма скромные требования.

Массовая культура принесла с собой нового героя. Опираясь на данные проведенного уже известным нам Л. Лоуенталем сравнительного анализа биографических статей, печатавшихся в журналах «Кольерс» и «Сатердей ивниг пост» за 40 лет (1901—1941), Макдональд пришел к выводу, что герои начала века — это идолы производства (бизнесмены, специалисты из разных сфер и политические деятели), сегодняшние же — идолы потребления (преимущественно развлекатели: кинозвезды, игроки в бейсбол и т. п.).

Герой современной биографии преуспевает не столько благодаря личным способностям, сколько потому, что не «упустил случая». Чудовищная борьба за первенство преподносится в этих жизнеописаниях как лотерея, где выигрывают несколько удачливых, которые вовсе не талантливее и не энергичнее других, вытащивших несчастливый билет. Так достигается эффект одновременно и утешительный (массовый читатель вправе думать: «И я мог быть на его месте»), и убивающий всякое усилие и честолюбие («К чему стараться, если все зависит от случая?»). Поразительно, как глубоко отражает подобная интерпретация экономическое развитие страны: «идолы производства» сохраняли свое господство на всем протяжении 20-х годов, поворотным же пунктом оказалась экономическая депрессия, когда основной проблемой стал вопрос не как производить, а каким образом заставить потреблять товары. Массовый человек воочию убедился тогда в хаотичности и произвольности капиталистической системы и обратился к «идолам потребления», или, вернее, ему начала навязывать их массовая культура, а он их принял. Постепенно массовый человек перестал быть центром энергии и деятельности, от которых зависит прогресс человечества. Вместо «дающих» мир получил «берущих».

Макдональд правильно подметил и своеобразие трактовки роли науки в произведениях массового искусства. Прежде она рассматривалась всегда как рациональная и целенаправленная, теперь же она стала рисоваться пассивной, случайной и даже катастрофической. Применительно к использованию некоторых положений точных наук показательной является научная фантастика, в которой чудеса и ужасы будущего должны быть обязательно «научно вероятны». Такова точка зрения на этот жанр буржуазии, для которой наука — привычный инструмент. Массы же менее уверены в ней и даже испытывают некоторый трепет. Вот почему такое широкое распространение приобрела примитивная разновидность фантастики, где чудесное не ограничено никакими пределами знаний. Для масс наука — это одновременно «тайна тайн» и «философский камень», способный раскрыть ее. Знание дает человеку превосходство над окружающими и обогащает его, однако сама наука, оставаясь непонятной и непокоренной, своим могуществом наводит на всех ужас и в этом качестве служит материалом для низкопробной беллетристики, комиксов, кинокартин.

Если научную лабораторию в массовой культуре окружает такая мрачная атмосфера, не свидетельствует ли это, спрашивает Макдональд, о глубоком народном предвидении? Ведь путь от выдуманной писательницей Мэри Шелли лаборатории Франкенштейна, экспериментатора, слишком далеко проникшего в научные тайны и принесшего поэтому людям несчастья, до реальных Майданека и Хиросимы на самом деле не так уж далек. Не заложено ли в этом предположение, возможно не до конца осознанное, что доверие, проявлявшееся XX столетием к наукам, было ошибкой, что их одинаково легко использовать как для гуманных, так и для враждебных человечеству целей?

Консерваторы типа Х. Ортега-и-Гасета и Т. Элиота утверждали, что, поскольку «восстание масс» привело к ужасам фашистского тоталитаризма, единственное спасение — в восстановлении старых классовых барьеров и аристократического контроля над массами. Они воспринимали все популярное как синоним дешевого и вульгарного.

Радикалы и либералы видят в массах, по существу, здоровое начало, ставшее жертвой культурной эксплуатации со стороны боссов массовой культуры (своего рода руссоистская идея «благородного дикаря»: если бы массам предложили подлинное искусство, они бы с жадностью на него набросились).

Оба диагноза ошибочны: они предполагают, что массовая культура является (с консервативной точки зрения) или могла бы стать (с либеральной точки зрения), подобно фольклорному искусству, выражением народа, тогда как в действительности она является выражением масс, а это далеко, как считает Макдональд, не одно и то же.

Культура, рассуждает он, производится человеком и для человека, но в той мере, в какой люди организованы (вернее, дезорганизованы) в массы, они теряют свою человеческую идентичность и качество. Ибо в историческом времени массы — то же, что толпа в пространстве: это — огромное количество людей, неспособных выразить себя как человеческие существа, поскольку они не связаны друг с другом ни как индивиды, ни как члены коллектива. Они находятся лишь во взаимозависимости благодаря чему-то абстрактному, нечеловеческому: футболу или распродаже, когда речь идет о толпе, индустриальному производству или государству, когда имеются в виду массы. Массовый человек — это единичный атом, унифицированный и не отличающийся от тысяч и миллионов других атомов, которые образуют «одинокую толпу», как назвал американское общество Дэвид Рисмен. Народ же — это коллектив, то есть объединение индивидов, связанных друг с другом общими интересами, работой, традициями, ценностями и чувствами; это — нечто, напоминающее семью, каждый член которой имеет свое собственное место и свою собственную функцию, но в то же время разделяет интересы, чувства, культуру всего объединения. Все, что делает индивид, становится здесь очень важным; это — первое условие человеческого существования в противовес массовому. Человек ощущает свою значимость и в то же время гораздо теснее вписывается в коллектив; его творческие способности стимулируются питательной смесью индивидуализма и коллективности. В прошлом, считает Макдональд, самые крупные культурные элиты представляли собой коллективы подобного рода.

«Массовое общество», как и толпа, напротив, настолько недифференцированно, его структура настолько свободна, что между его атомами (во всяком случае, в сфере человеческих ценностей) силы сцепления действуют лишь по наименее характерным линиям. Мораль этого общества низведена до стандартов самых грубых и примитивных его членов, вкус — до уровня наименее восприимчивых и наиболее невежественных. И в довершение ко всему масштабы здесь слишком уж велики — несоизмеримы с масштабом личности.

Однако ремесленники от науки и искусства, живущие за счет массовой культуры, воспринимают массы, публику — этого коллективного монстра — как норму. Они и унижают публику, относясь к ней как к предмету, с которым можно обращаться без всякой церемонии, с объективностью студента-медика, рассекающего труп, и в то же время льстят ей, способствуя утверждению распространенных вкусов и идей тем, что принимают их за критерий реальности, абсолютизируя статистическое большинство (так, например, поступают социологи со своими опросными листами и прочие сторонники анкетирования в искусстве). Безразличие к человеческим качествам массы означает полнейшее бессилие перед ее статистическим количеством.

Хотя предложение консерваторов спасти культуру за счет реставрации старых классовых барьеров представляется Д. Макдональду исторически более обоснованным, чем надежда прогрессистов на новую, демократическую бесклассовую культуру (ведь, за исключением Афин Перикла, все остальные великие культуры прошлого были культурами элиты), но и оно в условиях современного высокоиндустриального мира оказывается бесперспективным.

Единственно возможным путем реализации предложений консерваторов, по мнению Макдональда, могло бы стать восстановление культурной элиты, созданной авангардом. Однако унификация высокой и массовой культуры зашла настолько далеко, что надеяться на возрождение авангардистского движения никаких оснований, видимо, нет. Интеллигенция для этого слишком слаба и разобщена. Она состоит преимущественно из специалистов, мыслительные способности которых ограничены узкой областью знания. И лишь незначительное число интеллигенции составляют интеллектуалы, воспринимающие всю культуру как «свою область».

Что же касается надежд демократов и либералов поднять уровень массовой культуры, то они представляются Макдональду утопическими, так как основываются исключительно на субъективных моментах. Так, Джильберт Селдес в книге «Великая аудитория» в качестве причин печального положения массовой культуры называет недооценку умственных возможностей публики; высокомерие интеллектуалов, снобистски отказывающихся работать для радио, телевидения и кино; пассивность самой публики, которая не требует лучших продуктов массовой культуры. На самом же деле люди попали в тиски неумолимого механизма, который заставляет их двигаться по определенному шаблону. Деспотизму этой машины могут противостоять только герои, требовать же, чтобы все были героями, нельзя.

Устойчивость — основная сила тех, кто хочет сохранить самобытность в расползающейся тине массовой культуры. А ее-то как раз и не хватает художникам.

Изложенная нами теория Дуайта Макдональда содержит не только определение буржуазной массовой культуры, получившее на Западе наиболее широкое признание, но и попытку критического анализа ее содержания и следствий, анализа подчас меткого и глубокого. Вместе с тем эта теория отмечена самыми типичными недостатками, свойственными противникам масскульта, которые стоят на идеалистических позициях.

Противопоставление массовой культуре «традиционной» культуры, включающей в себя, по Макдональду, и Льва Толстого, и элитарный авангардизм, попросту ненаучно. Как массовая культура, так и авангардизм представляют собой части буржуазной культуры, ее Два ответвления. По отношению к настоящей, высокой культуре они *оба* выступают теневыми, сопутствующими феноменами.

Демаркация понятий

Д. Макдональд произвольно перемещает истинные границы неоднородности культуры буржуазного общества, сознательно «поднимая» авангардистское формотворчество, модернистские изыски до высших достижений мирового искусства и литературы. Как известно, еще В. И. Ленин подчеркивал, что «в *каждой* национальной культуре есть, хотя бы не развитые, *элементы* демократической и социалистической культуры...» *. В XX в. развитие этих элементов в мощное движение прогрессивных художественных сил охватило все страны мира. В борьбе двух общественных систем, определяющей смысл современной эпохи перехода от капитализма к социализму, этим силам принадлежит важная роль. Между тем Макдональд игнорирует реального антагониста буржуазной массовой культуры и всячески пытается выдать за него близкий его сердцу, хотя и «обреченный», авангардизм.

Классово ограниченную суть буржуазной культуры, ее основной порок В. И. Ленин усматривал не в непосредственных результатах техники и производства, науки и искусства, а в той социально отчужденной форме, в какой они порождаются, существуют и используются. Именно в характере отношений материального и духовного производства, внутри и посредством которого функционируют ценности культуры, в самой природе капиталистической организации труда В. И. Ленин видел причину классовой направленности буржуазной культуры, ее обособленности от народа, превращающей достижения материального и духовного прогресса общества в чуждую и господствующую над ним силу.

Не видя (или не желая видеть) реальных противоборствующих классовых сил современности, делая упор не на социальный аспект развития буржуазной массовой культуры, а скорее на интеллектуальный, Дуайт Макдональд неизбежно впадает в безысходный исторический пессимизм. В этом отношении он выступает типичным представителем того интеллектуального кризисного сознания, которое выражает недовольство лишь отдельными, лежащими на поверхности капиталистической действительности явлениями и восходит к философским и социологическим воззрениям Ф. Ницше, В. Дильтея, М. Вебера, О. Шпенглера, Х. Ортега-и-Гасета. Несмотря на неприятие всеми ими частных проявлений капиталистической системы и фаталистическую окраску их теорий, последние объективно были направлены на парализацию борьбы рабочего класса и защиту господствующего строя.

То, что у Макдональда предстает как стандартизация и гомогенность, у М. Вебера, например, называлось «универсальной рационализацией» («всеми вещами в принципе можно овладеть с помощью

[1] *Ленин В. И.* **Поли. собр. соч., т. 24, с. 120.**

расчета» [1]), переходящей на определенной стадии в иррациональность. А именно тогда, когда культура теряет свою служебную функцию, «целевую рациональность», ориентированную на человека и удовлетворение его насущных потребностей, она и становится самоцелью, «аппаратизацией» человеческого поведения. Иными словами, капитализм извращает средства и цели культуры путем наделения ее властью над своим создателем — человеком.

Нелестная аттестация Макдональдом творцов и потребителей массовой культуры перекликается с веберовскими упреками в адрес «специалистов без души и потребителей удовольствий без сердца» [2]. Но дело даже не в терминах. За прошедшие полвека у буржуазных мыслителей, осознавших кризис культуры позднебуржуазного общества и выразивших его по-разному, неизменным осталось общее стремление оторвать идеи от магистральных путей реального социального движения, наделить их самостоятельной природой и тем самым сделать свою критику в конечном счете классово индифферентной.

Что касается попытки Макдональда взвалить вину за «катастрофические результаты в области культуры» на «вулканическое извержение массы на политическую арену», то в этом он полностью солидаризируется с Х. Ортега-и-Гасетом и Т. Элиотом (несмотря на утверждение, что он не разделяет их взгляды).

В книге «Восстание масс» (1930) Ортега-и-Гасет выразил страх перед выходом масс на историческую арену, их вторжением в «образованное общество» и с этих элитарных позиций подверг резкой критике массовую культуру. С его точки зрения, «массовое общество» возникло вследствие падения престижа гуманитарного образования, подорванного развитием точных наук. Культура для Ортеги синоним «классических» наук, и специализация является ее смертельным врагом [3].

Противопоставление гуманитарной классики физическим наукам, характерное для традиционалистов, отличало работы и англиканца Т. Элиота, и католического теолога Джозефа Пайпера, и американскую школу «южных аграриев». Им оказался близок в некоторых аспектах своих воззрений и Дуайт Макдональд.

Общие идеалистические посылки теории Макдональда обусловили ограниченность его суждений и в конкретных проблемах массовой культуры. Правомерно отвергая интерпретацию ее как современного индустриального фольклора, Макдональд вместе с тем не выступает против концепций, которые сводят фольклор к пережиткам прошлого или к снам и фантазиям коллективного подсоз-

[1] *Weber M.* Gesammelte Aufsatze zur Religionssoziologie. Tubingen, 1920, Bd. I, S. 204.
[2] Ibidem.
[3] *Ortega y Gasset.* Gesammelte Werke. Stuttgart, 1954—1956, Bd. 3, S. 3.

нания, умалчивает о том, что народы всех стран мира тщательно сохраняют лучшие демократические традиции национальных наследий фольклора и искусства. Между тем современная жизнь дает массу доказательств того, что они не только далеки от умирания, но и обретают часто как бы второе дыхание, становятся важным фактором культурного процесса, в том числе и на Западе. О том свидетельствуют широкое распространение песен протеста, творчество фолк-сингеров, возрождение фольклора горняков или студентов, негритянских спиричуэле, огромная популярность многочисленных народных певцов, вроде Пита Сигера.

Косвенная абсолютизация тоталитаризма массовой культуры находит свое отражение и в тезисе Макдональда об исключительной ее гомогенности, о «смешивающей, взбалтывающей и перемалывающей все одинаково» ее функции. Однако понятие гомогенизации хотя и раскрывает одну из реальных отличительных черт буржуазной массовой культуры, тем не менее не является вневременным и внутренне неградируемым: приспособление к мещанским вкусам «средних потребителей» вовсе не означает (и мы попытаемся это показать в дальнейшем изложении) полного исчезновения дистанции ценностей и качественных уровней. Кроме того, в такой постановке вопроса ответственными за «низкую однородность» массовой культуры становятся потребители, а не производители, приспосабливающиеся к их запросам и эксплуатирующие последние в своих целях.

Заблуждения об однородности массовой культуры разделяются на Западе очень многими исследователями. Отдал им дань также американский критик и социолог Бернард Розенберг. В работе «Массовая культура в Америке» он прослеживает, как осаждаемый со всех сторон потребительскими товарами современный человек сам становится некой обменной единицей во всем культурном процессе. Розенберг высказывает мнение, что в. наше время сформировалась основа для международного братства людей на его, так сказать, низшем уровне. Подобно другим буржуазным теоретикам, автор не уточняет, однако, о каком современном человеке идет речь; наоборот, даже подчеркивает мифическую универсальность происходящих процессов.

Скатывание к низшему уровню, отмечает Розенберг, происходит в такое время, когда человек практически перестает зависеть от природы в средствах своего жизнеобеспечения. И именно этот факт делает происходящее особенно трагичным: не успев достигнуть высших ступеней развития, человек оказывается ввергнутым в процесс варваризации; прежде чем он сможет возвысить свой дух, он подвергается омертвлению; богатая и многогранная жизнь, которую он мог бы вести, стандартизируется. Массовые средства культурной коммуникации представляют основную угрозу для человеческой индивидуальности. Люди становятся простыми объектами манипуля-

ций и все глубже ощущают свое одиночество. Никакая форма искусства, никакое знание, никакая этическая система не имеют достаточной силы, чтобы противостоять вульгаризации.

Массовая культура подразумевает пассивность ее восприятия. Шекспир выбрасывается на рынок наряду с Микки Спилейном, и издатели при этом справедливо уверены, что публика не подумает подготовиться к восприятию гиганта мировой литературы как-то иначе, чем к «откровениям» ее очередного холуя. Это широко распространившееся явление редко оказывалось в центре внимания и исследователей и критиков.

Лишь время от времени какой-нибудь выдающийся деятель пытался приподнять завесу над тем, что «ждет нас в будущем». Но только писателю Гюставу Флоберу удалось проникнуть в сущность явления. В его романе «Мадам Бовари» заключена отгадка понимания проблемы массовой культуры. Шарль и Эмма не рождены фантазией Флобера. Это дети его эпохи. А его эпоха, как он ее понимал, провозвестница той, в которую утвердилась массовая культура.

Воображение Шарля недоразвито. Воображение Эммы чересчур развито. Но ни тот, ни другая не были такими от рождения. Шарль представлял собой тип специалиста, у которого едва «хватает времени следить за медицинскими журналами». Он получил лишь узкое профессиональное образование, которое, хотя и продвинуло его на несколько ступенек вверх по социальной лестнице, оторвало его от родных и не разбудило в нем чувств. Подобно своему отцу, Шарль был не очень высокого мнения о культуре. В этом и проявилась его сущность обывателя. Происхождение Эммы столь же скромное, как и ее мужа. Шарль посещал медицинскую школу, а Эмма получила образование в монастыре. Шарль зубрил свои уроки, но оставался глухим ко всему, что не входило в учебную программу. Эмма, к ужасу своей свекрови, «танцует, рисует, вышивает, знает географию и немножко играет на фортепьяно». С потрясающим мастерством показал Флобер, как шаг за шагом развращался мозг Эммы, как воспламенялись ее чувства.

Когда Эмме было пятнадцать лет, она в течение полугода упивалась макулатурой — книжицами «Библиотеки избранных изданий». Позднее Эмма приходит в экстаз от «Лючии де Ламермур», которую она смотрит со своим мужем и любовником, и восхищается историческим реквизитом, мечтая о парапетах, сводчатых залах и менестрелях. «На уроках музыки она пела романсы, где только и говорилось, что об ангелочках с золотыми крылышками, о мадоннах, лагунах и гондольерах — безобидные композиции, в которых сквозь наивность стиля и нелепость гармонии просвечивала привлекательная фантасмагория чувственной реальности» [1].

[1] *Флобер* Г. Избранные сочинения. М., 1947, с. 43.

Именно этот фон, а не провинциальная среда, которой он скорее противопоставлялся, привносит в драму роковой элемент неизбежности. Эмма, душа которой воспламенена, по-донкихотски ищет в жизни радостей опьянения, которые казались ей такими прекрасными в книгах. Это, по мнению Розенберга, первые симптомы того осмотического процесса (то есть постепенного проникновения), который получил полное выражение в наши дни в виде мощной массовой культуры. Эмме скучно, и она ищет удовлетворения в адюльтере. Не получив его, продолжает искать. Она пропиталась представлениями, которые теперь прививает людям продукция Голливуда, что любовь — это нечто такое, что приходит внезапно и, подобно буре с громом и молниями, врывается в жизнь, переворачивая ее вверх дном, сметая все, как ветер осенние листья, увлекая душу и тело человека.

Осуществление желания, подсказанного скукой, ведет за собой усиление первоначального желания. Эмма, вероятно, смогла бы вынести окружающую ее жизнь, если бы она только флиртовала с Леоном или мечтала о связи с Родольфом. Иллюзии не выдерживают соприкосновения с реальностью и разбиваются. Отсюда один возлюбленный сменяется другим, вокруг которого ткется тот же искусственный ореол. Но каждое новое самовнушенное очарование разбивается после соприкосновения с реальностью.

Эмма живет как бы в двух разных измерениях — иллюзорном и действительном. Под влиянием первого выхолащивается второе. «В саду, при луне, она читала ему все страстные стихи, какие только знала, наизусть; она со вздохами пела ему грустные адажио. Но после этого она чувствовала себя так же спокойно, как и всегда, да и Шарль не казался ни влюбленным, ни взволнованным больше обычного» [1].

По мнению Розенберга, эти строки передают само существо феномена массовой культуры. Любой обвинительный приговор, вынесенный поверхностному роману или фильму, вульгарной «мыльной опере», так или иначе опирается на это предвидение Флобера. Оно выбивает опору из-под ног всех тех, кто оправдывает организованное развлечение, утверждая, что оно удовлетворяет основные человеческие потребности.

Современный человек, как правило, обнаруживает, что его жизнь лишена смысла, стала тривиальной. Он отчужден от своего прошлого, от своей работы, от своей среды и даже от своего собственного «я». В то же время у него имеется небывалое количество свободного времени, которое, по словам Э. ван ден Хаага, он должен убить, иначе оно убьет его. Общество ненавидит вакуум и заполняет его развлечениями. Клоуны и мимы добиваются в этих «мирских» условиях та-

[1] *Флобер Г.* Избранные сочинения, с. 45.

кого апофеоза, какого им редко удавалось достичь в Римской империи — ведь там поклонялись и неземным богам. Такое положение не только принимается, но и приветствуется определенными кругами интеллигенции, как весьма похвальный вид одурманивания публики.

Розенберг выражает тревогу в связи с усилением духовного пресса, давящего на сознание человека. Массовая культура, пишет он, прививая вкусы кретинов и воспитывая в людях чувства животных, прокладывает путь к тоталитаризму.

Эмма Бовари искала спасения в макулатуре, питавшей ее девичьи мечты, и не находила в ней покоя,— не находит его и современный человек, когда следует ее примеру. Он ощущает беспокойство, потому что жизнь кажется бесцельной; ему предлагают возможность отвлечься, которую он охотно принимает, чтобы потом почувствовать себя еще хуже. Вина за это падает на массовую культуру. Б век беспокойства массовая культура порождает напряжение, которое, как полагают, она призвана снимать. Правители мира электронных чудес вместе с огромным числом сотрудников из всех областей развлекательной индустрии ухитрились оградить созданного ими «массового человека» от подлинного жизненного и эстетического опыта. А между тем лишь такой опыт приносит людям удовлетворение, и это понял еще Флобер.

Вышесказанное относится и к приобретению знаний. Очень часто самыми популярными педагогами в университетах оказываются те, кто сознательно упрощают свой материал и тем самым подогревают в умах учащихся иллюзию, что необходимое количество знаний может быть легко усвоено.

Имитация искусства и псевдознания швыряются людям в разинутые рты, минута — и они вновь испытывают еще больший культурный голод и опять охвачены чувством беспокойства.

Цепь всех рассуждений, ссылки на различные авторитеты, включая Флобера, проанализировавшего драму банально-мещанского существования в феномене «боваризма», понадобились Розенбергу для того, чтобы отвергнуть «несколько ошибочных предположений» о сущности и роли массовой культуры и сделать одно-единственное свое.

К отвергаемым принадлежит обвинение капитализма в ответственности за массовую культуру. «Вовсе нет»,— категорически заявляет Розенберг и далее дает свою знаменитую формулировку: «Массовая культура процветает всюду, где появляется соответствующий технологический аппарат, независимо от того, происходит ли этот процесс медленно или внезапно, и нигде с такой очевидностью, как в Советской России» [1]. Последний свой неожиданный вывод

[1] **Mass Culture, p. 3.**

Розенберг, естественно, не подкрепляет ни фактами — их нет в природе,— ни развернутой аргументацией — она была бы для него «взрывчатой».

Другие «ошибочные предположения», которые отвергает Розенберг,— это утверждения, во-первых, что Америка ответственна за массовую культуру («в нашем национальном характере нет ничего такого, что сделало бы его особенно восприимчивым к ней») и, во-вторых, что за нее несет ответственность демократизм (мотивировка ошибочности в этом случае вообще отсутствует).

«Если и возможно было бы вывести позитивную формулу массовой культуры (в виде гипотезы),— пишет Розенберг,— то она заключалась бы в том, что современная техника — необходимое и достаточное условие существования этой культуры. Ни национальный характер, ни экономический уровень, ни политический строй не имеют решающего значения. Единственное, что по-настоящему важно,— это происшедшая совсем недавно научно-техническая революция. Технический детерминизм, заключенный в этой формулировке, справедлив лишь для настоящего времени. Именно сегодня всякий раз, когда новейшие средства техники вводятся в сферу культуры, совмещаются с ней, такое сочетание, каким бы оно ни было, всегда оказывается роковым» [1].

Игнорирование общественно-экономических основ культуры, фетишизация техники всецело определяют позицию Розенберга. И, как мы знаем, далеко не одного его. При этом теоретики-пессимисты осуждают массовую культуру главным образом лишь за ее рекламно-товарный, утилитарный, антиинтеллектуальный характер. Как и оптимисты, они обходят молчанием главное — идейную направленность массовой культуры. Это обусловливает половинчатость, односторонность, ущербность их негативного пафоса, порожденные тем, что такая критика ведется ими все с тех же буржуазных, точнее, элитарно-буржуазных позиций.

Что касается тезиса о якобы неизбежной конвергенции на базе массовой культуры стран с различным социальным строем, то он получил в свое время на Западе чрезвычайно широкое распространение как среди теоретиков, относящихся к этой культуре с позиций ее неприятия, так и среди ее апологетов. И в том и в другом случае какие-либо научные аргументы отсутствуют и подменяются в духе Розенберга утверждениями и предположениями. «Мне представляется,— пишет, например, профессор Гарвардского университета историк Х. Хьюгес в статье «Идеалы и опасности массовой культуры»,— что мы осуществляем переход к веку массового общества и что по прошествии пятидесяти лет различие между нашим обществом и коммунистическим обществом будет значительно меньшим, чем сегодня... Мы движемся примерно в одном направлении, но процесс этого

[1] Mass Culture, p. 12.

движения на Западе является значительно более гуманным, медленным и в наших ценностных категориях лучшим... Средства массовой информации помогают этому переходу» *К*

В идеалистических, спекулятивных утверждениях подобного рода искажаются реальные причины и следствия, и прежде всего *социальная роль* массовых средств культурной коммуникации.

Буржуазные идеологи относят к массовой культуре не только фактически всю культуру капиталистических стран (даже подчас классическую, современную прогрессивную и авангардистскую, лишь бы она распространялась при помощи средств массового тиражирования), но и культуру стран социализма, пытаясь затушевать коренное отличие социалистической культуры от буржуазной. Массовая культура объявляется закономерностью развития *всей* человеческой культуры. Это делается с целью извращения сущности культуры социалистического общества, которой приписываются пороки буржуазной культуры.

Между тем принципиальное отличие этих культур связано уже с тем, что каждая из них является духовным продуктом совершенно различных общественно-экономических формаций. В ходе строительства социалистической культуры не существует объективной материальной и идейной основы для порождения искусства и литературы, апеллирующих к низменным инстинктам людей, для сознательного насаждения низкопробных мещанских стандартов.

Буржуазный тезис об универсальной массовой культуре искажает сущность проблемы взаимодействия народных масс и художественной культуры путем игнорирования специфики духовного производства в условиях современного капитализма, которая может быть понята исключительно исходя из конкретного анализа влияния производственных отношений на духовную жизнь общества. Создатели буржуазных концепций массовой культуры опираются на существующий прогресс развития средств массовой коммуникации, абстрагируясь от классовой борьбы в сфере общественного сознания и связанных с этим его разных уровней, перспектив, эволюции.

Игнорирование буржуазными теоретиками классового содержания и классовой направленности распространяемых художественных ценностей или псевдохудожественных эрзацев приводит к тому, подчеркнем снова, что само понятие массовости основывается ими на формальном, чисто количественном признаке — способе производства и потребления. А это «привязывает» культуру лишь к новым средствам тиражирования, будь то репродуцирование, звукозапись, радиовещание или телевидение. Все эти средства действительно являются детищем научно-технической революции XX в. и находятся на службе как капиталистического общества, так и социалистического. Однако последствия использования достижений современной

[1] **Culture for the Millions?, p. 189.**

техники в социалистическом и капиталистическом обществах качественно неоднородны и даже противоположны.

И в самом капиталистическом мире массовой культуре противостоит и не без успеха борется с ней прогрессивная, демократическая культура, которая может сочетать в себе одновременно качества подлинности и массовости. Социализм же создает несравненно более благоприятную среду для расцвета всех видов духовного народного творчества, как фольклорного, так и профессионального. Благодаря этому возникает новый тип взаимодействия между трудящимися и художественной культурой на основе приобщения максимально широкого круга людей к лучшим образцам искусства и литературы прошлого и настоящего. Социалистический идеал гармонически развитой творческой личности прямо противостоит буржуазному идеалу «человека потребляющего» (homo consumens) и «человека играющего» (homo ludens). Короче говоря, в социалистических странах развивается культура для народа и культура, рождаемая народом, но она не имеет ничего общего с псевдокультурой, производимой в капиталистическом мире против масс, в интересах финансовой, технократической и политиканствующей элиты.

Возросшее влияние господствующих слоев на искусство и на художественный рынок привело на Западе к постепенному превращению первого в обычный товар и к возникновению широкой сети посредников. В культуру вкладываются капиталы так же, как, скажем, в нефтепромышленность, земельные участки, предприятия, и даже еще охотнее, поскольку произведения искусства облагаются меньшими налогами. Институт же посредников занял место меценатов, но функции его стали неизмеримо шире. Если меценаты прежних эпох только покровительствовали художникам, обеспечивая заказы и оказывая иногда материальную помощь, то новоявленные посредники стали осуществлять целенаправленную коммерциализацию, а часто и политизацию искусства. Всевозможные менеджеры и продюсеры вторглись во все без исключения области культуры; без них немыслимы ни получение в банке финансового кредита на постановку пьесы или фильма, ни организация выставок, концертов или фестивалей, ни запись на пластинки, ни реклама по радио и в прессе, ни выступление по телевидению. Всем им, как точно заметил французский эстетик Шарль Лало, глубоко безразлично, заставить расцвести талант или убить его. «Как правило, они не любят ни произведений, ни авторов. Они лишь продают одни и покупают других, заботясь о непосредственной выгоде» [1].

Подчинение искусства общим законам товарно-промышленного производства ведет к обостренной конкурентной борьбе на рынке, и художнику нередко нужны не столько способности, сколько умение

[1] *Lalo Ch.* Les grandes evasions esthetiques. P., 1947, p. 67.

приспосабливаться к диктату скоротечной моды и выбирать подходящего посредника. Так монополизируется не только искусство, но и талант, слава. «Широкой публике нужны «звезды»,— писал тот же Лало,— огромные буквы на ярких афишах, реклама, которая лишь бегло указывает отличительные признаки гения, потому что все более и более важно, чтобы гений имел этикетку, по которой его можно узнать и которая лишь одна обеспечивает ему мгновенный успех у публики» [1].

Институт посредников одновременно выполняет важные идеологические функции по обеспечению интересов господствующего класса. Массам навязываются запрограммированные убеждения, и не случайно буржуазные исследователи, отмечая численное увеличение публики, интересующейся искусством, в то же время констатируют ее неуклонно возрастающую некомпетентность.

Самое существенное значение имеет, конечно, фактор условий творческого процесса. «Огромный спрос в Париже на водевили и романы вызвал к жизни организацию труда для их производства...» [2]— писали в свое время К. Маркс и Ф. Энгельс. «Индустриализация» искусства давно уже вовлекла художника в непосредственную капиталистическую систему организации производства, которая ведет к «рассечению» личности. При господстве монополий творческая энергия чаще всего тем или иным способом регламентируется работодателями, направляется на достижение чуждых для художника целей, ставит его нередко в конфликтную ситуацию с собственными интересами и стремлениями.

Это сказывается и на духовном состоянии потребителей искусства, в первую очередь на использовании ими досуга не для самообогащения и активного развития, а преимущественно для одного лишь отвлечения и развлечения, с тем чтобы «забыться», отрешиться от своего труда, от реальных общественных отношений, даже от своего «я».

Все эти черты и предпосылки расцвета массовой культуры в капиталистическом мире чужды миру социалистическому. Уже одно это принципиальное отличие делает совершенно беспочвенной любую попытку полного или частичного отождествления этих двух культур. Причем такая попытка неправомерна даже при раскрытии характера тех недостатков, которые в силу различных причин еще сохраняются в социалистическом искусстве, скажем низкого художественного уровня отдельных телепередач, фильмов, театральных и эстрадных представлений, литературных произведений.

Основополагающие цели социалистического искусства при правильном претворении их в жизнь призваны обеспечить высокое раз-

[1] *Lalo Ch.* Les grandes evasions esthetiques. P., 1947, p. 79.
[2] ***Маркс К., Энгельс Ф.*** **Соч., т. 3, с. 393.**

витие и художественного творчества, и эстетического сознания народных масс. Ленинское требование установления неразрывной связи искусства с жизнью народа в практическом плане предполагает необходимость приближения как культуры к народу, так и народа к культуре. Это, естественно, невозможно без неуклонного подъема общеобразовательного и культурного уровня масс, без борьбы против ориентации тех или иных художников на извращенные вкусы псевдогурманов, порожденные некритическим восприятием западных новомодных образцов, а также против насаждения упрощенного искусства ради приспособления к запросам еще недостаточно развитых слоев населения. Не одно только развлечение публики, а прежде всего *пробуждение в людях творческого начала* — вот в чем видел В. И. Ленин благороднейшую миссию нового искусства и художественной интеллигенции в строящемся коммунистическом обществе. Бесклассовая, общенародная духовная культура этого общества будет знаменовать собой высшую ступень культурного прогресса человечества, формы его сознания, возникшей на основе процесса интенсивного проникновения искусства в народные массы и активного воздействия на самое искусство полностью раскрепощенных в социальном и духовном отношении трудящихся.

Несостоятельность проведения параллелей между буржуазной массовой и социалистической культурой очевидна. Однако это не исключает все же проблемы влияний как благотворно-творческих, так и подражательно-эпигонских, поскольку эволюция искусства протекает не в стерильных условиях. Например, подлинная культура в странах капитализма развивается не только под влиянием имманентных факторов, но испытывает на себе и могучее воздействие культуры социалистического содружества, что постоянно подчеркивают многие виднейшие ее деятели. В искусстве стран социализма, в свою очередь, могут наблюдаться рецидивы проникновения чуждых ему элементов мещанской и пошлой безвкусицы, индивидуалистической психологии, примитивных художественно-эстетических критериев. Общая задача деятелей социалистической культуры и состоит в том, чтобы ограничивать возможности появления таких произведений, всемерно сокращать затрату средств на их тиражирование и времени на потребление. И это тоже одна из форм проявления заботы об удовлетворении духовных нужд народа.

Производитель же массовой культуры на Западе в первую очередь стремится удовлетворять собственные, далеко не духовные потребности. Чтобы обогатить себя, он, конечно, должен знать требования публики, иначе товар не найдет покупателя. Однако запросы клиентуры принимаются во внимание лишь в той мере, в какой это необходимо для сбыта. Действительная же цель состоит не в духовном облагодетельствовании масс, а в достижении собственной финансовой выгоды и в соблюдении узких идеологических интересов своего класса.

Таким образом, очевидно, что на любые результаты расширения технической базы современной культуры оказывают определяющее воздействие те социальные отношения, которые господствуют в обществе, а не техника сама по себе.

Предательство человека

Своеобразную попытку исключить значение, которое стремятся придать массовой культуре ее апологеты и адвокаты, представляющие ее чем-то таким, что спонтанно возникает в массах, то есть современным типом народной культуры, предпринял западногерманский искусствовед и социолог Теодор Адорно. Термин «массовая культура» он предложил заменить выражением «индустрия культуры», которое имеет, по его убеждению, совсем иной смысл [1].

Во всех отраслях «индустрии культуры», отмечает Адорно, изготовление продукции происходит более или менее планово. Вначале оно скроено по мерке массового потребления, чтобы в дальнейшем всецело подчинить его себе. «Индустрия культуры» есть преднамеренная интеграция ее потребителей сверху. Веками разделенную «высокую» и «низкую» культуру она (к обоюдному ущербу) приводит к общему знаменателю. «Высокое» эксплуатируется путем спекуляции на эффекте его серьезности, «низкое» — посредством цивилизаторского укрощения той исконной непристойности, которая была свойственна ему до тех пор, пока общественный контроль не стал тотальным. И если «индустрия культуры» неприкрыто спекулирует на сознании и подсознании миллионов, на которые она ориентирована, сами массы не только не являются для нее первоисточником, но, напротив, остаются чем-то второстепенным, своего рода калькулированным придатком машинерии. Клиент вовсе не король; он не субъект «индустрии культуры», а ее объект.

Термин «средства массовой коммуникации», который обычно употребляется вместо «индустрии культуры», акцентирует внимание на том, что лежит на поверхности явления, оставаясь индифферентным по отношению к его сущности. Ведь главное заключено не в массах и не в технике культурной коммуникации как таковой, а в том духе, который в них вдохнули, в голосе их господ. «Индустрия культуры» злоупотребляет вниманием масс лишь для того, чтобы упрочить навязанный им определенный образ мыслей, и напрочь исключает все, что может сколько-нибудь изменить его.

Продукт «индустрии культуры» выверяется принципом его реализации, а не его собственной мерой и формой. Мотив прибыльности распространяется непосредственно на духовную сторону произведений искусства. В качестве рыночных товаров художественные произведения дают своим авторам заработок на жизнь. Но прибыль была

[1] *Adorno T.* **Ohne Leitbild. Frankfurt am Main, 1967.**

до сих пор лишь опосредствованием их автономной сущности. В «индустрии культуры» прибыль является *определяющим* моментом в оценке стандартизированных продуктов с их точно рассчитанным воздействием.

Культура, которая по своей сути не только служила людям, но всегда протестовала против жестоких условий их существования и тем самым поднимала их в собственных глазах,— эта культура, по мере того как она полностью приспосабливается к жестоким условиям и включается в них сама, предает человека. Духовные продукты культурно-индустриального стиля больше не являются «еще и» товаром, они становятся только им.

Выражение «индустрия» не надо понимать в данном случае, оговаривается Адорно, слишком буквально. Оно относится к стандартизации самого предмета (например, знакомого всем киновестерна), к рационализации техники распространения и в меньшей степени к самому процессу производства. В то время как в главном секторе «индустрии культуры» — кинематографе этот процесс уподобляется техническому способу производства в силу существующего разделения труда, зависимости от машинерии, отделения производителей от средств производства (это отделение дает о себе знать в вечном конфликте между художниками и функционерами кинематографа), во всех остальных секторах индивидуальные формы производства еще сохраняются.

«Индустрия культуры» состоит «в услужении» у третьих лиц, сохраняя свое родство с процессом циркуляции капитала и с торговлей, которой она обязана своим происхождением. Ее идеология ставит себе на службу систему «звезд», позаимствованную у индивидуалистического искусства и его коммерческой эксплуатации. Чем бесчеловечнее производство и содержание «индустрии культуры», тем усерднее и успешнее пропагандирует она мнимо великих личностей.

Техника «индустрии культуры» — техника распространения и механического репродуцирования — остается как бы внешней по отношению к ее собственному предмету. Идеологическую поддержку «индустрия культуры» получает именно потому, что она остерегается последовательной технизации своего продукта. Она паразитирует на внехудожественной технике материального производства товаров, не соблюдая обязательств по отношению к внутрихудожественному образу и не обращая внимания на законы эстетики. Отсюда существенная для облика «индустрии культуры» смесь фотографической рельефности и точности, с одной стороны, и, с другой стороны, индивидуалистического остатка, романтики, в свою очередь готовых подвергнуться рационализации.

Культурологи и социологи, указывая на роль «индустрии культуры» в формировании сознания ее потребителей, обычно утверждают, что воспринимать ее надо серьезно, без снобистского высокомерия.

Действительно, «индустрия культуры» — существенный фактор господствующего ныне духа. Наивно игнорировать ее влияние, исходя из скептического отношения к тому, чем она пичкает людей.

Между тем среди интеллектуалов, которые хотят примириться с феноменом «индустрии культуры» и пытаются как-то совместить свои оговорки в ее адрес и свое преклонение перед ее могуществом, принят тон иронической терпимости. Ведь всем хорошо известно, что представляют собой все эти иллюстрированные романы, и телевизионные серийные передачи, и шлягер-парады, и советы для души, и гороскопы. Это якобы безобидно, более того — демократично, потому что вызвано потребительским спросом. К тому же при этом творится известное благо — хотя бы благодаря распространению информации, советов и облегченных шаблонов поведения.

Однако, как показывают самые элементарные социологические исследования, распространяемая информация бедна и нивелирована, советы, преподносимые культурно-индустриальной продукцией, банальны, а рекламируемые образцы поведения конформистские.

Вывод Адорно о конформизме «индустрии развлечений», как он предпочитает называть буржуазную массовую культуру, имеет принципиальное значение для раскрытия целенаправленности ее содержания, для понимания философских истоков ее самой и социально-мировоззренческих идей, ею распространяемых. Поэтому мы специально более подробно рассмотрим этот вопрос в последующих разделах книги.

Можно предположить, развивает далее Адорно свою мысль, что сознание потребителя само разрывается между предписанным удовольствием, которое ему отпускает «индустрия культуры», и не раз возникавшим сомнением в ее благодеяниях. В обман впадают не только потому, что он сулит хотя бы минутное забвение. Люди сами хотят этого надувательства, которое давно уже раскусили, ибо смутно подозревают, что жизнь стала бы совсем уж нестерпимой, не цепляйся они за это мнимое удовлетворение.

Адвокатура «индустрии культуры» прославляет сегодня ее дух за то, что она якобы дает людям в хаотическом мире нечто вроде масштаба для ориентировки. Однако на деле, чем больше люди полагаются на «индустрию культуры», тем основательнее разрушает она их ценности. Ведь то, что действительно, а не на словах, может быть названо культурой, стремится к идеям подлинной жизни, выражая их через страдания и противоречия, и с ними несовместимо то, подо что драпирует свое содержание «индустрия культуры», пробуждая у людей успокоительное ощущение, будто мир устроен именно так, как им внушают, обманывая их миражем счастья.

В самом общем виде эффект «индустрии культуры» антипросветительский, хотя в ней возникает просвещение, то есть растущее господство техники над природой. Эта индустрия стала средством массового обмана, оковами сознания. Она препятствует формированию

независимых, самостоятельных, способных к суждению и принятию решений индивидов. И безликими частицами массы их делает не в последнюю очередь именно «индустрия культуры». Потом она сама же их презирает и препятствует их эмансипации, хотя люди для этого уже созрели настолько, насколько им позволили производительные силы нашего времени.

Бесспорно, «индустрия культуры» отвечает тому, чего хотят от нее потребители. Тем не менее излюбленный тезис апологетов, гласящий, будто она есть искусство потребительское,— тезис ложный. Понятие потребительского искусства предполагает отношение между искусством и его восприятием статично гармоничным, согласно модели «предложение — спрос». Однако «индустрия культуры» навязывает потребителям (публике) не ими самими осознанный канон не только того, что они хотят, но и того, чего они не хотят. А следуя этому канону, они не хотят ничего, что хоть чем-то отличается от того, что им предлагают. Иначе «индустрия культуры» не смогла бы стать массовой.

Репродуцируя сознание публики, «индустрия культуры» тем самым формирует его по своему собственному образу и подобию. Иначе говоря, она препятствует тому, чтобы оно само изменяло себя. Потребители должны оставаться тем, что они собой представляют,— потребителями. Автоматическое воспроизводство существующего в его санкционированных формах есть выражение господства. Потому «индустрию культуры» и нельзя однозначно назвать искусством потребительским, что она навязывает своим жертвам волю власть предержащих.

Несмотря на всю кажущуюся адекватность сущности понятия, предложенный Т. Адорно термин «индустрия культуры» не передает, как и сходное понятие «коммерческая культура», главного — *классового содержания* буржуазной массовой культуры и тем невыгодно отличается от принятого у нас этого наименования. Кроме того, словосочетания типа «индустрия культуры» или «индустрия сознания» потенциально исходят из признания факта установления капитализмом *всеобъемлющего* контроля над умами и поведением людей, что, конечно, не соответствует действительности: трудящийся человек даже в капиталистическом обществе отнюдь не марионетка и не робот.

Критика Адорно «индустрии культуры» нередко распространяется не только на ее хозяев и идеологов, но и на сами массы за их «всеядность» и «некомпетентность». Тем самым его критика, во многом аргументированная и справедливая, подобно критике Дуайта Макдональда, Бернарда Розенберга и прочих теоретиков-пессимистов, не выходит за пределы буржуазно-элитарных позиций. Кроме того, в работах этих теоретиков подмечаются подчас существенные, но далеко не все пороки организации духовной жизни Запада, поскольку даваемый анализ не базируется на исследовании

общественного бытия и не объясняет противоречия социокультурной надстройки как отражение противоречий этого бытия.

Подобная трактовка объективно приводит к иллюзии, что художественный рынок и институт посредников в принципе могут быть заменены более совершенной структурой духовной жизни без революционного преобразования общества, в рамках существующей капиталистической формации.

Тем не менее каждая из рассмотренных работ содержит ряд ценных соображений, во многом дополняющих друг друга. Они важны для нас еще и тем, что под разными ракурсами раскрывают некоторые общие аспекты проблематики буржуазной массовой культуры, несущей в себе всю конфликтность позднебуржуазного общества, с его кризисом смысла, взаимопонимания, гуманизма, истинной рациональности.

Как бы то ни было, сам генезис массовой культуры капиталистического мира и «позитивные зерна» всех многочисленных попыток буржуазных теоретиков определить ее сущность позволяют сделать вывод о *неправомерности использования в качестве ее синонимов,* как это, распространено в западной (да и не только в западной) эстетике и социологии, терминов «популярная», «развлекательная», «потребительская», «коммерческая» культура, «индустрия культуры» и прочих близких им наименований.

Нам представляется, что к кругу явлений современной буржуазной массовой культуры могут быть отнесены прежде всего те произведения псевдодокументальных, спекулятивно-политических, уголовно-детективных, приключенческих, мелодраматических, комедийных и других жанров, а также эстрадной и опереточной музыки, изобразительных искусств, которые отмечены печатью реакционной идеологии, конформизма, утилитарного потребительского прагматизма или ложного эскапистского романтизма. В силу своей конвейерной стереотипности они часто противостоят произведениям оригинального, самобытного и неповторимого творчества; степень же распространенности ни в какой мере не определяет степень их ценности. В то же время их товарная или развлекательная односторонность вовсе не исключает возможности апологетической идеализации буржуазных институтов и нравов, пропаганды индивидуалистического практицизма, а также расизма, милитаризма, антикоммунизма.

Кроме того, к массовой культуре Запада следует отнести значительную часть продукции средств массовой информации (газет, журналов, радио, телевидения, рекламы), некоторые явления моды в одежде, мебели и т. д. Основной отличительной чертой при этом выступает деформация, искажение функциональной сущности: информация теряет присущий ей объективный характер, обретает коммерческую или тенденциозную идейно-пропагандистскую окраску (подает факты, препарированные в узкоклассовых интересах господствующего меньшинства), а мода руководствуется не столько

интересами целесообразности, пользы, удобства, сколько получением высокой прибыли. И чем выше технический уровень массовой культурной коммуникации, тем богаче становится выбор средств донесения нужных идей до потребителей, достижения господствующим классом своих эгоцентрических целей.

Определенная гибкость хозяев и творцов буржуазной массовой культуры и то, что она представляет собой необыкновенно пестрый конгломерат, сборище самых различных многоликих явлений и вещей, не изменяют *в принципе* ее характера. Паразитируя на чем угодно — от классики и фольклора до модернистской зауми,— «переваривая» все на свой лад и запуская на конвейер, буржуазная массовая культура ограничивает сознание людей потребительскими интересами и мещанскими вкусами, культивирует секс, насилие и прочие физиологические инстинкты с целью подавления социально-общественной активности, создает идолов для подражания — звезд кино, театра, телевидения, спорта. Как остальные открытия и достижения научно-технической революции XX в. были использованы империализмом для подкрепления своего экономического, военного и политического потенциала, так и стремительное развитие средств массовой культурной коммуникации позволило ему (если не целиком, то в значительной степени) подчинить своим узким интересам формирование вкусов, морали, духовных запросов многомиллионных масс. В массовой культуре Запада с особенной силой проявилась открытая К. Марксом закономерность: «...капиталистическое производство враждебно известным отраслям духовного производства, например искусству и поэзии» *.

Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 26, ч. I, с. 280.

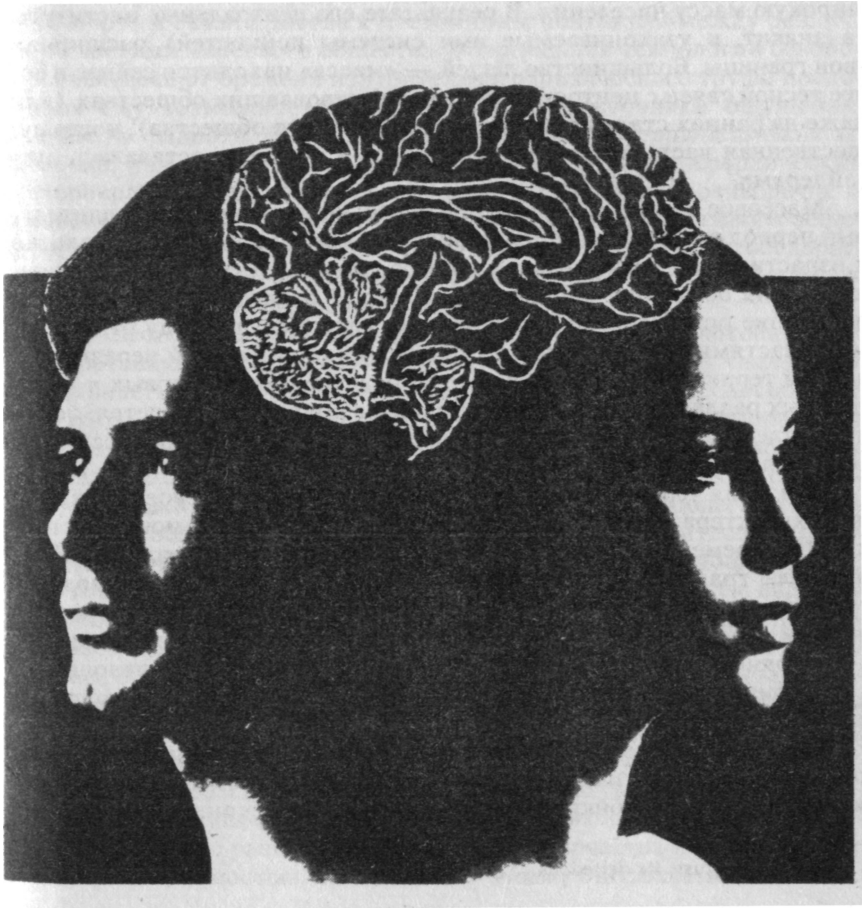
Социология

Диапазоны «пропагандологии» и гомогенизации

Анализ общественной патологии

«Полюсы» конформизма и интегрированного бунта

«Мир плохого вкуса» и «артизация плохого мира»



Эпитома

«Массовое общество» и его культура

(Профессор социологии Чикагского университета (США) Эдуард Шилз. «Массовое общество и его культура»[1])

После первой мировой войны сначала в США, а затем в Великобритании, Франции, на севере и юге Европы, в Японии утвердился новый общественный порядок, который стали называть «массовым обществом».

Общество стало массовым потому, что оно вобрало в себя как нечто единое, несмотря на внутренние конфликты и противоречия, широкую массу населения. В результате его центральные институты (а значит, и узакониваемые ими системы ценностей) расширили свои границы. Большинство людей — «масса» находится сейчас в более тесной связи с центром, чем в предшествовавших обществах (или даже на ранних стадиях развития современного общества), когда существенная часть населения рождалась и навсегда оставалась аутсайдерами.

Массовое общество — явление новое, но оно претерпело длительный период созревания. Идея полиса была его зародышем, питала же и взрастила его римская идея общего гражданства, распространившегося на обширные территории. Позднее развитие наций усилило ощущение родства между различными классами и между отдельными областями одной и той же страны. Жизнь на общей неразграниченной территории — независимо от родственных, кастовых и религиозных различий — объединяет людей в коллектив; свидетельством принадлежности к нему является общий язык. Все эти процессы подвели вплотную к проблеме массового общества.

Основная черта этого общества — утрата властью своего священного характера и, следовательно, уменьшение вызываемого ею страха. Одновременно с изменением статуса власти произошло ослабление силы традиций. Они продолжают оказывать влияние, но подвергаются различным толкованиям, а это приводит на практике к различиям в поведении людей, проявляется в подчеркнутом внимании к достоинству индивида и его правам, сказывается на отношении к женщине (эмансипация), к молодежи и к этническим группам, ранее находившимся в угнетенном положении.

Другая черта массового общества — гражданственность, давняя концепция которой именно в нем нашла свое наиболее полное выражение. Одним из конкретных проявлений этой концепции служит

[1] **Mass Culture Revisited. N. Y., 1971, p. 61—84.**

само понятие «гражданин», общее для всего взрослого населения, а также моральное равноправие, смысл которого в том, что человек лишь в силу того, что он разделяет с другими звание члена общества, обладает неоспоримым личным достоинством.

Безусловно, ни одна из этих характерных черт массового общества не достигла сколько-нибудь высокой степени развития. Моральное согласие массового общества далеко не полное, взаимная ассимиляция центра (элиты) и периферии (массы) не абсолютна. Классовые конфликты, этнические предрассудки, беспорядочные личные связи по-прежнему присущи жизни современных массовых обществ. Но это не мешает описанным тенденциям достигать невиданных ранее степеней развития.

Массовое общество — это индустриальное общество. Без замены примитивных орудий сложными машинами это общество не могло бы существовать. Индустриальная техника с ее сложной системой транспорта и связи привела к постоянным контактам между различными частями массового общества. Современная технология освободила человека от бремени изнурительного физического труда, предоставив ему возможность открывать новые источники ощущений, познавать радости бытия, заниматься самосовершенствованием. Конечно, индустриальной структуре сопутствует ряд иерархических и бюрократических структур, которые вступают в противоречие с жизнетворным, но несколько аморфным согласием массового общества, однако остается фактом, что моральное согласие и государственный порядок, соблюдаемые всем взрослым населением, были достигнуты только в массовом обществе.

Для этого общества характерны индивидуализм, готовность к приобретению опыта, расцвет чувств и чувствительности, уважение к деятельности другой личности. Оно развило в индивиде способность познавать явления, понимать их значение и давать им моральные оценки. Большинство населения научилось ценить удовольствия, в том числе получаемые с помощью контактов друг с другом. Во многих сферах жизни люди стали гораздо свободнее в выборе, и этот выбор уже не обязательно подсказан традициями, авторитетом. Гораздо больше начинает цениться опыт личных взаимоотношений.

Все это не означает, однако, что индивидуальность в том виде, какой она приобрела в массовом обществе, существует повсюду. И в массовом обществе есть часть населения, живущая почти в растительном оцепенении, тупо или агрессивно реагирующая на окружающее; тем не менее тяга к индивидуализму стала особенно заметной.

Абсолютное согласие не может быть достигнуто ни в одном обществе; всегда находятся причины, препятствующие распространению критериев и произведений высокой культуры среди всего населения. Но невозможность достичь абсолютного согласия обусловливается не столько разнообразием уровней творчества и отчуждением, сколько способностью каждого по-своему познавать, понимать

и выносить моральные оценки. Это ведет к различиям в отношении к традициям, в реакции на них, в суждениях, вызванных этими традициями.

Таким образом, в результате исторического развития в обществе устанавливается некое широко дифференцированное «несогласие». Характер его не обязательно неизменен. Классы, потребляющие культуру, могут сократиться в числе, их вкусы могут деградировать, а критерии стать менее четкими, менее высокими. С другой стороны, по мере пробуждения массы населения, когда просыпаются ее любопытство, чувствительность и моральное восприятие, она становится способной на более тонкие ощущения, начинает ценить более обобщенные элементы конкретных образов, усложняются ее эстетическое восприятие и средства выражения.

Одним из проявлений «несогласия» массового общества выступает разделение его культуры по крайней мере на три уровня качества, устанавливаемые с помощью эстетических, интеллектуальных и моральных стандартов (критериев). Это так называемые «высшая», или «изысканная», «средняя», или «посредственная», и «низшая», или «вульгарная», культуры.

Отличительным признаком «высшей» культуры служит серьезность избираемой основной темы и затрагиваемых проблем, глубокое проникновение в сущность явлений, согласованность восприятий, утонченность и богатство выраженных чувств. В ассортимент «высшей» культуры входят лучшие образцы поэзии, романы, философия, научные теории и исследования, скульптура, живопись, пьесы (их текст и исполнение), музыкальные композиции (и их исполнение), история, экономический, социальный и политический анализ, архитектура и произведения прикладного искусства. «Высшая» культура никак не связана с социальным статусом. А это значит, что степень совершенства в ней определяется не общественным положением создателей или потребителей объектов культуры, а лишь правдивостью и красотой самих этих объектов.

Категория «посредственной» («средней») культуры включает в себя произведения, к которым, независимо от усилий их создателей, неприменимы критерии оценок произведений «высшей» культуры. «Посредственная» культура менее оригинальна, чем «высшая», она в большей мере репродуктивна и, хотя оперирует теми же жанрами, что и «высшая» культура, проявляет себя также и в некоторых новых жанрах, еще не проникших в сферу «высшей» культуры, как, например, музыкальная комедия. Это может объясняться природой жанра или тем, что он еще не успел привлечь к себе подлинных талантов.

На третьем уровне стоит «низшая» культура, произведения которой элементарны. Некоторые из них имеют жанровые формы «средней» и даже «высшей» культуры (изобразительное или пластическое воплощение, музыка, стихи, романы, рассказы), но сюда входят также игры и зрелища (бокс, скачки), обладающие непосредственной

выразительностью и минимальным внутренним содержанием. На этом уровне культуры глубина проникновения почти всегда ничтожна, утонченность отсутствует, а общая вульгарность ощущения и восприятия — характерная ее особенность.

Общество обладает не только тем, что создает само, но также и тем, что оно получило от предшествующих времен. «Высшая» культура неизмеримо богаче по содержанию, чем две другие, ибо она включает в себя и современную рафинированную продукцию, и многое из того, что было создано в этом плане в другие эпохи. «Посредственная» культура беднее не только вследствие худшего качества того, что она производит в настоящий момент, но и потому, что эти культурные объекты обладают относительно короткой продолжительностью жизни. Тем не менее «посредственная» культура хранит в себе все же многое из того, что было создано в прошлом. Не всегда удается провести четкую границу между «средней» и «высшей» культурами, и хранители последней не настолько суровы, чтобы всегда отвергать посредственное. Хотя средние вкусы меняются чаще высших, в той и другой культурах существуют стабильные элементы, так что определенная часть «посредственной» культуры продолжает привлекать к себе аудиторию.

На низшем культурном уровне, где символическое содержание обеднено до предела, снова приходится сталкиваться с чрезвычайно сильной, хотя и почти неосознанной, зависимостью от прошлого наследия. В играх, забавах, зрелищах преобладание традиционного элемента объясняется относительно низкой способностью тех, кто производит и потребляет эти культурные формы.

Массовое общество поглощает значительно большее количество культуры, чем любая другая эпоха (даже учитывая факт роста населения земного шара). Наибольший размах приобрело распространение «посредственной» и «низшей» культур, а пропорциональный запас объектов «высшей» культуры резко сократился. Самые очевидные из причин подобного явления — большая доступность, уменьшение затрат труда, увеличение времени досуга и материального достатка большинства людей, распространение грамотности, откровенный гедонизм. При этом низшие и средние классы выиграли больше, чем элита (включая и интеллектуалов, независимо от рода их занятий).

Потребление «высшей» культуры также возросло, хотя и в меньшей степени. Произошло это потому, что интеллектуальные классы до возникновения массового общества были значительно культурнее остальных групп населения. Современное соотношение трех уровней культуры представляет резкий контраст с положением, имевшим место в предшествующие эпохи. Культурная жизнь потребителей «средней» и «низшей» культур протекала тогда в относительном молчании, недоступная глазу интеллектуала. То, что эти уровни культуры стали вдруг видимы и слышимы,— одна из наиболее

заметных, бросающихся в глаза особенностей массового общества. Эта тенденция связана с ростом самосознания его различных слоев.

Часто насмехаются над кичем, и он действительно смешон, однако это не мешает ему передавать какие-то, пусть грубые и неоформившиеся, эстетические восприятия и устремления. Не свидетельствуют ли само зарождение кича и потребность, вызвавшая к жизни целую индустрию, которая производит его, о примитивном эстетическом пробуждении класса, не обладавшего прежде никакими художественными средствами самовыражения и покорно принимавшего все, что ему предлагалось?

В настоящее время у людей существует несравненно более глубокая внутренняя специализация: одному человеку уже не под силу быть в равной мере осведомленным обо всех полученных в наследство от предшествующих поколений и вновь создаваемых культурных ценностях. Сейчас творческая интеллигенция не может похвастаться тем энциклопедизмом мышления, который был свойствен ей в прошлые века, когда и сама эта группа людей была немногочисленна, и меньшим был объем материала, которым ей приходилось овладевать. И все же созидательный слой интеллигенции постоянно обновляется и расширяется.

Однако вместе с ростом подлинно творческой интеллигенции в современную эпоху активно развивался еще один, гораздо более мощный слой производителей «посредственной» культуры. Последние вырабатывают собственные традиции, эталоны и критерии. Они приступают к профессиональному производству «посредственной» культуры, даже не сделав попытки создать что-либо на уровне «высшей». В некоторых зародившихся жанрах «посредственной» культуры они могут в принципе достигать относительного совершенства.

Создатели объектов культур разного уровня вступают в социальные конфликты в той области, в которой наиболее утвердилась «посредственная» культура,— в области средств массовой коммуникации. Как бы им этого ни хотелось, профессионалы «посредственной» культуры не могут забыть о существовании высших стандартов хотя бы потому, что все время сталкиваются с людьми, творящими на этом уровне, что массовые средства время от времени демонстрируют произведения этого уровня, что на этот уровень постоянно ссылаются критики. Так возникает стимул к осознанию ценности высоких стандартов даже тогда, когда они не соблюдаются.

Создатели «низшей» культуры сталкиваются с иным положением вещей. У них нет каких-либо связей с «высшей» культурой. Они не ищут оправдания своему искусству в ссылках на великих мастеров прошлого, не чувствуют себя продолжателями дела своих предшественников, хотя объекты, подобные создаваемым ими, существовали и до них.

Потенциальные возможности развития у «низшей» культуры невелики. Тем не менее в некоторых ее областях созданы произведения

такого качества, что они приближаются к границам «высшей» культуры, которая включает отдельные порнографические произведения, детективные романы, а также спортивную хронику. Поскольку аудитория «низшей» культуры не ограничена малообразованными слоями общества, подобные явления «поднимаются» по общественной лестнице, а вместе с ними передвигаются вверх и их создатели. И все же творцов того и другого уровней культуры разделяет глубокая пропасть даже в тех случаях, когда они обращаются к одной и той же категории потребителей: традиции «высшей» культуры непроизвольно возводят барьер между высокохудожественным произведением и массовой его интерпретацией.

Все сказанное не может, однако, служить доказательством общего упадка культуры. В каждой области деятельности, где находят себе применение таланты (в физике, химии, математике, биологии, медицине, филологии, идеологии), проводятся работы громадных масштабов, и не только в старых центрах, еще не затронутых культурой массового общества, но и в Соединенных Штатах, этой стране самого массового из всех массовых обществ.

И все же ощущение упадка культуры широко распространено. Интеллектуалы поражены недугом, имя которому — одиночество, недостаток понимания и сочувствия. Они осознают, что потеряли контакт с аудиторией, в особенности с наиболее важной ее частью — с теми, кто управляет обществом. В этом нет ничего нового, но современный интеллектуал испытывает к тому же ощущение, что он отрезан и от народа. Его страдания усугубляются шумным, агрессивным распространением «посредственной» и «низшей» культур.

Общепризнано, что культура массового общества оказывает пагубное воздействие на общекультурный потенциал не непосредственно, а косвенно: она скорее совращает, чем ограничивает, художника, обеспечивая огромные доходы тем, кто соглашается на условия, предлагаемые институтами «посредственной» и «низшей» культур. Но одни лишь доходы не соблазнят человека с ярко выраженными творческими способностями, если только он обрел свое призвание. Если же он и соблазнится, то это вовсе не значит, что талант его должен обязательно погибнуть. Разве не может он найти себе применение в той среде коммуникации, в которую его вовлекли? И в телевидении, и в кино можно встретить произведения «высшей» культуры; не лучшее ли это доказательство того, что подлинный талант не обязательно проституируется, как только он выходит за пределы традиционных форм «высшей» культуры? Сила финансовых соблазнов деятельности в сфере массовых средств качественно того же порядка, что и всех остальных искушений, стоящих на жизненном пути интеллектуала.

Нам могут возразить, что экспансия «посредственной» и «низшей» культур уничтожает «высшую» культуру не только методами соблазна: достаточно лишить интеллектуалов рынка сбыта их

творений. Популярность произведений «посредственной» и «низшей» культур, безусловно, снижает спрос на произведения «высшей» культуры. Если бы продукция «низшей» культуры была недоступна или продажная способность ее ограничивалась, возросло бы число покупателей продукции «высшей» культуры. Когда же соответствующие запросы публики легко удовлетворяются, рынок сбыта объектов «высшей» культуры резко сужается и предприниматели перестают вкладывать свой капитал в эти области, способные вернуть его лишь с небольшим увеличением.

Если доводы тех, кто приписывает массовому обществу так называемую нищету культуры, явно несправедливы, все же нельзя отрицать того факта, что в США потребление «высшей» культуры не может похвастаться устойчивостью. Культурный уровень образованных классов, которые должны быть носителями «высшей» культуры, оставляет желать много лучшего. Удручает грубое и самодовольное невежество питомцев университетов, филистерское недоверие и высокомерие, проявляемое по отношению к «высшей» культуре университетскими профессорами — специалистами социальных дисциплин, медицины и юриспруденции, а также журналистами, работниками радио и телевидения. Не лучше их и политическая, экономическая, военная и техническая элита. Низкий уровень некоторых периодических изданий, необразованность многих государственных служащих, убожество книжных лавок, вульгарность издательств (во всяком случае, тех, которые помещают зазывную рекламную чепуху на обложках) — все это факты. Безусловно, заставляет желать лучшего культура, потребляемая образованными слоями населения. Но лишь малая доля ответственности ложится за все это на средства массовой коммуникации, в особенности на кино, радио, телевидение и популярную периодику.

Не средства коммуникации являются причиной того, что в распределении и потреблении «высшей» культуры наряду с многими достижениями проявляется столько отталкивающих черт. Не они породили непреклонный пуританизм, рассматривающий потребность эстетического самовыражения художника как баловство, потворство сумасбродным желаниям, не они вызвали к жизни самодовольный, часто высокомерный провинциализм с его недоверием к изысканной культуре, которую он считает связанной с элитарными классами. Болезнь гнездится в самих интеллектуалах, в их институтах и в некоторых их традициях.

Таковы некоторые специфические причины того, что «высшая» культура чужда большинству современных американцев. Это результат обычного недоверия, с которым «высшая» культура сталкивается в любом обществе. Развитие науки привело к большому увеличению объема специальной литературы, которой необходимо овладеть изучающему тот или иной предмет. Возросшее число студентов и необходимость для каждого из них провести исследова-

тельскую работу, ранее никем не проводившуюся, а также внутренняя эволюция предмета исследования имели своим следствием сужение поля концентрации внутри той или иной дисциплины. Продуктом такого развития в области образования и науки явился специалист, совершенно неразвитый за пределами своей профессии. За исключением тех сильных индивидов с широкими запросами, чья любознательность и восприимчивость обогащают их опытом, которым не могло снабдить образование, даже творческие личности среди ученых и техников часто обладают лишь узким диапазоном «посредственной» культуры.

Массовое общество страдает сейчас от расслоения образованной публики, обладающей вкусом к изысканной культуре, но не имеющей к ней призвания. Специализация ослабила согласованность интеллектуального слоя общества, состоящего из творцов, воспроизводителей и потребителей; она рассеяла фокус внимания и таким образом оставила неудовлетворенными культурные потребности, которые начали удовлетворяться «посредственной» и «низшей» культурами, бытующими в средствах массовой коммуникации и частной жизни. Потребление «низшей» и «посредственной» культур — это следствие, а не причина процессов, происходящих независимо от специфических особенностей массового общества. Жизнеспособность и индивидуальность, которые могли бы реабилитировать нашу интеллектуальную публику, по-видимому, явятся плодом высвобождения сил и возможностей, присущих массовому обществу.

Конечно, люди остаются людьми, их способности восприятия, их опыт всегда будут разными, и многие обречены обретать радость и удовлетворение на более низких культурных уровнях. Для других же перспектива более достойной, более насыщенной культурной жизни не представляется такой уж невозможной.

Диапазоны «пропагандологии» и гомогенизации

«Анализ общественной патологии»

Американский историк и социолог Эдуард Шилз не ставил своей задачей дать определение интересующему нас феномену. Его внимание привлекают почти исключительно *социологические аспекты* проблемы. Если вычленить эти аспекты, как они представляются автору, то образуется типичная конструкция несостоятельного социологизирования (без проникновения в сущность используемых понятий) по поводу «внеклассового» «массового» общества и в качестве некоего производного явления — его культуры.

Теоретическая несостоятельность Шилза обнаруживается уже в рассуждении об изменении статуса центральной власти, даже

ослаблении ее, которое потребовалось ему, чтобы сделать апологетический вывод, будто капитализм обеспечил «подчеркнутое внимание к достоинству и правам личности»,— вывод, противоречащий реальному положению дел. Критики Шилза даже из консервативного лагеря, вроде уже упоминавшегося Э. ван ден Хаага, замечают по этому поводу, что он видит лишь процесс расширения, не замечая процесса обмеления. Нестабильность существования, неуверенность в завтрашнем дне, подчеркивает Э. ван ден Хааг, выбивают людей из колеи, сплошь да рядом приводят их к гибели. Несомненно, люди обладают сейчас несравненно более разносторонними внешними связями, однако человеческие отношения не стали от этого непосредственнее и теснее. Воспеваемая Шилзом «возросшая общительность» представляет собой лишь желание «быть вместе», характерное для «одинокой толпы» [1].

Для подкрепления своего тезиса о демократичности «массового общества» (то есть о расширении буржуазной демократии) Шилз ограничивается ссылками на положение женщины, молодежи, этнических меньшинств, но даже они нисколько не убедительны: сохранившееся во многих отношениях неравноправие первой, частая конфронтация второй, непрекращающиеся расовые волнения свидетельствуют как раз об обратном. И если тенденции к демократизации политической жизни в некоторых странах Запада все же получили хотя бы ограниченное развитие (например, в Италии, во Франции), то они явились результатом долгой классовой борьбы трудящихся, их историческим завоеванием, противостоящим общему стремлению государственно-монополистического капитализма к реакции.

Еще одной отличительной чертой «массового общества» Шилз считает гражданственность, предопределяющую равенство всех его членов. Между тем знаменитый лозунг некогда молодой и революционной буржуазии «Свобода, равенство, братство!» давно предан забвению и растоптан. Впрочем, сам Шилз спешит оговориться, что «моральное согласие массового общества далеко не полное», что классовые конфликты, националистические предрассудки, нравственная деградация (деликатно именуемая им «беспорядочными личными связями») «по-прежнему являются важным фактором».

При определении третьей черты «массового общества» Шилз отдает дань модным технократическим иллюзиям и утверждает, что именно «индустриальная структура», вопреки сохранившимся пережиткам, обеспечила «моральное согласие и государственный порядок». Любой номер газеты любой капиталистической страны, любая радио- или телепередача о текущих событиях свидетельствуют о бесчисленных фактах морального упадка, коррупции, преступлениях (в США каждые 27 минут совершается убийство только с помощью

[1] Mass Culture Revisited, p. 89.

огнестрельного оружия). И все это Шилз называет «государственным порядком», нормами, «соблюдаемыми всем взрослым населением»...

Четвертая черта, отличающая, по мнению Шилза, «массовое общество», тоже носит, мягко говоря, парадоксальный характер: оказывается, именно массовость «пробудила к жизни индивидуализм», тот самый пресловутый буржуазный индивидуализм, отходную которому пропели на Западе многие представители самых различных философских и социально-психологических школ и фимиам которому ныне рискуют курить в пропагандистских целях преимущественно функционеры массовой культуры.

Так на поверку начисто стираются обнаруженные Шилзом мифические черты «массового общества». Ибо само это общество — мифическое, воистину «аморфное». Оно всего лишь пропагандистский псевдоним того же капитализма на империалистической стадии развития. Американский социолог Э. Уолтер отмечает, что концепция «массового общества» представляет собой социальное видение, «призванное заменить миф о прогрессе, разуме, свободе и цивилизации» [1], Еще откровеннее высказывается Г. Элснер, рассматривающий теорию «массового общества» как «реакцию на марксистский классовый анализ» [2]. И наконец, саморазоблачительно в этом смысле звучит перефразировка начальных слов «Коммунистического Манифеста», встречающаяся в другой работе Эдуарда Шилза: «Призрак бродит по социологическим исследованиям — призрак массового общества» [3]. Апологетика Шилза непроизвольно служит развенчанию мифической конструкции «массового общества»,— пожалуй, не в меньшей мере, чем аргументы его многочисленных элитарных критиков. Но тот факт, что и апологеты, и критики признавали существование «универсального массового общества», выдает принципиальное единство их исходных идеологических посылок.

Расхожие формулы повседневной буржуазной пропаганды приобрели у Шилза наукообразные очертания и потому могут быть названы в прямом смысле «пропагандологией». В избранном же новом наименовании позднебуржуазного общества легко усматривается все та же тактика заимствованных терминов (в данном случае жонглирование термином «массовый»), которая используется в XX в. буквально во всех сферах идейной борьбы противниками научного социализма самых различных мастей — от либералов до фашиствующих элементов включительно.

Теоретическая несостоятельность многих западных социологов проявляется в их преимущественной (особенно в США) ориентации на данные конкретного эмпирического опыта, в абсолютизации

[1] **Social Research, Albany, N. Y., 1964, December, vol. 31, N 4.**

[2] ***Eisner H.*** **The Technocrates, Prophets of Automation. Syracuse University Press, 1967, p. 204.**

[3] **America as a Mass Society. Glencoe, 1966, p. 30.**

результатов всевозможных статистических обследований, анкетирования, интервьюирования и т. д. Другие западные исследователи, напротив, отдают предпочтение описательству и антиисторической «методологии» идеалистического конструирования, с помощью которой подменяется изучение подлинных социально-исторических проблем. Несмотря на это, нельзя не учитывать гносеологическое содержание выдвигаемых ими концепций. Применительно к доктрине «массового общества» речь идет прежде всего о попытке как-то осмыслить с «удобных» и «респектабельных» метафизических позиций (а точнее, искажая сущность явления) реальный фактор возросшей роли народных масс в судьбах мира, вызванные им сдвиги в политике, экономике, культуре, обыденной жизни.

Зародившись в конце прошлого века, когда особенно отчетливо дали о себе знать антагонистические противоречия между правящими и эксплуатируемыми классами, теория «массового общества» обрела две доминирующие модификации: *аристократическую* и так называемую *демократическую*. Первая постулирует общество засилья «вульгарных масс», враждебных ослабевшей элите, вторая — общество торжества элиты вследствие «безответственности и конформизма атомизированных не-элит массы», которыми элита якобы всецело манипулирует с помощью технических средств идеологического воздействия. Обе модификации исходят из расплывчатого деления общества на массу и элиту, подменяющего его классовую дифференциацию, из признания нарушения «баланса», «норм существования» в качестве причины социальной нестабильности. Обе представляют собой конкретные выражения общего кризисного сознания позднебуржуазной эпохи. Бросающаяся же в глаза разница в трактовках «массового общества» обусловливается наличием различных тенденций в господствующей идеологии. Одна из них отражает настороженно-критические настроения относительно узурпирования власти государственно-монополистическим капитализмом, ведущим наступление на остатки буржуазно-демократических свобод, другая — настроения апологетические. При этом обе тенденции рассматривают народные массы в качестве не активного и творческого субъекта исторического процесса, а лишь пассивного объекта, продукта истории.

Каковы же практические цели теории «массового общества»? «Международная энциклопедия социальных наук» устами все того же Э. Шилза определяет их как «анализ патологии современного общества» [1]. Но внеклассовый характер подобного анализа при всем его вуалирующем критицизме свидетельствует о попытках теоретиков «массового общества» реабилитировать господствующую социальную структуру.

[1] International Encyclopedia of the Social Sciences. N. Y., 1968, vol. 10, p. 64.

С другой стороны, теория «массового общества» призвана затушевать коренную противоположность между социализмом и капитализмом. Положение об омассовлении как *всеобщей* динамике социальной жизни в условиях научно-технической революции наиболее эффективно служит подобным фальсификаторским задачам. Такие неоспоримые факты существования людей в буржуазном обществе, как усиление порабощения человека машиной, нивелировка и обезличка его в массе, отчуждение его от других индивидов и от собственной творчески-деятельной природы, абстрагируются и переносятся на все человечество, объясняются антисоциальными причинами. Подобная трактовка является извращением действительности, клеветой на трудящихся и служит охранительной тенденции власть имущих.

Показательны в этом смысле рассуждения американского социолога Эверетта Хьюза о том, что «в индустриальных обществах независимо от их форм правления и политической философии ведущие профессии ранжируются примерно одинаково. Так, например, везде высоко оцениваются привилегированные профессии, и в первую очередь те из них, которые связаны с наукой и техникой... Оказалась размытой граница между привилегированными профессиями и другими профессиями умственного труда, так же как и границы между последними и «белыми воротничками» (служащими.— *А. К.),* между «белыми воротничками» и ручным трудом» [1]. В данном случае подмена классового деления общества дифференциацией по профессиям используется для протаскивания идейки о формировании некоего единого общества и для замалчивания существующих антагонистических противоречий.

Марксизм уже давно показал, где следует искать корни различия в поведении человека, в чем причины, обусловливающие свойства его духовного мира. Характер и поведение не только отдельного человека, но и больших людских коллективов определяются способом их жизнедеятельности. «Какова жизнедеятельность индивидов, таковы и они сами. То, что они собой представляют, совпадает, следовательно, с их производством — совпадает как с тем, *что* они производят, так и с тем, *как* они производят. Что представляют собой индивиды — это зависит, следовательно, от материальных условий их производства» [2].

Марксистская социология отвергает понятие массы в качестве синонима социальной однородности, стирающего классовые различия между составляющими массу личностями. Передовой и реакционный классы по-разному воздействуют на отдельную личность не только в плане содержания социальных норм и принципов, но и

[1] Американская социология. Перспективы, проблемы, методы. М., 1972, с. 78.
[2] *Маркс К., Энгельс* Ф. Фейербах. Противоположность материалистического и идеалистического воззрений. М., 1966, с. 23.

с точки зрения перспективы формирования ее индивидуальности. Путь социализации человека изучается марксизмом-ленинизмом в рамках принципиальной зависимости: общественно-экономическая формация — социальная среда — образ жизни — личность. Это предотвращает любой односторонний подход, включает в научный анализ закономерности формирования личности, взаимосвязи ее и общества, коллективного поведения, психологии классов, «толпы», наций и других социальных общностей, межличностных отношений, вероятностно-статистического характера социально-психологических связей, отнюдь не увековеченных какой-либо жесткой нормативностью.

Партийность марксистской социальной психологии не означает игнорирования результатов, достигаемых буржуазными исследованиями в критическом осмыслении отдельных проявлений «общественной патологии». Последние доказывают, в частности, что кризис «современного общества вообще», о котором твердят теоретики омассовления, в действительности является кризисом капитализма. И вызван он не «засильем масс», а реальным, исторически ограниченным социальным устройством буржуазного общества, вступившего в последнюю стадию своего развития и ищущего пропагандистские «прикрытия» исторически ограниченного своего бытия.

Прежде буржуазная идеология ориентировалась главным образом на «внутреннее потребление», мало заботясь о реакции масс, остававшихся вне систематического и целенаправленного воздействия. Теперь же теоретические построения буржуазных социологов все чаще оказываются изначально ориентированными на «массовое потребление», на определенную и желаемую социально-психологическую реакцию масс, то есть вырождаются в социальную демагогию. Они превращаются все более в орудие манипулирования эмоциями и сознанием массовой аудитории.

Такого рода пропагандистскую направленность буржуазной социологии нельзя, разумеется, рассматривать как ее «демократизацию»; главное для нее — умело «продать» нужные воззрения, опираясь на средства массовой коммуникации, которые. находятся в руках монополий. Кроме того, в условиях крайнего усложнения процесса управления общественной жизнью господствующая социология выполняет на Западе чисто служебную функцию ассистирования буржуазным политикам, ориентировки их в практической деятельности. Она дает конкретные рекомендации, основанные на эмпирических социологических и социально-психологических исследованиях, ставит порой реальные проблемы, вытекающие из особенностей развития современного производства, средств коммуникации и т. д. Их неадекватное решение в рамках буржуазной социологии, не лишая смысла сами эти проблемы, выдвигает настоятельную задачу решения их средствами иного, научно состоятельного теоретического осмысления.

Без учета всего сказанного выше практически невозможно раскрыть сущность как самой практики массовой культуры, многоликой и подчас динамичной, так и ее теорий, базирующихся на социологических доктринах. Последние постоянно претерпевают различные интерпретации в связи с попытками идейного «перевертывания» и мифологизации процессов, происходящих в капиталистическом мире, включая кризисные явления в экономике, обострение инфляции, увеличение безработицы и т. д.

Концепция «массового общества» была взята на вооружение буржуазными идеологами и политиками в качестве альтернативы марксистскому учению о социализме. Они пытались с ее помощью разукрасить на свой манер фасад существующей системы, навязать трудящимся потребительский стереотип жизненных целей. Спекулируя на изменениях в объеме, характере и структуре личного потребления населения развитых капиталистических государств, буржуазная «пропагандология» стремится привить трудящимся мещанскую психологию, увести их из мира социальных проблем в безопасную заводь мира вещей, осуществить *за них* и *для них* «прорыв» из бытия в быт. Нацеленная на притупление классового сознания, она пытается внушить людям, что их интересы полностью могут быть удовлетворены в рамках капитализма, без изменения социально-политических основ.

Наиболее ярко выраженный технократический уклон приобрели модификации концепции «массового общества» у Д. Белла, З. Бжезинского, Г. Кана, Р. Арона и других теоретиков «постиндустриального», или «технотронного», общества.

Общим фоном их трудов является игнорирование главной производительной силы — трудящихся классов. Политическая подоплека этого очевидна: признание их решающей роли в общественном развитии опрокидывает все идеалистические конструкции. В подобных трудах исчезает из поля зрения и такая неотъемлемая сторона общественной жизни, как производственные отношения. Причина отрицания их значения заключается в стремлении не акцентировать внимания на «компрометирующем» факте существования эксплуатации человека человеком, который неизбежно вытекает из частной собственности на средства производства и монополистической формы присвоения продуктов производства. Кроме того, не обходя проблемы производственных отношений, невозможно втиснуть исторический процесс в узкие рамки той или иной метафизической схемы.

Столь же очевиден иллюзорный характер представлений технократов о «перерождении», «самообновлении» капитализма в результате отделения функции собственности от функции знания и управления. Ведь если даже допустить возможность отказа от преимущественной погони за прибылью со стороны отдельных представителей технического и административного аппарата, остаются

другие доминирующие мотивы достижения личной выгоды, например стремление к власти, престиж и другие идеалы личного успеха.

В качестве показателя экономического равноправия членов «массового общества» приверженцы этой концепции обычно выдвигают высокий уровень потребления. Но сама их трактовка потребления отличается крайней узостью, поскольку принимает во внимание лишь личное потребление и исключает основное — потребление производственное, которое в условиях капиталистической системы осуществляется частными собственниками. В силу уже одного этого неправомерно ставить знак равенства между потреблением трудящихся и потреблением капиталистов, которое является одним из следствий эксплуатации трудящихся. Не случайно в буржуазном общественном мнении непосредственная производительная деятельность не пользуется авторитетом.

Производственное потребление обеспечивает капиталистам получение доходов и для накопления капитала, и для практически безбрежного личного потребления, в то время как заработная плата трудящихся ограничивает их запросы жизненно необходимыми средствами. И, вопреки утверждениям буржуазной пропаганды, резкие контрасты в уровне и формах личного потребления различных социальных групп на Западе не только сохраняются, но и углубляются. Тем более что монополии навязывают трудящимся с помощью гипноза рекламы искусственные, подчас ложные и излишние при их реальных заработках потребности, придают потреблению уродливые черты, превращают жизнь рабочего в «жизнь взаймы», «жизнь в кредит».

По данным прессы, особенно широко распространена сфера кредита в США. В среднем каждый американец в начале 80-х годов задолжал 4650 долл., за которые он должен выплачивать проценты, повышающие стоимость жизни почти на треть. Свыше 20 млн. человек вынужденно нарушают сроки платежей или вообще не погашают долги за неимением средств, что приводит к судебным преследованиям, выселениям, распродаже имущества. Даже по официальным цифрам Федерального резервного управления, задолженность населения по закупкам в кредит и займам на приобретение вещей вдвое выше, чем накануне экономического кризиса в 1929 г. По разным кредитам и закладным американцы задолжали триллион долларов, выплачивая по этим долгам ростовщические проценты.

Таковы следствия искусственного возвышения потребностей. В свое время В. И. Ленин показал, что одновременно с развертыванием промышленного производства идет процесс количественного роста и качественного повышения потребностей. Поточный метод производства стандартизированных товаров «неизбежно влечет за собой возрастание уровня потребностей всего населения и рабочего

пролетариата» [1]. Сложившаяся же в современном буржуазном обществе система формирования ложных потребностей, получившая название системы «запланированного расточительства», представляет собой такую организацию рынка, при которой предусматривается быстрая замена вещей не потому, что они испортились или износились, а лишь в силу того, что «морально устарели», утеряли свою былую «привлекательность» в сравнении с поступившими на рынок товарами обновленного вида, а значит, снабженными более заманчивым имиджем — образом, служащим ценностным критерием социального положения и самих людей.

Буржуазная пропаганда придает особое значение обоснованию тезиса о будто бы сугубо подражательной сущности мотивов личного потребления. Упрощая исторически обусловленный процесс развития потребностей, изображая его как всего лишь стремление трудящихся сравняться хотя бы по потребительским стандартам с вышестоящим социальным слоем, западные социологи проводят мысль об «обуржуазивании» рабочего класса, который перенимает несвойственное ему «качество жизни», приобретает с помощью вещей символическую значимость вышестоящих социальных групп. Такое чисто внешнее, мнимое приобщение к высшим социальным слоям призвано вырабатывать ориентировку на других, приспособление к ним, конформизм, переключение интересов с реальной борьбы за общеклассовые права на погоню за ложно понятыми личным интересом и престижем, олицетворенными в материальных благах. Любая вещь, от марки сигарет до модели автомобиля, ассоциируется психомотиваторами «общества потребления» (и проецируется ими через каналы культурной коммуникации в сознание и подсознание масс) с определенным представлением о статусе и стабильности ее владельца, то есть наделяется собственным имиджем.

Теоретические основы психологического мотивирования и манипулирования сознанием людей были разработаны еще в конце прошлого века, одновременно с зарождением концепции «массового общества». Существенную лепту внес в них французский социолог Гюстав Лебон. Согласно его учению, «низшие» люди лишены развитых интеллектуальных способностей, не могут мыслить и рассуждать, а руководствуются инстинктом подражания. Всякое равенство только химера, слепая надежда посредственности. Больше того, утверждал Лебон, неравенство между «высшими» и «низшими» слоями по мере развития цивилизации все более углубляется. «Условия современной промышленной эволюции обрекают низшие слои цивилизованных народов на весьма специализированный труд», который приводит к «понижению их умственного уровня. Сто лет тому назад рабочий был истинным виртуозом, способным выполнить

[1] *Ленин В. И.* Поли. собр. соч., т. 1, с. 101.

все подробности какого-нибудь механизма...» В настоящее время он в состоянии выполнять лишь одну какую-нибудь функцию механизма. Мало-помалу ум его совершенно атрофируется. Напротив, промышленник или инженер, «подталкиваемый открытиями и конкуренцией», вынужден накапливать «в себе несравненно больше познаний, духа инициативы и изобретательности, чем тот же промышленник и тот же инженер сто лет тому назад» [.

Г. Лебон в известной мере уловил объективные тенденции развития капиталистического промышленного производства, но он обошел молчанием решающую роль общественных отношений, которые порабощают, принижают не только рабочего, но и интеллигента, низводя до простого придатка одного к машине, другого — к государственному аппарату. Лебон как бы предвосхитил аргументацию тех современных буржуазных социологов-пессимистов, которые пытаются связать упадок существующей системы с научно-техническим прогрессом, обусловившим, по их убеждению, формирование «одномерного массового человека».

«Знание психологии толпы,— писал Лебон,— составляет в настоящее время последнее средство, имеющееся в руках государственного человека...» [2] Именно в социальной психологии он видел действенное оружие борьбы со все растущим революционным движением масс. Лебон утверждал, что для массы характерно исчезновение сознательной личности и ориентация чувств и идей в одном направлении. Если она и рассуждает, то исключительно с помощью иррациональных ассоциаций и потому восприимчива лишь к образам, которые только и могут увлечь толпу и побудить ее к тем или иным поступкам. Поэтому лучше всего управлять людьми, воздействуя на их чувства и воображение, облекая все идеи в форму образов. В этом случае идея проникает в областьбессознательного и становится чувством, которое является главным стимулом поведения масс. Масса готова поклоняться даже заблуждению, лишь бы оно ей «нравилось». Тот, кто умеет вводить толпу в подобного вида заблуждения, легко становится ее повелителем. Лебон призывал, таким образом, не останавливаться перед самой изощренной тактикой психологического манипулирования.

За прошедшие с тех пор десятилетия высказанные Лебоном положения не только полностью сохранили свою силу, но и послужили, наряду с фрейдистскими концепциями, краеугольным камнем чуть ли не для всей современной буржуазной социальной психологии, которая усматривает свои задачи прежде всего в изучении и эксплуатации коллективных эмоций, настроений, инстинктов, образов и символов. Делается это, конечно, отнюдь не с одной лишь утилитарной целью. Директор Института психологического мотивирования в

[1] *Лебон Г.* Психологические законы эволюции народов. Спб., 1906, с. 34.
[2] *Лебон Г.* Психология народов и масс. Спб., 1896, с. 159.

США Эрнест Дихтер писал в своей нашумевшей книге «Стратегия желания»: «Истинная цель психологического мотивирования и стратегии желания в идеале такова, что нужно популяризировать только те предметы, которые способствуют наилучшему самовыражению личности. Естественно, мы чрезвычайно далеки от этого идеала. Но мотиватор, советуя продавцу демонстрировать новые преимущества, обеспечиваемые человеку данным товаром, не только помогает тем самым выгодно продать его, но и способствует желаемой переакцентировке системы ценностей, которыми располагает наше общество» *.

О путях и средствах достижения «желаемой переакцентировки системы ценностей» (прежде всего с духовных на материально-вещные ценности) пишется столько коллективных исследований, монографических трудов, публицистических статей, художественных произведений, что одно перечисление их заняло бы объемистый том. Во Франции появился даже особый термин «шовизм» (производный от французского слова «вещь») для определения целого литературного направления. И это не случайно. Ведь продажа вещей, а заодно идей и даже государственных деятелей воистину составляет имидж «общества потребления».

Показателен в этом отношении вышедший десять лет назад (то есть перед появлением на государственной арене США Рональда Рейгана) роман американского писателя Джорджа Хиггинса «Город на холме». В нем рассказывается, как в обстановке всеобщего крайнего разочарования и политической апатии партийными боссами подыскивается подходящая кандидатура для предстоящих очередных президентских выборов. Циничность выведенных в романе политиканов выражается в многочисленных сентенциях, суть которых заключается в следующем: важно не то, каковы вещи или люди на самом деле, а то, как они воспринимаются; выборы лидера осуществляются путем сравнения высоты, ширины и симметричности тени, которую он отбрасывает, яркости и фотогеничности образа, который он создает; чтобы победить на выборах, следует избрать человека, который несет в своем облике наиболее привлекательный имидж, поскольку именно он обеспечит эмоциональное предпочтение населения. Итак, страной правят бессодержательные «образы», и выбор основывается не на идеях, а на эмоциях. Для достижения цели все средства хороши — к такому прагматическому выводу подводит читателя Д. Хиггинс, сумевший воссоздать в своем романе картину политической жизни в городе на холме (то есть в Вашингтоне), во многом аутентичную современной действительности.

[1] *Dichter E.* The Strategy of Desire. N. Y., 1960, p. 110.

«Полюсы» конформизма и интегрированного бунта

Социологические аспекты буржуазной теории «массового общества» необычайно многообразны и охватывают широкий круг явлений, проблем, фактов — как реальных, так и искусственно конструируемых. Они предполагают и практическое исследование происходящих социальных сдвигов на самых различных уровнях, и изучение общественного поведения людей, структуры свободного времени, досуга, делового и всякого другого общения. Но все эти исследования нацелены прямо или косвенно на утверждение социального статус-кво. При этом как бы двумя полюсами буржуазной мысли на современном этапе выступают, с одной стороны, культивирование конформизма и, с другой — стремление нейтрализовать любое проявление недовольства и конфронтации.

Культ конформизма многолик. Он даже породил в наши дни специальное понятие «социологическая пропаганда», которая призвана психологически как бы унифицировать людей, способствовать более результативному восприятию ими традиционной политической пропаганды в интересах господствующего строя. Воздействие этого феномена осуществляется на чувства, стереотипы поведения через привычное окружение, сферы быта, досуга и повседневную жизнедеятельность.

Автор термина «социологическая пропаганда» французский ученый Жак Эллюль дал ей в книге «Пропаганда. Формирование отношений людей» следующее определение: «Такая пропаганда по природе своей распылена. Она редко проводится с помощью лозунгов или с помощью четко выраженных намерений. Наоборот, она основывается на общем климате, на атмосфере, которая влияет незаметно, не выступая в роли пропаганды; она добирается до человека через его привычки, через его самые неосознаваемые обычаи. Она создает в нем новые привычки; это вид внушения изнутри. В результате человек принимает новые критерии при суждении и выборе, принимает их спонтанно, будто бы он выбрал их сам. Но все эти критерии находятся в соответствии с окружением, с характером коллектива. Социологическая пропаганда проводит постепенную адаптацию к определенному порядку вещей, к определенному взгляду на человеческие отношения; все это неосознанно формирует человека и заставляет его соответствовать нормам общества» [1].

Подчеркивая, что влияние социологической пропаганды направлено в первую очередь на формирование самого «стиля жизни» человека, а не его мнений или убеждений, Эллюль все же вынужден признать, что она является изощренным распространением конформистского мышления, идеологии «с помощью социологического

[1] *Ellul J.* **Propaganda. The Formation of Men's Attituds. N. Y., 1979, p. 64.**

контекста» (в числе прочего здесь имеются в виду коммерческая реклама, телевидение, кино и другие средства массовой коммуникации).

Конечно, социологическая пропаганда играет колоссальную роль — наряду с прямой, или открытой, пропагандой — в создании имиджа (образа) «предпочтительного» способа жизни и «престижного» типа личности. Предпочтительного, престижного с позиции буржуазного сознания и управления, стремящегося подчинить рациональное восприятие эмоциональному, привить готовые модели поведения и политическую пассивность в обмен на иллюзии потребительского предназначения и счастья человека. В газетах и журналах давно уже занимают важное место так называемые «материалы человеческого интереса», предназначение которых заключается не в вскрытии общественных проблем, а в показе «кусочка жизни» преимущественно простых людей. Легкая и подчас забавная манера изложения, сентиментальность, банальные, но любопытные интимности — такова внешняя оболочка материалов «общечеловеческого интереса». Подобный ракурс позволяет легко препарировать содержание в нужном направлении.

Особенно агрессивный характер носит социологическая пропаганда в США. Не ограничиваясь собственной страной, она усиленно насаждает «американский образ жизни», одним из краеугольных камней которого является гипертрофированный конформизм, на всех континентах земного шара. Так, французский публицист Жак Тибо на основании множества фактов показал в своей книге «Колонизованная Франция», что на пороге 80-х годов общество и культура оказались там американизированными. Распространяемый Соединенными Штатами стиль жизни и досуга, утверждает Тибо, «изменил самые глубины французского общества, его воображение и его разум, его строй чувств и его мышление» *К* Другой французский социолог — Ив Эда в своей недавно вышедшей книге «Завоевание душ. Механизмы американского культурного экспорта» привел убедительные, по мнению газеты «Монд», доказательства того, что подобная экспансия разрабатывается соответствующими правительственными учреждениями США не менее тщательно, чем военно-политические акции [2].

Самым концентрированным выражением культа конформизма служит, наверное, та специфическая область массовой культуры, которая направлена на поддержание основного мифа «потребительского общества» — мифа личностного успеха. Эту область составляют в первую очередь так называемые книги полезных советов — наиболее распространенный вид небеллетристических изданий. На Западе, и преимущественно в Соединенных Штатах, выпускаются сотни бестселлеров, названия которых шаблонно начинаются со слова

[1] *Thibau J.* La France colonisee. P., 1980, p. 310.
[2] Le Monde, P., 1982, 31 aout.

«как» и обещают чаще всего «конкретное» руководство к успеху, будь то успех в семейной жизни или в бизнесе и политике: «Как творчески торговать», «Как преуспеть в политике, не обладая должными способностями», «Как преуспевать в делах, не прилагая особых стараний», «Как достичь финансовой независимости», «Как скопить миллион, получая небольшое жалованье», «Как заработать состояние и достичь положения в своем бизнесе», «Как прекратить тревожиться и начать спокойную жизнь», «Как завоевывать друзей и оказывать влияние на людей»... Приведенные названия свидетельствуют, что в данном случае мы имеем дело со своеобразной отраслью, спекулирующей на невежестве, доверчивости потребителя. Подобные «полезные советы», варьируемые нередко из одной книжки в другую, представляют собой катехизис конформистского индивидуализма, а в этом качестве также своего рода сгусток социологических «достижений» буржуазной культуры, рассчитанных на незрелое массовое сознание и пропагандируемых в различных нехудожественных и художественных формах. В составлении подобных книг принимают участие специалисты из различных отраслей практической социологии, использующие анкетирование, опросы и иные формы исследования общественного мнения.

Сами социальные условия и культурная практика капиталистического общества порождают атмосферу неосознанного восприятия обращающихся ценностей — мелкобуржуазных идей, взглядов, вкусов, моды, а шаткость, неустойчивость жизненного положения большинства трудящихся заставляет некоторых из них, классовое сознание которых недостаточно развито, искать опору хотя бы в иллюзорном подражании власть имущим, что как раз и служит питательными соками конформизма. Фактор подражания вполне осознанно используется правящими классами для воздействия на людей с целью подчинить их своей идеологии, препятствовать формированию у них самостоятельных взглядов, политической зрелости.

Не само по себе подражание, конечно, порождает человеческую заурядность, а социальные условия жизни. В качестве элемента социально-психологического общения подражание имеет место в любом обществе, играет определенную роль в формировании всевозможных обычаев, наклонностей и т. д. Но капитализм стремится использовать фактор подражания для низведения сознания народных масс до уровня инертности и-аполитичности. В капиталистическом обществе, отмечал В. И. Ленин, «масса прилаживается бессознательно» к существующим общественным отношениям [1]. Причем это касается не только трудящихся, но в определенной мере и самого господствующего класса, чьей монополией, по существу, является манипулирование духовной деятельностью. Ведя паразитический образ

[1] См.: *Ленин В. И.* Поли. собр. соч., т. 1, с. 136.

жизни за счет прибылей, крупная буржуазия не питает, как правило, пристрастия к творческому созиданию. Смысл развития культуры не понимается ею как необходимость духовного совершенствования. Это тоже в известной степени обусловливает подмену буржуазными идеологами реальных классово дифференцированных проблем социального и культурного бытия мифологизированными понятиями универсального «массового общества» и нивелированной массовой культуры, противопоставлением «человека вообще» «обществу вообще», «индивида» — «массе», «личности» — «технике».

Рассматривая технику как некую «вещь в себе», изолированно от способа производства, в условиях которого она развивается, буржуазная общественная мысль не только уподобляет ее «товару вообще», но и придает ей своеобразный мистический характер, наделяет чертами самостоятельного «существа». Отношения капитала и труда выдаются в исследованиях теоретиков-технократов за асоциальные отношения техники и человека, противоречия между промышленником и рабочим — за противоречия между техникой и человеком.

На самом же деле вина за то, что прогресс науки и техники при капитализме нередко сопровождается разрушительными общественными последствиями, духовным кризисом, лежит всецело на господствующих социальных отношениях. И если научно-техническая революция, растущая автоматизация производства в существующих на Западе условиях способствуют облегчению труда, то в социально-экономическом плане положение не меняется: основное противоречие капитализма — между общественным характером производства и частным способом присвоения — сохраняется. Назначение рабочего на капиталистическом предприятии ограничивается обеспечением нормального функционирования производства, целью которого является прибыль. Труд рабочего по-прежнему отчужден от него: продукт труда реализуется не для производителя, а для капиталиста.

Достижение промышленно развитыми странами материально-потребительского, «вещного» благополучия не привело ни к трансформации капитализма, ни к ликвидации идейных конфликтов и классовых противоречий. Стало очевидным, что научно-техническая революция сама по себе не способна разрешить проблемы «массового» общества.

В ряде опубликованных в конце 60-х и в 70-х годах работ западных социологов (У. Ростоу «Политика и стадии роста», Д. Форрестер «Динамика мира», Г. Кан «Модель 1980 года», Д. Медоуз и др. «Пределы роста», Э. Кюнг «Кризис общества потребления и необходимость новой ориентации при определении границ экономического роста», П. Дракер «Век разрыва», Р. Хейлбронер «Упадок цивилизации бизнеса») подверглись полному или частичному пересмотру недавние оптимистические выводы и прогнозы. Даже

Д. Белл констатировал в журнальной статье «Технократия и политика», что «технократический склад ума неизбежно пасует перед политикой», что «надежды на рациональность или, скорее, на определенный вид рациональности неизбежно исчезают», что «концепция рациональной организации общества остается туманной» *К* Профессор из Оксфорда Ж. Флауд, со своей стороны, отмечал, что «в стремлении развивать макросоциологию индустриального общества следует прекратить погоню за теоретическими зайцами сомнительного происхождения» [2]. А. 3. Бжезинский в книге «Между двумя эпохами» взывал: «Необходима революционная теория постиндустриального общества; новым левым не удалось ее создать» [3].

Ссылка Бжезинского на «новых левых» объясняется тем, что как раз многие из них исходили в своих нонконформистских работах из абсолютизации власти технократов и специалистов-экспертов. Например, Теодор Розак в книге «Создание контркультуры. Размышления о технократическом обществе и его молодежной оппозиции» утверждал: «Политика, образование, досуг, развлечения, культура как целое, подсознательные стимулы и даже... протест против самой технократии — все это становится объектом *чисто технического* контроля и *чисто технической* манипуляции» [4].

Главная забота «новых левых», как ее понимал Розак,— это «искоренение» старого, консервативного буржуазного общества в самом индивиде, в его сознании и поведении, воспитание новой личности. «Молодежный протест нашего времени... выходит за пределы идеологии и достигает уровня сознания, пытающегося преобразовать самые глубинные чувства, которые касаются «я», другого человека, среды» [5].

Розаку вторил другой идеолог «новых левых», профессор Йельского университета Чарльз Рейч, в своей резко обличительной книге «Зеленая поросль Америки»: «Мы находимся на пороге революции, ничем не похожей на революции прошлого. Ее истоки в индивиде и его культуре, а изменение политической структуры явится только конечным итогом ее завершения... В конце концов она приведет к торжеству разума, созданию более гуманного общества и нового, освобожденного человека... Если машины могут произвести достаточно пищи и продуктов для всех, почему человек не может покончить с антагонизмом, проистекающим от материального недостатка, и создать общество, основанное на любви к своему ближнему?» [6]

[1] Survey, L., 1971, January, p. 22, 24.
[2] Ibid., p. 36.
Brzesinski Z. Between Two Ages. America's Role in the Technotronic Era. N. Y., 1970, p. 121.
[4] *Roszak T.* The Making of a Counter Culture. Reflections on the Technockratic Society and its Youthful Opposition. N. Y., 1969, p. 7.
[5] Ibid., p. 49.
[6] *Reich Ch.* The Greening of America. N. Y., 1971, p. 5, 352—353.

Критика Рейчем «корпоративного государства» не сводилась только к моральному осуждению, а затрагивала подчас самые основы существующего строя, который, однако, обретал у него характер некоего безличного механизма. И в этом проявились непоследовательность и социальная ограниченность автора. Выявляя теоретическую несостоятельность буржуазно-либерального реформизма, Ч. Рейч, по существу, не смог противопоставить ему ничего другого, кроме опять же своеобразной идейной реформации. Отстаиваемая им концепция «контркультуры» всецело исходила из идеалистического понимания истории, в частности из представления о том, что развитие человечества, экономика и технология определяются в первую очередь духовными ценностями: «Революция может быть только культурной. Ибо именно культура приводит в действие экономическую и политическую машину общества, а не наоборот» [1].

Теоретические установки Т. Розака, Ч. Рейча и других идеологов «новых левых» свидетельствовали, что возникший в конце 50-х годов в русле общедемократического движения за мир, за гражданские права национальных меньшинств, против попрания остатков буржуазных свобод стихийный бунт части молодежи, прежде всего студенчества, и его лозунги существенно отличались от характера протеста левых движений прошлых лет (например, движения 30-х годов), и не только своей антитехнократической окраской, но и неизмеримо меньшей связью с главной силой — классовой борьбой рабочего класса и других эксплуатируемых слоев. Произошло смещение целей: не перестройка основ государственно-монополистической социальной организации, а устранение лишь некоторых пагубных следствий ее господства и достижение не менее иллюзорных возможностей ведения нетрудового образа жизни.

Но даже сам протест против отдельных преступных порождений и несправедливостей капитализма, как показали события, в значительной массе своей оказался в безотчетной интеллектуальной зависимости от господствующего строя. «Выход за пределы идеологии» до «уровня сознания», «глубинных чувств» на самом деле означал подспудный отказ от энергичных поисков путей к союзу со всеми трудящимися, своего рода «молодежный элитаризм», хотя во многих странах, в частности во Франции и Италии, где особенно сильно влияние коммунистических партий, на защиту студентов от полицейских репрессий поднялись рабочие, профсоюзные организации, забастовочные комитеты. Провозглашенная же «открытость» движения полемически была направлена против «устаревших доктринерских воззрений отцов» о революционности пролетариата и означала готовность любых альянсов в рамках «бунтующего поколения», чем не преминули воспользоваться троцкистские и прочие шумливые левоэкстремистские группы.

[1] *Reich Ch.* The Greening of America, p. 306.

Поскольку молодежь составляет в США и в некоторых других западных странах почти 40% населения, то общественная роль «новых левых» все же некоторое время возрастала. Студенческие забастовки и антимилитаристские демонстрации во Франции, Италии, Англии, ФРГ, США достигли своего апогея в 1968 г. Через три года после этого социолог К. Кенистон в статье «Ретроспективный взгляд на неприкаянных» отмечал, что социальный протест молодежи выявил конфликтность «технологического общества», несмотря на все попытки государственно-монополистической правящей элиты обеспечить тотальное манипулирование массовым сознанием [1].

Парадоксальной особенностью движения «новых левых» был контраст между их претензиями на исключительность, резкой критикой всех других левых сил прошлого и настоящего и полной неспособностью выработать собственную идейно-политическую программу. На отдельных этапах своей бурной, но кратковременной эволюции «новые левые» почитали своими духовными вдохновителями различных теоретиков, критиковавших с буржуазных позиций негуманность и аморальность современного капитализма: американских (в частности Р. Миллса, Д. Рисмэна, П. Гудмэна) и западноевропейских социологов (прежде всего представителей так называемой Франкфуртской школы: Г. Маркузе, Ю. Хабермаса, М. Хоркхаймера), проповедников неофрейдистской (Э. Фромма) и экзистенциалистской философии (Ж.-П. Сартра, А. Камю). Их идеи могли способствовать брожению умов, но были бесплодны породить устойчивое политическое движение.

В ряде случаев «новые левые» обращались к трудам классиков марксизма, однако давали им чаще всего одностороннее и субъективистское толкование, выхолащивали научную методологию, подменяя ее эклектикой. Многие из них искали свое идеологическое самоопределение в подмене марксовой критики политической экономии критикой культуры, в отождествлении практически-художественной и политической деятельности. Короче говоря, они сужали социальную базу современного революционного процесса, создавали из-за своей идейной неразборчивости искаженную и упрощенную картину его сложных противоречий, происходящей перегруппировки общественно-политических сил.

Сами «новые левые» понимали, что их идеалы, устремления, ценности и прогнозы аморфны, не получили четкого теоретического выражения. Основной лозунг о создании «контркультуры» не только исключал из поля зрения классы и классовую борьбу, что искажало реальную картину расстановки социальных сил, но и был достаточно расплывчат в самом своем определении. «Контркультура» — призыв к формированию неопределенных «новых отношений» между

[1] **Social Policy, N. Y., 1971, July — August.**

людьми, новых ценностей, общественных принципов, этических и эстетических критериев, наконец, воспитание «нового типа» личности с «новыми формами» сознания и действия. Д. Белл критически интерпретировал понятие «контркультура» в книге «Приближение постиндустриального общества» как «революцию в стиле жизни», предполагающую «освобождение» от всех социальных зависимостей, от любых обязательств перед другими людьми, от каких бы то ни было норм и требований нравственности, без чего невозможно ничем не ограниченное «самоосуществление личности», «необъятная личная свобода». В этом смысле Белл неодобрительно называл «контркультуру» антиинституциональной — в принципе отрицающей любые общественные институты и социальные установления. Этим-то она и противостояла, по мнению Белла, государственно-монополистическому капитализму, находясь внутри его организма на манер «инородного тела» *У.*

Резкой критике со стороны «новых левых» подвергалось господство рыночных принципов производства и распространения «официальной» духовной и материальной культуры. При этом в понятие «официальной» нередко включались и буржуазная массовая, и подлинная культура на том только основании, что их одинаково «потребляют».

Процесс потребления культуры, как писал тот же Ч. Рейч, не затрагивает глубинных струн личности, внутри которой «ничего не происходит». Многие, если не большинство, вообще не чувствуют музыку, не понимают литературу; они только отдают дань «интеллектуальной моде», «приличиям», требованиям «престижного потребления» [2].

Вместе с тем Рейч, в отличие от Розака, понимал, что в негативных следствиях научно-технического прогресса для человека повинен «органический кризис американской структуры общества», что за решениями технократов и экспертов стоит «частное богатство». Именно этим объяснял Рейч разительные контрасты современной Америки: полнота власти, роскошь, весь комплекс комфорта и услуг у одних, а у других — неблагоприятные (с учетом высокого уровня индустриального развития Соединенных Штатов) жизненные условия, нищета, безработица, а также незначительные возможности политического влияния» [3].

Идеология «новых левых» выражала мироощущение отчужденной личности, которая протестовала против принуждения и манипуляции собой с помощью огромного бюрократического аппарата и совершенной техники культурной коммуникации. Их ведущий лидер Герберт Маркузе, несмотря на присущий ему классово-анонимный

[1] *Bell D.* The Coming of the Post-Industrial Society. N. Y., 1973.
[2] *Reich Ch.* The Greening of America, p. 81.
[3] Ibid., p. 6—7.

характер критики духовной жизни позднебуржуазного общества, сделал важное наблюдение, что результатом усилившегося процесса манипулирования людьми оказалось «непосредственное отождествление индивида с теми слоями общества, к которым он принадлежит, через это — с обществом как целым» *.

Изменение самих себя, примеры личной жизни, «моральные действия» в виде создания отношений на основе взаимодоверия и любви, новый склад семьи, даже «сексуального поведения» утопически рассматривались теоретиками «новых левых» в качестве начала возможных в будущем более широких общественных изменений, мирной трансформации капиталистической системы. Быстрое разочарование в подобных иллюзиях имело своим следствием резкое усиление анархизма обычного мелкобуржуазного толка, лишь прикрытого псевдоинтеллектуальным флером «отчужденной субкультуры протеста».

Не поднимаясь чаще всего над уровнем стихийного массового сознания, «новые левые» не в состоянии были проникнуть в сущность явлений, в частности дать научный анализ экономических причин отчуждения личности, слоев, классов. Однако идеи, выраженные в намеченной ими концепции «контркультуры», в превращенной форме воспроизводили реальное противоречие: процесс массового производства, распространения и потребления продуктов культуры (включая и высокую) интенсивно развертывается именно через посредство безличных механизмов рынка и конкуренции, с помощью системы мотивации, в рамках которой предметы искусства, вещи, средства комфорта выступают как отчужденные от личности символы ее социального веса, положения. Устранение такого объективного противоречия, преодоление его разрушительного воздействия на индивида и стало важнейшей целью «новых левых».

Эта цель, как показало время и как следовало ожидать, не была реализована. Тем не менее движение «новых левых» послужило еще одним, и достаточно веским, доказательством процесса углубления общего кризиса господствующей культуры, свидетельством того (при всем классовом дальтонизме «новых левых»), что кризис этой культуры протекает не только в форме развития в буржуазном обществе ее антагонистов — демократических и социалистических элементов, но и в виде усиления внутренних нигилистических тенденций.

Поскольку речь идет об обществе в целом и о его культуре, то кризисом неизбежно оказывается в той или иной степени затронут каждый человек, а это придает данному процессу радикальный характер. «Быть радикальным,— указывал К. Маркс,— значит понять вещь в ее корне. Но корнем является для человека сам человек» [2]. Таким образом, теоретические истоки кризиса ведут

[1] *Marcuse H.* L'Homme unidimensionnel. P., 1968, p. 30.
[2] *Маркс К., Энгельс* Ф. Соч., т. 1, с. 422.

непосредственно к философии, где артикулируются все понятия о человеке, а конкретнее, к питающей буржуазную массовую культуру идеалистической философии как сциентистского, так и метафизического, умозрительно-спекулятивного толка, рассмотрению которых будет посвящен следующий раздел книги.

Здесь же требует объяснения факт относительно терпимого отношения к «новым левым» буржуазных политиков, хотя экстремизм первых порой приводил даже к проповедям и практике терроризма. Очевидно, объяснение этому факту следует искать в аналогии с тем, что еще в середине прошлого века подметили К. Маркс и Ф. Энгельс во взаимоотношениях между полицией и богемно-люмпенским терроризмом: «Полиция терпит заговорщические общества и вовсе не только как неизбежное зло. Она терпит их как легко поддающиеся надзору... мастерские по производству мятежей, ставших во Франции столь же необходимым средством управления, как и сама полиция, и, наконец, как место вербовки своих собственных политических шпиков» [1].

Конечно, было бы неправомерно рассматривать «контркультуру» как полностью управляемую и даже инспирируемую властями, то есть не как оппозиционное движение, с которым капиталисты пытались справиться, а как послушный инструмент, использованный ими в собственных целях. Столь упрощенное понимание совпало бы с утопическими мечтаниями буржуазных технократов от политики. «Неизбежное зло» остается таковым даже в том случае, когда его используют, говоря словами Маркса, «и вовсе не только как неизбежное зло». При всем том оно является чересчур дорогим удовольствием, без которого явно предпочтительнее обойтись. Но поскольку уж оно появилось, то лучший способ с ним «справиться» — его выхолостить и поглотить, интегрировать: когда можно приручить, нет надобности особенно проучать. Тем более что «новые левые» оказались отнюдь не однородными выразителями протеста, а, наоборот, сильно дифференцированными и нестойкими. Их нонконформизм был, скорее, конформизмом навыворот. Конформистский карьерист и нонконформистский бунтарь представляют собой две стороны единой индивидуалистической психологии. Поэтому нонконформизм, в отличие от подлинной революционности, вполне интегрируем в рамках буржуазного сознания, более того, является одним из закономерных проявлений этого сознания в эпоху общего кризиса капитализма.

Формы нонконформизма чрезвычайно разнообразны. К нему можно причислить в известном смысле и некоторых либералов с их ирреальными надеждами на улучшение современного государственно-монополистического общества и самоисцеление от разъедающих его организм болезней, с их увещеваниями о сосу-

[1] ***Маркс К., Энгельс Ф.*** **Соч., т. 7, с. 288.**

ществовании с «контркультурой», которая воспринималась ими поначалу как реальная враждебная капитализму сила. К нонконформизму примыкали беззаботно-гедонистичные битники, «дети-цветы» хиппи, безвольные йиппи, жестокие гаммлеры, диковинно-экстравагантные агрессивные панки и некоторые другие сравнительно немногочисленные, но шокирующие выразители оппозиционных настроений, протест которых ограничивался «низшими» сферами культуры и выражался в неприятии норм повседневной жизни, не затрагивая политики, даже подчеркнуто декларируя иногда поликофобию.

Интересующий нас процесс интеграции «контркультуры» буржуазной массовой культурой был предопределен рядом обстоятельств.

Ему способствовал уже *фатализм отчаяния,* который пронизывал мировоззрение «новых левых». Их идеологи, в том числе Г. Маркузе, признавая, что в развитом капиталистическом обществе социальные противоречия обострились, утверждали, что социальные столкновения, наоборот, притупились, ибо технический прогресс позволил ввести несравненно более результативные, незаметные и даже «приятные» формы контроля над умонастроениями людей, которые неизбежно вели к политическому регрессу. «Технический прогресс укрепляет всю систему господства и координации, которая, в свою очередь, направляет прогресс и создает такие формы жизни (и власти), которые как бы примиряют с системой оппозиционные силы и тем самым обрекают на неуспех всякий протест во имя исторической перспективы и освобождения человека» *.

Одним словом, антитехнологический нонконформизм «новых левых» питался теми же соками, даже оперировал в некоторых случаях теми же аргументами, что и конформизм технократов-оптимистов типа Э. Шилза. Только респектабельные плюсы заменены безнадежными минусами; свести же их в одно уравнение для правящих кругов было действительно «делом техники». Тем более что можно было спекулировать на гегемонистских амбициях интеллигенции: переход основной части последней в ряды наемных работников, ставящий ее как бы «между» буржуазией и рабочим классом, порождал нередко иллюзию отрыва от обоих, противостояния им, возможности использования исключительности своего положения для завоевания руководящей роли. Однако быстрое отрезвление и осознание исторической бесперспективности борьбы сразу против двух главных сил общества привело к резкой смене настроений, к ощущению безысходности и изоляции.

Всплеск волны интеллектуального пессимизма в 70-х годах обнажил беззащитность классово бесхребетной «контркультуры»

[1] ***Marcuse H.*** **L'Homme unidimensionnel, p. 18.**

и сделал ее легкой добычей всеядной массовой. Французский писатель и публицист Режи Дебре с горечью констатировал парадоксальный, с его точки зрения, факт: многие бывшие бунтари из числа «новых левых» вскоре оказались в среде интеллектуальной элиты, которая занимает ключевые посты в буржуазном пропагандистском аппарате [1].

Лишь те элементы «контркультуры», которые с самого начала тяготели не к стихийно-эмоциональному, а к организованному и идеологически осознанному протесту против современных форм социального гнета, политической реакции и антигуманизма, смогли слиться с общим фронтом прогрессивного искусства, перейти с периферии в центр потока демократической борьбы.

Процессу интеграции основной части молодежной «контркультуры» с буржуазной массовой культурой немало способствовал также *левацкий экстремизм,* сыгравший роль детонатора не движения, а перерождения политически неопытного студенчества. Такой либеральный наблюдатель, как американский социолог Ален Трахтенберг, обостренно ощутивший «метафизическую вину контркультуры», отмечал, что тотальное отрицание ею всех традиционных идеалов объективно укрепляет те господствующие институты, против которых она на словах сама выступает, а безудержное прославление почти исключительно так называемого поп-искусства во всех его формах демонстрирует лишь отчужденность экстремистской молодежи. Ее нетерпимость, афишируемое неприятие подлинных духовных ценностей, презрение к теории и стремление подменять последнюю громкими лозунгами свидетельствуют, что выхолащивание смысла бунта зашло чрезвычайно далеко, что на деле именно «конформизм неожиданно восторжествовала самом лагере мятежа». И как итог следует заключение: «Студенческий радикализм отклоняется от демократических и социалистических устремлений, поворачивая в сторону «антикультуры» (то есть буржуазно-массовой культуры.— *А. К.),* которая уже подчинила своему влиянию столь многих американцев» [2].

«Субкультура протеста» патронировала преимущественно те сферы музыки, живописи, скульптуры и других искусств, которые объединяются названием поп-феномена (в кинематографе она оказала влияние также на итальянское «кино контестации», не перешагнувшее, однако, из-за своей усложненной стилистики через «порог массовости», а в театре вызвала поветрие, связанное с отказом от жизнеподобия, организованного сюжета и т. д., в части своей, а именно в хэппенинге, перевалившего через такой «порог»). *Социологически* трансформация авангардистского, чуть ли не «подпольного» поначалу течения поп-арта в массовое [3] всецело

[1] *Debray R.* Le pouroir intellectual en France. P., 1979, p. 129.

[2] Dissent, N. Y., 1969, November — December, p. 504.

[3] Эстетические аспекты этого явления подробно рассмотрены в соответствующем разделе нашей книги.

связана с обусловленностью его возникновения и вырождения кризисом позднебуржуазного общества, с негативной зависимостью его критического содержания от критикуемого объекта — от технократической, манипулирующей, потребительской цивилизации. Эта трансформация обусловлена также внутренним родством иррационалистического, антиинтеллектуального, «экстатического» поп-искусства с бездуховной «исконной» буржуазной массовой культурой. ««Разум» и «логика» превратились теперь в ругательные слова, в отмершие понятия; на смену им пришли слова «эмоции» и «импульсы»,— констатировал американский журнал «Тайм».— «Сознание», «рациональное» считаются понятиями поверхностными, а противоположное им иррациональное начало стало вызывать живейший интерес, почитаться глубоким и естественным... Норма, непатологичность вызывает презрение и считается проявлением ограниченности и буржуазности... Вакхический культ безумия *розит заполнить все виды искусства» •.

Уже само оперирование понятием буржуазности, немыслимое прежде в таком архибуржуазном органе, как журнал «Тайм», означает, что ассимиляция истэблишментом терминологии «контркультуры», а значит, и ее содержания, экспрессивных стилеобразующих форм представляет собой уже свершившийся факт. В самом деле, *любое* — иногда даже нарочито антикультурное, антиэстетическое, аморальное — деяние, возводившееся «новыми левыми» в ранг ангыкапиталистического, оказалось почти сразу поставленным на службу ярсжапиталистическим интересам. Бывший глава партии «Белые пантеры» Джон Синклер в связи с этим заметил: «Когда музыка представляет собой подпольное явление, независимое от истэблишмента,— это одно дело, но с того момента, когда она перестает быть таковым, ее начинает поглощать бизнес... Поп-музыкантов взяли на откуп, а их произведения стали продавать, словно сосиски» [2].

Это тем более легко было сделать, что подобное искусство в значительной степени питалось «интуитивным самовыражением» сочинителей, исполнителей, слушателей. «Музыка — это в конечном счете бегство от действительности, она отрешает тебя от всего вокруг,— признался в интервью бывший кумир американского бунтующего студенчества гитарист Эрик Клэптон.— Так действуют наркотики, то же самое делает и наша музыка. Они идут рука об руку» [3]. Далеко не случайно мрачный и непричесанный экс-бунтарь из знаменитого ансамбля «Роллинг Стоунз» Мик Джеггер превратился в «истого денди» и «лучшего в мире шоумена». Это лишь один характерный случай из многих сотен.

[1] **Time, N. Y., 1972, March 13.**
[2] **The New York Times Magazine, 1973, October 28.**
[3] **Time, 1974, July 15.**

Круг замкнулся. Звенья его цепи закладывались еще в разгар событий 60-х годов, когда индустрия развлечений начала превращать в обычную моду все приметы и внешние атрибуты «контркультуры», даже трансформировать в бутафорию символы молодежных восстаний: «тиражированные» булыжники из пластмассы украсили тогда витрины самых фешенебельных магазинов и письменные столы самых консервативных политиков.

В этом смысле показательна и метаморфоза, которую претерпели «сексуально-революционная» фразеология «новых левых» и отказ от эротических ограничений в «нудистской» практике авангардистского экстремизма в искусстве и литературе. По своим исходным задачам «сексуальная революция», провозгласившая «свободу чувств», была враждебна порнографии, в основе которой лежит не естественная, здоровая чувственность, а извращенная, предназначенная быть блудом для глаз. Но, приведя лишь к свободе изображения низменных инстинктов, «сексуальная революция» по своим конечным результатам свелась к триумфальному шествию именно порнографии. Как отмечал автор книги «Неофилы» Ч. Букер, «в конце 50-х годов секс приобрел огромное значение и вызвал сильную озабоченность, но при этом не столько секс сам по себе, сколько навязчивая идея секса, имидж секса, запечатленный буквами и красками, разглашенный объявлениями, распространенный фильмами повышенной «смелости», «полемическими» статьями в прессе и «откровенными» романами» [1].

Принимая во внимание, что цензурный запрет на «Декамерона» Боккаччо в США и Англии был снят лишь в 1954 г., а уже примерно десятилетие спустя газетные фельетонисты с горьким юмором писали о необходимости обладать чрезвычайной смелостью, чтобы сочинять непорнографические романы, можно себе представить темпы и масштабы происшедших изменений, спровоцированных «контркультурой» «новых левых». Уместно в связи с этим вспомнить слова К. Маркса и Ф. Энгельса, сказанные ими в адрес современных им анархистов: «Эти всеразрушительные анархисты, которые хотят все привести в состояние аморфности, чтобы установить анархию в области нравственности, доводят до крайности буржуазную безнравственность» [2].

Поиски идейно аморфными нонконформистами мифической «тотальной свободы» по ту сторону морали и духовности закономерно привели к реальному тотальному исходу — бросили их в засасывающую пучину конформистской массовой культуры.

Создав свой экстравагантный, «вседозволяющий» и эскапистский мир, жрецы «контркультуры» тешили себя надеждами утвердить его в сознании западной молодежи в качестве «самой подлинной

[1] *Booker CH.* The Neophiliacs. Boston, 1970, p. 34.
[2] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 18, с. 415.

жизни». Победа буржуазной массовой культуры в борьбе за души и умы молодежной аудитории была для нее особенно важна, ибо как раз эта аудитория количественно доминирует среди ее потребителей. Кроме того, молодежь (во всяком случае, часть ее) в силу своей идеологической незрелости, экспансивности, увлеченности представляет собой наиболее «благодарный материал». Западные социологи и политологи (Гизельхер Шмидт и многие другие) подчеркивают значение идола подростка — тинейджера, созданного хозяевами средств массовой коммуникации и даже промышленностью, выпускающей одежду, которая «открыла» для себя нового массового потребителя со специфическими покупательскими интересами и модой.

Таким образом, потребовалось всего несколько лет, чтобы молодежная разновидность культуры полностью стала достоянием буржуазной массовой, важнейшей ее подсистемой, искусственный продукт которой послужил допингом для ее омоложения, даже временной и частичной, но активной псевдополитизации, то есть для крайне необходимого ее боссам эрзац-контрпрорыва из быта в бытие. С этим мнимым контрпрорывом связано стремление паразитировать на политической проблематике прогрессивной художественной культуры, которое наложило неизгладимую и своеобразную печать на широкую область современной эстетики буржуазного массового искусства. Один из лидеров американских «новых левых», Джек Ньюфилд, сетовал по этому поводу, что «подновленная» массовая культура профанирует любые радикальные цели и самый искренний протест подается теперь в виде заурядного эстрадного представления [1].

На современной буржуазной эстраде не появляются зато типичные представители нового поколения западной молодежи. Для многих миллионов рабочих и интеллектуалов характерно отнюдь не былое отвращение к труду сынков средних и высших слоев «массового общества», не стремление к «индивидуальной самореализации» в досуге, а вынужденное безделье и нереализованное общезначимое самоосуществление в трудовой деятельности. Вспоминает о них время от времени лишь пресса, и почти всегда с тревогой. Образчиком может служить следующее высказывание американского консервативного журнала «Ньюсуик»: «Они сегодня стоят на углах улиц или перед объявлениями о найме на работу. Многие не окончили школу и не имеют никакой специальности. Но есть и такие, что учились в университетах, овладевая профессиями, которым нигде нет применения. Родившись в период «демографического взрыва» 60-х годов, они достигли зрелости в годы экономического кризиса 80-х и стали его самой трагической жертвой. «Мы создаем потерянное поколение,— предостерегает представитель Европейско-

[1] The New Left; A Collection of Essays. Boston, 1969, p. 426.

го экономического сообщества, занимающийся социальными проб-1 лемами.— Работы у них не будет, и в их сознании глубоко укоренится чувство, что они «лишние люди». Это «взрывоопасный мате^ риал»...

Большинство молодых безработных в США и Западной Европе, по-видимому, потеряли всякую надежду на то, что правительства окажут им какую-то помощь. И если не всегда такое ощущение безнадежности приводит их в мир уголовников, «выходы», которые они для себя находят, весьма печальны. В Италии, где безработица среди молодежи достигает 34,2%, многие юноши и девушки идут на временную работу в так называемой «подпольной» экономике, где хозяева предприятий нанимают людей «неофициально», не заключая с ними договоров... Что бы ни делали правительства, перспектива занятости для молодежи вряд ли хоть сколько-нибудь улучшится в ближайшем будущем. «Если мы ничего не сделаем для этих молодых людей,— предостерегает Айвор Ричард, член комиссии ЕЭС по социальным вопросам,—они придут к выводу, что ничем не обязаны нашему обществу. А это, по моему мнению, прямой путь к конфронтации в будущем» [1],

Предвидимое западными социологами обострение классовой борьбы, столь несхожее с бунтом аморфных и одновременно экстремистских «новых левых», уже по самому своему характеру выходит, очевидно, за рамки возможностей интеграции. Опыт движения 60-х годов в преодолении кризисных проблем, порожденных буржуазным обществом, не может служить опорой в будущем. Иными словами, следует ожидать также неизбежные следствия социальных потрясений и в области культуры.

«Мир плохого вкуса» и «артизация плохого мира»

Несмотря на отмеченные выше моменты, культура *реального* капиталистического общества, в отличие от упрощенной культурологической схемы, созданной теоретиками мифического «массового общества», демонстрирует способность к гибким перестройкам в соответствии с требованиями времени, даже порой к резкому изменению своей «оболочки», видимости и некоторых типологических качеств при сохранении, конечно, основных сущностных характеристик.

В этом отношении она созвучна наиболее характерным особенностям общего социально-политического и художественного развития XX столетия. Как отмечал еще К. Маркс, исторический процесс в условиях господства капитала реализуется в антагонистических

[1] **Newsweek, N. Y., 1983, May 9.**

формах общественного единства [1]. Такое единство проявляется в наше время в числе других и в феномене *массовости*.

В широком, социологическом смысле слова массовость во многом определяет вообще весь духовный климат эпохи, самые различные аспекты современной жизни и сознания людей. Именно наш век стал свидетелем беспримерных во всей истории человечества массовых революционных и национально-освободительных движений. Не случайно и то, что единственной сильной стороной бунтарства тех же «новых левых», истоком его динамизма была ориентация на развертывание массовых форм борьбы. В известной мере преодолев изначальные авангардистские настроения и создав благоприятную ситуацию для привлечения различных слоев западной интеллигенции, молодежное движение смогло в силу этого раздвинуть на время плацдармы своей борьбы.

Нынешние поколения живут в условиях возрастающей интенсивности общественных процессов, что вызвано не в последнюю очередь действительно глобальными следствиями научно-технического прогресса, не говоря уже о демографическом «взрыве». Наука совершает гигантские скачки в использовании принципиально новых способов познания реальности, освоения прежде неизвестных ей пластов и глубин. Искусство, столкнувшись с чрезвычайно усложнившейся действительностью, следует в своем развитии диалектическому принципу единства противоположностей: оно ищет и часто находит органичное сочетание, казалось бы, взаимоисключающих эстетических решений.

Убедительные примеры дает в этом смысле архитектура. Использование новых материалов, новой техники, новых идей позволило ей добиться в лучших образцах решения практических и эстетических задач совмещения массового и индивидуального начала: сочетание пространственного размаха, которого требует скопление множества людей, с пластическим уютом, который необходим для душевного комфорта отдельной личности. Будь то жилые комплексы или зоны отдыха, аэровокзалы или стадионы — всюду ощущается стремление достичь мощного хорового звучания в неразрывном единстве с бытовой интимностью. Понятен поэтому пафос работы английского архитектора Митчела Леонарда, раскрывающийся уже в названии — «Гуманизация пространства». Акцент в ней делается на призвании архитектуры неизменно окружать человека, «сопутствовать» ему на каждом шагу, быть для него как бы второй природой.

Во всей художественной биографии XX столетия прослеживаются качественные превращения массового и индивидуального в их противодействии и вместе с тем в их единстве и взаимном обогащении. Поскольку же искусство чаще всего выполняет разные

[1] См.: *Маркс К., Энгельс* Ф. Соч., т. 46, ч. I, с. 102.

функции в разных социальных системах современности, то и решается эта проблема по-разному. Принципиально важен здесь *идеологический* водораздел: кому — народу или верхушке общественной пирамиды — и чему — познанию, преодолению многосложностей жизни или уводу от них, превратному отражению их — служит господствующее искусство.

Благодаря целеустремленному, высокогуманистическому курсу Коммунистической партии и правительства Советского Союза приобщение нашего народа к достижениям культуры вызывает объективную тенденцию неизмеримо более быстрого, чем в капиталистическом мире, расширения у трудящихся круга социально-культурных потребностей, повышения их духовного уровня.

Антагонистические формы общественного единства в капиталистическом обществе находят отражение в образе жизни, ценностных критериях, эстетических запросах. Вместо гармоничного сочетания интересов отдельного человека и всего коллектива здесь на первый план выдвигается сверхзадача — обеспечение программированного поведения составных элементов «массы», внедрение в личностное и общественное мышление стандартно-унифицированных систем мировосприятия. Антигуманистическое противопоставление индивида массе, культивирование «надличных» ценностей, формирование группового (буржуазного) самосознания служат целям производства «необходимого и выгодного продукта», в том числе и такого «продукта», как сам человек, который наделяется двумя социальными ролями: специалиста-профессионала и массового потребителя. В прокрустово ложе этих ролей искусственно втискиваются его духовные рационы и возможности участия в создании общественного целого.

Сверхзадача регулируемой ориентации людей находит отражение в искусстве как в специфических содержательных и стилистических моментах, так и в самой структуре художественного подхода. Смысл последнего — утверждение безличностно-массового штампа в противовес личностно-индивидуальной самобытности, зрелищных инстинктов — в ущерб подлинно эстетическим переживаниям. Если элитарный модернизм, противопоставляя индивидуальное и массовое, возводит в абсолют абстрактного индивида, то буржуазная массовая культура нацелена, наоборот, на его нивелировку и с помощью рекламных заклинаний, психологических стереотипов и иррациональных верований создает фетиш «всеобщей массовости».

Конфликт на Западе между индивидом и массой, человеком и коллективом порожден самой системой буржуазных социальных отношений. Он распространяется на все без исключения сферы жизнедеятельности. Не случайно архитектор Оскар Нимейер подчеркивает в своих высказываниях, что даже такое, казалось бы, сугубо нейтральное в идеологическом отношении искусство, как

архитектура и градостроительство, неизменно социально, ибо *прямо обращено к человеку,* «Я думал,— замечает этот зодчий-новатор,— как, впрочем, думаю и теперь, что при отсутствии справедливого распределения богатств между всеми слоями населения основная цель архитектуры, или, иными словами, ее социальная база, очень ограниченна, и работа архитектора сводится лишь к удовлетворению капризов зажиточных классов... Проблема, если мы действительно хотим организовать жизнь в интересах человека, заключается прежде всего в том, чтобы добиться справедливой социальной базы...» *

Большая часть видов искусства не только прямо, но и *идейно-активно нацелена на человека.* Социальный, психологический, духовный, художественный конфликт буржуазное сознание (и практика в сфере культуры) стремится разрешить здесь путем абсолютизации одного из двух начал: индивидуального или массового. При этом содержание эстетических идеалов зависит от особенностей буржуазных общественных отношений. Рамки этих отношений обусловливают неизбежность одностороннего выхолащивания полноты сложившихся в XX столетии исторических взаимоотношений «индивид — масса».

Эту дилемму образно представил негритянский писатель Джеймс Болдуин: «Быть может, жизнь и не походит на ту выдержанную в черных тонах, неизъяснимо прекрасную, полную таинственности и духа одиночества картину, какой обычно предстает она в сознании художника; но она, во всяком случае, и не та, залитая солнцем площадка для игр, на которой американцы столь часто теряют сначала личность, а потом и душу» [2]. Под «площадкой для игр» Болдуин подразумевает массовую культуру, «возбуждающее стремление к покою духа и тела», а под «выдержанной в черных тонах», но «прекрасной» картиной одиночества — культуру, отмеченную талантом индивидуальности.

Не менее драматично, хотя и в менее возвышенных словах, обрисовал ситуацию известный уже нам американский социолог Б. Розенберг: «Массовые коммуникации обнаруживают такую обескураживающую способность распространения тирании в царстве культуры, что нам остается только содрогнуться при мысли о том, как могут использовать их недобросовестные политики. Содрогнуться и укрепить себя. Как? Я думаю, надо просто выработать более уважительное отношение к нашему собрату — человеку. Я стою на том, что противоядием массовой культуре является культура высокая, что высокая культура есть искусство и знание и что эти продукты потенциально доступны каждому, кто не страдает тяжелым умственным расстройством» [3].

[1] **Новый мир, 1976, № 7, с. 268.**
[2] **Писатели США о литературе. М., 1974, с. 340.**
[3] **Mass Culture Revisited, p. 9.**

Все это, может быть, в какой-то степени и правильно, однако слишком абстрактно. А в несостоятельности абстрактного, внеклассового подхода к социокультурным проблемам мы уже могли убедиться.

Хотя монолитной буржуазной культуры не существует, тем не менее возникновение тенденции к отрицанию ее дуализма и переносу центра тяжести на «массовидные» формы служит знамением времени и свидетельствует об изменениях, происшедших в общественном сознании. Что же касается рассуждений о якобы полном слиянии двух разновидностей буржуазной культуры, то они базируются преимущественно на таком все же частном явлении, как поп-арт, трансформации которого, как уже отмечалось, обусловлены в не малой степени социально-политическими причинами. Между тем омассовлению не подверглись и «новый роман», и «конкретная поэзия», и «гиперреализм», и «концептуальное искусство», и множество других школ в живописи и скульптуре, а также чисто элитарные формы в театре, кино. (Например, картины 1976 г. «Татарская пустыня» итальянского режиссера Валерио Дзурлини и «Провидение» француза Алена Рене. Последняя перекликается своей усложненной стилистикой с таким образцом киноэлитаризма, как его нашумевший в свое время фильм «В прошлом году в Мариенбаде». К числу более поздних элитарных произведений относятся, например, фильмы Федерико Феллини 80-х годов «Город женщин» и «А корабль плывет», картина «Контракт рисовальщика» английского режиссера Питера Гринауэя, а также ряд других фильмов, выпущенных за последние годы английскими кинодеятелями.)

Если же возвратиться к введенному некоторыми влиятельными буржуазными социологами-оптимистами качественному трехступенчатому делению «культуры вообще», то оно опирается не на научные, а на субъективные критерии.

Не являются достаточно убедительными и другие концепции буржуазных теоретиков относительно мнимой однородности культуры. Их можно подразделить на две основные категории.

1. Долгое время была господствующей концепция *гомогенизации* культуры, о которой нам уже приходилось вкратце говорить. Априорно признавая наличие высокой культуры (неправильно интерпретируемой применительно к нашему веку преимущественно как модернистской), сторонники этой точки зрения понимали под гомогенностью смешение элементов «низшей» и «высшей» культур, которое приводит к однообразию, тривиальной стандартизации, утрате различий в значении художественных, познавательных, информативных ценностей.

Гомогенизация, ведущая к «омассовлению» всей культуры, осуществляется, согласно взглядам социологов-пессимистов, разными путями. В одних случаях элементы культуры высшего уровня

подвергаются переработке в духе упрощения, делающего их доступными для широкой публики *(упрощающая гомогенизация).* При этом подчеркивается, что существует различие между процессами гомогенизации в области культуры художественной и духовной. Элементы высшего уровня в духовной культуре (например, науке) вообще доводятся до широкой аудитории, как правило, лишь с помощью упрощения. Подобная популяризация не вызывает особых протестов. Поэтому явление гомогенизации рассматривается главным образом применительно к искусству и художественной литературе.

Под видом демократизации искусства и приближения массового читателя или зрителя к великим произведениям прошлого и настоящего функционеры массовой культуры большей частью фальсифицируют художественную сокровищницу и обманывают потребителей. Произведения искусства нередко подменяются дешевыми суррогатами в соответствии с задачей обеспечения развлечения. В качестве примера такого рода «адаптации» в области литературы обычно приводятся обработка «Анны Карениной» в виде комиксов и бесчисленные экранизации этого и других произведений высокой литературы, низведение их до потребительского товара путем сведения к самой элементарной визуальной форме.

Однако поскольку массовая культура иногда все же указывает потребителям путь, ведущий к великим произведениям искусства, то некоторые буржуазные социологи находят даже в этих случаях «смягчающие вину обстоятельства» и считают, что окончательная оценка упрощающей гомогенизации должна базироваться на установлении баланса отрицательной и положительной сторон ее воздействия: насколько тормозится интерес людей к художественным произведениям высшего уровня из-за поверхностного удовлетворения продуктами вульгаризированного искусства и насколько стимулируется этим «окольным путем» интерес к знакомству с оригиналом (социологические исследования восприятия культуры нередко обнаруживали и такой эффект упрощающей гомогенизации). Буржуазные социологи чаще всего занимают двойственную позицию в оценке следствий упрощающей гомогенизации, в отличие от большинства художественных критиков, видящих в ней лишь профанацию и фальсификацию настоящего искусства.

Другой тип гомогенизации представляет собой, согласно взглядам приверженцев этой теории, прямую противоположность первому. Это *имманентная гомогенизация,* то есть включение в продукт культуры высшего уровня элементов, могущих привлечь интерес широкой публики (главным образом сцен секса и насилия). Предполагается, что такое включение сознательно осуществляется самим автором в процессе создания художественного произведения. При имманентной гомогенизации под внешней простотой бывает скрыто глубокое содержание.

Самой типичной формой считается, однако, *механическая гомогенизация*. Она отличается от упрощающего типа тем, что основана не на каких-либо изменениях в содержании произведений, принадлежащих к культуре высшего уровня, а на перенесении этих произведений нетронутыми в распоряжение средств массовой коммуникации и на тиражировании их в общем потоке низкопробной продукции.

С самого начала бурного развития массовой культуры в ней выявились две специфические тенденции. Первая возникла из стихийной, ничем не регламентируемой коммерческой деятельности, преследующей цели наживы на растущих потребностях в продукции культуры. Вторая явилась результатом организованной деятельности различных социальных институтов, руководствующихся воспитательными целями. В коммерческой системе гомогенизация служит целям удовлетворения спроса на рынке, а продукты «высшей» культуры, включенные в кругооборот массового производства и распределения, рассматриваются точно так же, как всякие другие продукты символической или несимволической культуры, то есть в качестве товаров. Для их рекламы используются те же средства, что и для рекламы пошлой книжонки или скабрезного фильма. Они включаются в целостную совокупность средств развлечения. При этом происходит нивелировка всех элементов, взятых из самых различных, порой даже сугубо условных, пластов культуры (вроде кича или рекламы). Но и при второй тенденции, оплодотворенной «серьезными намерениями», опасность гомогенизации не исчезает. В США, например, любая радио- или телепередача может быть прервана рекламными вставками или, во всяком случае, начаться и закончиться прославлением зубной пасты, чулок, бюстгальтеров.

Рынок постоянно требует огромного количества новых «товаров». Это толкает бизнесменов буржуазной массовой культуры к максимально широкому использованию всех доступных произведений, имеющих какой-либо шанс дойти до потребителя. «Товары» берутся также из наследия прошлого, и потому между культурой высшего уровня и собственно массовой культурой происходит постоянный процесс обмена, осуществляющийся по определенным правилам селекции. Последние подчиняются как идеологическим принципам, так и коммерческим интересам. Поскольку в функционировании массовой культуры эти интересы играют важнейшую роль, постольку гомогенизация осуществляется на основе трактовки содержания произведений высокого искусства как равноправных компонентов любой другой продукции культуры. Высокой культуре отказывается в привилегированном положении и при определении количественного ее соотношения с элементами совсем иного ценностного уровня, ибо страх перед потерей потребителя толкает предпринимателей ориентироваться прежде всего на «распространенные» запросы и вкусы.

Некоторые буржуазные социологи утешаются в данном случае тем, что даже сравнительно небольшая аудитория массовой культуры все же исчисляется огромными массами зрителей и слушателей. Они ссылаются, например, на передачу «Гамлета» по третьей программе Би-би-си, которая собрала аудиторию в 400 тыс. человек. Это, конечно, значительно меньше аудитории популярных развлекательных передач, однако потребовалось бы много месяцев для того, чтобы со спектаклем ознакомилось такое же количество людей в обычном театре. Таким образом, механическая гомогенизация приводит к тому, что по крайней мере часть наследия культуры высшего уровня становится потенциальным достоянием широкого круга людей и тем самым способствует значительному расширению сферы влияния этой культуры.

Подобного рода факты привели автора книги «Непринужденная муза: популярные искусства в Америке» Р. Ная к выводу, что «распространенное представление о существовании беспомощной массовой публики и всевластных групп манипуляторов не отражает истинные — сложные и тонкие — взаимоотношения между средствами культурной коммуникации и публикой... Проведенные исследования как будто дают основание считать, что проникновение массовых средств информации в общество сопровождается возрастающим участием (и, возможно, возрастающим признанием) искусства всех уровней» *К*

Механическая гомогенизация часто ставит потребителя перед никак не классифицированным разнообразием содержания и уровней отдельных элементов культуры. Она создает потребителю возможность выбора, но не указывает при этом ориентира, который соответствовал бы какой-либо системе ценностей. Наоборот, происходит размывание иерархии ценностей не только по отношению к созданиям науки или искусства, но и в самой форме их восприятия. Если механическая гомогенизация и не деформирует произведение, скажем роман Хемингуэя или Моруа, посредством вмешательства в его содержание, то внешний вид книги и окружающая обстановка («зазывная» картинка на обложке и близкое соседство с детективами на полках киоска) оказывают влияние на сознание покупателя и могут выработать у него превратные ожидания в отношении содержания произведения, что отразится на его восприятии.

Читатель, выбравший в магазине томик с повестями Уильяма Фолкнера, руководствуясь картинкой на обложке, найдет на первой странице информацию, играющую роль введения: «Прибежище» — это современное классическое произведение Фолкнера, проданное издательством в количестве свыше миллиона экземпляров; в нем рассказывается история похищения Темпль сумасшедшим гангсте-

[1] ***Nue R.*** **The Unembarrassed Muse: the Populare Arts in America. N. Y., 1974, p. 419.**

ром-извращенцем и описываются события, происшедшие в течение тех потрясающих, ужасающих недель, которые она с ним провела. Это написанная мощными мазками удивительная картина кошмарного мира, в котором женщины и мужчины отбрасывают принципы, руководящие обычными людьми. «Реквием для монахини» — мастерски написанное продолжение истории — это патетический момент в семье Темпль Дрейк, когда через десять лет после свадьбы под влиянием навязчивой идеи, порожденной ее старыми ошибками, Темпль совершает трагические действия, освобождающие ее в конце концов от чувства вины» \.

Механическая гомогенизация приводит к тому, что художественному произведению может быть придано то значение, которое указано в его рекламной интерпретации. Повесть Фолкнера «Прибежище», прочитанная и понятая частью читателей в духе процитированной формулы-комментария, легко ассоциируется с такой гангстерской любовной историей, как «Нет орхидей для мисс Блэндиш» Д. Чейза.

Конечно, категорическое отрицание механической гомогенизации, опирающееся на убеждение в невозможности сочетания произведений, которые относятся к разным уровням культуры, нельзя признать полностью обоснованным. Такого рода взгляды представляют собой эхо элитарной позиции, приведшей в свое время Ницше к оценке популярных, читаемых всем миром романов как плохих, «дурно пахнущих» книг. Тем не менее условия распространения средствами массовой коммуникации произведений, относящихся к подлинному искусству, нельзя не учитывать. Трудно поверить в то, что банальные, пошлые комментарии к «Отелло» могут снизвести этот шедевр в сознании каждого читателя до уровня бульварной мелодрамы, а «Прибежище» — до уровня среднего детективного романа. Однако принцип стирания различий между разными уровнями культуры порождает в какой-то степени общее упрощающее восприятие произведений.

При этом проблема заключается далеко не только в способах, которыми осуществляется реклама высокой культуры в условиях коммерческой организации тиражирования. Значение массовой культуры с социологической точки зрения обусловливается не просто суммой разнородной, в массовом порядке распространяемой продукции культуры, но также и *степенью* их влияния на сознание людей. А она зависит от многих факторов, например от того, насколько сохранен в той или иной стране традиционный престиж подлинного искусства в классических и современных образцах. Она зависит и от случайностей конъюнктуры, и от чисто психологических факторов. Так, различным является отношение к дорогой книге, купленной специально для личной библиотеки, и к книге, приобретенной на станции

[1] ***Faulkner W.*** **Sanctuary and Requem for a Nun. N. Y., 1954.**

метро или остановке автобуса вместе с газетой и пачкой сигарет и нередко выбрасываемой вместе с прочитанным журналом и окурками. Подобное различие существует также между концертом в филармонии и музыкой, передаваемой по радио и сопровождающей работу по дому; между просмотром спектакля в театре и знакомством с ним по телевизору (тем более что телепередачи по обыкновению часто смотрятся в кругу семьи или знакомых на «фоне» разговоров).

Массовое производство и распространение продукции культуры является неотъемлемой составной частью новейшей цивилизации. И потому процесс гомогенизации в известной мере определяет специфику и характер массовой культуры.

Вместе с тем ошибочно сводить массовую культуру целиком и полностью к упрощенному содержанию произведений, специально производимых *в* соответствии с принципом общего знаменателя.

Было бы неправильно утверждать, что сегодняшняя художественная жизнь на Западе характеризуется полным вытеснением культуры высшего уровня. В сущности, произведения этого типа имели в прошлом гораздо менее широкое распространение, чем в наши дни, благодаря тиражированию их в общем потоке с доминирующими элементами масскульта. Таким образом, гомогенизация в точном смысле слова имеет место лишь на низших уровнях культуры, которые питаются в числе других и образцами высокого искусства. Правда, нередко низший уровень культуры также оказывает влияние на высший.

Как видим, концепция гомогенности культуры во всех ее вариантах страдает множеством противоречий и упрощений, которые подрывают саму ее основу. Обусловливается это не недомыслием ее приверженцев, а объективной неспособностью буржуазной социологической мысли объяснить комплекс проблем, связанных с феноменом массовости в сфере культуры.

Ликвидация теми или иными средствами механической гомогенизации отнюдь не означала бы автоматического повышения уровня буржуазной массовой культуры. Скорее, напротив, это привело бы к лишению ее потребителей хотя бы фрагментарного контакта с произведениями подлинного искусства. Даже самые радикальные современные критики буржуазной массовой культуры не выдвигают программы немедленного коренного преобразования содержания и форм работы каналов культурной коммуникации путем заполнения их исключительно продуктами высшей культуры. Это было бы утопией, игнорирующей не только различия в интеллектуальном уровне разных групп населения, но также различия в запросах и интересах одних и тех же потребителей в зависимости от характера той или иной жизненной ситуации и от области духовной и художественной культуры, к которой они имеют пристрастие.

Некоторые критики массовой культуры в США предлагали в свое время осуществить специализацию средств популяризации культуры, с тем чтобы раздельно удовлетворять специальные и узкие интересы, интересы среднего уровня и широкой публики. Однако такого рода специализация привела бы лишь к устранению элементов высокой культуры из продуктов, предназначаемых для распространения среди широкой публики. Но это означало бы не победу, а поражение культуры высшего уровня. Подобные концепции также порождены болезнью элитаризма.

По сравнению с критикой самого принципа гомогенизации гораздо более обоснованной представляется критика *форм реализации* этого принципа и слабого участия культуры высшего уровня в общественной жизни Запада. Гомогенизация, основанная на введении элементов высокой культуры в продукцию, распространяемую массовыми средствами коммуникации, может в принципе быть инструментом демократизации художественных и духовных ценностей, особенно при условии существования хотя бы частичного общественного контроля над средствами массовой коммуникации. Для Англии большое значение в этом отношении имеет третья программа Би-би-си и конкурирующее с коммерческой сетью государственное телевидение. Во Франции отдельные положительные результаты достигаются благодаря усилиям, предпринимаемым министерством просвещения и многочисленными общественно-политическими институтами и организациями, прежде всего Французской коммунистической партией.

2. На смену несостоятельной в силу своей односторонности теории гомогенности культуры пришла концепция, которую можно определить как *функциональную.* Исходя из все той же фетишизации всеобщей массовости, она базируется на тезисе *универсального* значения массовой культуры для «массового общества». Культура, утверждают сторонники этой концепции, приобретает массовый характер не потому, что широковещательные каналы охватывают все более массовую аудиторию, но в силу того, что условия жизни широких масс людей приобретают все более одинаковый характер. Массовая *культура* фактически отождествляется ими с понятием образа жизни. Ей отводится функция включения личности в систему производства, потребления и других сторон жизнедеятельности общества. Массовое же *искусство* рассматривается в качестве видимой части айсберга, призванного не столько торпедировать художественно-эстетические вкусы народа, сколько служить опорой для цементирования «массового общества», социализации и адаптации в нем индивида путем расширения с помощью средств массовой коммуникации аудитории потребителей.

Тем самым массовая культура выступает как изначально нацеленная на «рядовое» сознание, как мощный усилитель обыденных представлений. В определенном смысле это «организация»

массового сознания, а также особая знаковая система, особый язык, на котором общаются, достигают взаимопонимания члены «массового общества», которое воспроизводит «массового человека», лишь задетого внешними признаками цивилизации, а на деле ограбленного ею.

С некоторыми из этих утверждений можно было бы согласиться, если бы в целом они не были сориентированы на мифическое бесклассовое «массовое общество» и не ставили бы знака равенства между культурой и образом жизни. Явления, стоящие за этими понятиями, взаимосвязаны, но не тождественны. Как известно, образ жизни представляет собой сложную социально-философскую категорию, распространяющуюся на различные области трудовой, политической, бытовой и, наконец, культурной деятельности, которые типичны для условий исторически конкретной общности людей. Образ жизни включает в себя и экономическую сторону бытия, определяемую понятием уровня жизни, и общественно-психологическую, охватывающую особенности поведения личности и социальных групп, сводимые к понятию стиля жизни, и т. д., то есть он соотносится и с базисом и с надстройкой. Попытка же расширительного толкования понятия «культура» приводит на деле к максимальному сужению возможностей ее классовой интерпретации. Потому-то идеологически активная основа буржуазной массовой культуры — массовое искусство нарочито выдается за свою противоположность — находящуюся у всех на виду и уже в силу этого малозначимую вершину мифического айсберга, именуемого «массовым обществом».

Впрочем, теоретики-«функционалисты» противоречат сами себе и уделяют преимущественное внимание именно искусств^ во всех его ипостасях.

Соглашаясь с тем, что правящая элита стремится к гомогенизации искусства для масс на низшем общем фундаменте, они подчеркивают, однако, что качественная характеристика результатов этой гомогенизации на различных этапах эволюции массовой культуры не остается неизменной. Выделяемые ими в качестве уровней массовой культуры три формы (фазы) — низкопробная, вульгарная культура, или кич, средняя, или мидкультура, и артизированная, или арткультура,— существуют, развиваются параллельно, а доминируют, по их мнению, последовательно. Причем в понятие доминанты вкладывается не статистический смысл (в этом плане всегда преобладал кич), а акцентировка общественного сознания. С такой поправкой выводится хронология: до 50-х годов лицо массовой культуры определялось кичем, в 50—60-х годах — кичем и мидом, с конца 60-х годов — всеми тремя формами с постепенным повышением значения артизации, которое в 70-х годах и начале текущего десятилетия возросло до своеобразной «новой волны» в массовой культуре.

Как объекту социологического исследования больше всего «повезло» кичу: литература о нем из года в год растет на Западе (и даже в социалистических странах). Но показательно, что об этом, казалось бы, самом простом явлении в ряду других феноменов буржуазной массовой культуры не существует единого мнения даже среди идейных единомышленников. Очевидно, не все здесь так просто, как представляется на первый взгляд.

Наиболее поверхностным является подход, замыкающий кич нормами самой примитивной мещанской эстетики с ее пристрастием к амурчикам, суперменовским красавцам, к завитушкам и кружавчикам, к слоникам и кошкам-копилкам, к олеографии и буколике. Большинство других исследователей с разной степенью обоснованности расширяют границы трактовки неразвитого, пошлого вкуса, выдвигая собственные критерии определения кича. Например, американские кинокритики и составители вышедшей десять лет назад своеобразной антологии-справочника по второсортной голливудской продукции Тодд Маккарти и Чарльз Флинн считают такими критериями следующие признаки: низкую себестоимость постановки, ее сугубо прагматическую цель — «сделать деньги» и шаблонную стереотипность построения произведения, к какому бы жанру оно ни принадлежало — к вестерну, детективу, фильму ужасов, мелодраме, комедии. Если подлинный художник сознательно или бессознательно стремится выполнить знаменитое требование Жана Кокто: «Удиви меня!», то создатель кич-продукции исходит из обратной посылки и доставляет нетребовательному зрителю удовлетворение от узнавания излюбленных ситуаций и персонажей-героев, максимально облегчает ему возможность получения удовольствия через стереотипный показ «красивой жизни», «хорошего парня», неизменно благополучной, счастливой развязки действия *.

Авторы и составители книги постарались максимально наполнить свою схему конкретным содержанием. В ней приводится перечень имен современных американских режиссеров кич-продукции, кинокомпаний, специализирующихся на выпуске кичевых фильмов, помещены интервью с рядом кинодеятелей, в том числе с режиссером Роджером Корменом, который прославился скандальными спекулятивными подделками под актуальную проблематику, начиная от тем молодежного бунтарства и кончая исследованиями космоса. Но как раз на этом пути они потерпели фиаско: конкретика оказалась в кричащем противоречии с их схемой. Если взять, к примеру, того же, казалось бы, «бесспорного» Роджера Кормена, то далеко не все его картины имели дешевый бюджет; почти всегда они преследовали вовсе не исключительно финансовые, а и. идеологические цели; наконец, в них нередко нарушались стереотипы сюжета,

* Kings of the Bs. Ed. by T. McCarthy and Ch. Flynn. N. Y., 1975, p. 6.

образов действующих лиц, даже хэппи энда (достаточно вспомнить гангстерский боевик «Кровавая мама»).

Методологический просчет подобного подхода заключается, очевидно, уже в том, что понятие собственно кича как самого нижнего слоя буржуазной массовой культуры подменяется обобщающей интерпретацией его в качестве некоего синонима последней, что позволяет сделать искаженный («смягченный») вывод о ее функциях и значимости в духовной жизни реального капиталистического (а не мифического «массового») общества.

К каким крайностям приводит подчас субъективизм в теоретических построениях и тем более в оценках, еще более наглядно показывают потуги некоторых западных социологов выискивать элементы кича не только в массовой, но и в модернистской, а подчас даже в высокой культуре прошлого и настоящего, подспудно тем самым как бы «облагораживая» и оправдывая его существование.

Сравнительно более гибкую позицию в этом отношении занял итальянский исследователь Джилло Дорфлес, автор ряда статей о киче и составитель объемистой антологии «Кич. Мир плохого вкуса». По его мнению, понятие «поистине плохого вкуса» никогда прежде не существовало и является порождением буржуазного строя. Конечно, в искусстве и литературе ранее были посредственные произведения и художественные неудачи, подвизались бесталанные ремесленники и эпигоны великих мастеров, но никогда не культивировалось явление, обладающее внешними признаками искусства, однако служащее его преднамеренной фальсификацией. Это не означает, оговаривается Дорфлес, что определенные продукты культуры нашего века не могут рассматриваться в качестве художественных постольку, поскольку не несут в себе определенных эстетических, социальных, психологических или технических качеств. Напротив, дизайн в принципе в не меньшей степени относится к искусству, чем поэзия, фильм — чем театральная пьеса, реклама — чем живопись. Суть проблемы в другом: позднебуржуазное общество придало значительной части искусства «абсолютно беспрецедентную функцию» — призвание доставлять только удовольствие, внушать приторные чувства и даже сводиться к своего рода «приправе», декоративному фону или символическому статусу для выделения человека из общей массы ему подобных. Произошла переакцентировка с самодовлеющей ценности искусства на его использование в тех или иных внешних целях. «Когда требования моды одерживают верх над истинными критериями искусства, мы снова сталкиваемся со случаем торжества кича... То же самое происходит, когда великое художественное творение, вроде «Моны Лизы» Леонардо да Винчи, используется в рекламе сыра или в иных подобных целях» [1].

[1] *Dorfless G.* **The Kitsch. The World of Bad Taste. L., 1969, p. 18—19.**

Дорфлес пытается членить само понятие кича, особо выделяет гиперкич — «плохой вкус элитарной культуры», связывая с ним ритуалы, украшения и эмблемы некоторых общественных движений, в том числе фашистского: «Имперские орлы, фрески с кисточками, приветствие и гусиный шаг — все носило печать низкопробного вкуса, равно как им отличаются и претенциозные обряды ку-клукс-клана, масонских лож и некоторых псевдорелигий, особенно в США... Кич эксплуатирует иррациональные, даже подсознательные инстинкты массы» [1].

С заключением Дорфлеса о том, что именно кичевое отношение в его объективных проявлениях и субъективных аспектах служит самым красноречивым симптомом «нынешней фазы западной цивилизации», не согласны некоторые другие теоретики-«функционалисты». Они утверждают, что это отношение «устарело» и, хотя оно продолжает существовать, наряду с ним важнейшее значение приобрела мидкультура, впитавшая в себя элементы традиционной посредственности в художественной продукции для масс вместе с поставленными на поток «нетленными сокровищами» элитарного и высокого искусства. Однако подобную аморфную культуру «из частиц» они не подвергают теоретическому анализу, подменяя его произвольными описаниями самых разностильных явлений, что в общем повторяет схемы механической гомогенизации.

Участники проведенной американским журналом «Комментари» специальной дискуссии отстаивали точку зрения, согласно которой ценности любого искусства можно усваивать на различных уровнях и в этом — залог его демократизации. О практическом механизме подобного рода «усвоения» специалист по авангардизму Хилтон Креймер высказался на дискуссии в следующих словах: «С высокой культурой в западном обществе произошло то, что она стала доступна большому числу людей в форме развлечения... Дело идет к тому, что высокая культура фактически остается достоянием узкого круга посвященных, служа для прочих развлечением, а не к положению, когда эстетические ценности принадлежат всем...» [2] Опровергнув, сам того не желая, тезис о мнимой демократизации западной культуры, Креймер пытался протянуть сомнительную идейку о благотворной функции развлекательных форм массовой культуры в целях популяризации ранее эзотерических псевдоценностей модернизма (относимых им тоже к высокому искусству).

Вместе с тем отмеченное теоретиками-«функционалистами» выдвижение на передний план мидкультуры в известном смысле отражает реальные процессы, происходящие в капиталистическом мире. Необходимость «социализировать» слои населения, интеллектуальные запросы которых выросли благодаря научно-технической

[1] *Dorfless G.* **The Kitsch. The World of Bad Taste, p. 42—43, 48.**
[2] **Цит. по: Иностранная литература, 1976, № 6, с. 196.**

революции, вынуждает хозяев и деятелей массовой культуры учитывать потребности этой несравненно более требовательной и динамичной аудитории, обладающей большим общественным авторитетом, чем прежняя аудитория, развращенная кичем. Таким образом, если кич призван в первую очередь давать эмоциональную разрядку полуобразованным «низам», то мидкультура выступает в качестве следующей фазы конструирования и регулирования сознания уже более образованных кругов.

Наиболее же зрелой фазой развития буржуазной массовой культуры теоретики-«функционалисты» считают артизированную (термин введен в обиход «новыми левыми»), рассчитанную на социально активные группы.

Обрисовывая место масс-медиа (культурной коммуникации) в системе управления страной, социологи подчеркивают, в частности, что на 68,2 млн. американских семей приходится более 112 млн. телевизоров (нередко по два на каждую семью) и 62,5 млн. ежедневных газет. Интенсивной бомбардировкой сознания миллионов американцев они создают нечто вроде общественного психоза, а затем, меняя местами причину и следствие, оперируя результатами опросов, выраженными в процентах, выдают этот психоз за «глас народа», который призван служить своего рода мандатом на проведение определенной (угодной правящей элите) внешней и внутренней политики.

В качестве самого убедительного факта беспрецедентного воздействия средств массовой информации на государственную политику приводится обычно памятное «уотергейтское дело», которое приравнивается к бескровному «дворцовому перевороту». Впервые за всю двухсотлетнюю историю Соединенных Штатов хозяин Белого дома был вынужден уйти в отставку, причем без всякого вмешательства каких-либо воинских подразделений, как это происходит где-нибудь в Латинской Америке или на Ближнем Востоке, а из-за разоблачений газетчиков. Могущественные монополии, которых не устраивал ряд аспектов политики тогдашнего президента Никсона, использовали вместо орудий и танков прессу, телевизионные каналы, радио. И выпущенный позднее кинофильм «Вся президентская рать» режиссера Алана Пакулы, посвященный этому событию, не без оснований вывел на передний план не президентскую, а журналистскую рать, которая сумела довести манипулирование общественным мнением до образца «высочайшего искусства».

Конечно, понятие собственно артизированной культуры в интерпретации его адептов непосредственное применение имеет в более скромных сферах, а именно характеризует зрелищно-карнавальную организованную стихию, которая облекает («трансформирует») реалии политической, социальной, культурной жизни в театрализованные, или «эстетизированные», формы. Подобная театрализация как своеобразный способ отрицания ценности эмпирического и ра-

ционального познания действительности нашла в США за последние годы множество конкретных проявлений, будь то выступление кандидата в президенты по телевидению или съезды республиканской и демократической партий. В первом случае используются рекламные боевики, песенки-заставки, грим и прочие актерские приемы, иногда исполнение дЛя саморекламы музыкальных пьес на рояле и т. п. Во втором случае телезритель прямо вовлекается в игру, спонтанное представление, своего рода хэппенинг. Прежде всего именно в качестве зрелища предстают очередные предвыборные съезды буржуазных партий не только для телезрителей, но и для самих участников.

Особенно шумными пропагандистскими эффектами сопровождались эти съезды в последние десятилетия: сторонники того или иного кандидата дудели в разноцветные рожки, свистки и трубы, махали портретами, плакатами, символами партии — надувными слонами или ослами, трещали трещотками и побрякушками, запускали разукрашенные воздушные шары и бумажные самолетики, устраивали нестерпимый гвалт и истерические овации. Все это в сочетании с яркими, даже шутовскими нарядами делегатов, бравурными мелодиями оркестров и манифестациями создавало атмосферу всеамериканского циркового шоу. Некоторые ведущие газеты страны сокрушенно писали после окончания съездов, что «карнавальные демонстрации демократии в действии» были призваны не способствовать серьезному рассмотрению и обсуждению вопросов, а, наоборот, увести от них и с помощью средств электроники донести политические спектакли до миллионов телезрителей. Не случайно число корреспондентов, телеоператоров и фоторепортеров на этих съездах в 3,5 раза превышало число делегатов.

Даже свой главный праздник — День независимости — Америка отмечает пестрыми демонстрациями в традициях циркового представления. Так, на демонстрации в Вашингтоне в 1983 г. «гвоздем» программы были морские пехотинцы, которые печатали шаг под уханье старинной пушечки. Их сопровождал клоун с ярко раскрашенной физиономией, сменяли какие-то люди, наряженные индейцами, автомобили допотопных марок, в которых восседали городские власти.

В этом же году победительница конкурса красоты «мисс Вселенная», в отличие от своих предшественниц, рекламировала по телевидению не шляпки и манто, а... новейший истребитель компании «Локхид», из кабины которого со шлемом летчика на голове она зазывно улыбалась зрителям.

Смысл подобных театрализации раскрывает меткое замечание Т. Розака, сделанное еще в начале 70-х годов по поводу псевдоэскапистской функции арткультуры: отказ от «обычной» политики в пользу театрализации нужен опять-таки для политики, но такой, которая внешне не похожа на политику и которой поэтому труднее

противостоять средствами обыкновенной психической и социальной защиты .

После прихода в 1980 г. в Белый дом Рональда Рейгана американская пресса все чаще стала писать о «театре одного актера». Человек из масс-медиа, бывший второсортный киноактер и телекомментатор, власть которого основывается на ничем не подкрепленном престиже, Рейган действительно создал с помощью тех же средств массовой коммуникации настоящий политический театр, где выступает в амплуа персонифицированного символа империализма без всяких сдерживающих начал. В этом ему помогает целый штат специалистов во главе с «директором по коммуникации». Он готовит каждый раз общую «постановку» выступления Рейгана, декорации, бутафорию. Не обходится такая театральщина и без фальсификаций: подтасованных таблиц, графиков, фотографий, призванных иллюстрировать речи президента по телевидению.

Обратившись от политических к другим сферам так называемой арткультуры, мы и там не обнаружим веских оснований для проведения демаркационной линии между ею и кичем. Отменной безвкусицей страдают, например, серии телепередач, посвященные ежегодному присуждению Американской киноакадемией премии «Оскар». Устраиваемая по этому поводу грандиозная кампания продолжается в течение целого месяца и завершается долгим парадным шоу с гиперболизированным прославлением и продюсеров-производственников (или финансистов), и режиссеров, и актеров, и самих героев фильмов, отмеченных данной премией.

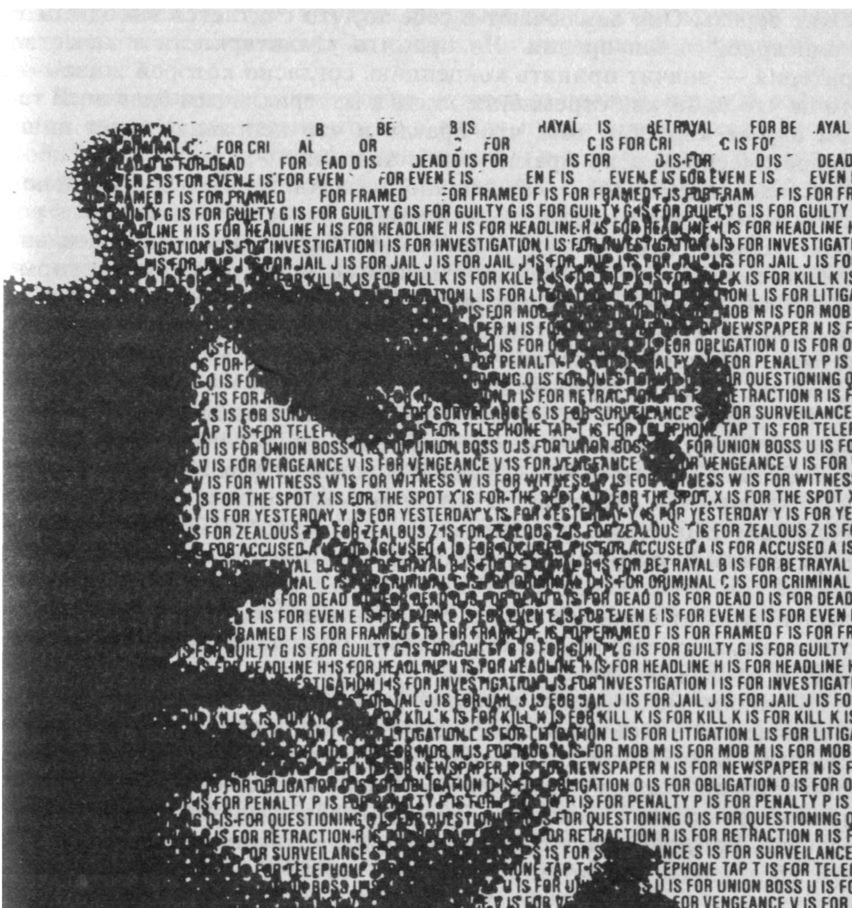
Игра в красиво звучащие слова, вроде артизации, призвана лишь способствовать стремлению теми или иными способами размыть понятие буржуазной массовой культуры. Действительно плодотворным и важным представляется рассмотрение этого многосложного феномена не в каких-либо нечетких, надуманных «срезах», не применительно к отдельным, иногда территориально локальным или второстепенным, явлениям, а с принципиально иных позиций: в плане его *идейно-философских основ* и *художественно-творческих методов*. Как раз с таких позиций массовая культура на Западе никогда не рассматривалась и не рассматривается.

[1] *Roszak T.* The Making of a Counter Culture. Reflections on the Technockratic Society and its Youthful Opposition, p. 131.

Философия

Пределы сциентистского и спекулятивного мышления

«Новые подходы к процессу познания»
Лабиринты «позитивного» мировосприятия
В тупиках «чистого» жизневоззрения
«Формула ложного мира»



Эпитома

Век ложной веры

(Итальянский философ, литературовед и искусствовед Никола Къяромонте. «Парадокс истории» [1]*)*

Наш век не назовешь веком веры, но его нельзя назвать и веком безверия. Скорее это век ложной веры, которая нужна людям для того, чтобы противопоставить ее другим верам, или же для того, чтобы восполнить ею отсутствие искренних убеждений.

В мире, созданном и организованном в соответствии с техническими требованиями, наперед установлены истины, в которые надлежит верить. Они заключают в себе то, что считается выгодным с утилитарной точки зрения. Но принять утилитарность в качестве критерия — значит принять концепцию, согласно которой жизнь — это не что иное, как стремление лишь к материальным благам. В таком случае вопрос о том, что правда и что неправда, имеет лишь «теоретическое», а не практическое значение.

Следовательно, наш век можно назвать веком «спасительной лжи» (используя выражение дипломата Рюмеля — персонажа романа «Семья Тибо» Роже Мартена дю Гара), веком сознательно создаваемых и сознательно принимаемых на веру фикций, которые вытесняют истины не только потому, что они надежны, удобны и применимы к любой ситуации, но также и потому, что тех истин, которые придавали бы хоть видимость единства и значения нашему миру, просто не существует.

Общество влияет на характер отношений между людьми, который, однако, привлекает к себе внимание лишь тогда, когда возникает особо драматическая ситуация и повсюду слышатся проповеди о «поведении» и «морали». В такой ситуации характер отношений оказывает решающее воздействие на человеческое существование. Справедливые люди могут существовать и в несправедливом обществе, но невозможно себе представить, чтобы люди оставались свободными от принуждения и лжи в обществе, где сами средства социальных взаимоотношений (нормы общения) искажены фальшью и продажностью.

Каждому мыслящему человеку ясно из его жизненного опыта, что общество покоится на убеждениях, либо разделяемых всеми его членами, либо ведущих к конфликту. Эти убеждения являются соединительной тканью общества, поскольку они связывают сознание одного человека с сознанием другого, независимо от материальных условий. Вот почему тот страстный порыв, которым поддерживаются эти убеждения, является барометром силы и слабости общества.

[1] *Chiaromonte N.* **Il paradosso della storia. Firenze, 1973, p. 187—204.**

Вера в прогресс часто ассоциируется с верой в науку и разум. Но стремление к познанию истины и четкому мышлению не обязательно подразумевает веру в прогресс. Под понятие прогресса подведена прочная рационалистическая и техническая база, а сама вера в прогресс все более приобретает религиозную окраску. Дело в том, что в идее прогресса, которого человек достиг благодаря собственным усилиям, а также в силу необходимости, заложено религиозное начало (хотя это положение не доказано и не совсем рационально, оно многими разделяется), то есть убеждение в том, что между существующим в мире порядком и чаяниями человечества всегда была предопределенная гармония, что и то и другое — элементы одного и того же эволюционного процесса. Иначе говоря, естественная история и история человечества — составные части одного целого, развивающиеся в гармонии друг с другом и составляющие единую реальность, законы которой были открыты экспериментальным разумом и применены разумом практическим.

Вера в прогресс была в корне подорвана первой мировой войной, когда стало ясно, что ничто не в силах предотвратить катастрофу. Война полностью противоречила понятию о том, будто разум способен управлять событиями и будто общество может развиваться если и не совсем мирно, то по крайней мере без катастроф. Она была неоспоримым доказательством того, что все западное общество стало жертвой катаклизма, которому ничто не могло противостоять: ни господствующие политические идеи, ни технические достижения, ни традиционная мудрость, ни вера.

С этого момента нигилизм не только проникает в среду интеллектуалов, но и распространяется на все европейское общество. Это означало, что люди начали осознавать свое бессилие перед лицом совершившихся фактов. А от настроений сомнения и отчаяния всего один шаг до мрачного вывода, будто убеждения вообще ничего не стоят, а если что-то и имеет значение, так только воля к действию как в политике, так и в частной жизни или в искусстве. Правым оказывается тот, кто действует, независимо от того, есть ли у него собственные убеждения или нет. Их заменяет «готовая идеология». Так вступает в свои права ложная вера; эрзац-вера сменяет подлинную веру.

Этот шаг был решительно сделан людьми действия. Самым главным для них стала воля к власти, подчиняющая себе разум, идеи, факты и подлинные убеждения. Единственным критерием, которым при этом руководствовались, было макиавеллевское понятие «удобного момента». Именно принятие этого критерия создало ситуацию ложной веры для всех тех, кто дал себя увлечь в водоворот событий. Прежние идеологические понятия и представления подвергались «реставрации», представ, однако, на деле в искаженном действием принципа стремления к власти виде.

Такое положение вещей преобладает по сей день. Это ясно каждому, кто следит за политикой в современном мире. Последним примером из серии «реставрированных» идеологий явилось «возрождение» демократии после второй мировой войны. Было искажено само понятие демократии, поскольку на практике она больше не знаменует собой свободы личности и равенства всех перед законом, а скорее является гипертрофированной системой контроля над массами и централизованной силой, управляющей ими.

Попытки подобного «возрождения» неминуемо отмечены печатью ложной веры, ибо их политические инициаторы тщатся восстановить утраченное кредо, действуя при этом так, будто не случилось ничего такого, что подорвало это кредо. Они ведут себя так, как если бы взятый ими под защиту миф ничуть не пострадал от того, что произошло в мире и в сознании людей. Более того, «реставраторы» отказываются ограничить свои действия постулатами и нормами даже той веры, которую провозглашают, ибо они считают искренние убеждения, честность в политике и соответствие между действиями и принципами не только бесполезными и неуместными, но и опасными. Современная общественная жизнь отличается мелочной расчетливостью; цели, не дающие немедленных результатов, считаются безнадежно утопическими. Но, принимая принцип «primum vivere» («лишь бы выжить»), человек тем самым отрекается от высокого назначения человека.

За отсутствием подлинной веры появляется множество разных подделок. Если у иного интеллектуала возникают сомнения, он может поразмыслить и отказаться плыть по течению. В этом его призвание и долг. Но общество остановиться не может. Оно не может жить в состоянии неуверенности и сомнений; ему нужны решения и действия. А для оправдания решений и действий ему нужны какие-то основания, подлинные или надуманные. И если под напором событий общество утрачивает способность стремиться к благородным целям и придерживаться твердых убеждений, оно фатально подчиняется закону инерции и движется наугад. Что же касается огромного большинства людей, то они, живя под гнетом необходимости, оказываются жертвами неподвластных их контролю сил.

В наше время торжествует культ автомобиля, телевизора и вообще всякого «машинного просперити». Культ этот основан на представлении (а ложная вера способствует его укоренению) о том, что любые материальные достижения — промышленные, технические и научные — идут бок о бок с духовным прогрессом или, точнее, что между ними нет разницы. Другими словами, большинство людей полагает, что производство все большего количества и все более сложных «полезных» предметов уже само по себе является благом. Им кажется, что иначе быть не может. Но, даже принимая этот мир, подчиняя ему свою жизнь, люди тем не менее ощущают некоторое чувство неуверенности. Не случайно такие душевные состояния, как

«отчуждение», «тоска», «ощущение абсурда», начали с недавнего времени привлекать внимание психологов. Те же, кто выступает против идей, лежащих в основе этого мифа, подвергаются осуждению во имя «современности», «науки» и «реальности».

Ложная вера и нигилизм в современном мире есть не что иное, как поклонение пустой оболочке того, что когда-то было настоящей верой, за отсутствием какой-либо иной веры, которую можно было бы принять всем сердцем. Это означает, что, фактически ни во что не веря, люди отдаются фатальному приливу и отливу событий. Его влиянию подвержены не только экономика, техника, политика, но и чувства и образ мысли людей. Культура становится своеобразным полем для отчаянных поисков чего-то нового, хотя сама она топчется на месте среди всеобщего хаоса.

Господствующий миф нашего времени коротко можно охарактеризовать так: эксплуатация всех естественных и технических ресурсов для удовлетворения материальных потребностей человека должна привести к всеобщему благосостоянию, к созданию самого лучшего из всех миров. Однако автоматизация, умножая физическую силу человека, культивирует его способность к бесцельному действию, иначе говоря, его тупость. А его способность творить добро атрофируется; большинство людей полагают, что власть человека над материей и возможность приобретать материальные блага устраняют все другие проблемы. На самом деле данный миф — лишь проявление чудовищной формы эгоцентризма, коренного извращения современной культуры. Сама природа человека оказалась тем самым в плену у мира, устроенного так, чтобы вести его от тщеславия к пресыщению, от пресыщения к скуке.

После катастроф, вызванных попытками эгоцентристов править миром, мы не можем не видеть, насколько искажены все понятия у человека, не признающего того основного факта, что узы, связывающие его с обществом, важнее и сильнее его собственной персоны.

Какое преднамеренное, упрямое невежество относительно мира и элементарного человеческого опыта! Нельзя объяснить, решить или даже толком сформулировать ни одной проблемы, касающейся человечества, пока человек упрямо продолжает жить вслепую, на авось, повторяя прежние ошибки, безрассудства, жестокости, пока он мнит себя центром мироздания. На лице человека, сидящего за рулем, отчетливо проступают эти эгоманиакальные претензии, порожденные современным обществом. Он мчится на полной скорости, с надменным и властным видом, исполненный презрения ко всему и всем. Он похож на некое сверхнормальное или ненормальное существо. Начинаешь думать, что истинной целью общества является моторизация, то есть обеспечение человека машинами и электронными приборами, с тем чтобы он мог распространять свое влияние. Как это все непохоже на концепцию истинного прогресса!

Возвращение к реальности может произойти только через отчаяние и разочарование. Однако страдания эти окажутся напрасными, а просветление разума — невозможным, если не случится настоящего «обращения». Ни метафизические, ни литературные формулы не подсказывают, как решить эту проблему. Первым шагом на этом пути должно быть, видимо, освобождение от приятия современного мира и его идолов, превращающих человека либо в сообщника, либо в пленника, как бы далеко ни отрывался он от них в своем воображении.

Пределы сциентистского и спекулятивного мышления

«Новые подходы к процессу познания»

Было бы глубоко ошибочным считать, что в буржуазном обществе все ученые являются сознательными апологетами капиталистического строя, что буржуазная идеология есть нечто монолитное и разноголосица в ней — лишь внешнее прикрытие единообразия, хитрость господствующих классов. Как отмечал еще Ф. Энгельс, в таком случае было бы покончено со всякой идеологией.

«Классическое» буржуазное мировоззрение XIX столетия покоилось на бессознательных иллюзиях тогдашних идеологов, которые не способны были дать подлинно исторический анализ существующих общественных отношений. В эпоху бурного научно-технического прогресса, растущего воздействия на умы людей идеалов и ценностей марксистско-ленинского учения буржуазные иллюзии одна за другой терпят крах, приведший к «веку ложной веры», столь красноречиво описанному Никола Кьяромонте в одноименной главе его книги «Парадокс истории». Утрата иллюзий приводит буржуазных идеологов либо уже не к бессознательной, а вполне сознательной защите обреченной историей системы, либо к преодолению буржуазного образа мышления, к переходу на противоположные позиции. Такой переход представляет собой в ряде случаев сложный и внутренне противоречивый, не всегда последовательный процесс.

Где-то на полпути остановился, в частности, и Н. Кьяромонте. Убежденный антифашист, он эмигрировал во времена Муссолини из Италии, сражался в рядах Интернациональной бригады на стороне республиканцев в Испании, активно сотрудничал в годы второй мировой войны в либеральной американской прессе, а после возвращения на родину — в итальянской. По своим идейным убеждениям Кьяромонте принадлежит к числу тех мыслителей, которые искренне ищут ответа на мучащие их общефилософские и социальные проблемы. Из приведенных его мыслей две имеют прямое отношение к проблемам буржуазной массовой культуры, а точнее, к ее философским и эстетическим *истокам,* а также ее *философской*

сущности. Одна из них касается противопоставления разума практического и разума умозрительного. Другая связана с оправданной горечью автора, вызванной культом техницизма, «машинного просперити», и с не менее справедливой тревогой по поводу роста нигилизма. Оба эти рассуждения Кьяромонте сфокусированы на проблемах культуры, поскольку именно она «становится своеобразным полем для отчаянных поисков чего-то нового, хотя сама топчется на месте среди всеобщего хаоса» — полем, где позднебуржуазное общество «остаток жизни ставит ставкой снова», выражаясь словами немецкого поэта и прозаика Германа Гессе.

В современных условиях, как и всегда в истории общественной мысли, столкновение философских концепций не ограничивается поляризацией главных идеологических антагонистов, в данном случае идеализма и диалектического материализма. Определенную роль продолжают играть и представители философского реализма, естественнонаучного материализма, или натурализма, и некоторых других школ, выступающих объективными союзниками одной из главных философских партий. Не игнорируя этого многообразия, преимущественное внимание мы уделим тем разновидностям буржуазной философии, которые служат наиболее важными мировоззренческими источниками массовой культуры, оплодотворяют ее теории, а также практику буржуазного массового искусства. Ведь мировоззренческие основы проявляются в нем более явно, чем в остальных компонентах массовой культурной коммуникации, как входящих в систему производства (дизайн, эстетизация окружающей производственной и бытовой среды), так и выступающих в двух функциях — собственно искусства и технических средств его тиражирования и распространения информации (радио, пресса, реклама, различные виды аудиовизуальной записи и т. д.).

По характеру философской интерпретации человеческой сущности и деятельности все эти разновидности буржуазной философии относительно органично могут рассматриваться в плане двух ведущих тенденций: *сциентистской* с преимущественной ориентацией на точные науки, вернее, на гипостазирование роли их факторов и *спекулятивной* со стремлением к мифологизации результатов общественных, гуманитарных наук.

Каждая из этих тенденций не представляет собой единого сложившегося направления, а характеризуется скорее общностью *подхода* «к процессу познания». Они избирают своей базой какой-нибудь единственный исходный момент этого процесса и абсолютизируют его. В «Философских тетрадях» В. И. Ленин в следующих словах характеризовал сущность подобной методологии: «...с точки зрения *диалектического* материализма философский идеализм есть *одностороннее,* преувеличенное, iiberschwengliches (Dietzgen) развитие (раздувание, распухание) одной из черточек, сторон, граней познания в абсолют, *оторванный* от материи, от природы, обожествлен-

ный... Прямолинейность и односторонность, деревянность и окостенелость, субъективизм и субъективная слепота voila (вот.— *Ред.)* гносеологические корни идеализма» *К*

Процесс превращения науки в непосредственную производительную силу, получивший особенно интенсивное развитие в результате научно-технической революции, послужил исходной точкой сциентистской социально-культурной позиции. При всей своей исключительной объективной ценности достижения фундаментальных наук и их технических прикладных отраслей нередко порождают на Западе недиалектическую, одностороннюю оценку роли научного мышления. Абсолютизация значения конкретно-научного знания и подчинение ему философского мировоззрения, игнорирование специфики последнего привели сциентистские школы (в первую очередь позитивистского толка) к «субъективной слепоте» в отношении общественной практики, являющейся основой всех форм человеческого бытия и критерием истинности, в оценке жизнедеятельности социально развитого человечества и общественного сознания.

О некоторых крайностях сциентизма дает представление следующее безоговорочное утверждение: «Только наука и связанная с ней технология могут решать все человеческие проблемы — психологические, моральные, социальные и политические. Только одни эксперты достаточно квалифицированны, чтобы решать эти вопросы, только одни эксперты компетентны...» [2]

Б отличие от сциентизма, ставшего влиятельным ответвлением преимущественно новейшего буржуазного философствования, спекулятивное мышление, детерминирующее роль идеологических ценностей, представляет собой традиционную и разветвленную форму идеализма. Без метафизики, отличительной чертой которой и выступает спекулятивный подход к философствованию, человеческий разум, по выражению И. Канта, никогда не обходился, «с тех пор как он начал мыслить...» [3]. Однако только в эпоху империализма, когда резкое обострение классовых противоречий, а также утилитарное отношение к прогрессу науки, противоречивость статуса ее из-за существующих и потенциальных возможностей злоупотреблений предельно обнажили враждебность капиталистического способа производства человеку, углубили его отчужденное положение и превратили в «техницизированное» звено социального организма, спекулятивный вид познания человеческой деятельности и духовного мира личности обрел ярко выраженные антиинтеллектуальные черты. Одновременно он стал своего рода антитезой сциентизма внутри общей системы буржуазной философии.

Доминирующим моментом при этом явилось синтезирование иррационалистических спекулятивно-философских школ, с одной сто-

[1] *Ленин В. И.* Поли. собр. соч., т. 29, с. 322.
[2] La Recherche, 1973, N 32, p. 211.
[3] *Кант И. Соч.* В 6-ти т. М., 1964, т. 3, с. 686—687.

роны, и прорелигиозных доктрин — с другой. *Иррационализм* оформился в качестве самостоятельного течения после поражения мифологических и религиозно-мистических форм мышления в борьбе против научно-рационалистического объяснения мира. Он апеллирует уже не к сверхъестественным, а к иррациональным силам, которые «таятся» в самом разуме человека, в недрах его сознания. Религиозная тенденция, основное содержание которой совпадает с содержанием философского идеализма, выражается в возрождении старых религиозно-философских учений (неотомизм), а также в переходе к антинаучным методам познания, к попыткам создания мифологической картины мира, к эмоционализации философии, к сужению ее задач функциями назидания, внушения.

Конечно, выделение двух ведущих тенденций современной буржуазной философии — сциентистской и спекулятивной — в известной мере условно уже хотя бы потому, что постройки, возводимые на общем идеалистическом фундаменте, нередко меняют свой облик. Так, большинство более поздних позитивистских движений выступают с ревизией ряда положений неопозитивизма. Тем не менее они не выходят за пределы сциентистских мировоззренческих установок последнего, хотя так называемое постпозитивистское движение уже испытало несомненное воздействие со стороны антисциентистской идеологии.

Надо учитывать и то, что разнородные учения последних лет еще не успели стать составной частью практической деятельности, и в частности культуры (если вообще станут ею), в то время как, скажем, прагматизм или фрейдизм непосредственно или опосредствованно оплодотворяли эту деятельность на протяжении многих десятилетий XX столетия и все еще продолжают питать ее.

Следует оговориться, что не только постпозитивизм, но и некоторые «классические» школы (тот же прагматизм) отдельными своими сторонами в большей или меньшей степени соотносятся как со сциентистским подходом к решению основных вопросов философии, так и со спекулятивным. Существуют даже учения, особо претендующие на синтезирование обоих противоположных принципов в своем стремлении противопоставить нечто более монолитное диалектическому материализму.

К ним относится прежде всего *философская антропология*. Она исходит из правильной посылки о необходимости теоретического осмысления научных фактов для объяснения сущности человека. Однако в основу такого объяснения сторонники этой теории кладут не обобщенные данные различных наук, а лишь те их узкие сферы, которые укладываются в русло идеалистической трактовки человеческого бытия. При этом конструируемый ими мир нередко распадается на бытие «наличное», «актуальное» и бытие чисто аксиологическое с его противопоставлением теоретических и практических ценностей. Но философская антропология не сумела завоевать ведущих

позиций в современной идеологии капиталистического мира и не оказала заметного воздействия на его культуру.

Косвенно признавая свою несостоятельность в осуществлении идеологической функции буржуазной философии — обоснования идеализма — в условиях революционного прогресса наук (а значит, и материализма), ее представители в 70—80-х годах предприняли новые попытки «обновления» различных модификаций традиционных направлений и школ. Одной из основных проблем для буржуазной философии оказался «процесс функционирования» науки и техники, культуры, языка и других средств общения. Выявление их социальных отношений проводится, как правило, с позитивистских позиций инструментализма, а мировоззренческие цели философии игнорируются, аспект отражения, присущий подлинно научному познанию, ставится под вопрос или отвергается.

В таком контексте постепенно образуется *коммунологическая* тенденция, которая стремится сводить человеческую деятельность прежде всего к языковой, коммуникативной функции, рассматривая различные науки и разновидности художественной культуры в качестве форм «разговора», научного или культурного. «Знание и его получение... стали пониматься,— пишет К). К. Мельвиль,— не столько как отношение между человеком и независимым от него познаваемым предметом, сколько как отношение между самими людьми, как некоторое общественное явление, опосредствующее отношение человека к человеку» [1]. Культурное языковое сообщество людей, отмечает советский философ, является с этой точки зрения арбитром во всей практической и теоретической деятельности. В наиболее отфильтрованном виде коммунологическая тенденция выступила в работах американского профессора Р. Рорти, у которого мир философии замыкается в мир языка и культуры, а природа и ее познание оказались отодвинутыми на второй план (в соответствии с общей позицией постпозитивизма, базирующейся на разрыве связей научной теории с реальностью, на принижении статуса науки в целом, в отличие от принижения значения теоретического мышления многими его предшественниками). Именно на таком пути Рорти видит возможность преодоления разрыва между естественными и общественными науками. Но признание их единства приводит его к другой крайности — к неправомерному лишению каждой из них какой-либо специфики. Заостряя свою антидиалектическую позицию, Рорти утверждает, что вообще нет оснований считать, будто «история поиска истины должна отличаться от истории поэзии, или политики, или одежды» [2]. Подобная нивелировка процесса и целей познания означает самоотрицание философии, она заводит ее в тупик.

Таким образом, попытки синтезирования на идеалистической

[1] ***Мельвиль Ю. К.*** **Пути буржуазной философии XX века. М., 1983, с. 190.**
[2] ***Rorty R.*** **Philosophy and the Mirror of Nature. Princeton, 1980, p. 267.**

почве сциентистского и антисциентистского принципов философствования закономерно потерпели или терпят крах. Это только подчеркивает правомерность вычленения двух указанных выше подходов буржуазной философии — сциентистского и спекулятивного, которое в данной книге играет прежде всего *методологическую* роль. Группируя относительно однородные школы, можно суммарно определить характер тех из них, которые оказали наибольшее воздействие на формирование культурной жизни Запада, что немаловажно, учитывая всю сложность и многоступенчатость взаимосвязей мировоззренческих категорий с художественным творчеством. Кроме того, без такого вычленения трудно было бы научно обоснованно вскрыть несостоятельность одной из основополагающих концепций буржуазной философии, социологии и эстетики третьей четверти XX в.— концепции *деидеологизации* культуры.

«Конец идеологии! Человечество требует свободы от навязчивых взглядов, вымыслов и домыслов идеологов и фанатиков!» Эти слова впервые прозвучали в 1955 г. в Милане на симпозиуме «За свободу культуры». (Через десять лет выяснилось, что симпозиум финансировался Центральным разведывательным управлением США.) Вслед за тем сначала Эдвард Шилз пишет книгу «Конец идеологии?», затем появляются «Политика и человек» Сеймура Липсета, «Конец идеологии» (уже без вопросительного знака) Дэниела Бэлла.

Заметим кстати, что потребовалось два десятилетия с небольшим, чтобы произошла коренная смена вех. Все трое борцов «антиидеологизма» сделали поворот на сто восемьдесят градусов и, беспринципно сменив свою идейную оболочку, превратились в ведущих теоретиков-основателей провозглашенного президентом Рейганом политического курса неоконсерватизма.

Однако до циничного саморазоблачения Шилза, Липсета, Бэлла и некоторых других бывших «либералов» — одновременно с масштабно (хоть и недолго) проводимой кампанией по распространению теории «индустриального» общества — нарастающими темпами усиливалась пропагандистская возня вокруг мнимых проблем «снятия» в таком обществе всех классовых противоречий. «Зрелая демократия», дескать, решила основные проблемы и не нуждается в каких-либо социальных изменениях. Она руководствуется «техническими решениями экспертов», и потому идеология изжила свои общественно-политические функции.

Американский эстетик Томас Манро, со своей стороны, договорился до того, что якобы не только по художественным произведениям, но даже по книгам и статьям, посвященным эстетическим проблемам, бывает «трудно угадать, в чем заключаются философские, религиозные и политические убеждения автора, если он вообще их имеет» \.

[1] The Journal of Aesthetics and Art Criticism. N. Y., 1964, vol. 23, N 2, p. 259.

Подобное недавно господствующее, но и поныне существующее стремление отлучить эстетические теории, равно как и непосредственную художественную практику, от общих мировоззренческих принципов неправомерно, несмотря на несомненную эклектичность и эмпирическую «размытость» первых, на отсутствие *безусловных* параллелей между ними и философскими концепциями. Подчас столкновение идей, мировосприятий, творческих методов, художественных форм в буржуазной культуре, раздираемой мучительными противоречиями, происходит не однолинейно и не укладывается в какие-либо рамки (борьба противоречивых тенденций не только происходит между приверженцами тех или иных философских и эстетических концепций или творческих направлений, но порой проявляется как несоответствие сознания и творческой практики у того или иного художника). Тем не менее любой теоретический труд, точно так же как и любое произведение искусства и литературы, по-своему отражает политические и социально-экономические условия, движение философской и эстетической мысли, состояние нравственных норм, представлений — короче говоря, весь комплекс общественного сознания. И не только отражает, но и оказывает определенное воздействие на его формирование и эволюцию. ««Чистых» явлений,— указывал В. И. Ленин,— ни в природе, ни в обществе *нет* и быть не может — об этом учит именно диалектика Маркса, показывающая нам, что самое понятие чистоты есть некоторая узость, однобокость человеческого познания, не охватывающего предмет до конца во всей его сложности» [1]. Уместно вспомнить слова А. В. Луначарского: «Вообще между научной мыслью и публицистикой, с одной стороны, и художественным мышлением, с другой,— никакой пропасти не лежит. Но из этого не следует, что их можно смешивать воедино» [2]. Развивая эту мысль в другом месте, он писал: «...мы, пожалуй, не имеем случая, когда великий художник был бы вместе с тем великим философом или социологом, но целый ряд истинно великих художников являлись в то же время мыслителями совершенно выдающимися, и этот выдающийся ум не только не мешал их художественности, но и поднимал ее на огромную высоту» [3].

Последнее справедливое суждение А. В. Луначарского объясняет «от обратного» причину распространения среди многих философов, социологов, эстетиков, искусствоведов Запада пессимистических взглядов на современную буржуазную культуру, пораженную в массе своей антиинтеллектуализмом в его крайней степени.

Выявляя методологическое значение для темы настоящей книги рассмотрения буржуазной философии в плане сциентистских и умозрительно-спекулятивных тенденций, нельзя не подчеркнуть их

[1] *Ленин В. И.* Поли. собр. соч., т. 26, с. 241.
[2] *Луначарский А. В.* Собр. соч. В 8-ми т. М., 1964, т. '2, с. 125.
[3] Там же, т. 4, с. 444.

глубинное, внутреннее соответствие двум ведущим художественным системообразующим и стилеобразующим факторам — творческим методам натурализма (сциентизм) и романтизма (спекулятивная тенденция) и их модификациям, используемым в массовом искусстве Запада.

Лабиринты «позитивного» мировосприятия

Абсолютизируя роль науки, сциентизм противопоставляет конкретно-научное знание философии, которая якобы не может претендовать на самостоятельное существование в качестве науки, исследующей и осмысляющей процессы, происходящие в реальной действительности.

Игнорирование специфики теоретического анализа философско-мировоззренческих проблем, его отличий от теоретического мышления в естественных науках было характерным для плоского идеалистического эмпиризма, послужившего с 30-х годов XIX столетия гносеологической основой стремительно развивавшегося *позитивизма* и родственных ему более поздних многочисленных течений, будь то махизм, социал-дарвинизм, прагматизм или так называемый физикализм.

Философия, как считал родоначальник позитивизма Огюст Конт, должна быть освобождена от целей проникновения в сущность и объективно-причинную зависимость явлений, фактов. Конт ограничил задачу философии простым описанием этих явлений и фактов на основе обыденного опыта.

Агностицизм и субъективно-идеалистический скептицизм причудливо переплетались в позитивизме с элементами естественнонаучного материализма, заимствованными у французских просветителей. Однако противопоставление рациональному познанию чувственного опыта, как доказал Ф. Энгельс, привело позитивизм к отказу от мышления, к тому, что он оказался не в состоянии не только верно интерпретировать, но даже правильно излагать факты *К*

Очевидные для основоположников марксизма пороки позитивистской философии не были замечены многими крупными деятелями европейской культуры второй половины XIX столетия. Их привлекала прежде всего ориентация на данные конкретного опыта, «научная нейтральность» позитивистских установок, противостоящая метафизике и «романтической фантазии». Именно позитивизм явился идейной базой для зарождения в искусстве того времени теории и практики *натурализма.*

Утверждая с позиций агностицизма, что важнейшие проблемы философии, в том числе раскрытие причин и сущности явлений, неразрешимы, позитивисты на первом этапе все же признавали воз-

См.: *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 20, с. 434.

можность получения «положительного», позитивного знания за всеми частными, специальными науками. На втором, эмпириокритическом этапе развития позитивистской философии приоритет в истолковании познания отдавался уже только биологизму и психологизму. На третьем, неопозитивистском, этапе, который сумел завоевать (очевидно, прежде всего в силу своего показного мировоззренчески-эскапистского характера) важные позиции в буржуазной философии XX в., проблема познания вообще оказалась снятой. Предмет философского исследования неопозитивизм свел к чисто формальным моментам, и в первую очередь к языку. «Факты» восприятия, «мысли» о восприятии и фиксирующие их знаковые конструкции полностью отчуждаются неопозитивизмом от общественной практики. Их фетишизация приводит к тому, что мировоззрение объявляется вторичным по отношению к языку, производным от него. Неопозитивисты не видят необходимой связи между фактами жизни, событиями, вещами: необходимость, по их мнению, присуща лишь математике и логике. В социологии это приводит к прямому отрицанию исторической необходимости смены общественно-экономических формаций, в частности замены капитализма социализмом. Согласно неопозитивистам, само понятие «историческая необходимость» выдумано марксистами.

Трактовка философии как анализа языка наук превращает неопозитивизм в формалистическую теорию познания и в однобокое учение о логическом конструировании действительности в сфере науки.

Третируя материализм как «метафизику» и даже как теологию, неопозитивисты, однако, не отвергают религиозный взгляд на мир. Религия, заявляют они, основывается на эмоциональных и моральных потребностях, и наука не вправе выступать против религиозных утверждений, так как они не относятся к ее компетенции. Тот факт, что религия не основывается на научных данных, делает ее, согласно логике неопозитивизма, недоступной научной критике. Такая постановка вопроса есть не что иное, как проповедь мирного сосуществования науки и религии.

Попытка занять промежуточную позицию между «крайностями» материализма и идеализма характеризует неопозитивизм как разновидность философского скептицизма. Последний обусловлен уже самим тезисом о том, что философия не может решать мировоззренческие проблемы, которые традиционно составляли объект философского анализа. Философия, утверждают неопозитивисты, должна отказаться от притязаний давать ответы на эти проблемы уже потому, что не имеет средств верифицировать то или иное их решение.

В развитии позитивизма наблюдается характерное противоречие: требуя строгой ориентации на науку, он в то же время все больше склонялся к отрицанию ее возможностей. Если О. Конт,

Дж. С. Милль и другие представители раннего позитивизма сделали немало для обобщения естественнонаучного материала, то для эмпириокритицизма было уже характерно известное недоверие к данным естественных наук, которое переросло в явный скептицизм в философии неопозитивизма. Сужение задач философского исследования достигает в неопозитивизме кульминационного пункта.

Все это вполне отвечает позитивистским притязаниям сохранять «нейтралитет», «беспартийность» в философии. Законы развития объявляются только средствами, вводимыми для «удобства» исследования, а само общество, как и природа, рассматривается всего лишь в качестве продукта субъективных человеческих ощущений. Но как раз подобный «нейтралитет» представляет собой продукт субъективных ощущений и намерений. Объективный же результат, вытекающий из тезиса о невозможности познания законов общественного развития, за неимением более веских теоретических аргументов используется в качестве подкрепления общей оборонительной по отношению к марксизму-ленинизму позиции позднебуржуазной философии.

Требование «беспартийности» философии, стремление ограничиться описанием отдельных фактов и событий, более или менее непосредственно наблюдаемых, уклонение от объяснения их, от проникновения в сущность явлений служили позитивистам прикрытием их отказа от постановки всяких проблем, которые могли бы помочь окончательно развеять иллюзии о вечности буржуазного строя.

Особую роль в судьбах такого ведущего для буржуазного массового искусства творческого метода, как современная модификация натурализма, сыграла также философия *прагматизма.* Кредо этого позитивистского по своей сути (хотя и гибридного в силу воздействия на его формирование антиинтеллектуализма Ф. Ницше, А. Бергсона, В. Дильтея и других представителей «философии жизни») учения, «классиками» которого выступили американские философы Чарльз Пирс, Уильям Джемс, Джон Дьюи, заключается в том, что истина всецело определяется «практической выгодой». Прагматизм сделался на долгое время руководством к действию для бизнесмена, политика, мещанина. В этом смысле можно сказать, что он низвел философию до уровня буржуазного и мелкобуржуазного обыденного сознания (или «возвысил» последний до ранга философии).

«Героем» философии прагматизма выступает энергичный стяжатель и делец, о котором говорят, что он перестал мыслить мозгом и чувствовать сердцем, а смотрит на мир через призму собственности и пропускает свои эмоции через фильтр накопленного богатства. Такие призмы и фильтры прямо нацеливают на воинствующий антиинтеллектуализм, беспринципность, эгоизм, антигуманизм, безнравственность, на проповедь и политику силы.

Главный принцип прагматизма сформулировал еще в конце XIX в. Ч. С. Пирс: знание представляет собой всего лишь «прагма-

тическую веру». Когда вера, или «устойчивое мнение», «убеждение», приводит к положительным результатам, она может рассматриваться как истина. Таким путем Пирс снимал вопрос об истинности знания, о познавательных целях мышления.

Его последователь У. Джемс окончательно отождествил истину с практическими результатами. «...Мысль «истинна» постольку, поскольку вера в нее выгодна для нашей жизни»[1],— утверждал он. Отвергая существование объективной реальности, Джемс развил теорию так называемого «чистого опыта», составными частями которого являются мысли и вещи. «Чистый опыт» и объективен и субъективен: когда его частица включена в процесс познания, она становится мыслью, когда же не включена — вещью. Поставив фактически знак тождества между сознанием и предметами реального мира, Джемс свел элементы «чистого опыта» к простым ощущениям, а истину — к значению всего лишь частицы этого опыта, а именно к тому, что данному человеку больше подходит и «нравится». Таким образом, для прагматиков истина представляет собой не адекватное отражение действительности в сознании человека, а лишь то, что полезно, что дает удовлетворение и приводит к успеху.

В признании плюралистического и субъективистского характера истины обнаженно проявилась политическая направленность прагматической философии: любая акция оправданна, если она принесла «успех». Недаром прагматизм даже на Западе именуется «философией бизнеса».

Созданный У. Джемсом вариант прагматизма имел широкое влияние (особенно в США) в условиях культа индивидуальной предприимчивости. После второй мировой войны вместе с ростом монополизации экономической и политической жизни, углублением кризисов и социальных потрясений произошли существенные сдвиги в общественном сознании. Попытку приспособить прагматизм к новой исторической ситуации предпринял Джон Дьюи, создатель концепции инструментализма, которая требовала, в частности, приведения традиционных форм политики в соответствие с уровнем техники. Отождествив реальность с «опытом», Дьюи отказал в праве на существование теоретическому познанию и подменил его исследованием или преобразованием проблематичной ситуации в определенную, «инструментами» которого и призваны служить те или иные философские идеи. Дьюи абсолютизировал практический характер познания. Призывая к преобразованию ситуации, он, однако, имел в виду не изменение капиталистического строя, а лишь отдельные внутренние реформы.

Не выходя за рамки субъективного идеализма, инструментализм Дьюи усилил иррационалистические моменты, свойственные его предшественникам. Одно из положений его учения гласит: «Функция

[1] *Джемс.* Прагматизм. Спб., 1910, с. 52.

интеллекта... состоит не в том, чтобы копировать объекты окружающего мира, а скорее в том, чтобы устанавливать путь, каким могут быть созданы в будущем наиболее эффективные и выгодные отношения с этими объектами» *. В такое понимание интеллекта вполне вписываются создатели буржуазного массового искусства и даже «функционеры» коммерческой рекламы.

Не случайно эстетические категории Дьюи подменяет все тем же всеохватывающим «опытом», передаваемым художником своему клиенту — слушателю, зрителю, читателю. На основе «инструментальных структур среды», «опыта» художника создается «опыт» клиента, вносящего свои индивидуальные принципы в предлагаемый ему «перцептивный материал». Этот «процесс» и представляет собой «произведение» искусства. Таким образом, художественное произведение теряет у Дьюи свою «субстанциальность». Процесс его интерпретации отождествляется с ним самим, а вся ценность социального, интеллектуального, эстетического, эмоционального содержания попросту отметается.

«Опыт» выступает у Дьюи как изначально общественно-коммуникативный, но этот, казалось бы, позитивный момент его концепции, сводится на нет тем, что групповое сознание рассматривается им в качестве независимого от бытия и даже иррационального. Любой феномен, включая произведение искусства, интерпретируется им на базе проецирования психологических состояний воспринимающего его субъекта. «Непосредственное» переживание, по Дьюи, не поддается дифференцированию. Таким образом, он фактически приравнивает эстетическое переживание к игре, обряду, ритуалу и тому подобным формам «драматизации» (или, как теперь говорят, театрализации и «артизации») жизни, доставляющим наслаждение посредством воображения. Каждый обряд, тотем или народное празднество при умелой организации естественных импульсов, «утоляя воображение» и представляя собой «организованное проявление естественного чувства радости», обретают эстетическое качество [2]. Именно благодаря воображению, считал Дьюи, человек способен испытывать наслаждение, хотя реальная действительность и не дает к тому никаких оснований. Поэтому фантазия, игра, народные обряды и даже забавы являются не подготовительными, а завершающими формами человеческой деятельности.

Рассуждая о проявлениях «эмоционально окрашенного поведения», Дьюи вместе с тем не в состоянии был дать четкое определение искусства и цели культурной коммуникации.

В художественной коммуникации для Дьюи важна одна форма. Он полностью исключал какие-либо познавательные, политические

[1] **Twentieth Century Philosophy. N. Y., 1947, p. 467.**
[2] ***Dewey J.*** **Art as Experience. N. Y., 1934, p. 63.**

или эстетические функции искусства, тем самым признавал возможность изоляции его от действительности. Отрицая содержательность эстетических категорий, в частности категории идеала, Дьюи сводил форму к «самонаслаждению» духа через игру воображения, фантазию. Здесь принципы бихевиоризма сочетаются с установками откровенно идеалистической эстетики.

Прагматик Дьюи и в философии, и в эстетике выступал как сторонник индивидуализма, делая упор на «личность, ориентирующуюся изнутри», говоря словами Д. Рисмена. Он стремился исходить из индивидуального опыта, считая, что жизненные наблюдения и здравый смысл должны составлять краеугольный камень любой теории. Но при этом Дьюи игнорировал тот непреложный факт, что избранный им «опыт индивидуального сознания» сам является результатом определенных идеологических и социально-психологических условий, результатом усвоения сложившихся стереотипов поведения, мышления, этических и эстетических норм и формул. Дьюи же и не думал раскрывать значение тех символов и стереотипов, которые составляют «массовое сознание» в буржуазном обществе, критически не осмысливал обыденный опыт. В конструируемой им картине человеческого поведения — практического, мыслительного, эмоционального — доминируют стихийность, бессознательность, утилитаризм. Ситуативный характер мышления, поверхностность суждений и господство фантазии образуют тот мыслительный материал, из которого фактически построена прагматическая теория «опыта». Акцентировка на форме, а не на цели и причинах процесса познания служит отвлечению человеческой мысли от проникновения в суть вещей и от стремления к их самостоятельной интерпретации, призвана направить ее на средства, на механизм деятельности, на умение пользоваться теми «инструментами», которые дает современная наука.

Применительно к художественному творчеству эффективность «инструментов» определяется Дьюи степенью их способности создать у потребителей искусства желаемое и проецируемое на них психологическое состояние. Так в самой методике исследования любого ценностного опыта содержится внутренняя связь откровенного интуитивизма с «технологической», «манипуляторской» идеологией, которая главенствует ныне в современной духовной жизни буржуазного общества. Разработанная Дьюи система действий индивида (логического, морального или эстетического характера) построена на двух основаниях: биологических импульсах и «интегрированном» опыте сознания, достигающего самоудовлетворения благодаря получаемым иллюзиям. Приведение этого индивида в «гармонически радостное» или любое иное запрограммированное помимо его воли состояние представляет собой конечную цель работы всей многосложной машины манипуляции личностью с помощью рекламы, массового искусства, пропаганды.

Не раскрывая закономерностей социальной и психологической жизни, придавая теоретические формы буржуазному «счастливому» обыденному сознанию, прагматизм предстал в качестве оборотной стороны и одновременно дополнения феноменологии Гуссерля, сам стал некой «феноменологией обыденного сознания». Социальный же пафос его — утверждение незыблемости существующего строя реализуется через завуалированную проповедь того самого эскапизма, который был объявлен прагматизмом главным его противником. Прагматистская философия и эстетика прямо противостоят марксистско-ленинскому мировоззрению и полемизируют с ним по всем основным проблемам, таким, как теория отражения, диалектика содержания и формы произведения, цели искусства, ориентированного на массового зрителя, читателя, слушателя.

Прагматистское мировосприятие в большей или меньшей степени свойственно всем произведениям буржуазного массового искусства, начиная от неонатуралистических и кончая псевдоромантическими. Прагматизм служит также исходной позицией для пропаганды казенного оптимизма и «демократических» идеалов предпринимательства, диапазон которой необычайно широк — от примитивных агиток до усложненного психологизма и иллюзорного «антибуржуазного» бунтарства (типа поп-арта), оборачивающегося скрытой апологетикой индивидуального опыта и интересов.

Неудивительно поэтому, что теории Дж. Дьюи оказали особое воздействие на духовную жизнь США, где формировались и эволюционировали основные принципы буржуазной массовой культуры. Его влияние распространялось почти на все сферы духовной деятельности, от образования до мира искусств.

Завершая разговор о сциентистских тенденциях в буржуазной философии, следует особо выделить гальванизированный современными технократическими доктринами *вульгарный материализм,* В прошлом Бюхнер, Фохт и другие его представители пытались опереться на естественнонаучные теории развития, однако не сумели преодолеть барьер метафизики в истолковании природы, а в обществоведении солидаризировались с реакционными доктринами. В результате буржуазный материализм потерял свое прежнее значение *антиидеалистического* течения. Подчиняя общественную практику внеобщественным факторам, он также мифологизирует процессы, происходящие в классово антагонистическом обществе, игнорирует объективную логику возникновения, развития и гибели общественно-экономических формаций.

В качестве одной из вульгарно-материалистических иллюзий буржуазной идеологии выступает *технический детерминизм.* Во многих исследованиях буржуазной массовой культуры (как апологетических, так и критических) подчеркивается ее прямая зависимость от развития «технической базы». Всякого рода спекуляции вокруг «абсолютной силы» техники получили на Западе широкое распростране-

ние. И характерно, что истоки их ведут не только к социологическим течениям 30-х и 40-х годов (теориям Т. Веблена, Дж. Бернхема и т. д.), стремившимся «исправить» капитализм путем установления контроля инженеров или менеджеров. В 1946 г. на заседании международного Нюрнбергского трибунала бывший гитлеровский министр вооружения и боеприпасов Альберт Шпеер, долгое время находившийся в самом центре технократических проблем, счел необходимым в порядке «морального самооправдания» специально остановиться на следствиях «господства техники». Он говорил о диктатуре Гитлера как о первой диктатуре «индустриального государства в эпоху современной техники». «Прежние диктатуры нуждались в квалифицированных сотрудниках для низших организаций, в лицах, которые могли думать и действовать самостоятельно. Авторитарная система в период господства техники может отказаться от них, одни только средства связи позволяют механизировать деятельность низших звеньев управления государством. Как следствие этого возникает новый тип бессловесного исполнителя приказов» [1],

Отбыв срок наказания и выйдя из тюрьмы, Альберт Шпеер, этот осколок кровавого прошлого, о котором некогда писали как о живом воплощении технократической аморальности, поспешил объявить уже самого себя «рабом техники», которая в своем бездушии полностью подчиняет человека, парализуя в нем остатки критического мышления: «Я испытывал эстетическое наслаждение от того, что мне удалось создать совершенный танк, совершенную ракету, совершенное орудие убийства, но совместимо ли понятие прекрасного, то есть эстетика, с орудием, предназначенным убивать? Мы говорим «красавец танк», «красавица пушка», не задумываясь над противоестественностью такого сочетания» [2]. Понадобилось двадцать лет тюремного заключения, чтобы Шпеер заговорил об «антиэстетичности» технократизма.

Хотя на последствия технократизации современного буржуазного общества на Западе существуют различные взгляды, среди них реже встречаются безоговорочно оптимистические. В отличие, скажем, от Маршалла Маклюэна, многие буржуазные социологи и философы вообще склонны к крайнему пессимизму. Индустриальное общество, рассуждают они, подчиняется только законам научного прогресса, а темпы этого прогресса выходят за рамки возможностей осмысления его объективных закономерностей. Пессимизм таких теоретиков питается элитарными концепциями буржуазной философии, боязнью революционной деятельности народов.

Другой распространенной вульгарно-материалистической иллюзией является *социал-дарвинизм,* который проецирует законы капиталистической конкурентной борьбы с общества на природу, а с по-

[1] Нюрнбергский процесс. М., 1961, т. 7, с. 299, 300.
[2] Цит. по: Новый мир, 1969, № И, с. 105.

следней — вновь на общество. Опасные идеи социал-дарвинизма оказались очень живучими. В 1974 г. прогрессивные американские ученые-естественники, психологи и физиологи Этель Тоубек, Джон Джианутсос, Говард Топофф и Чарльз Гросс выпустили книгу, носящую выразительное название: «Четыре всадника: расизм, сексизм, милитаризм и социал-дарвинизм» [1]. Социал-дарвинизм ассоциируется здесь с одним из четырех всадников Апокалипсиса из Нового завета — врагов человечества, несущих ему всевозможные беды: мор, голод, войну, истребление.

Особенно реакционными являются идеи социал-дарвинизма о разделении эволюционных возможностей людей не только как биологических особей, но и в соответствии с их общественным и культурным навыком, положением в обществе и т. д. В антигуманистических идеях «психотехники» и «моделирования» социального поведения человека в нигилистически-циничной форме проявились связи модернизированного социал-дарвинизма с философией прагматизма. Так, в работе психолога Берхауза Скиннера «По ту сторону свободы и достоинства» без обиняков призывается распрощаться с «устаревшими мифами» о свободе и достоинстве личности, ибо таковой, оказывается, вообще не существует, а есть лишь некий «биологический организм» [2].

Буржуазная массовая прагматическая культура своими средствами, без сомнения, служит целям манипулирования общественным сознанием и разрушения способностей людей к социальным действиям. Однако манипуляторам от буржуазной идеологии не удается полностью осуществить свои цели. Об этом свидетельствуют повседневная жизнь капиталистического мира с его забастовочным движением, выступлениями антиимпериалистических сил, расовыми и молодежными волнениями, а также развитие прогрессивной культуры.

В тупиках «чистого» жизневоззрения

Философское познание, в особенности в его диалектической форме, противостоит нефилософскому (преимущественно эмпирическому) уже в силу самой природы теоретического мышления, которое не просто описывает свойства исследуемого объекта, но логически выводит их, открывая тем самым их взаимозависимость, выявляет сущность явления, прослеживает изменения предмета, благодаря которым возникают эмпирически фиксируемые свойства. Подобное исследование необходимо во всех областях теоретического знания. Но впервые его необходимость выявилась в философии, ибо она больше, чем любая другая наука, призвана заниматься анализом понятий.

[1] ***Tobach E., Jianutsos /., Topoff #., Gross Ch.*** **The Four Horsemen: Racism, Sexism, Militarism and Social Darwinism. N. Y., 1974.**

[2] ***Skinner B.*** **Beyond Freedom and Dignity. N. Y., 1971.**

Не случайно Гегель считал философское умозрительно-спекулятивное мышление «самодвижением» понятий [1].

Однако в идеалистической философии (особенно иррационалистического толка) умозрительность перешла все границы и превратилась уже в форму мистификации действительности. Специфическим для того или иного направления этой философии является не сам по себе «умозрительный» способ развития понятий, а *степень «спекулятивности»* мышления, органически связанная с содержанием философских учений, их категориальным аппаратом, исходными теоретическими посылками и т. д. Различные школы спекулятивной философии объединяет стремление рассматривать действительность с точки зрения априорных общих принципов, с позиций *чистых* умозаключений, не базирующихся на каких-либо данных конкретного опыта.

Подвергая критике спекулятивный способ мышления, указывая на его противоположность методологии марксистской философии, Ф. Энгельс отмечал, что «принципы — не исходный пункт исследования, а его заключительный результат; эти принципы не применяются к природе и к человеческой истории, а абстрагируются из них; не природа и человечество сообразуются с принципами, а, наоборот, принципы верны лишь постольку, поскольку они соответствуют природе и истории» [2].

По ряду позиций спекулятивная философия прямо полемизирует с другим крылом современного идеализма — сциентизмом. Характер аргументов, выдвигаемых представителями спекулятивно-умозрительных школ против сциентизма во всех его разновидностях, наиболее обобщенно изложил неокантианец Г. Риккерт. В книге «Философия жизни» он подчеркивал, что та действительность, которой занимаются «обыкновенные науки», опускается по сравнению с пережитой жизнью до степени всего лишь явления или рационализированного и потому недействительного продукта. Философия должна сделать предметом своего изучения мир в целом. От философии требуется, чтобы она давала людям мировоззрение. Лишь она в состоянии это осуществить. Более того, она призвана изучать не только мир как объект, но и отношение субъекта к миру. Иными словами, необходима выработка также «жизневоззрения». При этом оказываются важными не только мысли о том, каков мир в действительности, но и стремление истолковать «смысл» человеческой жизни, а это удается лишь тогда, когда установлены ценности, придающие ей смысл. Так наряду с проблемами бытия возникает проблема ценностей, которой философия тоже должна овладеть, если она хочет быть универсальной. В этом случае она становится наукой не только о «мировом целом», но и о «целостном человеке» и его отношении

[1] См.: *Гегель.* Наука логики. М., 1972, т. 3.
[2] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 20, с. 34.

к миру. Лишь таким путем философия поистине охватывает целое и не ограничивается, подобно другим наукам, частью.

Отношение части к целому, по Риккерту, приводит к другому важному для философии отличию ее от любого конкретного, специального исследования. Реальный мир имеет временное измерение, то есть простирается в прошлое и будущее, причем никогда не видно конца его. Поэтому все то, что люди в состоянии обозреть во времени, является всего лишь частью мира. «Мировое целое» человек может представлять себе лишь как нечто, объемлющее все временные части мира и, таким образом, также само время. Отсюда признание противоположности временного и вневременного: части мира лежат во времени, а «мировое целое» не может быть во времени, наоборот, время заключено в «мировом целом». Вследствие этого для универсальной философской науки отношение временного к вневременному, к вечному также является важной проблемой. Время и вечность должны быть объединены в философском понятии «мирового целого».

Другой отличительной особенностью философии Риккерт считал ее «строго систематический характер»: отдельные понятия и суждения должны быть «сцеплены» в ней как элементы единого упорядоченного мыслительного целого. Вне системы философия не в состоянии «объять мировое целое». Понятия, не являющиеся элементами системы, относятся лишь к частям. И до тех пор, пока не выработана система, мир распадается на эти отдельные части, точнее, действительность вообще не есть еще «мир», а скорее нагромождение обломков, хаос. Только система дает возможность превратить мировой хаос в мировой космос, и постольку можно сказать, что всякая философия должна иметь форму системы.

В этом тезисе обретает законченный вид посылка спекулятивного мышления, рассматривающего в качестве главного источника познания умозрение, «чистую» силу ума. Все его школы исходят из убеждения, что, создав те или иные принципы, можно навязать их объективной реальности и подчинить ее развитие этим умозрительным принципам.

Задачу философии тот же Риккерт усматривал в поисках облеченного в форму системы мировоззрения, которое охватывает «созерцание временного и созерцание жизни» и тем самым «учит понимать жизнь во времени в связи со сверхвременнбй сущностью мирового целого». В качестве универсального созерцания философия не вправе ограничиваться меньшим, по крайней мере в своем замысле. Другой вопрос — чего она может достигнуть. Но этого вопроса философ благоразумно избегал касаться, предпочитая перейти сразу к выводам. Последние же сводились к следующему: склонность к органическому целому и отвержение механического ведет прежде всего к метафизике. Мир естествознания, в особенности физики, химии и астрономии, со своими законами вообще не «мир», а одностороннее

«произведение вычисляющего рассудка», который на все налагает путы косного и, зная только повторения, не может постичь сущность мира, «неустанно несущегося вперед к своей новизне». Понятия всяких частных наук суть способы «изготовлять только готовое платье», то есть не идут дальше самого внешнего и поверхностного. «Высчитано и измерено может быть только твердое, косное, мертвое. Истинное бытие... постоянная волнистость становления раскрываются только интуицией и притом не в пассивной, но в активной воззрительности» [1].

Начиная с прошлого века в умозрительно-спекулятивных течениях идеализма все более усиливался иррационализм. Именно иррационализм по мере углубления противоречий империализма — параллельно и во взаимопритяжении со сциентистскими школами — превращался в расширяющуюся тенденцию буржуазного философского сознания.

Иррационализм отвергает возможность научного познания мира с помощью точных наук, эмпирического опыта или *научной* философии и утверждает идею господства в природе и в обществе непостижимых сил. Ставя перед собой задачу проникнуть в духовный мир личности, иррационалисты пытаются осуществить ее с принципиально порочных позиций — в полном отрыве от объективной действительности, от достижений научного мышления, которому противопоставляются субъективное переживание, интуиция и искусство как «высшая реальность», не подчиняющиеся никаким законам, правилам и канонам. Что касается социальных противоречий капитализма, то они рассматриваются преимущественно либо в биологическом плане (фрейдизм), либо в «глобально-космическом», в качестве присущих человеческому бытию как таковому (экзистенциализм).

Истоки современного иррационалистического мышления ведут еще к А. Шопенгауэру с его волюнтаризмом, отказом от логических форм познания и к Ф. Ницше, который создал более разносторонний и целенаправленный его прототип. В решении главного для него вопроса — каков мир вне человеческого представления — А. Шопенгауэр использовал принцип аналогии, которая, как он считал, существует между субъектом и миром. Вслед за Кантом Шопенгауэр полагал, что явления определяются формами сознания — чувственным созерцанием и категориями рассудка. Иначе говоря, мир как представление целиком зависит от представляющего субъекта. В этом субъекте Шопенгауэр различал сознание, которое позволяет раскрывать природу явлений, и тело, выступающее в качестве непосредственной объективизации воли, отождествляемой с искомой «вещью в себе». Идентичность тела и воли дополняется идентичностью субъекта и мира. Тем самым, по Шопенгауэру, ключ к разгадке

[1] *Риккерт Г.* Философия жизни. Пг., 1922, с. 27.

мира находится в самом человеке, в его стремлениях, инстинктах, способностях.

Непосредственным же философским корнем мифологизации ряда основных проблем буржуазного массового искусства послужило экстатическое воспевание Ф. Ницше антидуховности жизненного начала.

Характеризуя в книге «Тропами Заратустры» философию Ницше и ницшеанства, С. Ф. Одуев отметил, что содержательная сторона философии Ницше представляла собой эмоциональную реакцию, описание интуитивно схваченного в самом его начале процесса загнивания капиталистического способа производства при его переходе в империалистическую стадию. Классовая же позиция философа, выраженная стихийно — не в качестве политической программы, а как точка зрения буржуазного интеллигента, верующего в незыблемость частной собственности, отношений господства и подчинения и обеспокоенного судьбой этого строя жизни,— выявлялась, с одной стороны, в форме атакующих выпадов против рабочего, социалистического движения, реально угрожающего капитализму, а с другой — в форме резкой критики политических акций правящего класса. Это была критика справа, обличающая его неспособность остановить начавшийся процесс разложения и одновременно обосновывающая систему ответных действий, долженствующих удержать крушение привычного мира[1]. Предложенная Ницше система философски обоснованных мер, сформулированных в метафизически общем виде, и практических рекомендаций, часто удивляющих своим реализмом, была окутана флером романтики, насыщена упоением грубой властью и насилием, поэтизацией варварства и раскрепощенных «бестиальных» инстинктов, якобы гарантирующих возвращение к «естественным нормам» бытия. Романтическая утопия, вначале не разгаданная и отвергнутая, выявила себя не только как эмоционально-эстетическое предвосхищение будущего упадка капитализма, но и как запрограммированная в тенденции политическая и моральная практика империалистической буржуазии (конечно, не в непосредственной, а в идеально-отчужденной, биологически-мистифицированной форме).

Главным объектом попечения для Ницше являлась культура, причины упадка которой, по его убеждению, лежат прежде всего в «плебейском духе» того времени, в ее демократизации. Поэтому критика им культурных ценностей обернулась критикой демократических и гуманистических тенденций в культурном наследии.

Ницше ратовал за «здоровое», аристократическое искусство, за искусство «большого стиля», которое служит избранным, «господам земли» и не делает никаких уступок «стадному инстинкту толпы». Наряду с лозунгом «воли к власти» он выдвинул лозунг «воли к кра-

ем.: *Одуев* С. *Ф.* Тропами Заратустры. М., 1971.

соте», который отнюдь не означал обязательной защиты тезиса «искусство для искусства». Ницше был сторонником активного действия. Он расценивал художественное творчество как «измышление и исправление» мира, то есть как фальсификацию действительности в определенных целях. Выдвигая перед деятелями культуры задачу «обуздания науки посредством искусства», он звал их к мистике, о которую, как он считал, должно разбиться всякое научное знание.

Духовное состояние позднебуржуазной эпохи, ее господствующие представления о ценностях бытия и культуры Ницше характеризовал как «нигилизм». Он был убежден, что человеческие ценности реализуются в высших экземплярах человеческого рода, которые только и могут поддержать в человечестве веру в человека. Поскольку (и чем дальше, тем больше) утрачивается высший человеческий тип и вместе с ним инстинкты возвышения, а все попытки измыслить такой тип спекулятивно, идеально (романтизм, культ героя Карлейля и т. п.) неизменно терпели неудачу, в современном обществе господствует посредственность — «стадо», «масса», простые люди, которые терроризируют исключения и тем самым вульгаризируют жизнь. В основание бытия кладутся ценности, которые, по Ницше, «не являются таковыми»,— счастье большинства, добро, благо, справедливость и другие «химерические» представления «стадного» человека. Очарование их рано или поздно рассеивается, словно утренний туман. Истина же не только вредна, но и «безобразна»; для человека более «полезны», даже необходимы, ложь и обман.

Нигилизм представляет собой особую форму осознания кризиса буржуазного общества, «его бедственного состояния». И это понимал Ницше. От него не ускользнули ни острота классовых антагонизмов, ни нарастание классовой борьбы, ни расширение исторической самодеятельности масс. Он понимал, что все это ставит под вопрос существование строя частной собственности, рангового социального порядка, делает бытие с точки зрения защитника этого порядка бесперспективным и бессмысленным.

Наплыв нигилизма Ницше ставил в зависимость прежде всего от подъема масс, «выдвижения средних и низших сословий» — бюргерства и пролетариата. Он автор мифа о «массе», о «толпе».

Капитализм действительно ведет к «омассовлению», к нивелировке человеческой личности, к превращению человека в функцию. Пропаганда, агитация, реклама, все другие коммуникативные средства действуют в одном направлении: подогнать его под определенный стандарт, выработать из него некий стереотип, подчиненный механизму капиталистической эксплуатации. Сущность буржуазных общественных отношений заключается в их овеществлении, которое имеет следствием отчуждение, «обесчеловечивание» самого человека. Развертывание его внутренних потенций проявляется как универсальное опредмечивание, его собственные цели приносятся в жертву целям внешнего характера. Человек, почитав-

шийся философами, моралистами, художниками и другими представителями поднимавшейся буржуазии как «венец творения», «высшая ценность», обесценивается настолько, что становится меновой стоимостью. Буржуазия не оставила между людьми никакой другой связи, кроме голого интереса, бессердечного «чистогана», свела человеческие отношения к торговле. Ницше не только увидел эту тенденцию, но и создал на ее основе теорию, ставшую моделью для нынешних концепций «массового общества».

Выход из кризиса он видел в волюнтаристском активизме — том сверхнапряжении «свободной воли» и «творческой интуиции», с помощью которых господствующий класс смог бы осуществить «прорыв» в будущее. В качестве радикального средства «прорыва» предлагалась «большая политика». Но программа, начертанная Ницше, осталась неосуществленной, «прорыв» не удался. Его «пророчества» о преодолении нигилизма не сбылись и не могли сбыться.

Ф. Ницше во многом предвосхитил как идеологию, так и практику монополистического капитализма. В его учении, сознательно фальсифицирующем действительную сущность социальной борьбы, сформулирована программа демагогии, лицемерия и насилия, характеризующая эту практику в духовной сфере.

Как позже В. Дильтей, О. Шпенглер и другие представители «философии жизни», Ницше пытался с реакционно-романтических позиций осмыслить процессы, происходящие в эпоху «заката западного мира», и порожденные ими новые ситуации человека, идеологически-культурных надстроек, а также наметить пути и средства борьбы против науки и научного мировоззрения и одновременно возможности преодоления узкого гносеологизма позитивистской философии. При этом истерическое, эмоциональное и спекулятивное начало противостоит у него аналитическому.

Диалектико-материалистическому учению о развитии общества «философия жизни» противопоставляет иррационалистически трактуемое понятие жизни: «психические структуры» интерпретируются как некие прафеномены неорганической материи, а сущее — как «живой поток», непрерывное становление, не знающее качественно-революционных изменений и скачков. Таким образом, краеугольное для этой философии понятие «жизнь» (от чисто биологических аспектов существования до различного вида «переживаний» — обыденных, социальных, религиозных, «метафизических» и т. д.) получает у ее представителей крайне расплывчатое объяснение. В конечном счете они усматривают в ней все ту же «специфическую волю к аккумуляции» и «максимум чувства власти».

Иррационализм, свойственный «философии жизни», привел ее не только к отказу от ясного формулирования закономерностей социально-исторического развития, но и к поискам, как отмечает А. Г. Егоров, убежища от четкого «рацио» в спекулятивно истолкованном художественном начале и в эквилибристике с эстетической

проблематикой *К* И неудивительно, что «философия жизни» оказала огромное воздействие на искусство буржуазного общества последних ста лет: скрытое, опосредствованное — на его элитарные формы и более явное, непосредственное — на массовые. Главным направлением воздействия умозрительно-спекулятивных доктрин на искусство явилась дискредитация тем или иным способом социальной действительности в качестве объекта художественного отражения.

Наряду с ницшеанством активную роль в этом отношении сыграло учение 3. Фрейда. Его идеи во многом перекликались с теорией Г. Лебона о психологии человека и психологии масс.

Масса, считал Фрейд, думает образами, которые возникают ассоциативно и не выверяются разумом на соответствие с действительностью. Ирреальное для нее всегда имеет приоритет перед реальным, поэтому для влияния на массу не требуется логическая проверка аргументации, гораздо важнее яркое живописание, умение преувеличивать и всегда повторять то же самое.

Культурный процесс человечества и процесс развития или воспитания отдельного индивида, по мнению Фрейда, имеют сходную природу. Культурный процесс является видоизменением жизненного процесса, вызванным реальной нуждой — необходимостью объединения отдельных людей в эмоционально (либидинозно) связанную общину.

Проводя аналогию между проблемами общества и человека, Фрейд следовал по стопам некоторых философов-романтиков XIX в., гуманистическая озабоченность которых объективно служила выражением не мировоззренческой силы, а скорее слабости: она замыкала эти тревоги на личности и исключала рассмотрение последней в качестве субъекта общественного процесса.

Будучи прежде всего психиатром, а не социологом, Фрейд неправомерно сводил очевидные ему пороки общества в конечном счете к субъективным факторам — неврозам, патологическим влечениям, комплексам людей, и прежде всего к таким инстинктивным стремлениям, как «природные» агрессивность и сексуальность, которые представляют реальную угрозу нравственному здоровью и даже существованию общественного организма. Свой умеренный мировоззренческий оптимизм он черпал в надежде на возможность терапевтического излечения всех этих пороков. Причем их «терапию» он усматривал всецело в развитии либидинозных и духовных связей между людьми.

Духовно 3. Фрейд принадлежал больше к XIX столетию, еще не изверившемуся окончательно в потенциях существующей системы. Именно поэтому вера в возможность излечения личностных недугов сравнительно легко переносилась им и на общество.

[1] См.: *Егоров А. Г.* Проблемы эстетики. М., 1974, с. 81.

Правда, он оговаривался в работе «Неудовлетворенность культурой», что процесс культурного развития человеческого рода представляет собой абстракцию более высокого порядка, чем развитие индивида. В последнем в качестве главной цели сохраняется программа принципа наслаждения (найти удовлетворение стремлению к счастью). Включение в человеческий коллектив или приспособление к нему появляется как почти неизбежное условие, которое должно быть соблюдено на пути к достижению этой цели. Таким образом, индивидуальное развитие представлялось Фрейду как некий результат переплетения двух устремлений — к счастью («эгоистического») и к объединению с другими в коллектив («альтруистического»), причем чаще превалирует первое.

В общекультурном процессе создание единства из человеческих индивидов становится гораздо более важной целью, оттесняя на задний план заботу о счастье отдельного человека. Можно даже сказать, что создание большого человеческого коллектива достигается успешным образом вообще без такой заботы. Процесс развития индивида может, следовательно, иметь свои особенные черты, которые не обнаруживаются в культурном процессе человечества: первый процесс лишь постольку должен совпадать с последним, поскольку он ставит целью включение в коллектив. Тем не менее однородность целей обоих процессов (в одном случае включение индивида в человеческую массу, а в другом — создание общей массы из индивидов) обусловливает и сходство применяемых для этих целей средств.

Но если развитие культуры имеет сходство с развитием отдельного человека, то возникает проблема «коллективных неврозов». Не вправе ли мы, задается вопросом Фрейд, считать, что многие культуры или культурные эпохи (а возможно, и все человечество) стали под влиянием современных культурных и социальных ограничений «невротическими»? Применение «терапевтических рекомендаций» к обществу и культуре, то есть лечение социальных недугов средствами психоанализа, Фрейд считал не только вполне допустимым, но и практически полезным. Однако он оговаривался, что при перенесении психоанализа на культурный процесс следует учитывать, что речь идет лишь об аналогиях между развитием культуры и отдельного индивида, между природой социального и индивидуального невроза. Кроме того, успешное врачевание социальных болезней с помощью психоанализа возможно, по его мнению, лишь в том случае, если найдется авторитетная сила, способная подчинить однородным образом аффектированную массу такой терапии. Но, несмотря на все эти трудности, Фрейд выражал надежду, что в один прекрасный день кто-то отважится на изучение патологии культурных коллективов [1].

[1] *Freud S.* Das Unbehagen in der Kultur. Gesammelte Werke. Frankfurt am Main, 1967, Bd. 14.

Этот его заключительный тезис и был в дальнейшем подхвачен неофрейдистами, которые назвали свою теорию «культурно-психоаналитическим подходом». Неофрейдисты видят источник психических заболеваний в культурно-социальных факторах и даже ратуют за изменения в общественном устройстве, чтобы сократить число таких заболеваний. Однако при этом они вполне в духе субъективного идеализма рассматривают человеческую психику в отрыве от социальной действительности и, наоборот, психологизируют общественную жизнь, считая движущим фактором истории бессознательные силы.

«Формула ложного мира»

Американский историк философии К. Бринтон, который, по его собственному признанию, в молодости был оптимистически настроенным рационалистом, незадолго до смерти осознал огромную роль в общественной жизни Запада таких иррациональных факторов, как не контролируемые человеком эмоции и подсознательные влечения, формируемые всеми средствами буржуазной культуры. «Как бы это ни претило оптимизму демократических вкусов,— писал он,— современный антиинтеллектуализм действительно глубоко вклинен в западную культуру нашего времени... Мы должны признать силу пропаганды, силу того, что французы метко и весьма цинично называют «начинкой мозгов» [1].

Общее обострение неразрешимых противоречий капиталистической системы неизбежно приводит к кризису пробуржуазную рационалистическую мысль, и единственный выход теперь усматривается в мифотворчестве. Научное познание социальных структур подменяется своеобразной демонизацией иррациональных сил, воздействующих на человеческое бытие и жизнь человеческого духа. Миф тем более становится методом косвенной апологетики существующего строя, чем оказывается труднее для идеализма вести борьбу против научного подхода к социально-историческим процессам. Возникшие «мифологические школы» проповедуют, что создание мифов якобы вообще присуще человеческому сознанию, отвечает его коренным потребностям и что именно миф является той единственной первоосновой, из которой возникают как понятийное мышление, так и вся духовная культура, общественная функция которой сводится к поддержанию некой иллюзии существования человека в мире.

Мифы некогда были прекрасными поэтическими образами, свидетельствовавшими о богатстве фантазии людей, которые не могли еще понять и правильно объяснить действие сил природы. Ныне мифы обнаруживают нищету философии, уныло причитающей

[1] *Brinton* C. The Shaping of the Modern Thought. N. Y., 1953, p. 240.

о раздвоенности человеческого существования и о непонятности общественных сил.

Тот факт, что идеализм вообще не может существовать без мифологических элементов, доказывают многочисленные «мифологические школы», интегрируемые в рамках спекулятивной философии. К числу важнейших из них следует отнести и религиозную.

Теологическая окраска современного буржуазного идеализма не только в философии вообще, но и в эстетике в частности восходит к идейному вдохновителю раннего немецкого романтизма Ф. Шеллингу. Утверждая тождество материи и духа, он писал, что «материя представляется лишь угасшим духом, а дух рассматривается в качестве становящейся материи» [1], Реальный мир во всех своих проявлениях и со всеми своими противоречиями трактовался им как порождение акта чистого самосознания. Причем «абсолютное тождество», примиряющее «все противоречия», выступало у него не объектом знания, а объектом веры.

Религиозный мистицизм Ф. Шеллинга послужил формой философского отхода от идей французской революции конца XVIII в. Эстетика Шеллинга была направлена прежде всего против материалистических взглядов просветителей: отрывая искусство от действительности, она тоже подчиняла его религии. В 1802 г. в письме к А. Шлегелю Шеллинг писал: «Я целиком отказываюсь от мысли дать теорию искусств, ибо последняя более или менее имеет к философии лишь подчиненное отношение и с определенной стороны необходимо должна — со спекулятивной точки зрения — быть эмпиричной. Существуют действительные, или эмпирические, вещи, соответственно чему существует реальное, или эмпирическое, искусство, которое есть предмет *теории,* но как есть предметы умозрительные, вещи *сами по себе,* так есть и *искусство само по себе.* Эмпирическое искусство — лишь проявление этого искусства; *искусство само по себе* и есть то, посредством чего устанавливается связь *философии с искусством.* Из этого вы легко усмотрите, что в таком смысле моя философия искусства есть скорее философия универсума, нежели теория искусства, поскольку последнее есть нечто *особенное* — философия искусства принадлежит только сфере высшей рефлексии искусства; в философии искусства ни в какой мере нет речи об эмпирическом искусстве, но лишь о корнях искусства, каковы они в абсолютном, так что искусство всецело рассматривается с мистической стороны» [2].

Несколько позже Шеллинг сформулировал свою концепцию в еще более категорической форме: «Тесная связь, объединяющая искусство и религию, полная невозможность, с одной стороны, дать искусству поэтический мир, кроме как в религии и через религию,

[1] *Шеллинг Ф.* Система трансцендентального идеализма. Л., 1936, с. 162.
[2] *Шеллинг Ф.* Философия искусства. М., 1966, с. 11—12.

а с другой — довести религию до подлинно объективного проявления иначе чем посредством искусства делают научное познание искусства для истинно религиозного человека насущной необходимостью также и в этом отношении» [1].

В «Лекциях по истории философии» Гегель в свою очередь определил философию как средство мысленного примирения антагонизмов реального мира: «Можно сказать, что там, где... наступает разрыв между внутренним стремлением и внешней действительностью, где прежняя форма религии и т. д. уже больше не удовлетворяет, где дух высказывает равнодушие ко всему живому существованию или пребывает в нем неудовлетворенным и нравственная жизнь разлагается,— лишь там философствуют. Именно в такие эпохи дух ищет прибежища в области мысли, чтобы в противовес действительному миру создать себе царство мысли, и философия есть примирение, которое сама мысль приносит с собою после начатой ею порчи реального мира. Когда философия со своими абстракциями пишет серыми красками на сером фоне, тогда уж миновала свежесть и живость юности, и даваемое ею примирение есть примирение не в действительности, а в идеальном мире» [2]. Гегелевское подчеркивание духовно-компенсаторских функций философии уже несло в себе зародыш позднейших, идеологически обобщенных концепций мифических качеств как составных частей объективных связей жизненных процессов. Их мифологизация способствует развитию тенденции к их обожествлению: они предстают в виде незыблемой, превосходящей власти, перед которой субъект бессилен.

Но тенденции к теологии и мифотворчеству характеризуют в современной буржуазной философии скорее процесс, чем достигнутый результат. В свое время Гегель в «Философии религии» писал: «Философия не есть мирская премудрость, но познание *немирского;* не познание внешней массы, эмпирического наличного бытия и жизни, а познание того, что вечно, что есть бог и что связано с его природой... Религия и философия совпадают. В самом деле, и философия сама есть служение богу, религия, ибо она есть не что иное, как тот же отказ от субъективных домыслов и мнений в своем занятии богом. Следовательно, философия тождественна с религией...» [3]

Хотя прежние религиозные формы в результате воздействия на них специфических следствий научно-технической революции и общей социально-политической обстановки в мире в полной мере уже не соответствуют запросам и установкам современного капиталистического строя и его общественной психологии, религия и в наши дни не утратила своей силы. Поиски новых прорелигиозных форм духовного наркоза отнюдь не прекратились. Наоборот, они обретают все более интенсивный характер и принимают самые

[1] *Шеллинг Ф.* **Философия искусства, с.** *55.*
[2] *Гегель.* **Соч. Л., 1932, т. 9, с. 53.**
[3] *Гегель.* **Философия религии. М., 1975, т. 1, с. 219—220.**

неожиданные очертания. Так, наряду с определенным упадком влияния традиционно-обрядовых верований происходит возрождение внецерковной мистики, типа средневековой магии, астрологии, культивирование веры в «потусторонние дьявольские силы». Причем культивирование это ведется с ведома и благословения Ватикана. Сам папа Павел VI заявил в 1972 г., что «неутомимый искуситель» сатана — существо таинственное и ужасающее, но вполне реальное и, кто отказывается признавать его существование, тот отходит от библейского учения. Это заявление не содержит в себе никаких откровений, а повторяет, по существу, то, что неустанно твердят в последние два-три десятилетия теологи и служители культа, стоящие на различных ступенях церковной иерархии.

Так, французский теолог монсеньер Гристиани в своей книге «Присутствие сатаны в современном мире» утверждал, что дьявол — не вымышленный персонаж и даже не абстракция, а «некто»; что существует не только «мистическое тело Христово», но и «мистическое тело Сатаны». Массовое распространение таких «величайших заблуждений», как материализм и атеизм, появление новых средств массового уничтожения людей, насаждение насилия и эротизма в искусстве теософ-монсеньер объясняет необыкновенным усилением дьявольской активности -. Поучения монсеньера Гристиани нашли самое непосредственное образное осмысление и художественно-практическую реализацию в массовом искусстве (например, в сенсационном кинобоевике американского режиссера У. Фридкина «Изгоняющий дьявола»).

Мистика, мифология вообще торжествуют тогда, когда разум оказывается бессильным. Он бывает не только прогрессивным, но и реакционным, архаичным. Именно для последней его формы миф представляется в определенные эпохи истории спасительной основой уходящего типа цивилизации, которая, несмотря ни на что, пытается еще утвердить себя. Когда она оказывается в опасности, то ее апологеты придают мифу статус «рациональной» системы, противостоящей рациональному разуму.

В начале нашего столетия поэт Валерий Брюсов сделал удивившее его историческое наблюдение: «Как это ни кажется нам странным, но именно в эпоху Возрождения началось усиленное развитие магических учений, длившееся весь XVI и XVII в. Неопределенные колдования и гадания Средних веков были в XVI в. переработаны в стройную дисциплину наук, которых ученые насчитывали свыше двадцати... Дух века, стремившийся все рационализировать, сумел и магию сделать определенной рациональной доктриной, внес осмысленность и логику в гадания, научно обосновал полеты на шабаш и т. д.» [2].

[1] ***Monseigneur Gristiani.*** **Presence de Satan dans le monde moderne. P., 1959, p. 260.**

[2] ***Брюсов В.*** **Собр. соч. В 7-ми т. М., 1974, т. 4, с. 9.**

Начиная с XVII в., отмечал французский философ Мишель Фуко в книге «История безумия в классическую эпоху», безумие оказалось подавленным и постепенно начал воцаряться разум, который отбросил его за пределы культуры и принудил к молчанию. В XX столетии, особенно после фашистского пароксизма буржуазной цивилизации, открылась новая эпоха «ренессанса безумия». В 1946 г. великий гуманист-фантаст Герберт Уэллс написал книгу «Разум при последнем издыхании», где с тревогой проводил мысль о том, что разум теперь бессилен обеспечить не только счастье людей, но даже само выживание человечества. С тех пор выход в свет пессимистических исследований стал своего рода традицией. Вот только некоторые из них, принадлежащие перу французских ученых и весьма красноречиво озаглавленные: «Сумерки разума» М. Маскино, «Мы не можем изменить мир разумом» М. Дювиньо, «Разум неизбежно вызывает кризис разума» Э. Морэна. «Вокруг безумия», «формула позитивного безумия», «саморазрушение разума» и т. д.— таковы тезисы и постулаты этой эрзац-философии.

Однако в каждом безумии есть своя логика, мудро заметил еще Шекспир. Современный западный мир привык к различным антонимам: антимиры, антикультура, антироман, антидрама, даже антиутопия, которая под видом борьбы с любым научным прогнозированием восстает против идей коммунизма и самой науки, а вместо прогресса предсказывает человеческому роду или регрессивное движение вспять, или застой, или гибель. Появилась в наше время и антинаука. Отсчет ее существования ведется с 1967 г., когда научно-координационный комитет при крупном химическом концерне СИБА созвал симпозиум «Цивилизация и наука: конфликт или сотрудничество?», на котором было провозглашено создание «всемирного антинаучного движения», противопоставляющего технологическому обществу романтическое прошлое. Конечно, антинаука — не какая-либо организация с единой идеологической платформой. Ее оракулов объединяет отрицательное отношение к науке и крен в сторону мифологизации массового сознания.

Согласно древнегреческому мифу, Медуза Горгона — крылатая женщина-чудовище со змеями вместо волос на голове — обладала магией обращать все живое в камень. У нее была защитная маска — сверкающие, выпученные глаза и угрожающе торчащие клыки, чтобы пугать и отгонять всех, кто чужд тайне. Мифы, рождаемые капиталистическим обществом, тоже своего рода маски Медузы, призванные скрывать его тайны и отстранять всех, кто намеревается в них проникнуть. Мифологизм выражает судорожное стремление накинуть иллюзорный покров на буржуазную философию, социологию, политику, искусство, литературу. Не случайно антинауку нередко образно сравнивают с драконом, наделенным многими головами, каждая из которых изрыгает или огонь, или дым, или проклятия.

Только заражением проказой антинауки и мистической мифологией, неуверенностью человека в завтрашнем дне можно объяснить возникновение в недавнем прошлом многочисленных антиинституционных форм религиозности, вроде «церкви сатаны», трансцендентальной медитации, дзен-буддизма, культа «сознания Кришны» и т. п.

Религиозная философия стремится использовать как поверхностно-эмоциональные, так и более глубинные «апокалипсические» грани современной духовной жизни буржуазного общества. Нигилистические тенденции еще больше роднят ее с общей платформой спекулятивных школ идеализма. Идеи сатанизма — явное свидетельство девальвации христианских идеалов. Теологи пытаются прикрыть его механическим перевертыванием самих основ христианского вероучения, заявлениями о «заполнении» дьяволом всего нынешнего мира. На деле это приводит к новой форме теологического отрицания не только общественного и научно-технического прогресса, но и истинных духовных ценностей.

Конечно, наличие у философского идеализма и религиозной философии общих корней, а также основных методов «перевертывания» реальных отношений не означает их полного тождества, того, что между ними нет существенных отличий. Эти отличия касаются и отношения к развитию науки, и понятийно-рациональной формы, и возможности получения рационального содержания, и ряда других моментов. Однако нам здесь важно подчеркнуть, что, несмотря на все различия при попытке создать какую-либо положительную концепцию действительности, современный идеализм фактически следует за религиозным стремлением к мифологизации этой действительности. Ушли в прошлое времена, когда развитие диалектики (в особенности от Канта до Гегеля) давало возможность идеалистической философии приблизиться — пусть в ограниченных и искаженных формах — к решению некоторых важных философских проблем. Ныне диалектика в буржуазной философии обрела иррациональный характер, и в этом отношении идеализм сделал колоссальный шаг назад. Если диалектика не отвергнута им вовсе, то причиной тому — кричащие противоречия общественной жизни капиталистического мира как в экономике, так и в духовной сфере (рост материального богатства и усиление процессов отчуждения личности, научно-техническая революция и деградация нравов и т. д.). Но, толкуя существующие противоречия как вечные и неразрешимые, «вытекающие» из самого бытия, современный идеализм мистифицирует диалектику.

Правда, буржуазная философия и в наше время иногда разрабатывает такие диалектические проблемы, как противоречия абстрактного и конкретного, антиномичность в этике, содержательность логики и некоторые другие, но делает это непоследовательно и в конечном итоге антинаучно. Все это позволяет прийти к выводу,

что господствующим методологическим подходом в буржуазной философии все чаще выступает антипод диалектики — метафизика.

Внутреннее родство религии и иррационалистических направлений идеалистической философии, питающих в тех или иных формах буржуазное сознание вообще и буржуазную массовую культуру в частности, имеет *принципиальное* значение для выявления *сущности* последней.

Современная иррационалистическая философия обнаруживает двойственное отношение к религии: отвергая многие «устаревшие» и «неудобные» ее доктрины, иррационализм признает функциональную полезность психологических основ созданной ею многообразной системы культов. В стертой форме такое отношение к религии проявилось раньше всего у А. Шопенгауэра. Резко выступая против христианства и особенно против иудейства, он целиком солидаризировался с так называемой «нравственной триадой» религий: учениями о зле, добре и отрешенности от мирской суеты. Зло — как в физическом, так и в нравственном смысле — играет главенствующую роль в философии самого Шопенгауэра. Любовь постоянно фигурирует у него в качестве сострадания, служащего универсальным принципом морали. Декларированное презрение «к миру» и логически вытекающий из него призыв к удалению от жизни, бегству от действительности получили собственно философское обоснование именно у Шопенгауэра. Тем самым абстрагированная критика христианства оборачивалась у него апологетикой.

В законченном виде дуалистическое отношение к религии проявилось в «философии жизни» и в психоанализе З. Фрейда, то есть после перехода буржуазного общества в империалистическую стадию развития, когда уже оказались не ко времени и религиозные догмы, и религиозные учения о нравственности.

Доведя до завершения шопенгауэровскую идею о приоритете воли, Ф. Ницше категорически отверг христианские понятия о нравственном зле и грехе. Знаменитое восклицание Лукреция: «К какому множеству зла могла привести религия!» — может служить своеобразным эпиграфом к разбросанным у Ницше в кажущемся беспорядке афористическим обрывкам мыслей. Ницше считает, что религиозная «нравственная триада» не соответствует человеческой природе, в корне извращает истинные жизненные ценности. Она осуждает полнокровную плотскую жизнь ради бескровных теней добродетели. Для нее любовь воплощается в сострадании, в то время как жизнь с ее жестокой борьбой и неизбежными войнами означает естественный отбор и гибель всего нежизненного. Что касается пресловутого презрения к миру и отречения от него, то это просто трусливый отказ от борьбы и творчества.

Негативное отношение к религии (в значительной своей части обоснованное) цинично сочеталось у Ницше с открытым признанием ее особой роли в духовном подавлении трудящихся масс.

Отдавая предпочтение прямому физическому насилию для «социального укрощения», Ницше тем не менее подчеркивал значение и других средств: «Обыкновенным людям, большинству, существующему для служения... религия дает неоценимое довольство своим положением и родом... облагорожение послушания... заливает каким-то солнечным блеском этих вечно мучимых людей и делает сносным их собственный вид для них самих...» [1]

Немало внимания уделил проблемам религии и З. Фрейд, в том числе вопросу психологической значимости религиозных иллюзий. Занимая по отношению к религии откровенно негативную позицию, называя ее «сладким или горько-сладким ядом отравы» [2], он тем не менее считал, что она оказала культуре большие услуги, поскольку содействовала укрощению асоциальных бессознательных влечений людей, противоборствовала их врожденным разрушительным, антикультурным инстинктам. Теперь, по мнению Фрейда, религия не оказывает больше на людей такого влияния. Причина этого — в укреплении духа науки, в замене религиозных мотивов, необходимых для культурного поведения, светскими мотивами. В связи с этим можно предвидеть, что отпадение от религии должно произойти с роковой неумолимостью. Причем человечество, считает Фрейд, от этого скорее выиграет, нежели потеряет. Но, учитывая, что необразованные, угнетенные массы, у которых есть все основания быть «врагами культуры»* не подготовлены пока к тому, чтобы сознательно относиться к рационально обоснованным предписаниям культуры, устранение религиозных иллюзий представляет собой долгий путь постепенного их вытеснения и замены рациональной деятельностью сознания.

Взгляды Ницше и Фрейда относительно функционально-методологических возможностей религии расчистили поле всей буржуазной эстетике для иррационалистической ориентации, способствовали процессу сближения художественной деятельности с религиозным мифотворчеством.

0 характерных особенностях «терпимого» отношения позитивистской философии к религии уже говорилось. Добавим только, что «завершающий аккорд» в переоценке религиозных потенций принадлежал прагматизму. Именно прагматизм способствовал приданию религиозному верованию сугубо практического значения, сделав упор на общности механизма воздействия религии и художественной культуры на личность, будь то обряды, обычаи, ритуалы и другие сакрализованные составные части общей системы внутренней и внешней регуляции человеческого сознания и поведения. Роль религии в этом плане тем более значительна, что созданный ею механизм не замыкается кругом религиозной жизни, а служит социально-психологическим регулятором в широком социальном контексте.

[1] ***Ницше Ф.*** **Собр. соч. М., т. 2, с. 93—94.**
[2] **См.: *Фрейд З.* Будущность одной иллюзии. М.— Л., 1930, с. 52.**

По мнению Д. Дьюи, художественный и религиозный механизмы психологического воздействия не различаются ни в их генезисе, ни в непосредственной сфере функционирования. Социальную задачу искусства он усматривал в том, что, раздвигая границы субъективного опыта, оно объединяет интересы и чувствования людей, культур, рас, эпох, то есть служит проводником духовного слияния индивидов и средством объединения различных культур. В таких своих возможностях искусство, по Дьюи, выступает в качестве некой религиозной силы, или мифа, создающего нерасчлененное целое психологического, природного и социального мира. «Ощущение причастности к целому, создаваемое искусством, вполне может принять религиозную окраску. Единство человека с человеком являлось источником тех обрядов, которые с доисторических времен сопровождали моменты рождения, смерти, свадьбы. Искусство — это распространение силы ритуала и церемонии на все случаи и случайности человеческой жизни благодаря его способности объединять людей» [1].

Специфичность отношения иррационалистической и позитивистской эстетики к религии обусловливается изменением общественно-политической обстановки в мире, общего «духовного климата», с одной стороны, единством многих гносеологических корней и идеологических целей — с другой. Кроме того, здесь сказывается и тот факт, что религия в известном смысле выступает своего рода «прафеноменом» культуры позднебуржуазной эпохи.

«Связь времен» помогает более углубленному пониманию историко-культурного процесса, в частности появлению и сменяемости так называемых великих стилей в истории человеческой культуры. Великие стили — романский, готика, ренессанс, барокко, классицизм, романтизм, реализм — охватывали то большую, то меньшую область культуры, концентрировались на отдельных видах искусства или подчиняли себе все его виды, а иногда даже все главные сферы культуры вообще, сказывались в науке, богословии, быте. Они имели широкую или более узкую социальную базу, питались более или менее значительной идеологией, бывали различны по своей архитектонике и исторической роли. При этом ни один из великих стилей не определял полностью культурного лица той или иной эпохи и отдельной страны. Иногда — в переходные периоды — некоторые из них сосуществовали.

Применительно к великим стилям прошлого можно сказать, что «прафеноменом», скажем, барокко была готика, классицизма — античность и т. д. Лишь реализм вырвался из круга чередующейся смены стилей, избрав себе в «собеседники» саму жизнь и дав тем самым неизмеримо больший простор для развития творческих индивидуальностей.

[1] *Dewey J.* Art as Experience, p. 270—271.

Являясь не стилем (хотя и претендуя на это), а новым типом функционирования механизма и идейного наполнения традиционной буржуазной культуры, возникшим в эпоху империализма как результат определенных социальных отношений и научно-технической революции, буржуазная массовая культура тем не менее тоже имеет своего «прафеномена» в лице религии. Общность их характеризуется целым рядом моментов. К ним относятся:

— Разобщение и даже противопоставление трудовой и духовной деятельности.

— Мифологизация сознания, которая призвана мистифицировать реальные процессы, происходящие в природе и в человеческом обществе.

— Слияние эскапистских и идеологических функций, поскольку приобщение человека к миру иллюзорного опыта и несбыточных грез и здесь и там сочетается с открытой или скрытой пропагандой господствующего образа жизни.

— Насаждение духа конформизма, подчинения и бездумного приспособления к существующим условиям.

— Отказ от рационального начала, манипулирование человеческой психикой и эксплуатация эмоций и инстинктов подсознательной сферы: чувств одиночества, вины, враждебности, инстинктов пола, страха, самосохранения и т. п.

— Присвоение себе мнимо компенсирующих и «утешительных» функций, имеющих своей конечной целью отвлечение масс от социальной активности.

— Создание стандартно-упрощенной «версии жизни», сводящей социальное зло к чисто психологическим и моральным факторам. Этому служат, в частности, такие распространенные ритуализированные формулы, как «добродетель вознаграждается», любовь или вера — в бога, в себя, в кого-то еще — «побеждает все» и т. д.

— Культивирование идолопоклонства: новомодные «звезды» современного буржуазного искусства насчитывают порой не меньше фанатичных поклонников, чем боги и богини в прошлом.

— Создание широкого института посредников. Многие продюсеры не хуже жрецов и священников выполняют как финансовые, так и идеологические функции по обслуживанию господствующего класса.

Некоторые из вышеперечисленных моментов уже рассматривались, другие в контексте данной книги не нуждаются в дополнительной детализации. Зато особого внимания применительно к нашей теме заслуживает еще одна проблема — *всеобщности и универсальности,* с претензиями на которые выступала всегда религиозная культура и выступает ныне буржуазная массовая. Эта проблема, быть может, наиболее важная, поскольку за ней скрываются глубинные пласты, которые, в свою очередь, во многом сближают оба типа культуры.

Одна из исходных посылок религиозной философии гласит, что, хотя религия — общественное явление, она по своему происхождению (и в своей первоначальной фазе развития) представляет некий психологический универсум, подчиненный лишь закону единства человеческого духа. В качестве важнейшего аргумента выступает здесь то, что при сравнении различных религий легко наблюдаются многочисленные соответствия и сходства во всех трех областях — культах, догматах и нравственном учении (возможность подражательности при этом исключается). Различие же религий объясняется преимущественно этническими причинами и индивидуальными особенностями людей. Современные буржуазные теоретики вслед за богословами игнорируют как раз то, что имеет решающее значение,— социальную детерминированность и направленность любого типа культуры. Уже одно это убеждает в правомерности проводимой аналогии. В обоих случаях цель достигается преимущественно с помощью нехитрого метода психологизации рассматриваемого феномена (в первом случае — религии, во втором — массовой культуры).

Сложнее обстоит дело со взаимоотношением этих феноменов и общественного нравственного сознания — взаимоотношением, составляющим неотъемлемый элемент метода психологизирования.

Согласно истории богословия, появление и распространение любой религии начиналось с культа, то есть с практической стороны, которая предшествовала теоретической. Люди стали поклоняться различным божествам, невидимым или видимым существам и предметам, не классифицируя и не догматизируя их. Потом появилось колдовство как способ общения с богами и всевозможными обожествленными «покровителями»; им приносились дары и жертвы взамен испрашиваемых благодеяний. После эмпирической, или культовой, стадии развития религиозного верования пришла очередь мифологической стадии с ее классификацией богов, созданием их генеалогии и иерархии. При этом догматические мифы, являющиеся составной частью религиозных культов и идеологии, отделяются от эмоционально-художественных, служивших отражением материального и духовного мира человека, процесса освоения им природных сил. Религиозная нравственность тогда тоже еще не несла в себе психологической нагрузки: люди испрашивали у своих богов лишь здоровья, удачи, безопасности, счастья, а жертвоприношения не заключали в себе идеи искупления совершенных грехов или покаяния, преследуя чисто утилитарные цели. Поскольку многие божества кастой колдунов и жрецов со своекорыстной целью наделялись не только добрыми, но и жестокими, злыми качествами, то и угождать им приходилось не добротой, а безнравственными деяниями: в разные времена и у разных народностей практиковались человеческие жертвоприношения, отцеубийство и детоубийство,

людоедство, самоубийство, растление малолетних, «религиозная» проституция и т. п. Варварские обычаи религиозных убийств и истязаний всех видов были тем пагубнее, что порождали презрение к человеческой жизни и укореняли убеждение в «естественности» антигуманных действий.

Во всем этом проявился антагонизм между религиозной безнравственностью, базировавшейся на мнимо божественных предначертаниях, и подлинной нравственностью, основанной на социально-психологическом противостоянии добра и зла. Слияние их произошло только на третьем этапе развития верования в бога. Однако это слияние было чисто формальным, отмеченным лишь внешними, а не внутренними признаками. Ведь априори всегда игнорировалось, добр человек или зол: вера требовала лишь покорности и нерассуждающего поклонения. Такая отличительная черта сохранилась и до наших дней во многих религиях, относящихся, по признанию самих теологов, несравненно мягче к разврату и насилию, чем к богохульству.

Постепенное смягчение «освященной» безнравственности началось с появлением понятий «милосердие», «самопожертвование», «целомудрие», «альтруизм» и т. д. Претерпели изменение культовые обряды. Так, человеческие жертвоприношения сначала заменялись закланием животных, а затем превратились в чисто символические церемонии.

Однако никакой «гармонии» между религией и нравственным сознанием масс не наступило и на этом этапе; антагонизм принял лишь иные очертания. Не говоря уже о крайних формах религиозной нетерпимости, преследованиях и гонениях инакомыслящих в эпоху, когда религия становится господствующей идеологией, в определенные периоды у многих религий (в том числе у христианства и буддизма) богословская мораль требовала от человека для достижения «нравственного совершенства» аскетизма, умерщвления плоти, безбрачия, отшельничества и прочих поступков, находящихся в резком разладе с человеческой природой.

Неизбежные противоречия между религией и нравственным сознанием масс обусловливались не столько трансцендентным характером ценностей первой, сколько кастовым, а позднее классовым характером самой этой надстройки. В буржуазном обществе религия с самого начала стремилась представить себя носительницей высшей, чуть ли не идеальной, морали, которая якобы стоит «над» социальными пороками. Игнорировать последние оказалось невозможным даже для нее. Истоки их очевидности лаконично выразил немецкий социолог К. Манхейм: «Как тогда, когда природа была непознаваема для примитивного человека, факт неспособности предвидеть и рассчитать действие сил природы вызывал у него чувство глубочайшего беспокойства, так и для современного человека, живущего в индустриальном обществе, неспособность предвидеть

и рассчитать действие сил, порожденных социальной системой, в рамках которой он живет, неспособность, проявляющаяся в экономических кризисах, инфляции и т. д., стала источником столь же всепроникающих страхов» *K*

В таких условиях религия вынуждена была занять двойственную позицию в вопросах нравственности, которая сильно способствовала подрыву ее авторитета. Теология XIX—XX вв. чаще всего расчленяет религиозные нормы морали на идеальные и обычные. К первым относятся заповеди: «возлюби врагов своих», «продай, что имеешь, и раздай бедным», «не противься злу насилием» и т. д., которые не только чужды господствующей в обществе нравственности, но и попросту невыполнимы. Ко вторым причисляют самые обычные правила человеческого общежития, существовавшие и ранее, вроде «не убий» или «не укради». Однако подобным общим правилам был придан специфически буржуазный смысл. Завет «не убий» сохраняет ограниченное значение в повседневной общественной практике, а иногда и полностью теряет свой смысл (например, в отношении несправедливых войн, которые постоянно порождает капиталистический строй). Завет «не укради» истолковывается как закон неприкосновенности частной собственности, но теряет свою силу в капиталистической практике присвоения продуктов чужого труда, грабежа материальных и духовных богатств других народов.

Подобная «гибкая» интерпретация религиозных заповедей вызвана необходимостью согласовать их с требованиями циничной буржуазной морали. Апологетическую сущность такой интерпретации признают даже многие теологи. Так, Уолдо Бич и Ричард Нибур пишут: «Для христианских мыслителей в области нравственности в XX в. стало почти аксиомой, что христианская мораль должна как-то приходить к соглашению с социальными институтами этого мира» [2]. Это признание не оставляет сомнений относительно того, является ли религиозная нравственность основой социальной морали, или наоборот.

Если жизнь фактически развеяла одну из основополагающих мифологических концепций религии — об «универсализирующей» асоциальной психологизации ее идеологии и механизма действия, то идея мнимой всеобщности буржуазной массовой культуры эксплуатируется на Западе еще в полную силу. Особенно усердствуют в этом технократы-оптимисты.

Что касается теоретиков-пессимистов, то, лишая нравственное сознание автономности, они склонны детерминировать пороки развития этого сознания лишь разлагающим влиянием массового искусства и рекламы, снимая тем самым вину с капиталистических общественных отношений.

[1] Images of Man. N. Y., 1960, p. 513.
[2] *Beach W.* and *Niebuhr R.* Christian Ethics. N. Y., 1955, p. 477.

Конечно, всевозможные виды аморальности, которые культивируются буржуазным массовым искусством, оказывают самое пагубное воздействие на миллионы его потребителей. Но, во-первых, безнравственность современного буржуазного сознания зависит прежде всего от самих социальных устоев, определяется философией и жизненными стандартами общества. Во-вторых, основой буржуазной массовой культуры, антиэстетичной по своей природе, является общественная безнравственность. Углубление социального неравенства, антигуманная сущность капиталистических отношений, базирующихся на наживе и насилии, толкают людей к уходу от тяжелых реальностей бытия в мир духовных (а нередко и самых настоящих) наркотиков. Последние превращаются в своеобразный фетиш и символ второй, полумифической и откровенно мифической действительности, приобщение к которой обретает часто ритуальный характер. В отличие от религиозных обрядов, такие псевдокультурные ритуалы уже не ставят (даже фарисейски) задачу возвышения и очищения человека.

Кризис религии в современном мире настолько очевиден, что его вынужден был признать даже II Ватиканский собор, в главном документе которого говорится: «Все больше людей практически отходит от религии. В отличие от прежних времен, отрицание бога или религии уже не является чем-то необычным и исключительным...» [1]

Поддержание реальных несвобод, равно как и культивирование мифических духовных свобод, всегда было неотъемлемой функцией религиозной культуры, которая теперь перешла по наследству к буржуазной массовой культуре. Не случайно в 70-х годах произошло частичное приобщение такой ее разновидности, как поп-музыка, к религиозным темам. Музыка «Джизус рок» (от английского произношения имени Иисуса), как ее назвала одна из студий, выпускающих грампластинки, представляет собой реакцию на стремительное погружение мира рока в дурман наркотиков и связанных с этим мистических исканий.

Западная пресса и научная литература послевоенного времени переполнены материалами, отмечающими наркотизирующее и невротическое воздействие всех без исключения видов буржуазной массовой культуры на общественное сознание, пагубное влияние их на общественную нравственность. Бывший генеральный секретарь католической ассоциации французской молодежи Жан Дюкен, признавая в своей книге «Бог для человека сегодня», что иррационализм части молодежи, увлечение потусторонним выражают неуравновешенность и неуверенность в завтрашнем дне, призывает церковь использовать эти чувства в религиозных целях, приспособиться к меняющимся условиям деятельности и к динамичной обстановке.

[1] Gaudiumet spes, § 7.

В каких бы «динамичных» обличиях ни проявлялся кризис буржуазного духовного сознания, первопричины его одни и те же, а следствия однородны, постоянны и целенаправленны. Известный американский социолог Райт Миллс пришел в связи с этим к обобщающим выводам: «Массовые средства общения проникли не только в область нашего познания внешней действительности, они проникли также и в область нашего самопознания. Они снабдили нас новыми образцами и мерилами, по которым мы судим о себе, и внушили нам новые устремления, связанные с тем, какими мы хотели бы быть и какими хотели бы казаться. В преподносимых ими образцах поведения они предложили нам новую, более крупную по масштабам и более гибкую шкалу самооценок. Оперируя терминами современной теории самопознания, можно сказать, что эти массовые средства общения включают в поле зрения читателя, слушателя или зрителя более многочисленные и высокие эталоны — действительные или воображаемые, представленные наглядно или символически, лично ему известные или случайно перед ним мелькнувшие,— по которым ему предлагают равняться. Они расширили тот разряд людей, у которых мы ищем подтверждения наших представлений о самих себе.

Больше того: 1) само представление рядового человека о себе внушается ему массовыми средствами общения, они дают ему образцы и мерила, с помощью которых он судит о себе; 2) они подсказывают ему, каким он хотел бы быть, то есть формируют его стремления; 3) они подсказывают ему, как этого достигнуть, то есть внушают ему пути и способы осуществления желаний, и 4) они подсказывают ему, как он может чувствовать себя таким, каким хотел бы быть, даже не будучи им, то есть дают ему забвение и иллюзии. Разрыв между действительным положением личности и ее устремлениями ведет к развитию узкопрактической жизненной сноровки и (или) к бегству от действительности в область иллюзий. Такова, по-видимому, основная формула, выражающая психологическое воздействие современных массовых средств общения. Но, как программная формула, она не созвучна истинным требованиям развития человеческой личности. Это формула ложного мира, созданного и поддерживаемого массовыми средствами общения» [1].

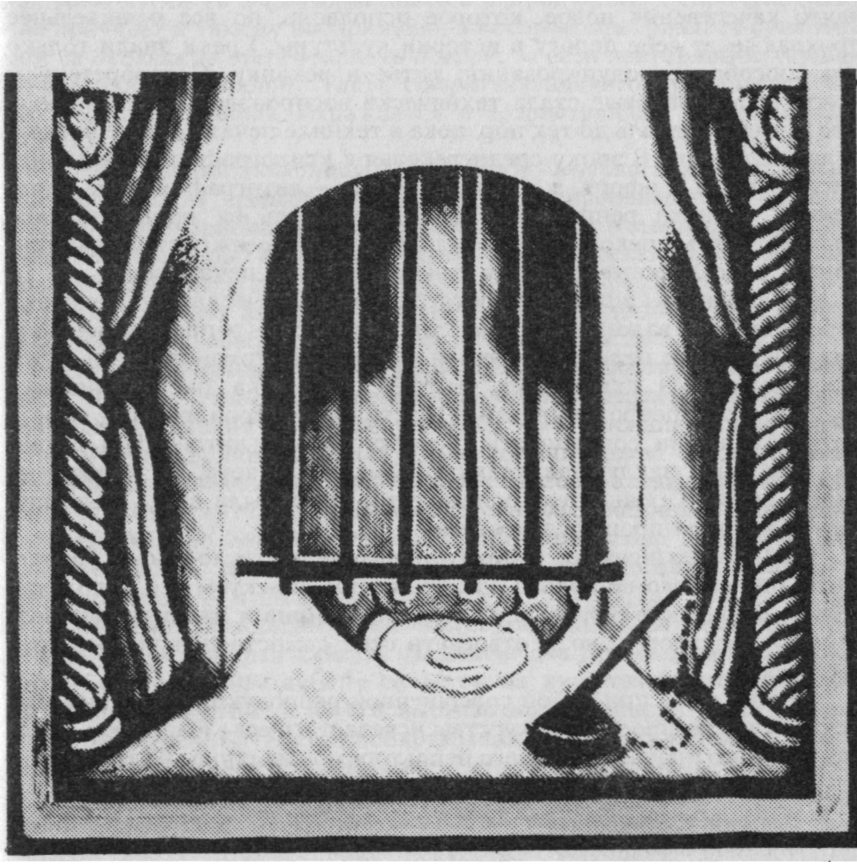
Всякое бегство от действительности или тенденциозное искажение ее означают предательство; это непримиримое кредо итальянских неореалистов, высказанное устами их крупнейшего теоретика Чезаре Дзаваттини, у идеологов и практиков буржуазной массовой культуры полностью вывернуто наизнанку. «Век ложной веры» не может не создавать в общественном сознании «формулу ложного мира».

[1] *Миллс Р.* Властвующая элита. М., 1959, с. 421—422.

Эстетика

Амплитуды творческих методов и стилей

Обличья феномена массовости
Истоки и плоды неонатурализма
«Типологические ряды» искажения реальности
«Артефакты» поп-арта
Романтизм, «одухотворенный» нигилизмом



Эпитома

Искусство в эпоху технической воспроизводимости

(Немецкий критик и теоретик культуры Вальтер Беньямин. «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» [x])

Произведение искусства в принципе всегда было воспроизводимым. То, что сделано человеком, поддается человеческому же воспроизведению. Копии делались учениками — для упражнения в мастерстве, мастерами — для распространения своих произведений, наконец, теми, кто жаден до наживы.

Техническое репродуцирование произведений искусства есть нечто качественно новое, которое исподволь, но все решительнее прокладывает себе дорогу в истории культуры. Греки знали только два способа репродуцирования: литье и чеканку. С изобретением ксилографии впервые стала технически воспроизводиться графика. Это практиковалось до тех пор, пока в технике печати она не превратилась в шрифт. В эпоху средневековья к ксилографии присоединились гравюра и офорт, а в начале XIX в.— литография. С ее появлением техника репродуцирования поднялась на принципиально новую ступень, поскольку графика получила возможность иллюстрировать повседневные события и идти в ногу с печатью.

Однако лишь с приходом фотографии человеческая рука впервые утратила свои важнейшие функции в процессе репродуцирования, которые отныне целиком перешли к глазу, смотрящему в объектив. Поскольку глаз схватывает быстрее, чем рука рисует, процесс графического репродуцирования настолько ускорился, что смог в этом отношении соперничать с речью. Если в литографии потенциально была заключена иллюстрированная газета, то в фотографии — кино. Техника воспроизведения звука была взята на вооружение в конце прошлого столетия.

В XIX в. техническое репродуцирование достигло такого уровня, когда оно смогло не только сделать своим объектом все художественное наследие в целом, тем самым расширив и видоизменив воздействие искусства, но и отвоевать себе самостоятельное место в культуре.

Однако даже при самой совершенной репродукции утрачивается нечто существенное для искусства: исчезает «здесь» и «сейчас» художественного произведения, его неповторимое наличное бытие. Собор

Benjamin W. **Das Kunstwerk im Zeitalter einer technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main, 1963, S. 11—51.**

покидает площадь, чтобы в виде репродукции занять место на стене в квартире; хор, впервые прозвучавший в концертном зале или под открытым небом, слушают у себя дома.

Значение и последствия репродуцирования искусства выходят далеко за его собственные пределы. Тиражирование репродукций ставит на место единичного бытия художественного произведения массовидность. Возможность встретиться с воспринимающим искусство субъектом в удобной для него ситуации актуализирует репродуцируемый предмет, но одновременно вызывает потребность сделать произведения более доступными, которая так же настоятельна сегодня в массах, как их склонность преодолеть уникальность любого явления путем его репродуцирования.

Репродукция, которую всегда держит наготове иллюстрированная газета или киножурнал, безусловно, отличается от оригинала. Уникальность и длительность сплетены в оригинале столь же тесно, как мимолетность и повторяемость в репродукции. Репродуцирование приучает к такому восприятию, в котором преобладает ориентация на *осознание стереотипного в мире,* то есть повторяемое торжествует над оригиналом. Так в сфере визуального проявляется то, что в области теории выражается в возрастающем значении статистики.

Когда с возникновением фотографии — первого действительно революционного средства технического воспроизведения — искусство ощутило приближение кризиса, ставшего очевидным в последующие сто лет, оно ответило концепцией «искусства для искусства», приобретшей затем негативную окраску в идее «чистого» искусства, которая отвергает за последним не только какую-либо социальную функцию, но и вообще всякое предназначение.

Репродуцированное произведение искусства постепенно все больше и больше становится репродукцией произведения искусства, основанного именно на воспроизводимости. С фотопластинки, к примеру, можно сделать сколько угодно копий; вопрос о подлинности копии здесь не имеет смысла. Но в тот момент, когда масштаб подлинности становится неприложим к художественному произведению, радикально меняется сама функция искусства. Теперь его основание следует искать уже не в культурных традициях, а совсем в иной практике — в политике.

В восприятии произведений искусства возможны различные акценты, среди которых следует выделить два прямо противоположных: в одном случае акцент делается на культовой ценности произведения, в другом — на его выставочной ценности.

С расширением и совершенствованием способов технического репродуцирования произведений искусства публичная (выставочная) ценность последнего настолько выросла, что наметились качественные изменения в самой его природе. Подобно тому как в первобытную эпоху произведение искусства благодаря абсолютному

перевесу его культовой ценности было в первую очередь орудием магии, ритуала и лишь позднее его признали и произведением искусства, так и теперь благодаря абсолютному перевесу его выставочной ценности произведение искусства приобретает совершенно новые функции. И очень вероятно, что его художественная функция, которая сегодня еще признается главной, в недалеком будущем окажется второстепенной.

Уже в фотографии выставочная ценность начинает по всему фронту теснить ценность культовую. Но последняя не уступает без борьбы. Она удерживает свой последний рубеж, каким является образ человека. Совсем не случайно преимущественное внимание ранней фотографии привлекает портрет. В мимолетном выражении лиц, глядящих на нас с ранних портретных фотографий, еще жива уникальность. Это — то, что составляет их полную грусти и ни с чем не сравнимую прелесть. Но там, где человек уходит из объектива, там впервые общедоступность, выставочная ценность отодвигает на задний план ценность культовую.

Спор между живописью и фотографией о художественной ценности их продукции, не утихавший на протяжении всего XIX в., сегодня кажется малосущественным. На деле же он явился выражением всемирно-исторического переворота в искусстве, который так и не был осознан ни одной из споривших сторон. Поскольку эпоха технического репродуцирования освободила искусство от его культовой первоосновы, померк и ореол его автономности. Однако сопутствовавшее этому процессу изменение функций искусства не привлекло внимания исследователей. Даже в XX в., который стал свидетелем развития кино, эта перемена долго оставалась незамеченной.

Трудности, воздвигнутые фотографией перед традиционной эстетикой (начиная с вопроса, является ли она вообще искусством), оказались детской забавой по сравнению с тем, что ее ожидало в кино. Начать с того, что публика в кинозале чувствует себя причастной исполнению лишь настолько, насколько ему причастна камера: зрители оказываются как бы вынужденными разделять точку зрения камеры. Не менее существен и тот факт, что исполнитель представляется публике иным, чем он предстает перед аппаратом. Впервые исполнитель попал в положение, когда он создает художественный образ, не обращаясь непосредственно к зрителю. Своеобразие съемки в павильоне состоит в том, что она заменяет зрителя аппаратурой.

Отчуждение исполнителя перед аппаратом родственно отчуждению человека перед зеркалом. Только теперь зеркальное изображение можно отделять от человека и передавать на расстояние. Кому же его передают? Публике. Стоя перед кинообъективом, актер знает, что в итоге он будет иметь дело с публикой — с потребителями, которые создают кинорынок. На этот рынок он поступает не только в качестве безличной рабочей силы, но с кожей и волосами,

сердцем и нервами, уподобляясь товару, изготовляемому на фабрике. Кино пытается возместить неизбежные от всего этого потери искусственным созданием личности вне павильона: культ «звезд» призван консервировать то обаяние индивидуальности, которое уже давно состоит лишь в подгнившем обаянии товарного характера.

О технике кино, равно как и спорта, о достижениях в этих областях судить на полупрофессиональном уровне может сегодня чуть ли не каждый. Чтобы убедиться в этом, достаточно прислушаться к бесчисленным дискуссиям, возникающим повсюду. Между тем далеко не все отдают себе отчет, что условная иллюзорность кинематографа на деле является иллюзорностью даже не первого, а уже второго порядка: она есть следствие целенаправленного монтажа. Киноаппаратура в павильоне так глубоко проникает в действительность, что создаваемое ею изображение есть результат особой процедуры — съемки аппаратом с определенной точки и монтажа полученных снимков с материалами других подобных съемок. Свободный от вмешательства техники аспект реальности стал здесь искусственным.

Техническая воспроизводимость художественного произведения меняет отношение масс к искусству. Из самого отсталого, скажем отношения к Пабло Пикассо, оно превращается в передовое, например перед лицом Чарли Чаплина. Во втором случае радость созерцания и переживания непосредственно и глубоко связана у зрителя с его позицией компетентного судьи. Такая связь — важный общественный факт. Но чем ниже падает общественное звучание искусства, тем более расходятся у публики ее критическое и развлекательное стремления. Общепринятое принимается некритически, действительно новое критикуется.

В кино критическая и развлекательная позиция в принципе совпадают, поскольку здесь больше, чем в каком бы то ни было другом виде искусства, реакция публики есть сумма единичных зрительских реакций. Это обусловлено слиянием зрителей воедино. Проявляя себя вовне, они тем самым себя контролируют. Живопись не может создать объект синхронного коллективного восприятия, как это свойственно архитектуре, некогда — эпосу, а теперь — кино. И хотя было бы неправильно на этом основании делать вывод о незначительности общественной роли живописи, все же данное обстоятельство вызывает определенные трудности в тех случаях, когда этот вид искусства, вопреки его специфике — обращенности к одному или сравнительно немногим зрителям, должен непосредственно прийти в соприкосновение с массой. Теперь это достигается ценой глубокого внутреннего противоречия, в которое ввергла живопись возможность технического репродуцирования ее произведений.

Кино характеризуется не только тем, как человек изображает себя с помощью аппаратуры, но и тем, как он передает с ее помощью окружающий мир. Кинематограф предложил углубленное, аналити-

ческое восприятие видимого мира, обеспечив его сначала оптически, а затем и акустически. Вот почему работа по созданию фильма поддается несравненно более точному и многогранному анализу, чем деятельность театрального художника или живописца. И не только поэтому. По сравнению с произведением живописи или сценическим произведением фильм значительно точнее характеризует изображаемое. Благодаря этому кино создает особенно большие возможности для взаимопроникновения искусства и науки. Крупный план расширяет рамки пространства, замедленная съемка — рамки движения, раскрывает нечто неведомое. Природа может говорить камере не то же самое, что глазу, еще и потому, что место пространства, познанного человеческим сознанием, заступает пространство непознанное.

Издавна одной из важнейших задач искусства было возбуждение запросов, для полного удовлетворения которых еще не наступил час. История любой художественной формы знает критические моменты, когда эта форма подходит вплотную к эффектам, осуществимым лишь благодаря изменению технического стандарта. Подобные экстравагантности искусства особенно характерны для эпох упадка. Так, дадаисты пытались достигнуть бесполезности своих творений как объектов созерцательного погружения принципиальным третированием материала искусства. Их стихи представляли собой словесный салат. Они содержали непристойности и всевозможные отбросы языка, какие только можно себе вообразить. Равно и их картины, в которые они монтировали пуговицы и проездные билеты. Чего они этим достигали? На свои создания с помощью самых различных средств фабричного производства они накладывали клеймо репродукции.

В эпоху вырождения буржуазии падению на дно противостоит лишь развлечение как игровой способ социального поведения. Те же дадаистские выходки обеспечивали бездумное развлечение, продвигая мнимое произведение искусства в центр скандала. Из объекта сосредоточенного анализа или услаждающих звуков их произведения превращались в снаряды, стреляющие по зрителям, завоевывая себе качество осязаемости. Тем самым уже дадаисты способствовали формированию потребности в кинематографе, развлекательный элемент которого в первую очередь именно осязаем и покоится на чередовании мест действия и ракурсов, атакующих один за другим зрителя. На этом основано шоковое воздействие кино.

Массы — это матрица, по которой ныне штампуется привычное отношение к произведениям искусства. Между тем резко возросшие массы участников искусства принесли и иной способ участия в нем. При этом развлечение и анализ, сосредоточенность чаще всего противостоят друг другу. Задачи, которые в поворотные моменты истории встают перед аппаратом человеческого восприятия, не могут быть решены путем только созерцания. Поскольку у отдельного че-

ловека всегда есть искушение уклониться от решения подобных задач, то искусство призвано взять на себя самое трудное и важное там, где оно в состоянии мобилизовать массы, добившись в процессе развлечения, которое привлекает публику во всех областях искусства, апперцептивного восприятия, связанного с включением предшествующего опыта. Своим шоковым воздействием именно кино больше всего идет навстречу подобной форме восприятия. Человечество, которое у Гомера было зрелищем для богов Олимпа, стало зрелищем для самого себя. Его самоотчуждение достигло такой степени, что оно способно переживать свое собственное уничтожение как высшее эстетическое наслаждение.

Амплитуды творческих методов и стилей

Обличья феномена массовости

В целом пафос работы Вальтера Беньямина, поставившего множество вопросов, как общеэстетических, так и имеющих непосредственное отношение к буржуазному массовому искусству, заключается в убеждении, что развитие современной техники воспроизведения объективной реальности и тиражирования произведений искусства открывает богатые возможности для демократизации художественной культуры.

Он уловил одно из важнейших социальных следствий научно-технической революции, которое состоит в том, что она возвела массовость искусства в проблему всей духовно-исторической жизни человечества. Не случайно признанным лидером искусств в XX в. стало кино в силу прежде всего массовости его аудитории. Значение кинематографа пророчески определил В. И. Ленин еще на самой заре его существования (первое ленинское высказывание о нем относится к 1907 г.) знаменитым высказыванием о том, что «из всех искусств для нас важнейшим является кино» [1].

Однако у происходящих в сфере культуры процессов омассовления по крайней мере три обличья. В одном из них реализуются общественно-прогрессивные тенденции, в другом — исторически реакционные, антигуманистические, в третьем — противоречивые, балансирующие между двумя главными.

0 первом из них говорил в 1920 г. В. И. Ленин в беседе с Кларой Цеткин, Н. К. Крупской и М. И. Ульяновой: «Многие искренне убеждены в том, что panem et circenses («хлебом и зрелищами») можно преодолеть трудности и опасности теперешнего периода. Хлебом — конечно! Что касается зрелищ,— пусть их! — не возражаю. Но... это

[1] Самое важное из всех искусств. Ленин о кино. М., 1973, с. 164.

не настоящее большое искусство, а скорее более или менее красивое развлечение... Право, наши рабочие и крестьяне заслуживают чего-то большего, чем зрелищ. Они получили право на настоящее великое искусство. Потому мы в первую очередь выдвигаем самое широкое народное образование и воспитание. Оно создает почву для культуры,— конечно, при условии, что вопрос о хлебе разрешен. На этой почве должно вырасти действительно новое, великое коммунистическое искусство, которое создаст форму соответственно своему содержанию» [1].

Великая Октябрьская социалистическая революция, провозгласив, что искусство принадлежит народу, не смогла, конечно, сразу же снять противоречия между настоящим, высоким искусством и широкой народной аудиторией. Противоречия сохранялись, но впервые в истории человечества возникли необходимые объективные условия для того, чтобы начался процесс сближения искусства и народа, овладения массами высшими достижениями художественной культуры. Причем в этом процессе молодое советское искусство опиралось на демократические национальные традиции русской литературы, музыки, живописи — на традиции народности искусства.

Второе обличье процессов омассовления в области культуры XX в. было охарактеризовано Бертольтом Брехтом как «переплавка духовных ценностей в товары» [2]. В не менее образной форме, но с несколько расширенным содержанием определил его современный английский поэт Рой Фуллер: «Будто какой-то зуд саморазрушения охватил и «высоколобых», и «среднелобых», и критиков, что они с равной готовностью пляшут под звуки простого барабана. Является ли это результатом исчерпанности идей или следствием расчета, подсказанного вкусами публики, желающей, чтобы ее баюкали или, напротив, доводили до бешенства? Как бы то ни было, это свидетельствует о безудержной экспансии низкопробного искусства...» [3] По убеждению Фуллера, угроза культуре коренится в такой массовости, которая не имеет ничего общего с истинной народностью, являясь лишь потребительской подделкой под высокое искусство. Немалую опасность для последнего представляют также нигилистические, псевдореволюционные лозунги, теории и действия.

Отвечая на вопрос, чем объяснить популярность нехудожественной литературы, Антонио Грамши писал в «Тюремных тетрадях»: «Несомненно, что причины такого положения носят практический и культурный (политический и нравственный) характер; и этот ответ, данный в такой общей форме, наиболее правилен, то есть ближе всего к истине» [4]. Грамши подошел здесь, по сути дела, к тому же вопросу, что и В. И. Ленин: «Кому выгодно?». Выгодно же это, как

[1] **В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1969, с. 665—666.**
[2] **Цит. по: Вопросы киноискусства. М., 1968, вып. 11, с. 206.**
[3] **The Times Literary Supplement. L., 1969, March 12.**
[4] ***Грамши А.*** **Избранные произведения. В 3-х т. М., 1959, т. 3, с. 532.**

мы могли убедиться, прежде всего господствующим классам капиталистического мира. Ведь буржуазная массовая культура приносит беспрецедентные доходы, отвлекает своих потребителей от осмысления жизненных реалий, утверждает в их сознании идеи конформизма, приятия существующего строя.

Показательно, что В. Беньямин, руководствуясь совсем иной логикой и исходя из чисто эстетических критериев, в конце концов пришел к схожему выводу, что при тиражировании произведений искусства функции последнего восходят уже не к культурным традициям, а к политике.

Однако и в политике есть свои традиции — как старые, так и новые. Именно в период, когда ломаются одни политические традиции и окончательно еще не утвердились другие, появляется чаще всего третий, изменчивый и неустойчивый, нередко неопределенный и нечеткий лик массовости в сфере культуры. В известной степени его истоки раскрыты в 1946 г. Томасом Манном: «Конец буржуазной эпохи культуры я датировал не 1933 годом, а уже 1914. Ведь в основе потрясения, которое мы тогда испытали, было чувство, что вспыхнувшая война — это историческая веха, отметившая конец одного мира и начало чего-то совершенно нового. С тех пор идут сплошные смуты и пертурбации и долго еще будут идти... Я сын буржуазного индивидуализма и от природы (если не позволяю разуму поправить себя) весьма склонен путать буржуазную культуру с культурой как таковой и видеть варварство в том, что придет затем. Но моя симпатия к видоизменяющейся жизни учит меня, что противоположность «культуры» в нашем понимании не варварство, а *содружество.* Я думаю прежде всего об искусстве... Искусство окажется в полном одиночестве, одиночестве предсмертном, если оно не найдет пути к «народу», то есть выражаясь неромантически, к массам... Будущее увидит в нем — оно само снова увидит в себе служанку содружества, которое... не будет *обладать* культурой, а будет, возможно, *самой* культурой...» [x]

Итак, «массовости» как таковой, как безусловного и безотносительного социально-духовного феномена в культуре попросту не существует. За аналогиями, доказывающими необходимость и полную возможность разного понимания терминов, углубляться в лингвистику не надо. Обратимся к наиболее принятым и общепризнанным случаям. Например, слово «искусство» в самом широком смысле означает мастерское овладение тем или иным видом деятельности, художественное творчество вообще, в узком — его изобразительные виды: живопись, скульптуру и т. д. Слово «просвещение» употребляется как синоним образования и антипод невежества, но одновременно и для названия определенной эпохи в культурно-историческом развитии человечества. Двойственный смысл содержат понятия

[x] *Манн Т.* Письма. М„ 1975, с. 195.

«реализм», «романтизм», «модерн», «авангард», «натура», «природа», «коммуникация» и множество других, причем при обычном употреблении конкретный смысл их не всегда оговаривается, а вытекает из контекста. Безусловно, однозначного смысла нет и в понятийном аппарате, использованном В. Беньямином (причем в работе, написанной еще в 30-х годах). Между тем смена лидерства искусств в «эпоху технической воспроизводимости», о которой он же сам говорил, значительно сместила акценты даже в таких, казалось бы, однозначных понятиях, как «уникальность» и «неповторимость», «подлинность» и «копия».

Кто может ставить под сомнение «обаяние индивидуальности» в фильмах Гриффита и Чаплина, Эйзенштейна и Пудовкина, Довженко и Протазанова, Юткевича и Райзмана, Антониони и Феллини! Их уникальность и неповторимость для всех очевидна, хотя в созданных ими произведениях отсутствует «культовая ценность».

Что касается «обаяния подлинности», то для современного кинозрителя цветной фильм обладает его необходимыми приметами, которые утрачиваются в черно-белой копии. А тот факт, что «подлинник» тиражируется в тысячах экземпляров, и есть наглядное выражение демократичности, доступности самого массового из искусств.

В представлении В. Беньямина «уникальность» и «подлинность» свойственны практически лишь таким видам искусства, как театр, живопись, концертное и эстрадное исполнение, обладающим качеством «здесь» и «сейчас». Однако доведенные до своих крайностей в импровизациях хэппенингов, те же драгоценные качества «здесь» и «сейчас» превращаются в бессмысленную догму.

Неправомерность позиции Беньямина в этом вопросе доказывается и путем, так сказать, от обратного. Своеобразной попыткой привнесения естественности в городские условия жизни служит пристрастие некоторых людей окружать себя — вместо или наряду с произведениями искусства или их репродукциями — подобранными в лесу ветвями, сучьями, корягами и другими «знаками» природы. Вырванные из природного окружения, они неизбежно теряют свое прежнее эмотивное значение. Несмотря на это, естественное их существование все же оставляет на них свой след и служит эстетическим напоминанием для человеческого воображения, для регенерации соответствующих представлений и чувств.

Хэппенинги, с одной стороны, и мода на «знаки» природы — с другой, выявляют всю неправомерность узкого толкования «уникальности» и «подлинности». Есть и иные доказательства. Обратимся еще к одному, которое тоже опровергает обязательность требования «здесь» и «сейчас».

Искусство способно расширять горизонты человеческого разума, но не может заполнить его полностью, исчерпать его собой, как и наука или любая другая сфера духовной деятельности. В различные периоды истории искусство играло разную роль (во времена сред-

невековых устоев, например, ряд его гуманистических форм не развивались и даже приравнивались к преступлению). Значение любого вида искусства всегда было условно; оно принадлежит *совокупности* знаний и чувств, которые только и открывают доступ к пониманию своеобразия как современной культуры, так и прошлой, то есть сохранившихся литературных, архитектурных и прочих памятников. Например, своеобразие и значение греческого храма можно вывести из знания эллинской религии, а у более поздних религий уже нет такой прямой связи со своими храмами. Церкви были призваны удовлетворять некоторые нужды христианского культа — потребность в местах для собраний и молитв. Но на этом кончалось их функциональное предназначение, и во всех других отношениях формы этих сооружений могли быть относительно свободными, оставляя простор для фантазии и завися от господствующих вкусов, от достигнутого уровня строительного ремесла. Формы романской и византийской церкви развивались вообще из дохристианских образов. Эти факты подчеркивают необязательность и недостаточность объяснения даже церковных форм одним религиозным мышлением. Превратности в преемственности форм, причуды языка искусств нельзя объяснять абстракциями, религиозными или какими-либо иными,— они всегда конкретны, историчны. В различных культурах могло быть отсутствие статичности, требование быстрой смены стилей, тогда как в других, по-видимому, доминировал устойчивый канон неподвижных форм (об этом свидетельствует древнеегипетское и китайское искусство).

Современная архитектура демонстрирует углубление тенденции в сторону простых эпических форм и подчеркивания того, что функционализм вытесняет все прежние исторические стили, как устаревшие. Тем не менее монументальность в современной архитектуре нередко достигается не средствами структурной четкости, как это делали греки, а лишь благодаря массе и высоте, как поступали египтяне, что, казалось бы, должно означать с общеисторической точки зрения эстетический регресс. Имитация эстетического воздействия конструктивных объектов (улиток, кораблей, самолетов, палаток и т. п.) при возведении жилых зданий, вокзалов, аэропортов, кемпингов тоже должна по этой логике рассматриваться как регресс в смысле использования сложной техники. В одной из своих часовен в долине реки Роны прославленный архитектор Корбюзье, напротив, проявил склонность к романской простоте, компактности и мистицизму, который он, очевидно, связывал с сущностью христианства. Восприятие этих сооружений современниками говорит о том, что мастера зодчества не только не пошли по стезе мнимого регресса, но достигли в конкретно-историческом смысле новаторства, со всем присущим ему «ароматом», обаянием неповторимости.

Таким образом, понятия прогресса и регресса, неповторимости и новаторства в искусстве тоже относительны, зависят от жизненных

условий, нормативов, требований. Впрочем, намек на подобную необходимость содержится и у самого Беньямина, когда он пишет о различном восприятии статуи Венеры в античном мире и средневековье. Эта мысль неразрывно связана с тем обстоятельством, что эстетическое переживание, которое вызывает художественное произведение, зависит не только от самого произведения, но в равной степени и от уровня эстетического сознания воспринимающего субъекта.

Слово «эстетический» происходит от греческого слова aesthetikos, что значит «воспринимаемый», а также от греческого слова aesthesis — «имеющий отношение к чувственному восприятию». Этот краткий филологический экскурс напоминает об особой роли эстетического переживания, без которого невозможно и выявление специфических качеств новых искусств, остающихся у Беньямина (и не у него одного) на положении «ненастоящих», несмотря на признание происшедшего «всемирно-исторического переворота» в сфере культуры XX столетия. Этот переворот принес с собой, помимо всего прочего, невиданное прежде переплетение временных и пространственных измерений, породил подвижную систему художественных связей с новыми емкостями восприятия и оценок, которые призваны охватывать, сопоставлять и осмысливать сложнейшие процессы современности.

Буржуазная массовая культура априори отвергает подлинно эстетическое переживание, так как повинна в догматическом сведении художественной деятельности к области досуга. Иначе говоря, она стремится воспитывать личность, которая «потребляет» не только развлекательное, но даже высокое искусство и у которой при этом «внутри ничего не происходит». Эти горькие слова были произнесены одним из идейных последователей В. Беньямина — идеологом «новых левых» Ч. Рейчем. Можно возразить, что ведь в непосредственной практике искусства «молодежный бунт» выражался прежде всего в поп-музыке, которая, несомненно, вызывала бурные эмоции, даже экстаз и экзальтацию слушателей. Нет ли здесь противоречия?

Чтобы ответить на это, следует уточнить, были ли эти эмоции, экстаз, экзальтация подлинным *эстетическим* переживанием или своего рода суррогатом, искусственным взвинчиванием аудитории.

При наркотически-отвлекающем воздействии искусства, будь то музыка или кинематограф, обаяние индивидуальности, как писал В. Беньямин, проявляется лишь в «культе звезд». Однако, как всем известно, в восприятии произведений искусства возможны различные аспекты, не сводимые к культовым или рыночно-выставочным. И прежде всего *подлинно* эстетические, о которых немецкий автор в упомянутой работе умолчал. Причем это в определенных случаях происходит и с продуктами массовой культуры. Ведь развлечение представляет собой «игровой способ социального поведения», и в нем тоже может встретиться элемент необыкновенности, а не только локальный во времени и пространстве шаблон, который возводится

на Западе в единственный признак «массовости», без учета такой важнейшей отличительной черты, как идейно-эстетическое содержание. Подобный абстрактный подход не способствует, конечно, приобретению знаний и критериев для изучения многообразного художественно-ценностного фонда XX столетия.

Помогает ли искусство человеку преодолевать сложности жизни, постигать суть отношений в обществе или использует как абсолютное средство «шоковый эффект» для парализации воли к борьбе — этот идеологический водораздел имеет *принципиальный* характер. *Сущностный* подход к буржуазному массовому искусству, как раз и выдвигает на первый план проблему художественного *творческого метода,* который уже содержит в себе осознанную или неосознанную, открытую или скрытую мировоззренческую установку и выступает в качестве эстетического аналога общеидеологической позиции художника. Между тем эта важнейшая проблема в мировой научной литературе до сих пор не ставилась, в отличие, скажем, от модернизма, который чуть ли не во всех своих вариантах изучен достаточно всесторонне.

Мы уже говорили, что творческие методы, используемые в буржуазном массовом искусстве, можно свести к модификациям натурализма и романтизма. Их рассмотрению и посвящены последующие страницы нашей книги.

Истоки и плоды неонатурализма

Натуралистический художественный метод зародился еще во второй половине XIX в. Его отход от высшего достижения литературы и искусства того времени — критического реализма, развивавшегося в русле демократических традиций философии, социологии и эстетики, передовой буржуазной мысли эпохи Просвещения,— был ознаменован программированной аполитичностью во имя «общечеловеческой правды», игнорированием обобщений и типизации описываемых явлений и фактов, закономерностей общественной жизни, подменой их скрупулезным воспроизведением деталей. Видный теоретик позитивистской эстетики Ипполит Тэн сводил художественное творчество к фиксации субъективно-эмпирических наблюдений, рассматривал искусство по моделям научной деятельности.

Одним из идейных источников натурализма был социал-дарвинизм с его биологизацией социальных проблем, редуцированием социальных конфликтов чуть ли не исключительно к биологическим импульсам и факторам. Социал-дарвинизм, вызванный к жизни бурным развитием естественнонаучных знаний и одновременно стремлением к скрытой апологетике капиталистического строя, провозглашал бессмысленность классовой борьбы, мотивируя это необратимостью эволюционных изменений, постоянством человеческой природы, которая определена наследственностью и внешней средой и

которой якобы свойственны конкуренция, зависимость от расовых, климатических и прочих условий жизни и т. д.

Подобные взгляды резко суживали потенции искусства. Неудивительно, что наиболее честные и талантливые художники, вроде Эмиля Золя — главного провозвестника натурализма, отнюдь не всегда следовали в своем творчестве канонам собственного метода. Более того, они часто возрождали социальный критицизм высокого реализма, показывали протест трудящихся масс против капиталистического угнетения, выражали веру в непреходящие человеческие ценности.

Но если рамки натурализма оказались узкими для его зачинателей — Э. Золя, братьев Гонкур и других, то этого отнюдь нельзя сказать о многочисленных эпигонах натуралистической школы. Они лишь усугубили ее негативные стороны и отказались от тех неоспоримых достоинств, которые она сохранила в порядке частичной преемственности от критического реализма. К первым прежде всего относится *пессимистический* настрой, обусловленный позитивистской философской программой художника как субъекта творческого процесса; ко вторым — *бунтарская позиция,* вытекающая из идейно-нравственной направленности лучших произведений.

В рабочем наброске статьи «Различия между Бальзаком и мной» Э. Золя утверждал, что каждое произведение Бальзака «стремилось стать зеркалом современного общества... Моя же цель — изучать людей, разлагать их поведение на простейшие элементы и следить за реакциями. Я подхожу ко всему с чисто натуралистической, физиологической точки зрения. Вместо принципов (реализм, католицизм) меня интересуют природные законы (наследственность, активность). Я не хочу, как Бальзак, иметь свои предвзятые мнения о делах человеческих, быть политиком, философом, моралистом... Бальзак утверждает, что в своем искусстве он стремится к изображению мужчин, женщин и вещей. Для меня мужчины и женщины — одно и то же (хотя я и допускаю природные различия), и я подчиняю как мужчин, так и женщин — вещам» [1].

Творческая практика самого Золя не дает оснований лишь буквально толковать слово «вещи»; оно употребляется писателем и в качестве синонима вообще всей цивилизации. Тем более что в полемике с Бальзаком Золя приводит часть его общеизвестной формулы: «мужчины, женщины и вещи, то есть люди и материальное воплощение их мышления». Однако общетеоретический тезис Золя, получивший расширенное и детальное раскрытие в его многочисленных работах о литературе и театре, именно в упрощенном толковании был подхвачен и начертан на своем знамени представителями декадентского течения «вещизма».

[1] *Massis H.* Comment Zola composait ses romans. P., 1906, p. 24—26.

Но суть дела не только в этом. Приведенный основополагающий тезис Золя означает не что иное, как программированное сведение содержания искусства преимущественно к «естественным», «надсоциальным» аспектам: преувеличение роли материально-вещественной среды и недооценка роли общества в формировании личности, утверждение всемогущества законов природы и бессилия человека, неспособности его распоряжаться собственной судьбой, нести ответственность за свои поступки.

Пессимизм усугублялся антиисторизмом мышления натуралистов. Им было свойственно неверие в возможность социальных преобразований, а любые изменения, происходящие в общественной жизни, объяснялись воздействием все тех же внешних условий и безликих природных сил, независимых от воли человека. «Социальное круговращение идентично круговращению физиологическому: в обществе, так же как и в человеческом теле, существует солидарность, связывающая между собой отдельных членов общества, как отдельные органы тела,— если один орган загнивает, бывают затронуты и другие органы и развивается весьма сложная болезнь. Когда мы в романах экспериментируем над опасной язвой, разъедающей общество, мы поступаем как врачи-экспериментаторы; мы стараемся найти определяющую причину недуга, а затем выяснить сложные, неизбежные его последствия». При этом не следует иметь пристрастие к вопросу о причине вещей. У романиста, как и у критика, одна и та же философская первооснова — «позитивный метод исследования», и ни тот, ни другой «не делают никаких конечных выводов» [1].

Отождествляя социальный организм с биологическим, натуралисты культивировали обнаженный показ «болезней всякого рода». Упадок, деградация были излюбленными мотивами их произведений: «...наш анализ всегда остается беспощадным, ибо анализ этот проникает в самую глубь человеческого существа,— так анатом рассекает труп. Всюду — ив верхах общества, и в его низах — мы наталкиваемся на зверя. Разумеется, все более или менее завуалировано; однако когда мы опишем все покровы, один за другим, и сбросим последний из них, то под ним неизменно обнаруживается гораздо больше мерзости, нежели цветов. Вот почему наши книги так мрачны, так суровы. Мы вовсе не ищем отталкивающих черт, но мы их находим; и если мы пожелаем их скрыть, то непременно вынуждены будем лгать или, во всяком случае, о многом умалчивать» [2].

Пессимизм наложил отпечаток и на характер моральных оценок, однако в натуралистической системе этики *еще нет* присущего позитивизму полного растворения нравственности в «фактах жизни». В некоторых критических работах, а главное — в художественных произведениях и в собственной неутомимой общественной деятельности Золя предстает не как бесстрастный сторонний наблюдатель,

[1] *Золя Э.* Собр. соч. В 26-ти т. М., 1966, т. 24, с. 260, 420.
[2] Там же, с. 434.

а как стойкий борец за справедливость. В «Письме к молодежи» Золя писал о «высокой и строгой морали» своих романов, «которые ищут причины, объясняют их и собирают человеческие документы для того, чтобы можно было подчинить себе среду и человека,— развивать в них добрые начала, а злые искоренять» [1].

Правда, отдавая все же дань позитивистскому восприятию общественной жизни, он интересуется больше «биологической» моралью, чем социально обусловленной. «Бунтарский дух» здесь проявился прежде всего в чрезвычайно четкой дифференциации пороков и добродетелей — черте, свойственной скорее романтическому направлению в философии, этике, эстетике, искусстве. Восставая против буржуазных — пуританских на словах и глубоко аморальных на деле — этических норм, натуралисты формулировали свои нравственные заветы: к порокам причислялись фарисейство, нетерпимость, конформизм, к достоинствам — физическая и нравственная сила, стойкость, верность природным импульсам и инстинктам.

Коренной пересмотр этого своеобразного этического кодекса начался уже на рубеже XX в., сразу после того, как стали брать верх декадентские тенденции натурализма. Завершился же этот пересмотр после второй мировой войны в массовых формах искусства, питательной средой которых послужили не только самые негативные положения позитивизма XIX в. и теоретической платформы натуралистического художественного метода, усиленные модернизмом, но в известных пределах и более поздние модификации сциентистской философии. Однако если в неопозитивистских модификациях все отчетливее проступали внешне эскапистские в отношении мировоззрения, «охранительные» функции, то в буржуазном массовом искусстве пронатуралистической ориентации давали о себе знать, наоборот, мировоззренчески остротенденциозные, подчас открыто агрессивные устремления.

Тем не менее эволюция позитивизма во многом определила тенденции в позитивистской эстетике. Следствием усиления негативистского подхода к общефилософской проблематике явилось отрицание познавательного значения искусства, выдвижение требования его деидеологизации. Негативистский сдвиг в идейной структуре позднебуржуазного мира имел своим следствием чрезвычайно существенный сдвиг в художественной практике — от сущности к форме, от диалектического единства содержания и формы к формотворчеству. Этот процесс затронул все сферы буржуазной художественной культуры, будь то элитарный модернизм или массовое искусство. В результате такие направления, имеющие в лучшем случае прикладное значение, как абстракционизм или поп-арт, оказались возведенными в ранг настоящего искусства, были объявлены носителями «радикального обновления» духовной культуры. Бессмыслен-

[1] *Золя Э.* Собр. соч. В 26-ти т., т. 24, с. 303.

ное и мелочное бытописательство, культивирование низменных физиологических потребностей и подсознательных сил в человеке, к которым привела эволюция натуралистической школы, нередко стали переплетаться с импрессионизмом или символизмом, даже с самыми крайними школами формализма, придавая их иррационалистическому субъективизму нарочитое правдоподобие в деталях (например, в сюрреализме). Этот тип натуралистического эпигонства, опирающегося не только на философию и эстетику позитивизма, но одновременно на интуитивизм, фрейдизм, в какой-то мере и на экзистенциализм, можно определить как *ир рационалистический.* На первый взгляд это может показаться странным. Однако практика искусства подчеркивает чисто внешний характер противоположности иррационалистической и позитивистской эстетики, являющихся на деле лишь разными формами отказа от проникновения в сущность процессов общественной жизни.

В других, еще более распространенных случаях эпигоны натурализма сохранили внешний рационализм и даже, казалось бы, усилили в художественном творчестве культ документа, «фактов жизни». Но у Золя и его единомышленников принцип «объективной нейтральности» наблюдения служил только камуфляжем, в то время как идеи и образы их лучших произведений отражали остросоциальные проблемы. Кроме того, им было нередко свойственно стремление «изучить человека и природу, познать сущее» \. У современных эпигонов натуралистической школы второго типа, который можно назвать *формально-рациональным,* принцип объективности и мнимой нейтральности описаний тоже служит камуфляжем, однако вполне осознанным и целенаправленным, своего рода приемом для протаскивания в искусство определенных мировоззренческих установок, для фальсификации фактов действительности. При этом характер отбора и подачи жизненных реалий таков, что происходит уже *полное* растворение нравственности и собранные «человеческие документы» нередко призваны, перефразируя Золя, «развивать в людях злые начала, а добрые искоренять». Пессимизм переходит здесь в *цинизм,* бунтарская же позиция сменяется *конформизмом,* а иногда прямой *апологетикой* существующих общественных порядков.

Таким образом, можно сказать, что понятие «натурализм» охватывает в XX столетии явления чрезвычайно разнородные и необычайно далекие от того, каким представляли себе натурализм его зачинатели. Это дает основания интерпретировать данные явления в целом как *неонатурализм,* или идеологически и стилистически «обновленный» натурализм.

Как уже отмечалось, практика неонатурализма, ставшего одним из ведущих творческих методов современного буржуазного

[1] *Золя Э.* Собр. соч. В 26-ти т., т. 25, с. 13.

искусства, частично нашла себе идейную базу в различных позднейших модификациях философского идеализма сциентистской ориентации и их эстетических учениях.

До 20-х годов нашего века позитивистские теоретики отрицали значение и даже существование эстетических категорий, стремились подменить их данными точных наук. Попытки теоретического, особенно эстетического, анализа часто расценивались буржуазными мыслителями как «бесплодный традиционализм». Истоки таких убеждений в культурологии и искусствознании восходили к Бенедетто Кроче. Всем эстетическим категориям, кроме прекрасного, Кроче отказывал в подлинно научном содержании, считая их псевдоэстетическими понятиями, которые «нельзя ни вывести одно из другого, ни связать в цельную систему...» *К*

В дальнейшем представители одних неопозитивистских течений объявили своим кредо полный «нейтрализм» в отношении эстетического объекта, отказ от каких-либо суждений о нем (смыкаясь в этом вопросе с феноменологией Гуссерля); неопозитивисты другого толка вообще свели задачу философии к анализу языка как носителя значений и «формы жизни», научного «метаязыка», а также коммуникативной функции искусства, языка как совокупности игр. Прагматики же рассматривали искусство главным образом с функциональной, утилитарно-прикладной точки зрения.

По концептуальным и методологическим особенностям тип неонатурализма, который мы назвали формально-рациональным, можно считать самостоятельным (не растворяющимся в модернизме) и идеологически наиболее активным проявлением этого творческого метода. От натурализма прошлого он сохранил внешний социально-массовый индифферентизм, мнимую идиосинкразию к идеалам, ко всякого рода «идеологии», но отказался от опоры на конкретные данные естественнонаучного знания, подменив их тенденциозным показом фактов преимущественно общественной жизни, начиная от психологии и социологии и кончая историей и политикой. Иначе говоря, этот тип неонатурализма не только не имеет «пристрастия к вопросу о *причине вещей»,* но и трактует границы *«каким образом»* совершено произвольно, не считаясь с реальностью и не ставя пред собой подлинных познавательных задач. Используемая им при этом методология сродни методологии логического позитивизма, который, тоже выхолостив взятую из предшествующих ему позитивистских учений проблему познания, произвел существенную и посвоему многозначительную перестройку фундамента, заменив естественные науки «нейтральной» формальной логикой и совсем уж «нейтральной» математикой, на узкой базе которой свойства объективной действительности сводятся к одним количественным соотношениям.

Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. М:, 1920, ч. 1, с. 102.

Крайний академизм этой разновидности неопозитивизма еще более подчеркивает его стремление уйти от постановки и решения мировоззренческих проблем, от философских и социальных обобщений (вклад его в науку ограничивается сферами логической семантики, теории информации, теории вероятности). Больше того, философско-мировоззренческие проблемы объявляются «псевдопроблемами», на том основании, что они не могут быть проверены данными чувственного опыта.

Самое лаконичное определение философии с точки зрения логического позитивизма дал в 1921 г. один из его родоначальников, Людвиг Витгенштейн: цель философии заключается в логическом прояснении мыслей; это значит, что она представляет собой не теории, а деятельность, которая «состоит, по существу, из разъяснений», и логическим результатом всего философствования является «прояснение предложений» \ Из подобного толкования предмета философии следует, во-первых, что она не имеет никакого собственного содержания, а лишь «проясняет» то, что говорит наука или обыденный опыт, и, во-вторых, что понятие научности сводится исключительно к *описанию* эмпирической данности.

Несостоятельность подобного подхода исчерпывающе доказывает ленинская теория отражения, согласно которой «законы логики суть отражения объективного в субъективном сознании человека» [2]. В непосредственном процессе художественного творчества это означает, что отражение объективной реальности предстает не зеркально-тождественным отражаемому, а в интерпретированной и «организованной» художественно-образным мышлением форме.

Сравнительно широкое распространение неопозитивизма в философии совпало по времени (20—30-е годы) с явлением в художественном творчестве Запада, которое получило неточное определение как «волна позитивизма», захлестнувшая некоторые национальные литературы (прежде всего США) и многие виды искусства. Это не означает, конечно, что философский неопозитивизм был непосредственным виновником ее порождения, тем более что развитие этих явлений объективно шло в диаметрально противоположных направлениях. Однако такое совпадение нельзя считать случайным, поскольку в каждой из этих двух форм общественного сознания (и в философии и в искусстве) получили своеобразное отражение базисные процессы, и в первую очередь научно-техническая революция, оказавшая глубокое воздействие на социально-экономическую жизнь, на производство общественных и культурных ценностей, на среду обитания человека. В этом смысле «взаимосвязанность» в мировоззренческих и художественно-творческих категориях оказывается глубоко диалектичной и не исключает возможности

[1] *Витгенштейн Л.* Логико-философский трактат. М., 1958, с. 50.
[2] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 29, с. 165.

возникновения различных, порой даже враждебных друг другу тенденций.

С наибольшей очевидностью «волна позитивизма» дала о себе знать в кинематографе, начинавшем осознавать себя как новый вид искусства, искавшем свою специфику, свой выразительный язык, корни своей магической силы. Сама техническая фактура кино и его возможности могли «провоцировать» на первых порах на поиски особенностей киноискусства в чуждой всяким условностям естественности, его особой стилистики — в *документальной протокольное™,* его могущества — в беспрецедентной убедительности, достоверности заснятого *факта жизни.*

«Литературе фактов» в начале XX в. отдали немалую дань такие западные мастера, как Эптон Синклер, Теодор Драйзер, Шервуд Андерсон и ряд других писателей. Что же касается «кинематографа фактов», то он был близок творческим принципам не только его зачинателя — советского кинопублициста Д. Вертова, но и режиссеров С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, М. Калатозова. Это подтверждается как их документальными лентами, так и некоторыми классическими художественно-игровыми картинами. Например, к своему фильму «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейн тоже применял формулу «художественно сделанной хроники» — считал его хроникой, которая «действует» как драма. С другой стороны, можно сказать, что «Мать» В. Пудовкина, будучи по жанровой специфике драмой, «действовала» как хроника.

Объясняя примененный им впервые метод, Дзига Вертов писал: «Мы снимаем только факты и вводим их через экран в сознание трудящихся. Мы считаем, что разъяснить *мир, как он есть* — и есть наша главная- задача» [1].

В этих словах уже скрывалось неустранимое противоречие: *«разъяснять* мир», снимая *«только факты»,*— задача практически неосуществимая. Ведь первое немыслимо без идейной позиции и социально-художественных обобщений с помощью монтажа, то есть целенаправленного разрыва реально-хаотичных связей фактов в жизненном контексте и выстраивания их в систему по принципу причинно-следственных связей; второе же означает сознательный отказ от всяких принципов отбора и организации материала, его осмысления и «эстетизации», а также отрицание человека как объекта анализа и художника как субъекта творческого процесса. И новаторские фильмы Дзиги Вертова («Шагай, Совет!», «Шестая часть мира», «Три песни о Ленине») вскрыли несовместимость его деклараций о «киноглазе» и художественной практики, выявили его истинный творческий метод, стилистику, своеобразие открытого им жанра, не имеющих ничего общего с натуралистической эмпирикой, позитивистской «нейтральной» фиксацией фактов, их «прямого» потока. Это были остропублицистические и вместе с тем по-своему

[1] Киногазета, 1924, 21 октября.

поэтические произведения, страстно *утверждавшие* правду новой, советской действительности, с подлинно «героическим усилием» стремившиеся заменить хроникально-протокольное описание событий, людей и вещей раскрытием сущности отношений между ними.

После второй мировой войны прогрессивная художественно-документальная и публицистическая традиция в кино обрела как бы второе дыхание, новые многообразные формы. Своего рода вехами можно расценить в этом плане такие кинопроизведения, как гневная короткометражная лента французского кинорежиссера Алена Рене «Ночь и туман» о гитлеровских концентрационных лагерях, советские фильмы «Обыкновенный фашизм» Михаила Ромма, «Пылающий континент» Романа Кармена, снискавшие мировое признание.

С другой стороны, появились произведения (например, кинофильмы Франсуа Рейшенбаха «Америка глазами француза» и «Морская пехота», Жана Руша «Хроника одного лета»), где часто с помощью скрытой камеры и благодаря продуманному авторскому отбору хроникальный материал оказывался использованным для «документированного» раскрытия внутреннего мира и поведения человека. Эти картины стали особой разновидностью использования метода критического реализма.

Во всех указанных случаях документальность предполагает объективность как цель творческого процесса (полученный результат должен быть объективным), но отнюдь не как средство (каждое из этих произведений активно и целеустремленно, а значит, и тенденциозно).

Объективизм же не благоприятствует анализу фактов, наоборот, он способствует их случайному нагромождению и дроблению, приводит к своего рода плюрализму. И если кредо эстетики документализма выражено в крылатой фразе: «Кино — это правда 24 раза в секунду», то она представляет собой лишь иносказательный образ конкретности истины. Ведь каждый отдельный кадр — это одновременно и ракурс зрения, характеризующий видение мира данным художником. Последний вправе избрать для изображения тот или иной объект, то или иное явление действительности, вправе прибегнуть к той или иной метафоре, к тому или иному образу. Необходимо только, чтобы совокупность кадров, то есть произведение в целом, правдиво отражала сущность определенной стороны жизни, избранной для творческого исследования. Причем не только отражала, но и воздействовала на эту сторону жизни. Синтез документальности и образности помогает отсортировке необъятного и разнообразного материала, позволяет в ряде случаев прибегать к выявлению общего через конкретное, частное.

Признание особого значения для киноискусства документальных (не фальсифицированных или имитированных) фактов, которые не знают иллюзий и потому могут служить своеобразным ориентиром, убедительным штрихом, типической чертой и даже общим

фоном, привело к довольно широкому распространению приема введения хроники и в художественно-игровые фильмы.

Если эстетика документальности в послевоенной литературе и искусстве социалистического и критического реализма сыграла служебную роль, обогатив их новыми *приемами,* но никак не трансформировав их сути, то на буржуазную художественную культуру ее воздействие оказалось двояким, поскольку именно эта эстетика, позитивистски интерпретированная, непосредственно, практически завершила формирование метода неонатурализма.

Можно сказать, что применительно к хронологически первому его — иррационалистическому — типу эстетика документальности в позитивистском ее варианте явилась сильным допингом как для гальванизации старых декадентски-натуралистических форм модернизма, так и для порождения новых («новый роман», «структурное кино», ранний, или эстетский, поп-арт в живописи и скульптуре). Хронологически второму — формально-рациональному — типу неонатурализма позитивистски понятая эстетика документальности послужила своеобразным полигоном для взлета на передний край фронта идеологического наступления, которое развернуло буржуазное массовое искусство, ив первую очередь кинематограф, в конце 60 — начале 70-х годов. Это коснулось не столько репертуарных пропорций экрана (комедии, вестерны, детективы, мелодрамы и другие разновидности массовой продукции количественно по-прежнему доминируют), сколько того места, которое заняли в общественном мнении фильмы с политическим и социальным содержанием.

Прежде чем перейти к классификации и анализу содержательно-формальных сторон подобных фильмов, представляется целесообразным вкратце охарактеризовать иррационалистический тип неонатурализма в литературе и кинематографе, ибо его своеобразные «клише» наложили свои отпечатки на некоторые произведения формально-рационального неонатурализма. Здесь мы непосредственно сталкиваемся с проблемой взаимовлияния, синтезирования элитарного и массового буржуазного искусства.

В «прямом» потоке фактов сознание, якобы определяющее бытие, сводится к восприятию человеком окружающих вещей. Для «непрерывного потока сознания» идеалистический исходный принцип сохраняется тот же, только акцент делается не на объективно существующей материальной среде, а на сфере человеческого сознания, чаще всего иррационального подсознания.

В художественном кино одним из первых крупных западных режиссеров отдал дань «потоку сознания» как скрупулезному анализу внутренних переживаний А. Рене в фильме «Хиросима, моя любовь», созданном в 1959 г. В нем отчетливо прозвучал мотив страха перед реальностями мира: прошлое не только властно утвердилось в духовном существовании героев, предупреждая о будущем, но парализовало их волю и силы перед лицом настоящего.

Двойственность же художественной формы наметила то иррациональное, субъективное восприятие действительности, которое получило крайнее решение в следующей картине А. Рене — «В прошлом году в Мариенбаде».

Поставленная по сценарию глашатая французского «антиромана» А. Роб-Грийе, эта картина стала образцом «дедраматизации» в кино. В ней нет действия, ее персонажи не имеют имен и характеров, их взаимоотношения нарочито неопределенны, сами они запутались и во времени, и в пространстве, и в собственном сознании. Они не могут отличить реальность от внушения, не знают, что произошло и происходит на самом деле, а что является плодом их фантазии. Персонажи скользят, как призраки, в огромном, вычурном и мрачном отеле, напоминающем тюрьму, или в замершем пространстве парка, который легко просматривается насквозь и в котором они тем не менее умудряются безнадежно заблудиться.

Символика великолепных, но холодных декораций — мрамора, массивных колонн, черных зеркал, позолоченных карнизов, потемневших от времени картин, тяжелых портьер, неподвижных статуй, пустых пьедесталов и геометрически высаженных, аккуратно подстриженных декоративных кустарников и деревьев, равно как и символика анонимной богатой толпы бездельников, бесстрастно занимающихся светскими развлечениями и бессвязными разговорами, переданы мастерски. Как произведение изобразительного искусства фильм «В прошлом году в Мариенбаде» — уникальное явление в кино. Но он уникален и по своему выражению концепции отчуждения, иррационалистического субъективизма, когда люди ничего не находят даже в самих себе, кроме отдельных неясных ощущений. Они представляют собой скорее порождение сновидений, чем отражение несовершенной действительности. В их существование нельзя верить, а потому их символика, в отличие от символики фона, лишена смысла. Они воспринимаются как фрагменты натуралистического изобразительного ряда, вышедшего в фильме на первый план.

Эстетский «поток сознания», конкретный кинопример которого мы здесь привели, нашел свое преломление в буржуазном массовом искусстве в трансформированном виде, в то время как «прямое кино» — в почти неизменном. Отметим также, что «поток сознания» ни в коем случае нельзя отождествлять с приемом внутреннего монолога, открытого еще С. Эйзенштейном при написании сценария «Американская трагедия» по роману Т. Драйзера и получившего затем плодотворное распространение как в советском кино, так и в зарубежном. Внутренний монолог не есть фотографирование «фактов жизни». Напротив, он призван подчинять синтетическую полифонию звукового кино важнейшей задаче образного воссоздания на экране человеческой психологии, реалий

внутреннего мира героя, единства действительных и воображаемых его состояний, биения пульса мысли, чувств, мечтаний, нередко взаимопроникновения интимно-поэтического материала и документально-хроникального. Поскольку же кинематограф, материализуя героя, облекает в зримую материальность, в действия, поступки также его внутренние переживания, «диалектику души» (используем термин Н. Г. Чернышевского, введенный им применительно к художественной литературе), условно все это можно назвать «экранизацией личности».

Между внутренним монологом и «потоком сознания» не лежит, конечно, непроходимой пропасти. Различие их определяется различием между художественным *приемом,* который, как таковой, может быть использован в любой стилистике, и творческим *принципом,* характеризующим преимущественно иррационалистический тип неонатурализма. Возможность возведения вспомогательного приема в ранг самодовлеющего принципа убедительно продемонстрирована потоком «дневных сновидений» господина Х. из фильма А. Рене «В прошлом году в Мариенбаде».

Для лучшей ориентировки в продукции основного, формально-рационального типа неонатурализма в буржуазном массовом киноискусстве и выявления его ведущих стилевых особенностей представляется необходимой определенная классификация его образцов, включающих наиболее «классические» воплощения, а не вторичные, ремесленнические поделки.

Для неонатуралистических фильмов основного типа, составляющих целый пласт в буржуазном кинематографе, общим правилом выступает *практическое* отождествление искусства с жизнью (некогда провозглашенное в натуралистической *теории* Золя), демонстративное «подчинение» произведения, а значит, и фантазии автора фактам, данностям действительности, нередко и выдуманным, мифическим ее законам, которые интерпретируются тоже в качестве очевидных реальностей в идеологически-спекулятивных целях — вплоть до оправдания теорий расового неравенства или существования потусторонних сил. Таким образом, составные части этого мощного пласта часто сильно разнятся друг от друга, и их бесчисленные градации варьируются от непосредственного перенесения в кинокартину жизненного материала до символико-метафорической или религиозно-мистической интерпретации художественных образов и идей. Это подчеркивает значение их классификации, равно как и ее сложность, неизбежную относительность и неполноту, поскольку существует множество переходных, а также синтезированных и просто случайных форм.

Исходным моментом, отправной точкой для такой классификации могут послужить опыт и теории реалистического киноискусства, и прежде всего открытия основоположников советского кино, ибо неонатуралистические разновидности представляют собой

в большинстве случаев лишь подражательно-производные, а не самобытные явления. Однако искажение, нередко полное перевертывание ими идейной направленности своих предтечей неизбежно отразилось также на стилистической структуре. Поэтому необходимы коррективы даже в названиях и определениях, предложенных в свое время Д. Вертовым и С. Эйзенштейном: «киноглаз» и «художественно сделанная хроника».

Подобный принцип предопределяет рассмотрение только художественных фильмов, включая документально-публицистические, которые тоже ставят своей целью образное воплощение действительности. Он оставляет за рамками исследования обычную кинохронику, или репортаж, а также «движущуюся фотографию», лишенную сюжета, режиссерского осмысления материала, актерской игры. К последней причисляются чисто порнографические ленты (к ним с полным правом можно отнести слова Александра Блока, в которых поэт дал образную характеристику отвратительно сальных печатных изданий: «Этих голых рисунков журнала не людская касалась рука...» [1]), многие эксперименты «подпольного кино», демонстрирующие физиологические отправления человека, патологические извращения всех видов, этнографически-бытовые сцены, то есть все то, что не входит в понятие собственно искусства.

Практика кинематографического неонатурализма последних десятилетий позволяет выделить в нем по крайней мере *четыре* типологических ряда: «прямое кино»; инсценировка псевдодокументальности; спекулятивный политический фильм; уголовная (или любая другая из арсенала «традиционных» массовых жанров) драма под видом хроники.

«Типологические ряды» искажения реальности

К *первому* из них относится *«прямое кино»*. Одним из самых характерных его образцов, где наряду со скрытой камерой оказался использованным в омассовленном варианте также «поток сознания», был американский фильм «Гневное око» (1960).

Авторы картины Джозеф Стрик, Бен Медоу и Сидней Мейерс задались целью показать «без прикрас» жизнь большого города (Лос-Анджелеса). Характер отобранного ими фактического материала был весьма специфическим: густой и удушающий смог, трущобы, быт улиц и будни аэродрома служат фоном, внешним обрамлением экзотических сцен с ночными ресторанами, салонами красоты, бурлесками, собачьими кладбищами, сборищами религиозных сектантов, проститутками. Для оправдания столь субъективного подхода, односторонне, а значит, извращенно показывающего жизнь американцев, и был использован «поток сознания»: кино-

[1] *Блок А.* **Собр. соч. В 6-ти т. М., 1971, т. 3, с. 19.**

камера смотрит на окружающий мир как бы глазами женщины по имени Джудит, тяжело переживающей развод с неверным мужем и спасающейся от одиночества в беспрестанных скитаниях. Это скрепляет между собой разрозненные эпизоды; в некоторых из них Джудит сама принимает пассивное участие, другие предстают в качестве ее снов, грез и видений, отмеченных нередко печатью фрейдистских наслоений.

Нельзя не согласиться с оценкой фильма, данной ему ныне покойным прогрессивным американским общественным деятелем, сценаристом и критиком Джоном Говардом Лоусоном: «...угнетающе пессимистическая картина. Запечатленные в ней сцены человеческой развращенности потрясают, а моральный комментарий внутренне пуст, ибо не дает страстного и мужественного ответа на вопрос, который невольно задаешь себе, глядя на экран. Фильм не несет в себе больших идей, которые могли бы противостоять отрывочным картинам грубости и извращенности... Подобно многим книгам, пьесам и фильмам, «Гневное око» признает, что в нашем американском обществе есть нечто неправильное, развращающее ум, разрушающее человеческие ценности. Но в фильме выражена тенденция принять эту деградацию за неизбежность; трагические сцены увидены с точки зрения беспомощного буржуазного наблюдателя» *К*

Произведение Стрика, Медоу и Мейерса сделано с бесспорным монтажным и техническим мастерством, почти все эпизоды в нем выстроены в серию эмоциональных ударов, сила воздействия которых умножается благодаря применению контрапункта изображения и звука. И вместе с тем фильм убедительно демонстрирует, как «границы языка» (в данном случае изобразительных возможностей кинематографической техники) выступают «границами мира» неонатурализма, поскольку логическая связь причин и следствий, проникновение в сущность явлений и вещей оказались неподвластны такому искусству.

Подобно тому как позитивистская философия сводит понятие научности всецело к описанию эмпирической данности, натуралистический метод ограничивает понятие художественности почти исключительно отображением этой данности. Очевидная идейная тенденциозность ее выбора еще более подчеркивается конформистским хэппи энд: после перенесенных душевных страданий и автомобильной катастрофы центральный персонаж картины Джудит обретает внутреннее спокойствие, примиряется с действительностью и пытается найти оправдание всему самому низкому и омерзительному в окружающей ее жизни. Именно в этой авторской позиции конкретно раскрывается важнейшее отличие неонатурализма от своего предшественника, «зараженного» бунтарским духом.

[1] Советский экран, 1961. № 14, с. 3.

С еще большей полнотой (точнее говоря, с еще более ущербной и односторонней реакционной тенденциозностью) воплощает эстетические каноны неонатурализма серия нашумевших фильмов итальянского режиссера Гуальтьеро Якопетти, которые запрограммированы в качестве «строго объективных» фиксаторов (в документальных картинах «Грязный мир», «Прощай, Африка») или реставраторов (в игровых лентах типа «Прощай, дядя Том») фактов, явлений, обычаев, нравов без всяких якобы притязаний на авторские суждения. «Грязному миру» (1961) даже предваряется соответствующая надпись: «В фильме все истинно. Задача хроникера — фиксировать жизнь как она есть, не скрывая правды. И если некоторые эпизоды могут показаться жестокими, то только потому, что жестока сама жизнь».

Хроникальный материал, отснятый для этого фильма операторами в самых различных концах света — на урбанистском Западе, в азиатских городах и поселениях с зачатками цивилизации, в девственных джунглях и пустынях,— призван дать «портрет» современного мира не в социальном и даже не в психологически-бытовом, а прежде всего в биологическом ракурсе, что само по себе уже показательно и полностью соответствует требованиям «деидеологизированной» позитивистской эстетики. В том, что эта эстетика только мнимо деидеологизирована, лучше всего убеждает сам фильм. Любой кадр в нем, показывает ли он в самом неприглядном виде отправление людьми разных рас и национальностей естественных физиологических потребностей, акты рождения и смерти или с еще большим смаком страшные извращения человеческого естества, говорит, кричит, вопит лишь об одном: человек есть и всегда был уродлив, жесток, кровожаден, похотлив, прожорлив; для него нет ничего святого, и любую красоту, начиная от окружающей природы и кончая женским телом, он использует в грязных целях.

Подобным нехитрым приемом репортажный неонатуралист Якопетти «снимает» всякие социальные суждения о современной цивилизации и фальсифицированно подменяет их осуждением всего человечества, которое одно только и повинно во всех своих бедах и пороках.

Другая картина Гуальтьеро Якопетти, «Прощай, дядя Том» (1971), решенная в плане *инсценированной псевдодокументальности,* являет собой пример *второго ряда* искажения реальности — подчеркнуто откровенной и столь же открыто подтасованной инсценировки в угоду авторским взглядам.

Действие «происходит» полтораста лет назад в южных рабовладельческих штатах Америки. С вертолета (обратим внимание на этот первый «вызов» реализму, дальше они еще умножатся), скользящая по хлопковым плантациям тень которого сначала почти все время находится в кадре, снимаются работающие негры и негритянки. Поднимаемый вертолетом ветер разметает собранный хлопок,

сдувает головные уборы с мужчин и задирает юбки у женщин. Все разбегаются в стороны, беспрестанно оглядываясь и смотря вверх, бессмысленно смеясь или «играя» испуг и удивление. Последующие эпизоды снимает кинокамера, установленная на автомобиле (!) "или «входящая» вместе с группой итальянских (!) журналистов в особняки, фермы, бордели рабовладельцев с целью получения от них интервью и проникновения в «сокровенные тайны» их психологии, мировоззрения, верований. На одном званом обеде к невидимым для зрителей журналистам (то есть непосредственно в объектив) обращается с речью о «неполноценной черной расе» Гарриэт Бичер-Стоу (!), создательница знаменитого романа «Хижина дяди Тома», который, по признанию президента Линкольна, оказал сильное моральное содействие борьбе Севера против рабовладельческого Юга. На том же обеде профессор (!) Томас Р. Дью (имена всех лиц называет голос за кадром) с пафосом утверждает, что господь бог, несомненно, мог принадлежать только к белой расе. В облике высокомерного денди, презирающего «тупых негров», промелькнул в фильме великий английский писатель-сатирик Уильям Теккерей (!).

Восклицательные знаки, словно вехи отмечающие вызывающие «экстравагантности» этого псевдодокументального во всех отношениях — идейном, историческом, даже просто техническом,— перевертывающего все вверх ногами фильма, приходится ставить при описании буквально каждой сцены. С экрана летят изуверские рассуждения и оскорбительные, грубые насмешки в адрес негров; кадры, детально изображающие обнаженные части черного женского тела, сменяются показом спаривания «самок» и черных «производителей» или ублажения рабынями своих похотливых белых господ. Ради мнимой объективности иногда показывается бессердечность и жестокость рабовладельцев. Общая же мораль этой сознательно сфальсифицированной кинобасни (хотя фильм заканчивается авторским заявлением, что он «документально правдив») проста: черные — это «скверно пахнущие животные», белые — мерзавцы, убивающие друг друга ради добычи, или лицемеры, стремящиеся создавать вокруг себя романтический ореол, прикрывающие разврат пышным кринолином своих жен и дочерей; но лучше все же принадлежать к числу холеных негодяев, чем к голодному и грязному двуногому скоту.

Заключительные кадры несут в себе еще один морализующий подтекст. На залитом солнцем пляже где-то в современной Флориде беззаботно купаются в море, загорают, играют в мяч, веселятся белые американцы и их дети. Прислонившись к стволу пальмы, интеллигентного вида молодой негр читает в тени книгу о негритянском восстании Ната Тернера. Он одет в диссонирующий со всем многоцветным окружением черный костюм. Из-под темных очков иногда видны злые, полные ненависти глаза, которые

отрываются от книги, чтобы наблюдать за семьей, расположившейся неподалеку на золотистом песке. Перед мысленным взором черного юноши проходят эпизоды его «реализованных» на экране мечтаний: вот он жестоко умерщвляет статного и светловолосого американца с добрым и умным лицом, вот он остервенело рубит топором его красавицу жену, вот он разбивает о стену голову их ребенка. Такая концовка носит уже провокационно-предупреждающий характер: «двуногие животные» приобщены в наше время к цивилизации, но сущность их от этого не изменилась, и дай им волю, они способны на самое дикое варварство, ибо белые люди для них всегда были и есть заклятые враги. Конечно, в этом в какой-то мере повинны и бессердечные предки белых — работорговцы, однако сейчас важны не причины, каковы бы они ни были, а угрожающие следствия.

«Морально-этические воздыхания и причитания создателей фильма,— писал рецензент журнала «Филмз энд филминг»,— имеют такое же отношение к этике, истории и истокам негритянского движения, как и викторианская порнография. Условия работы и жизни негра-труженика, на которые кое-где только намекается, да и то вскользь и весьма туманно, авторы вообще избегают затрагивать... Вряд ли зритель сможет найти что-либо полезное и поучительное в этом фильме. Его можно рассматривать как развлечение для расистов...» [1]

Вряд ли можно признать заключительный приговор, вынесенный фильму рецензентом, точным. «Прощай, дядя Том» и все остальные фильмы Якопетти представляли собой отнюдь не только коммерческие развлекательные боевики, а прежде всего глубоко антигуманистические политические произведения, по идейной направленности и по стилистике концентрированно воплощающие каноны неонатурализма.

В совершенно другом ключе, но по-своему тоже концентрированно выражены эти каноны в получившем широкую известность фильме совместного производства кинематографистов ведущих стран НАТО «Самый долгий день» (1962), уже в полную меру претендующем на воссоздание, реконструкцию подлинных исторических событий. Благодаря мастерству режиссеров Дэррила Занука, Кена Эннекина, Эндрю Мартона, Бернарда Викки, Элмо Уильямса, а также операторов и актеров создана иллюзия документальной хроники о событиях 6 июля 1944 г.— открытии второго фронта на западе Европы против гитлеровского вермахта.

Эта крупномасштабная картина была поставлена по документальному роману бывшего английского военного корреспондента Корнелиуса Райана, эпиграфом к которому предпосланы слова нацистского фельдмаршала Роммеля о том, что «первые двадцать

[1] Eilms and Filming, L., 1973, May.

четыре часа вторжения станут решающими», «как для союзников, так и для Германии это будет самый долгий день» !. Роммель не только «подсказал» Райану название книги, но и сам играет в ней заметную роль в качестве непосредственного действующего лица и интерпретатора (правда, не всегда названного) происходящих военных операций. Используемые в книге его оценки этих операций почерпнуты из воспоминаний оставшихся в живых военачальников, из захваченных союзниками личных записей, из сорока писем жене и сыну, «любезно» предоставленных ими для опубликования. Как указывает сам автор, им были использованы, помимо английских и американских источников, также документы, рукописи, книги и мемуары Гудериана, Йодля, Кейтеля, Рундштедта и множества немецких генералов. Отбор документов также способствовал извращенному показу заключительных этапов второй мировой войны, а следовательно, и фальсификации истинных причин поражения нацизма.

«Особенности» литературного первоисточника тщательно сохранены и даже углублены в фильме. Акцент в нем делается на соперничестве двух штабов — союзников и гитлеровской ставки, искажая тем самым подлинную картину происшедших событий, поскольку о главной силе, переборовшей к тому времени большинство нацистских полчищ, танковые и авиационные армады на Восточном фронте,— о Советской Армии — в фильме нет даже упоминания. Вина за поражение Германии во второй мировой войне возлагается на одного Гитлера; генералитет же и офицерство вермахта представлены некими респектабельными неудачниками.

В фильме «Самый долгий день», а также в схожей с ним картине Кена Эннекина «Битва в Арденнах» использованы все технические достижения кино для прославления подвигов американцев при полном замалчивании решающего вклада советских войск, что равнозначно грубой фальсификации истории.

К двум таким тематически столь разным образчикам фильмов инсценированной псевдодокументальности, как кичевый «Прощай, дядя Том» и претенциозный «Самый долгий день», необходимо добавить хотя бы еще один, отображающий с позиций позитивистской эстетики самую модную в буржуазном массовом искусстве тему — тему насилия. Наиболее показательным примером, на наш взгляд, может явиться в этом отношении картина режиссера Лоренса Меррика «Мэнсон» (1972). В ней широко использован непосредственный хроникальный репортаж, но стилистическая «стерильность» — второстепенный фактор по сравнению с идейно-содержательным материалом фильма и тем общественным резонансом, который он приобрел в длинном ряду произведений о кровоточащей язве, разъедающей капиталистическое общество

[1] *Ryan C.* The Longest Day. L., 1960, p. 5.

Естественно, что темы насилия и жестокости не могут быть изъяты из арсенала искусства, отражающего современную буржуазную действительность. Проблема заключается, однако, в сакраментальном для всякого искусства вопросе: *как* это делается? С одной стороны, возможен аналитический подход, с другой — истерически-эмоциональный, эстетизирующий насилие и жестокость и рассматривающий их как неотъемлемую составную часть *всякой* общественной жизни. Чрезмерная же натуралистичность в показе деталей преступлений разрушающе действует на психику нравственно неустойчивой части зрителей, особенно молодежи, становится иногда побудительным толчком для подражания.

Интересный опыт аналитического решения темы насилия и бесчеловечной жестокости продемонстрировал режиссер Стэнли Кубрик в своем фильме «Заводной апельсин», поставленном по одноименному футурологическому роману Энтони Бёрджеса.

«Заводной апельсин» не относится к критико-реалистическому искусству; скорее, он может быть отнесен к экспрессионизму с его пристрастием к символике и устремлением в будущее, а также к связанной с этим деформации окружающей среды, внешнего облика персонажей, их сознания, поступков, даже манеры изъясняться (в фильме больше кричат, чем нормально разговаривают). Тем не менее фильм представляет собой аналитическое и нонконформистское по характеру произведение, в котором поступки главного персонажа — убийцы, насильника, вора, хулигана — ставятся в зависимость от динамики его психики, обусловленной в конечном счете общественными пороками. Сам Алекс не видит взаимосвязи между собой и обществом, но фильм, несмотря на сложность его стилистики, подводит к такому выводу зрителя.

Апологетическими чертами оказался наделенным не продукт художественной фантазии, каким является фильм «Заводной апельсин» (хотя это, казалось бы, легче сделать именно в данном случае), а инсценированный под документ фильм Меррика «Мэнсон». Картина начинается с предваряющей надписи: «В этом фильме нет актеров. Все, что вы увидите, произошло в действительности. В фильме выражаются лишь мнения Чарльза Мэнсона, его последователей и лиц, связанных с этим процессом». Таким образом, уже в самой авторской посылке декларируется объективность фильма, которая оказывается мнимой.

Главный обвинитель на процессе Винсент Бульози, «юридический гений», как его представляют зрителям, излагает с экрана факты в манере опытного агента с Мэдисон-авеню — нью-йоркской артерии рекламного бизнеса: «Истории об убийстве Шэрон Тейт, а затем семьи Ла Бьянка занимали первые страницы газет не только в Лос-Анджелесе, но и во всем мире. Процесс длился девять с половиной месяцев, став не только самым долгим процессом по делу об убийстве в американской истории, но и самым дорогим:

он обошелся лос-анджелесскому округу в миллион долларов. Эти семь невероятных убийств были, наверное, самыми дикими и кошмарными убийствами в истории криминалистики. Даже сам муж Шэрон Тейт, кинорежиссер Роман Полански (специализирующийся по иронии судьбы на фильмах ужасов и бывший в этот ужасный день в отъезде.— *Л. К.),* не смог бы придумать более чудовищно-кровавых и ужасающих сцен, чем события, происшедшие в его собственном доме на рассвете 9 августа 1969 года. Шесть человек были соучастниками замысла и исполнения семи убийств. Жестокость убийц казалась немыслимой. Жертвам было нанесено 169 ножевых и семь огнестрельных ранений. Кроме всего прочего, образ жизни и философия убийц оказались настолько необычными и далекими от принятых норм, что, когда это стало известно публике, их образ отодвинул на второй план факт преступления».

После широковещательной рекламы предлагаемого «товара» закадровый дикторский голос представляет зрителям участниц и участников «самых чудовищно-кровавых и ужасающих убийств». Характеристики действующих лиц, данные в этом представлении, свидетельствуют об ужасающем цинизме «завлекающей игры» на зрительских нервах, когда с претензией на объективность одновременно фиксируются самые зверские поступки и даются сентиментально-умилительные портретные описания. Доминирующая особенность фильма ясна: позитивистская «нейтральность» в отборе и освещении фактов свелась на деле к фиксации лишь того, что способно распалить воображение зрителей, раскрыть как можно большее количество кошельков у касс кинотеатров.

«Продажа сенсаций» — бизнес № 1 всех средств буржуазной массовой коммуникации: от бульварных газет до коммерческого телевидения. И метод неонатурализма с его склонностью к использованию всякого биологически-патологического материала, будь то кровавая драма или самый разнузданный секс, пришелся особенно ко двору.

Как раз кровь и секс и составляют главные слагаемые фильма «Мэнсон». Никакого подлинно гражданского пафоса в освещении и осуждении частично реконструируемых перед объективом происшедших в недавнем прошлом трагедий нет и в помине (не говоря уже о раскрытии их социально-психологических истоков).

Смакование бесчисленных подробностей коллективных оргий сменяется на экране повествованием о зарождении у Мэнсона замысла, суть которого состояла в том, чтобы совершить ряд бессмысленных убийств, тем или иным путем свалить вину за них на «черных пантер» и развязать в Америке настоящую войну между белыми и цветными. Последние, по расчетам Мэнсона, должны выйти победителями, но, захватив власть, они не сумеют управлять страной, будут вынуждены передать бразды правления уце-

левшим после гражданской войны белым, во главе которых и должен встать сам Мэнсон, отсидевшийся со своей бандой в безлюдных песках пустыни.

Зрителям не предоставляется возможности для вынесения собственных суждений о персонажах и социальных истоках их преступного поведения, им навязывается единственный вывод: Мэнсон — это кровавый маньяк, от появления которых общество никогда не застраховано. Наделение же его характеристикой «сильной личности» (многие бывшие помощники Мэнсона даже после суда называют его в фильме не иначе как «Иисус Христос», «Наш бог», «Луч света», «Великий человек» и т. д.) понадобилось для того, чтобы вывести этого преступника из категории «рядовых» американцев, а его преступления искусственно вырвать из контекста таких социальных явлений, процессов, как социальное неравенство, растущая безработица, существование трущоб бедняков и гетто национальных меньшинств, играющих первостепенную роль в распространении преступности в капиталистических странах.

Фильм Л. Меррика органично «вписался» в царящую на Западе атмосферу растления общественного сознания, став еще одним красноречивым свидетельством дегуманизации буржуазной культуры.

Определение *третьего типологического ряда* неонатуралистического киноискусства как *спекулятивно-политического* на первый взгляд может представиться, с одной стороны, тематически узким, а с другой — не несущим в себе стилистических родимых пятен этого творческого метода. Но дело обстоит иначе.

Понятие «политический» является крайне широким, поскольку в принципе не существует неполитического, оторванного от классового сознания и классовой борьбы искусства. В данном же случае имеется в виду тот пласт кинопродукции, где политика, социальные проблемы и общественная деятельность входят в драматургическую структуру, или находясь в самом эпицентре сюжета, или непосредственно воздействуя на развитие, характер, особенности экранного действия и поведение персонажей. А именно этот пласт, как уже отмечалось, был особенно мощным в 60—70-х годах. Он теперь тоже вошел в основание той разноликой буржуазно-массовой кинопирамиды, место которой до 60-х годов долго и безраздельно занимала эскапистская продукция.

Что же касается эпитета «спекулятивный», то как раз он, пожалуй, наиболее точно определяет собой сущность политического неонатурализма в киноискусстве при всей разномастности его стилистических форм — от монтажного хроникально-игрового фильма до стилизации художественно-игрового материала «под документ».

Одной из самых программных картин для фильмов спекулятивно-политического ряда, несомненно, стал фильм «Я любопытна» шведского режиссера Вильгота Шёмана. Эта картина вышла как бы

в двух самостоятельных сериях (в «двух версиях»), названных в соответствии с цветами национального флага «в желтом» и «в голубом». Первой была версия «в желтом» (1967), на которой мы и остановимся в порядке хронологического приоритета.

Объявив фильм «Я любопытна» первым политическим произведением шведского кино, Шёман сформулировал его сущность и пафос в двух словах: «секс и социализм». В унисон этому заявлению одна из начальных сцен фильма представляет собой режиссерский монолог-самоизлияние, который произносит сам Вильгот Шёман, лежа в кровати с Леной Нюман, главной героиней картины.

Как признавался Шёман в своих дневниковых записях съемок фильма, в политике он полный профан и поэтому выдвигает перед собой Лену — «ее вопрошающую и агрессивную неискушенность». Зрители видят Лену на улицах Стокгольма, в ресторанах и других местах, с репортерской настойчивостью пристающей ко всем встречным с вопросами, которые «необходимы ей для социологической анкеты» и среди которых чаще всего встречается один: «Является ли существующее в Швеции общество классовым?» Скрытая камера фиксирует лица опрашиваемых людей, их реакции, записывает их ответы на поставленные вопросы, в которых сквозят растерянность, недоумение, раздражение, простодушное невежество, в редких случаях — добродушная ирония или едкий сарказм. К эпизодам, выбивающимся из этого долгого «социологического» фарса, можно отнести лишь интервью тогдашнего министра транспорта (ныне премьер-министра Швеции) Улофа Пальме и покойного Мартина Лютера Кинга, которые берет сам режиссер Шёман. Но меньше всего здесь его собственной заслуги, она исключительно принадлежит собеседникам.

На состоявшемся в октябре 1967 г. симпозиуме критиков,, проведенном международной организацией кинопрессы «Фипресси» и Шведским киноинститутом, Вильгот Шёман сделал еще одно красноречивое признание: когда он снимал свой фильм, то не имел никакого плана работы и включал в него все, что, по его мнению, могло представлять интерес '.

Что же это, банальная кинематографическая стряпня политического профана, где «язык мой» (кинотехника) является «границами моего мира»? Нет, дело обстоит сложнее. Не будем спорить с режиссером по поводу того, что в неопозитивистские «границы» его творчества спонтанно включается все, что субъективно представляется ему интересным. Но вот слово «профан» приходится решительно отмести, хотя оно и произнесено самим Шёманом. Творческая биография режиссера говорит об обратном.

Придя в кино зрелым писателем, Шёман проработал несколько лет ассистентом у Ингмара Бергмана, в большинстве произведений

Film in Sweden, Stockholm, 1968, N 1.

которого причудливо переплетается стремление к анализу реальных проблем современного буржуазного общества с подчеркнутым тяготением к изображению темных, болезненных сторон человеческой психики. При этом сложные философские притчи нередко сочетаются у Бергмана (особенно в «Молчании») с натуралистическим показом сексуальных сцен.

Дебют В. Шёмана в кино совпал с приходом туда ряда писателей, которые и образовали костяк группы так называемого «нового шведского кино». Норвежский критик Ханс Даль охарактеризовал их следующим образом: «Наше время получило название «эпохи фотографии». Фотографии — черно-белые, цветные — вошли в жизнь человека. И разве не естественно, что мастеров пера тоже увлекли возможности, открываемые иллюстративным искусством, и в особенности кинематографом... Свою главную задачу они видят в том, чтобы реалистически показать будничный день, конкретную действительность. В качестве средства художественного выражения они используют именно иллюстративное искусство, и делают это столь выразительно и талантливо, что некоторым может прийти в голову мысль, будто и в своих книгах они в основном пользуются репликами и диалогами. Но это не так. Их кинофильмы рассчитаны на зрительное восприятие диалога» *.

Насчет «иллюстративного искусства» норвежский критик подметил верно, чего нельзя безоговорочно сказать о расчете на «зрительное восприятие диалога» (тем более что в группе «новое шведское кино» оказались люди самых разных, иногда противоположных, убеждений и творческих склонностей). Во всяком случае, к ранним фильмам В. Шёмана — «Любовница» и «491», появившимся в 1962 и 1964 гг., это в полной мере отнести нельзя. Первый из них посвящен судьбе женщины, не нашедшей себе места в жизни. Второй публицистически резко ставит (но отнюдь не ищет выхода, даже не претендует на это) проблему молодежной преступности, ханжества и беспомощности взрослых воспитателей. В самом названии фильма, идущем от Библии, образно выражена тематика: «Господи, сколько раз прощать брату моему, согрешившему против меня? До семи ли раз? — Не говорю тебе до семи, но до семижды семидесяти раз!» И в начальном кадре фильма палец выводит на запотевшем оконном стекле цифры: «7 X 70 = 490 + 1».

Итак, фильм Шёмана был о грехе, лежащем уже за пределами всякого возможного прощения. Реализована эта задача с громогласными антибуржуазными выпадами, но одновременно с отчаянием и цинизмом. По количеству же и натуралистичности эротических эпизодов картина могла конкурировать с обычными порнографическими лентами.

Цит. по: За рубежом, 1964, № 7, с. 29.

«491» наделал много шума, вызвал самые разноречивые суждения. Среди них были и такие, которые справедливо указывали, что объявленная Шёманом война цензурным табу в сфере эротики отнюдь не представляет собой акта мужества, что запреты касаются неизмеримо больше политических и социальных проблем, включающих в себя жизнь рабочих и чиновничества, церковь и монополии, против которых осмеливаются сражаться считанные одиночки. А натуралистический показ секса служит всего лишь безотказной приманкой для зрителей.

Несмотря на это, фильм «491» доказал, что В. Шёман и по профессионализму, и по знанию «больных» мест буржуазного общества вовсе не является профаном. Он только сознательно профанирует социальную и политическую тематику в целях как ее дискредитации (чего стоит, например, его формула «секс и социализм!»), так и низведения элитарного по своему генезису «нового шведского кино» до уровня массового искусства.

Активное вторжение документального факта характерно для картины «Я любопытна». Более того, она демонстрирует собой образчик документа, так сказать, в квадрате — фильма в фильме и о фильме. Своей фактурой она претендует на звание самодовлеющего факта действительной жизни, поскольку неоднократно показывает процессы съемок, неинсценированное, «подсмотренное» скрытой камерой поведение операторов и актеров в ходе этих съемок или вне их, появление на экране режиссера не в качестве выдуманного действующего лица, а в собственном, вполне реальном амплуа и Лены Нюман в роли героини и непосредственно актрисы, придумывающей для себя же сцены, поступки, реплики. В фильм включены и самые различные хроникальные кадры: от манифестаций молодежи перед американским посольством против войны во Вьетнаме до дебатов о наиболее «целесообразной системе обороны» Швеции и допустимости при ее нейтралитете обладания атомным оружием.

Но присущее фильму позитивистское уравнивание в значении *всех* «фактов» жизни, будь то физиологические, сексуальные или общественные, политические, и составляет одну из самых характерных черт неонатуралистического искусства.

Хроникально-монтажный способ «политизации» обычного игрового фильма получил необыкновенно широкое распространение на Западе. Для некоторых режиссеров он стал чуть ли не обязательным каноном, как, например, для Клода Лелюша, прославившегося фильмом «Мужчина и женщина». Этот неутомимый поставщик массовой кинопродукции суперкласса выпустил одну за другой картины «Жить, чтобы жить», «Жизнь, любовь, смерть», «Подонок», «Приключение есть приключение», «Целая жизнь», «Добрые и злые», «Супружество» и др., в которых любовная тематика, сексуальная патология, гангстеризм или банальная семейная драма втискивались в одну тару с политической документацией — документально-

хроникальными или снятыми под документ (но фальсифицировавшими реальность, в частности французское Сопротивление) кадрами.

Самым показательным, пожалуй, является фильм «Жить, чтобы жить» (1967). Этому фильму, представляющему очередную вариацию на тривиальную тему любовного треугольника, Лелюш попытался с помощью хроникальных коллажей придать общечеловеческую проблемность, философскую масштабность и глубину.

Герой фильма Робер Костер — по профессии телевизионный репортер, что вынуждает его непрестанно колесить по свету, побывать в самом пекле войны во Вьетнаме и даже в лагере кровавых наемников в Конго. Он многое видит и слышит, от предсмертного крика ребенка до хвастливых, «деловитых» рассуждений платных палачей о своем чудовищном ремесле. Но Костер выработал для себя определенный принцип поведения и чувствования: полного отчуждения от всего, что находится за рамками его личной жизни. Он — бесстрастный свидетель, фиксатор происходящих событий, не более. Ведь вмешательство все равно ни к чему не приведет. Да и никакие «чужие» дела, политические и социальные конфликты не помогут ему наладить супружеские отношения с Катрин или внести определенность в сложные любовные перипетии с богатой красавицей американкой Кендис, между которыми он мечется из Парижа в Амстердам, из Африки в Швейцарию (здесь, естественно, снова доминируют натурные съемки). Благодаря уму, терпению и такту Катрин эта сексуально-бездуховная «личная драма» разрешается к полному благополучию Робера.

Такова философия жизни по Лелюшу. Она призвана питать обыденное сознание и, используя привлечение в тех или иных формах и пропорциях злободневных политических материалов, удовлетворять его чисто обывательский спрос и поверхностный интерес к «фактам», одновременно поддерживая личное отстранение от общественной деятельности, которое усиленно культивируется всеми средствами буржуазной идеологической пропаганды, воспитания, культуры.

Подобного рода концепции, равно как и основной стилистический прием — изображение потока разномасштабных по смысловой нагрузке и слабо связанных между собой ниточкой тощего сюжетика эпизодов,— показательны для хроникально-монтажного спекулятивного политического фильма, который прикрывает свою идеологическую ущербность и неправду эпатажной сенсационностью или экзотической красивостью и правдоподобием деталей.

Воссоздаваемый на экране кинематографическим неонатурализмом предметный мир должен рождать у зрителей доверие к его подлинности и в тех случаях, когда отсутствует симбиоз игрового материала с хроникальным. Спекулятивно-политический кинематограф все чаще претендует в чисто художественных фильмах

на мнимо объективную «документацию» человеческого поведения, на авторски не обработанные и нерасшифрованные сколки человеческой породы, оставляя их якобы «как они есть» на беспристрастный зрительский суд.

Например, в фильме режиссера Джона Гилберта Эвилдсена «Джо» (1971) произведен как бы иллюстрированный срез «высших», «средних» и «низших» слоев американского общества в их детально выписанной окружающей материальной среде, будь то пивные, кегельбаны, рестораны, клубы, магазины, офисы, апартаменты бизнесмена, комнатушка наркомана, прибежище хиппи и даже квартира рабочего. Последний для американского кино представляет совсем уже необычный, экстраординарный персонаж.

Впрочем, и изображен он в фильме тоже экстраординарно. Джо — фанатик денежных накоплений (десять тысяч долларов на счете в банке и два земельных участка во Флориде), убежденный расист (негров надо убивать — они жгут города и висят обузой на шее у государства), ненавистник молодежи (они не уважают взрослых, не любят деньги и признают одну марихуану), с подозрением относится к либералам (с их помощью Америка полетит к чертям), враг культуры (все это дерьмо, да и только). В общем, на экране выведен полностью обуржуазившийся «рабочий», растленный тип с расистско-фашистской психологией. Портрет Джо дополняет еще одна примечательная черта: он коллекционирует оружие, и его квартира напоминает собой маленький арсенал.

Может ли существовать в Америке подобный рабочий? Такое, конечно, вполне допустимо. Но очевидна и бесспорна его принципиальная атипичность. В равной мере нетипичен и сюжет картины.

...Случайно Джо узнает о непредумышленном убийстве главой крупной рекламной фирмы Уильямом Комптоном наркомана, совратителя малолетних, которого полюбила и к которому сбежала его дочь. Джо не шантажирует Комптона, как тот опасался, а, напротив, выражает свое восхищение поступком бизнесмена, утешает его, морально поддерживает и в конце концов завязывает с ним дружбу. В совместных поисках дочери Комптона они добираются до жалких пристанищ хиппи, оба охотно пользуются «услугами» голых и невзрачных девиц, а когда обнаруживают кражу своих бумажников, то преследуют воров на машине и всех перестреливают где-то за городом. Последней падает в снег от пули Комптона, полученной в спину, его собственная дочь, пытавшаяся спастись бегством и не узнанная отцом.

От «доброй старой» мелодрамы здесь ничего не осталось, кроме роковых стечений обстоятельств. В фильме вообще нет положительных действующих лиц — каждое из них по-своему омерзительно и преступно. Подобное человеконенавистническое, циничное, асоциальное уравнивание призвано свидетельствовать об идео-

логической нейтральности создателей фильма, прикрывать их политическую диверсию против рабочего класса, представитель которого воплощает самые низменные и агрессивные начала, выступает в роли той пружины, которая раскручивает весь чудовищный механизм сюжета, рассказанного и показанного в стиле бесстрастной протокольности газетной уголовной хроники.

Спекулятивно-политическую разновидность неонатурализма можно и должно расценить в качестве прямого антагониста политических фильмов критического и социалистического реализма, которые были на рубеже 70-х годов самым ярким и значительным явлением всей прогрессивной духовной культуры Запада. Часть таких фильмов создана на основе документальных материалов: «Сакко и Ванцетти» Джулиана Монтальдо, «Дело Маттеи» Франческо Рози, «Убийство Матеотти» Флорестано Ванчини, «Хотим полковников!» Марио Моничелли, «Тревико — Турин» Этторе Скола (Италия), «Похищение» Ива Буассе (Франция), «Одален-31» и «Джо Хилл» Бу Видерберга (Швеция). В других фильмах ситуации и действующие лица выдуманы, но от этого они отнюдь не утратили своей образной и социальной значимости: «Признание комиссара полиции прокурору республики», «Следствие закончено — забудьте», «Улыбка великого искусителя», «Человек на коленях» и «Следствие с риском для жизни» Дамиано Дамиани, «Люди против» Франческо Рози, «Дело гражданина вне всяких подозрений» Элио Петри, «Горькая любовь» Флорестано Ванчини, «Подозрение» Франческо Мазелли, «И мы любили когда-то» Этторе Скола, «Именем итальянского народа» Дино Ризи (Италия), «Фотография» (в нашем прокате «Шантаж») Анри Кайята, «Преступление во имя порядка» Марселя Карне, «Время жить» и «Прекрасная маска» Бернара Поля (Франция), «Клетка для медведей» Мариана Хандверкера (Бельгия), «Кабаре» Бобба Фосса (США).

Многие из перечисленных фильмов хорошо известны в СССР. Поэтому отметим здесь только разнообразие их проблематики, жанров (до сатирического гротеска и мюзикла включительно), стилистического решения. Обосновывая избранный им стиль, Дамиано Дамиани говорил: «Меня могут упрекнуть в том, что я веду «лобовую атаку», Я не отказываюсь от этого и, более того, считаю, что подобная «атака идей» становится в конце концов тем средством, которое определяет успех политического фильма. В прямом, обнаженном показе авторской идеи я вижу одну из причин жизнеспособности политического кинематографа... Я не могу скрывать идею от того, кто мне подсказал ее,— от общества» [1].

Несомненно, и другие прогрессивные кинематографисты Запада в состоянии привести по-своему тоже убедительные доводы в пользу избранной ими тематики и стилистики, ибо исходными моментами

[1] *Дамиани Д., Лаурани С.* Признание комиссара полиции прокурору республики. М., 1974, с. 8—9.

творчества для всех них неизменно выступают высокий гражданственный пафос, творческая честность, чуткость к социальной справедливости. Правда, иногда и в ткань подлинно реалистических политических произведений вторгаются натуралистические сцены («Забриски-пойнт» Микеланджело Антониони, «Рабочий класс идет в рай» Элио Петри), но, как правило, они несут определенную сюжетную функцию, помогая раскрытию внутреннего состояния героев. Уступки «эротической моде» наносят в ряде случаев ущерб эстетической ценности таких произведений, однако не перечеркивают прогрессивную сущность их идейной направленности.

Нельзя забывать также о тех неимоверных трудностях, которые вынужден подчас преодолевать режиссер при постановке фильма, воплощающего демократические и социалистические устремления. К примеру, Д. Монтальдо пришлось три года буквально сражаться за право съемок «Сакко и Ванцетти». Большинство режиссеров предварительно собирают деньги, зарабатывая на чисто коммерческих лентах.

Прогрессивно-политическому киноискусству Запада противостояли нередко и левацкие, анархистские произведения, сопровождавшиеся обычно шумной рекламой.

Что касается фильма Эвилдсена «Джо», то он по своему характеру выражает некую промежуточную позицию и, как нам представляется, с не меньшим правом может быть отнесен также \JK *четвертой типологической разновидности* неонатуралистических фильмов — к *драме,* стилистически решенной *в виде хроники.* Впрочем, мы специально подчеркивали условность любого подразделения и отнюдь не претендуем на полноту и абсолютную бесспорность предлагаемой классификации.

Наверное, трудно найти более значительный во всех отношениях образец неонатуралистической драмы под видом уголовно-гангстерской и одновременно семейной хроники, чем фильм американского режиссера Фрэнсиса Форда Копполы «Крестный отец» (1972), побивший в то время рекорды кассовых сборов.

Мастерство создателей фильма (из них, помимо Копполы, прежде всего следует отметить исполнителей главных ролей Марлона Брандо и Аль Пачино) проявляется буквально с первых кадров. После вступительных титров с еще полностью затемненного экрана доносится тихий, сдерживающий внутреннее волнение и боль, мужской голос, который произносит слова: «Я верю в Америку...» Эта короткая, но окрашенная чувством страдания фраза задает драматическую тональность фильму и составляет неотъемлемую часть обрамляющей структуры всего его идейного подтекста.

В правом верхнем углу экрана высветляется небольшое пятно, и зрители видят лицо пожилого мужчины с потухшими глазами, который продолжает говорить с явным итальянским акцентом: он не смог найти справедливости в Америке и пришел просить по-

мощи у Дона Корлеоне. Выясняется, что его юную красавицу-дочь, которую он хотел вырастить настоящей американкой, пытались изнасиловать два молодых американца. После того как она оказала им сопротивление, они зверски избили ее, навсегда обезобразив. Полиция арестовала парней, но судья приговорил их всего к трем годам тюрьмы, и то условно. «Она была такой доверчивой к людям,— говорит проситель о своей дочери.— Теперь она уже никому не сможет верить».

Горюющий отец не случайно столь часто повторяет слова «Америка», «американец», «американка», как не случайно и то, что он носит необычное для сицилийца имя Америго (а по профессии является гробовщиком). Здесь уже выстраивается первый символический ряд картины.

Второй символический ряд создается в следующих один за другим эпизодах приема Вито Корлеоне (почтительно именуемым или Доном, или Крестным отцом) просителей, сменяющих гробовщика Америго Бонасеро. Как и тот, почти все они приходят к нему в поисках справедливости. А ведь Корлеоне не представитель официального закона, а враг его, главарь одного из крупнейших в Нью-Йорке преступных синдикатов гангстеров. Слово «мафия» ни разу не употребляется в фильме, вместо него используются различные синонимы — «семейство», «бизнес» и т. д.: по утверждениям американской печати, Коппола опасался за свою жизнь, пока фильм не вышел в прокат и не получил одобрительных отзывов польщенных бандитов.

Все просители — будь то старые члены гангстерского синдиката или новые, приобщающиеся к нему,— находят справедливость у Дона Корлеоне, который в своих решениях руководствуется не какими-то отвлеченными гуманистическими принципами и критериями, а вполне конкретными интересами бизнеса и собственной семьи. То, что хорошо для них, является высшей справедливостью.

Семья и бизнес — главные символические слагаемые фильма «Крестный отец». Раскрытию смысла этих двух основных символов, сопутствуемых множеством отдельных символических сцен, кадров, даже просто реплик действующих лиц, и посвящен, по сути дела, весь фильм.

Семья Вито Корлеоне обрисовывается с максимальной бытовой достоверностью, начиная от праздничных торжеств или похорон и кончая приготовлением пищи или возней с детьми. Здесь Коппола проявил тонкое умение создавать атмосферу документальности, которая отличала и некоторые предыдущие его работы, в частности картину «Совсем взрослый». По-сицилийски патриархальный и замкнутый уклад семейной жизни поэтизируется всеми изобразительными средствами, включая высветленное и приглушенное цветовое решение соответствующих эпизодов, а также драматургическую акцентировку на мягкость, доброжелательность, взаимопо-

нимание, любовь к своему клану. И лишь отдельные контрастные детали — «рембрандтовское» светотеневое освещение кабинета Дона Корлеоне, доминирующие коричнево-красные, ржавые краски остальных помещений — ненавязчиво поддерживают в сознании зрителей неразрывную связь благостных семейных эпизодов с мрачными и кровавыми «деловыми» эпизодами клана. Тому же служат некоторые характерные штрихи в актерской интерпретации образов. Например, малоподвижная, как бы застывшая маска лица Корлеоне, его скрипучий голос и неразборчивая дикция.

Бизнес Дона Корлеоне раскрывается, в противоположность камерным рамкам семейного очага, с эпическим размахом общенациональной саги организованной преступности. Власть Корлеоне не ограничивается Нью-Йорком, а простирается вплоть до Голливуда и центра увеселений Лас-Вегаса. Она распространяется не только на торговцев, игорные и прочие притоны, но и на политиков, прессу, профсоюзы, суд, часть полиции. Впрочем, официальная Америка вынесена «за скобки» изобразительного материала фильма — о ней лишь говорится, а олицетворяется она в образе единственного персонажа — коррумпированного полицейского офицера. Сюжетная же линия строится на борьбе семейства Дона Корлеоне с другими гангстерскими корпорациями. В этой борьбе непрестанные убийства, преступления являются мерилом успеха, обыденностью и неизбежностью «деловой» жизни. «Мой отец ничем не отличается от любого другого человека, обладающего властью»,— разъясняет в самом начале фильма младший сын Дона Корлеоне своей невесте. А когда та возражает, что «конгрессмены не убивают людей», жених с насмешкой воспринимает ее наивность.

Постепенно оба главных символа фильма — семья мафиози и гангстерский бизнес — сливаются в единую метафору: «метафору Америки в целом». Слова эти принадлежат самому Фрэнсису Копполе. Они были сказаны в интервью вскоре после выхода картины на экран. Расшифровывая свою мысль, режиссер добавил: «И Америка, и мафия представляют собой чисто капиталистические феномены: их движущей силой является стремление к прибыли» *У.* Здесь уместно отметить, что эпиграфом к литературному первоисточнику фильма (одноименному роману Марио Пьюзо) послужили знаменитые слова Бальзака о том, что за каждым крупным состоянием скрывается преступление.

Казалось бы, учитывая все сказанное, можно причислить фильм «Крестный отец» к произведениям современного критико-реалистического киноискусства Запада. Но из-за своей скрыто апологетической мировоззренческой направленности фильм (не говоря уже об уступающем ему во всех отношениях романе) не смог подняться до этого уровня. Именно апологетика со всеми вытекающими из

[1] Sight and Sound, L., Autumn 1972.

нее стилистическими последствиями отбросила его в разряд буржуазно-конформистского неонатурализма.

Если в фильме Лелюша «Жить, чтобы жить» проведено резкое противопоставление «фактов личной жизни» «фактам чужой жизни», то в «Крестном отце» все они в конечном счете вливаются в единое русло и даже идентифицируются: в противном случае ни о какой «метафоре Америки» не могло быть и речи. Но вопрос заключается в том, на *какой* идейной платформе происходят подобное слияние и идентификация.

Прямым выразителем этой идейной платформы выступает сын Дона Корлеоне — Майкл. В отличие от старого Корлеоне, сложившийся характер которого дан в статике, внутренний и внешний образ Майкла находится в постоянном движении, эволюции, а затем, под воздействием обстоятельств, и в скачкообразном развитии.

Сначала перед зрителем предстает красивый юноша с открытым лицом, мягким взглядом умных глаз, подкупающий прямодушием в суждениях и в отношениях с окружающими людьми. Майкл еще носит военную форму, украшенную планками боевых наград: действие в фильме происходит вскоре после окончания второй мировой войны, на которую он отправился добровольцем. Майкл интеллигентен, закончил университет. По всеобщему соглашению он не принимает участия в семейном бизнесе, полностью изолирован от него, что известно и всем соперничающим с Доном Корлеоне гангстерским бандам. Вместе с тем Майкл — полноправный, самый любимый всеми член семьи.

Факты личной жизни Майкла (образование, военная служба, ухаживание за добропорядочной американкой Кэй) подчеркнуто отделены в начальных сценах фильма от фактов «деловой» жизни его родных.

Но вот в Дона Корлеоне во время мирных закупок им рождественских подарков всаживают пять пуль мафиози из другого клана. Чудом сохранившего искру жизни, без сознания, его доставляют в больницу, где члены «семейства» устанавливают круглосуточную вооруженную охрану. Майкл узнает о покушении из вечерних газет. Он мчится к отцу и, к своему удивлению, никого не обнаруживает ни около него, ни у входа в больницу: подкупленные полицейские незадолго перед тем арестовали всех охранников, чтобы убийцы могли довести до конца начатое дело. Майкл звонит по телефону старшему брату Сонни и сообщает о случившемся, затем передвигает с помощью дежурной медсестры кровать с неподвижным телом в пустующую соседнюю палату, демонстративно становится сам на улице у входных дверей вместе со случайно подошедшим знакомым булочником. Дальше события развертываются воистину с кинематографической быстротой: зловеще скрипят тормоза подкатившей черной машины, которая, замерев на минуту у обочины тротуара, вновь срывается с места; вскоре прибывает другая, откуда выходит

разъяренный капитан полиции и начинает кричать на Майкла, требуя, чтобы он немедленно убирался, угрожая запрятать его туда же, куда уже отправил остальных «проклятых итальяшек»; Майкл пытается объяснить, какая опасность угрожает его тяжелораненому отцу, но получает в ответ страшный удар в скулу. Однако тут подъезжают несколько автомобилей с членами «семейства» Дона Корлеоне во главе с Сонни, и полицейский офицер вынужден ретироваться.

Так происходит «деловое» крещение Майкла. Побудительные мотивы всех его вынужденных поступков естественны и благородны, а находчивость и решительность могут вызывать только одобрение.

С неумолимой последовательностью развертываются дальнейшие события, в которых все более значительную роль играет Майкл. Совершенное преступление требует отмщения, но добраться до главного его организатора есть шанс лишь у человека, известного своей непричастностью к гангстерскому бизнесу. Естественно, им может быть один Майкл. Понимая, что у него нет никакого выбора, он сам предлагает себя для осуществления сверхопасной операции. К тому же он переживает чувство горечи и гнева из-за гнусного поведения представителя властей.

Преисполненный решимости, но не без робости отправляется Майкл выполнить свой долг. После расправы над смертельным врагом «семейства» и заодно над подлецом полицейским, Майкл уезжает на Сицилию, где скрывается, тщательно охраняемый вооруженными членами клана. Опаленная солнцем земля предков и безделье лишь томят его душу. Случайная встреча с понравившейся ему молодой сицилийкой завершается свадьбой. Из-за предательства одного из телохранителей новобрачная вскоре гибнет во дворе при взрыве бомбы, которая предназначалась задержавшемуся в доме Майклу. Одновременно он узнает об убийстве в Нью-Йорке Сонни, временно возглавлявшего «семейство» и попавшего в ловушку благодаря измене шурина.

Майкл едет в Америку к вернувшемуся из больницы Дону Корлеоне, женится на преданной ему Кэй, сам становится отцом. Постепенно к нему переходят нити управления семейной империей из слабеющих рук старого Дона. В конце концов Дон Корлеоне вообще слагает с себя руководство, которое и передает Майклу. Когда настает его смертный час, кажется, что оставленное им наследство тоже находится в агонии и ничто не сможет его спасти, кроме чуда.

И Майкл совершает это «чудо». На похоронах отца он выявляет последнего изменника из числа самых приближенных к покойному лиц, а затем отрабатывает проведение собственного варианта «варфоломеевской ночи» — массового и одновременного истребления главарей соперничающих банд в Нью-Йорке, всех предателей (включая мужа сестры, виновного в гибели Сонни), а также тех бизнес-

менов в различных штатах страны, которые находились в связях с «семейством», пользовались его дорогостоящим покровительством, но стали тяготиться этой опекой и проявлять непокорность.

Согласившись с просьбой сестры быть крестным отцом ее новорожденного сына, Майкл отправляется в церковь. Именно на часы церемонии крестин назначается операция по «большой чистке». На экране чередуются в перекрестном монтаже короткие кадры торжественного обряда, сопровождаемые величавой органной музыкой и речитативной молитвой священника, с длинными кадрами безжалостных расстрелов людьми Майкла врагов «семейства», где слышится лишь тревожный треск автоматов да крики и стоны жертв. Расстреливают в автомобилях и в лифтах, на улицах и в ресторанах, в парикмахерских креслах и на столах массажистов... Последний акт возмездия — умерщвление шурина Майкла, сына которого он только что сам крестил. А на последовавшие истерические обвинения сестры в убийстве ее мужа и на прямой вопрос собственной жены об этом же Майкл лжет о своей непричастности к убийству. Заканчивается фильм принесением присяги молодому Дону Корлеоне членами «семейства», которые поочередно целуют ему руку.

Этим заканчивается фильм, но отнюдь не хроникальная летопись истории как семьи Корлеоне, так и тем более ее бизнеса, которая в силу своей специфически-жанровой «незавершенности» может лишь отмечаться узелками-вехами на непрерывно бегущей и меняющейся ленте жизни.

Лицо Майкла в заключительных эпизодах фильма надменно и непроницаемо, у него холодный и жесткий взгляд. Он символ Успеха, безличностной Силы и в этом своем новом качестве призван обрести притягательность. Ибо, по распространенному в зарубежной кинокритике мнению, для западного зрителя все еще чрезвычайно привлекательны персонажи, обладающие волей, энергией, целеустремленностью, смелостью и умеющие даже в самые тяжелые времена использовать эти качества для завоевания власти или богатства. Однако любой обычный бизнесмен, действующий в рамках официальной законности,— фигура отнюдь не героическая; он воплощает в себе скорее пресную коммерцию, точно так же как официальные власти — коррупцию. Иное дело, если подменить его тоже бизнесменом, но воюющим со всеми против всех и одерживающим верх вопреки всем писаным или неписаным нормам, то есть гангстером (бесчисленные псевдоромантические произведения с такой подменой доказали ее эффективность). А тот факт, что при этом неизбежно происходит принципиально важный этический сдвиг — все понятия хорошего и плохого заведомо рассматриваются, квалифицируются, оцениваются с позиций зла,— нисколько не смущает теоретиков и практиков буржуазного массового искусства.

Этический сдвиг даже необходим им, и прежде всего потому, что хотя бы таким путем, с «черного хода», еще возможно протащить в

буржуазное искусство реалистического (по видимости) положительного героя. Образ же Майкла вполне отвечает их трактовке подобного героя. Тем более что он призван восстановить и укрепить веру в существование, конечное торжество справедливости, которую похоронил, надо думать, не один Америго Бонасеро, раз уж об этом вынуждены заговорить сами барды гангстеризма — современного распространенного аналога понятия «капитализм».

Чисто позитивистский культ природных, в частности расовых и наследственных, законов и абсолютизация их значения для судеб людей нашли особенно четкое выражение в «Крестном отце», подменяя собой социально-классовые факторы. Начальные в фильме и вместе с тем программные для его идеологии слова о «вере в Америку» скрывают за собой страдания и кровь, разочарования и потери, но они в итоге находят оправдание в апофеозе свершений Майкла, осуществленных *в рамках* господствующего общественного строя.

Конечно, все эти показанные на экране преступные действия и их жизненные аналоги не могут иметь отношения к подлинной вере в Америку, к подлинной любви к ней. В этой связи вспоминаются слова прогрессивного американского писателя Майкла Голда: «Почему я люблю Америку? Для меня, как и для многих других, она была мачехой... Америка — та, которую я люблю,— это Америка трудящихся и творцов, и они представляют собой огромное большинство нашего народа. Это Америка фермеров, для которых я столько раз выступал на митингах; рабочих текстильных фабрик, с которыми я стоял в стачечных пикетах; негров-арендаторов, у которых я бывал на тайных собраниях в сосновых лесах» [1].

Для старого, а затем и для молодого Дона Корлеоне официальная Америка отнюдь не мачеха, а материнское лоно, из которого они не только вышли, но с которым остались накрепко связаны и без которого само их бытие потеряло бы и возможность, и смысл. Они принадлежат не к большинству, а к незначительному меньшинству американцев, осуществляющих власть. Это тоже «факт жизни», который зрителям предлагается признать как данность и не только примириться с ним, но и самоутвердиться в нем. Ведь именно так поступил Майкл — образец для подражания. Собственно, «поступил» не точное слово: все действия Майкла предопределены внешними обстоятельствами, он лишь смиряется с предназначением своей судьбы, следуя в фарватере событий. Сначала он противился роли, уготованной ему логикой жизненных фактов, пытался сохранить человеческую независимость и индивидуальность, однако неумолимый рок и «естественный отбор» совершили в нем полную метаморфозу.

И Майкл выдвигается авторами как образец для подражания именно в таком, широко переносном смысле. Ведь кому не дорога

[1] Писатели США о литературе, с. 243—244.

мечта о независимости, но мечта — вещь иллюзорная; для кого не важно сохранение своего личностно-неповторимого естества, но хрупкой человеческой индивидуальности нет места в джунглях капиталистического общества с их звериными законами отбора сильных и гибели слабых. Авторы фильма признают эти «факты», но позитивистски принимают их как *неизменные* данности. Имеете с Майклом они отсюда делают вывод: следует отказаться от хрупких иллюзий, несбыточных надежд, признать — хочешь или не хочешь — сложившиеся условия существования и использовать их. Только на этом пути и возможен успех.

Таково переносное значение урока метаморфозы Майкла. О буквальности его, конечно, говорить не приходится: у каждого своя «судьба», свои «факты жизни», своя «родная среда», в которых надо суметь утвердиться. Это подчеркивается не типично американским своеобразием уклада семьи Корлеоне, исключительностью для обычных людей ее бизнеса. Итальянская «специфика» не только служит целям придания фильму интригующей экзотичности (что тоже для его создателей, видимо, немаловажно), но и несет на себе смысловую нагрузку. В равной мере это относится к стилистике произведения: все обстоятельства, обусловившие перерождение Майкла, показаны предельно натуралистично. Детально демонстрируются драки и избиения, методы устрашения и шантажа, смакуются судороги расстреливаемых, закалываемых, удушаемых тел. Эпатажность здесь лишь тактическая задача; стратегическая — опять же в идейном подтексте: в эстетизации силы, активности, жестоких инстинктов, якобы свойственных природе человека. Парадоксальность приемов, направленных на сопереживание, самоидентификацию обыденного сознания массового зрителя с героями гангстерского боевика, совпадает с парадоксальностью не только этического, но и политического сдвига в интерпретации «чисто капиталистических феноменов» — Америки и мафии, движущей силой которых является стремление к прибыли, а также перехода от обличения и неприятия к конечной апологии.

Все эти парадоксы осуществимы только в рамках метода неонатурализма, которому присущи игнорирование социального содержания искусства, остротенденциозная реакционная идеологическая направленность, полное растворение нравственности в соответственно подобранных и показанных «фактах жизни», воистину призванных развивать злые начала, а добрые искоренять.

Сравнительно подробный анализ «Крестного отца», вызванный и его идейно-художественным значением, и сложностью образного, тематического, сюжетного материала, позволяет ограничиться одним этим примером из четвертой разновидности неонатуралистических фильмов. Тем более что другие примеры лишь упрощеннее и прямолинейнее варьировали бы те же самые основополагающие принципы. Так, фильм того же Копполы «Крестный отец, часть

вторая» в художественном отношении значительно уступает первому. Известное исключение составляют драмы под видом хроники, где иррациональные начала доминируют над формально-рациональными; о некоторых из них — «хроникальном» повествовании Альфреда Хичкока «Псих», посвященном одному патологическому убийству, религиозно-мистической картине Уильяма Фридкина «Изгоняющий дьявола» — речь пойдет в дальнейшем.

Рассмотренные же фильмы доказывают полную несостоятельность позитивистских притязаний на «идеологическую нейтральность», на отказ от суждений и выводов. Это не «партия середины» между материализмом и идеализмом, а активный проводник исходных позиций последнего. Причем особенно активный в *практике искусства,* которая по своему разнообразию и силе воздействия намного превосходит теоретические посылки.

Родоначальником традиции пренебрежения эстетикой в позитивизме явился еще О. Конт, который более столетия назад «отказал» ей в праве быть самостоятельным разделом философии, не выделял и не исследовал ее понятийный аппарат и категории. Очевидная недостаточность и ущербность философских основ позитивистской и неопозитивистской эстетики, как никогда прежде, сказалась в последние десятилетия, когда вторая «волна позитивизма» породила на Западе необыкновенно мощное и идеологически наступательное неонатуралистическое искусство. Теоретические и методологические разработки связанных с этим фронтальным наступлением проблем выглядят попросту архаичными, не идущими, как правило, дальше уже известных нам теорий 20-х годов. Разросшаяся практика кинематографического неонатурализма покоится чаще всего на перепевах старых теоретических постулатов. В отличие от интуитивизма, экзистенциализма, даже прагматизма и ряда других буржуазных философских направлений, где теоретические построения так или иначе согласуются с художественной деятельностью, неопозитивистская эстетика с ее упрощением генезиса и задач искусства демонстрирует свою полную неспособность осмыслить происходящие в нем процессы.

«Артефакты» поп-арта

Несмотря на теоретико-методологическую несостоятельность позитивизма в эстетике, обусловленную упрощением реальной специфики искусства, неопозитивистская установка долгое время была для буржуазных идеологов чуть ли не самой приемлемой. Она создавала иллюзию мирного сосуществования таких антагонистических феноменов внутри буржуазного сознания, как духовная деятельность и буржуазная социальность, научные знания и идеалистические мировоззренческие выводы. Неопозитивизм поддерживает иллюзию, что наука самостоятельна в плане своих исследовательских опера-

ций со структурами действительности, то есть иллюзию ее внеидеологичности. Именно неопозитивизм прежде всего теоретически подготавливал почву для буржуазно ориентированных социальных манитгуляций массовым сознанием.

Пожалуй, самой одиозной и обнаженной платформой в этом смысле служили те ветви лингвистического неопозитивизма, или лингвистического анализа, которые не только игнорируют познавательный фактор в эстетике, а значит, и отражательный аспект искусства, но и сводят свою задачу исключительно к локальному исследованию его языка, «языковых игр», коммуникативных функций.

Такой подход к эстетике восходит к семантической школе 20-х годов, когда английские эстетики Чарльз Огден и Айвор Ричарде провели в книге «Значение значений» разграничение между научными и эмотивными (ненаучными) рассуждениями, научным и художественным (эмотивным) языками. В художественном языке происходят процессы метафоризации, взаимодействия и взаимообогащения слов, знаков искусства, наполнения их дополнительными значениями — процессы доведения до предела «естественной двусмысленности языковой структуры». Главным для этих эстетиков было исследование отношений между словами и вещами, с одной стороны, эмоциями и мыслями — с другой, изучение влияния языка как на будничную жизнь, так и на высокие символические абстракции.

В последующих своих трудах А. Ричарде выдвинул тезис о том, что произведение искусства представляет собой не предмет, а процесс, то есть передачу эмоционального состояния и опыта художника. Сам же «артефакт» (художественно-материальный объект) призван развивать эстетический опыт потребителя на основе активности уже его собственного воображения, домысливания произведения, которое всегда содержит типовые знаковые импульсы. Отстаивание субъективного произвола художественного творчества и «перенос» художественного произведения внутрь сознания воспринимающего искусство субъекта означали (как и в феноменологии) поиск «чистого эстетического предмета», лишенного общего содержания. Подобные формалистические поиски в теории хронологически совпали с такого же рода экспериментами в художественно-авангардистском творчестве (дадаизм, кубизм, сюрреализм и т. д.). Позже они получили развитие в школе «новой критики» (и в практике «нового романа») с ее автоматическим перенесением языковых понятий на искусство и литературу, стремлением связать воедино лингвистику и психоанализ Фрейда, строить на них исследование «артефакта» и его восприятия.

Собственно позитивистская лингвистическая эстетика (очищенная от интуитивистских, феноменологических, фрейдистских «кровосмешений») восприняла от семантиков идею отождествления художественного произведения с процессом его восприятия, *расширив,*

однако, понимание последнего от индивидуального до *коллективного социального акта*. Это сблизило лингвистическую эстетику с социологической, тем более что обе они в исходных позициях находились в рамках неопозитивизма. В частности, при изучении отношений «произведение — коллектив» акцентировка делалась не на самом искусстве, а на его функционировании, на языках культурной коммуникации и законах санкционирования искусства общественным мнением (разделяемого на уровни обыденного сознания и языка, с одной стороны, и требований, а также языка художественной критики — с другой).

Закономерные и плодотворные для исследования, сами по себе эти вопросы в социолингвистической эстетике абсолютизировались и одновременно получили крайне вульгаризаторское истолкование. Проблема функционирования и коммуникативности искусства ставилась в зависимость от способности приспособления его к массовой аудитории как социально недифференцированному, единому целому. Утрата же непосредственного контакта произведения с конкретным потребителем оправдывалась якобы неизбежным отказом от уникальности искусства, обретением стандартизированных качеств, приобщением к понятию продукта в экономическом смысле. Что касается того, каким путем определяется принадлежность «артефактов» к искусству, то для этого, оказывается, достаточно выяснить, существует ли на них спрос, подверглись ли они тиражированию, вызывают ли отклики (любые — одобрительные или критические), а также имели ли своим следствием какие-нибудь изменения в языке. При таком подходе, естественно, в ранг искусства мог быть возведен любой предмет из окружающей среды и любой продукт человеческой деятельности.

Пожалуй, наиболее четкое (хотя и неполное) выражение социолингвистическая эстетика получила в работе Л. Витгенштейна «Философские исследования», опубликованной в начале 50-х годов. Если на ранних этапах своего философского творчества Витгенштейн отдавал приоритет логическому анализу, то затем он переориентировался на теоретическое обоснование необходимости анализа разговорного языка, который интерпретируется им уже не как «образ» действительности, а как «игра», правила которой произвольно устанавливаются людьми. Витгенштейн противопоставляет смысл, значение функции — использованию и, отдавая приоритет последнему, подчеркивает, что «значение слова есть его употребление в языке» [1], Иначе говоря, слово, знак искусства не обладают объективным содержанием и объективными границами, а являются по своей природе сугубо конвенциональными, условными.

Все эти положения опосредствованно, а иногда и прямо базировались на конкретной практике неонатурализма и, в свою очередь,

[1] *Wittgenstein L.* Philosophical Investigations. Oxford, 1953, p. 20.

питали, теоретически обосновывали, кое в чем и предвосхищали ее. В данном случае это касалось прежде всего некоторых видов изобразительного искусства.

В начале 10-х годов П. Пикассо и Ж. Брак вводили в свои картины печатные буквы и цифры или обрывки газет, журналов, плакатов, обоев, открыв тем самым дорогу всему последующему развитию механического полиматериализма в «готовых предметах» дадаизма (то есть приписыванию — иногда с самыми незначительными «поправками» — замыслов произведений искусства «уже сделанным» предметам), в «фотомонтажах» и «найденных предметах» сюрреализма с его иррациональной эстетикой «надреальных ощущений», передаваемых в парадоксальных метаморфозах образов действительности.

Свою роль сыграл и футуристический полиматериализм, прежде всего итальянского художника У. Боччиони, теоретические положения которого, изложенные в манифесте 1912 г. «Футуристическая скульптура», носили позитивистский характер. В манифесте 1915 г. «Футуристическая реконструкция вселенной» Дж. Балла и Ш. Деперо, со своей стороны, предлагали использовать в живописи и скульптуре различные вещи, призванные восхвалять достижения промышленности в создании искусственных материалов. Ни у кого из этих итальянских художников — футуристов, однако, еще не прослеживалось стремление к трактовке простого эмпирического фрагмента произведения в качестве предмета — носителя значения или символа массового производства и массовой коммуникации.

Такое стремление отчетливо проявилось у дадаистов. Еще в 1915 г. французский скульптор Марсель Дюшан представил на выставку щетку для мытья бутылок с надписью «Серийный выпуск». Два года спустя тот же Дюшан выставил в Нью-Йорке писсуар, иронически назвав его «Фонтаном». И не без оснований некоторые западные исследователи считают именно Дюшана прародителем современного поп-арта.

Здесь нет необходимости делать более детальные исторические экскурсы в творчество дадаистов и родственных им течений 10—30-х годов (например, кубизма с его коллажами). Отметим лишь одну немаловажную разницу между ними и непосредственными создателями поп-арта. Для первых банальная визуальная очевидность используемых вещей и передаваемых ими прописных понятий субъективно служила целям пародии и сатиры; для поп-художников эту исходную посылку заняли сознательный отказ от всяких критических или просто иронических суждений о жизни, даже каких-либо намеков на них, исключительное *утверждение посредственности, обыденности* и *художественного примитивизма.*

Впервые в живописи «поп» был употреблен (как «выхлопной звук») в одном из коллажей Эдуардо Паолоцци еще в 1947 г.; однако распространение слово «поп» получило после введения его

в 1956 г. англичанином Ричардом Гамильтоном в свой коллаж под названием «Так что же придает нашему современному дому такое разнообразие, такую привлекательность?». Этот коллаж представляет собой детальное изображение заставленной самыми различными вещами комнаты с внутренней, ведущей вверх лестницей и широким окном, сквозь стекла которого видна светящаяся реклама театра. На диване сидит обнаженная женщина, поправляющая одной рукой прическу, а другой поддерживая свой бюст; с экрана находящегося рядом телевизора улыбается крупным планом американская киноактриса Ингрид Бергман; на самом телевизоре стоит ваза с фруктами, на столике — две чашки, салфетки и консервы с ветчиной, вблизи, прямо на полу,— магнитофон; на кресле лежит развернутая газета; около лестничной ступеньки находится пылесос. На белой стене висит в рамке небольшой портрет старинной работы, рядом — огромный комикс, следом за ним — рекламный плакат компании «Форд». Но центральное место в коллаже занимает стоящий голый мужчина с фигурой супермена; в правой руке он держит увеличенный до размеров теннисной ракетки фигурный раскрашенный леденец — «лоллипоп» (так его называют в Англии). Первая часть слова едва заметна, зато буквы «поп» выписаны крупно и композиционно выстраиваются как самостоятельное слово.

Что оно призвано было обозначать, неясно. В англо-немецком энциклопедическом словаре Мюре — Сондерса 1889 г. значение слова «поп» расшифровывалось как «удар», «всплеск», «взрыв» и т. д. Во всяком случае, западные критики избрали в конце 50-х годов именно это слово для характеристики стиля небольшой группы художников, появившихся сначала в Англии, а затем в США. Однако официальными зачинателями поп-арта были признаны американцы Роберт Раушенберг и Джаспер Джонс, вышедшие из недр абстрактного беспредметничества. Самое знаменитое «творение» Раушенберга — чучело козла с надетой на него посреди туловища автомобильной шиной — состояло из двух вполне определенных предметов, но сохраняло абстрактно-отвлеченную бессмысленность содержания. Сам Раушенберг сформулировал свое эстетическое кредо в следующих словах: «Живопись связана с искусством точно так же, как с жизнью... Я пытаюсь оперировать в пространстве между ними двумя... Пара мужских носков не меньше пригодна для создания произведения живописи, чем деревянный подрамник, гвозди, скипидар, масло и холст... Мое творчество никогда не является протестом против того, что происходит, оно выражает собой мои собственные метания» *К*

Здесь заключена, по сути дела, вся несложная программа эстетики поп-арта на его первом, элитарном этапе развития.

Kunst der Sechziger Jahre Sammlung Ludwig im Wallraf — Richartz Museum. Koln, 1969.

Поп-художники как бы открыли для себя новые функциональные эквиваленты канувших в Лету религиозных мифов. Они породили почти мистический культ рационализированного потребительского начала, воплощенного в универмагах и ресторанах, в товарах и предметах обихода, в современных зданиях и техноцизированном быте, в средствах транспорта и распространения информации, будь то газеты, журналы, кинофильмы или телевидение. По выражению одного из ведущих американских теоретиков и режиссеров хэппенинга, Аллана Кэпроу, новый язык искусства развился из «безличностной геральдики индустриальных и патриотических эмблем» [1]. Отсюда становится понятным, скажем, заявление художника Энди Уорола о том, что он в своем творчестве хочет действовать как простая машина. Созданные Энди Уоролом «картины» с цветными вариациями консервных банок супа «Кэмпбелл», бутылок кока-колы или долларовых банкнот, с серийными фотопортретами Мэрилин Монро или эстрадного певца Элвиса Пресли подтверждают его признание, что он стремится уподобиться некой машине тиражирования и репродуцирования самых распространенных «образов действительности».

Проблема соотношения красок и линий причудливо сочеталась на первом, модернистском этапе эволюции поп-арта с задачей наиболее натуралистичной подачи различных бытовых и кулинарных изделий, рекламы, каких-либо цифр, слов (вроде слова «любовь»), национальных флагов и т. п. На втором этапе эта задача стала доминирующей, с претензией на эксцентрику («скульптура» торчащего из земли пальца), на сведение к обыденному ценностей «цивилизации потребления» (например, «Автоматические губы» Джо Тилсона, «Горшки» Патрика Колфилда).

Поп-художники нашли в культовых — рыночных, рекламных, механических и урбанистских — формах американской цивилизации темы, пригодные по самой своей природе для абстрагированного и вместе с тем почти фотографического изображения. Отсюда использование ими способов фигуративных синтезов рекламного плакатизма с ведущими мотивами «общества потребления». Это, очевидно, и дало повод английскому критику Лоренсу Эллоуэю интерпретировать слово «поп» в качестве понятия «популярное искусство». Правомерность такой интерпретации подтверждается практикой: многие поп-художники (например, Рой Лихтенштейн, Том Вессельман, Роберт Раушенберг, Вольф Востел) избрали объектами для изображения самые грубые и распространенные образы — комиксы и торговую рекламу (с особым «пристрастием» к кока-коле). Они канонизировали «стиль», который имеет дело только с продуктами широкого потребления.

[1] **Kunst der Sechziger Jahre Sammlung Ludwig im Wallraf — Richartz Museum. Koln, 1969.**

При втором рождении поп-арта сразу же стало очевидно его стремление адресоваться прежде всего к молодежи, которая восприняла как непосредственные и прямые, так и отвлеченно-отчужденные аспекты характерного для него изобразительного языка. Известный интерес он вызвал и у среднего поколения, которое тревожно наблюдало за молодежью с ее непостоянством художественных увлечений и развлечений, а также у тех людей всех возрастов, которым пришлись по душе его формальные каноны.

Характерно, что при восхождении поп-арта в качестве еще модернистского течения в высказываниях буржуазной критики доминировали пренебрежительные или в лучшем случае иронические нотки. Отмечались, правда, как достижение его общепонятность, лаконичность, недогматичность, или вседозволенность, и т. д. С середины 60-х годов разрыв между восторженным отношением к нему со стороны одной части критиков и прессы и пренебрежительно-ироническим — со стороны другой почти полностью исчез. Дело в том, что именно в это время с «взрывным» поп-артом произошла «взрывная» трансформация из элитарного в массовое искусство, в результате чего он стал самым распространенным течением во всем капиталистическом мире, чему немало способствовала потенциальная широта его аудитории. При этом еще более усилилась зависимость поп-арта от предметов и образов повседневного быта, массовых развлечений и товаров широкого потребления.

Такая образность находится за пределами того, что обычно называется «изящными» искусствами, то есть пейзажа, портрета, религиозной или исторической живописи. Если поп-художник в редких случаях и интересуется людьми, то тоже исключительно как «предметами» (отсюда преимущественное изображение им «звезд» кино и эстрады), все больше тяготея к стилизованной фотографии. Значительная часть работ характеризуется намеренной прямолинейностью, типичной для стереотипности изображаемых предметов. Бессмысленно-абстрагированная «предметность» (вроде козла с шиной раннего Раушенберга) не служит уже отличительной чертой «массового» поп-арта; он базируется скорее на приемах Уорола, Лихтенштейна и их коллег, которым отнюдь не свойственны какие-либо «метания». Поиски формы обусловливаются в первую очередь банальностью исходных образов, не определяя опять же при этом отношения к их содержанию. «Массовый» поп-художник только оперирует составными частями обиходных образов или технических достижений современных средств распространения информации.

Американский критик Роберт Корригэн видит в тенденции «ломки й изживания различий, которые некогда существовали между искусством и жизнью», острейшую проблему современной эстетики. Сравнивая эту тенденцию с раковой опухолью, Корригэн считает тем не менее происходящий процесс эстетического обеспложивания искусства неизбежным. Наблюдается нечто вроде обмена функция-

ми между искусством и действительностью, которой оно передает все свои «эстетические соки», и одновременно происходит нивелировка субъекта и объекта искусства. В отличие от сторонников «деидеологизации», Корригэн впадает в другую крайность — пытается отождествить искусство с идеологией. В этом случае художник становится уже не творцом эстетических ценностей, а скорее призван разрабатывать «новые концепции жизненной ориентации и жизненного стиля». В период «ломки барьеров» художник «перестает быть человеком, посвященным в «творческую тайну», он превращается в нечто среднее между воспитателем, организатором досуга и общественным деятелем» .

Истоки подобного эстетического «луддизма» лежали в позитивистском отказе от истинно образного отражения и истолкования окружающего мира, с которым предлагается лишь слиться в неком коллективном экстатическом действе хэппенинга. При этом снимается всякая проблема диалектического взаимодействия эстетического и художественного.

Происходит это потому, что в поп-арте теряет свой смысл понятие художественного творчества, утрачивается специфика художественного познания и преображения, которая заключается в опосредствовании познавательной деятельности субъекта искусства его эстетическим отношением к объекту, органически включающимся потом в содержание и форму произведения. Поскольку в поп-арте важнейшее звено этого процесса — отражательно-познавательное — подменяется фотографическим копированием или игрой «лингвистически закрепленными формами», то эстетическая и художественная ценность произведения выхолащивается, обретая лишь утилитарное значение рекламы, забавы, простого визуального «заменителя» физической реальности, в лучшем случае прикладного искусства. Здесь отсутствует превращение эстетического в художественное, преобразование действительности по законам красоты, процесс становления искусства как относительно самостоятельной отрасли духовного творчества, отличного от непосредственно предметной деятельности, а также активный аспект восприятия произведения реципиентом — сотворчество и сопереживание читателя, зрителя, слушателя с автором. Правда, последний фактор не относится к таким видам поп-искусства, как музыка или хэппенинги, но и тут отсутствует духовное обогащение реципиента, и его место занимает чисто механическое, эмоционально-игровое начало.

Если вспомнить мысль К. Маркса о том, что творческий процесс угасает в своем продукте, то можно сделать вывод: в живописи поп-арта есть продукт, но нет творческого процесса, а в хэппенинге, наоборот, имеется один процесс и нет никакого продукта.

Michigan Quarterly Review, Winter 1974, p. 31—40.

Неспецифическая для эстетической природы искусства «деловая», «практическая» сторона поп-арта или даже его «информативность» и «развлекательность», какой бы интерес они ни представляли с обыденно-познавательной точки зрения, коренным образом отличаются от художественно-познавательного содержания подлинного искусства, ибо не несут в себе никакой художественной идеи, не имеют идейно-художественного содержания. Эквилибристика с «предметностью» обнаженно и конкретно демонстрирует антигуманизм всего направления в целом. Предельная натуралистическая «простота» и общедоступность представляют на деле банальное выхолащивание всякой образности и мысли.

Среди произведений поп-арта можно, конечно, встретить не только чисто рекламную плакатность и наивный примитив, но и подделку под них, определяемую внутренней позицией автора «не хочу большего». Однако это никак не изменяет общей характеристики направления.

По внешним признакам сверхнатурализм поп-арта в изображении материального облика окружающей действительности выступает крайним антагонистом своего предшественника — абстракционизма. Это как бы два противоположных крыла искусства позднебуржуазного общества. На деле при всем различии формальных средств оба эти течения выполняют одну и ту же миссию затемнения сознания, только поп-арт делает это с откровенно конформистских и общедоступных позиций.

Бездуховность поп-арта объективно выступает орудием притупления социальной активности масс, и эстетические качества его нехудожественной сферы представляют собой уже не цель, а средство достижения совсем иной задачи: манипуляции общественным сознанием и выполнения компенсаторских функций. Причём использование искусства в качестве идеологического средства происходит в поп-арте за счет как извращения художественного начала или полного отказа от него, так и антигуманизации эстетических сторон произведений. Они создаются ради немедленного воздействия, ради того, чтобы направить внимание не на искусство, как таковое, а на товары или на обслуживание, предлагаемые потребителю. И хотя они получили равные права с подлинным искусством, выставляются в музеях и вывешиваются в гостиных, от этого их рекламно-утилитарная сущность не меняется.

Не случайно бум вокруг поп-арта совпал с мощной волной усиления культа вещей, ажиотажа вокруг сиюминутной новизны не только фасона пальто или шляпы, но и модели холодильника, приемника или транзистора, вокруг сверхмодного ресторана или книги. «Дух» поп-арта оказался в высшей степени соответствующим идеалам «потребительского общества». В этом нет ничего удивительного, поскольку поп-арт — его прямое порождение, призванное не в последнюю очередь стимулировать коммерцию. По остроумному

замечанию американской исследовательницы Люси Липпард, поп-арт отвел человеку роль «робота, чьи поступки дистанционно направляются справочником для покупателя» \

Торговый и производственный бизнес внес существенную лепту в расширение сфер применения поп-арта. Был период, когда он избрал в качестве своей общей эмблемы комиксы. Этикетки с Суперменом, Бэтменом и прочими героями комиксов украсили и продукты питания, и промышленные изделия, и книжные обложки, и коробки с мыльной пеной для ванн. Их изображения появились в телевизионных программах, в витринах магазинов, на афишах, в картинных галереях и в музеях. Комиксы еще недавно настолько заполнили различные области экономической и культурной жизни, что поп-арт стали нередко называть «культурой комиксов».

Поп-арт не только далеко вышел за пределы изобразительного искусства, но и сыграл решающую роль в крайней вульгаризации всех общественных вкусов. Поставленная им первоначально невыполнимая, иллюзорная задача трансформации обычных предметов массового потребления с помощью техники коммерческой рекламы (без художественно-эстетического их осмысления и переработки) в художественные образы и объекты эстетического воздействия на зрителей не «опрокинула» границ искусства. Поэтому в живописи и в скульптуре поп-арт пользовался сравнительно недолгим господством, манипулируя ограниченными и тленными эрзацами образных структур. Если же соотносить его как антиэстетическое направление и стиль не с искусством, а непосредственно с прагматистской жизнедеятельностью «роботов потребительского общества» и с практикой их псевдокультуры, то он достиг гораздо большего: *поп-арт трансформировался в своеобразную форму массового культурного и общественного сознания.*

Поп-арт захватил в орбиту своего влияния музыку, театр, литературу, кино, наложил весьма специфический отпечаток на повседневный быт, даже на стиль общественного поведения, особенно молодежи.

В *литературе* влияние поп-арта проявилось в отсутствии сюжета, композиции, характера Зато у поп-писателей можно встретить вмонтированные в текст куски газетных или журнальных статей, обрывки стихотворений и рекламных сообщений, многочисленные повторения одного и того же информационного «образа», настойчивое подчеркивание каких-либо черт обывательской психологии.

Своеобразное теоретическое обоснование литературный поп-арт получил в книге итальянского автора Анджело Гульельми «Экономная литература». Видный в прошлом теоретик модернистской литературы, Гульельми выступил с пересмотром своих взглядов,

[1] ***Lippard L.*** **Pop Art. New York —Washington, 1968, p. 24.**

с обоснованной критикой практики литературного авангарда. Однако «обретение контакта с конкретной действительностью социальной борьбы» Гульельми искал для литературы исключительно с неопозитивистских позиций. По его убеждению, содержание литературы заключается не в идее и образах произведения, а исключительно в языке — «иного она не знает». Для художественного творчества непригоден якобы язык идей, литература призвана «создавать хаос», вносить «постоянную дисгармонию» и тем выражать несогласие с существующим строем.

По мнению Гульельми, необходимо создание иного языка, который по самой своей структуре не мог бы стать «соучастником происходящего», не мог бы изображать объективную реальность и, отражая ее, вскрывать смысл и причины явления. В качестве такого языка предлагается использовать особый, «бедный», «экономный» язык — невыразительный, грубый и низменный, «идущий от тела», от физиологии.

Таким «бедным», «экономным» языком и является прежде всего язык поп-арта, а также язык комических масок (в духе комедии дель'арт), лишенный, однако, сатирического разоблачительного элемента и низведенный до примитивного трюкачества или непристойной двусмысленности. Всякая другая художественная практика, и прежде всего реалистическая, рассматривается Гульельми как давно себя изжившая [1].

Многие положения и теоретические постулаты Гульельми могут быть соотнесены с практикой не только поп-литературы, но и театра и кинематографии.

В *театре,* помимо кратковременной моды на инсценировки комиксов, вроде пресловутого «Супермена», феномен «попа» наиболее своеобразно дал о себе знать в *хэппенинге* (от английского слова «происходить»). Это своеобразные фрагментарно-театрализованные импровизации, чаще всего с вовлечением зрителей и с использованием ситуаций, или непосредственно копирующих повседневный быт, или, наоборот, подчеркнуто ничего общего с ним не имеющих. Как и схожие формы зрелищ «Случайности», «Занятия», «Театр окружающей обстановки» и т. д., хэппенинг вышел из недр модернизма. Но уже музыкальные хэппенинги — будь то знаменитые фестивали «попа» в Монтерей в 1967 г., в Вудстоке в 1969 г. или фестивали «рока» в Монтерей в 1975 г. и Нью-Йорке в 1976 г.— обеспечили этому виду зрелищ массовую аудиторию-соучастницу, вывели хэппенинг далеко за первоначальные элитарные рамки.

Произошли существенные изменения и в восприятии непосредственно театрального хэппенинга.

Поскольку хэппенинг представляет собой, по лаконичному определению одного из его создателей, Р. Уитмена, «натуралистическое

[1] *Guglielmi A.* La letteratura del risparmio. Miiano, 1973.

воссоздание физического мира» \ однообразие содержания компенсируется в нем разнообразием форм. Это и вызвало необходимость усиленных поисков межвидовых сочетаний различных искусств, а также привлечения нехудожественных (технология) или околохудожественных (игры, спорт) элементов общественной деятельности.

Поп-артовский тезис «искусство — это есть сама жизнь, природа», хэппенинги доводят до абсурда, превращая в паноптикум не только театр, но даже собственную деятельность — музицирование или живопись (например, публичные акты рисования картин). Это наблюдается иногда и в кинематографе. Так, фильмы шведского режиссера В. Шёмана «Я любопытна», француза Ж.-Л. Годара «Китаянка» и некоторые другие были решены в подчеркнутой форме хэппенинга: в кадре порой оказывались не только действующие лица, но и все атрибуты киносъемки — операторская камера, хлопушка, участники съемочной группы в моменты работы или отдыха. В результате такого рода трюков у вовлеченной в хэппенинги публики создается ощущение единения и причастности к «подлинному искусству».

Если хэппенинг с самого начала был мини-клише «цивилизации потребления», неким производным от «общества консервных банок», то *поп-музыка* претендовала на выражение эмоционального протеста против этого бездуховного общества, противопоставляя его утилитарной нравственности полный этический произвол, который выдавался — в соответствии с лозунгами молодежной «контркультуры» — за революционную мораль. Однако такие амбиции испарились под головокружительными вихрями коммерческого успеха, объясняемого, в частности, тем, что поп- или рок-музыка располагает значительными инструментальными возможностями, включая синтезаторы и прочую электронную аппаратуру. По словам Джимми Пейджа, композитора и гитариста, основателя и режиссера английского ансамбля «Лед Зеппелин» — ансамбля, который в немалой степени содействовал выдвижению в середине 70-х годов на передний план рок-н-рола,— поп-музыканты «музыку улиц вернули туда, откуда она вышла. Наша музыка — это народная музыка технологического века. Подкультура» [2].

Вместо «контркультуры» «подкультура» — это отнюдь не произвольная подмена слова, а отражение происшедшего сдвига в осознании истинной сущности термина.

В *кинематографе* влияние поп-арта в первую очередь прослеживалось в «подпольном кино», получившем такое название потому, что его фильмы поначалу не попадали на широкий экран чаще всего из-за беспрецедентного эротического натурализма или авангардистского трюкачества, неинтересного для массового зрителя.

[1] **Цит. по: *Kaprow J.* The Modern American Theatre. N. Y., Jersey 1967, p. 134.**
[2] **Англия, 1976, № 58, с. 16.**

К примеру, 11-минутный фильм Роберта Брира «Кулачный бой» был составлен из 15 тыс. никак не связанных между собой изображений — фотографий, чертежей, разорванной бумаги, мультипликаций, рисунков, киноснимков с натуры и т. п.

Показательно, что одним из зачинателей этого кино выступил поп-художник Энди Уорол. Все его «творчество» четко делится на три периода. К первому относятся модернистско-документальные эксперименты с немыми картинами, показывающими какой-нибудь единственный объект или процесс («Еда», «Сон», «Стрижка», «Мусор», «Поцелуй», «Плоть»),— ленты, лишенные драматургического сюжета, режиссерского осмысления материала, актерской игры. Ко второму периоду принадлежат фильмы, поставленные уже по заранее написанным сценариям и знаменовавшие собой поиски путей «омассовления» элитарного «подпольного кино» («Проститутка», «Кухня», «Мой толкач», «Бедная маленькая богатая девочка»). Третий период составляют боевики уже массового, а не «подпольного кино» («Девушки из «Челси», «Обнаженный ресторан», «Одинокие ковбои», «Голубое кино» и т. д.). Картину «Девушки из «Челси», например, отличало одновременное демонстрирование на двух половинах широкого экрана двух пленок, показывающих преимущественно непристойности и связанных между собой лишь местом действия: отелем «Челси», который пользуется в Нью-Йорке сомнительной репутацией. Произведенное Уоролом синтезирование в кинематографе элитарного и массового поп-арта снискало ему известность и принесло немалые деньги; широкий прокат получили и последующие ленты этого поп-режиссера, в частности фильмы «Женщины Энди Уорола» и «Франкенштейн». (В последние годы Уорол увлекся анимализмом и создал серию живописных картин с вполне реалистичным изображением различных животных.) Определенное влияние поп-арта проявилось также в ряде «чисто» развлекательных коммерческих фильмов, и прежде всего в комедийной эксцентрике.

Однако особенно четко и непосредственно проявились специфические черты поп-арта в так называемых рок-операх. С театральных подмостков США и ряда стран Западной Европы мода на них перекинулась в кино. Пожалуй, квинтэссенцией использования приемов поп-арта для выражения идей «новых левых» стала рок-опера «Томми», экранизированная в Англии в 1975 г. режиссером Кеном Расселом.

Громогласные завораживающие звуки рока служат эмоциональной доминантой и своего рода скрепляющей осью сюжетного коллажа этой кинокартины. Изобразительный ряд фильма обрамлен однотипной символикой вступительных и заключительных кадров: на фоне желтого диска солнца темнеет силуэт человека с широко раскинутыми руками и расставленными ногами — наподобие распятого Христа. Только вначале это диск *заходящего* солнца и на его фоне стоит отец, а в конце — *восходящего* солнца с фигурой сына.

«Нирвана божественного рока» сопровождает все перипетии сугубо условного бытия некоего метафорического идола тогдашней молодежи.

...Красавица мать маленького и жизнерадостного крепыша Томми тяжело переживает пропажу без вести на фронте своего мужа-летчика. Утешившись, она выходит замуж за мелкого дельца, но неожиданно возвращается отец Томми с увечьями, полученными при падении подбитого гитлеровцами самолета. Нежданного пришельца его преемник убивает. Свидетелем преступления становится мальчик, и от пережитого потрясения он теряет зрение, слух, речь.

Достигнув юношеских лет, Томми превращается в обузу даже для родной матери, а для многих других — в объект издевательств и садистских глумлений. Чтобы заставить Томми испить до дна «чашу мирских страданий», авторы фильма отдают его даже под безжалостную власть «королевы наркотиков». Убегая от окружающих его извергов, Томми попадает на свалку старых автомобилей и прочего металлолома цивилизации, где натыкается на выброшенный игральный автомат. Ощупью, интуитивно он овладевает всеми премудростями игры на автомате — пин-болле. На официальных состязаниях он завоевывает титул чемпиона мира по этой игре, чем умело пользуются его корыстолюбивые родители.

Обретя богатство благодаря Томми, мать терзается угрызениями совести, когда видит на экране телевизора лицо своего сына с бессмысленно пустыми глазами, которого несут на руках чествующие его восторженные сверстники. Она стучит по кнопкам переключателя, но по всем каналам идет все та же передача, посвященная «кудеснику пин-болла». В неистовстве мать швыряет в телевизор опустошенную ею бутылку шампанского.

В другой раз в приступе такого же безрассудного пьяного гнева мать с силой отталкивает от себя стоящего рядом Томми, и он, беспомощный, влетает в амбразуру окна, разбивает стекло и вываливается наружу. От удара о камни к нему возвращаются способности видеть, слышать, говорить. У него оказываются красивый голос и музыкальный талант. Преисполненный добрых чувств к людям, он, как ангел-мессия, летит на огромном дельтаплане над полями, над рабочими окраинами и городскими кварталами богачей, где царят смута, беспорядки или скука, безделье. Услышав его песню о всеобщей любви, призыв петь и танцевать, хиппи и погромщики их жалких поселений, забастовщики и полицейские, завсегдатаи сомнительных заведений прекращают свои битвы и занятия, начинают дружно, бок о бок, танцевать рок-н-ролл.

Томми зовет всех к природному естеству и даже с матери срывает украшающие ее бриллиантовые серьги, колье, перстни, выкинув их, словно камешки, а с лица смывает всю косметику, и от этого она становится еще прекрасней.

В новом амплуа поп-певца Томми превращается в кумира молодежи; на текущие к нему деньги он строит открытый для всех дом и «парк удовольствий» с игральными автоматами. Бизнесмены-родители тут же превращают этот «парк» в дополнительный источник доходов и бойко торгуют всевозможными «реликвиями» с изображениями Томми. Новоявленный пророк учит всех следовать по своим стопам («пин-болл не игра, это и есть сама жизнь»), а для «приобщения» искусственно пройти его необычный жизненный путь, временно побыть, так сказать, в его шкуре. Юноши и девушки закупают доставленные в «парк» наушники, которые не пропускают никакие звуки, темные очки, затычки для рта. Искусственно отрешенные от жизни, лишенные слуха, зрения и речи, они начинают дергать ручки игральных автоматов под неслышимый ими аккомпанемент все того же рока и песни Томми, сидящего на крыше со скрещенными ногами, словно восточный гуру.

Но экспансивной молодежи быстро надоедает «искус», и она обращает свое импульсивное недовольство против того, кому еще недавно так же импульсивно поклонялась. «Парк удовольствий» объят огнем, льется кровь, родители Томми убиты; сам он, истерзанный и израненный, спасается бегством. Низвергнутый идол лезет на гору, преодолевая нагромождения каменных глыб, стремительные потоки рек и водопадов, и поет песню о том, что он еще повернет историю и что имя его снова засверкает в славе. На самой вершине своей Голгофы Томми застывает в позе распятого мученика, а когда лучи поднимающегося солнца полностью заливают его фигуру, он вздымает обе руки к небу, как бы обещая людям свое возвращение.

Сюжетный костяк не раскрывает, конечно, характера произведения, тем более что его составные элементы не имеют решающего значения и служат исключительно для показа «традиционных» библейских мотивов в интерпретации рок- или поп-религии. В этом смысле фильм «Томми» представляет собой пестрый тематический коллаж поп-арта, в котором побочные эпизоды (почитание «богородицы» в муляжном облике покойной кинозвезды Мэрилин Монро, сцены «крещения» или «тайной вечери» и др.) призваны демонстрировать не только христианские иллюзии о «подвижничестве» и «всепрощении», но и расхожие тогда представления об «обществе потребления», «цивилизации досуга и развлечений», «противостоянии поколений» и т. д. Причем все подобные тематические «вклейки» в поп-артовский коллаж никак не интерпретируются и хаотически нагромождаются друг на друга в яркокрасочной и шумной палитре рок-оперы — этого барабана «контркультуры».

Наиболее полная реализация мировоззренческих идей «новых левых» в конформистском поп-арте, быть может, красноречивее всего свидетельствовала о псевдобунтарской природе их эскапад в искусстве, обнажила истинную сущность самых типичных «артефактов».

Происшедшие изменения в этой сущности нашли различные проявления в практике искусства. Но самым характерным их выражением стала идея приоритета над всеми проблемами «природы и естественного», как сформулировал ее американский официоз «Диалог». «Наша интерпретация студенческого движения предполагает,— писал в этом издаваемом вашингтонским правительством журнале профессор Нью-йоркского университета Дэниел Янкелович,— что политическая революция, возникшая в университетских городках, прекратилась и не возобновится в обозримом будущем, в то время как культурная революция — новый натурализм — будет продолжать расти во все возрастающем темпе. Разочарованные тем, что широкое общество ими не интересуется, многие студенты обратились к проблемам собственной личности, стремясь жить более частной жизнью. Однако великие идеи продолжают свою работу в подспудных процессах. Как только студенты оставили свое проповедничество и бурные акции, семена идей, царящих сейчас в студенческом мире, пустили корни в более глубоких пластах культуры общества» [1].

Утверждения профессора Янкеловича чрезмерно категоричны, однако с последним из них можно, наверное, согласиться, тем паче что неонатурализм уже не одно десятилетие играет важнейшую роль в судьбах позднебуржуазного искусства. Но роль эта отнюдь не однозначна, и каждому акту соответствуют свои одеяния, реплики, действия. В «постэкстремистском» периоде действительно отчетливо была заметна тенденция вытеснения ершистых «произведений драматического бунта» приглаженными «произведениями счастливого покоя», которые наивно проповедовали спасение от бед цивилизации путем приобщения к природе, освобождение от «духовной озабоченности» путем обращения к естеству.

Например, в ряде кинокартин, называвшихся иногда «провинциальным кино» (по территориальному признаку их создания) или «параллельным кино» (параллельным коммерческому, но фактически в известном смысле и левоэкстремистскому), секс не сексуален, насилие не кроваво и происходило чаще за кадром, действие не эпатажно и «не закручено», псевдореволюционная фразеология низведена до постылой, комичной присказки, способной вызвать незлобивый и невеселый смех. В общем, настроения разочарования проявились здесь в выхолащивании всего и вся. Примерами такой продукции могут служить французские фильмы 1976—1977 гг. «Я, Пьер Ривьер» К. Липинской, «Кузен — кузина» и «Голубая страна» Ж.-Ш. Таккела. Чисто внешние антитезы не помешали, конечно, заняться производством подобного рода произведений и «солидным» коммерческим фирмам, специализирующимся преимущественно на эскапистской кинопродукции.

[1] Dialogue, Washington, D. C, 1973, N 4.

Однако трансформации неонатурализма на этом не завершились. Как показало время, он действительно «пустил корни в более глубоких пластах культуры общества».

Часть экстремистских «новых левых» стала в конце 70 — начале 80-х годов во Франции, Италии и некоторых других странах столь же экстремистски настроенными... «новыми правыми». Свое метафорическое обещание еще вернуться к людям в финале фильма «Томми» герой сдержал в иносказательном смысле. Но строй своих чувств и покрой одежд он при этом разительно изменил.

Философско-эстетические и социальные взгляды «новых правых» фрагментарны, эклектичны, сумбурны, представляют собой своеобразный поп-артовский коллаж. В них, например, причудливо уживаются сциентизм, технократические амбиции с ультрареакционной антинаучностью, не говоря уже об антигуманизме. С одной стороны, провозглашается в идеале создание технически оснащенного «информативного общества», с другой — строятся планы «перекинуть мост» между эпохой, предшествовавшей 1789 г., и эпохой после 2100 г.[1] Подпорками утопическим мечтаниям о возрождении давно отживших устоев раннего капитализма и даже феодализма служат отнюдь не новые призывы возвратиться к «естеству», «истокам» и органичности, которая усматривается в природном разделении человечества на «элиту» (знать), духовенство и «массу» (третье сословие) с авторитарной властью первых над последней.

Для аристократической касты должно создаваться «закрытое искусство» (называемое его создателями «правым») с его агрессивной реидеологизацией и эстетикой, близкой к самым крайним формам (включая мистические) модернизма. Уделом масс остаются бездуховные суррогаты. Один из адептов «новых правых» журналист Ален де Бенуа утверждал: «Мы живем в эпоху масс, которые спонтанно преобразуют смысл в знаки, формы — в зрелище» [2]. А итальянец Дж. Бессарионе прямо определил задачу создания зрелищного искусства для масс: необходимо «перенести объект внимания молодого человека с политики... на язык графики, музыки, жестов» [3].

Прикрытие словечком «новые» старых консервативных теорий, а главное, махровый антикоммунизм и призывы к контрразрядке роднят «новых правых» с анархиствующими «новыми философами», хотя внешне их взгляды не совпадают. Клочкообразная и разноречивая «новая философия» порождена, по признанию ее представителей, левыми интеллектуалами, которые «прозрели» после бунтарства 60-х годов и стали нигилистами. «Нет ни истока, ни конца; текучесть, забвение начал, незнание цели» [4],— сетовал Жан-Поль Долле. Однако признание философского тупика, куда зашла современная

[1] **Maiastra. Renaissance de L'Occident? P., 1979, p. 31.**
[2] ***Benoist A. de.*** **Les idees a l'endroit. P., 1979, p. 100.**
[3] ***Bessarione G.*** **Lambro/Hobbit. Roma, 1979, p. 136.**
[4] ***Dolle J. P.*** **Danser maintenant. P., 1981, p. 68.**

буржуазная мысль, вовсе не означает, что она сложила оружие. Наоборот, как и в политике, «новая философия» и близкая ей идеология неоконсерватизма в США, Англии, ФРГ заняли сверхреакционные позиции агрессивного активизма на всех фронтах. Конкретную же сферу культуры этот «философский поп-арт» расценивает в качестве антагониста реальной жизни. Впрочем, и здесь наличествует противоречие, поскольку сама действительность объявляется некоторыми «новыми философами» эстетизированным «спектаклем теней», театрализованной психодрамой. Перспективным объявляется ими только модернизм, в частности, авангардистский поп-арт, хотя тот сам давно изжил себя.

Романтизм, «одухотворенный» нигилизмом

Прагматистская целеустремленность поп-арта способствовала не только качественному его перерождению из модернистского феномена в массовый, но и чуть ли не превратила в упрощенный образец, даже синоним всего буржуазного массового искусства.

Под такое упрощенное, а потому неправомерное, на наш взгляд, обобщение совсем не подпадает второй доминирующий пласт современного западного искусства, который в различной степени соотносится с многообразными и противоречивыми романтическими традициями прошлого столетия.

Если к «философии жизни» лишь частично (наряду с интуитивизмом А. Бергсона) восходит генеалогия декадентства конца XIX — начала XX в., то современный *неоромантизм* в массовой литературе и искусстве гносеологически полностью обязан ей своим происхождением. Не будучи тождествен (как и всякий творческий метод мировоззрению) реакционно-романтической философской, социологической и экономической мысли, художественный неоромантизм своими средствами выявил типологию идейно-эмоционального отношения к действительности. Именно в свете этой типологии (не ставя знака равенства между закономерностями философского и художественного развития) возможно, на наш взгляд, говорить о лежащей в их истоках общей реакционно-романтической *идеологии*. Здесь наблюдается примерно та же картина, что и с позитивистской установкой в философских школах сциентистской ориентации и натуралистическом художественном методе. Только если неонатурализм не способен вскрывать сущность явлений, достигать подлинной художественной правды в силу своей бездуховной ущербности и фактографической односторонности, то неоромантизм в равной мере не способен к тому же, но только по иным причинам: вслед за А. Шопенгауэром неоромантики считают, что мир идентичен субъекту, и вслед за Ф. Ницше полагают, что художественное творчество есть «измышление и исправление», то есть фальсификация действительности.

Верное суждение о том, что каждый творческий метод характеризуется своими эстетическими принципами, особенностями создания художественной ткани произведений, в данном случае оборачивается двумя различными моделями, или «сторонами» односторонности: вместо натуралистического культа внешних данностей и бездуховности неоромантики полностью замыкают все «загадки мира» внутри человека, на его «духе», инстинктах, стремлениях, способностях.

Неоромантизм вместе с натурализмом и его позднейшими модификациями послужил *вторым ведущим художественно-творческим методом буржуазного массового искусства.* Его можно идентифицировать с понятием *ложного романтизма,* или *псевдоромантизма,* поскольку он существенным образом отличается от высокого многогранного романтизма предшествовавшей эпохи. Представителей последнего — Вальтера Скотта, Шелли, Байрона, Шиллера, Гофмана, Шамиссо, Гюго и других, несмотря на всю идейную и художественную неоднородность и неравнозначность их творчества, объединяли чистота гуманистических идеалов, дух гордого мятежа против окружающего мира насилия, культа чистогана, аморальности, стремление к созданию крупномасштабных героико-синтетических образов, интеллектуально насыщенных обобщений, индивидуализированных абстракций, иногда воплощавших в «идеале» передовые философские и общественные воззрения своего времени.

При всей ошибочности понимания романтиками исторических закономерностей общественного развития (особенно это относится к представителям реакционного течения типа Шатобриана) они критически относились к порокам капитализма и утверждали положительного героя, воодушевленного порывами к нравственному и эстетическому совершенству, подчиненного (в отличие от реалистического героя) специфической логике чувств, а не типических обстоятельств.

Современный же псевдоромантизм возводит в свой непреложный принцип искажение правды жизни и отрицание всякой логики во имя апологии существующего строя. Он сводит романтическое деформированное пересоздание мира к мистификации и мифологизации общественных процессов, гиперболизирует свойственный романтизму волюнтаризм и абсолютизирует роль личности в истории, использует присущую романтизму исключительность сюжетных ситуаций для проповеди социальной аполитичности и ухода от художественной конкретности. Псевдоромантизм по-своему интерпретировал и осуществил на практике декадентские антиобщественные теории «искусства для искусства»; недаром декаданс нередко сам любил рядиться в романтические одежды.

Псевдоромантизм сохранил приподнятость романтического *стиля* и необычность романтической системы *образности* с их тягой к открытой тенденциозности, фантазии и деформации действительно-

сти, но значительно ослабил, а затем и отказался вовсе от подлинно романтического *миросознания.* Поль Лафарг, недифференцированно относясь еще к «старому» романтизму, ошибочно считал его целиком не своеобразной формой отражения действительности, а всего лишь субъективным самовыражением сытого буржуа, высмеивал «галиматью в третьей степени» — возвышенность и выспренность его стилистики. Лафарг расходился в этом отношении с К. Марксом, который говорил о ложном содержании только *отдельных* романтических произведений, в частности Шатобриана, которым свойственны «кокетничанье чувствами, пестрая игра красок, чрезмерная образность, театральность, напыщенность...» [1].

Именно к подобным произведениям, противостоящим высокому романтизму, восходит генеалогия современного псевдоромантизма. Максим Горький, как известно, разделял два самостоятельных направления внутри романтизма XIX — начала XX в.: *активный* романтизм и *пассивный* (выведя за их границы творчество ряда классиков — О. Бальзака, И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова и некоторых других, неподвластных законам типологии, поскольку у них реализм и романтизм «как будто соединены») [2]. Горький вкладывал в свое понимание активного романтизма прежде всего стремление усиливать у человека волю к жизни, к деятельности, к мятежу против всяческого социального гнета. Пассивный же романтизм отличался, по его мнению, наоборот, попытками примирения человека с существующей действительностью, отвлечения от нее.

Предложенная Горьким градация представляется в методологическом смысле плодотворной. По сути дела, активное направление — это романтическое мировосприятие в его наиболее чистых, мажорных, возвышенных, устремленных к идеалу посылках, которые позволяют судить всю бурную историю романтизма как бы по законам, созданным самими романтиками. Причем это касается в равной степени априорно присущих романтическому мышлению и творчеству положительных и отрицательных черт, например вынужденного отказа от психологической характеристики при создании образов героев, которая «заземляла» бы все их неземные порывы и мечты, накладывала бы реальные «кандалы» на нереальное в тех исторических условиях воспевание творящего духа и светлой неограниченности свободы.

И философский («иенская школа»), и ранний литературный романтизм заимствовали у Великой французской революции конца XVIII в. принцип свободы в качестве некоего универсального, а значит, формального постулата, трактуемого как «сверхматериальный» синтез смысла, как эстетическое «парение» над канонами и противоречиями действительности. Уже при самом зарождении романтизм

[1] ***Маркс К., Энгельс Ф.*** **Соч., т. 33, с. 84.**

[2] См.: *Горький М.* Собр. соч. В 30-ти т. М., 1953, т. 24, с. 471.

нес в себе собственное отрицание, ибо сразу же неизбежно соприкоснулся со множеством реалий — от законов языковых структур до противоречивости жизненных ситуаций. Не случайно столь кратким был взлет романтизма и столь длительным путь его расщепления, регресса (переход на позиции ортодоксального католицизма Ф. Шлегеля и Брентано, настроения горького разочарования у Арнима и Клейста, «отступление» к будничной прозе у Новалиса и Тика, срывы в национализм, архаический аристократизм у Шатобриана и де Виньи, иногда у того же Клейста, отождествлявшего порой немецкий народ с прусским государством).

Изначальная боязнь «психологического прозаизма», с одной стороны, и иллюзорность, недейственность прокламированного творческого свободопарения — с другой, позволили пассивным романтикам без труда выйти напрямую к достижению своих как эскапистских, так и нигилистически-антигуманных целей. Несбыточные социальные утопии и возвышенные человеколюбивые гиперболы активных романтиков они обернули асоциальными суррогатами идей: набором мечтаний для сытых буржуа о «красивой любви», о безопасности собственной персоны и присвоенных капиталов, о «сильной личности», стоящей на страже порядков и интересов господствующего класса.

Наличие у романтизма богатых исторических традиций привело к постепенному формированию жанровых отличий и позволяет рассматривать конкретные проявления псевдоромантизма в массовом искусстве Запада, в отличие от неонатурализма, не по «синтезированным» с модернизмом или эклектичным внутритипологическим разновидностям, а в рамках уже отдельных, относительно четко дифференцированных «традиционных» жанров.

Жанровые и стилистические особенности романтического (чаще всего развлекательного) искусства и литературы, их популярность, чрезвычайно широкий — хотя и не безграничный — оперативный простор, их «правила игры», допускающие применение богатого ассортимента разнообразнейших приемов в построении увлекательных сюжетов и создании ярких образов, в принципе позволяют достигать самого высокого эстетического эффекта и успешно раскрывать не только интересные для большинства людей, но и серьезные темы. Пустого развлечения, как и пустого отдыха, не бывает. И если активный отдых — это смена одного вида деятельности другим, то развлечение предполагает переключение с привычных «волн» восприятия и познания жизни на необычные, с переживаний повседневных будней на сопереживания приключений, открытий незнакомого мира, аккумуляций человеческих страстей и свершений, взлетов мысли и притягательных характеров, с которыми каждый может (и захочет) самоотождествиться. Причем неправдоподобность ситуаций и образов отнюдь не обязательно ведет к их художественной неправдивости.

Однако сделанная нами оговорка о том, что подобные высокие коэффициенты полезного действия *в принципе* доступны романтическим произведениям, не случайна. Она допускает и даже подразумевает наличие разрыва между потенциальными возможностями искусства такого рода и его непосредственной практикой, поскольку существует множество суррогатов развлечений. И тогда «искусство» все-таки оказывается в лучшем случае пустым, погружающим своих потребителей лишь в сон наяву, а в более распространенных вариантах — опять же наполненным специфическим содержанием, идейной тенденциозностью, в которых запрограммировано достижение коэффициента уже вредного действия.

Ситуация такого разрыва как раз и характерна для массовой культуры Запада. Спекулируя на романтике как естественной массовой потребности, романтизм, «одухотворенный» нигилизмом, то есть псевдоромантизм, апеллирует к примитивным и низменным эмоциям. Зло, насилие, бесчеловечность, освобожденные от «оков» интеллекта и морали, предстают здесь в сверкающих нарядах, хотя за ними чаще всего скрываются нивелировка, лубочное упрощение как эстетических (например, прекрасное и безобразное), так и этических (нравственное и безнравственное) понятий и категорий.

Значение отрицательного коэффициента воздействия псевдоромантизма нельзя недооценивать, учитывая, что в искусстве заключена способность организации поведения личности, ее взглядов и устремлений, что оно пробуждает в человеке потребность к действиям, освещает путь к раскрытию глубоко заложенных в нем сил, направляет его вперед или вспять, к прогрессу или регрессу, к осознанию поучительных уроков пережитого опыта или отрешению от них. Представляя собой эмоциональный взрыв и потрясающий человека разряд, романтическое искусство вместе с тем вносит определенный строй и порядок в его духовное состояние и чувства.

Романтизм отличает, в числе прочего, особая *коммуникабельность.* Поэтому столь важно, *кто* именно выходит на прямую связь с читателем или зрителем, *какие* послания закодированы в завлекательной форме произведения. Имитация духовных и эмоциональных потрясений, не связанных с реальностями истории и современности или грубо искажающих их, чаще всего рассчитана на всеядность неразвитого вкуса, на эстетическую неразвитость аудитории. Но установка на поддержание и культивирование последних как раз и составляет одну из исходных посылок, один из краеугольных камней всего фундамента и одну из главных задач буржуазной массовой культуры.

Романтическое искусство *зрелищно* по своей сути и тяготеет к соответствующим разнообразным зрелищным формам, которые в современных условиях резко возросшего досуга завоевали количественное лидерство в художественной культуре.

Говоря абстрактно, можно признать, что зрелище приносит людям благо. Но это только сугубо абстрактно. Начать с того, что зрелищность может расходиться с художественностью. Достаточно сослаться на общеизвестный факт, что особым спросом пользуются произведения подчас далеко не лучшие, но зато остросюжетные или комедийные, то есть способные вызывать максимум коллективных эмоций. Существуют и более глубокие основания для неоднозначной оценки зрелищных форм и функций непосредственно буржуазной массовой культуры.

Пытаясь создать общую теорию зрелища, итальянский эстетик А. Банфи обратил особое внимание на безграничные способности того же кинематографа благодаря его техническим средствам возбуждать внимание и расширять показ мира во всем его разнообразии и сделал из этого далеко идущий вывод: «Таким образом, теперь уже не символический миф или интуитивная схема того или иного аспекта жизни, а вся жизнь в своих естественных основах, в своей человеческой конкретности может стать зрелищем, и зрелищем многозначительным и показательным в решении проблем реальной действительности... Человек и мир объединяются не в мифе, но в действительности, ставшей для человека зрелищем, через которое он познает себя» \

Использованная в высказывании Банфи предположительная формула «может стать» отличает его от обычных категоричных утверждений технократов-оптимистов. Банфи как бы создает модель зрелища «в идеале». Однако общие теоретические постулаты отнюдь не всегда применимы к конкретной исторической реальности. В условиях капитализма научно-технический и социально-культурный прогресс не только не совпадают друг с другом, но и находятся в конфронтации между собой. Противоречие между мировоззренческим консерватизмом и прогрессом в технических средствах особенно разительно в буржуазном мире и таит в себе динамитный заряд неожиданных следствий.

Если не разрывать искусственно эстетически-художественную и социально-психологическую функции зрелища (что, разумеется, неправомерно), то никак нельзя принять тезис А. Банфи и об уже якобы происшедшем преодолении мифологического мышления. Можно даже сказать, что именно мифологизация непосредственно и активно подрывает на Западе здоровую в принципе природу зрелища. Идейная нагрузка ее только внешне имеет личностно-культовую окраску, под которой скрывается сложнейший комплекс политических, социологических, философских, эстетических воззрений и целей. Тем более что теперь сброшена фальшивая маска «деидеологизации», которую адепты буржуазии считали возможным использовать еще недавно, и, наоборот, открыто говорится о процессе «реидеологизации».

[1] *Банфи А.* Избранное. М., 1965, с. 99.

Жанры

Рамки развлекательности и идейной «завербованности»

«Героический эпос» позднебуржуазного искусства

Культ случая и рока

«Безмятежное созерцание несоответствия вещей»

«Белокурые бестии», или манекены

Мир и миф «второй действительности»

Эпитома

Стереотипность соотнесения

(Искусствовед, философ и социолог Теодор Адорно (ФРГ). «Телевидение и механизмы массовой культуры» [1])

Хотя массовая культура не ограничивается какими-либо определенными видами и жанрами литературы и искусства, захватив все формы и средства художественной выразительности, структура и содержание этих форм отличаются параллелизмом. Причем даже тогда, когда, казалось бы, между ними нет ничего общего (например, джаз и детективный роман). Выпуск продуктов массовой культуры возрос настолько, что не соприкасаться с ними практически нет возможности, и даже слои, стоявшие раньше от них в стороне,— сельское население и высокообразованная интеллигенция — так или иначе подпали под их влияние. Чем шире действует система превращения культуры в простой продукт потребления, тем энергичнее стремится она ассимилировать «серьезное» искусство прошлого, приспосабливая его к требованиям новой системы. Диктат отработанной системы повсеместен.

Преобразовавшись в специальный институт, современная массовая культура стала средством такого психологического контроля, о котором ранее никто не смел и мечтать. Повторяемость, однотипность этой культуры ведут к автоматизации реакций потребителей. Вот несколько примеров. Популярные или полупопулярные романы первой половины XIX в., выпускавшиеся большим тиражом для массового потребления, должны были создать у читателя чувство напряженного интереса к развивающимся событиям. И хотя добро обычно побеждало зло, бесконечный, со множеством отклонений и вставок рассказ не навязывал читателям ощущения, что так именно и случится. Наоборот, читатель мог ожидать всяческих неожиданностей. Сейчас все выглядит совершенно иначе. Какой бы запутанной ни была детективная телепостановка, зритель заранее знает, чем и как она закончится. Напряжение возникает лишь периодически и не может оказывать никакого серьезного влияния на зрителя. Наоборот, зритель все время чувствует себя как бы под надежной «защитой». Элемент напряженности, возбуждения вводится лишь в ограниченных дозах, чтобы «пощекотать нервы».

Усилению мощи современной массовой культуры способствуют и изменения, происходящие в социальной структуре аудитории: «потребителем» культуры стал громадный слой населения, ранее совсем незнакомый с искусством.

Прежняя популярная культура поддерживала некое равновесие между проповедуемой идеологией и подлинными социальными усло-

[1] **Mass Culture. Glencoe, 1965, p. 444—488.**

виями, в которых жили ее потребители. Вот почему граница между популярным и «серьезным» искусством была тогда более гибкой, чем сейчас. (Аббат Прево был одним из основоположников современной популярной культуры, но вы не найдете в его «Манон Леско» каких-либо клише, художественных вульгаризмов, расчета на эффект. Точно так же в моцартовской «Волшебной флейте» гармонично воплотилось равновесие между высоким и популярным стилем, что совершенно немыслимо в наши дни.) Конечно, идеалы конформизма и условности пронизывали популярные романы с момента их зарождения, но в настоящее время они превратились в четкие предписания, что можно и чего нельзя. Чем меньше верят какому-нибудь идеалу, чем меньше соответствует он подлинным условиям жизни, тем категоричнее звучит он в современной культуре.

Идеи, передаваемые средствами культурной коммуникации, проявляются отчетливее, чем в подлинных произведениях искусства, которые нельзя «приспособить» для лобового идеологического удара. И все же культурной индустрии досталось кое-что и от наследия прошлого, а именно умение выражать полиморфные идеи, тем более что передаваемый ею материал организован так, чтобы одновременно с различных психологических уровней охватить зрителя. В сущности, скрытый смысл может оказаться сильнее, чем очевидный, ибо он не подчиняется контролю сознания, его «не углядишь», не одолеешь сознательным сопротивлением,— он может засесть в уме зрителя.

По-видимому, разнообразные уровни массовых средств используют все механизмы сознания и подсознания, о которых говорит психоанализ.

Концепция многослойности массовых средств перекликается с убеждением многих социологов в том, что целый ряд политических и социальных течений нашего времени, в особенности тоталитарного характера, мотивируется чаще всего иррациональными и подсознательными побуждениями. Что важнее — сознательный или подсознательный призыв, предсказать трудно. Ответить на этот вопрос можно будет лишь после тщательно проведенного исследования. Мы, однако, считаем, что явный смысл правильнее всего оценивать в свете психодинамики (в связи как с инстинктивными, так и с контролируемыми побуждениями), не закрывая наивно глаза на его подтекст.

На практике взаимоотношения между скрытым и явным оказываются достаточно запутанными. Так, скрытый смысл часто направлен на то, чтобы укрепить сложившиеся установки, соответствующие общепринятым идеям, рупором которых является явный текст. И наоборот, целый ряд подавленных побуждений, играющих такую большую роль в подтексте, проявляется на поверхности в виде шуточек, неожиданных замечаний, наводящих ситуаций и в прочих приемах. Однако все это сложное взаимосплетение различных уровней указывает на одну цель: свести в определенное русло реакцию аудитории.

Недаром многие разделяют убеждение (хотя его трудно подтвердить точными данными), что в большинстве телепередач звучит мотив сытой разобщенности, интеллектуальной пассивности, доверчивости.

Говоря о многослойной структуре телепередач, мы имеем в виду разнообразные слои разной степени «ясности» и «завуалированности», которые используются массовой культурой в качестве технических средств «управления» аудиторией.

Побудительные причины, владеющие настоящим художником, далеко не полностью определяют результат его творчества. Как только художник задал себе задачу, она начинает жить своей собственной жизнью, приобретает собственную своеобразную силу воздействия на автора, который, пытаясь перевести привычный образ на язык художественной реальности, чаще вынужден следовать объективным законам творчества, чем своему внутреннему стремлению к самовыражению. В массовых же средствах, влияние которых на зрителя выходит далеко за рамки чисто художественного уровня, общее направление таково, что проекция художника, насколько возможно, ограниченна. Продюсеры программ должны следовать бесконечным правилам, железным законам, установившимся традициям — сложному механизму, который неизбежно сводит к минимуму так называемую свободу художественного выражения. Тот факт, что большая часть продуктов массовых средств создается не индивидами, а в коллективном содружестве, как нельзя лучше подтверждает эту точку зрения.

Типичный механизм психологического воздействия, используемый в телепрограммах, и приемы, с помощью которых он срабатывает чисто автоматически, действуют в пределах лишь небольшого числа определенных структур соотнесения, от которых главным образом и зависит социально-психологический эффект передач.

Всем нам привычно деление телематериала на различные жанры, например вестерны (ковбойские фильмы), детективы, так называемая серьезная драма и др. Каждый из этих жанров выработал свой формальный язык, который еще до того, как зритель сталкивается со специфическим содержанием, предопределяет отношение к материалу и характер его восприятия.

Следовательно, чтобы понять телевидение, недостаточно выявить смысловое содержание различных передач различных типов. Следует проанализировать те предубеждения, в атмосфере которых это смысловое содержание начнет действовать еще до того, как прозвучит первое слово. Важно то, что наклеивание этикеток, привычка классифицировать зашли так далеко, что зритель, не видя передачи, уже настраивает себя на определенный лад, точно так же как и радиослушатель, уловив начальные звуки Первого концерта для фортепиано Чайковского, автоматически отмечает: «Серьезная музыка», а услышав орган, с той же автоматичностью говорит себе:

«Религия». Этот «эффект нимба», выработанный прежним опытом, психологически не менее важен, чем смысл того явления, которое привело его в действие. Такого рода побуждения нельзя ни в коем случае сбрасывать со счетов.

Если телепостановка носит название «Дантов ад», если первая сцена происходит в ночном клубе того же названия, если у стойки бара мы видим мужчину в шляпе, а на некотором расстоянии от него густо накрашенную женщину с печальными глазами, мы можем быть уверены, что вот-вот произойдет убийство. Внешне индивидуализированная ситуация срабатывает как сигнал, направляющий наши ожидания в определенное русло. Если бы «Дантов ад» был единственной виденной нами постановкой в этом роде, мы, вероятно, не знали бы заранее, что должно случиться; сейчас же с помощью очень и не очень тонких приемов нам дают понять, что мы смотрим пьесу с убийством, что мы имеем основание ожидать каких-то жестокостей, чудовищных садистских преступлений, что герой обязательно спасется, хотя обстоятельства, казалось бы, совершенно безнадежны. К сожалению, подобным образом «настраиваются» на определенные структуры не только телезрители. Привыкнув к тому, что на экране обыденные явления (ночной клуб, например) приобретают какой-то особый смысл, телезритель и в реальной жизни пытается решать конфликты «по-экранному».

Обвинения массовых средств в том, что они провоцируют преступность в аудитории, заключают зерно истины. Решающим является то, что убийство подается как нечто естественное, соответствующее нашим ожиданиям, вытекающее из нормальных жизненных ситуаций, причем все это выражается не словами, а подтекстом, ошеломляющим богатством материала. На некоторые группы зрителей это действует сильнее, чем мораль преступления и наказания, которая пронизывает текст пьесы. Важным становится не значимость преступления как символического выражения обычно подавляемых сексуальных или агрессивных импульсов, но переплетение этой символики с педантично соблюдаемым жизнеподобием во всем, что касается непосредственных ощущений. Таким образом, эмпирическая жизнь наполняется призрачным содержанием, из которого изгоняются все следы реального опыта.

Трудно установить, действительно ли трагедия вызывала у древних греков катарсис, о котором говорит Аристотель. Но как бы то ни было, совершенно очевидно, что те, кто видел «Орестею» Эсхила или «Эдипа» Софокла, не пытались перевести эти трагедии (достоинства которых определялись художественной трактовкой, а не содержанием, известным каждому) непосредственно на язык реальной жизни. Зрители не надеялись на то, что схожие события ожидают их в Афинах на ближайшем перекрестке.

Только не-реализм влечет за собой непосредственную примитивную идентификацию, характерную для массовой культуры,

преподносящей обычные вещи так, как если бы они несли в себе обещание чего-то захватывающего, неожиданного, могущего случиться в любую минуту.

«Нормальность» преступлений — один из стереотипов телепьес. Сама их стандартизация, о которой свидетельствует целый ряд эталонов соотнесения, механически ведет к стереотипам. Технология телевидения делает стереотипы почти неизбежным явлением: недостаток времени на подготовку сценария, небольшой объем воспроизводимого материала — все это требует определенных формул. Следует заметить и то, что поскольку пьеса длится не более 15—30 минут, то совершенно естественно, что изображаемый герой должен быть обрисован черной или белой краской.

Мы не отвергаем стереотипов как таковых. Если стереотип — неизбежный элемент организации и прогнозирования опыта, оберегающий людей от умственной дезорганизованности и хаоса, то он должен присутствовать в любом искусстве. Нас интересуют функциональные изменения стереотипа: чем сильнее он материализуется и застывает в современной индустрии культуры, тем меньше подлинный опыт человека влияет на его сложившиеся представления. Чем сложнее и запутаннее современная жизнь, тем отчаяннее цепляются люди за клише, которые, как им кажется, способны привнести хоть какой-то порядок в этот непонятный мир. Так люди утрачивают не только связь с реальностью, но и способность познавать ее, ибо жизненный опыт притупляется постоянным ношением голубых и розовых очков.

В любом психологическом явлении присутствуют две стороны — подсознательный элемент и рационализация. И хотя рационализация психологически определяется как защитный механизм, в ней может содержаться некоторая непсихологическая, объективная правда, от которой нельзя просто так отмахнуться, ссылаясь на психологическую функцию рационализации. Таким образом, практика стереотипной информации, посылаемой в самые слабые области мышления огромных секторов населения, может оказаться вполне правильной. Однако нужно признать, что сомнительное благо таких моральных лозунгов, как «не витайте в облаках», с лихвой перекрывается угрозой того, что люди, привыкнув к механическим упрощениям, будут перекраивать мир так, чтобы он удобно уместился у них на полочках.

Приведем пример опасной стороны стереотипа. Телевизионная пьеса о фашистском диктаторе — нечто среднее между Муссолини и Нероном — показывает его в момент внутреннего и внешнего кризиса. Зрителю неясно, что является причиной его падения — народное восстание или военный переворот. Текст пьесы не касается этих вопросов, как не касается он политических или социальных проблем вообще. Все события совершаются в сфере частной жизни. Диктатор — это огромная «пята», садистически подминающая свою секре-

таршу и «прелестную, добрую жену». Антагонист диктатора — генерал — был когда-то влюблен в его жену; она до сих пор любит генерала, но верна своему супругу. Однако жестокость мужа вынуждает ее бежать. Действие достигает кульминации, когда охрана дворца, узнав, что ее любимица — жена диктатора — бежала, отказывается выполнять свои обязанности. «Распираемое спесью» нутро диктатора взрывается — он проиграл. Мы видим не диктатора, а заносчивого, трусливого негодяя, проявляющего удивительную тупость. Объективная динамика диктаторской власти совершенно не показана. Создается впечатление, что тоталитаризм — результат патологических нарушений в характере тщеславных политиканов и легко побеждается честностью, мужеством и благородством личностей, с которыми аудитория себя отождествляет.

Стандартный прием здесь — псевдоперсонификация объективных явлений. Носители идей, подвергающихся развенчанию (в данном случае идей фашизма), представлены в виде смешных злодеев комедии «плаща и шпаги», а те, кто сражается за «правое дело», идеализированы. Это не только уводит от решения подлинных социальных проблем, но способствует усилению психологически опасного деления мира на «плохих» (периферийная группа) и «хороших» («мы» — центральная группа).

Конечно, ни одна художественная постановка не может иметь дело с абстракциями, искусство и представляет идеи в их конкретном воздействии на человеческие существа. И все же нельзя изображать индивидов в виде марионеток, носителей тех или иных идей. Чтобы раскрыть перед зрителем конкретный характер милитаризма, куда полезнее было бы показать беспомощность и ужас перед ним простых людей, чем заниматься псевдопсихологическим изображением сильных мира сего, героическая роль которых безмолвно ратифицируется независимо от того, что они выступают в качестве отрицательных персонажей.

Псевдоперсонификация означает стереотипный «взгляд на вещи», но в телевидении используются некоторые стереотипы в еще более узком смысле. Один из них можно охарактеризовать одной фразой: «Хорошенькая девушка не может поступать дурно». Вместе с тем героиня любой комедии так поступает. Ее отношение к своему отцу отличается чудовищной жестокостью, слегка приглаженной под «веселые забавы». Если ее в конце и наказывают, то чуть-чуть. Правда, в действительности дурные деяния не наказываются почти никогда, но ведь это правило к телевидению неприменимо.

И вот здесь приходится признать, что те, кто создал неписаный кодекс современного производства картин, были правы: в массовых средствах важно не то, что происходит в реальной жизни, а предписания и табу, которые зритель вбирает в себя в процессе идентификации с материалом, на который он смотрит. Наказание, получаемое хорошенькой героиней, только номинальное следование морали

«добра и зла» — оно призвано успокоить совесть зрителя, которому, однако, дают понять, что девушке простится все, потому что она красива.

Это широко распространенная установка. В многосерийной передаче о жизни гангстеров привлекательная участница шайки, приговоренная ко многим годам тюрьмы, не только отпускается на поруки, но еще и выходит замуж за жертву своих мошеннических проделок. Ее сексуальная мораль конечно же безупречна. Зрителю героиня должна сразу понравиться как девушка скромная и порядочная, и такой он должен воспринимать ее до конца. Пускай выясняется, что она мошенница: первоначальная идентификация зрителя ни в коей мере не должна нарушаться. Стереотип «милой девушки» настолько прочен, что явная преступность героини не способна поколебать его. Само собой разумеется, что подобные психологические модели лишь укрепляют эгоцентрические, агрессивные установки молодых девушек — ту структуру характера, которая получила название «словесная агрессивность».

Иногда подобные стереотипы маскируются под «американский характер», часть американской картины жизни, где образ надменной, эгоистичной, но обворожительной девушки, которая обводит своего папочку вокруг пальца, превратился в своего рода национальный тип. То, что этот тип постоянно рекламируется и популяризируется, не делает его, однако, ни институтом, ни священным символом фольклора.

Удивительно, до какой степени телевизионный материал заставляет вспоминать психоаналитические концепции, подтверждая, однако, что он является «психоанализом наоборот». Ведь психоанализ считает, что синдром «словесной агрессивности» совмещает в себе черты агрессивности и зависимости. Он явно проявляется в характере «хорошенькой девушки», которая «не способна поступать дурно», которая, проявляя агрессивность по отношению к своему отцу, одновременно использует его, зависи от него в той же мере, в какой она (хотя бы на поверхности) враждебна ему.

Разница между пьесой и практикой психоанализа заключается в том, что пьеса превозносит в своей героине те черты, которые психоанализ пытается смягчить.

Еще один широко распространенный стереотип, особенно действенный, поскольку утвердился в телевидении,— это идея, что художник не просто интровертен, плохо приспособлен к окружающему, смешон, но что он «эстет», «слабец», «нюня». Другими словами, современный синтетический фольклор не считает художника подлинным мужчиной, относя к последнему только «человека действия». Эта идея удивительно «в лоб» проводится в ряде сценариев.

Вот один пример. Герой — застенчивый, неуверенный в себе (а следовательно, и малоталантливый) поэт, стихи которого вызывают только насмешки. Он влюблен в девушку, но слишком скромен,

чтобы преследовать ее. Девушке это не по нраву, ибо она явная «охотница за мужчинами». Как довольно часто случается в образцах массовой культуры, роли полов переменились: девушка агрессивна до предела, юноша же боится ее и трусливо уклоняется от любовных посягательств.

Приведенные примеры и теории, их объясняющие, конечно, не новы. Однако в решении культурных и педагогических проблем, связанных с массовой культурой, новизна данных не должна играть главную роль. Отговорка, что «нам это давно известно», является часто лишь защитной реакцией при столкновении с неприятными фактами, усложняющими жизнь. Люди отмахиваются от них, как от чего-то несущественного, что не должно нарушать «простые радости жизни».

Исследованные проблемы телевидения, проиллюстрированные здесь несколькими выбранными наугад примерами, говорят о необходимости серьезного подхода к явлениям еще мало исследованным, анализа их в соответствующем контексте и перспективе и проверки необходимым материалом. Большинство из них — проблемы неприятные, изучение которых может лишь увеличить чувство неудовлетворения. Тем не менее необходимо сделать усилие морального характера и храбро взглянуть в лицо механизмам разного уровня психологического воздействия, чтобы самим не стать пассивными, слепыми его жертвами. Это может помочь массовой культурной коммуникации, обладающей такими огромными потенциальными возможностями, если только подойти к ней с теми же требованиями, какие она сама, надо надеяться, будет в недалеком будущем предъявлять к языку своих образов.

Рамки развлекательности и идейной «завербованности»

«Героический эпос» позднебуржуазного искусства

Солидаризируясь с Теодором Адорно в его радикальной критике стереотипизации жанров буржуазной массовой культуры и их восприятия, мы не можем, однако, разделить его надежду на то, что «усилие чисто морального порядка» способно что-либо изменить в этом отлаженном «механизме». Вряд ли правильно также утверждение, что массовая культура действительно вся так уж стереотипна. Адорно оперирует в основном примерами из художественных программ американского телевидения. Эта область ему, несомненно, лучше известна, чем нам. Мы же обратимся к двум другим ведущим сферам массовой культуры Запада — литературе и кино (тем более что телевидение усиленно эксплуатирует именно их).

В классово обусловленном генезисе особой разновидности традиционных жанров, порожденной в прошлом столетии пассивным романтизмом, прежде всего следует выделить *детективу мелодраму* и *комедию*.

Называя детектив «наиболее обнаженной формой основного лозунга буржуазного общества о собственности», С. М. Эйзенштейн правильно подметил, что «вся история детектива и идет вокруг борьбы за собственность. В этом плане видоизменения детективного материала очень интересны. Например, начало XIX века, совпадающее с развитием, ростом буржуазии, героем выдвигает кого? Авантюриста, преступника — графа Монте-Кристо, Рокамболя, то есть тех героев, которые связаны с известным романтическим протестом и поэтому благородны. Затем с середины или со второй половины XIX века кто героем становится? Сыщик, охраняющий имущество и вылавливающий бандитов, которые смеют посягать на собственность. Здесь видоизменен на протяжении XIX века центр тяжести, и это очень интересно. Так иди иначе, детективная литература не только по содержанию собственническая, но и по своим литературным задачам она — средство максимального выколачивания денег, то есть жажды большого тиража. Отбор средств воздействия в детективе идет поэтому под знаком франка и доллара. Наиболее эффективный роман будет иметь наибольший тираж, будет приносить наибольшую прибыль. Так что под этим денежным нажимом и происходит абсолютная очистка приемов» [1].

С. М. Эйзенштейн вынес за скобки детективного жанра Александра Дюма-отца и Понсона дю Террайля (его список легко можно расширить, скажем, Эженом Сю, а также многими другими именами), обосновывая свою точку зрения как идейно-тематическими, так и стилистическими соображениями. В подтексте эйзенштейновская мысль перекликается с горьковской: если принципиально важен перенос «центра тяжести» в середине XIX в. с героя-авантюриста на профессионального сыщика — охранителя существующей правозаконности, то тем более недопустимо причислять к детективному жанру произведения классиков — Диккенса, Бальзака, Достоевского — или таких писателей, как Уильям Голдвин и Бульвер-Литтон, у которых реализм и романтизм тоже «как будто соединены». Между тем именно эти авторы часто упоминаются в различных исследованиях в качестве прародителей современного детектива. (Примерно с равным успехом его истоки можно в таком случае вести от плутовского и готического романа.)

Объяснение такой тенденции кроется скорее всего в том же искусственном стремлении «облагородить» жанр, хотя он в этом не нуждается, ибо дальнейшее развитие его форм отнюдь не однородно и знает свой «звездный час».

[1] Вопросы литературы, 1968, № 1, с. 107—108.

Особенности тематической и сюжетно-композиционной структуры детективного жанра в полной мере проявились в трех-четырех знаменитых рассказах Эдгара По, появившихся в 40-х годах прошлого столетия. Не случайно чуть ли не каждая детективная антология на Западе открывается его «Убийством на улице Морг», где аристократ духа, презрительно-ироничный аналитик-любитель Огюст Дюпен раскрывает тайну убийства с помощью своего «индуктивного метода мышления» (умозаключения от факта к его причине), а также теории вероятности, чисто математической по своей сути. Не звучало никаких апологетических, охранительных мотивов и в других рассказах По с участием все того же расследователя Дюпена.

Причастность такого литературного гения, как Эдгар По, к зарождению детектива подчеркивает, что любой жанр — не только, конечно, остросюжетный, а и мелодраматический, комедийный или какой-либо другой, но без патологических искажений сути и формы, без подмены художественного познания антихудожественным затемнением сознания — может *в принципе* отвечать самым высоким идейным и эстетическим требованиям настоящего искусства. Ни один из них не является априори принадлежностью массовой культуры. Последняя лишь использует их, деформируя присущие им черты во имя нарочитой сюжетной увлекательности и достижения своих идейных целей. Но поскольку такая деформация затрагивает очень часто саму структуру и стилистику произведений, правомерно говорить о реакционно-спекулятивной *интерпретации* в массовой культуре распространенных романтических жанров.

Применительно к *детективу* особую трактовку-трансформацию в массовой культуре получили и его тема (тайна, преступление), и его сюжет (процесс раскрытия тайны), и его пафос (торжество справедливости), и прежде всего характер героя (бескорыстие, ум, талант, подвижническая самоотверженность, благородство).

Первым профессиональным сыщиком-полицейским предстал уже в 60-х годах прошлого века на литературной сцене Лекок ныне полузабытого французского писателя Эмилио Габорио [1]. Почти все написанные им немногочисленные романы (он умер в возрасте 38 лет) печатались сначала в газетах из номера в номер отдельными главами.

«Жажда большого тиража» была изначально свойственна детективу и вообще всей приключенческой литературе. Учитывая, однако, что и газеты тогда читались далеко не каждым горожанином, не говоря уже о крестьянине, следует все же считать преимущественными потребителями развлекательной литературы буржуазные слои населения.

[1] Мы не принимаем здесь в расчет, естественно, публикаций апокрифических мемуаров реальных лиц вроде Видока, поскольку к художественному жанру они прямого отношения не имеют.

В угоду этим своим основным читателям пассивный романтик Габорио лишил Лекока и большого интеллекта, и благородства, свойственных Дюпену у Эдгара По, который лишь «из любви к искусству» занимался иногда разгадкой криминальных шарад. Лекок у Габорио представлял собой только мастера своего ремесла, наемного работника, слугу.

Произведения Габорио вызвали массу различных подражаний. Во Франции появились Монтепен, Буагобе, Шоветт, отец и сын Февали; в Соединенных Штатах — коллектив авторов, создавших образы детективов-бизнесменов, владельцев частных сыскных агентств, «дублировавших» полицию, Ната Пинкертона и Ника Картера.

Принципиально новые черты в народившийся жанр внес англичанин Артур Конан Дойль. Выработав собственное оригинальное идейно-художественное наполнение жанра, он не только вывел своего профессионала-детектива из официальной полиции, но и противопоставил его ей в качестве частного сыщика. Он наделил своего героя Шерлока Холмса высокоразвитым интеллектом, великолепными аналитическими способностями, фанатической влюбленностью в свое занятие, непритязательностью и аскетизмом, гуманностью и сочувствием к невинно страдающим людям, какое бы «низкое» общественное положение они ни занимали, презрением к властям, чинам и богатству.

Конан Дойль доказал, что детективный жанр находится в таком же движении и развитии, которые свойственны любым другим областям общелитературного процесса. Он показал, кроме того, что сам пассивный романтизм отнюдь не являет собой окаменевшие формы и способен подчас в чем-то даже выходить за свои «законные» пределы (это, впрочем, еще раньше засвидетельствовал «приключенец-развлекатель» Александр Дюма-отец). Диалектика конкретного развития жанра вскрыла диалектику эволюции общего направления.

После Конан Дойля только на английском, французском и немецком языках было написано свыше миллиона детективных романов и рассказов. Однако до уровня его мастерства поднялись очень немногие авторы, прежде всего Гилберт Честертон, создатель образа скромного мудреца патера Брауна, и ныне здравствующий Жорж Сименон, чей инспектор Мегрэ подкупает своей простотой и демократичностью, выгодно выделяющей его из среды расплодившихся «сверхчеловеков».

С известной условностью последователями Конан Дойля можно назвать дебютировавших в конце 20 — начале 30-х годов А. Кристи, Э. Беркли, Д. Гарднера, С. Вэн-Дайна, Э. Квина и других писателей, отличающихся разными степенями способностей, собственной манерой сюжетосложения, завязывания и распутывания загадок преступлений. Но никто из них не создал, подобно Конан Дойлю, общепризнанного нарицательного героя, а их главные персонажи — служивые полицейские агенты и юристы, частные сыщики, просто

молодцы-любители,— как правило, лишены демократичности и интеллектуальности.

Некоторые современные зарубежные и советские критики расценивают произведения перечисленных авторов как последнее литературное «прибежище» пуританской или консервативной традиции, как попытку возвести барьер — хотя бы в воображении и развлечении — между сохранившимися представлениями об упорядоченной, благополучной жизни и воцарившимся реальным социальным хаосом. В этом смысле «традиционный» детективный жанр выполняет роль своеобразного героического эпоса буржуазного искусства. С одной стороны, он свидетельствует о катастрофическом неблагополучии поздней западной цивилизации, а с другой — создает для нее воображаемых защитников, способных неизменно выигрывать все воображаемые битвы. Перенесение положительного, героического начала в сферу воображаемого и противопоставление ему лишь косвенно отражаемой сферы зла подчеркивают пассивный характер подобного романтизма с его *исключительно утешительными* функциями, придают этому буржуазному эпосу XX в. своего рода лубочную окраску.

Этот лубочно-героический эпос никогда не существовал в изолированном и рафинированном виде: дешевая бульварная «пинкертоновщина» и художественно ценная «шерлокиада» свидетельствовали о его внутритипологических противоречиях, частых срывах и редких выходах за свои пределы. Затем в детективном жанре стала намечаться антигероическая, антилубочная, антиэпическая тенденция, которой в будущем, а именно в наше время, суждено было в грубо вульгаризированном, трансформированном виде породить третью, целиком покоящуюся на ницшеанских воззрениях, модификацию — *активный нигилистический псевдоромантизм.*

.Зародившаяся в конце 20 — начале 30-х годов антилубочная тенденция в детективном жанре не может быть причислена ни к пассивному романтизму, поскольку была проникнута скорее критико-реалистическим мировосприятием, ни вообще к буржуазной массовой литературе (несмотря на общедоступность и развлекательность), ибо она не несла в себе конформистского идеологического содержания. Родоначальниками этой тенденции явились американцы Дэшиел Д. Хэммет, создатель знаменитого «Мальтийского сокола», и Раймонд Чендлер. Последний в следующих словах сформулировал свое понимание антибуржуазного детектива: «Автор-реалист пишет в своих романах о мире, в котором убийцы и гангстеры правят нацией и городами, в котором отели, роскошные дома и рестораны находятся во владении людей, получивших свои деньги нечестными, темными путями, в которых кинозвезды могут быть правой рукой известного убийцы; о мире, в котором судья отправляет на каторгу человека только за то, что в кармане у него обнаружен кастет, в котором мэр вашего города поощрял убийцу, используя его как

инструмент для добывания больших денег, где человек не может пройти по темной улице без страха. Закон и порядок — вещи, о которых мы много говорим, но которые не так-то просто вошли в наш быт... Это не очень устроенный мир, но мы в нем живем. Умные, талантливые писатели могут многое вынести на свет божий и создать яркие модели того, что нас окружает» *.

В наши дни наиболее, пожалуй, ярким представителем этой *разоблачительной тенденции* стал Жорж Сименон.

Формирование другой, противостоящей ей, *реакционной тенденции* приходится на конец 40-х и на 50-е годы, то есть на период «холодной войны» в международной политике империализма. Именно в это время ведущим героем буржуазного массового искусства и литературы выступил некий «сверхчеловек» ницшеанского толка. Он, конечно, существовал и прежде в тех или иных обличьях (например, в 30-е годы доктор Мабузо немецкого писателя Норбера Жака, экзотические персонажи Секса Ромера из «Золотого скорпиона» и т. д.— романов не о раскрытии преступлений, а об их идеализации и воспевании). Однако романтизация насилия, жестокости и суперменов-преступников представляла собой все же «криминал» в детективном жанре и не была распространенным явлением. За последние же десятилетия именно их усиленная романтизация оказалась главенствующим мотивом, и прежняя презрительно-нарицательная детективная «пинкертоновщина» уступила место шпионской «бондовщине».

Имя вымышленного секретного агента Джеймса Бонда, созданного фантазией покойного английского писателя Яна Флеминга, стало теперь тоже нарицательным. Более тридцати лет непрестанно размахивает Джеймс Бонд знаменем аморализма и жупелом антикоммунизма в мире книгобизнеса. В восьми из четырнадцати книг он сталкивается с опасностью, непосредственно исходящей из СССР, на которого «работает»... весь международный терроризм. Ну как тут не понять особое пристрастие к Бонду Рональда Рейгана, тем более что мифический персонаж давно сошел со страниц желтых книжек и превратился в обобщенный идеал, идол реакции! Сойдя с бумажных страниц, он надолго воцарился на киноэкранах (последняя серия его «саги» была выпущена в 1983 г.), а в качестве символа «политического бондизма» проник чуть ли не во все сферы общественного сознания Запада.

Этот герой, как и подобные ему, демонстративно противопоставлен всякой общепринятой нормативности — психологической, моральной, даже физической, не говоря уже о гражданской и социальной. Он весь соткан из иллюзорных крайностей — абсолютной свободы, беспредельных возможностей, неограниченной энергии. Эволюция этих отвлеченных (обесчеловеченных) понятий привела к

* Crime in Good Company. L., 1959, p. 103—104.

окончательному вытеснению у него интеллекта, к гиперболизации грубой силы, жестокости. Всесторонне развитый ум «традиционных» сыщиков, их нередкие великолепные аналитические способности, питавшиеся обширными и глубокими знаниями в самых различных областях, заменены простой находчивостью, знания — не имеющей границ самоуверенностью, гуманность — пренебрежением к социальным «низам», нередко расизмом и садизмом.

Сохранив в отдельных случаях противопоставление частного сыщика полиции, создатели «модернизированных» детективных произведений использовали это не столько для насмешек по адресу представителей властей (что было характерно для Конан Дойля), сколько для прославления инициативы и всепобеждающей энергии предприимчивого сыщика, ремесло которого превратилось в разновидность бизнеса. Именно здесь пролегла граница качественного отличия, давшая основание английскому критику Р. Менвеллу заметить, что детективы теперь стали не чем иным, как вывернутыми наизнанку гангстерами, с которыми они могут соперничать и по количеству проливаемой крови. (Взаимообратимая связь сыщика и преступника особенно проявляется в так называемых триллерах, призванных вызывать у читателя страх. В них на передний план выдвинут уже преступник, и место тайны, процесса раскрытия преступления заняло оно само во всех ужасных, жестоких и кровавых подробностях.)

Характеризуя критико-реалистический роман Д. Хэммета «Мальтийский сокол» (продолжателями этой прогрессивной тенденции в детективном жанре выступают своими лучшими произведениями такие современные писатели, как Фридрих Дюрренматт или Адам Холл), профессор Колумбийского университета в Нью-Йорке Лео Гурко отмечал, в частности, что в целях обличения буржуазного общества Хэммет наделил всех своих действующих лиц смертельной враждой друг к другу. Вражда выступает в их жизни чем-то самодовлеющим, как вражда между животными; в ней нет ничего личного. Это дух конкуренции в борьбе за существование, схватка между противниками, которые руководствуются законами, не имеющими ничего общего с любовью или ненавистью, мнениями или убеждениями. Подобный сугубо биологический эгоцентризм лучше всего выражен в образе главного персонажа романа Сэма Спейда. Когда его компаньона по сыскному агентству убивают во время расследования очередного дела, он расстраивается, но не из жалости к убитому, а из опасения, что если ему не удастся быстро поймать убийцу, то это пагубно отразится на его бизнесе. Он находится в любовной связи с красивой клиенткой, но когда обнаруживает, что она и есть убийца, то, не колеблясь, отдает ее в руки полиции. Не из уважения к закону и не из желания содействовать правосудию или отомстить за убитого компаньона, а просто чтобы спасти свою собственную шкуру: он рассудил, что его возлюбленная не остановится перед тем,

чтобы когда-нибудь убить и его, если это потребуется для осуществления ее целей. Хищным азартом заражены и полицейские. Они так же безжалостны и так же склонны прибегать к крайним мерам, как и те, кого они преследуют. Так, все стороны в романе, включая полицию, приобретают одинаковую аморальную окраску. «Граница между цивилизацией и дикостью начинает стираться, и даже состоящие на государственной службе агенты цивилизации лишаются своих функций, которые сводятся постепенно к пустой формальности» [1].

Конкретный пример «Мальтийского сокола» убедительно свидетельствует, что детективный жанр способен ставить важные социальные и морально-политические проблемы. Неправомерно поэтому оценивать его упрощенно, как это часто делается (о чем можно судить по теории Адорно об универсальной «стереотипности соотнесения» жанров вообще и их восприятия).

Отрицательные черты, которыми наделил Хэммет своих антигероев, оказались у псевдоромантиков вывернутыми наизнанку и уже со знаком «плюс» служат прославлению супергероев. Ян Флеминг, Микки Спиллейн и их сподвижники, возведя насилия и убийства в объект и субъект своего сочинительства, лишили детектив всякого намека на человеческое содержание и одновременно всякого элемента художественности. Их супергерои — будь то шпионы или гангстеры — не несут с собой никаких разоблачительных проблем реального мира. Грубая сила, индивидуализм и эгоцентризм в этих детективах всячески идеализируются и эстетизируются.

В отличие от героя пассивного романтизма, сверхгерой должен отныне не только развлекать и отвлекать, но и воспитывать, внушать политические и социальные симпатии. Для этого пришлось поместить супермена в нравственный вакуум, где все дозволено и где властями выдаются иногда официальные «права на убийство». Лишенный нравственных антагонистов (обязательно присутствовавших у пассивных романтиков), главный персонаж с легкостью возводится на пьедестал для подражания.

Будучи лишенным истинного эстетического совершенства, подлинной глубины и возвышенного пафоса, псевдоромантизм как типологическая категория и тем более как стиль художественного (точнее, псевдохудожественного) выражения тоже не остается неизменным и однородным. Внутри него происходит непрерывная эволюция содержания и формы, а часто и прямая борьба различных тенденций. Нередко, например, слияние условно-стилизующих приемов и языка псевдоромантизма с внешним жизнеподобием и бездуховностью неонатурализма. Подобная стилевая эклектичность сочетается в идейно-тематическом контексте, как правило, с прагматистским конформизмом и неприкрытым культом материального

[1] *Гурко Л.* Кризис американского духа. М., 1958, с. 190.

успеха, обогащения, ставшего своеобразным мерилом «достоинств» суперменов.

Именно в направлении поэтизации буржуазных ценностей идет эволюция псевдоромантизма послевоенных десятилетий. Это не может не вызывать негативной реакции у ряда художников, стоящих даже подчас на тех же исходных позициях общеромантической идеологии, но более последовательно придерживающихся традиций «доброго старого романтизма», его идеалов и мечтаний, представлений об общественном устройстве и стремлений к личностному самосовершенствованию.

Эстетизация насилия, и прежде всего гангстеризма, в псевдоромантических произведениях не имеет ничего общего с поэтикой истинного романтизма. Она оказывается здесь возможной только в силу глубокого искажения истинного смысла трактовки этой тематики. В одних случаях открыто пропагандируются буржуазная «законность» и «правопорядок», всесокрушающая сила и мудрость которых призваны оправдать существование огромного полицейско-чиновничьего аппарата (а попутно и замаскировать его настоящее предназначение — охрану привилегий господствующей олигархии). В других случаях защита существующего правопорядка проводится в более завуалированной форме: полностью игнорируя социальные истоки изображаемых преступлений, их объясняют исключительно особенностями натуры, психики определенной категории людей, не вскрывая причин, такую психику породивших.

Подобный вывод противоречит правде жизни и противостоит лучшим реалистическим произведениям литературы и искусства. Стремление к оправданию порочных устоев капиталистического общества и приводит ряд деятелей буржуазной культуры к абсурду: к идеализации и романтизированию бандитизма, изображению его в качестве «всего лишь» одного из возможных способов обогащения. Постигающее убийц возмездие воспринимается просто как неудача, несчастливая случайность; зато натуралистически описываемые методы и техника убийств, ограблений, похищений детей, подделки ассигнаций и документов, угона автомобилей, обращения с оружием, обеспечения алиби, обмана полиции вполне пригодны в качестве наглядного пособия и руководства для начинающих преступников.

Характерные примеры в этом отношении могут быть приведены не только из литературы, но и из практики кинематографа, поскольку наряду с экранизациями литературных детективов в послевоенное время все больше начинают доминировать фильмы, поставленные по оригинальным сценариям, то есть не являющиеся «вторичным продуктом». Вот один из таких типичных примеров.

...В сером полумраке раннего утра на кривой и невзрачной улочке происходит автомобильная катастрофа. Тело владельца сгоревшей машины изуродовано до неузнаваемости, но полиция по номерному знаку быстро устанавливает его имя — Жоан Эзморис. Более того,

выясняется, что он был убит до аварии ножом в спину и что несчастный случай — всего только ловкая инсценировка. Допрос людей, близко знавших погибшего, и особенно трех любивших его женщин, которые явились как бы тремя различными «зеркалами», заставляет полицейского инспектора прийти к выводу, что Эзморису из-за расстройства финансовых дел было выгодно выдать себя за мертвого. Инспектор расставляет ловушку и ловит Эзмориса. Дальнейшее расследование показывает, что тот при самозащите случайно убил какого-то бандита, а затем втащил его труп в свою машину. В конце концов Эзмориса оправдывают...

В общем, довольно банальная уголовная история, рядовой детектив, который для запутывания сюжета построен по известной формуле: не убийца, а убитый виновен. Зрителям предлагалось только восхищаться действиями представителя властей, опытного инспектора, раскрывшего преступление.

Однако так ли это? Действительно ли было раскрыто преступление в португальском фильме «Три зеркала», содержание которого здесь вкратце изложено? Разве Эзморис заслуживал оправдания?

Допустим, что он нечаянно убил бандита, защищая собственную жизнь. Но ведь ему потребовалось во что бы то ни стало исчезнуть, выдать себя за покойника. Кто, кроме преступника, может в этом нуждаться?

Эзморис — финансист, бизнесмен, и авторы не пожалели красок на его портрет. Он обладает и незаурядной силой воли, и решительностью, и умением расположить к себе людей, но все свои способности использует только в целях обогащения. Одна из его очередных деловых операций — создание дутой нефтяной компании, которая должна была выкачивать не черное золото из недр земли, а хрустящие банкноты из карманов доверчивых вкладчиков,— по стечению обстоятельств потерпела неудачу. Чтобы избежать разорения и избавиться от неприятностей, Эзморис и прибегнул к инсценировке автомобильной катастрофы.

По всем нормальным человеческим законам Эзморис отнюдь не в меньшей мере уголовный преступник, чем бандит, приревновавший к нему свою возлюбленную и покусившийся на его жизнь. Создатели картины поведали зрителям о финансовой деятельности Эзмориса, но сделали это с олимпийской невозмутимостью, даже восхищаясь этой «сильной личностью». Они не раскрыли сути истинного преступления и не осудили бандита-бизнесмена, потому что должны были бы одновременно осудить общество, породившее его, а также извращенные законы, по которым оно управляется.

По той же самой причине остаются до конца не раскрытыми преступления — во всяком случае, их истоки — не только в тех фильмах, где выводятся бандиты-финансисты, но и в тех, где действуют

обыкновенные бандиты. Такие фильмы, как известно, особенно широко распространены. Показательна уже сама мотивировка преступлений, делаемая обычно в уголовных и детективных произведениях.

«Есть в моей крови что-то такое, что делает для меня невозможной жизнь в рамках государства и общества, где существуют силы, перед которыми должна склониться моя сила. Вот почему я стал главарем банды преступников». Эти слова вложены упоминавшимся уже немецким писателем Н. Жаком в уста доктора Мабузо — главного персонажа некогда известного романа и многочисленных фильмов о похождениях кровавого убийцы. Они могли бы послужить эпиграфом для большей части уголовно-детективных произведений, где зрители сталкиваются с той же самой философией: «сильной личности» тесно в рамках обыденного человеческого существования, и, не найдя своей воле созидательного применения, она приходит в столкновение с другими людьми и законами общества.

В фильмах может рассказываться о «подвигах» убийцы-одиночки или убийцы — организатора крупной шайки, терроризирующей целые города, однако почти в каждом случае дается исключительно психологическое объяснение мотивов преступлений. Очень редко западный кинематограф отходит от этой традиции и пытается раскрыть социальные истоки преступности.

«Мы все убийцы,— с горечью писал парижский журнал «Нувель обсерватер».— Поглядите на успех фильмов и романов на темы уголовщины. Вспомните, чему посвящены программы телевидения и первые полосы газет. Обратите внимание на увлечение murder-parties (играми в убийство.— *Л. К.),* которое пришло к нам из Америки... И вот уже в жаркую летнюю ночь в ребенка стреляют из винтовки, словно в кролика. Между игрой в убийство и преднамеренным убийством грань неопределенная...» * А британская пресса в связи с выходом фильма о «респектабельных» гангстерах «Выжать все» с иронией отмечала тенденцию «показать наш образ жизни через наш образ смерти».

Особенно часто отстаивается право на преступление в так называемых психологических уголовных драмах, отличающихся главным образом тем, что их герои не являются преступниками-профессионалами. В фильме «Двойная страховка» рассказывается, как красивая женщина завлекает молодого страхового агента и вместе с ним совершает убийство своего мужа, предварительно дважды застраховав его жизнь. Зритель следит, как они продумывают, тщательно разрабатывают свой план и подготавливают себе алиби; он становится очевидцем всех деталей убийства, переживает вместе с убийцами все сомнения, опасности и тревоги.

Le Nouvelle observateur, P., 1983, 5 aout.

Примерно столь же хитроумно построены американские фильмы «Почтальон всегда звонит дважды», «Женщина в окне» и множество других. И мало толку в том, что в финале скороговоркой говорится о возмездии,— ведь любой человек на Западе знает (хотя бы из газет), сколько преступлений остаются нераскрытыми. Постигшее киноубийц возмездие воспринимается просто как несчастливая случайность.

Подобного рода фильмам для большей «привлекательности» нередко придается налет мелодраматизма. Собственно говоря, этот налет бывает свойствен не только уголовно-детективным сюжетам, но и любым другим.

Культ случая и рока

Мелодраме принадлежит особая роль в эволюции как пассивного романтизма, так и — хотя в меньшей степени — современного активно-нигилистического псевдоромантизма. Определяется эта роль самим характером мелодрамы как типологического феномена, начиная с ее генезиса и последующего синтезирования с иными жанрами или эксплуатации их специфики и кончая спекуляцией на чувствах людей.

Многие отличительные черты литературной и кинематографической мелодрамы оказались унаследованными от театральной, которая зародилась примерно два столетия назад. Вначале мелодрама в европейском театре имела прогрессивную направленность, поскольку несла в себе элементы протеста против феодальных форм классового угнетения и классовой несправедливости. Однако после того как буржуазия пришла к власти, мелодрама утеряла это социально-общественное звучание, обрела типичную пассивно-романтическую направленность. Ее содержание замкнулось в узких рамках семейных, личных, любовных отношений.

Почти все мелодрамы до удивления похожи друг на друга по принципам сюжетосложения и распределения сюжетно-функциональной нагрузки, которую несут их герои. Поэтому нет необходимости углубляться ни в театральные, ни в такие литературные примеры прошлого столетия, как творчество Поль де Кока, Евгении Марлит, Элизабет Вернер и множества других писателей. Отметим только, что уже тогда каноны мелодрамы подвергались резкой критике и осмеянию в профессиональной прессе. Один из парижских журналов так сформулировал ее рецепт: «Возьмите двух симпатичных персонажей и одного из них сделайте жертвой, а другого преданным псом, который его спасает; присоедините к ним третий, отталкивающий персонаж и дайте этому зловещему фарсу развязку, в которой «вору по делам и мука», прибавьте несколько острокомедийных черт, несколько беглых штрихов из текущей жизни, злободневных намеков на политические, религиозные или социальные события; рассыпьте смех и слезы; приправьте все это песенкой с легко

запоминающимся припевом. Пять действий и поменьше антрактов» [1].

В литературе и театре XX в. мелодрама в «чистом» виде появлялась уже реже. Зато она бурно расцвела в эскапистском киноискусстве.

Как в театре и в романах прошлого, здесь в большинстве случаев тоже действовали однотипные персонажи: обиженная судьбой героиня, преследователь-злодей, благородный защитник.

Примером может служить американский фильм 1937 г. «Мадам Икс», по образу и подобию которого десятилетия спустя была выпущена египетская картина «Неизвестная женщина». О ней мы и будем говорить, поскольку она была в советском прокате, а голливудский подлинник отнюдь не лучше.

В «Неизвестной женщине» присутствуют чуть ли не все непременные атрибуты мелодрамы: и романтическая любовь с первого взгляда, и несчастная судьба героини, и способные выжать слезу у зрителя переживания. И судьбами людей правит здесь слепой случай: полиция случайно арестовывает героиню в доме у преступника; через двадцать лет адвокатом героини случайно оказывается ее собственный сын и т. д. Есть в фильме й нелогичность в поступках действующих лиц, отсутствие элементарных психологических мотивировок и убедительности: безмерно любящий свою жену герой сразу, без всяких доказательств, верит в измену и, даже не переговорив с ней, бросает ее; ни в чем не повинная героиня считает, что опозорила своего сына и потому не должна показываться ему на глаза; на суде, обвиненная в убийстве, она не хочет ни слова сказать в свою защиту, но под конец вдруг, по воле сценариста, меняет свое решение и рассказывает всю историю, не называя лишь имен.

Много в фильме сцен, рассчитанных на чисто внешний эффект. Наивно и прямолинейно обрисованы и сами характеры персонажей фильма: сверхблагородная, сверхчестная и сверхнесчастная героиня, преданная ей до гроба подруга, жестокий и страшный злодей и т. п.

Мелодрамы подобного типа не имеют ничего общего с реальной действительностью. А их откровенная мораль, гласящая, что благородство и честность всегда вознаграждаются, несет в себе великую ложь, ибо прямо противоречит принципам, на которых строится породившее такое искусство буржуазное общество. Ложность морали и этических норм мелодрамы прослеживается во всех без исключения ее разновидностях, будь это фильмы из городской или сельской жизни, музыкальные картины, экзотические «колониальные» или библейские боевики.

Механическое деление героев на хороших и плохих, изображение преувеличенных чувств, слезливый сентиментализм (им до

[1] Revue d'art dramatique, P., 1897, novembre.

предела напичкан почти любой фильм такого рода) — все это свидетельствует о том, что мелодрама рассчитана на «упрощенное восприятие», предназначена для «незрелого ума» массового зрителя.

В кинематографе мелодрама быстро завоевала прочные позиции прежде всего потому, что даже ограниченный, индивидуалистический протест ее героев против той или иной житейской несправедливости создавал видимость демократической и гуманистической направленности.

Кроме того, мелодрама претендует быть красноречивым проповедником и терпеливым исповедником, чем призвана располагать к себе людей и доносить до них нетленные добродетельные истины. И хотя борьба за справедливость, которую ведет герой, неизменно носит личный и внесоциальный характер, она все же вызывает симпатии и сочувствие зрителей, безуспешно жаждавших встретить справедливость в окружающей их действительности.

В очерке «Народный театр» Ромен Роллан писал в связи с этим: «Народный зритель не по наивности, а потому, что он душевно здоров, хочет найти в театре подтверждение «присущей каждому внутренней уверенности в конечной победе Добра»; и это хорошо, что он хранит в себе такую уверенность, ибо она — необходимая для жизни сила и первое условие прогресса» [1]. Но одновременно Ромен Роллан вынужден был признать, что мелодрама — это «львиная шкура, под которой скрывается ничтожество», что она «довольствуется весьма дешевыми эффектами», «напоминает арлекина в пестром наряде» и «не дает себе труда ни думать, ни изучать, ни наблюдать», что в ней «нет ни правдивости, ни честности», что она только «эксплуатирует публику». «Примиряясь со многим в жизни и даже отчаиваясь во многом, народ исполнен требовательного оптимизма по отношению к героям своих мечтаний, и он страдает от мрачной развязки. Значит ли это, что ему нужна плаксивая мелодрама с благополучным концом? Конечно, нет. Эта грубая ложь действует на народ, как снотворное или наркотик, способствуя, подобно алкоголю, поддержанию в нем косности. Отдых, которого мы хотим от искусства, не должен ослаблять духовную энергию. Наоборот!» [2]

Изобретенная некогда для посрамления злодейства и для воспевания добродетели, мелодрама постепенно претерпела на Западе сильные изменения, но основные ее характерные черты — изображение преувеличенных человеческих чувств и страстей, культ случая и рока как вершителей судеб людей — остаются незыблемыми. Даже при переделке классических произведений мировой литературы буржуазные кинематографисты ухитряются все сводить к какой-нибудь тривиальной сентиментально-любовной истории. Так неоднократно случалось, например, с романами «Анна Каренина» Л. Н. Толстого, «Мадам Бовари» Г. Флобера, «Американская траге-

[1] *Роллан Р.* Собр. соч. В 14-ти т. М., 1958, т. 14, с. 243.
[2] Там же, с. 185, 186, 232—233.

дия» Т. Драйзера, «Добыча» Э. Золя и т. д., из которых тщательно выхолащивалось их социально-общественное содержание. В результате они выглядели на экране до предела опошленными, пустыми.

Подчас печать псевдоискусства лежит на мелодрамах, которые ставят и талантливые режиссеры. Создатель «Крестного отца», известных фильмов «Разговор» («Подслушивание»), «Апокалипсис наших дней» Фрэнсис Форд Коппола выпустил в 1982 г. мелодраму «От всего сердца», показанную год спустя вне конкурса на XIII Международном кинофестивале в Москве. Если оставить в стороне некоторые технические новинки, которые были использованы режиссером при съемках, и претензию на стилевое эстетство, то окажется, что традиционные мелодраматические каноны сковали возможности Копполы, всегда ищущего нехоженые пути. Банальный сюжет картины говорит сам за себя.

...Где-то на окраине американской столицы увеселений Лас-Вегаса обитает молодая пара. Совместная жизнь уже стала пресной для нее, и герои фильма часто ссорятся из-за пустяков. Случайно она знакомится с красавцем официантом. Они сближаются и даже решают вместе полететь на экзотический курорт Бора-Бора. Герой, работающий в транспортной компании, так же случайно встречает красавицу манекенщицу. Все любовные утехи аранжируются красиво поставленными музыкальными номерами с песнями и танцами. Но... судьба есть судьба, и «предопределение» все возвращает на круги своя. Метафизическая логика мелодрамы, вопреки логике характеров и поступков персонажей, заставляет сначала раскаяться героя и униженно, при всем честном народе умолять прямо на трапе самолета свою прежнюю подружку отказаться от красавца любовника, экзотического курорта и вернуться в их прежнее скромное гнездышко. Она отказывается, и он с тоской во взоре возвращается домой. Но не проходит и нескольких минут, как на пороге возникает одумавшаяся в самый последний момент совестливая подружка...

Фильм «От всего сердца» лишь подтверждает, что из всех существующих киножанров мелодрама, пожалуй, наиболее приспособлена к тому, чтобы вуалировать ничтожество мысли мнимой значительностью изображаемых событий и человеческих чувств. Это подтверждает и практика кино более давних лет. Например, весь пафос французского фильма «Истина» заключается в доказательстве того, что легкомысленная героиня Доминика все же любила убитого ею Жильбера.

Бывшие также в советском прокате французский фильм «Разбитые мечты» с современной «золушкой» в качестве центрального персонажа, американский «Самый маленький бродяга» с идиллическими персонажами, голландский «Ребенку нужна любовь», английский «Слезы сироты» отличались друг от друга по фабуле, но были схожи в одном — в стремлении или заинтриговать зрителя тривиальными любовными переживаниями, или вызвать у него чувство

жалости какой-нибудь трогательной историей о беззащитной девушке, ребенке или несчастном животном. Все это испытанные приемы, но не так уж трудно разобраться в их фальши. Любовь в мелодраме, как правило, не затрагивает духовного мира героев и ограничена простым физическим влечением. Что касается мелодраматической «жалостливости», то она лишь унижает человека, так как вызывается состраданием к физической, нравственной или социальной ущербности героя. И хотя в финале судьба этого героя в большинстве случаев устраивается и он полностью или частично добивается своих целей, неполноценность его остается, а жизнь изменяется к лучшему только благодаря добросердечию и благородству богатых покровителей.

Бывает, что мелодрамы приобретают широкую популярность благодаря мастерству режиссера, актеров, композитора. К их числу принадлежат «Любовная история», известные советским зрителям «Крамер против Крамера», «Чествование», «Стол для пятерых». Западная критика окрестила их всех «новой мелодрамой», поскольку главными персонажами здесь выступают не женщины, как прежде, а мужчины.

Модернизированные в той или иной степени традиционные формы мелодрамы, те или иные штампы этого жанра часто привносятся в картины, казалось бы, совсем неподходящего содержания. Во многих фильмах они служат прозрачным кружевом для секса и эротизма. Как известно, «сексуального жанра» нет, и соответствующие эпизоды вводятся преимущественно в сюжеты мелодрам и комедий. Преимущественно, но не исключительно. Западногерманский журнал «Синема» в статье «Древнейшая тема в мире» с полным основанием отмечал: «Эротический фильм — ровесник кинематографу. Однако он не стал самостоятельным жанром. Он использует все стилистические средства и повествовательные формы — от кинокомедии до трагедии — для того, чтобы воплотить свой фетиш — секс. Если в начале своего развития кино только слегка приоткрывало завесу сексуальности, дразня воображение зрителей, то теперь оно скинуло все и всяческие ее покровы» [1].

Для «сексуальной мелодрамы» последних лет наиболее типична, пожалуй, так называемая женская беллетристика, начало лавине которой положил в 1972 г. роман Кэтлин Вудивисс «Пламя и цветок». Это мнимо романтическое чтиво бывает до предела насыщено изнасилованиями, изменами, проституцией. Нередко оно трансформируется и в зрелища (одним из скандально нашумевших явился, например, фильм «Долина куколок»).

Не могло западное кино пройти и мимо «эротоклассики», вроде романа Д. Лоуренса «Любовник леди Чаттерлей». Роковые случайности (тяжелое ранение хозяина поместья Чаттерлей на фронте в

[1] Cinema, Hamburg, 1981, April.

первую мировую войну), тривиальные не только образы, но и ситуации (адюльтер жены со слугой, переживания мужа) ничем не выделяют это произведение из обычных мелодрам. Однако авторские акценты на эротические детали стяжали ему в свое время скандальный успех у читателей. Поставленный в 70-х годах одноименный фильм имел уже отнюдь не адекватный резонанс у зрителей, которые «и не такое видывали». Тогда вскоре была выпущена картина «Юная леди Чаттерлей» о неизмеримо более «смелых» похождениях племянницы прежней героини, происходящих преимущественно в том же самом поместье, в котором сам воздух «пропитан духом секса».

Вообще-то часто одной экранизацией «подходящего» литературного первоисточника дело не ограничивается, она искусственно наращивается произвольными сценариями (причем не только в мелодраме, но и в других жанрах — достаточно вспомнить «Тарзана», «Франкенштейна» или «Дракулу»). Так произошло и с фильмом «Эммануэль» во Франции. Поскольку в одной из серий-продолжений роль нимфоманки сыграла негритянская актриса, эта версия получила название «Черная Эммануэль». А вышедшие тут же в Италии ее подновленные версии — «Новая черная Эммануэль» и «Желтая Эммануэль».

Неизмеримо больше выпускается, конечно, подобного рода фильмов вне каких-либо сериалов и без литературных первооснов. Об их амплитуде свидетельствуют уже названия: от американской «Первой любви» до французской «Эротико-сексуальные игры». Рекламные же анонсы выдержаны в духе самых низких мистификаций массовой культуры. Вот некоторые образчики:

Самый эротический фильм года — «Ралли веселых красавиц».

Непревзойденный мастер эротизма Беназераф представляет фильм «Развращенное отрочество».

Девочки распоясались: «Маленькие распутницы».

Дьявольски распутный фильм для искушенных взрослых — «Кроватям нужны пружины».

Совершенно очевидно, что подобная тематика пустила в западном кино необычайно обильные и глубокие корни. Она зачислена в активный идеологический арсенал буржуазной пропаганды и служит не только коммерции, но и политике отвлечения от реальной социальной действительности. Романтика человеческих отношений, низведенная до «сублимации эротики», используется как средство переключения интересов людей, прежде всего молодежи, с общественных на деформированные интимно-личностные.

Путь деградации, проделанный пассивно-романтической мелодрамой, воистину примечателен Если на первом этапе развития в литературе и кино этого жанра чаще встречались герои «голубые» и высоконравственные, то затем чашу весов заметно перевесили герои тоже «голубые», но безнравственные.

Особенно бурное развитие получили каноны мелодрамы в *историческом жанре.* В какие бы времена ни происходило действие, несмотря на все различие эпох, костюмов, имен, суть всех этих романов, повестей и фильмов одна и та же.

Один из признанных классиков историко-приключенческих и одновременно мелодраматических произведений Райдер Хаггард откровенно признал в романе «Лейденская красавица», что мелодраматическая сентиментальность есть «порождение праздных часов и тщеславия». В основу подобных произведений кладутся одни и те же законы построения пассивно-романтической мелодрамы.

Обычный мелодраматический сюжет развертывается здесь лишь на материале более или менее отдаленной эпохи. О любом историческом персонаже повествуется главным образом, а иногда и исключительно как о частном лице, игнорируя его общественную деятельность и подменяя историческую тему абстрактно-моральной.

Подмена фактов вымыслом, а социальной истории — интимной жизнью (преимущественно монархов и правителей), изображение исторического лица в «ночном колпаке и домашних туфлях» являются принципом буржуазного историко-биографического жанра (фильмы «Частная жизнь Елизаветы и Эссекса», «Виктория Великая», «Сердце королевы» и т. п.). Исторический колорит создается при помощи соответствующих декораций и костюмов, служа лишь фоном для развертывания банального мелодраматического сюжета.

Даже те фильмы, которые не относятся к разряду развлекательных «костюмных» мелодрам, а преследуют более серьезные цели, не показывают правильно эпоху и ее представителей. Примером в этом отношении может служить американская картина «Восход солнца в Кампобелло», посвященная Франклину Рузвельту. Богатство исторических событий, связанных с именем бывшего президента США, открывало перед авторами широкий выбор тем, ассоциаций, обобщений, выводов. На деле же фильм оказался длинным рассказом о прикованном к креслу больном отце добропорядочного провинциального семейства. Значительная историческая правда подменена в картине ничего не говорящим и никому не нужным мелким бытовым правдоподобием.

Здесь мы подходим ко второй важнейшей причине псевдоисторизма буржуазного исторического (или биографического) фильма. Если первая заключается в том, что подлинный историзм приносится в нем в жертву внешней занимательности и что громкие имена используются в спекулятивных целях в качестве «острой приправы» к надоевшим зрителям обычным мелодраматическим сюжетам, то вторая причина более глубокая. Речь идет о *тенденциозном* и *целеустремленном искажении* исторической правды.

В развлекательных безделках о королях и принцессах за ширмой мелодраматической сентиментальности кроется презрение к народным массам, а часто прячется и тема вины последних во всех

несчастьях «благородных героев». В тех картинах, где находят уже непосредственное отображение социально-политические события эпохи, все революционные движения неизменно рисуются в самом неприглядном виде. Так, в голливудском фильме «Мария-Антуанетта» поносилась Великая французская революция, в «Распутине и императрице» содержалась беспардонная клевета на русский народ.

Даже в один из наиболее значительных и интересно сделанных исторических западных фильмов «Вива Вилья!», правдиво показывавший тяжелое положение крестьян и сумевший передать пафос восстания мексиканского народа в начале XX в., искусственно введены мотивы личной мести. В нем подчеркнуты жестокость восставших и, главное, их неспособность править страной после захвата власти. Все это привело к искажению образов вождей революции, к ложному толкованию ее причин и характера.

Стремление доказать бессмысленность и варварство революционных движений значительно откровеннее проявилось в другом американском фильме — «Вива Сапата!», посвященном еще одному эпизоду той же мексиканской революции. Образ национального героя Мексики Эмилиано Сапаты, который, по свидетельству историков, «никогда не сдавался, никогда не терпел поражения, никогда не прекращал борьбы», в этом фильме искажен до предела: он примитивен и звероподобен, а достигнув победы, сам отказывается от власти, так как не имеет никакого представления об элементарных государственных делах.

У многих советских зрителей еще свеж в памяти образ Спартака, созданный американским актером Керком Дугласом. Симпатии и актера и постановщика фильма Стэнли Кубрика явно на стороне легендарного героя, чье имя давно стало нарицательным. Но сама кинодраматургия этого образа построена так, что уже ничьи усилия не в состоянии предотвратить искаженное восприятие его с экрана. Достаточно перечислить только некоторые отступления от исторической правды, чтобы разобраться в тенденциозности фильма.

Согласно фильму, Спартак с детства был рабом, гнул спину на каменоломне и случайно попал в качестве неопытного ученика в школу гладиаторов. На самом деле Спартак уже был храбрым воином, когда римляне вторглись в его родную Фракию; плененный, он быстро стал одним из первых среди самых грозных гладиаторов. В фильме Спартак терпит поражение на арене и случайно остается в живых; столь же случайно он становится предводителем восставших гладиаторов, ибо мало чем отличается от других невежественных и темных рабов. История же рисует нам куда более возвышенный облик этого народного вождя античного мира. Он славился не только необыкновенной отвагой, но и боевым искусством, редким природным умом, талантом великолепного организатора масс. Спартак тщательно готовил восстание: преуспев в этом, он затем создал дисциплинирован-

ную, мощную армию, с которой сумел на протяжении трех лет громить легионы «непобедимого» Рима. Экранный Спартак, волею судеб став полководцем, так и не смог превратить в профессиональную армию подчиненные ему необученные орды. Мученический конец Спартака на кресте воспринимается как логический апофеоз его мученической жизни. Такой Спартак достоин сочувствия, но не восхищения, он вызывает даже жалость, но отнюдь не преклонение. Ореол страстотерпца уничтожает всякий намек на образец для подражания. Что ж, ведь Спартак был «всего лишь» раб. И фильм Голливуда о нем — это не воспевание героики народного восстания или революции, что соответствовало бы *художественной* правде образа, а скорее миф о роке, о судьбе, о предопределении.

В псевдоисторические фильмы 80-х годов неизмеримо обнаженнее привносятся эротические мотивы; самым показательным примером их может служить «Калигула».

Тенденциозно «переосмысливаются» на экране и романы писателей-классиков. В то время как в своем «Соборе Парижской богоматери» Виктор Гюго поднимал людей из народных низов до трагических высот и высмеивал знать, в американской экранизации этого произведения происходит, наоборот, идеализация верховной власти. В финале картины умирающему предводителю нищих «благоразумный» поэт говорит, размахивая королевским указом: вот ты не хотел меня слушать, поспешил и прибегнул к силе, подняв бунт, поэтому и гибнешь, а король Людовик сам все решил справедливо.

Мораль подобной концовки совершенно очевидна. Не избегли общей участи даже такие, казалось бы, безобидные фильмы, как многочисленные биографические картины о композиторах, музыкантах, певцах. Типичным образчиком может служить фильм «Великий Карузо». Акцентировка на тривиальной любовной истории вместо раскрытия образа замечательного итальянского тенора — это только один из недостатков. Другой заключается в нарочитом искажении жизненных фактов. В фильме говорится в основном о годах пребывания Карузо в США, хотя он попал туда уже в зените своей славы. Экранный Карузо преисполнен восхищения Америкой. Заключительные кадры создают впечатление, что Карузо и умер в Америке. На самом деле в США итальянский певец был объектом жестокой эксплуатации со стороны театральных дельцов. Измученный и больной, он разорвал все кабальные контракты и в 1921 г. возвратился в Италию, где в том же году умер в возрасте 48 лет. Очень слаб фильм в художественном отношении; его украшают только великолепный голос Марио Ланца, исполнявшего роль Карузо, и умело подобранная классическая и народная музыка.

Псевдоисторизм буржуазного исторического и биографического фильма нашел свое законченное выражение в увлечении *библейской и мифологической тематикой.* Оказывается, куда проще иметь дело просто с легендами, чем с фактами, даже беззастенчиво перевирае-

мыми фактами прошлого. «Десять заповедей», «Бен Гур», «Содом и Гоморра», «79-й год после рождества Христова», «Саломея» и прочие сверхбоевики на протяжении многих лет выбрасывались на международный рынок непрерывным потоком студиями США, Италии и других стран.

Продолжают появляться подобные фильмы и сейчас. Причем в суперколоссе «Битва титанов» даже выведены непосредственно и Зевс, и Афродита, и другие богожители античного Олимпа.

Западное кино стремится ошеломить людей пышными зрелищами неги и эротики, кровавых сражений и сверхъестественных подвигов, увлекательных приключений и диковинных чудес. На сооружение помпезных декораций, на оплату самых модных кинозвезд и многотысячных массовок не жалеются никакие средства. Американский журнал «Ньюсуик» метко назвал известную у нас «Клеопатру» самым дорогим в истории наркотическим снотворным: фильм обошелся в 44 млн. долларов.

Однако даже «Клеопатру» нельзя трактовать в качестве всего лишь наркотической — развлекательной или «снотворной» — безделки. В ней есть свои идеи и даже концептуальный фрейдистский подтекст. Как свидетельствует продюсер картины Уолтер Уенджер в книге, посвященной ее постановке и носящей броское название «Моя жизнь с Клеопатрой», режиссер этого супербоевика Джозеф Манкевич положил в его основу «совершенно новую, современную, психологически обоснованную концепцию», согласно которой Марк Антоний выступает лишь в качестве тени Цезаря, он движется след в след за Цезарем, но терпит всюду поражения — на полях сражений, в сенате и в постели Цезаря. Завоевание Антонием Клеопатры было его единственным триумфом над Цезарем. Но он тут же осознает, что и здесь он не завоеватель, а завоеванный. Именно это и приводит его в конце концов к гибели. Что касается Клеопатры, то Джозеф Манкевич «представлял ее себе как одну из самых первых женщин, добившихся правления над миром мужчин. Она захотела иметь все и ради этого покорила себе сначала первого, а затем второго человека в этом мире мужского успеха. Клеопатра отнюдь не была ребенком с наивными, широко раскрытыми глазами. Она была воплощением женственности, гением в искусстве обольщения мужчин» [1].

Так выглядит психоаналитическая трактовка важнейших событий Древнего Рима и Египта, доминантами в которой выступают диктуемая природой необходимость (Ананке), неодолимые инстинкты любви и смерти (Эрос и Танатос). Общественные институты, представленные в фильме сенатом и его лидерами во главе с Октавианом, лишь внешняя среда, являющаяся, используя слова американского марксиста Г. Уэллса, «только «декорацией» для разверты-

[1] *Wanger W.* and *Hyams J.* My Life with Cleopatra. L., 1963, p. 62—63.

вающейся внутри психики напряженной драмы противоречивых эмоций» [1].

Над Цезарем довлеет рок, слепым орудием которого выступает Брут. По-фрейдистски комплексирующий Антоний (он выведен в образе невротика) приносит на алтарь любви свой долг перед отечеством и бесславно гибнет. Волевая и прекрасная Клеопатра, обуянная в равной степени страстью к власти «в мире мужчин» и эросом, поочередно проигрывает обе ставки — на Цезаря и на его «тень» — и вынуждена покончить с собой, чтобы избежать пленения и казни Октавианом в Риме. За всеми этими личными судьбами в реальной тени остаются движение общественных сил эпохи, подлинное значение действительно происшедших исторических трагедий, которые, конечно, отнюдь не были обусловлены природными агрессивными и сексуальными импульсами их главных действующих лиц. Зато (как не упускает случая подчеркнуть в своей книге У. Уенджер) «точно по Плутарху» ставились эпизоды морских сражений, а по «другому историческому источнику» — сцена смерти Клеопатры, давшей ужалить себя в руку принесенной рабынями в корзине ядовитой змее.

Характерно, что особенно бурное развитие исторической мелодрамы всегда приходилось на наиболее тяжелые для западных идеологов и пропагандистов дни. Причину этого раскрыл еще в период экономического кризиса 30-х годов историк-консультант фильма «Частная жизнь Генриха VIII» Филипп Линдсей, который откровенно заявил, что людям слишком близко пришлось сейчас столкнуться с корявой и пошлой действительностью. Поэтому надо как можно чаще показывать великие достижения прошлого. Исторические фильмы призваны вернуть чувство чести и порядочности, окрасить тусклую жизнь,— короче, «сейчас нам до зарезу нужна романтика».

Эти слова были произнесены полстолетия назад, но они объясняют многое происходящее и в современном западном кино. Они не могут дать ответа только на один вопрос: почему в 30-х годах наряду с массой бутафорских костюмно-исторических мелодрам на экранах все же появлялось немало исторических и биографических фильмов (например, «Великая иллюзия» Ренуара, «Юный мистер Линкольн» Форда, произведения Дитерле «Жизнь Эмиля Золя», «Хуарец»), которые поднимали большую тему критического реализма — тему отношений личности и общества, а в 50—80-х годах подобных картин почти совсем не было.

Причина заключается, очевидно, в том, что ныне в связи с образованием и укреплением мировой социалистической системы еще более углубился идейно-политический кризис буржуазного общества. Хозяева западного кино уже не могут позволить своим мастерам быть правдивыми и объективными даже в оценке фактов

[1] Вопросы философии, 1959, № 12, с. 55.

прошлого, поскольку ход событий реальной истории необычайно поучителен и свидетельствует о том, что силы прогресса в конечном счете всегда одерживают верх.

Все сказанное о мелодраме в ее «современных» и «исторических» метаморфозах характеризует эту распространенную разновидность буржуазного массового искусства прежде всего как продукт пассивного романтизма. Однако эволюция ее форм, подобно рассмотренным выше формам уголовно-детективным, тоже шла к культу «сильной личности», к презрению (и боязни) «масс», «толпы».

В 70-х годах зародилась своеобразная новая модификация мелодраматизма в так называемых *фильмах о катастрофах,* которая по идейной направленности уже тяготеет не к пассивному, а к активно-нигилистическому псевдоромантизму.

Фильмы о катастрофах — явления сложные, гибридные при всей чрезвычайной простоте их тематики и сюжетных построений. Сюжет их ограничивается стихийными — природными или техническими — бедствиями, натуралистически показанными ужасами: от разверзшегося ада на суше или на море из-за чудовищного землетрясения до полыхающего ада в поднебесье, вызванного пожаром, охватившим самый высокий в мире 138-этажный небоскреб. Посвящаются фильмы и адским событиям меньшего масштаба, вроде гибели пассажирского лайнера в открытом океане или космонавта в безвоздушном пространстве, пиратских набегов гангстеров в метро или огромной акулы-людоеда на летние пляжи. Пальму первенства в незамысловатых репертуарных открытиях такого рода держал родоначальник жанра — американский продюсер и режиссер Ируин Аллен. Им были выпущены супербоевики «Гибель «Посейдона», «Подводная лодка Апокалипсиса», «Поднебесный ад». По богатству техники, изощренности приемов ее использования с этими фильмами соперничают английский «Джаггернаут» (семь бомб с часовым механизмом, укрытых злодеями в чреве роскошного теплохода), американские «Землетрясение» (разрушение Сан-Франциско), «Аэропорт-75» (последствия столкновения маленького частного самолета с гигантским «Боингом-747»), «Гинденбург» (взрыв самого большого дирижабля в мире), «Челюсти» (нападение свирепой белой акулы на людей) и др.

По силе и характеру своего эмоционального воздействия подобные произведения сродни традиционным фильмам ужасов, психопатологическим «черным» фильмам (и «черной», или «готической», литературе). Но если эти последние открыто тяготеют к иррационалистическому неонатурализму, то в фильмах о катастрофах дается вполне рациональное объяснение всему происходящему на экране. Этот факт, естественно, значительно усиливает их «ударную» мощь.

У такого рода фильмов не один главный «герой» — демонстрируемая (как правило, безупречно) кинематографическая техника, а «при ней» имеются еще и люди со своими судьбами, взаимоотноше-

ниями, характерами (почти всегда упрощенными). Вот в этой сфере и сохранено иррационалистическое начало романтической идеологии в ее мелодраматическом проявлении.

Рассмотрим в качестве примера «Поднебесный ад» (в остальных, по сути дела, варьируется та же персонажная схема). В нем действуют два «рыцаря без страха и упрека», властвующие над происходящими событиями, не горящие в огне и не тонущие в воде, где гибнут обычные смертные: инженер, по проекту которого строился красавец-небоскреб, и начальник пожарных команд города. Они не только по-альпинистски штурмуют горящие этажи, лестницы и лифты, спасают поодиночке и группами растерявшихся мужчин, паникующих женщин и плачущих детей, но осуществляют кульминационно-финальную и смертельно опасную операцию по взрыву с помощью пластиковых бомб гигантских цистерн с запасами воды, расположенных на самом верху здания. Хлынувшие потоки гасят пламя, этаж за этажом и сохраняют жизнь сотням людей.

Этим двум сверхблагородным и сверхмужественным суперменам противопоставлен в фильме трусливый и эгоистичный негодяй — инженер-электрик, по вине которого и произошел пожар: желая незаконно нажиться, он использовал при строительстве более дешевую проводку меньшего сечения, чем было предусмотрено расчетами. Как и положено в мелодраме, зло наказуется, и отрицательный персонаж бесславно гибнет.

В фильме много слащаво-сентиментальных сцен и эпизодов, как и типично мелодраматических фабульных перипетий с роковыми стечениями обстоятельств, экзальтированными раскаяниями, патетикой самоотвержения. В этом, несмотря на гибридность формы, проявилась тенденция к гиперболизации отличительных черт псевдоромантизма.

Успех фильмов о катастрофах, помимо чисто зрелищной эффектности, объяснялся наркотическим действием, поскольку «катастрофизмы на экране» подсознательно идентифицировались западными зрителями с потрясениями, кризисами, эскалацией насилия в реальной жизни, а благополучное избавление главных героев от всех невероятных бед, потрясений и страданий было призвано порождать — хотя бы химерическое — ощущение относительной собственной безопасности, веру в возможность хэппи энда и в окружающей действительности.

Проявляя презрение к «вычисляющему рассудку»; утверждая примат антидуховного начала и интуиции («притом не в пассивной, но в активной воззрительности») для раскрытия «постоянной волнистости становления бытия»; выводя образы суперменов в качестве представителей «высшей касты», господствующей над «посредственностью»; трактуя волю как движущую силу мира, магнетизирующее упоение властью; поэтизируя «очищающий катастрофизм» в искусстве; мысленно раскрепощая «бестиальные инстинкты»; биологи-

чески мистифицируя подлинные, социально детерминированные человеческие отношения и тем самым исправляя их в воображении; создавая культ «пряного напитка жестокости» натуралистично изображаемых страданий и гибели людей,— произведения псевдоромантизма реализуют на практике многие основополагающие принципы и постулаты умозрительно-спекулятивного мировоззрения, и прежде всего «философии жизни» в ее ницшеанском варианте.

«Безмятежное созерцание несоответствия вещей»

Такими словами определил оксфордский словарь суть иронии, подчеркнув тем самым безобидную, благодушно забавную природу смеха. Определение вполне согласуется с той давней романтической традицией *комедии,* где главенствует развлекательная интрига, оставляя в глубокой тени социальные мотивы и характеры. Даже самые изобретательные мастера остроумия и комических положений прошлого века, вроде Э. Скриба и Э. Лабиша, не признавали обличительных задач комедии и сатиры, ограничиваясь критикой «частных нравов» или «частных заблуждений».

Еще Гегель отмечал крайнюю ограниченность пассивно-романтических рамок чисто эстетической игры в искусстве, не ведающей разницы между истиной и ложью, свободой и необходимостью. Позже Александр Блок выразил ту же мысль в следующих словах: «Перед лицом проклятой иронии — все равно... добро и зло, ясное небо и вонючая яма...» *

Другие черты иронии выделил А. Потебня: она есть «лукавое притворство, когда человек прикидывается простаком, не знающим того, что он знает» [2].

Различия акцентов вполне объяснимы. Произведения комедийного жанра имеют большое число граней, разновидностей, подвидов, особенно те, которые изображают жизнь в формах самой жизни. Но в контексте данной книги нас больше всего интересуют именно «безмятежность» — истинная или мнимая — и «лукавое притворство», столь показательные для буржуазной массовой культуры.

Хотя оно и «лукавое», но тоже имеет свои оттенки. О доминирующем оттенке современный американский критик Р. Костелянец писал, что произведения западной беллетристики «посвящены одной из двух взаимосвязанных тем: абсурдности общества и безумия личности... Нереалистическое изображение совершенно нелепых событий, взятых в совокупности, создает впечатление, что в конечном счете мир лишен смысла» [3].

[1] *Блок Л.* Собр. соч. В 6-ти т. М., 1971, т. 5, с. 270.
[2] *Потебня Л.* Из записок по теории словесности. Харьков, 1905, с. 381.
[3] Twelth from the Sixties, N. Y., 1967, p. 16—17.

В этом диагнозе не уточняется, правда, что исходит от авторского «безмятежного созерцания» абсурдности общества, а что от «лукавого притворства» авторской мировоззренческой и нравственной позиции: «знаю, но делаю вид, что не знаю». Между тем эти две доминанты в основном определяют амплитуду маятника часов, отсчитывающих пространственное время, которое отводилось для того или иного вида комикования и забав. А оно далеко не равнозначно.

Эволюция соответствующих типов комедии в литературе и театре имеет большую историю. Чтобы не углубляться в дебри прошлых столетий, изберем для анализа несравненно более емкую кинематографическую модель, проделавшую всего за жизнь двух поколений примерно тот же путь от азов до «премудростей лукавства».

Зачинатель так называемого комического фильма на Западе, явившегося предшественником кинокомедии, американский режиссер Мак Сеннет так сформулировал в 10-х годах XX в. свои задачи: «Важно только, чтобы зритель смеялся — он тогда не думает». В многочисленных коротеньких фильмах самого Сеннета комизм строился почти исключительно на абсурдных несуразностях и аллогизмах, то есть в полном соответствии с поставленными целями. Картины Сеннета были полны сцен, в которых лед таял от горячих объятий влюбленных, пушечный снаряд сворачивал в переулок вслед за бегущим человеком, стрелки стенных часов поднимались вверх, как и руки жертв, при нападении грабителей на посетителей кабачка, изнывающий от жажды герой выпивал сразу целую лужу воды, один персонаж «впрыгивал» в живот другого, автомобили перескакивали через заборы и кусты и т. д.

Разнообразные эксцентрические трюки (или «гэги») представляли собой вставные номера и редко бывали связаны с сюжетом. Ранние комические фильмы не оплодотворялись какой-либо мыслью и действовали на зрителя как щекотка. Но при всей их пустоте и наивности в них можно было найти определенные положительные стороны.

В неистовом ритме проносилась в старых комических фильмах фантастическая пародия на жизнь: персонажи без устали дрались, падали, прыгали, бегали. Нелепые приключения и еще более нелепые поступки разительно расходились с обычными житейскими нормами и имели, так сказать, эффект «обратного действия»: показывая сдвиги, тем самым выявляли, утверждали норму. Киномаски первых комиков напоминали клоунские, в дальнейшем «комическая» выработала собственную галерею типов. Ее действующие лица воспроизводили в гротескном виде знакомые зрителям персонажи улицы: лавочник, домохозяйка, полицейский, разносчик, пьяница, чопорная дама, неловкий франт сменяли друг друга как в калейдоскопе. Все они были лишены даже намека на психологичность, создавались

одним мазком, наделялись одной характерной чертой, которая закреплялась за определенной профессией или социальным представительством. Как и большинство персонажей, почти все сюжеты, вернее, поводы для потасовок и кутерьмы тоже черпались с улицы. В этом проявлялась (хотя и не всегда последовательно) демократичность ранней комедии.

Более того, подчас в комедиях встречались элементы известной оппозиционности: роли «злодеев», например, отводились толстякам, то есть богачам, полицейские выступали обычно в роли одураченных глупцов. Но осторожное введение подобных мотивов объяснялось главным образом тем, что они обеспечивали симпатии зрителей, что в немалой степени способствовало успеху комедии. А заключительный счастливый конец, где герой, вопреки всему, одерживал победу, утверждал неизменность «торжества справедливости в этом лучшем из миров». Комический фильм становился на Западе средством отвлечения людей от насущных проблем действительности и «великим утешителем», оставаясь в художественном отношении до наивности примитивным.

Великая заслуга превращения комического фильма из средства дешевого увеселения в настоящее искусство комедии принадлежит Чарльзу Чаплину, глубокая реалистичность и гуманизм лучших произведений которого стяжали ему любовь миллионов зрителей во всех странах мира. Начатое Чаплином дело продолжили крупнейшие мастера этого жанра (Бастер Китон, Тото, Пьер Этекс и многие другие).

Однако в массовом потоке кинопродукции наивная и пустая формалистическая «комедия затрещин» Мака Сеннета также получила бурное дальнейшее развитие. Особенно это относится к кризисным 30-м годам, когда увод зрителей от тягот жизни стал особой задачей западного кино.

Бывали годы, когда каждый второй фильм, выпускавшийся на Западе, был комедией (не считая бесчисленных мультипликаций). Среди массы появившихся комиков были и приверженцы традиций старой комедии. Но искусство таких комиков, начиная от американцев братьев Маркс и Стена Лоурела с Оливером Харди (изображавших сумасшедших в среде нормальных людей) и кончая хорошо известным у нас англичанином Норманом Уиздомом («Приключения мистера Питкина в тылу врага», «Приключения мистера Питкина в больнице»), не знаменовало собой возрождение «комической», скорее свидетельствовало о ее упадке. Оно строилось на почти неограниченном произволе и вовсе не «расчищало души человеческие от всякого хлама, оставшегося от прошлого», в чем Игорь Ильинский справедливо усматривает цель веселого жанра. Эти комики не поднимались выше придворных шутов и, смеясь над пустяками, стремились не задевать никого. Поэтому культивировалась в основном комедия трюковая или пародийная, но не сатирическая.

В то же время в господствующих видах комедии кроется идеализация буржуазного образа жизни, стремление приукрасить действительность, в которой в конечном счете «все образуется». Еще заметнее эта тенденция проявляется в комедиях не эксцентрических, а бытовых, причем она оставалась (для массовой продукции) в принципе неизменной на протяжении десятилетий.

В американской картине «Раггл из Ред-Гэпа» вышколенный камердинер из аристократического лондонского дома не только носит лакейскую ливрею, но и имеет лакейскую душу. Однако стоило этому лакею попасть в США и познать прелести «подлинной демократии», как с ним происходит разительная перемена: в нем пробуждается человеческое достоинство и он, обладая природным умом, занимает видное положение в обществе.

Герой другой комедии — «Чудо на 34-й улице» — как будто представляет собой самого настоящего из всех настоящих американцев и никогда не ведал «чужеземной» лакейской доли. Он облачен в красный шелковый кафтан и такого же цвета шаровары, заправленные в сапоги, у него окладистая борода и белый с золотом колпак. Нанятый на рождественские праздники исполнять роль Санта Клауса — Деда Мороза — в крупнейшем универсальном магазине Нью-Йорка «Мэйси», он и в жизни творит только добро окружающим. В конце концов все уверовали, что этот старик — действительно Санта Клаус. Но у него нет ни денег, ни власти, и помощь другим людям он оказывает через главу фирмы «Мэйси». Нетрудно понять, кто же на самом деле представлен ангелом-хранителем простых американцев (тем более что миллионер Мэйси выведен под собственным именем) и кому за пачку реальных банкнот делает рекламу бедный старичок, наряженный в сказочные одежды. Фильм «Чудо на 34-й улице» (именно здесь расположен магазин Мэйси) так понравился власть имущим в Америке, что его долгие годы подряд показывали на рождество по телевидению.

В комедиях подобного рода содержится активная проповедь буржуазных взглядов и морали, причем безразлично, развертывается ли действие в «верхах» или в «низах» общества. От былой «оппозиционности», которой прикрывался ранний комический фильм, не осталось и следа: не те времена настали, чтобы можно было позволить смеяться над богачами. Напротив, все средства брошены на то, чтобы внушить зрителям чувства симпатии и уважения к капиталу и его представителям. Эта тенденция отчетливо прослеживается в кинопрактике не только США, но и ФРГ, Англии, других стран. В ФРГ, например, была снята комедия «Воробьи в руке божьей».

...Служащий компании, торгующей огнетушителями, Густль Крейдер живет со своей молодой женой Катрин в очень скромных условиях. Ему захотелось хотя бы на один день увидеть свою жену счастливой. Крейдер подделывает чье-то письмо и выдает себя за наследника богатого американского дядюшки. Сразу же он оказы-

вается в центре внимания «светских» людей, которые раньше его едва замечали. Когда это внимание становится обременительным и начинает внушать даже тревогу, Крейдер уезжает в свой родной город якобы для того, чтобы начать хлопоты о документах, необходимых для получения наследства. Во время его отсутствия весь обман раскрывается. Но тут Густлю выпадает необыкновенная удача: на шоссе он тушит своим огнетушителем загоревшийся автомобиль какого-то американца. Хозяин машины приходит в восторг от эффективности огнетушителя и без промедления заключает с Густлем крупный контракт на их поставку для своей фирмы. Таким образом, столь желанное счастье из Америки все-таки приходит.

Существует множество вариантов сказок, слегка сдобренных долей иронии, о «воробьях» — простых людях, получающих свое довольство из «рук божьих» — капитала. Когда же они лишаются поддержки этой благословенной длани, то приходит только беда.

В английской комедии «Небеса над нами!» ведущая фирма города «Обристон Парва», принадлежащая леди Деспард, обеспечивает спокойную и безбедную жизнь обитателям благодаря широкой популярности в стране выпускаемого ею лекарственного препарата «транквилакс», который обладает чудодейственными свойствами: он используется одновременно в успокаивающих, возбуждающих и слабительных целях. С приездом в город нового викария Джона Смоллуэда возникает угроза материальному благополучию горожан. Превратно толкуя свою священническую миссию и самою Библию, он, ссылаясь на последнюю, внушает пожилой леди Деспард мысль о греховности ее богатства. Думы о царстве божьем на небесах приводят к тому, что она раздает свои ценности в церкви прихожанам и массе нахлынувших бродяг. Леди Деспард даже продает ради благотворительности принадлежащие ей многочисленные акции фирмы. Это приводит к катастрофическим последствиям: стоимость акций на бирже стремительно падает, предприятие вынужденно сокращает производство «транквилакса», следуют увольнения рабочих, растет безработица, экономику города сотрясает кризис. Счастливую развязку этой малозабавной притче приносит прямое вмешательство самого премьер-министра Великобритании и высшего духовенства.

В комедии часто привносится эротика (западногерманская «Свеженькая, юная, сексуальная», итальянская «Секс с улыбкой», английская «Приключения собственного глаза», американская «Восемнадцатилетние школьницы» и т. п.).

Конечно, не все западные комедии банально-глупы и циничнотенденциозны. Среди более «безобидных» и лучше сделанных в художественном отношении картин, демонстрировавшихся на советских экранах, можно назвать, например, фильм «Семь грешников», имевший в свое время немалый успех.

...Небольшой старинный городок Западной Германии взбудоражен необычным происшествием — кражей на почте мешка с пись-

мами. Особенно взволнованы семеро жителей города, которые доверили почте свои темные делишки и тайные, тщательно скрываемые пороки. Остроумно построенный сюжет заставляет с интересом следить за саморазоблачением наиболее уважаемых в городе граждан, старательно прикидывающихся непорочными святошами. Профессор Боргиус, автор знаменитого трактата «Добродетель — основа жизни общества», выписал себе из Парижа новую серию порнографических открыток. Благонравный семьянин инспектор Альтман отправил в письме очередной чек своей любовнице. Юрист Вальдфогель берет взятки с истца и ответчика. Примерно так же «отличились» еще некоторые уважаемые представители города. Лишь седьмой член «лиги пострадавших», мойщик окон Оскар Блюме, личность с темным прошлым, не принадлежит к числу «отцов» города и к «сливкам» местного общества, а в письме его содержится всегонавсего план комнаты инспектора Альтмана, которого он задумал ограбить в компании с приятелем.

Все семь грешников объединяют свои усилия, чтобы разыскать пропавший на почте мешок с компрометирующими их письмами. Подозрение падает на скульптора Брука, который благодаря своему острому языку и непокорному характеру давно уже стал у всех бельмом на глазу. В дом Брука засылается сначала на правах воспитательницы его детей красивая дочь Альтмана, а затем темной ночью отправляется взломщик Оскар Блюме. Первая попытка приводит к неожиданным последствиям: скульптор и дочь инспектора влюбляются друг в друга. Вторая попытка приводит к ожидаемым последствиям: Блюме арестовывает полиция. Он выдает своих сообщников, и потрясенный полицейский комиссар спешит рассказать о раскрывшихся тайнах бургомистру городка. Благородному негодованию бургомистра нет границ: «Какие имена!.. Но мы будем действовать невзирая на лица, господин комиссар. Исключений не будет!»

Однако благие намерения бургомистра разоблачить и покарать грешников сразу исчезают, когда он узнает, что в их числе находится и корсетница Рита, написавшая приятельнице в рекламных целях о надувных бюстгальтерах, которые она делает жене бургомистра, чтобы придать восхитительную статность ее фигуре. Боясь раскрытия маленьких секретов своей супруги, бургомистр решает не только замять всю историю, но и подкупить скульптора Брука, чтобы все-таки раздобыть злополучный мешок. За солидный гонорар у него приобретается большая скульптурная группа, которая устанавливается на центральной площади городка. Перед церемонией открытия скульптуры Брук неожиданно находит у себя в саду мешок с письмами — его туда случайно забросили какие-то бродяги. Брук тайно относит мешок на площадь, и в час торжественной церемонии, когда со скульптуры падает покрывало, грешники видят желанный мешок на вытянутых вверх руках гипсовых фигур. Оскар Блюме стаскивает мешок на землю, и все грешники набрасываются на него словно хищники.

Фильм сделан профессионально, его режиссерские и исполнительские качества не вызывают особых нареканий. Но мастерство создателей сатирического произведения предполагает не одно только умение пользоваться теми или иными приемами художественной выразительности. Необходимо правильно видеть жизнь, вскрывать сущность явлений, отличать главное, типическое от второстепенного, незначительного. В этом же фильме мы имеем дело с простым анекдотом, с отдельными недостатками людей, в общем милых и симпатичных, хотя и заслуживающих, чтобы над ними беззлобно посмеялись. Несерьезность задачи, которую поставили перед собой авторы, их желание только слегка кольнуть, но — боже упаси! — не поранить сильных мира того проявились и в выборе материала, и в построении сюжета, и в образах.

Фильм «Семь грешников» принадлежит к числу произведений, где подлинная сатира, для которой обязательно отражение глубоких и социально значимых противоречий действительности, подменяется видимостью сатирического обстрела, холостой стрельбой. В нем в полной мере проявилось «лукавое притворство»: неявное, но совершенно определенное стремление авторов примирить зрителя с существующим строем, несмотря на его изъяны и недостатки. Чем задумываться над грехами общества, пусть лучше зритель добродушно посмеется над человеком-грешником — кто из нас не грешен!

Фильмы откровенно одиозного содержания и апологетической идейной направленности доступа на советский экран, естественно, не получают. Но хотя бы один образчик «премудрого лукавства», где «нереалистическое изображение совершенно нелепых событий» не только не лишено определенного смысла, но и несет в себе взрывной заряд, привести, видимо, нужно. Такова фрейдистская комедия о шпионаже «Стучи по дереву» с известным комиком Дэнни Кеем в главной роли.

В Париже на секретном совещании советников стран — участниц НАТО обсуждается новый вид смертоносного оружия. За их работой пристально следят шпионы ряда иностранных держав. Одному из них, некоему Броднику, удается похитить эти чертежи, которые он приносит кукольному мастеру Папинеку для срочной переправки их за границу. На следующий день в Швейцарию отправляется молодой американец-чревовещатель Джерри Морган со своими двумя куклами. В головы этих кукол Папинек и прячет чертежи.

Ничего не подозревающий Джерри едет в Швейцарию для консультации со знаменитым врачом-психиатром. Он страдает своеобразным комплексом: стоит ему познакомиться с какой-нибудь девушкой и увлечься ею серьезно, как его куклы начинают «говорить» ей оскорбительные вещи, что ведет к немедленному разрыву. Уже в самолете Морган становится объектом интриг шпионов. Руково-

дитель шпионской группы Лэнгстон пытается добиться у ничего не ведающего американца согласия на продажу чертежей. В Швейцарии за ним охотится другой шпион — Громек, которому, собственно, и посылал эти чертежи Папинек. Но Моргана все это мало трогает, так как он увлечен молодой девушкой, встреченной им в самолете, с которой его все время сталкивают различные комедийные недоразумения. Когда же он приходит на прием к знаменитому профессору, то выясняется, что эта девушка служит у того ассистенткой. Усыпив Джерри и заставив рассказать о своем детстве, профессор выявляет спрятанные в глубинах подсознания причины странного «поведения» его кукол. Дело было в том, что у молодого человека на всю жизнь осталось неприятное воспоминание о ссорах между родителями. Из-за этого Джерри подсознательно боялся брака.

Вместе с девушкой, под наблюдением которой он теперь должен находиться, Морган летит в Лондон. Девушка упорно отклоняет его попытки ухаживать за ней, пока он, тоже увлекшись фрейдизмом, не раскрывает причины этого. Оказалось, что во время войны девушка любила летчика, а когда тот погиб, она почувствовала себя виноватой в том, что осталась жить. Разъяснив ей всю неправомерность такого комплекса вины, Джерри добивается ответного чувства.

В то время, когда, счастливый, он провожает свою возлюбленную домой, в его комнату забираются Громек и конкурирующий с ним шпион Лэнгстона, каждый из которых отыскивает по половине чертежей. Во время перестрелки они тяжело ранят друг друга, прячутся в платяные шкафы и там умирают. Нашедшего их там Джерри считают убийцей, и он вынужден скрываться он полиции. Следует ряд фарсовых приключений, прежде чем Морган попадает на чью-то загородную виллу, где становится свидетелем продажи Лэнгстоном секретных чертежей другим шпионам. Случайно обнаруженного Моргана преследуют люди Лэнгстона. Он скрывается от них на сцене в театре, где, совершенно не умея танцевать, вынужден исполнять одну из главных ролей в балете, что также ведет к комедийным недоразумениям.

В конце концов Морган все-таки попадает в руки полиции, которую он тщетно пытается убедить, что проданные Лэнгстоном секретные чертежи шпионы должны увезти в Стамбул и что надо срочно действовать, дабы это предотвратить. Моргану не верят, пока сам Лэнгстон случайно не проговаривается. Его арестовывают, самолет успевают задержать, а Морган становится героем дня и женится на любимой девушке.

Своей темой фильм «Стучи по дереву» лил воду на мельницу искусственно создававшейся шпиономании в период «холодной войны» и маккартизма, когда он был создан. При этом, перенасыщенный нагромождением нелепостей, даже глупостей, настоящего смеха, положенного сопутствовать комедии, он почти не вызывал, несмотря на все старания актера Дэнни Кея, мастера буффонады и эксцентрики.

Кстати, об эксцентрике. Именно к ее «ведомству» следует отнести картины, где непосредственная пародия на жизнь заменена пародией на искусство. Здесь традиции тоже очень давние. Многие ранние комические фильмы даже специализировались на пародировании других жанров кинематографа — исторического, мелодраматического, детективного, приключенческого. «Кармен» Чарльза Чаплина, «Три мушкетера» Макса Линдера, «Три эпохи», «Генерал» и «Шерлок Холмс-младший» Бастера Китона могут служить в этом смысле образцами комедийности.

Бывшую в советском прокате американскую пародийную картину «Большие гонки» отличает от старых фильмов-пересмешников своеобразная универсальность: в ней доведены до утрированной (воистину поп-артовской) нелепости штампы и кинофантастики, и вестернов, и экзотически-этнографических картин о путешествиях, и костюмных мелодрам. Гипертрофированы и действующие лица: супермен в ослепительно белых одеяниях, с неизменно радостной улыбкой на устах, с глазами, в буквальном смысле излучающими свет на окружающий мир; злодей с черными усами, обряженный с головы до ног во все черное; предприимчивая «стопроцентная американка»; бурлескный монарх-самодержец, перенесенный из средневековой Европы в современность...

Стремление к преувеличению в комедии, и особенно в пародии, закономерно. Однако и здесь существует предел, за которым смешное превращается в смехотворное, деформированное — в абсурдное, раздутое — в пустоту. Даже самый доступный юмористический вид — карикатура воздействует на зрителя до тех пор, пока не утрачивает сходства с оригиналом.

Постановщика фильма «Большие гонки» Блейка Эдвардса не интересовал какой-либо конкретный объект для насмешек, как это типично для ранних комических фильмов. Свою задачу он усмотрел скорее в конденсированном выражении самых отрицательных черт стандартного развлекательно-массового кино вообще и их принципов, питающих обывательские зрительские вкусы. Но при этом он прибегает к тем же средствам, которые взялся высмеять. В результате фильм потерял пародийную цель, смысл его свелся к тому, чтобы «смешить для того, чтобы смешить».

Свой стиль возрожденной «комической» на новой технической и эстетической основе Блейк Эдварде продолжил и в картине «Званый ужин». Влияние практики поп-арта прослеживается также в стилизованном под старину «Немом фильме», поставленном в конце 70-х годов режиссером и актером Мелом Бруксом. Чисто абсурдной, нарочито идиотической была комедия 1982 г. «Молодые влюбленные доктора».

Еще более наглядным образчиком применения эстетики поп-арта в кино может служить английский фильм «Эти великолепные мужчины на своих летательных аппаратах». Стержень его составля-

ет каскад алогичных нелепиц, которые расцвечивают простенькую фабулу, связанную с воздушными гонками из Лондона в Париж в 1910 г. на приз в 10 тыс. фунтов стерлингов. Здесь опять же собраны воедино самые отрицательные элементы ранней «комической», причем почти в неизменном виде: та же бесшабашная техника, нужно или ненужно втискиваемая во все фабульные поры; тот же вздыбленный мир нестрашных катастроф, мордобитий и козней; такое же блистательное отсутствие подлинного юмора, которое служило 60—70 лет назад основным препятствием на пути комического фильма к большой комедии. Если эта поп-артовская комедийность что-либо и доказывает, то прежде всего неправомерность попытки взрослого кинематографа превратиться снова в ребенка. Потери здесь оказались неизбежными: естественная наивность стала искусственной, стилевое единство сменилось эклектизмом.

Решенная карикатурно, в духе кинокомиксов, героическая тема покорения человеком воздуха ничего не доказывает «от обратного» — она не алогична по своей сути. Нелепые приключения и поступки действующих лиц, своенравное поведение как бы одушевленных «летательных аппаратов» не составляют органичного сплава с этой, отнюдь не нелепой, сутью. Отдельные же смешные находки остаются только удачным орнаментом.

Примитивна и груба в фильме схема «национальных черт», без устали и однообразно обыгрываемая на протяжении всей картины. Кроме того, она неприкрыто лицеприятна. Летчик-англичанин, в отличие от других участников соревнований, не имеет не только отвратительных, но и милых недостатков; он образец джентльмена-спортсмена. Его младший (по тем временам) англо-саксонский собрат — благородный ковбой, который на самом финише отказывается от возможности занять первое место ради спасения незадачливого итальянца, терпящего очередную аварию на загоревшемся самолете. Правда, американец беден, но это не недостаток, а беда, и тем простительнее неудержимая тяга статного красавца к заветным банкнотам, которая и привела его на соревнование. И тем, конечно, блистательнее выглядит его самоотверженное отречение от приза. Но благородство не может остаться невознагражденным: тронутый до глубины сердца, английский летчик отваливает американцу половину завоеванного им (а кем же еще — ведь картина английская!) куша. Вся эта патока льется под конец на полном серьезе, без всяких алогизмов и трюков.

Персонажи картины, как и в ранних комических фильмах, создаются одним мазком, наделяются одной характерной чертой. Однако каждая такая черта закрепляется не за определенным социальным рядом, а за определенной национальностью. Подобное смещение не оставляет и следа от демократической комедийной традиции, которая не знала избирательности объектов смеха и признавала, как максимум, только «симпатичных», но отнюдь не «голубых» героев.

Конечно, и в комических фильмах выкристаллизовывались положительные персонажи. Еще до создания своих полнометражных лент Чаплин, например, почти начисто лишил своего постоянного героя Чарли каких-либо традиционных черт комедийного характера: он не был ни лицемером, ни трусом, ни хвастуном, ни скрягой, ни сластолюбцем, ни лентяем, ни мошенником, ни пьянчужкой, но при этом Чарли не был «голубым» героем. Реалист Чаплин уже тогда оценивал «жизненные явления единственно по их внутренней стоимости» (используем выражение Салтыкова-Щедрина) и подчеркивал в своем персонаже ограниченность его сознания, даже бедность мечты. Но это звучало как обвинение окружающему миру, который низводит человека до подобного состояния, ограничивает все его помыслы нуждами сегодняшнего дня — едой, безопасностью. Углублявшийся от фильма к фильму психологизм чаплиновского персонажа опрокидывал принципы внешней комедийности, прокладывая пути к большой комедии.

Преодолев позже не одну вершину этой большой комедии, западный кинематограф в наши дни все чаще оглядывается назад и пытается возвести из старых комедийных приемов параллельную пирамиду, привнося в нее принципы современного поп-арта.

Приведенные примеры принадлежат к числу наиболее характерных. В том же поп-артовском ключе, но с еще более сильным креном в абсурдизм решены комедии английского режиссера Марка Лестера типа «Сноровки» и особенно серии его фильмов с участием знаменитого эстрадного квартета «Биттлз».

Совсем иного порядка «энергетический кризис смеха» (по удачному выражению одного советского критика) проявился в шедших у нас французской комедии «Никаких проблем!» и западногерманской «Трое на снегу». В них ложные социально-эстетические ценности выдаются за непреложные истины, а скверный вкус демонстративно афишируется под видом «свободной раскованности сюжетосложения».

Замечательный английский писатель и эссеист Гилберт Честертон писал в свое время, что «у всякого нормального человека бывает период, когда он предпочтет вымысел, фикцию — факту, ибо факт — это то, чем он обязан миру, в то время как фикция — это то, чем мир обязан ему» *К* Ода Честертона подлинно романтической литературе и искусству служит суровым приговором «безмятежности» и «премудростям лукавства» мнимо романтической комедии Запада, ибо мир совершенно ничем ей не обязан. Даже полноценным отдыхом и развлечением. Не говоря уже о честном образном отражении и дополнении, обогащении жизни.

Цит. по: Вопросы литературы, 1981, № 9, с. 219.

«Белокурые бестии», или манекены

После того как прослежена в главном эволюция самых характерных «старых» жанров, используемых пассивным романтизмом — детектива, мелодрамы и комедии,— следует хотя бы вкратце остановиться на детище XX в.— вестерне.

С самых первых страниц в ковбойском романе или начальных кадров в таком же фильме уже веет романтикой, все сулит увлекательные приключения: сражения с бандитами или индейцами, динамичные погони и перестрелки, любовные перипетии.

Правда, ловкий и сильный красавец ковбой грубоват и неотесан, но ведь вовсе не нужна особая культура там, где в живых остается только тот, кто стреляет быстрее противника, где без пистолета нельзя выйти за порог и где каждый может полагаться только на себя.

Ковбойский роман и фильм, как правило, несут в себе совершенно определенные пропагандистские установки. Они представляют собой откровенный гимн индивидуальной предприимчивости и индивидуалистическому мировосприятию, которые лежат в основе основ буржуазного образа жизни. Причем ковбойские произведения в большинстве случаев умело идеализируют эти основы, накидывают на них манящий покров романтики. Убогая философия их в. наиболее лаконичной форме выражена в словах автора книги «Магия и миф в кино» Паркера Тейлора о том, что Америка, помимо всего прочего,— это земля «открытых прерий» и «одиноких ковбоев». Тейлор не случайно взял эти выражения в кавычки — они имеют в контексте смысл «открытых возможностей» и «предприимчивых одиночек».

Очень часто в качестве героев ковбойского произведения выводятся самые обыкновенные бандиты — «потрошители поездов», «охотники за дилижансами» и т. д. Даже люди подобных неблаговидных «профессий» всячески идеализируются: на путь преступлений они встают из-за какой-либо роковой случайности, наделяются чертами сентиментальности, а под конец нередко «перевоспитываются» под влиянием мудрых советов духовного пастыря или любви к смазливой поселянке. Облагораживаются на экране и образы реально существовавших грабителей Джесси Джеймса, Билли Кида, и тогда подобные произведения причисляются к разряду биографических наряду с картинами о государственных деятелях, музыкантах, актерах.

Ковбойский жанр в целом вообще претендует на историчность. И именно в этой связи объясняется непонятное на первый взгляд стремление к идеализации в нем бандитизма. Дело в том, что почти всегда действие в ковбойских произведениях происходит в XIX в., овеянном легендами о переселенцах, которые первыми ступили на целинные земли «Дикого Запада» североамериканского материка

(от английского слова «West» — «Запад» и произошло второе название жанра ковбойских романов и фильмов — вестерн). Среди пионеров-завоевателей было несметное число авантюристов, которые, пользуясь царившим беззаконием, занимались налетами и ограблениями, самоуправствами и убийствами. Безжалостное же истребление коренного населения — индейцев — носило организованный и массовый характер.

Эта одна из самых мрачных страниц в летописи колониальной агрессии Соединенных Штатов всеми способами «высветляется» и героизируется. Не говоря уже о многочисленных писаниях американских историков, упомянем четырехтомный труд президента США Теодора Рузвельта (1901—1909) «Завоевание Запада», в котором возводились в степень национальной традиции грубая сила, бесчеловечная жестокость, право грабежа, шовинизм. Если сам президент приложил руку к славословию «крестового похода» на Запад, то можно понять, какая важная роль отводится художественной литературе и кино в обелении и романтизации истории американской колониальной экспансии.

Лишь в очень немногих произведениях эта история трактуется сравнительно правдиво. К их числу относится знаменитая серия романов Фенимора Купера «Кожаный Чулок». Кстати сказать, во всех многочисленных экранизациях «Кожаного Чулка» Голливуд беззастенчиво фальсифицировал это классическое произведение, превращая его в рядовой вестерн.

В большинстве вестернов настоящая жизнь переселенцев, охотников, скотоводов или даже золотоискателей с ее тяжелым трудом, удручающим однообразием, постоянными лишениями и вместе с тем подлинной поэзией борьбы с природой и трудностями отметена начисто. Внимание сосредоточивается лишь на том, что может придать фильму наибольшую занимательность и одновременно сослужить службу пропаганде предпринимательства.

Воспевая белых колонизаторов (шерифов, военных карателей, сверхблагородных ковбоев), вестерны в то же время выставляют индейцев в самом неприглядном свете: коварными, бесчестными, недоразвитыми. В качестве примера можно сослаться, скажем, на фильм «Случай в Дакоте», где идеалист-сенатор пытается примирить белых и краснокожих, но гибнет от рук неблагодарных «дикарей», подтвердив своей смертью правоту главного героя, который призывает к их поголовному истреблению как «неполноценной» расы. В фильме «Поединок в Дьябло» герой уже в первых кадрах находит труп человека, поджаренного на медленном огне индейцами; в дальнейшем жестокие апачи без всякого повода устраивают засаду кавалерийскому отряду белых, который спасается только благодаря случайности.

Вряд ли стоит здесь много говорить о наихудших образцах вестернов. Более показательной может быть ссылка на фильмы,

снискавшие славу «безусловно удачных» вестернов. Одним из таких является вестерн «Юнион Пасифик» режиссера Сесиля Де Милля, выпущенный в ознаменование 70-летия открытия Трансатлантической железнодорожной магистрали. Однако и здесь тенденциозность в освещении событий. Создатели фильма красочно рисуют варварство и невежество индейцев, всячески высмеивают и унижают их, одновременно воспевая мужество белых, облагораживая и оправдывая их.

Иногда в вестернах место индейцев занимают представители других национальных меньшинств, в частности мексиканцы,— характер фильмов от этого не меняется. Правда, предпринимались, хотя и чрезвычайно редко, попытки соблюсти минимум исторической справедливости в изображении народов, которых изгоняли со своих земель и истребляли. Но и в этих случаях туземцы ставились в такие условия, когда их конечная гибель оказывалась неизбежной из-за того, что они осмелились поднять руку на белого человека. Показательным примером в этом отношении служили образ и судьба Хоакина Муриэтта, главного героя фильма «Робин Гуд из Эльдорадо».

Идейный диапазон вестернов весьма широк — от внешне безобидного романтизирования предприимчивого ковбоя-одиночки до пропаганды колониализма и проповеди расовой ненависти. Это лишь подчеркивает идеологическое значение такого, казалось бы, сугубо развлекательного жанра, как вестерн.

К созданию вестернов часто привлекались лучшие актерские и режиссерские силы западного кино. Практически почти все крупнейшие кинорежиссеры США ставили такого рода картины; в них играли самые популярные кинозвезды мужского пола (от Уильяма Харта, Дугласа Фербенкса и Гэрри Купера до Генри Фонда, Спенсера Треси и Грегори Пека), а из актрис встречались такие имена, как Марлен Дитрих, Ширли Темпл, Мей Уест, Ширли Маклейн и другие. Привлечение «звезд» первой величины к участию в вестернах объясняется как идеологическими, так и чисто рекламными целями: убогость и реакционность содержания и удручающее однообразие формы часто приводили ковбойские фильмы к кассовому провалу. Сильные кинематографические стороны вестернов — острые, динамичные сюжеты, лаконичность и простота, выразительный пейзаж, героизация образов и поступков действующих лиц, впечатляющее изображение массовых сцен, напряженность финальных кадров — быстро превратились в художественные штампы. Вестерны не только строились на одних и тех же сюжетных схемах, но в них использовались одни и те же, раз найденные, стандартные приемы. Ковбойские фильмы пеклись буквально как блины и стали синонимом дурного вкуса.

Вестерн — жанр специфически американский. Однако в послевоенное время он «поселился» и в Европе, в частности в ФРГ,

Испании, Италии, во Франции. Создатели первого западногерманского вестерна «Сокровища Серебряного озера» по мелодраматической пошлости превзошли своих заокеанских учителей. Согласно данным журнала «Фильм-эхо», в картине участвовали 3 тыс. статистов и примерно столько же лошадей, было произведено 15 тыс. выстрелов. И все это ради того, чтобы рассказать о том, как «благородные» ковбои стремятся раздобыть клад, покоящийся на дне озера, а «неблагородные» — помешать им в этом и присвоить клад себе. И, конечно, еще ради того, чтобы под маской развлечения протащить культ «сверхчеловека».

Было бы неверно думать, что в истории западного кино не было снято ни одного вестерна, представляющего определенную художественную ценность. Ведь так много крупных мастеров работало над фильмами этого жанра. В годы немого кино, помимо некоторых фильмов с участием знаменитого Уильяма Харта, выделялась картина Джеймса Крюзе «Крытый фургон». Голливудский сценарист Роберт Шервуд назвал ее «единственной великой эпопеей, которую дал американский экран». Фильм заслужил столь высокую оценку благодаря эпическому звучанию отдельных сцен, в которых показывались огромные пространства прерий с движущимися по ним цепями неуклюжих фургонов, песчаные бури и снежные бураны, рисовались суровые и скупые портреты переселенцев, изображались повседневные трудности нескончаемого, полного опасности пути. Но многое в картине выпадало из этого реалистически-эпического стиля, вобрав в себя непременные атрибуты вестерна: дешевую мелодраматическую историю с банальным любовным романом и тривиальные битвы с индейцами.

В период звукового кино одним из самых интересных вестернов явился «Дилижанс» Джона Форда. Фильм был отмечен стремлением отойти от обычных схем, дать психологическую обрисовку образов. Его отличали мастерский монтаж, юмор, умелая операторская работа. Но и в «Дилижансе» была отдана дань трафаретам в изображении коренного населения.

Необычное для вестерна миролюбивое звучание придал своему фильму «Большой край» режиссер Уильям Уайлер. Углубленная и тщательная разработка характеров подчинена здесь доказательству одной мысли: в человеческих отношениях драки «ничего не доказывают», ничего не могут решить. Они приводят лишь к глупому фанфаронству и бессмысленным поступкам.

Выпадает из общего плана по своему идейному звучанию, а также режиссерскому и актерскому мастерству и известный фильм «Великолепная семерка» Джона Старджеса. Достаточно вспомнить только начальный эпизод фильма.

...Расисты городка не дают похоронить на местном кладбище умершего старика только потому, что он индеец. Двое ковбоев, возмущенные происходящим, добровольно вызываются доставить тело

на кладбище. По дороге катафалк обстреливают из засады, а по прибытии на место его встречает целая группа вооруженных «цивилизованных арийцев». Завязывается перестрелка, но ковбои, рискуя жизнью, рассеивают своих противников.

Уже одна эта сцена разительно отличается от изображения белых и индейцев в картине «Юнион Пасифик». А если учесть, что проблема борьбы с расизмом является одной из первоочередных для американского народа, то этот эпизод приобретает еще более острое звучание.

Хотя основной сюжетный конфликт фильма внешне развертывается по привычной схеме борьбы «хороших» бандитов против «плохих», внутренне он несет в себе противопоставление людей труда и людей паразитического ремесла. Это позволило авторам вскрыть социальную природу героя вестерна, обычно полностью игнорируемую, и показать душевную опустошенность «романтического» бандита, его тоску по земле, от которой он оказался оторванным злой волей судьбы. И вместе с тем, показывая все это, фильм остается во многом верным традициям типичного вестерна. Здесь то же небывалое благородство и необыкновенная жестокость, а главное — та же идеализация в конечном счете «стопроцентного американца» (в лице прежде всего главного героя Криса — бескорыстного, умного, безоглядно храброго).

Появление время от времени в массе однотипных по содержанию и форме вестернов отдельных относительно значительных произведений не оздоровляло жанр *в целом. Для* этого требуется подлинная народность и историчность — качества, которые органически чужды западному развлекательному кинобизнесу.

Тем не менее в 60—70-х годах определился процесс дифференцирования, как бы «расстроения» жанра вестерна, доказавший, что этот жанр, как и любой другой, способен трансформироваться и осваивать самый различный материал.

С одной стороны, продолжали выпускаться вестерны в *традиционном ключе* с частыми срывами в низкопробный ширпотреб и редкими относительными удачами.

С другой стороны, в борьбе с ними, при одновременном заимствовании и преодолении установившихся штампов в драматургически-режиссерских приемах и характеристиках персонажей, возник так называемый *антивестерн.*

Попытками переосмыслить некоторые идейные, а также частично стилевые традиции уже явились упоминавшиеся «Большой край» У. Уайлера и «Великолепная семерка» Дж. Старджеса. В дальнейшем вышел ряд высокохудожественных произведений критико-реалистического направления, к которым прежде всего относятся фильмы Артура Пенна. Этого талантливого американского режиссера отличает в первую очередь философско-пародийная интерпретация романтизма вестерна как источника нынешней поэтизации

насилия в буржуазном массовом искусстве. Феномен антивестерна заиграл у него всеми своими гранями, в корне перестроив каждую клеточку прежней тканевой структуры: легендарный борец за справедливость Билли Кид, многократно воспетый Голливудом, оказался обыкновенным убийцей и преступником («Оружие для левши»); бесстрашный и бездумный ковбой-супермен стал обыденным, боязливым и душевно чутким антигероем, благородство же белых «цивилизованных» людей обернулось беспримерной подлостью и варварством всех оттенков, пафос борьбы с кровожадными краснокожими был демистифицирован и подан в реалиях гнусного, жестокого истребления мирных племен, а упоение эффектами динамичного ритма действия сменилось вдумчиво-неторопливым повествованием об одиссее страданий, унижений и горя («Маленький большой человек»). В фильме 1976 г. «Излучины Миссури» (с участием крупнейших актеров современного американского кино Марлона Брандо и Джека Николсона) Артур Пени рассказал уже о людях, вступивших в конфликт с враждебным им обществом, углубив и расширив тем самым постоянную тему своего творчества.

Другие прогрессивные мастера решали обличительные задачи антивестерна по-своему, но те или иные из перечисленных принципиальных нововведений присутствовали и в их фильмах. В «Золотой пуле» одного из самых разносторонних и передовых режиссеров современной Италии Дамиано Дамиани впервые был введен уничижающий мотив наемного убийцы.

Именно этот мотив, но уже в сугубо апологетической прагматической интерпретации, равно как и остальные антиромантические открытия крупнейших мастеров, лег в основу третьей главенствующей модификации — *псевдоромантической.* Паразитически спекулируя на этих ^открытиях, создатели активно-нигилистической разновидности вестерна выработали новый его «кодекс», существенно отличающийся от старых этических и стилистических канонов пассивного романтизма. Согласно последним, идеализация насилия вообще и бандитизма в частности прикрывалась своеобразно трактуемыми понятиями какой-либо справедливости — абстрактно-человеческой или даже социальной. Так, в картине 30-х годов «Когда Дальтоны скачут» режиссера Джорджа Маршалла мирные братья-земледельцы превратились в отчаянных головорезов из-за уничтожения посевов наглыми пришельцами-скотоводами, которые в конце концов насильно отобрали у них принадлежавшие им земли для пастбищ. Бандиты Дальтоны предстали здесь в качестве мстителей и борцов за попранные права; ошибочность избранного ими пути самоуправства подчеркивалась их гибелью в финале. Симпатии авторов фильма все же принадлежали братьям, поскольку законными средствами они ничего добиться не смогли.

Бандитизм в псевдоромантических вестернах не оправдывается никакими высокими соображениями, разница между социально

мотивированным и преступным насилием не проводится вовсе, даже намеком «для приличия», как в пассивном романтизме. Названия многих фильмов самого неутомимого их поставщика итальянца Серджио Леоне: «Кольт — мой закон», «Плохой, добрый, злой», «За пригоршню долларов», «За несколько лишних долларов» — говорят сами за себя. Супермен на коне продажен и ради достижения отнюдь не благородных целей перестреливает десятки людей, считая иногда трупы поштучно, как на бойне считают поголовье забитого скота. Он неизменно всех побеждает, даже самого хитрого и отважного из своих противников. И этим решительно отличается от американского наймита-антигероя из «Золотой пули» Д. Дамиани, пристрелившего восставшего генерала: в конце фильма он погибает от руки бесшабашного и беспринципного вожака банды, наживавшегося на продаже оружия повстанцам во время мексиканской революции 1910 г., но оказавшегося, несмотря на всю свою подлость, все же выше и по-своему идейнее наемного убийцы. Проведенное Дамиани противопоставление лишь четче оттеняет самую последнюю ступень подлости запрограммированного на оплаченное убийство робота, который при всем том не лишен человеческих чувств, например благодарности за спасение своей жизни и готовности за это честно поделиться полученной колоссальной «выручкой», «наградой».

Сам принцип противопоставления также был заимствован С. Леоне, однако перенесен им из идейно-этической сферы лишь в стилистику: медлительное, ленивое развитие действия, долгие, подчас мучительно-тревожные по своей застывшей многозначительности общие планы выжженного солнцем ландшафта, молчаливых поселков или крупные планы неподвижных фигур и лиц персонажей напоминают тишину перед бурей и всегда готовы взорваться изнутри стремительными неожиданностями — выхваченными из кобур револьверами, барабанной дробью выстрелов, грузными падениями или мгновенными бросками человеческих тел.

С. Леоне был не монополистом по производству псевдоромантических вестернов, а поставщиком наиболее типичных их образцов. На IX Международном кинофестивале в Москве была, например, показана вне конкурса французская разновидность активно-нигилистического фильма про наемного убийцу — «Хищник», психологически усложненное действие которого тоже происходило в латиноамериканской стране, но завершалось, в противоположность фильму Дамиани, хэппи эндом и прославлением «сильной личности».

Вестерны и причисляемые к ним произведения представляют собой лишь одно из ответвлений приключенческого жанра, притом весьма специфическое. Существуют *приключенческие* романы и фильмы, которые способны захватить воображение зрителя или читателя значительно сильнее. Вечный и неистребимый интерес людей к приключенческим произведениям (истоки уходят в древний эпос, средневековый рыцарский роман) определяется не только

тягой к развлекательности, но и естественным стремлением к идеально-возвышенному, к романтической доблести и храбрости.

В самом деле, притягательная сила, скажем, оживленных на экране романтических образов борца за справедливость из английских народных баллад Робин Гуда, героев книг Александра Дюма, Джека Лондона, Жюля Верна настолько велика, что люди всех возрастов всегда с удовольствием ждут новой встречи с ними. Но удача далеко не всегда сопутствует постановщикам приключенческих картин. В качестве примера может служить шедшая на советских экранах французская экранизация «Трех мушкетеров». Это скорее фехтовальное зрелище, от живой же ткани человеческих отношений мало что осталось. Экранный д'Артаньян лишен своего острого гасконского ума и довольствуется одной ловкостью; остальные персонажи еще более схематичны. Фильм не передает кипучего биения жизни отдаленной эпохи, составляющего отличительную черту романа Дюма.

Если фильмы вроде «Трех мушкетеров» представляют собой дешевый, но внешне красиво преподнесенный товар, не вредящий душевному здоровью потребителей, то о другом, самом распространенном типе приключенческих картин этого отнюдь не скажешь. Их реакционная идеологическая тенденциозность иногда бывает искусно спрятана за внешней занимательностью сюжета, а иногда преподносится совершенно откровенно.

При этом подобные фильмы объединяет одна характерная черта: цель похождений героев (точнее, антигероев) заключается в том, чтобы, начав с пустыми руками, кончить богатством. Даже газета «Нью-Йорк тайме» вынуждена была признать, что «времена Робин Гуда давным-давно прошли; после второй мировой войны наступило время антигероев» -.

Мотив златоискательства звучит нередко в фильмах, казалось бы совсем не подходящих для этого по своему содержанию. В американской приключенческой драме «Легенда затерянных» некий богобоязненный итальянец Боннар отправляется в Ливийскую пустыню на поиски пропавшего священника-миссионера. Однако эта «благородная миссия» почти сразу же превращается в очередную погоню за спрятанным сокровищем. В экранизации романа А. Конан Дойля «Затерянный мир» характеры неистового профессора Челленджера и его товарищей оказались лишенными одной из своих самых положительных черт — бескорыстного служения науке. Находка учеными россыпи алмазов из случайного эпизода в их увлекательных странствиях превратилась в апофеоз всего путешествия.

Спекулируя на интересе зрителей к остросюжетному повествованию, создатели западных приключенческих произведений «попутно» протаскивают буржуазную мораль, индивидуалистические

[1] **The New York Times, 1967, September 24.**

представления о счастье и успехе, венцом которых являются деньги. Подобного рода прагматистский псевдоромантизм, как и культ насилия, не только не имеет ничего общего с миросозерцанием истинного романтизма, но и является его прямым антиподом.

К худшим образцам авантюрно-приключенческого жанра относится некогда популярная на Западе серия картин о Флеше Гордоне, представлявшая собой экранизацию комиксов Алекса Реймонда, которые помещались в изданиях американского газетного треста Уильяма Херста.

Как и большинство героев вестернов, Флеш Гордон олицетворяет собой «белокурую бестию» и наделен необыкновенными силой, храбростью, ловкостью, удачливостью. Похождения его тоже необыкновенны и переносятся с тесной Земли в необъятное межпланетное пространство. Только там может вовсю развернуться этот «сверхчеловек», побеждая марсиан или страшилищ с вымышленной планеты Манго.

Из комиксов был перенесен на экран еще целый ряд персонажей современной американской мифологии, в частности Супермен. Он появился сначала в бесчисленных мультипликационных короткометражных, а затем и в игровых полнометражных фильмах. Одним из его противников стал так называемый Атомный человек.

В суперменах из космоса нет ничего человеческого: у них самые примитивные чувства и запросы, а духовный мир отсутствует полностью. Сильные мышцы и кулак — вот все, что они имеют. Устрашающее же преувеличение достижений науки и техники в подобных фильмах и романах призвано лишь облегчить создание необычных ситуаций, поразить воображение «потребителей».

Хотя в картинах о Флеше Гордоне, Супермене и Атомном человеке постоянно фигурируют межпланетные ракетопланы, космические вибраторы, смертоносные лучи, роботы, всевидящее «атомное око» или всеслышащее «электрическое ухо», их с самой большой натяжкой никак нельзя назвать научно-фантастическими.

Новейшие модификации «космических вестернов», которые сейчас наводняют рынок кино- и телебизнеса в США и других странах Запада, уже нацелены на то, чтобы исподволь приобщать зрителей к «проблематике» войны в космосе. Своего рода катапультой, запустившей их в массовое производство, невольно послужил новаторский и философский английский фильм режиссера Стэнли Кубрика «2001 год: Космическая одиссея» (1968), где виртуозно, впечатляюще были решены сложнейшие технические аспекты создания произведений на «галактическую тему». Все же потребовалось почти десятилетие, прежде чем высокопрофессиональный американский режиссер Джордж Лукас смог положить начало пресловутому сериалу «Звездные войны» (1977), «Империя наносит ответный удар» (1980) и «Возвращение Джедая» (1983). Лукас действительно положил только начало этой трилогии, так как на постановку двух последую-

щих фильмов он пригласил других режиссеров, оставив за собой общее художественное руководство.

Эффектные с технической точки зрения, эти супербоевики по содержанию представляют собой сказку приключений, но политизированную и при всей ее кажущейся наивности с тенденциозной моралью и подтекстом.

...Где-то в далекой галактике на смену прекрасной Республике приходит тираническая Империя во главе с деспотом Дартом Вейдером. В движении Сопротивления активное участие принимает принцесса Лейя Органа. Она пытается бежать на другую планету, похитив планы создания нового страшного оружия Империи — Звезды Смерти, но попадает в плен. «Операцией» по ее освобождению руководят бывший республиканский лидер Кеноби, который в дальнейшем гибнет в поединке на лучевых мечах с Вейдером, и молодой отважный рыцарь Лук Скайуокер («Небесный странник»). Им помогают бесстрашный ас Хэно Соло, огромная обезьяна с человеческим разумом Чьюбак, позолоченный человекообразный робот Си-Трипио и робот-«технарь» Арту-Дету. Вдали от Империи, на планете Татуин, они собирают могучие силы с армадой межпланетных кораблей и, победив в ожесточенном сражении, триумфально освобождают принцессу. После этого битвы с переменным успехом следуют почти непрерывно. Во всех сериях поочередно возникают фантастические животные, кошмарные чудища, полчища облаченных в устрашающие доспехи воинов на фоне помпезных декораций, кудесники, живые мумии. Есть и «космические мафиози», и мудрые гномы с шестью причудливыми пальцами на руках и ослиными ушами на головах, обладающие магической силой мыслью поднимать из болот засосанные тиной межпланетные корабли. Такой же мистической силой владели Кеноби и Вейдер, ей обучается Лук Скайуокер, а все персонажи вместо приветствия произносят как заклинание: «Да не оставит вас сила!»

Чисто зрелищные атрибуты призваны возбуждать любопытство зрителей. Они представляют собой как бы рамку, обрамляющую простенький сюжет, который строится на примитивной (значит, общедоступной) символике. Отпетые негодяи и сверхблагородные храбрецы, схватки и погони, спасения в последний момент перед, казалось, неизбежной гибелью, неустанная борьба добра со злом, преклонение перед силой напоминают стереотипы вестерна, возведенные в космические масштабы (не случайно сам Джордж Лукас окрестил свое творение «вестерном будущего»). И не беда, что мустанги здесь заменены космолетами, а кольты — лазерным оружием. Тем более впечатляющ традиционный хэппи энд: империя зла уничтожена, добро торжествует.

Вся эта «атавистическая фантазия», как не без ехидства подметил английский критик Ричард Комбс после выхода на экран еще первой серии, и особенно «триумф Воли в финальной победе,

созвучны идеям заправил правых республиканцев» в современных США [1].

Нет надобности говорить здесь о прочих кинематографических и телевизионных «космических вестернах»: если они чем-либо и отличаются от приведенного примера, то чаще всего во всех смыслах лишь в худшую сторону.

Мир и миф «второй действительности»

Приведенные примеры показывают, что псевдоромантизму свойственны атмосфера ложного пафоса и ложных идолов, воинственно-мещанских идеалов и иллюзий, громогласного и пышного квазиоптимизма, поэтизация насилия как воли к власти и успеху, а также заклинания необычности, культ не абстрактных (как у пассивных романтиков), но вполне конкретных материальных ценностей, всеобщего обмана и парадной бутафории, то есть смещение смысловых и изобразительных акцентов с главного на «антураж». Эти отличительные черты находятся в общем русле позднеромантической реакционной идеологии и представляют собой ее предметные проявления в сфере буржуазного массового искусства.

Отмеченное смещение смысловых и изобразительных акцентов с главного на второстепенное и даже вообще незначительное было в свое время охарактеризовано испанским философом Х. Ортега-и-Гасетом как «простейший путь» к дегуманизации искусства. С реалистической точки зрения все естественные проявления жизни, а также окружающие вещи предстают в виде определенной иерархии: важные, менее важные, совсем неважные. Чтобы изменить перспективу, по мнению Ортеги, не требуется даже искажать видимость явлений или предметов — достаточно сместить ценностные нормы, и тогда малые события «выдвинутся» вперед и обретут монументальные масштабы. Все это было написано Ортегой в целях своеобразной защиты приемов модернизма, однако в полной мере применимо и для прямого обвинения в дегуманизации буржуазного массового искусства, хотя оно смещает ценностные нормы не для насмешек над человеческой сущностью, а для утверждения по-своему понимаемого положительного героя.

Такое смещение характерно не только для мелодрамы, комедии, вестерна и приключенческого жанра, но и для других распространенных жанров псевдоромантизма. К ним относится *психологическая* (а точнее, психопатологическая) *драма.* Именно в произведениях этого жанра нашло особенно наглядное преломление влияние психоанализа З. Фрейда. С помощью его теории о биологических инстинктах и импульсах «вскрываются» причины психической деятельности героев, а с помощью «теории вытеснения» «выявляется» на

[1] **Monthly Film Bulletin, L., 1977, November, p. 244.**

бессознательном уровне динамика их поведения. Подобные произведения получили распространение в буржуазном киноискусстве главным образом в послевоенные десятилетия.

Признанным лидером в данной области выступил кинорежиссер Альфред Хичкок. Проработав более пятнадцати лет в английском кино и поставив около 30 фильмов, преимущественно детективных драм, Хичкок в 1939 г. переехал в США и вскоре стал там одним из ведущих режиссеров. Основную цель кинематографа он усматривал в уводе зрителей от реальных проблем жизни в мир подсознательных инстинктов, интимных переживаний и конфликтов. Владея отточенным режиссерским мастерством, Хичкок подает иррационалистическую фрейдистскую философию в увлекательной форме и создает в своих фильмах атмосферу, полную напряженного действия, неожиданных поворотов, искусно нагнетаемого саспенса — мучительного ожидания страшной развязки, ощущения таинственной смертельной угрозы, нависшей над героем или героиней. Для создания этой мрачной атмосферы и «психологизации» действия Хичкок прибегал к скрупулезной обработке каждой детали, иногда даже к сюрреалистическому декоративно-художественному оформлению. Самым типичным во всех этих отношениях произведением явился фильм «Завороженный»; все движущие его действие «пружины» построены на психоанализе.

...Временно исполняющий обязанности директора санатория для нервнобольных доктор Мерчинсон ждет в своем кабинете прибытия вновь назначенного директора доктора-психиатра Эдвардса. Собравшиеся у него врачи санатория удивлены, когда вместо маститого ученого, которого они ожидали увидеть, появляется молодой человек, назвавшийся доктором Эвардсом. Не проходит и нескольких дней, как доктор Констанс Петерсон, увлекающаяся лечением больных с помощью психоанализа, замечает, что обаятельный новый директор сам нервнобольной. Она ни с кем не делится своим открытием и старается получше изучить мнимого Эдвардса. Тем более что молодые люди испытывают друг к другу инстинктивную симпатию, которая вскоре переходит в любовь. Констанс терпеливо, но настойчиво пытается заставить его вспомнить, кем он является на самом деле, где он бывал в последнее время и что делал, по какой причине присвоил себе имя ученого. Однако все попытки вернуть ему память терпят фиаско. Благодаря личным наблюдениям Констанс только устанавливает, что любые изображения или предметы с параллельными линиями, вроде решетки ограды, вызывают у ее подопечного безотчетный ужас. Неожиданно выясняется, что настоящий доктор Эдварде был убит. Подозрение, естественно, может пасть прежде всего на самозванца, и Констанс спешит увезти его из санатория и укрыть на квартире старого своего друга и учителя. Более опытный профессор добивается некоторых успехов: ему удается с помощью того же психоанализа выяснить от пациента его инициалы — Дж. Б.,

то, что он бывал в каком-то клубе, называемом «21», что глава клуба совершил нечто чудовищное, сильно потрясшее молодого человека, наконец, что он лично знал покойного доктора Эдвардса. Дж. Б. рассказывает затем мучающий его сон, анализируя который Констанс старается разгадать духовную драму своего пациента и приходит к выводу, что наводящие на него ужас параллельные линии могут быть следами лыж.

Констанс устанавливает адрес клуба «21», выясняет, что председателем его является не кто иной, как доктор Мерчинсон, узнает, что именно там было обнаружено тело доктора Эдвардса, упавшего с отвесной скалы во время лыжной прогулки. Чтобы восстановить цепь происшедших истинных событий и вернуть память Дж. Б., Констанс решает пройти вместе с ним по маршруту этой роковой прогулки, поскольку очевидно, что он или тоже принимал в ней участие, или оказался случайным свидетелем происшедшей трагедии. Спускаясь с горы на лыжах и глядя на оставляемые Констанс на снегу параллельные следы, Дж. Б. вспоминает, как он в детстве нечаянно убил своего маленького брата, столкнув его на острые прутья металлической решетки. Затем он вспоминает свое полное имя — Джон Баллантайн. Избавившись от комплекса виновности, которым он страдал с того рокового дня, когда стал невольным виновником гибели брата, Джон полностью обретает память и рассказывает, что видел падение доктора Эдвардса в пропасть во время его лыжной прогулки совместно с доктором Мерчинсоном.

Счастливые Джон и Констанс возвращаются домой, но там их ждет полиция, пришедшая арестовать молодого самозванца, ибо доктор Эдварде, как показало вскрытие, упал с обрыва уже мертвым от полученной пули в спину. Джону угрожает смерть на электрическом стуле. Констанс в отчаянии отправляется к Мерчинсону, который остался директором санатория. В разговоре с ним и сопоставляя факты, она неожиданно приходит к выводу, что именно он убил Эдвардса, чтобы занять его пост. Пораженная своим открытием, Констанс неосторожно выкладывает все свои обвинения преступнику. Тогда тот вынимает из письменного стола револьвер и направляет его на Констанс: «Я не собирался делать этого. Но вы здесь, и вы отсюда не выйдете». Даже не взглянув на револьвер, сохраняя полное спокойствие и пристально смотря прямо в глаза Мерчинсону, Констанс мягким и убеждающим голосом говорит, что человек его интеллекта не совершит бессмысленного преступления, что при суде за первое его убийство защитники смогут привести смягчающие вину обстоятельства, ссылаясь на состояние его здоровья, и ему придется только лишиться работы в санатории, а если он сейчас выстрелит, ему будет инкриминировано предумышленное убийство, совершенное в здравом рассудке, и ему не избежать казни. Говоря все это, Констанс, не торопясь, отступает к двери, не спуская взгляда с Мерчинсона. Тот все направляет в ее сторону револьвер; когда

женщина скрывается за дверью, на экране виден только крупным планом револьвер, держащая его рука и висок мужчины. Медленно дуло поворачивается к виску, и затем раздается выстрел. После этой кульминационной сцены завершается фильм хэппи эндом: молодые люди соединяются, и ничто не угрожает теперь их счастью.

Другим образцом применения в искусстве фрейдистской «теории вытеснения» гнетущих подсознание комплексов и образов прошлого может служить шведская картина «Ночные игры», поставленная по собственному сценарию режиссером Мей Цеттерлинг.

...Герой фильма Ян приезжает с невестой Марианной в свой, полученный по наследству, замок, чтобы справить в нем свадьбу. Сразу же по прибытии туда Ян теряет душевный покой, для него даже перестает существовать любовь к Марианне. Яна одолевают воспоминания, причем довлеют эпизоды, так или иначе связанные с сексом. Вот он подростком присутствует при родах матери, которые начались в разгар пьяной вечеринки. Все сильно охмелевшие гости обступают кровать роженицы и наблюдают за показанным с натуралистическими подробностями процессом родов. Ребенок появляется на свет мертвым, и гости отправляются продолжать свою оргию.

Вот второй эпизод: мать целуется с каким-то человеком. В то время как он обнимает ее, под ее длинным платьем сидит, скорчившись, маленький Ян... Или сцена с простудившимся Яном: мать растирает его голое тело и совсем не по-матерински ласкает его... Чтобы отрешиться от всех этих навязчивых воспоминаний, герой фильма решает устроить такой же кутеж, какие любила его мать, напивается на нем до блевотины и взрывает замок. Приглашенные гости разбегаются в испуге, и Ян с Марианной остаются одни. Он полностью освобождается от угнетавшего его психику влияния нездорового прошлого и начинает с женой новую жизнь.

Обращение буржуазного массового искусства к стародавним идеям фрейдизма — одно из свидетельств его идейного кризиса. Это подтверждают и многочисленные попытки возрождения некоторых старых художественных концепций, прежде всего псевдоромантического «черного» романа, «черной» драмы, «черного» фильма, питающихся различными учениями спекулятивной философии.

Поскольку наиболее активным и действенным пропагандистом таких произведений стал кинематограф, экранизировавший почти все заметные литературные образцы этого жанра (начиная с романов ужасов XIX и начала XX в.), преимущественный интерес для нас представляют процессы, происходившие и происходящие в кино.

Для того чтобы добраться до истоков серии «черных» фильмов, следует обратиться чуть ли не к самым истокам киноискусства. Кино родилось на Западе в период, когда в родственном виде искусства — театре реакционная часть европейских экспрессионистов объявила открытую войну реализму как «устаревшей форме». Они утверждали, что в пьесах может происходить все, что угодно, ибо

все допустимо и вероятно. Время и место действия безразличны. На «бледном фоне действительности» воображение рисует и ткет новые узоры: это смесь воспоминаний, пережитого, свободной фантазии, несообразностей и импровизаций. Следует внимательно прислушиваться только к внутреннему голосу, надо забыть все законы — только «человеческая душа есть подлинное отражение Вселенной».

Все деятели этого течения в театре откровенно подчеркивали его крайний субъективизм, вызывающе противопоставляли себя и своих героев обществу, внутренние переживания человека — объективным явлениям и закономерностям жизни. Их манифесты не расходились с их практикой. Темами и содержанием пьес В. Газенклевера, П. Корнфельда и многих других часто являлись сновидения, психоанализ, «комплекс Эдипа», психические расстройства, садистские жестокости, убийства. Постановки этих произведений нередко приближались к сюрреалистическому методу «свободных ассоциаций».

Кино, как искусство молодое, вначале — примерно первые два десятилетия своего существования — стойко сопротивлялось разлагающему влиянию реакционного ответвления театрального экспрессионизма. Однако по мере того, как выпуск кинокартин становился одной из отраслей капиталистической промышленности, фильм из произведения искусства все в большей степени превращался в товар. Об этом прямо сказал устами героя своего романа «Что подгоняет Сэмми?», посвященного Голливуду, Бадд Шульберг: «В конце концов фильмы перевозятся в жестяных коробках. По существу, у нас консервное дело. Наша задача — суметь добиться того, чтобы каждая партия товара давала прибыль»[1]. Как и всякий вид товара, буржуазное кино познало стандартизацию и конвейерный способ производства.

Установившееся господство натурализма и романтизма в массовой кинопродукции стран с развитой кинопромышленностью подготовило восприятие ею новомодных веяний из смежных искусств, и прежде всего из театра. Но где, в какой стране кино впервые должно было оказаться наиболее восприимчивым к духовной болезни? Конечно, в Германии, ибо в мировой войне 1914—1918 гг. потерпела поражение не только ее армия, но и ее дух, ее доктрина.

И в 1919 г. появляется фильм «Кабинет доктора Калигари» режиссера Роберта Вине. «Неудовлетворенному и незрелому уму» мелкобуржуазного интеллигента поверженной Германии казалось, что мир опрокинулся, что он жесток, бессмыслен, что впереди его ждет только хаос. (Не случайно самой модной в Германии в этот период безысходности и пессимизма книгой стал «Закат Европы» О. Шпенглера.) Растерянный, напуганный войной и революцией,

[1] *Schulberg B.* **What Makes Sammy Run? N. Y., 1957, p. 63.**

немецкий интеллигент готов был воспринимать окружающую его действительность как нечто противоестественное, чудовищно жестокое, где люди потеряли всякий здравый смысл и рассудок, способность правильно судить о вещах и по-человечески относиться к себе подобным. Отражая мироощущение этого интеллигента, Р. Вине населил мир своего фильма маньяками, убийцами, сомнамбулами. «Кабинет доктора Калигари» демонстрирует настоящее светопреставление: нормальные люди оказываются сумасшедшими, сумасшедшие — нормальными. Чтобы заставить зрителя увидеть мир глазами умалишенного, режиссер разрушил реалистическую форму киноискусства, деформировал окружающую героев среду. Ни одного плана в фильме не было снято на натуре, все они снимались в причудливо сконструированных и освещенных павильонах с ломаными линиями и искаженной перспективой, где ни улица* ни дом, ни комната не были похожи на самих себя, а напоминали какие-то иллюзорные видения человека, находящегося в бреду.

«Кабинет доктора Калигари», несмотря на непопулярность у широкой немецкой публики, положил начало целой эпохе экспрессионизма в германском кино. Последователи Р. Вине чаще всего отказывались от павильонного конструктивизма, чтобы их фильмы были менее рафинированными и более понятными зрителям, но стремились к той же необычности сюжета, к показу насилий всех видов, психопатологии. Как и их театральные единомышленники, они ратовали за полный произвол в творчестве. Зигфрид Кракауэр в книге «От Калигари до Гитлера» проследил, однако, в этом произволе определенные тенденции: игнорирование морали, признание неотвратимости судьбы, культ сверхчеловека, прославление мании безраздельного господства тиранов, которые противостоят простым смертным, мечущимся в мире хаоса, беззакония, пороков, неуправляемых темных инстинктов и страстей.

Один из американских сценаристов 20-х годов, Уиллард Кинг Брэдли, придумал особый термин: «симфония в сером». Вернее, не придумал, а ошибочно перевел вступительный титр к немецкому фильму «Носферату», где постепенное нагнетание фантастических образов, ужасов и преступлений создавало атмосферу «леденящего дыхания потусторонности»: мрачные горные ландшафты, катафалк вместо экипажа, возница-призрак, развалины замка, ночные тени, вампир, холодное бушующее море, мертвый корабль с черными парусами, длинные гробы, батальоны крыс, разносящих эпидемию чумы... Однако общий «цвет» картины, несмотря на погребальные мотивы, действительно был серый. Он обусловливался причудливым смешением темных красок со светлыми, черного с белым и даже розовым: ужасам в фильме противостояла романтическая пара влюбленных, с помощью которых авторы проводили мысль о том, что «любовь и свет разгоняют страшных призраков тьмы».

Почти одновременно с «Носферату», поставленным Фридрихом Мурнау по роману Б. Стекера «Дракула», на экранах Германии появились фильмы «Доктор Мабузо — игрок», «Ванина», «Тени», «Руки Орлака», «Кабинет восковых фигур» и множество других, до предела нашпигованных безумием и фантастикой, жестокостью и страхом.

Известное влияние на экспрессионистов оказала идеалистическая неотомистская эстетика, которая, слегка подновив заветы средневекового схоласта Фомы Аквинского, игнорировала зависимость человека от окружающего мира, искажала законы воспроизведения действительности в художественном творчестве. Согласно неотомисту Жаку Маритену, написавшему в 1920 г. работу под красноречивым названием «Искусство и схоластика», доставляемая искусством радость состоит не в акте познания действительности, она не зависит от правдивости изображения — человека волнует то новое создание, своеобразное существо, которое есть духовный плод слияния деятельности художника с пассивностью материи. Природа пассивна, она лишь препятствие или стимул для того, чтобы открывать в действительности, в вещах «невидимый дух», «некую истину», которую ведает только человек-творец. Последний абсолютно свободен поэтому от объективных законов. Если художнику, говорит Маритен, угодно изобразить даму с одним только глазом или с четвертью глаза, никто не станет отрицать за ним права на это. Целостность и соразмерность не имеют абсолютного значения и должны рассматриваться только относительно цели произведения, которая состоит в том, чтобы форма сияла в материи [1].

Немецкие кинематографисты-экспрессионисты, зараженные упадочническими настроениями, применили на практике подобные эстетические теории. Но, как и всякое чисто формалистическое, субъективистское течение, экспрессионизм с самого начала оказался пораженным недугом патологической искусственности, претенциозности, проявившейся в поисках необычных тем и художественных решений, что быстро привело к кризису сюжетов, персонажей и приемов, рождавшихся лишь в человеческой фантазии. Спустя примерно четыре года после своего появления немецкий экспрессионизм в кино (почти одновременно с экспрессионизмом в театре) стал гаснуть, чахнуть и выходить из моды. Объявленный же устаревшим реализм начал шаг за шагом вновь завоевывать ведущие позиции, черпая свои силы в бесконечном многообразии жизни.

Над модернизацией экспрессионистского наследства немало потрудились создатели массовой продукции Голливуда. Формалистическая заумь не получила распространения в кино США по вполне

[1] *Maritain J.* Art and Scholasticism. N. Y., 1930.

утилитарным причинам: она непонятна многим зрителям, а поэтому не сулила барышей дельцам-продюсерам, особенно настороженно относящимся к каким-либо экспериментам.

Зато тематику «серых» фильмов Голливуд безотлагательно взял на свое вооружение, дав новому жанру название «гиньоль». Он даже повторял некоторые сюжеты, уже разработанные немцами (о том же вампире Дракуле — Носферату). Одна за другой выходили на экран мистические драмы с ожившими покойниками и призраками, картины о похождениях убийц-маньяков, врачей-преступников («Блуждающий мертвец», «Поцелуй смерти», «Труп исчезает», «Призрак»).

В целях усиления воздействия подобных фильмов на зрителей голливудские режиссеры (всегда относившиеся презрительно к «детским» приемам экспрессионистов) стремились в максимальной степени сохранить видимость правдоподобия второстепенных персонажей и обстановки действия. «Заземляя» свои фильмы ужасов, они широко использовали в качестве «документального фона» натуралистические детали, фотографически копировали предметы быта, одежду, манеры поведения и т. д.

Успех мрачной, пессимистической кинопродукции в США первой половины 30-х годов следует объяснить в первую очередь социально-общественными причинами. Как и кайзеровская Германия, Америка до первой мировой войны была самой молодой и экономически бурно растущей капиталистической державой. Если поражение Германии в войне разрушило иллюзии многих немцев о безоблачном будущем, которое сулили им глашатаи империализма, то участие США на стороне победившей коалиции, обогащение и усиление их международного влияния облегчили подобным же заокеанским глашатаям возможность привить миллионам простых американцев веру в исключительность пути развития их страны, в несокрушимость американского оптимизма. Не случайно символом «стопроцентного американца» стал в послевоенные годы жизнерадостный и жизнедеятельный, но бездумный Дуглас Фербенкс. Экономический кризис, начавшийся в 1929 г., сильно подорвал у народа веру в «американский образ жизни». Чтобы отвлечь зрителей от опасных мыслей о социальных и политических проблемах, Голливуд использовал буквально все: от увеселительных кафешантанных ревю до спекуляции на господствующих пессимистических настроениях. И созданное на голливудских студиях злобное искусственное чудовище Франкенштейн превратилось в олицетворение пределов автоматизации, которая, по мнению некоторых наивных людей, послужила причиной массовой безработицы.

Однако, как уже показал опыт европейской кинематографии, тот или иной вид идеалистического суррогата не в состоянии долго выдерживать борьбу с реалистическим искусством. В период кризиса трудящиеся классы отказывались от прописанной им Голливудом

кинодиеты, и в одном только 1933 г. из-за падения сборов вынуждены были закрыться примерно треть действовавших в стране кинотеатров. Тогда хозяева Голливуда начали постепенно сдавать свои позиции и все больше допускать на экраны фильмы совсем другого плана. Вторая половина 30-х годов проходит под знаком заметного роста реалистических тенденций.

Конечно, массовая продукция Голливуда оставалась верной себе, и ее создатели продолжали разработку традиционных тем и сюжетов как в эти годы, так особенно и во время второй мировой войны, стремясь угождать прежде всего вкусам наименее развитой, наименее сознательной части зрителей. «Низкопробные голливудские фильмы,— как справедливо заметил австралийский публицист А. Мэндер,— за несколько лет могут так испортить вкусы публики, так одурманить ее сознание, что она уже не будет способна воспринимать что-нибудь лучшее» [1].

Привитый американским зрителям вкус позволил Голливуду в годы войны выпускать на каждый реалистический антифашистский фильм десятки картин, представлявших собой всего лишь беззастенчивую спекуляцию на актуальной военной тематике. Последняя использовалась как приманка, как отправная точка для развертывания обычных сюжетов приключенческих, детективных, любовных и псевдопсихологических драм («Касабланка», «Пять гробниц на пути в Каир» и многие другие). Только теперь подобным сюжетам придавалась более мрачная окраска: события самой жизни военного времени были мрачны и жестоки, и голливудские кинобизнесмены не преминули использовать это в качестве некой «эмоциональной новинки».

Существенную эволюцию в годы войны и в самые первые послевоенные годы претерпевает особенно интересующий нас жанр гиньоля. По своим приемам фильмы этого жанра уже полностью приближаются к той категории картин, которые получат название «черных».

Показательным образчиком может служить картина Роберта Сьодмака «Спиральная лестница», рассказывающая о маньяке-убийце, который считает своим долгом истреблять всех «неполноценных» людей.

В ней сравнительно мало событий, все внимание уделяется созданию мрачной атмосферы. В самом начале показывается крупным планом глаз неизвестного преступника; киноаппарат как бы сквозь его зрачок снимает переодевающуюся в комнате отеля женщину, затем видны сведенные судорогой руки жертвы, которую душат. Все дальнейшее действие происходит во время страшной грозы с раскатами грома и зловещими вспышками молнии — гроза служит целям нагнетания тревоги и страха.

[1] *Мэндер А.* От шести вечера до полуночи. М., 1947, с. 41.

...Сквозь гнущиеся от ветра заросли возвращается домой героиня фильма, немая девушка Элен, работающая служанкой в богатом и респектабельном доме Уорренов. Ее пугает неожиданный шорох, но это оказывается всего-навсего безобидный заяц. Хлынувший ливень заставляет девушку почти бежать. Невдалеке от подъезда дома притаился у дерева закутанный в плащ человек. Он наблюдает, как приближается Элен, как ищет в сумочке ключ, как она роняет его, наклоняется и с отчаянием шарит в лужах. Вспышки молнии освещают его мрачную фигуру. Он выходит из своего укрытия и крадется по направлению к девушке. Но ключ наконец найден, и та устремляется к двери.

Войдя в дом, девушка своим неожиданным появлением пугает пожилую служанку, которая истерически вскрикивает. Ветер распахивает окно. Служанка в ужасе: она хорошо помнит, что заперла его. Выходя из комнаты в коридор и споткнувшись о собаку, служанка с криком падает на пол. На освещенных белых стенах тень человека приобретает причудливые очертания. Видны бесшумно крадущиеся ноги. Зрачок неизвестного преступника, показанный крупным планом, смотрит на Элен, как в отеле на убитую затем девушку. Эта параллель дает понять, что теперь охотятся за героиней.

В спальне лежит прикованная болезнью к постели старая хозяйка дома Уорренов. Она предпочитает разговаривать в одиночестве со шкурой тигра, но только не с людьми. В столике у ее кровати спрятан револьвер. Со всех входящих в комнату, даже со своих двух взрослых сыновей, она не спускает подозрительно загадочного взгляда. Исключение делается ею только для Элен, которую она уговаривает немедленно покинуть дом.

Вновь на экране зрачок неизвестного убийцы, в его призме — деформированная фигура секретарши Бланш, в которую влюблены оба брата Уоррены. Спина убийцы заслоняет от зрителя всю Бланш, видны лишь две скрюченные руки жертвы, судорожно дергающиеся на фоне свисающей со стен паутины. По какому-то поручению уезжает из дома садовник, сиделка уходит, отказавшись от работы из-за постоянных придирок больной старухи, пожилая служанка напивается до беспамятства, младший из братьев Уорренов заперт в чулане Элен по подозрению в убийстве Бланш. Героиня в панике мечется по пустым комнатам в поисках старшего брата Уоррена, которому полностью верит. Снова зрачок преступника, звучит «потусторонняя» музыка. Зритель понимает теперь, что убийцей является старший брат, внешне добропорядочный профессор Уоррен. Он охотится за своей жертвой, настигает ее на лестнице, начинает душить. В этот миг раздается выстрел: больная старуха, все же поднявшаяся со своей постели, убивает собственного сына. Застрелив его, она умирает на той же лестнице. Героиня в смертельном ужасе кричит: пережитый страх заставил ее обрести голос.

Сюжет «Спиральной лестницы» типичен для гиньоля, но ряд черт выделяют картину из этого жанра. И дело, конечно, не только в том, что некоторые приемы фильма (например, многократное обыгрывание человеческого глаза) заставляют вспомнить формалистические и субъективистские кредо экспрессионистов. «Спиральная лестница» отличается от гиньоля прежде всего тем, что ставит своей целью не просто увести зрителя с помощью необычного и занимательного действия от реальности, а ввергнуть его в удручающую сознание и чувства атмосферу, заронить в душу семена неуверенности, страха перед жизнью, недоверия к людям. И эта задача разрешается с тем большим эффектом, что преступником оказывается не какое-то чудовище или выродок, от которого можно всего ожидать, а самый, казалось бы, положительный и почтенный персонаж. Для всех окружающих лиц он выше подозрений, и в силу этого своевременное разоблачение его практически невозможно.

«Спиральная лестница» была одной из первых картин, проникнутых мироощущением «черного» направления. Однако упадочническая, безысходно мрачная философия подобных одиночных фильмов не соответствовала настроениям народных масс, и их частичный успех объяснялся почти исключительно скандальной новизной. Переход же к их серийному выпуску в Голливуде оказался возможным лишь некоторое время спустя, ибо «черная серия», как таковая, была вызвана к жизни не второй мировой войной, а событиями послевоенных лет, разрушившими иллюзии простых американцев, возникшие в годы антифашистской борьбы.

Пессимистические настроения усиливались рядом обстоятельств; на некоторые из них справедливо указывал уже упоминавшийся профессор Лео Гурко. Утрата американцами «традиционной самоуверенности» была связана прежде всего с тем, что «в глубине нашего мозга таился страх перед новым экономическим кризисом...». Вскрывая далее причины «психической травмы» определенной части американского народа, Л. Гурко писал: «Широко распространенным заблуждением еще в 1920-х годах была уверенность, что все проблемы могут быть решены накоплением достаточных денежных средств. События, происшедшие начиная с 1929 года (имеется в виду экономический кризис.— *Л. К.),* поколебали эту точку зрения. Американцы сейчас богаче и сильнее в материальном отношении, чем любая нация на земле, и все же у нас теперь нет уверенности, что одно это... может решить все стоящие перед нами проблемы» [1].

От «кризиса духа» в годы после второй мировой войны не спасло Америку (как некогда, после войны 1914—1918 гг.) и ее участие на стороне победившей коалиции. Воистину уже не «серые», а «черные» времена настали для духовной жизни капиталистического

[1] *Гурко Л.* Кризис американского духа, с. 287.

мира. Особенности этих времен наложили свою печать на всю культуру США, в том числе и на ее кинематографию. Возобладавшее в ней направление могло быть действительно названо «черным».

Вслед за США фильмы ужасов получили распространение также в Англии, Франции и некоторых других странах.

В фильмах этого реакционного направления нет никакого идеала, для героев отсутствует какой-либо выход из замкнутого порочного круга преступлений, жестокостей, психических и физиологических извращений. «Черная» атмосфера становится в фильмах выразителем мировосприятия их авторов. При создании ее используются различные художественные приемы. Анализ этих приемов, безусловно, тоже мог бы привести к интересным выводам о корнях генеалогического дерева «черного» фильма, о наследственности, преемственности, модернизации тех или иных средств выразительности, о смешении в «черной серии» приемов, характерных для обычной уголовной, детективной драмы, для гиньоля, для фантастических и приключенческих произведений, для экспрессионистских, абстракционистских и прочих направлений в театре, живописи и т. д. Но для нас прежде всего важно подчеркнуть, что «черный» фильм делают черным не столько отдельные его художественные особенности, сколько отношение к действительности, мировосприятие. Именно поэтому «черная серия» представляет собой не жанр в собственном смысле слова, а скорее *течение, направление* в современной буржуазной кинематографии. Тем более что известны не только «черные» драмы, но и «черные» комедии, которые существенно отличаются своими настроениями даже от довоенных уголовных комедий с патологическим юмором (вроде американской «Легкий случай убийства»). Критик из США Конрад Никербоккер называет такой юмор «черным по своему пессимизму», а смех его «мучительным, извращенным, садистским и больным» *К*

Выделяя натурализм деталей и жестокости как отличительные особенности «черного» фильма, следует, однако, учитывать, что такого рода элементы часто оказывались привнесенными в картины совсем другого характера, подчас в картины подлинно реалистические и социально значимые. Навеянные несомненным влиянием «черной серии», эти болезненные элементы, подобно особо жизнестойким микробам, проникали даже в такие в целом здоровые организмы кинопроизведений, как, например, «Плата за страх» французского режиссера Анри Клузо (сцена на нефтяном болоте и т. д.). Под влиянием «черной» моды чертами невероятной жестокости наделялись часто фильмы для детей, в частности мультипликационные картины.

Для того чтобы составить представление о типичных, средних

The World of Black Humor. N. Y., 1967, p. 299.

образчиках «черной серии», нет необходимости даже обращаться к их содержанию — для этого достаточно воспользоваться кинорекламными объявлениями, которыми пестрели американские журналы и газеты:

«Грубая сила». Душераздирающая садистская драма из жизни доведенных до отчаяния заключенных и их побег из тюрьмы. От начала до конца — оргия неослабевающей жестокости, заснятая во всей ужасающей реальности.

«Звоните по номеру 11-19». Умопомрачительная драма о психопате-убийце.

«Д.О.А.» История таинственного убийства. Ужасающе напряженная, неистовая реалистическая драма. Решительно не для слабохарактерных.

«Ганноверская площадь». Захватывающая драма безумия и убийства.

«Дом чудовищ». Оргия наслаждений для любителей острых ощущений и ужасов...

Жестокость и смерть выступали в «черных» фильмах в качестве главных героев. Апологеты «черного» направления, признавая этот факт, пытались оправдать его ссылками на традиционность темы жестокости и смерти даже для классического искусства. Действительно, в драмах и особенно в трагедиях прошлого глубоко раскрываются человеческие страдания. Нет недостатка там и в показе насильственной смерти, вызванной местью, гневом, любовью или роком. Но в классических произведениях жестокость никогда не оправдывалась, не превозносилась. И чаще всего смерть не демонстрировалась, а оставалась за кулисами. В «черных» фильмах все обстояло наоборот. Преступление рассматривалось как действие, доступное каждому и нередко приносящее убийце деньги, любовь, восхищение окружающих.

Из общей массы грубо штампованных картин «черной серии», выбрасывавшихся на экран ежегодно многими десятками, можно выделить фильмы, в которых задача отравления умов и развращения душ зрителей разрешалась с большим постановочным мастерством, а иногда и драматургически более тонко, умно и незаметно. К числу самых профессиональных «черных» фильмов относятся в первую очередь послевоенные произведения того же Альфреда Хичкока. В одной из его нашумевших психопатологических картин, явственно отмеченной родимыми пятнами иррационального неонатурализма, «Псих», показывается, как под внешним обликом обыденного мира таятся неодолимые темные силы, заложенные в патологии человеческого сознания. Детально расцвеченное убийство молодой женщины психически ненормальным хозяином мотеля (как и все последующие «захватывающие дух» эпизоды) призвано не просто пощекотать нервы зрителю, но и внушить ему идею о стертости граней между нормальной и анормальной биологической сутью

человеческой натуры, которая делает ее слепой игрушкой в руках простого случая.

«Черные» фильмы представляют собой, таким образом, как бы конденсированный сгусток активно-нигилистического псевдоромантизма, синтезированного часто с иррационалистическим неонатурализмом. В общем плане они призваны убеждать, что агрессивность есть природное свойство человека и источник чуть ли не всех социальных бед, общественных болезней, катаклизмов.

Реакционная тенденциозность такого рода произведений подтверждает глубокую правду слов Уильяма Фостера, сказанных им в книге «Сумерки мирового капитализма», о том, что почти все фильмы, которые обрекают людей на гибель, на чувство собственной беспомощности, обреченности и безысходного пессимизма, призваны ввергать зрителя в состояние духовного паралича, невосприимчивости "к окружающему миру, безропотного подчинения ему.

Подобное насилие над человеческой психикой, как бы ни были благоприятны для этого общественно-политические условия, не может долго культивировать даже самое изощренное искусство. Изменившееся на Западе в 50-е и в начале 60-х годов отношение к «черному» фильму заставило перестраиваться его создателей. Психопатология все чаще стала заменяться «добрым старым» гиньолем, где страшные чудовища, белокурые красавицы-убийцы, обглоданные скелеты, убийственные лучи и прочие страсти мелькали на экране, как в калейдоскопе.

Каждая смена направлений в искусстве накладывает, однако, известный отпечаток на содержание и форму даже самых традиционных жанров. То же самое произошло и с фильмами ужасов: их «цвет» стал более темным, чем некогда, в 30-х годах. Уже сами названия таких фильмов давали им характеристику: «Тайна кричащего черепа», «Ночь оборотня», «Операция «Страх», «Три лица страха», «Коктейль для трупа», «Обнаженный вампир», «Возлюбленные вампиров»... Белый экран на Западе порой напоминал собой саван. Из серии в серию переходили «новые» антигерои — Сатаник, Садик, Дьяболик, Барбарелла, Криминал, конкурируя с возрожденными Франкенштейном, Дракулой и даже неким Фу-Манчу, «который поражал зрителей до войны и который снова появился в кинотеатрах, еще более страшный, чем прежде» (так характеризовала его реклама английской фирмы «Хаммер филмз», специализировавшейся исключительно на выпуске серийных и несерийных ужасов).

Особенно широко использовалось для демонстрации модернизированных в «черном» духе гиньольных произведений телевидение.

Тем не менее на протяжении примерно пятнадцати — двадцати лет гиньоль постепенно все больше и больше хирел, и в 1974 г. появляется комедийная пародия Мела Брукса «Молодой Франкенштейн», которая как бы сфокусировала в себе сложившееся общее ироническое отношение к этому искусственно гальванизированному

жанру. «Удержался на поверхности» только Альфред Хичкок, продолжавший до самой смерти варьировать свою психопатологическую тематику. Последователь Хичкока, режиссер Роман Полански, поставил фильм «Бал вампиров» с участием в главной роли своей жены, актрисы Шэрон Тейт, зверски убитой позже бандой Мэнсона, а также экранизировал роман А. Левина «Ребенок Розмари» — один из вариантов «дьяволиады»: изнасилованная дьяволом во плоти молодая женщина родила «чертенка», но в ней, несмотря на первоначальное отвращение и ужас, пробуждается материнский инстинкт.

В 70-е годы на передний край псевдоромантического наступления в буржуазном массовом киноискусстве вышли разбиравшиеся уже «катастрофические» мелодрамы, достаточно густо окрашенные в черный цвет. За последние годы в художественном кинематографе параллельно получило широкое развитие резко политизированное направление «черной хроники», которое представляет собой, пожалуй, наиболее полное слияние псевдоромантизма и неонатурализма с чередующимся преобладанием тенденций то одного, то другого.

Тематика одной группы произведений этого направления ясна уже из названий: «Взбунтовавшийся гражданин», «Полиция просит помощи», «Полиция обвиняет, закон оправдывает», «Жажда смерти» и т. д. Сюжет их чаще всего варьируется вокруг стереотипной сцены: нападение бандитов на мирного человека или его близких и осознание им беспомощности законных сил общественного порядка совершают переворот в его психике, и он сам превращается в одержимого ненавистью ко всем убийцу. Такие картины, с одной стороны, пронизаны атмосферой патологического страха, а с другой — прославляют анархию, создают культ сильной личности, способной самолично осуществить «высшую справедливость». Спекулируя на проблематике критико-реалистических картин прогрессивных западных мастеров (Д. Дамиани, Ф. Рози и других), «черная хроника» подается часто в духе идеализма старых вестернов со свойственными ему «романтическими» методами, только место экзотического ковбоя занял ординарный по виду, но экзотический по психологии и поведению горожанин, образ жестокого индейца заменен главарем гангстеров, а старомодный дилижанс — полицейским «вороном».

В несравненно более густом иррационалистическом чаду развертывается действие в другой группе фильмов «черной хроники», представленной, в частности, американской картиной «Наперегонки с дьяволом» и итальянской «Аромат дамы в черном». В отличие от «Ребенка Розмари», здесь не выводятся в качестве непосредственных действующих лиц черти, но от этого общая фантасмагория и стратегия нагнетания страха не ослаблены. Скорее, наоборот, оказывается, зло вездесуще, поскольку истинными чудовищами являются сами люди.

В фильме режиссера Джека Сторрета «Наперегонки с дьяволом» два молодых автогонщика вместе с женами отправляются в комфор-

табельном автофургоне в один из южных штатов, чтобы отдохнуть и потренироваться на взятых с собой мотоциклах. Во время очередной остановки в прериях они случайно становятся свидетелями человеческого жертвоприношения, которое совершала многочисленная секта дьяволопоклонников. Обнаруженные, они подверглись настойчивому преследованию и, несмотря на свое профессиональное мастерство вождения машины, в конце концов были настигнуты и заживо сожжены, ибо дьяволопоклонниками оказывались буквально все встречные — от полицейского шерифа в близлежащем городке до барменов, заправщиков у бензоколонок, купальщиков в бассейне и даже водителя школьного автобуса.

В фильме «Аромат дамы в черном» молодая девушка также попадает в тотальное окружение, только не дьяволопоклонников, а... людоедов, и в финале ее поедают. Фильмы о людоедстве («Девушки-каннибалки», «Людоед» и т. д.) перекликаются с некоторыми мотивами современного сюрреализма, нашедшими выражение, в частности, в композиции француженки М. Оппенгейм «Пиршество каннибала».

Такова тематическая амплитуда «черной хроники»: от смакования ужасов до утверждения идей пандьяволизма или даже панканнибализма. От старых «черных» фильмов их отличает немногое — отсутствие фабулы и стилистика мнимо репортажной «документальности». Таинственная и необычная обстановка, в которой развертывались события прежде и которая только камуфлировала преступное начало, таящееся в душе кого-либо из персонажей, теперь сменилась натуралистичной будничностью, а «герой» трансформировался в облик многоликих, но асоциальных объединений преступников.

Подводя итог эволюции послевоенной «черной серии», следует сказать, что она служит нигилистическому отрицанию всяких нравственных начал, активному утверждению человеконенавистничества, пробуждению атавистических инстинктов и импульсов. Все это чрезвычайно далеко от пассивного романтизма «серого» фильма 20—30-х годов. Человек зол — такова мораль «черной хроники». Человек уродлив — такова ее эстетика. Люди, словно слепые и беспомощные жертвы, бредут по жизни — такова ее философия.

Особый интерес в свете сказанного все же представляет прямое образное отражение идей сатанизма. Начало этому «поветрию» было положено фильмом американского режиссера Жака Турне «Ночь демона», продолжением послужила уже упоминавшаяся картина «Ребенок Розмари» Романа Полански, и, наконец, «законченное» выражение оно получило в сенсационном кинобоевике Уильяма Фридкина «Экзорсист» («Изгоняющий дьявола»).

Постановка фильма «Экзорсист» Фридкиным началась почти сразу после опубликования одноименного романа Уильяма Питера Блэтти.

Сюжет романа и фильма не одноплановый. В кратком прологе действие происходит в конце 60-х годов на севере Ирака. В ведущихся там археологических раскопках принимает участие седой священник, облаченный в одежду цвета хаки. Он страдает стенокардией, что вынуждает его вернуться домой в США. Последней его находкой перед отъездом оказывается маленький старинный амулет из какого-то зеленого камня, изображающий голову демона Пазузу, который, по преданиям, олицетворял собой губительный юго-восточный суховей, бич Ближнего Востока. Эта находка представляется ему не случайной и повергает в депрессивную задумчивость. Затем у него происходят какие-то непонятные для него зрительные галлюцинации. Все, вместе взятое, приводит его к выводу: «*Это* начинается». Никакого разъяснения такому загадочному умозаключению не дается, и на этом эпилог интригующе заканчивается.

Последующее действие разворачивается в США. В пригороде Вашингтона Джорджтауне арендует квартиру вместе с прелестной двенадцатилетней дочерью Риген известная кинозвезда Крис Макнил, приехавшая из Голливуда для участия в съемках эпизода музыкально-комедийного фильма.

В полночь, лежа в постели, Крис просматривала свою роль, когда до нее донесся какой-то шум из комнаты дочери. Это мешает ей сосредоточиться на работе, и она, отбросив сценарий, идет посмотреть, что случилось. Но девочка крепко спит. Снова неприятный шум, теперь явственно слышимый откуда-то сверху. Очевидно, на крыше появились крысы. Одновременно становится холодно. Крис подходит к окну, оказавшемуся распахнутым настежь, и, борясь со зловеще развевающимися занавесями, закрывает его.

На следующий день квартирохозяин расставляет на крыше ловушки для крыс, однако ночью в них никто не попадает; равным образом не приносит никаких результатов его самоличное ночное бдение с оружием в руках. Никого и ничего. Но тем не менее утром проснувшаяся Крис обнаруживает в своей постели Риген, которая перешла к ней из-за обуявшего ее ночью безотчетного страха. Вечером, уложив спать Риген в ее комнате, Крис только занялась своими делами, как слышит полный ужаса истерический вопль дочери одновременно с непонятным грохотом. Она бежит к ней и, раскрыв дверь, замирает на пороге: под Риген ходуном ходит широкая массивная кровать, отстукивая ножками адскую дробь, а девочка еле удерживается на ней и зовет мать на помощь. Та ничего не может сделать, но неожиданно все само прекращается. Полная недоумения, мать встревожена до крайности и, сколько ни ломает голову, не может найти объяснения происшедшему.

Дальше в доме на глазах актрисы происходят все более таинственные вещи, включая самостоятельно двигающуюся мебель. Сама Риген постепенно преображается в одержимое бесом чудо-

вище. Но главным событием оказывается убийство режиссера Берка Деннингса: на следующее утро после вечеринки, с которой он, напившись, ушел раньше других, Деннингс приходит к Крис, чтобы извиниться за свое поведение накануне, но не застает ту дома и заходит в поисках актрисы в комнату Риген. Возвращающаяся из магазина Крис видит на улице толпу людей, собравшихся под раскрытым окном своей дочери вокруг разбившегося насмерть мужчины. Она узнает в нем режиссера и в ужасе бежит наверх, пытается узнать от Риген, что произошло и кто приходил сюда, помимо Деннингса: вариант самоубийства исключался, поскольку труп лежал чересчур далеко от окна и мог быть только вышвырнут оттуда какой-то невероятной силой.

Риген наносит наклонившейся к ней матери страшный удар в лицо, надолго изуродовавший ее. Она уже не разговаривает, а произносит хриплым басом бесконечный набор непотребного сквернословия, варварски терзает собственное тело; появившимся же в ее комнате мужчинам в самых вульгарных выражениях предлагает переспать с ней. Ее с трудом опутывают веревками и привязывают к кровати. Все тело девочки обезображено кровоточащими язвами, вместо зубов появились клыки.

Мать советуется с психиатрами, невропатологами, нейрофизиологами. Никакие лекарственные препараты и гипноз не приносят излечения. Путем гипноза удалось только получить кое-какую информацию: демон «переселился» в девочку из бешеного пса, он ее ненавидит и обязательно убьет. Риген перевозят в клинику, где используют самое совершенное медицинское оборудование для полного исследования организма, вводят через шейную артерию зонд в сосуды мозга, чтобы сделать его рентгеновский снимок (все сцены в больнице показаны предельно натуралистично и оставляют кошмарное впечатление). Однако весь ученый синклит со своей мудреной техникой ничего не смог обнаружить, наука оказалась полностью бессильной, и девочку возвращают домой.

«Перед лицом сатаны единственная реальная сила — Иисус Христос»,— вещал монсеньер Гристиани в своем трактате «Присутствие сатаны в современном мире». И автор романа, а вслед за ним и создатели фильма не оставляют для несчастной Крис никакого другого выхода, кроме обращения к религии. Она знакомится со священником Дэмьеном Каррасом, который переживает тяжелую внутреннюю борьбу: он сомневается в правильности выбора им духовной профессии, ибо колеблется в своей вере в бога; его больше прельщает изучение психологии. Но поскольку высшие авторитеты в области психиатрии потерпели фиаско в случае с Риген, он соглашается принять участие в необычной процедуре «изгнания дьявола», которая практиковалась в средние века и к которой решилась прибегнуть окончательно растерявшаяся и павшая духом Крис. Помимо Карраса для этого приглашается тот самый убеленный

сединами всезнающий и многоопытный священник Меррин, который был выведен в прологе и который только недавно возвратился в США. Облачившись в одежды, полагающиеся их сану, оба священника приступают к заклинаниям и молитвам по-латыни. Замерзая от царящего в комнате холода и задыхаясь от отвратительного зловония, они самоотверженно выполняют свой долг. А засевший в Риген дьявол не скупится на оскорбления, похабщину и издевки в их адрес, изрыгает прямо в лицо густую зеленую рвоту, всячески демонстрирует свое могущество.

«Процедура» изгнания длится довольно долго. Возвращаясь после отлучки из комнаты, Каррас находит Меррина мертвым на полу, а сидящая на корточках в углу комнаты Риген омерзительно хихикает. Полный исступленного отчаяния, Каррас кричит дьяволу, чтобы он оставил девочку и вселился в него. Его крик обрывается, лицо сводит судорога и выражает невероятные мучения... Внезапно он срывается с места и выбрасывается из окна.

Снова толпа перед домом около лежащего в луже крови тела. Сюда спешит вызванный друг Карраса священник Дайер, с которым он жил в одной комнате, делился всеми своими переживаниями, сомнениями, горестями. Дайер трогает руку Карраса, наклоняется к его лицу и видит, что искра жизни еще теплится. Только вместо обычного угрюмого и беспокойного взгляда он встречает взгляд просветленный, торжествующий. Каррас слабо пожимает его пальцы и испускает последний вздох.

Крис увозит в Голливуд осунувшуюся, побледневшую, с кровоподтеками, но вернувшуюся к своему естественному облику и ничего не помнящую о происшедшем Риген; их провожает священник Дайер, которому на прощание девочка дарит поцелуй.

Мы сочли возможным так подробно рассказать о фильме «Экзорсист», или «Изгоняющий дьявола», потому, что он представляет собой завершенный образец произведения иррационального неонатурализма почти со всеми его приметами и пороками. В нем есть все — патологическое насилие и не менее патологическая эротика, садизм и мазохизм, мистика и богоискательство, фрейдистские комплексы и прославление «сильной личности» (священника), сумевшей пойти на жертвенный подвиг во имя уничтожения дьявольского начала. В этом смысле священник Каррас выступает в качестве центрального персонажа, несущего на себе всю идейную нагрузку произведения,— недаром оно и названо в его честь.

Огромному, хотя и скандальному успеху «Экзорсиста» способствовали и необычность фабулы (именно фабулы, а не тематики), несомненное мастерство автора романа и сценаристов фильма, опыт и талант режиссера Уильяма Фридкина (перед этим он сделал кинокартину о мафии «Французский связной», соперничавшую по сборам в некоторых странах с «Крестным отцом»). Что касается чрезмерного перебора натуралистических сцен, которые вызывают отвращение,

а иногда и истерики публики, повидавшей всякие страхи, то сознательный умысел в этом очевиден: выпущенный на гребне популярности мелодрам с катастрофами, «Изгоняющий дьявола» должен был хотя бы в эмоциональном отношении превзойти такие фильмы, поражающие воображение виртуозным использованием ультрасовременной кинотехники. Иначе все его иррациональное содержание рисковало остаться втуне, не получив массовой аудитории. Так реальный прагматический расчет «уживается» под одной крышей, вернее, на одной киноленте с мнимой борьбой против несуществующего «неутомимого искусителя сатаны».

К слову сказать, сам «Экзорсист» на свой манер является «катастрофической мелодрамой»: катастрофической по содержанию и мелодрамой по параллельно намеченному второму смысловому плану. В фильме отдельными деталями подсказывается наблюдательному и скептически настроенному зрителю, который все же предпочитает «выверять разумом соответствие с действительностью», совсем иное восприятие происходящего. Маленькая Риген всегда питала пристрастие к лепке из пластика каких-то замысловатых и уродливых фигурок; она убеждала мать, что внутри нее живет «некто», с которым она часто разговаривает и которому даже дала имя — капитан Хоуди. Можно предположить, что она чуть ли не с рождения страдала невыявленной психической болезнью, какой-либо стертой формой шизофрении, которая в переломном возрасте дала бурную вспышку, в результате чего начались страшные припадки, а «капитан Хоуди» превратился в самого черта. А ее мать, видевшая собственными глазами скачущую кровать и другие проделки дьявола? Несмотря на свой внешне вполне нормальный вид, несмотря на свою славу, она могла страдать еще более скрытым недугом и наградить им дочь. Переживания, связанные с недавним разводом, потом со страшным поведением Риген, привели Крис к галлюцинациям. Тот же факт, что медики всех специальностей не в состоянии были выявить даже у тяжело заболевшей Риген какие-либо отклонения от нормы в психике (с ними она разговаривала вполне по-детски и своим голосом, а не «сатанинским»), призван, с одной стороны, бросить тень на науку, а с другой — протащить идейку о существовании в природе, включая человека, таинственных, непонятных, роковых сил.

Остается загадка вполне реальных трех смертей, особенно интересующая действующего в романе и в фильме рационально мыслящего детектива Киндермена (даже в выборе его фамилии проявилось насмешливое отношение к рациональному началу).

С первым трупом все обстоит просто: невоздержанный на выпивку Деннингс пришел на следующий день после вечеринки к Крис «опохмелившимся», застал из взрослых только квартирохозяина, которого накануне незаслуженно оскорбил, и между ними завязалась ссора, в результате которой злополучный режиссер был

вышвырнут из окна вспыльчивым шведом. Поскольку все происходило в комнате Риген, то это усугубило ее психоневроз, и пережитый страх во время схватки привел к провалу в памяти.

Загадка второго трупа разрешается еще проще: священник Меррин страдал стенокардией и коронарной недостаточностью, еще в Курдистане он глотал какие-то таблетки, а когда Каррас нашел его мертвым на полу, то на теле не было никаких следов насилия, зато вокруг валялся рассыпавшийся нитроглицерин. Очевидно на сей раз, после изнуряющей самоэкзекуции в процессе долгого обряда «изгнания дьявола», сердечный приступ оказался у старика особенно глубоким.

Сложнее представляется самоубийство Карраса — спортсмена, психиатра «по совместительству», молодого и сильного человека. Но и здесь подсказывается объяснение: комплекс вины из-за только что скончавшейся матери (ему кажется, что он слышит ее голос из уст Риген), комплекс вины перед церковью из-за появившихся сомнений в существовании всевышнего, чувство неудовлетворенности и неустроенности собственной жизни, заразительная экзальтация исступленно молившегося Меррина — все это, вместе взятое, могло подготовить почву для мгновенного состояния аффекта, спровоцированного внезапной смертью старика.

Что касается «сатанинских проделок», свидетелями которых выступили святые отцы, то надо учесть прежде всего укоренившуюся суеверность старшего из них (для чего-то он был выведен в кратком прологе): она проявилась при находке зловещего амулета из зеленого камня (и блевотина «дьявола» тоже была почему-то зеленой), в мрачном и загадочном изречении *«это* начинается» (болезнь Риген представилась ему как сбывшееся пророчество), в нерассуждающем фанатизме (без него невозможно браться за воскрешение диких средневековых ритуалов). При таком психическом настрое почудиться может всякое. О духовном «дискомфорте» Карраса уже говорилось, и фанатичная одержимость Меррина могла легко передаться также ему.

Кроме матери и двух священников из посторонних непосредственными очевидцами «дьявольских чудес» никто не был; косвенными, так сказать, свидетелями — что-то слышавшие, но не видевшие сами, что-то узнавшие от Крис — были ее секретарша и квартирохозяин. Последний, похоже, сам был не в здравом рассудке: стал бы он иначе убивать в общем-то из-за пустяка подвыпившего человека, перед этим душить его на вечеринке после глупой ссоры или сидеть всю ночь напролет на крыше с ружьем в руках в ожидании крыс? Очевидны также намеки на невротическую натуру, экзальтированность секретарши, что обусловливает ее восприимчивость к царящей в доме общей обстановке психоза. Случай с ней представляет собой прямую попытку реализации в искусстве тезиса З. Фрейда об идентификации, или «психической инфекции».

При подобном, менее убедительном, но все же относительно реальном объяснении произведения отчетливо выступают приметы псевдоромантической мелодрамы: таинственный злой рок преследует добропорядочную семью, благородный герой жертвует жизнью ради ее спасения, метафизически условные характеры поставлены волей авторов в условные обстоятельства, случайные трагические стечения результатов событий объясняются изломами психики и сентиментальными мотивами. Но и в этом случае господствуют хмногие исходные посылки спекулятивной философии, и в первую очередь активно негативное отношение к науке и рассудочным категориям, фрейдистский психоанализ, прорелигиозный иррационализм.

«Изгоняющий дьявола» явился не первым и не последним произведением кино, театра, литературы, насаждающим откровенное мракобесие,— он оказался лишь самым своеобразным и значительным из них (хотя бы в силу своего кассового успеха, а значит, и завоеванной аудитории). Примерно в таком же эмоционально-идейном ключе выдержаны фильмы — «Легион дьявола», «Черная месса», «Сатанинская библия», «Церковь сатаны», «Дьявольский дождь» — о сатане, вселившемся на сей раз «прямо» в священника, и многие другие. Психиатр из Лос-Анджелеса Д. Мармор по этому поводу заявил: «Во времена всеобщей глубокой неуверенности люди легко поддаются влиянию мистицизма, начинают верить в астрологию, в ведьм и дьявольские проделки. В нашем обществе предостаточно неуравновешенных людей, и фильмы, подобные «Заклинателю» («Экзорсисту».— *А. К.),* распространяются, как инфекция» [].

С тем, что в современном буржуазном обществе «предостаточно неуравновешенных людей», нельзя не согласиться. Вот только одно из самых последних подтверждений этому: в 1983 г. организация «Гэллап Пол» провела опрос в Австралии, который показал, что 42% населения убеждены в существовании нечистой силы. Большинство из них составляет молодежь, воспитанная не в малой степени американскими кино- и телепрограммами.

Увлечение искусством, спекулирующим или на религиозных предрассудках, или на «темных» рудиментах человеческой психики, или на различных формах «религиозности без религии», или на эмоционально-психологической вере в сверхъестественное, служит безусловным симптомом общественной духовной депрессии, которая имеет достаточно широкий упаднический, минорный спектр — от чувства неуверенности и беспокойства до осознания полной исторической бесперспективности.

Искусство и философия ужаса, безысходности, дегуманизации всегда сопутствовали жизни общества, которое переживает духовный кризис. Но псевдоромантики неразрывно связывают происхо-

дит, по: Правда, 1974, 16 февраля.

дящее крушение буржуазных ценностей, норм нравственности и социальной психологии с крушением вообще всего мира и наступлением эпохи всеобщего уничтожения. Активный и даже пассивный романтизм использовал фантазию, воображение для того, чтобы воспарять над будничной реальностью, уходить от фиксации и осмысления обыденных данностей. Псевдоромантизм же целенаправленно стремится не к духовному освобождению зрителей, читателей, слушателей, а к духовному закабалению их, к негативной фальсификации бытия, поскольку бегство от него в наше время уже недостаточно и поскольку иначе «евозможно подчинить себе «массовое сознание». Цель выдвижения реакционных и пессимистических идей о человеке и его возможностях, о его сущем и о его окружении — противостоять социальной борьбе. Для этой неблаговидной цели и оказались в числе других идеологических средств воскрешенными в художественном творчестве некоторые старые, слегка скорректированные концепции фрейдизма — о «внушении и заражении масс», о роли бессознательного начала, не выверяющегося разумом на полное соответствие с действительностью, о подмене истины иллюзиями, о «психической инфекции» и идентификации, о значении разрушительных, агрессивных инстинктов в жизни человека и общества. В целом сотворяемый псевдоромантизмом новый фантастический мир легко соотносится с понятием «второй действительности», которое 3. Фрейд ввел в своей работе «Положения о двух принципах психической деятельности»: «Художник — это первоначально человек, отвращающийся от действительности, потому что он не в состоянии примириться с требуемым ею отказом от удовлетворения влечений; он открывает простор своим эгоистическим и честолюбивым замыслам в область фантазии. Однако из этого мира фантазии он находит обратный путь в реальность, преображая, благодаря своим особым дарованиям, свои фантазии в новый вид действительности, который принимается человечеством как ценное отображение реальности. Таким образом, он становится действительно героем, творцом... избавляясь от необходимости действительного изменения внешнего мира» [1].

Заключительные слова имеют воистину пророческий смысл. Только Фрейд не мог, конечно, предугадать, что во «второй действительности» псевдоромантизма найдется место даже для каннибализма, представлявшегося ему «неприемлемым». А вместо «терапии» деструктивных устремлений человека (агрессивности и сексуальности), угрожавших уже в его время физическому и нравственному здоровью общественного организма, псевдоромантизм будет насаждать в своей фантастической «второй действительности» их мистически-иррациональный культ ради все того же активного воздействия на реальную «первую действительность».

[1] Цит. по: Психологическая хрестоматия. М.—Л., 1927, с. 101.

Жрецы и творцы

От «фабрики снов» до «треста убийц»

Лучшие и худшие годы Голливуда
Апостолы силы

Эпитома

Торговцы грезами

(Американский писатель Гарольд Роббинс. «Торговцы грезами». Роман[x])

Голливуд знает только два производства: фильмы и сплетни. С утра до вечера производятся фильмы, а с вечера до утра — сплетни. Но, конечно, не одни они привели Доррис ко мне на студию.

Она сразу начала плакать:

— Я ненавижу тебя, Джонни! Отец мог спокойно прожить всю свою жизнь без Голливуда. Это тебе он был нужен. Ты ничего не добился бы сам, и тогда понадобился отец.

Я пытался взять ее за руки, но она отстранилась.

— Джонни, ты олицетворяешь собой «Магнум». Ты всю жизнь только и жил этой кинофирмой. Почему ты не мог остановиться после того, как заставил нас переехать в Нью-Йорк? Зачем тебе нужно было тащить его сюда и внушить ему, что он великий человек в этом деле? А теперь, когда гроза разразилась, его сердце сдало. Ну зачем нам нужен был этот Голливуд?

Я не знал, что ответить. Когда мы приехали сюда, ей было одиннадцать лет, Питеру тридцать пять, а мне двадцать один. И никто из нас не хотел того, к чему мы пришли. Но мы ничего не могли поделать. Голливуд поглотил нас. Он был построен на обмане и таким остался. Только вчерашние мелкие рыбешки должны теперь уступать свое место крупным акулам. В старое время мы плутовали, потому что инстинкт самосохранения вынуждал нас к этому. Сегодняшние акулы мошенничают из алчности.

Не дождавшись от меня ответа, Доррис вышла с поникшей головой.

Шум голосов долетел до моих ушей. Я прошел в маленькую комнату, отделявшую кабинет Питера от моего. Через стену был слышен голос Гордона.

— К сожалению, Ларри,— говорил он,— это невозможно. Согласно договору с Джонни только я отвечаю за выпуск готовой продукции. Разделить эту ответственность с Дейвом — значит вызвать дальнейшую неразбериху. А ее и так хватает.

Я открыл дверь и вошел в кабинет. Гордон сидел за столом, раскрасневшийся и взволнованный. Против него восседали Ронсен и Дейв Рот. Лицо Ронсена было непроницаемо, как обычно, но Дейв выглядел как кошка, только что поймавшая канарейку.

Все повернулись ко мне. Гордон облегченно вздохнул, Ронсен не сдержал жеста недовольства, на лице Рота отразился страх.

[1] *Rob bins H.* The Dream Merchants. N. Y., 1969, p. 74, 80, 165—168, 248—251 334—339, 403.

— В чем тут у вас дело?

Никто не ответил. Я подошел к Гордону. Он крепко пожал мне руку:

— Я думал, ты в Нью-Йорке.

— Я прилетел повидаться с заболевшим Питером.— Повернувшись к Ронсену, сказал: — Не ожидал застать вас здесь, Ларри.

Некоторое время он пристально смотрел на меня. Если и хотел выяснить, насколько я был в курсе его намерений и махинаций, то ошибся. Мое лицо было таким же непроницаемым, как и его.

— Стэнли Фарбер сделал нам предложение,— наконец заговорил он.— Если мы оставим здесь Дейва и поручим ему наши боевики, то в порядке компенсации наши картины будут пропущены через сеть кинотеатров Западной кампании. Кроме того, Фарбер дал взаймы миллион долларов.

— Я слишком хорошо знаю Стэнли. За миллион долларов он не удовлетворится тем, что подсунет нам своего подопечного в качестве начальника отдела выпуска готовой продукции. Он наверняка потребует еще что-нибудь.

Ронсен кивнул головой:

— Конечно, нам придется дать ему обеспечение в виде готовых картин. Не предполагаете же вы, что нас авансировали такой суммой без соответствующего обеспечения?

Из-за квадратных стекол очков глаза Ронсена блестели злобно и как-то неестественно ярко. Больше чем когда-либо, он был похож сейчас на широкомордого тигра, ожидающего момента, чтобы броситься на добычу.

— Дейв — парень смышленый, может управлять кинотеатрами, но он в своей жизни еще не сделал ни одной картины,— сухо ответил я.— А что будет, если он не справится? Это случалось и с более опытными людьми.— Я повернулся к Роту. Его лицо сильно побледнело.— Не обижайтесь, мой мальчик. Я должен сначала все серьезно обдумать.

И это была святая правда. Если Ронсен будет стоять на своем, я ничего не сумею поделать, а это для меня равносильно полному поражению. Может, это и к лучшему. Я проработал здесь тридцать лет, и у меня еще оставалось достаточно средств, чтобы не беспокоиться о завтрашнем дне. Может, это будет даже хорошо — пожить спокойно и забыть обо всем. Но столько лет и сил было вколочено мной в кинобизнес, что я не мог так легко лишиться результатов затраченных трудов.

Ронсен и Дейв вышли, плохо скрывая недовольство. Гордон проводил их глазами, потом повернулся ко мне.

— Надеюсь, ты знаешь, что делаешь.

Я усмехнулся:

— Будь спокоен. Я не дам тебя в обиду. Возможно, нам придется допустить Дейва в качестве ассистента, но эта картина будет

носить имя Роберта Гордона. А если это им не понравится, пусть повесятся.

Гордон плотнее уселся в кресле.

— Нашел себе ангела-покровителя, Джонни?

Это было типично для Голливуда. Каждый здесь должен иметь своего ангела-хранителя.

— Ангела, который весит миллион долларов.

Гордон радостно улыбнулся.

— В чем заключается твой секрет? — спросил он, понижая голос до конспиративного шепота.

Я тоже понизил свой, чтобы говорить с ним в унисон. В нашем деле лучшие актеры не всегда появляются на экране. В каждой минуте производства фильмов содержалось больше актерского мастерства, чем в годовой работе с камерой.

— Сейчас неподходящее время для обсуждения этого вопроса, Боб. Мы поговорим обо всем позже.

И я оказался прав. Дверь открылась и вновь пропустила Ронсена и Рота, но на сей раз вместе с самим Фарбером. Гордон поспешил откланяться.

Ронсен весь излучал подчеркнутую почтительность к Фарберу. С тех пор как вошел в кинодело, он несколько изменился. Раньше он был полон самоуверенности. Я помню его слова: «Трудности кинопромышленности заключаются в том, что она слишком зависит от отдельных личностей и не унаследовала добрых старых американских принципов. Между тем все обстоит гораздо проще. Студия — это обычная фабрика. Нужно делать фильмы и уметь хорошо продавать их. Этим я и хочу заняться. Надо научить людей вести производство картин. И вы увидите — я еще не успею закончить здесь свой инструктаж, как оно уже будет функционировать с точностью автомобильной компании Форда».

Когда я вспоминал об этих словах, то всегда усмехался. Автомобильная компания Форда!.. Первое, с чего Ронсен начал, это нарушил контракты со всеми объединениями кинотеатров. Этим он чуть было нас не прикончил. В течение девяти недель ни одна наша картина не появлялась на экране. Он бесновался, бегал по студии и кричал: «Коммунистические принципы работы!» В чем именно он их усмотрел, так и осталось неизвестным. Наконец, когда прокатчики по всей стране отказались показывать хотя бы один фильм компании «Магнум» и мы стояли перед полной потерей каких-либо поступлений, он вдруг сдался, и я должен был все улаживать.

Питер был прав. В конце концов они должны были вернуться к нам, и они вернулись. Может быть, это произошло оттого, что нам нечего было терять, а они могли потерять очень многое. Когда мы начинали, у нас в карманах гулял ветер. В крайнем случае мы выходили из бизнеса, ничего не заработав. Мы отдавали себе отчет в том, что все наше дело было основано на азартной игре. Мы знали, что

каждая картина, которую выпускали, была игрой, и, подобно всем игрокам, мы не хотели ждать результатов очередной ставки. Прежде чем картина выходила в свет, мы уже ставили на нее, закладывали ее и крутили следующую, которая тоже была только ставкой в беспрерывной игре.

Так поступать они не могли. Эти люди пришли к нам с полными бумажниками, с деньгами, которые они или накапливали много лет, или получили в наследство от своих отцов. И если они теряли эти привычные для них деньги, то их мир рушился, у них больше ничего не оставалось.

Они должны были прийти к нам, и они пришли. Когда они приблизились, к столу, я встал и взглянул на Стэнли Фарбера. Годы мало изменили его. Он оставался все тем же. Правда, его волосы поседели, лицо и живот округлились, но на губах играла все та же заготовленная улыбка, лишенная искренности и теплоты. Лишь глаза выдавали его, в них ясно можно было прочесть, что он все время складывал и умножал. Я не переменил своего мнения о нем с того самого времени, как в первый раз увидел его. Я не любил людей такого рода.

Протянутая мне рука Фарбера по-прежнему напоминала дохлую рыбу.

— Рад видеть вас,— вежливо сказал я.

Его лицо казалось бледным, только в глазах светились искорки триумфа.

— Джонни! Столько лет прошло!

Он отпустил мою руку, и мы, улыбаясь, стояли друг против друга. Постороннему наблюдателю могло показаться, что это старые приятели встретились после долгой разлуки. На самом деле мы охотно перегрызли бы друг другу глотку, если бы знали, что это сойдет безнаказанно.

— Садитесь, джентльмены,— любезно предложил я.

Содержание начавшегося разговора вылетело у меня из головы, наверно, потому, что я поддерживал его машинально, а сам вспоминал нашу последнюю встречу со Стэнли. В то время он пришел ко мне с предложением соединить наши силы и взять все предприятие в свои руки. Это было не так давно — всего пятнадцать лет назад, в 1923 г.

Ронсен прервал мои мысли, перейдя к сути дела. Слова слетали с его губ, но это были слова и мысли Фарбера.

— Я решил в будущую среду созвать в Нью-Йорке специальное совещание совета. Полагаю, мы должны немедленно определить положение Стэнли.

— Звучит хорошо, не возражаю,— с готовностью отозвался я.— А что еще вы хотите устроить?

— Вы же знаете. Это касается Дейва. Он должен стать вице-президентом по производству.

— Вице-президент, начальник производства... Парень по имени Тальберг в свое время носил это звание в фирме «Метро». Занук — у Фокса в фирме «Двадцатый век».— Я ненадолго замолк, чтобы они осознали смысл сказанного, после чего продолжал: — Но эти люди хорошо знали свое дело. А этот козленок не может различить передней части камеры от задней.— Я энергично покачал головой.— Кроме того, джентльмены, не забывайте, что у нас есть начальник производства, и превосходный к тому же. Я не могу допустить Дейва на его место. Он для этого недостаточно компетентен.

Ронсен смущенно взглянул на Фарбера. Но тот выглядел непоколебимым, словно скала. Ронсен опять повернулся ко мне и заговорил примирительным тоном:

— Тут не о чем волноваться, Джонни. Это ведь только титул. Дейв не хочет быть на самом деле директором производства. Гордон может не беспокоиться — он останется на своем месте, и мы придумаем ему какую-нибудь благозвучную должность.

Я в упор смотрел на него. Под моим взглядом он почувствовал себя неловко, даже начал слегка ерзать на своем месте.

— А зачем? — любезно спросил я.

Вместо Ронсена заговорил Фарбер:

— Это является частью цены, которую вы должны уплатить за миллион долларов.

Я повернулся к нему. Ставки были сделаны, и карты лежали на столе. Мне нужно было как можно скорее уточнить обстановку.

— А что еще кроме этого нам придется заплатить, Стэнли? — мягко спросил я.

Он не ответил, заговорил опять Ларри, но я продолжал смотреть на Стэнли.

— Стэнли хочет быть избран в совет одновременно с Дейвом. Он намерен получить специальные полномочия для того, чтобы обновить отдел реализации согласно своим собственным планам. Совет в принципе уже согласился с ними.

Я прервал свое лицезрение Фарбера и перевел взгляд на Ронсена:

— Как же это получилось, что я ничего об этом не знаю? Не забывайте, что я тоже член совета.

Глаза Ронсена за стеклами очков начали мигать.

— Это произошло на следующий день после вашего отъезда из Нью-Йорка, а нам нужно было действовать немедленно. Мы пытались войти в контакт с вами, но не смогли.

Черта с два они пытались!

— Как президент этого объединения, я ответствен за все его операции. А они включают политику реализации и методы производства. Ваше же поле деятельности, Ларри, финансы. Вы должны обеспечивать компании постоянную прочную финансовую базу. Когда вы вмешиваетесь в производственные операции, которые не имеют к вам никакого отношения, вы ставите под удар финансовое

положение фирмы, а также свои собственные позиции. Я понимаю ваши личные интересы, а также желание совета защитить сделанные его членами капиталовложения. Однако ваша квалификация, а также квалификация вашего совета исключает для всех нас внесение каких-либо изменений в управление компанией.— Моя сигарета потухла, и я закурил новую. Я смотрел на них, как учитель смотрит на воспитанников.— Разберемся немного в деталях. Ваш личный опыт, Ларри, базируется на работе в банке, который сейчас контролирует компанию Бордена. Когда банкиры добились контроля над ней, они в течение некоторого времени пытались вести дело по своему разумению и потеряли на этом кучу денег. Они были вынуждены обратиться к киноиндустрии, чтобы найти человека, который мог бы с успехом управлять предприятием Бордена. Они нашли такого в лице Георга Паппаса. И с этого момента вся ответственность легла на него. Правильность этого решения подтверждается их блестящим сегодняшним финансовым положением.

Я помолчал, дав им время переварить мои слова, затем продолжал:

— А что понимают в производстве кинокартин другие члены вашего совета? Так же мало или даже еще меньше, чем вы. Один из них — член банковского концерна. Другой — член маклерской фирмы Уолл-стрита,— перечисляя их, я загибал каждый раз палец на руке.— Один является сотоварищем оптовой фасовочной фирмы, специализирующейся на продовольствии, другой владеет отелем и, наконец, последний, но не самый незначительный, приятный старый джентльмен, которому полученное в наследство состояние позволяет обладать резиденциями на всех модных курортах мира.

Они уставились на мои пальцы как завороженные. Я поднял глаза:

— Должен ли я продолжать, джентльмены? Или этого довольно? — Мой голос сделался холодным и резким.— Я не хочу допустить к выпуску фильмов невежество, которое столь характерно для работы совета. Наше предприятие является компанией по производству картин; оно оказалось сейчас не в лучшем состоянии и смотрит в весьма сомнительное будущее. Тем более нашему бизнесу нужны самые опытные работники, а не дилетанты. Если вы хотите защитить те деньги, которые вложили сюда, я могу дать вам простой совет: осторожно применяйте ваш личный опыт в этом деле. Оно не похоже ни на что, с чем вам приходилось сталкиваться раньше. Единственно, чем вы можете помочь нашему делу, это капиталом. Вы — люди, имеющие деньги или знающие, где их можно достать. Я не недооцениваю их значения, когда говорю вам: занимайтесь своими финансами и разрешите мне заниматься тем, в чем я специалист.

Когда Ларри ответил, его голос дрожал от бешенства:

— В противовес выраженному вами мнению, Джонни, совет уже

одобрил предложения Фарбера и в ближайшее время опубликует их. Они хозяева компании, а не вы. Это больше не единоличное предприятие, как было при Питере Кесслере, и если предполагаете управлять по старинке, то забудьте об этом.

Выпаливая одну фразу за другой, он так разволновался, что вскочил на ноги. Я же ответил ему спокойным, деловым тоном:

— Вы и ваши люди потеряли три миллиона долларов, мудрствуя в незнакомой вам области, и были вынуждены обратиться ко мне, чтобы я таскал для вас каштаны из огня. Отлично. Но если я должен это делать, то буду делать по-своему. Я не собираюсь добавочно тащить на себе ораву некомпетентных людей, способных только навредить бизнесу.

Ронсен приготовился сесть, но, слушая меня, задержался. Я громко рассмеялся над его видом: пригнувшись, он как бы повис на полпути к своему стулу. Тень страха мелькнула на его лице. Он не думал, что я зайду так далеко, полагая, что я больше всего на свете дорожу своим постом. Хорошо, что он не знал, насколько был прав.

Ронсен стал искать подходящие слова и в конце концов нашел их. Он овладел собой, уселся, а его голос опять стал ровным и увещевающим.

— Зачем нам ссориться? Разница во взглядах может быть всегда. Я уверен, мы выработаем такой модус, который удовлетворит нас всех.— Я мог воочию видеть, как потерянные три миллиона долларов давят на его сознание, когда он с деланно добродушным видом повернулся к Фарберу.— Разве не так, Стэнли?

Фарбер посмотрел на меня. Мое лицо было лишено всякого выражения, и он перевел взгляд на Ронсена. В его голосе послышались знакомые жалобные нотки — я уже слышал их когда-то.

— Но что я-то от этого получу? Ведь я все-таки вложил миллион.

Ответил ему Ронсен. Его голос звучал миролюбиво и дружелюбно. Как только он заговорил, я понял, что временно победил.

Именно в этом заключалось все зло: я знал, что победа была временной и что она будет недолгой. Все изменится, когда они укрепятся в кинопроизводстве. Что за этим последует, для меня не было секретом. Раньше или позже они просто выпрут меня отсюда. Единственный способ, которым можно было что-то поправить, это выкинуть их самих, и немедленно. Однако сделать такое уже невозможно — ведь я принял проклятый миллион долларов. Оставалось лишь максимально понизить цену, которую приходилось платить за их финансовую помощь.

— Я не безрассудный человек и не возражаю, чтобы Стэнли избрали членом совета, не предоставляя ему каких-либо специальных привилегий. Кроме того, я обеспечу для Дейва известные возможности здесь, в студии. Когда он по-настоящему ознакомится с

производством, я дам ему шанс проявить себя на командной должности. Но только не теперь, это чревато слишком опасными последствиями.

Ронсен посмотрел на Фарбера.

— Это звучит достаточно разумно, Стэнли. Как вы считаете? — Его голос по-прежнему был мягким и вкрадчивым.

В глазах Фарбера, пытливо устремленных на меня, я ясно читал желание послать мою особу ко всем чертям, но уста его оставались крепко сжатыми. Его миллион крепко засел в наших руках, и он ничего не мог поделать. Он получил за него двадцать пять тысяч ординарных паев, и это было все, на что он мог рассчитывать. Я понимал, что он вынужден согласиться с моим предложением, но знал, что борьба только начинается. В душе он решил окончательно избавиться от меня и будет выжидать подходящего момента. А такой момент обязательно настанет.

Стэнли поднялся на ноги.

— Я подумаю,— произнес он и направился из кабинета.

Ронсен стремительно вскочил. Он посмотрел на меня, а потом на Фарбера, уже подходящего к двери. Мне даже стало жаль его. Он оказался между двух огней. С того момента, как завязалась борьба непосредственно между Фарбером и мной, он очутился вне игры. Дверь закрылась за Фарбером.

Я улыбнулся Ронсену. В первый раз я был в состоянии приказывать.

— Отправляйтесь за этим человеком, Ларри, и постарайтесь все как следует разъяснить ему.

Он ничего не ответил. После секундного колебания он повернулся и бросился вслед за Фарбером; Дейв покорно последовал за ним.

Я задумчиво смотрел им вслед. В их лице я имел таких же врагов, как и в Фарбере. Но на какой-то момент мне стало это уже безразлично, хотя внутренний голос предупреждал об опасности. Питер недаром много лет призывал не связываться с этими людьми с Уолл-стрита.

От «фабрики снов» до «треста убийц»

Лучшие и худшие годы Голливуда

Автор романа «Торговцы грезами» Гарольд Роббинс — один из признанных на Западе «королей» современной массовой культуры. Полтора десятка его пухлых романов изданы в сотнях миллионов экземпляров, некоторые из них переведены на тридцать и более языков. Где бы ни развертывалось в произведениях Роббинса действие — в финансовом или артистическом мире, в среде политиков или промышленных магнатов,— почти везде оно служит лишь средством для преподнесения читателям какой-либо «изюминки»,

извлеченной из особенно модной в данный момент темы. Помимо неизменных мотивов наживы в числе их варьировались насилие, жестокость и секс, наркотики и секс, показное благонравие и секс. Подобные «синтетические» рецепты успеха, дразнящие любопытство, рассчитаны на самые распространенные вкусы публики. По сути, романы Роббинса в развлекательно-беллетристической форме выполняют те же функции, что и средства массовой информации Запада: создают ложный рекламный образ буржуазного общества, поддерживают живучесть мифа личного процветания и счастья в капиталистических джунглях, пропагандируют мнимо аполитичный курс «вседозволенности». Сам же Роббинс без излишней скромности считает себя не только непревзойденным бестселлером, но и «величайшим из живущих писателей на свете». Правда, при этом он избегает слов «литература» и «творчество», определяя собственное занятие цинично просто и однозначно — «бизнес на книгах».

Впрочем, механизм своего бизнеса Роббинс сконструировал не сразу. Самые ранние его романы, написанные до «раскрепощения нравов» в США, в середине 50-х годов, отличались скорее пуританской моралью, морализированием в духе проповедей «возлюби ближнего своего» (именно в такой тональности была выдержана концовка первой, полуавтобиографической книги «Никогда не люби незнакомца»). Вполне целомудренный роман «Торговцы грезами», который вышел в 1949 г. и выдержал только за последующие двадцать лет тридцать переизданий, весь пропитан ностальгией по «доброму, старому Голливуду». В нем выведена вымышленная кинофирма «Магнум», за названием которой (заимствованным у созданного после войны в Париже фотографического агентства «Магнум фото») легко угадывается реальная фирма «Юниверсл», где недолго проработал сам Роббинс. В книге фигурируют под своими именами (Тальберг, Занук) или под слегка искаженными (например, продюсер-грек Георг Паппас — прозрачный псевдоним президента компании «XX век — Фокс» грека Спироса Скураса) многие голливудские деятели, равно как и названия крупнейших студий «Метро-Голдвин-Мейер» (МГМ) и др. В романе детально прослеживаются также основные этапы эволюции американского кино чуть ли не с его зарождения и вплоть до 1938 г. Все это призвано придать видимость документальной основы повествования, которая важна для автора, поставившего перед собой задачу показать Голливуд изнутри, но не с художественно-творческой стороны, а с самой близкой сердцу Роббинса позиции — с точки зрения жрецов «бизнеса на кино», прозванных в Америке «великими моголами».

Неудивительно, что эти жрецы всеми способами идеализируются, наделяются самыми привлекательными человеческими и деловыми качествами. Для контраста Роббинс прямо противопоставляет голливудских кинопроизводственников первого поколения приходящим им на смену людям «нового стиля».

В приведенных в качестве эпитомы отрывках из романа показаны самые первые схватки «великих моголов» с «людьми с Уолл-стрита». Осознав экономическое и идеологическое значение кинопромышленности, которое быстро выросло из младенца в атлета, финансовые магнаты вознамерились еще в довоенные годы «украсть производство фильмов». Это в некоторой степени им удалось. В руки Морганов и Рокфеллеров с самого начала попала система звукозаписи к фильмам, а в период экономического кризиса 30-х годов они же захватили немалое количество акций нескольких студий. Война и «бизнес на войне» ненадолго приостановили дальнейшее развитие начавшейся схватки за Голливуд. Но уже во второй половине 40-х годов его потрясли до основания раскаты грома, хотя поначалу казалось — не с той тучи, которая было непосредственно сгустилась над ним.

...Те, кто видел бывший в советском прокате американский фильм «Лучшие годы нашей жизни», не могли, наверное, не заметить, что у него как бы два финала.

Первый, настоящий, это когда демобилизованный после окончания войны с гитлеровской Германией капитан авиации Фред Дерри, отмеченный множеством боевых наград, решает покинуть родной город и «уехать все равно куда». Он вынужден сделать это, так как лишился даже скромного заработка приказчика в магазине и оказался выброшенным за борт жизни. На аэродроме в ожидании рейсового самолета он бродит по взлетному полю и неожиданно видит перед собой целое кладбище останков устаревших бомбардировщиков. Еще совсем недавно на одном из них сам Фред летал бомбить фашистов. На земле и в воздухе тогда рвались снаряды, трагически гибли близкие друзья, но сознание борьбы за справедливое дело приносило его душе умиротворение. Теперь вокруг разлилась тишина, но в душе бывшего летчика уже нет этого чувства. Опустошенный, с потухшими глазами, взбирается он в кабину разобранного бомбардировщика, погрузившись в воспоминания о лучших годах своей жизни, отданных войне, но питавшихся надеждами и верой в будущее.

Второй конец, мелодраматический, сведен к традиционному голливудскому хэппи энду. Выйдя из кабины бомбардировщика, Фред тут же на аэродроме находит себе работу, а на состоявшейся затем свадьбе другого героя фильма — моряка Хомера Пэрриша, потерявшего в боях обе руки,— улаживает свои отношения с любимой девушкой из состоятельной семьи, от мысли о женитьбе на которой он был вынужден ранее отказаться. Судьба персонажей картины приведена ко всеобщему благополучию, однако этот финал противоречит логике всей идеи и основного содержания произведения. Ибо содержание это охватывает целый комплекс сложнейших жизненных проблем — безработицу, трудоустройство ветеранов войны, антинародную политику финансовых тузов, борьбу

человека за сохранение своего достоинства, разлагающее влияние чистогана, подрывную деятельность «отечественных» фашистов — проблем, отнюдь не разрешимых простым мановением волшебной палочки режиссера. Но без такого оптимистического довеска фильм не имел никаких шансов появиться на американских экранах, хотя он был создан до наступления маккартизма в США.

Премьера картины «Лучшие годы нашей жизни» состоялась в 1946 г. Соответствующие организации США тридцать лет препятствовали продаже права на его демонстрирование в Советском Союзе. Но прошедшие десятилетия не нанесли серьезного ущерба фильму. Более того, жизненность и правдивость кинокартины выдержали испытание невольно образовавшейся исторической перспективой.

Общий настрой фильма, ведущиеся в нем тревожные разговоры об атомной бомбе, о Хиросиме, об угрозе новой истребительной бойни обусловливают появление у произведения как бы «второго дыхания» — актуальности для сегодняшнего дня. К достоинствам фильма, которые не может перечеркнуть наличие искусственной концовки, следует отнести также мастерскую режиссуру Уильяма Уайлера и безукоризненную игру актеров, что в немалой степени способствовало успеху картины, ее глубокому воздействию на зрителя.

Но есть у фильма «Лучшие годы нашей жизни» еще одно важное качество, приданное ему уже не талантливым творческим коллективом, а самим ходом развертывания событий в США. По сути дела, это своего рода фильм-реквием по некогда сильным прогрессивным традициям в Голливуде. И название его звучит в этом смысле иносказательно.

Сама колоритная фигура У. Уайлера может служить наилучшим свидетельством происшедшей эволюции Голливуда. Начав свою режиссерскую деятельность с постановки вестернов еще в 20-х годах, когда Чарльз Чаплин, Эрих Штрогейм, Кинг Видер закладывали основы критико-реалистического направления в молодом американском кино, Уайлер сумел позднее войти в плеяду его корифеев. В 30-е годы в нее входили также создатель «Гроздьев гнева» Джон Форд, постановщик «Повести о Луи Пастере», «Жизни Эмиля Золя», «Блокады», «Хуареса» Уильям Дитерле и ряд других режиссеров, имена которых пользовались заслуженной славой во всем мире. Первые свои примечательные фильмы «Додсуорт» по роману Синклера Льюиса и «Тупик» (известный у нас под названием «Трущобы большого города») по пьесе Кингсли о жизни беспризорных детей Уильям Уайлер поставил в 1936—1937 гг. В «Тупике» выявилось его стремление к созданию ярких психологических портретов и интерес к социальной тематике, а обличительный пафос не приглушался никаким искусственным счастливым финалом. После нескольких сравнительных неудач Уайлер снова вернулся к жанру

социально-психологической драмы и снял в 1941 г. один из самых популярных своих фильмов — «Лисички» по одноименной пьесе Лилиан Хелман. Как и пьеса, кинокартина страстно обличала корыстолюбие и стяжательство людей капиталистической формации. Образ героини, холодной и расчетливой Реджины Хидденс, созданный Бетт Дэвис, принадлежит к числу лучших достижений этой замечательной актрисы.

Однако творчество ведущих мастеров демократического направления в предвоенные годы свидетельствовало вместе с тем о том, что даже тогда, в «золотой век» Голливуда, они не могли говорить во весь голос, свободно выражать свои взгляды. Самые влиятельные художники или замолкали на целые годы, как, например, создатель антивоенной картины 1930 г. «На западном фронте без перемен» Льюис Майльстоун, или должны были прятать мысли в подтекст, как Чаплин в «Огнях большого города» и «Новых временах», или раскрывали их с помощью исторических аналогий, как это чаще всего делал Дитерле, или уступали требованиям хозяев кинофирм и тогда выпускали слабые картины, как это случалось с самим Уайлером (вестерн «Человек с Запада», «Письмо» по рассказу С. Моэма). О закабаленных же жестокой системой контрактов актерах даже говорить не приходилось. Один из самых популярных из них, Кларк Гейбл, однажды рискнул пожаловаться: «...никто меня не спрашивал, какие роли мне хотелось бы сыграть, подчас я узнавал из газет, какую роль получу в очередном фильме. Мне платили, чтобы я не рассуждал» •;

И все же из девяти десятилетий существования американского кино именно в этот период появилось наибольшее количество значительных произведений. К ним следует отнести также фильмы «Гражданин Кейн» драматурга, режиссера и актера Орсона Уэллса, «Великий диктатор» Чаплина и ряд других. Социальная «подкладка» имелась даже в некоторых музыкальных ревю, приключенческих лентах, в традиционных гангстерских фильмах, где выявлялась взаимосвязь между ростом преступности и существующими социальными условиями (например, популярный у нас некогда фильм «Судьба солдата в Америке»).

В годы второй мировой войны из студий Голливуда вышло немало документальных антифашистских фильмов, а также несколько художественных, в том числе драма того же Уайлера «Миссис Миниве» о сражающейся Англии и картины о беспримерных подвигах советского народа.

Резкое изменение общего климата в Голливуде произошло почти сразу после окончания войны, когда американские реакционные круги повели ожесточенное наступление на права трудящихся и на остатки буржуазных демократических свобод. В фильме-реквиеме «Лучшие годы нашей жизни» это нашло свое отражение в довесоч-

[1] Америка, 1984, февраль, с. 35.

ном благополучном финале, а в творческой судьбе самого Уайлера — в вынужденном последующем переходе почти исключительно к постановке развлекательных картин типа вестернов или боевика на библейский сюжет «Бен Гур». Экранизация Уайлером в 1952 г. «Сестры Керри» Т. Драйзера была малоудачной, так как сглаживала социальную линию романа.

Уже в 1948 г. Уайлер заявил, что «мне не разрешили бы поставить «Лучшие годы нашей жизни» в сегодняшнем Голливуде». И он был глубоко прав. После того как Черчилль возвестил в марте 1946 г. в речи в Фултоне о начале «холодной войны» против Советского Союза, конгресс США поспешил создать комиссию по расследованию антиамериканской деятельности. Ассоциируется она обычно с именем председателя сенатской расследовательской подкомиссии Джозефом Маккарти, который до осуждения его сенатом в 1954 г. в результате поражения республиканской партии на очередных выборах был наиболее фанатичным и крикливым «борцом с коммунистической опасностью». В число его пособников входил и тогдашний глава гильдии киноактеров Рональд Рейган.

Главный удар новая комиссия нанесла по Коммунистическое партии США, а также по неконсервативным профсоюзным организациям. Не обошла она своим «вниманием» Голливуд, колледжи,; университеты, учреждения. В мрачный период наступившей черно-* сотенной реакции с конца 40-х до середины 50-х годов, когда даже слово «либерал» звучало ругательством, Голливуду не простили erd; недавние реалистические «грехи». В октябре 1947 г. комиссия начала свои публичные заседания (блестяще высмеянные позднее Чаплином в фильме «Король в Нью-Йорке»). Триста двадцать четы-[1] ре творческих работника — писатели, режиссеры, актеры — были* изгнаны, а десять человек заключены в тюрьму. Над многими другими нависла угроза преследования.

Напуганные «великие моголы» составили по требованию комиссии «черные списки», в которые занесли сотни людей, подозреваемых в либеральных взглядах, или в симпатиях к СССР, или в дружбе с «нежелательными элементами». В их числе оказались писательница Лилиан Хелман, драматурги Дальтон Трамбо, Джон Говард Лоусон, режиссеры Джо Дассен, Джозеф Лоузи и множество других крупных творческих деятелей. Все они вынужденно надолго покинули кино или вообще навсегда уехали из Соединенных Штатов.

Функционер массовой культуры Г. Роббинс не продолжил сюжетную линию своего романа «Торговцы грезами» до маккартистских времен, и это вполне объяснимо: он тогда должен был бы изменить своему амплуа и стать реалистом.

В значительной части обескровленная американская кинематография, олицетворением которой общепризнанно служил Голливуд (хотя студии «большой восьмерки» находились также и в других пригородах Лос-Анджелеса), парализованная страхом, подозрения-

ми, доносами, резко сократила количественно и ухудшила качественно производство фильмов. Доходы Голливуда за три года сократились почти на 70%. Претерпела существенные изменения и господствовавшая тематика фильмов. Однако попытки его тогдашних хозяев строже держать курс по ветру путем выпуска клеветнических антисоветских картин типа «Железного занавеса», «Красной опасности», «Красного Дуная» терпели кассовый провал за провалом.

Панический страх капиталистов и политиков Запада перед неуклонным ростом международного влияния Советского Союза, внесшего решающий вклад в разгром фашизма, был очевиден для всех. Оставались скрытыми непосредственные трансмиссии передач «политика — массовая культура» тех лет. Лишь много позже стали известны некоторые из сокровенных американских тайн. Так, на заседании влиятельной организации правых военных Американской артиллерийской ассоциации в январе 1949 г. выступил со своего рода инструктивной и развивающей фултонские тезисы Черчилля речью руководитель одного из крупнейших концернов США «Дженерал электрик» (имевшего тесные связи с Маккарти и где, кстати, восемь чет прослужил рекламистом Рональд Рейган) Чарльз Э. Уилсон. любы отвращение к войне в народе не превратилось в непреодолимую преграду, он призвал «уже сейчас запустить машину в ход». 1од «машиной» высокочтимый в верхних эшелонах власти США лэатор имел в виду создание повседневных практических связей 1ежду монополиями и военными с помощью специального института титулованных уполномоченных, а также обеспечение «постоянной военной экономики» и усиление контроля со стороны нового военно-промышленного комплекса над всеми сторонами жизни страны.) том, что именно «Дженерал электрик» была застрельщиком или, во всяком случае, одним из инициаторов образования преступного альянса, свидетельствуют назначение вскоре члена ее правления Н. Макэлроя министром обороны, выдвижение позднее ее представителя Р. Рейгана на пост губернатора штата Калифорния (в котором намного больше военных предприятий, чем в любом другом штате страны), а затем и на высшую государственную должность в Белом доме.

Но еще до всего этого, почти одновременно с организационной акцией главы «Дженерал электрик», произошло второе событие, имевшее тоже катастрофическое следствие для самого велеречивого глашатая Америки — Голливуда. Военно-промышленный комплекс, тщательно подготовив заранее почву и не афишируя своего участия, провел с помощью министерства юстиции через Верховный суд США закон о разъединении производства и проката фильмов от владения кинотеатрами. Формальный предлог был выдвинут поистине смехотворный: нарушение антитрестовского законодательства. Как бы не замечая, что империалистическая Америка вся покоится именно на трестовских «китах», что год от года разбухают военные суперкон-

церны, более того, именно по указке и в интересах этих мнимых невидимок Верховный суд нанес удар восьмерке самых крупных студий Голливуда, лишив их права владеть собственными кинотеатрами. В результате они надорвались в наиболее чувствительной для них сфере — финансовой обеспеченности. К администраторам по производству и по прокату подсоединились и прежде влиятельные, но не властвовавшие банки, корпорации и их агенты, которые стали новыми владельцами кинозалов в стране. Если прежде они просто ссужали деньги студиям на съемки фильмов, то теперь обрели власть покупать или отвергать готовую продукцию.

«Фабрика снов», как часто называли Голливуд, представляла собой отлаженное конвейерное производство киноразвлечений для массового рынка. Технология выпуска фильмов отсортированных моделей обеспечила выработку ремесленного профессионализма. Только в качестве исключения появлялись там произведения подлинного искусства. Но тем не менее они все же появлялись, а в 30-х годах не так уж и редко.

Новая американская действительность внесла в это существенные коррективы. Интересные произведения киноискусства, конечно, не перестали появляться на экране. Но заслуга в их создании почти уже исключительно стала принадлежать независимым от голливудских магнатов продюсерам. Через год после фильма-реквиема Уайлера «Лучшие годы нашей жизни» Чаплин, например, выпустил «Мсье Верду», который получил крайне ограниченный прокат в США и послужил одним из предлогов фактического изгнания режиссера из Америки. В 50-х годах заслуженный успех выпал на долю картин режиссера и продюсера Стэнли Креймера («Скованные одной цепью», «На последнем берегу» и др.).

Однако такого рода произведения исчислялись единицами, и голливудские большие студии к производству их не имели отношения. Судороги конвульсий «великих моголов» усилились из-за возраставшей конкуренции телевидения. Посещаемость кинотеатров сократилась вдвое. Многие сценаристы, режиссеры и более половины актеров перешли на работу в нарождающуюся телеиндустрию. Терпя ежегодно огромные убытки, Голливуд вынужден был продать сопернику более 3,5 тыс. своих старых фильмов. На киностудиях менялись президенты и исполнительные директора. В конце концов, прекратив бесперспективный бойкот телевидения, Голливуд согласился снимать в своих многочисленных, но большей частью опустевших павильонах до 80 % передач общенациональных телесетей.

Временное улучшение финансового положения, которое принес медовый месяц брака по расчету с телевидением, позволило крупным кинопромышленникам вложить необходимые средства в техническую модернизацию производства. Вслед за широким экраном появились системы виставижн, Тодд-АО, технирама, синерама, панавижн. Для показа крупномасштабного кинозрелища повсеместно

создавались новые формы его демонстрирования — «драйв-ины», то есть автопаркинги с огромным экраном на открытом воздухе, где можно было смотреть фильмы из собственного автомобиля.

Увлечение техническими новшествами определило и характер новых картин. Одни называли их эпическими, другие — суперколоссами, третьи — попросту киноспектаклями. В них все подавалось с грандиозным размахом: декорации, массовки, сражения, пиры и оргии. Таким образом, пресловутая обновленная эстетика Голливуда свелась к формуле «большой экран -f большое время + большие эффекты». Цели были две: противопоставить кино телевидению и как можно сильнее потрясти, ошарашить, оглушить зрителя. Недаром в США применительно к кинематографу утвердилось еще одно название, вернее, жаргонное словечко — блокбастер (в годы второй мировой войны американские летчики так окрестили тяжелые фугасные бомбы, сносившие целые кварталы на вражеской территории: «блок» — квартал, «бает» — сокрушать).

Технические особенности и длительность демонстрирования таких фильмов, призванных сокрушить «вражескую» конкуренцию телевидения, действительно принесли поначалу обнадеживающие результаты. Рекламный бум, впечатляющая помпезность суперколоссов привели к тому, что определенная категория зрителей стала чаще отрываться от комнатных голубых экранов. Опыт Голливуда не преминули позаимствовать в некоторых других странах, прежде всего в Италии, где развернулось собственное изготовление «колоссальных котлет», как их там прозвали.

По своему содержанию киноспектакли распадались на три основные группы. К первой относились картины на библейские и мифологические сюжеты, а также на темы из античной истории. Ко второй, более разнообразной, но менее многочисленной — приключенческие фильмы (вроде «80 дней вокруг света» по Жюлю Верну), военные («Самый долгий день»), исторические (вестерн «Как был завоеван Запад»). Третью группу составляли экранизации бродвейских пьес, главным образом мюзиклов («Оклахома», «Семь невест для семи братьев»).

Короче говоря, тематику блокбастеров характеризовали попрежнему эскапизм, отказ от изображения реальной жизни. В поисках безопасных тем Голливуд часто обращался также к собственной практике давно прошедших лет. Снова призрачными тенями промелькнули на экране «Четыре всадника Апокалипсиса», немало послужившие в эпоху немого кино славе Рудольфо Валентине; затем выплыл «Ноев ковчег» — звуковой и панорамный вариант картины Майкла Кертица 1929 г.; вновь были сняты фильмы «Десять заповедей» (одним и тем же режиссером Сесилем Де Миллем), «Камо грядеши?», «Спартак», «Бен Гур» (в третий раз!), «Мятеж на Баунти», «Длинноногий папочка», «Леди на день» (под названием «Мешок полный чудес»), экранизации старых пьес. Голливуд жил

в прошлом не только в переносном, но в значительной степени уже и в прямом смысле слова. И нельзя было не согласиться с «независимым» американским продюсером Сэмуэлем Голдуином (выпустившим ранее для голливудского проката фильм Уайлера «Лучшие годы нашей жизни»), когда он заявил в одном интервью, что времена изменились, а Голливуд не изменился. Он по-прежнему страдает отсутствием идей, в лучшем случае черпает их из прошлого. Именно поэтому каждая его картина, за немногими исключениями, напоминает сотню других. Голливуд не может уже сказать ничего существенного.

Отдельные финансовые удачи, вроде мюзикла «Звуки музыки», не могли иметь решающего значения. Поскольку суперколоссы принципиально не отличались от прежней массовой голливудской продукции, техническая сторона оставалась их главенствующим элементом, который обеспечивал лишь временный успех у зрителей. Временный, так как непреходящее значение могут иметь произведения новаторские не только по форме, а прежде всего по содержанию.

И такие появились, но вне Голливуда и вопреки ему. Это стало возможно благодаря подъему общедемократического движения в стране в 60-х годах против «грязной войны» во Вьетнаме и коррупции, студенческим бунтам, возрастанию борьбы за гражданские права, за равноправие негров и других национальных меньшинств.

Относительно независимые от больших студий режиссеры и продюсеры были в Голливуде всегда (прокат их фильмов, а значит, и косвенную собственную цензуру осуществляли все же монополии). Даже наивысшую гордость старого Голливуда — фильм «Унесенные ветром» по роману Маргарет Митчелл — выпустил в 1940 г. независимый продюсер Дэвид Селзник. Но все они, особенно такие талантливые и самобытные, как Чарльз Чаплин или Стэнли Креймер, вызывали скорее удивление своей исключительностью. А тут из журналистики и телевидения пришла сразу целая плеяда молодежи, которая рассматривала кино не как развлечение, а как искусство. Они снимали свои фильмы преимущественно не в дорогих павильонах, а непосредственно на улицах крупных городов и на провинциальных задворках, на дорогах и проселках, в дешевых закусочных и кегельбанах. Место недоступно красивых звезд с сопутствующими им плавательными бассейнами, драгоценностями и лимузинами заняли дотоле безвестные, обычные, иногда ироничные, иногда простоватые, даже робкие, молодые женщины и парни. Скоро имена создателей лучших из самых ранних фильмов узнал весь мир: Джон Кассавитис («Тени»), Ширли Кларк («Связной»), Стэнли Кубрик («Доктор Стрейнджлав»), Роберт Уайз («Вестсайдская история»), Фрэнсис Коппола («Люди дождя»), Майк Николе («Выпускник»), Артур Пени («Бонни и Клайд»), Деннис Хоппер («Беспечный ездок»), Джордж Лукас («Американские зарисовки»), Роберт Олтман («M. A. S. H.»), Питер Богданович («Последний киносеанс»).

Прославились актеры Джеймс Дин, Марлон Брандо, Род Стайгер, Питер Фонда, Энтони Перкинс, Монтгомери Клифт, Пол Ньюмен, Дастин Хоффман, Джек Николсон, Уоррен Битти, Джон Войт, Джин Хэкман, актрисы Джейн Фонда, Фэй Данауэй, Эллен Берстин, Барбра Стрейзанд, Миа Фэрроу, Даян Китон, Натали Вуд, Ширли Макклейн...

Проблематика, стиль, художественные достоинства произведений этих творцов были, конечно, различны и разноценны. Но всех их отличали демократичность, неприятие ложных ценностей и критика пороков буржуазного общества, родство с идеями «новых левых». Как бы то ни было, но последняя ставка голливудских кинофабрик на технику оказалась битой пришедшими в кинематографию молодыми режиссерами, которые ставили малобюджетные картины и создавали собственные компании, порой на постановку всего одного фильма. Их успех, подобный взрыву, раскидал карты жрецов Голливуда — старых «великих моголов» и новых «денежных мешков». Ибо даже не только «люди с Уолл-стрита», о которых писал Гарольд Роббинс, то есть биржевики — оптовые покупатели идей и творцов, но и различные промышленные корпорации, конгломераты менее чем за 20 лет (с 1955 по 1973 г.) постепенно полностью прибрали к своим рукам всю восьмерку ведущих голливудских студий.

Первой уступила контрольный пакет акций еще в 1948 г. «Рейдио — Кейт Орфеум» (РКО), приобретенных миллиардером из штата Невада Робертом Хьюзом. Под его руководством РКО потеряла за пять лет 20 млн. долл., а в 1953 г. Хьюз продал свои акции фирме «Дженерал Тайр энд Раббер» (авиаоборудование), которая, имея собственные паи, превратилась в ее полновластного владельца. Новые хозяева сделали РКО обычной прокатной компанией. «Юниверсл» стала добычей гигантской «Мьюзик корпорейшн оф Америка», специализирующейся на индустрии развлечений, «Уорнер бразерс» — финансовой группы «Кинни нейшнл сервисис», «Парамаунт» — конгломерата «Галф энд Уэстерн» (машинное оборудование, электротовары, мебель, издательское дело, страхование, потребительская, сельскохозяйственная продукция и т. д.), МГМ — миллионера из Лас-Вегаса Кэрка Керкорьяна и миллионера Хилтона (игорный и гостиничный бизнес), «Юнайтед артисте», некогда созданная Чарли Чаплином, Мэри Пикфорд, Дугласом Фербенксом и Дэвидом Гриффитом ради обретения свободы творчества, но давно попавшая под власть все тех же «старых моголов», была поглощена конгломератом «Трансамерика корпорейшн» (финансовые займы, прокат автомобилей, компьютеры, международные авиалинии). «XX век — Фокс» перешла в руки сверхбогача Марвина Дэвиса и трансформировалась в огромную корпорацию с «дочерними» предприятиями («XX век — Телекоммуникейшн», «Си-би-эс — Фокс»). Схожая судьба постигла и «Коламбию». Ряд мощнейших банков и

монополий (прежде всего «Дженерал электрик») приобрели акции нескольких кинокомпаний, создали новые фирмы по выпуску одновременно и кинотелепродукции, и пластинок, и периодической прессы.

Кинофилиалы гигантов бизнеса, сохраняя свою специфику «департаментов общественных связей банкиров и промышленников», управляются организационно, как и прочие филиалы. «Большая семерка» Голливуда (без РКО) попала отныне, как подчеркивалось в опубликованном в Англии коллективном исследовании «Анатомия кино», под контроль нового поколения профессиональных управляющих (или агентов-посредников), которые «способны с равным успехом запускать в ход и обувную компанию, и киностудию... «У них нет инстинкта убийц,— сказал о них сценарист Джеральд Айрис.— У них есть инстинкт манипуляторов, а это вдохновляет не больше, чем зрелище убийства...» «Большая семерка» превратилась для создателей фильмов преимущественно в руководящие службы. «По сути, мы не делаем картины,— соглашается президент «Уорнер бразерс» Джон Кэлли.— Мы реагируем на то, что нам предлагается...» Именно агенты определяют списки продюсеров, режиссеров, сценаристов и звезд, в которых студии, по их мнению, больше всего нуждаются... И не кто иной, как агент, ведет переговоры с власть предержащими...» [1]

Для последних кинобизнес составляет сравнительно небольшую толику в их общих экономических интересах и финансовых оборотах. Как замечают авторы той же «Анатомии кино», в ежегодных отчетах, например, «Галф энд Уэстерн» на долю «Парамаунт» вместе с двумя другими зрелищными, а также одной книгоиздательской компаниями «приходится всего 14% общих активов этого конгломерата» [2]. Конечно, ни один конгломерат или монополия не брезгуют никакой, даже незначительной для них, наживой (тем более что она исчисляется все же в миллионах долларов). Однако секрет их упорного стремления прибрать к рукам Голливуд надо искать в первую очередь в более глубинной, идеологической сфере. «На ведущих постах в кино сегодня сидят молодые, образованные агенты — председатели советов, имеющие опыт работы на телевидении и получающие приказы от большого бизнеса с Восточного побережья,— писал американский киновед Стивен Ерли.— «Трансамерика корпорейшн», «Галф энд Уэстерн» и другие могучие тресты диктуют политику студиям» [3].

Финансовая мощь хозяев «нового Голливуда», как обычно теперь его именуют на Западе, способствовала тому, что на рубеже 80-х годов его продукция заполнила американский кинорынок на 86%. На долю двух других, более мелких производственно-прокатных фирм — «Уолт Дисней» и «Американ интернейшнл» (после поглоще-

[1] Anatomy of the Movies. L., 1981, p. 27, 30.
[2] Ibid., p. 26.
[3] *Early S.* An Introduction to American Movies. New York — Scarborouch — London, 1979, p. 118.

ния ее компанией «Филмуэйз») приходятся 9%, а оставшиеся тощие 5% распределяются среди множества «независимых лилипутов». Ясно, таким образом, кто определяет господствующие веяния, тематику, идейную направленность американской кинематографии.

Понятие «новый Голливуд» вряд ли правомерно, поскольку оно не связано с концентрацией не только капитала, но и производства. Худшие годы Голливуда были его агонией, имевшей летальный исход. Фильмы ныне производятся в Нью-Йорке и других городах США, в Италии и Португалии, в Латинской Америке, Африке, Азии. В 1983 г. из 18 картин крупных фирм 13 снимались за пределами Голливуда. Как столица и одновременно синоним американского кино он вообще перестал существовать. Если и есть резон его вспоминать, то лишь в плане истории, в качестве эпитета или метафоры (уже «бестелесной»), а главным образом — поставщика развлекательной продукции для телевидения.

Объединенные своими стратегическими целями монополистические конгломераты далеко не едины в решении тактических задач. Иногда некоторые из них идут даже на совместное финансирование того или иного дорогостоящего блокбастера (вдвое уменьшается степень риска и стоимость рекламы); в других случаях делятся сферы проката: один приобретает права на национальный кинорынок, другой — на зарубежный. Однако денежные же интересы диктуют острое соперничество между кинобоссами (военно-промышленный комплекс вообще отнюдь не представляет собой монолита). В 1981 г., например, прекратила свое существование знаменитая компания «Юнайтед артисте», а все ее активы и имущество куплены хозяевами «Метро — Голдвин — Мейер». Продолжены традиции поисков «недорогих денег», то есть переснимаются заново старые популярные фильмы или приобретаются по дешевке сценарии зарубежных лент («Расёмон» Куросавы, «Непонятый» Коменчини, французских картин «Зануда», «Игрушка», «Высокий блондин в черном ботинке» и т. д.). Никакого чудодейственного рецепта безусловного успеха новые киножрецы не изобрели, а пресс маркетинга нередко не срабатывает. В результате они иногда только-только выручают затраченные средства. Так произошло, к примеру, с фильмом «1941» Стивена Спилберга — одного из самых кассовых режиссеров 70-х годов, постановщика «Дуэли», «Челюстей», «Тесных контактов третьей степени». Далеко не всегда оправдывает себя практика создания продолжений нашумевших фильмов («Челюсти-И», «Супермен-Н», «Экзорсист-П» — последний вообще провалился в прокате).

Как бы то ни было, но происшедшие коренные организационные (а вместе с тем и идейно-тематические) изменения в американском кино выходят по своему значению далеко за пределы национальных границ. Они затронули судьбы кинематографий всего капиталистического мира, многих развивающихся государств, рынки которых

в разной степени оказались монополизированы американской кинопродукцией — она поглощает до 50% экранного времени в 80 странах. «Сейчас американский кинематограф ищет зарубежную аудиторию для своих фильмов более агрессивно, чем когда-либо прежде»,— писал в ноябре 1983 г. «Нью-Йорк тайме мэгэзин». (Примерно то же самое происходит и в телевидении; в частности, снятый в Голливуде для комнатных голубых экранов многосерийный боевик «Даллас», прославляющий семью американских миллионеров, показывали в 57 странах и его посмотрели 350 млн. телезрителей.)

Стремление к безудержному экспансионизму порождается непреложным экономическим законом капитализма. По мере трестирования сфер культуры они становятся зависимыми в меньшей степени от уровня духовного развития, а все больше — от финансовой силы той или иной страны, от ее конкурентной способности.

Происшедшие в США процессы далеко вышли также за рамки собственно кинематографа. Сфера кино неразрывно связана с общими вопросами идеологии и политики. Все, что произошло с Голливудом, типично для общей культурной ситуации на Западе. Это и побудило избрать именно Голливуд в качестве модели для раскрытия интересующей нас темы жрецов и творцов буржуазной массовой культуры. Хотя эта тема многогранна, почти каждая грань в той или иной мере просматривается в «голливудском ракурсе».

Апостолы силы

Эйфория, вызванная массированным натиском молодых кинематографистов, улетучилась вместе с закатом «контркультуры». Между тем именно кино, а также музыка, но не литература или театр явились самым красноречивым выразителем ее противоречивых идей и бурных стихийных эмоций, душевных смятений, интуитивных поисков лучшей доли для униженных и оскорбленных.

Однако творческая активность в кино представителей бунтующего поколения обнажила два непреложных обстоятельства. Прежде всего стало ясно, насколько старая студийная система голливудского конвейера с ее договорной кабалой сдерживала приток новых сил (в 1937—1946 гг. число, например, актеров, которые имели долгосрочные контракты с ведущими студиями, достигало 600—800 человек, в 1948 г. оно сократилось до 342 человек, а в 60—70-х годах эта практика почти совсем перестала существовать). Обнаружилось также, что плодотворные результаты (в том числе коммерческие) можно получать от практики так называемого авторского фильма, при которой режиссер без мелочной опеки над ним лично руководит созданием произведения на всех этапах — от разработки сценария до монтажа.

Это был беспрецедентный во всей истории культуры США переходный период, когда малоосведомленные в кино жрецы большого

бизнеса предполагали, а творцы искусства во многом располагали. Период был недолгим — менее десятилетия, с середины 60-х до середины 70-х годов,— а затем все перевернулось в обратную сторону, но не сразу, а постепенно и разными путями. В начале 70-х годов некоторые молодые режиссеры, разобравшись в ситуации, ушли из кино в другие сферы деятельности; другие, заработав достаточно денег, сами стали собственными продюсерами (Ф. Коппола, Дж. Лукас и т. д.); третьи подписали контракты с новыми владельцами прежних крупных студий (например, П. Богданович, С. Спилберг, У. Фридкин — с «Парамаунт»), которые выделяли им средства на постановку одного-двух фильмов ежегодно.

Конечно, финансовые узы были не всегда столь публично декларированными, как в последнем случае, однако источники новой децентрализованной системы кинопроизводства все чаще обнаруживались в офисах финансовых и промышленных монополий. Система эта строилась на своеобразном «разделении труда» с телевидением: к последнему перешли функции производителя преимущественно развлекательной продукции, исчисляемой сотнями фильмов в год, кинобизнес же сохранил новообретенный принцип поштучного выпуска как блокбастеров, так и малобюджетных картин с предоставлением достаточно широких прав его авторам, что было предопределено их недавним коммерческим успехом.

После выявившейся несостоятельности «контркультуры» авторский кинематограф представлял собой тематически и стилистически пеструю и, казалось, хаотичную картину. В начале 70-х годов выделялись боевики, которые ставили рекорды кассовых сборов: «Аэропорт», «Крестный отец», «Гибель «Посейдона», «Поднебесный ад», «Челюсти». Единичные блокбастеры давали доход, который превышал сборы Голливуда в его лучшие годы за 400 и более фильмов. Объясняется это тем, что промышленный и банковский капитал рассматривает каждый фильм, производство или прокат которого он финансирует, в качестве настоящего многомиллионного предприятия со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Последствие первое. Если режиссер или «независимый» продюсер оправдывает доверие, то он продолжает пользоваться кредитом, если нет, то он его лишается. Так обеспечивается его персональная зависимость. Фрэнсис Форд Коппола, например, лишился поддержки после своего «предосудительного» фильма «Разговор», разоблачавшего систему тотального шпионажа, подслушивания, существующую в США.

Последствие второе. Принцип «реклама — двигатель торговли» распространился на кинопроизведения в равной или даже еще в большей мере, чем он действует в продаже стиральных порошков, обновленных марок автомобилей, недвижимости. Каждый фильм искусственно превращается в суперсенсацию. Рекламный прессинг в газетах и журналах, по радио и телевидению дополняется заблаго-

временным выпуском пластинок с музыкой или песнями из картины, огромных тиражей книги, по которой она снята, всевозможных сувениров, организацией премьеры одновременно в крупнейших кинотеатрах различных стран, устройством ретроспективных показов фильмов режиссера или исполнителей главных ролей и т. п. Кроме того, проводится тщательное изучение вкусов зрителей. Таким образом, реклама обрела функции маркетинга со свойственной ему тщательной подготовкой рынка к ажиотажному восприятию нового товара. При отсутствии широкой рекламной кампании фильм вне зависимости от его содержания и художественных качеств практически обречен на провал. Так возник своего рода контроль не только над производством, но и над потреблением, над общественным мнением. Без него, скажем, слабый фильм «Челюсти» не принес бы 200 млн. долл. дохода. Без него серьезные прогрессивные картины «Какими мы были» или «Джулия» имели бы, несомненно, больший успех, нежели тот, который выпал на их долю в США. (Заметим попутно, что маркетинг широко используется в США также в целях превращения в идолов широкой публики и актера вроде кинопреемника Джона Уэйна — защитника «идеалов» американизма, непобедимого героя Клинта Иствуда, и эстрадного певца вроде посредственного Майкла Джексона, и даже политика типа Рейгана.)

Последствие третье. Претерпел изменения характер института «штатных продюсеров» — организаторов производства. Если раньше продюсер был, как правило, несомненным специалистом в кинематографическом деле (вроде Тальберга или Занука, упомянутых в романе Г. Роббинса) и приходил часто к своему посту чуть ли не с низов иерархической лестницы, то теперь посредник между хозяином и творческим коллективом — уполномоченный или агент — рассматривает духовное производство так же, как директор завода — промышленное. Уступая ему в квалификации, он может иногда даже допустить «прокол» и открыть путь фильму нежелательного для боссов содержания. Конечно, куда чаще он успевает, если надо, скорректировать, «подправить» идейно-тематическую амплитуду кинопродукции, иногда даже при окончательном монтаже. Со «строптивыми» же режиссерами и актерами, вроде сатиричного Роберта Олтмана и правдолюбца Марлона Брандо, он не ладит.

Это не значит, однако, что политическая тематика сразу же сошла с афиш кинотеатров. Наоборот, уполномоченные промышленных и финансовых корпораций охотно торговали в 70-х годах и этим товаром, рассчитывая, что газетные заголовки бесплатно станут отличной рекламой. Тем более что все делалось в таких случаях задним числом. Когда бесславно кончилось президентство Никсона, уже никакие соображения не могли помешать дать «добро» фильму «Вся президентская рать». Оказалось возможным поиграть в шумно преподносимую демократичность американ-

ской журналистики, разоблачающей самого президента. Так отчего же этого не сделать (при Рейгане даже намека на его критику жрецы и их агенты не допускают)?

В потоке фильмов на политические и социальные темы, появляющихся под эгидой конгломератов уже с конца 60-х годов, все труднее становилось отличить спекуляцию на злободневной тематике от искренней попытки ее художественного отражения, коммерческую эксплуатацию болевых точек общественного организма — от искусства диагностировать его болезни. Многие же фильмы вообще не поддавались однозначной оценке (вспомним хотя бы «Крестного отца» Ф. Копполы).

Зато все четче начинает прослеживаться дальнейшая, неизмеримо усиленная эскалация темы насилия, великодержавного национализма и пропаганды войны, которая вынуждает усомниться в справедливости приведенных слов сценариста Д. Айруса об отсутствии «инстинкта убийц» у современных манипуляторов общественным сознанием. И чрезвычайно знаменательно, что эта эскалация исподволь началась задолго до официальной смены курса государственного корабля США от политики разрядки к возрождению «холодной войны» и новой, самой опасной в истории гонке вооружений. Нынешние жрецы массовой кинопродукции, которые заставляют на свой лад «реагировать» ее творцов, проявили себя в данном случае как своеобразный барометр и буревестник — ведь недаром они входят в число истинных властителей страны.

Так, в 1970 г., то есть в самой начальной стадии разрядки в международных отношениях, под грохот рекламной канонады появился трехчасовой милитаристский блокбастер «Паттон» с лучшим драматическим киноактером США Джорджем Скоттом в главной роли. Американская критика окрестила стиль фильма «имперским», прославляющим «сильную личность», маньяка войны, который обуреваем идеей «напасть на русских». Подогревая шовинистические настроения, создатели картины — как указанные в титрах, так и неуказанные — намеренно пошли на грубое искажение реальных фактов второй мировой войны. Сценарный замысел фильма, принадлежавший Фрэнсису Копполе, во многом отличался от его экранного воплощения. В частности, даже такие персонажи, как английский фельдмаршал Монтгомери и американский генерал Омар Брэдли, оказались нарочито низведены до уровня простых статистов с целью как можно более впечатляюще подать фигуру главного действующего лица — командующего третьей армией США. Лишь талант Джорджа Скотта позволил сохранить намеки на сатиру и элементы «черного юмора» в углубленной психологической интерпретации его личности. Однако эти намеки и элементы «прочитывались» далеко не всеми зрителями. Во всяком случае, всевластные цензоры их, по-видимому, не заметили. Привнесение тонкой критической струи не изменило общей направленности фильма. После выхода

его на экраны Джордж Скотт демонстративно отказался от присужденной ему премии «Оскар». Подобный протест проливает свет на основного виновника безудержного прославления вояки-фанатика: ими могли быть скорее всего те, кто производил (или по чьему указанию производился) окончательный монтаж фильма.

В отличие от Скотта, не отказались от пяти «Оскаров» создатели клеветнически-расистского и милитаристского фильма «Охотник на оленей», который, даже по оценке американской кинопрессы, знаменовал собой «начало новой волны реакционного шовинизма» [1]. Кстати, вручал премии ныне покойный актер Джон Уэйн, ярый антикоммунист и поборник идей самого крайнего ура-патриотизма, который на протяжении почти 40 лет снимался в вестернах в амплуа «жесткого парня». С «Охотника на оленей» началось также изживание через кино и телевидение «вьетнамского синдрома» в массовом сознании США. Этот своеобразный метод психотерапии завершился панегириком кровавым интервентам как рыцарям без страха и упрека в фильме 1984 г. «Возвращение в ад».

Давний философский тезис гласит, что маленькие неистины, сливаясь вместе, достигают «критической массы», превращают количественные изменения в качественные. Американское кино, идя в 70—80-х годах в авангарде массовой культуры по насаждению махрового шовинизма в стране, внесло особую лепту в приближение к подобному критическому состоянию, которое с особой наглядностью проявилось в президентской избирательной кампании 1984 г. и в ходе Олимпийских игр в Лос-Анджелесе. Так, в день церемонии открытия Олимпиады не кто иной, как герой из фильма «Супермен», спустился с неба в центр зеленого поля стадиона «Колезеум». Прошелестев укрепленными на спине реактивными моторчиками, этот как бы сошедший с экрана человек в скафандре и шлеме эффектно вписался в ряды гимнасток и гимнастов. Своим появлением «Супермен» призван был символизировать суперсилу Америки, задать политический тон предстоящим спортивным состязаниям.

Конечно, подобные «политические игры» рассчитаны на внутреннее потребление. Более того, они имеют и конкретный социальный адрес, а именно так называемые средние слои населения. Последние служат наиболее благодатной почвой и одновременно активным соучастником формирования общественного мнения. Их представители заполняют офисы каналов массовой информации и средств развлечения: газет и журналов, радио, кино и телевидения.

Между прочим, как раз на поддержку этих средних слоев — служащих, мелких бизнесменов, части коррумпированной интеллигенции — рассчитывал пресловутый «клуб миллионеров», выдвинувший Рональда Рейгана в президенты. Кроме новых хозяев Голливуда в «клуб» входят аптечные короли Лерман из Нью-Йорка и Дарт из

[1] **Film Quarterly, Berkeley, Calif., Summer 1979.**

Калифорнии, торговец автомобилями Таттл, владелец сталелитейных заводов Иоргенсен, нефтяные магнаты Хартли и Андерсон, пивной властелин Курс... (над всеми ними возвышаются наследники техасского сверхбогача Г. Ханта и ряд прочих миллиардеров).

Не вызывает удивления, что жрецы и творцы массовой культуры США, и прежде всего кинопродукции, не обходят своим тенденциозным вниманием и социальные темы.

Помимо уже рассмотренного нами фильма «Джо» искаженный образ главного классового противника элиты — рабочего был представлен в фильме 1972 г. «Дуэль». Подчеркнутая выразительными средствами обезличенность этого персонажа (зрителю дано мимолетно увидеть лишь его грубую, замызганную в грязи обувь и массивные руки на руле дизельного грузовика) призвана представить его как некий символ. Сущность же незримого образа передается через его идентификацию с огромным, устрашающего вида грузовиком. На пустынном шоссе он со слепой яростью и немотивированной настойчивостью преследует легковую машину какого-то мелкого бизнесмена или клерка. На протяжении всего фильма грузовик пытается уничтожить беспомощную малолитражку, то идя на нее прямой атакой, то замирая в засаде на проселочной дороге словно дикий зверь, который наделен ужасающей стихийной и неразумной силой. Кончается эта притча тем, что перепуганный, но более хитроумный бизнесмен (или клерк) сворачивает с дороги и направляет свой автомобиль в пропасть, изловчившись выпрыгнуть из него в самый последний момент. Ослепленный яростным преследованием водитель грузовика не успевает сделать того же и гибнет.

Однако наибольшее распространение в 70-е годы получили фильмы, культивирующие насилие и жестокость в самых разнообразных проявлениях. В «Соломенных псах», «Избавлении», «Ночных ястребах», «Предзнаменовании» и бесчисленном количестве других лент (о некоторых из них уже говорилось в нашей книге) людей уничтожают с помощью всех видов оружия и разнообразных предметов, их сбрасывают с балконов и окон собственные мужья, жены и даже дети. В «развлекательных» фильмах для детей акты насилия совершаются через каждые 4 минуты, убийства — через 6 минут. Смакуемые в них страсти, по мнению международной ассоциации «Против телевизионного насилия» (ИКАВЕ), действуют как катализатор преступности в самих США, в западноевропейских и развивающихся странах. Писатель Курт Воннегут заметил как-то: «Думаю, что люди часто прививают своим детям дикарскую жестокость, чтобы те смогли выжить, но она не сулит ничего хорошего их окружению» [1].

Положительных персонажей в фильмах насилия вообще нет, а главный герой — это или не герой вообще, или антигерой, остервенело сражающийся за то, чтобы уцелеть самому любой ценой.

[1] **Time, 1969, April 11.**

Все подобные фильмы прокламируют жажду разрушения, необходимость убивать. Они несут в себе, по меткому определению американского критика Дэвида Дэнби, апологию жизни как насилия. Это доказывает и последний киноопус о Джеймсе Бонде «Октопусси», где демонстрируется 97 актов жестокого насилия. А созданная для стереоэкрана двухсерийная картина «Черная пятница» дала «новую формулу» фильмов ужасов, нашпиговав их невиданным прежде «объемным» натурализмом сцен убийств. Произведения «суперчерной серии» принципиально антигуманны и антиэстетичны. Зло и жестокость безраздельно торжествуют в них и представлены как норма жизни. «Эксплуатация темы человеческой жестокости по отношению к другому человеку еще более возмутительна, чем жестокость сама по себе» *,— пришла к выводу ведущая одной из программ Би-би-си Мэри Уайтхауз. (Не рефлексорной ли ностальгией потребителей современной массовой продукции по более спокойным временам объясняется возникновение на Западе моды на фильмы, а также пьесы, романы, музыку, песни в стиле «ретро», который имитирует темы и бытовые атрибуты или жанровые разновидности и манеру исполнения первых десятилетий нашего века?)

Реклама выпущенного еще в годы агонии «великих моголов» в Голливуде фильма «Трест убийц» изображала соблазнительную полуобнаженную девицу, которая с улыбкой обнимала мужчину и одновременно всаживала ему нож в спину. Сопровождавший ее текст гласил: «Сверхкорпорация преступлений. Она превратила убийства в большой бизнес». Используемый для рекламы кадр из фильма и подпись к нему звучат в наши дни воистину метафорично. Американское кино действует не менее коварными средствами и тоже далеко не с благовидными целями завлекает к своим экранам зрителей.

Миру капитала изначально свойственна «философия насилия», пронизывающая все его сферы: экономические отношения, политическую деятельность, идеологические установки, культурную практику. Роль насилия всех родов неуклонно возрастала и достигла своего апогея в облике фашизма. Наиболее реакционные режимы открыто возвели насилие, агрессию, антигуманизм в ранг государственной доктрины. Разномастные преемники фашизма не переводились во второй половине столетия, а ныне их возглавила на свой манер крупнейшая капиталистическая держава.

Конечно, обращение к силе как единственному оставшемуся «аргументу» в историческом споре с социализмом есть симптом, проявление слабости общественной системы. И только от слабости — прежде всего идейной — возможно культивирование (в потоке «ретро») идолов насилия Гитлера, Муссолини, целой когорты

[1] *Whitehouse* M. *A.* Most Dangerous Woman? L., 1982, p. 112.

«сильных личностей» прежних времен, вплоть до вандалов средневековья и древних эпох. Жажда фюрера обнажает отсутствие и подлинных ценностей, и властителей дум.

В пропаганде насилия и жестокости как жизненной нормы лидируют кино, телевидение, паралитература, но не составляют исключения театр и живопись. Характерным для последней являются произведения американского художника Фрэнка Фразетта, который начинал с рисования комиксов и перешел к созданию картин, поэтизирующих войну, могучих, грубых и безжалостных викингов и тевтонов в рогатых шлемах и сверкающих доспехах, признающих лишь одну власть — власть разящего меча. Подобная «ретроспектива» призвана пробуждать воинственность, агрессивные инстинкты у людей.

Идейной слабостью объясняется также нетерпимость к неугодным взглядам, отличным от поощряемых правящими кругами установок. Джозеф Маккарти давно умер, но маккартизм живет в Соединенных Штатах, а в 80-х годах его дух — «неомаккартизм» вновь стал господствовать. Под бдительным надзором ФБР и ЦРУ находился за свою активную антивоенную позицию английский певец и музыкант, член группы «Битлз» Джон Леннон, убитый при «непонятных обстоятельствах» в США. Несколько раньше не менее таинственно «скончалась» знаменитая американская кинозвезда Мэрилин Монро, много знавшая того, чего ей лучше было не знать, благодаря былой близости к администрации Джона Кеннеди. Злобным гонениям подвергались за свое инакомыслие Джейн Фонда и Ванесса Редгрейв, Эд Аспер, Пол Ньюмен и его жена Джоан Вудворт. Киноактрису Рэкуэл Уэлч травят в прессе за критические высказывания по адресу американского образа жизни. Другая киноактриса — Джин Сиберг была доведена до самоубийства такой же травлей. Подобным примерам нет конца.

«У нас в стране существует группа людей, которые ненавидят все, что, по их мнению, недостаточно консервативно, недостаточно «патриотично»,— сказал в одном из своих выступлений сенатор Эдвард Кеннеди.

У недавно скончавшегося замечательного английского писателя Джона Бойнтона Пристли была статья «Америка: мечта и действительность», написанная как раз на знаменательном стыке 60-х и 70-х годов. Изъездивший Соединенные Штаты вдоль и поперек, Пристли обобщает в статье свои мысли об этой стране. «...За фасадом американской жизни мне чудилось затаившееся насилие...— писал он в частности.— К концу 30-х годов и в первые два года войны прежде застенчиво-робкий и болезненно-восторженный национализм претерпел изменения и обрел черты тевтонского характера... «Молчаливое большинство» заглатывало всю саморекламу, в том числе и те военные фильмы, в которых горстка американцев одерживала победу едва ли не на всех фронтах... Сказать по правде, я отношусь к американскому народу с искренней

и глубокой симпатией — я имею в виду простых, честных американцев, а не кровожадных, почти выживших из ума подонков (которых, как я не без основания осмелюсь утверждать, сейчас в стране переизбыток)... Ныне американский народ разделяется на три резко различные группы.

Где-то посредине находятся люди, которые все глубже погружаются в политическую апатию, в рутину телевизионных программ... Позиция двух других групп представляется мне гораздо более важной. Обе они составляют сравнительное меньшинство, и обе обладают внушительным, хотя и различным в корне, запасом ценностей.

Одна многочисленная группа стоит слева; в ее число входят молодые бунтари. В один прекрасный день они поняли, что их пичкали чертовски мерзкой ложью, что вся чепуха о великой мечте Америки представляет собой надувательство... Хваленый американский образ жизни — это грандиозный блеф, и все его постулаты лживы. Все это американское бахвальство — или глупость, или подлое жульничество. Американцы не лучше остальных народов, а то и хуже, и у них нет никакого права поучать других, да и гордиться им нечем — разве что передовой и подозрительно опасной техникой...

Что касается третьей группы на крайнем правом фланге, она также представляет собой меньшинство, однако весьма могущественное, стоящее у кормила власти... Они уполномочены принимать решения, касающиеся судеб не только их страны, а возможно, и всего мира... Поскольку всяческое честное сомнение нещадно вытравлено в их среде, постольку эти люди безнадежно слепы, погрязли в собственной тупости, ханжестве, слепой ярости, их одолевает жестокость, неведомая их дедам...

Великая страна, рожденная под знаменем благородной революционной идеи, разрывается на части и испытает еще немало гнева, насилия, позора и скорби, прежде чем заживут ее раны. Я глубоко скорблю об этом... Я не наступил ни на одну больную мозоль, не упомянул ни войны во Вьетнаме, ни борьбы за гражданские права, ни гетто, ни резких контрастов нищеты и роскоши, ни лихорадочной шумихи вокруг высадки на Луну, ни гигантских корпораций и идиотизма массовой рекламы...» [1].

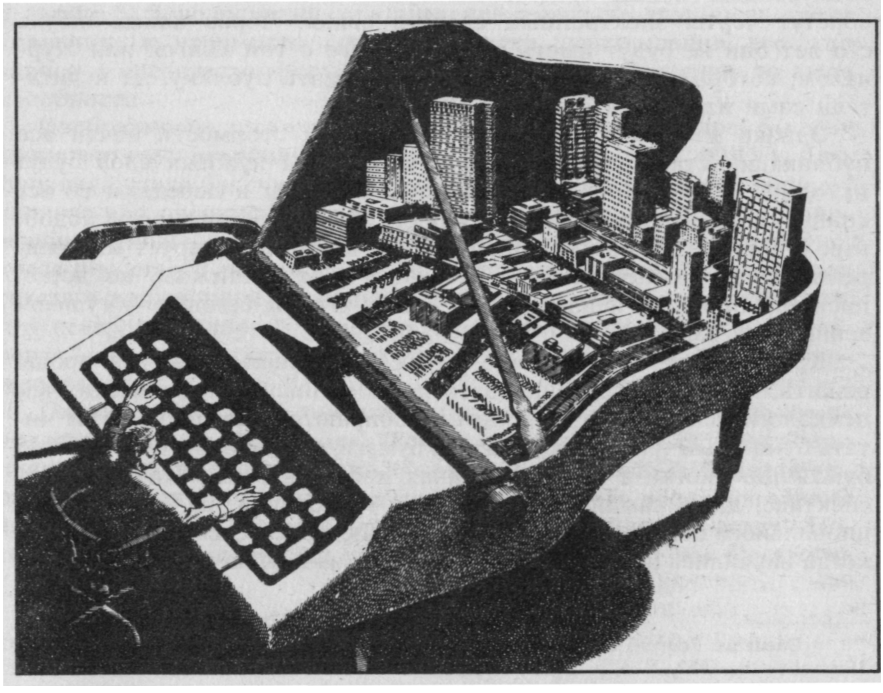
Не упомянуть — не значит скинуть со счетов. А счета эти за прошедшие 16 лет неизмеримо возросли во всех областях: от жестокого попрания прав человека до опаснейшей «космической лихорадки». Тем не менее размышления, выводы Пристли имеют значение беспристрастного свидетельства талантливого и прозорливого художника. Думается, они авторитетно подкрепляют развернутые в книге собственно авторские наблюдения, саму логику использованного в ней фактического материала.

[1] New Statesman, L., 1969, № 12.

На видеоорбите

Видеокультура: обещание или угроза?

Драма идей
Трагикомедия контрастов
«Историю нельзя обмануть»



Эпитома

Письменная культура и видеокультура

(Профессор политических наук
директор Программы развития коммуникации
при Массачусетском технологическом институте
Итиел де Сола Пул.
«Культура электронной печати» [1]*.)*

Характер письменной культуры и предполагаемые характеристики, видеокультуры позволяют сделать вывод, что обе эти культуры совершенно различны и не могут быть иными. Коренное отличие печатного слова от изображения обусловлено уже самими методами их производственного воспроизведения, различием в возникающих при этом правовых нормах и разными возможностями их промышленной технологии.

Книги, журналы и газеты не исчезнут. Могут в значительной степени измениться их функции и формы, особенно тех из газет, чьи практические задачи окажутся в первую очередь доступны электронным средствам связи. Нет никаких оснований сомневаться в том, что книги, журналы и газеты смогут достойно выдержать конкуренцию новых средств коммуникации. Частично они сами обретут черты электронных средств связи. Через каких-нибудь сто лет они не будут иметь ничего общего с той книгой или журналом, которые могут перестать интересовать публику, да и читатели сами изменятся в равной мере.

Однако я считаю, что из-за удобства и стоимости почти все публикации станут электронными. Миллионы нужных слов будут находиться компьютером в считанные секунды и переданы во все концы света в какие-нибудь минуты. Пока себестоимость подобных компьютеров чрезвычайно высока, и это лимитирует их внедрение. Электронный текст практически уже достижим, но дорог; письменная запись неизмеримо дешевле. Это на сегодня — существенная преграда.

Кроме того, не исключено, что со временем окажется проще решить проблему внедрения электронного письма технически, чем психологически. Люди отнюдь не собираются прекращать ни читать бумажный текст или писать на бумаге, ни таскать с собой всюду бумажные листки в своих карманах и бумажниках. Ничто в перспективе, даже самая универсальная технология, не сулит функционального эквивалента всему этому. Люди не перестали говорить, когда научились писать, и они не предали забвению пишущие ручки,

[1] **Daedalus. Journal of the American Academy of Arts and Sciences. Cambridge, Massachusetts, 1982, N 4, p. 17, 25—31.**

когда появились пишущие машинки. Поэтому чтение печатной продукции и письмо на бумаге вряд ли станут альтернативой чему-либо, как это некоторые ожидают сейчас.

Тем не менее самым экономичным путем для оперирования, хранения и демонстрирования слов окажется не письменная продукция, а электронная, использование которой будет доставлять людям огромное удовлетворение. Следует различать три стадии в развитии электронного манипулирования словами: ввод — вывод, включая редактирование и публикацию; хранение и доставку к месту назначения.

Хранение в компьютерной памяти уже в наше время дешевле, чем хранение документов в шкафах. Самой многообещающей формой технологического хранения пока являются видеодиски. Оптический клавишный дискоблок из шести дисков с общей емкостью в миллиард знаков, или около ста тысяч книг, может быть, поступит в обращение уже в следующем году [1].

При сметных оценках в 51 тыс. долл. за такой блок стоимость хранения текста одной книги составит 40 центов. Сто дискоблоков, куда вместится вся библиотека конгресса, обойдутся в 5 млн. долл. и займут комнату средних размеров. Другие проекты с различными системами использования видеодисков предусматривают стоимость хранения текста одной книги от 1 до 5 центов [2]. Ясно поэтому, что значение имеет не стоимость срока хранения, а стоимость создания текста, зачитывания его для записи в средство информации и затем воспроизведения по мере надобности.

Изобретением, о котором можно только мечтать, явилось бы создание оптически-алфавитного читающего устройства (ОЧУ). Его функцией стало бы считывание любого количества любого машинописного или рукописного текста и абсолютно точное его воспроизведение. Такого устройства еще не существует, и пока неизвестно, когда оно станет реальностью. Без аппарата, подобного ОЧУ, ввод текста в электронные системы потребует ручного перепечатывания, что невероятно дорого и непрактично. Без ОЧУ или его эквивалента библиотека конгресса никогда не будет заложена в компьютерную память.

Однако отмеченные тенденции будут развиваться и, надо предполагать, станут ведущими. Тогда весь рукописный текст для индивидуального пользования, равно как и печатный, будет программироваться в компьютерах для последующего воспроизведения его визуально на экране или механическим голосом вслух. Потребитель сможет вообще уничтожать прочитанные им бумажные

[1] *Goldstein Ch.* Optical Disk Technology and Information.— In: Science, 1982, February 12, p. 863.

[2] Ibid., p. 866.

источники, так как в случае надобности воспроизведет весь текст с помощью электроники. Это будет гораздо выгоднее и удобнее, чем хранить ту или иную бумагу, чтобы многократно находить содержащийся в ней документ.

Заглядывая в будущее, нельзя исключить того, что электронная публикация в состоянии обрести формы, отличающиеся от нынешней печатной продукции еще более радикально, чем мы предполагаем. Наиболее важные изменения могут привести, например, к тому, что вообще придет конец каноническому тексту, воспроизведенному в тысячах адекватных копий. В определенном смысле это предвещает возвращение письменной записи к разновидности манускрипта.

Но этого мало. Представьте себе учителя будущих времен, использующего в целях обучения компьютер. Учебник заложен в программу аппарата. Как и любой учитель в наши дни, он сможет захотеть модифицировать текст книги. Работая с компьютером, он будет в состоянии это сделать. Все заложенное в машинную память содержание видоизменится согласно его собственному суждению, которое меняется с годами.

Подумайте о литературе или театральной пьесе. Никаким другим путем не могут лучше проявляться способности автора, как работа над текстом и стремление улучшить его. Уже сам процесс перечитывания собственного сочинения сможет обрести активный характер, сразу влиять на содержание и форму произведения. Карандашные пометки на полях немедленно исправят текст или войдут в него составной частью, а возможно, и частью записанного диалога, если собеседник согласен с этим или даже если не согласен.

Рефераты, библиография, картотеки, каталоги и копирование совершенно не будут нужны при электронной печати в том смысле, в каком они были необходимы в эру печатной продукции (служба ей составляла их предназначение). Все это не означает, что человеческая изобретательность не справится с проблемой их рационального использования в будущем. Для многих целей канонические версии текста, справочные каталоги и соответствующая информационная практика смогут оказаться чрезвычайно ценным подспорьем. Как бы то ни было, но будут разработаны соответствующие конвенции для заполнения всех возможных пробелов в функционировании новых средств массовой коммуникации, порожденных прежде всего изменением соответствующего положения из-за внедрения звуковоспроизводящих и самоуправляемых компьютеров. Каковы будут эти конвенции, никто, конечно, не знает, но можно быть уверенным, что они никак не будут напоминать ныне действующие.

Уже перечисленные лишь некоторые из предсказуемых следствий того, что привнесет с собой в жизнь электронная печать,

вызывают большое искушение расценить ее как коммуникативную революцию.

Если попытаться ввести электронную печать в контекст наиболее фундаментальных изменений в системе человеческих связей, происшедших за всю историю, можно выделить четыре события, которые революционизировали их в гораздо большей степени, чем остальные.

Первым было изобретение письменности 5 тыс. лет назад. До того все человеческие связи ограничивались личным общением. Обезличенная информация впервые обрела возможность преодолевать время и расстояние. Были созданы хранилища информации и почта. Учащиеся и бюрократия стали выполнять свои обязанности с помощью письменных текстов.

Вторая великая революция произошла пять столетий назад с появлением печати. Она означала для развития массовой коммуникации то же самое, что письменность для индивидуальных общений. Политика и общественные движения стали органической частью печатной культуры.

От третьей фундаментальной революции нас отделяют всего полтораста лет. Она символизируется электрическими сигнальными системами вместо прежних символов-знаков, наносимых на плоский лист бумаги. Первой формой электромагнитной связи был телеграф. До того как электричество стало использоваться в этих целях, никакое послание (кроме как с помощью дымовых костров и почтовых голубей) не могло преодолевать расстояние быстрее, чем в состоянии был доставить его сам человек. Электричество устранило подобное ограничение; сообщения стало возможным распространять со скоростью света.

Электрическая связь преодолела еще одно ограничение в человеческой коммуникации. Письменность и печатание создали мобильный запас слов-символов, но лишили их человеческого голоса, хотя тот связан с ними самым тесным образом. Телеграф, электрическая сигнализация тоже воспроизводили только текст, однако последующие изобретения фотографии, телефона, радио и телевидения доказали, что электрические модуляции могут распространять звуки и изображения.

Электронная печать отличается от письменной культуры уже тем, что она представляет собой сплав письма, звука и визуального изображения. Современные печатные журналы используют картинки наряду с текстом. Электронные публикации будущего смогут соединить в себе текст, голос и движущиеся картины.

Четвертая революция происходит в наше время. До компьютерной эры каждое средство связи или изобретение было само по себе пассивным: если оно нормально работало, то доставляло к месту назначения точно то самое послание, которое человек отправлял в начале его пути. При этом могли возникать шумы и искажения,

бумага оказывалась порванной, но передающее средство само ничего не в состоянии было исправить. Что человек заложил в него, то он от него и получил, и этим все исчерпывалось. Теперь впервые отправленное послание может оказаться нетождественным получаемому. Впервые благодаря логическому «мышлению» ЭВМ послание может быть изменено или даже создано заново в машине.

Искусственно созданные послания составляют лишь незначительную часть возможностей электронных публикаций. На первом этапе публикация становится электронной, когда программист записывает ее в словесной форме, а компьютер производит редактирование и нумерует страницы. Здесь конечный результат еще аналогичен соответствующим циклам при создании газеты. Но это — лишь самое начало. Электронная публикация может стать, наверно, чем-то таким, что будет метафорически напоминать современного подростка, играющего в космических пришельцев, которые с помощью света и звука обретают словарный запас. Играющий задает вопросы, машина отвечает. Это будет уже активный разговорный процесс. Он сможет развлекать людей, управлять их повседневной жизнью, сможет войти в их обычную трудовую деятельность. Новый феномен не будет иметь никакого сходства с сегодняшним деловым предприятием или конгломератом типа журналов «Тайм» и «Лайф», чьи конторы покажутся настолько же архаичными, как нам представляются помещения для переписки рукописей в средневековых монастырях.

Видеокультура: обещание или угроза?

Драма идей

Итак, в обиход введено новое слово-понятие — *видеокультура.* О том, насколько оно за последнее время стало распространенным на Западе и сколь усиленно тиражируется, свидетельствует, в частности, тот факт, что ежеквартальный журнал «Дедалус», орган Американской академии искусств и наук, счел необходимым посвятить в конце 1982 г. этой проблеме специальный тематический номер, который озаглавлен «Письменная культура и видеокультура». Бесспорная солидность журнала, весьма представительный состав авторов, стремление осветить разные аспекты проблемы с различных, наиболее показательных для современного Запада позиций — все это обусловливает особый интерес к специальному номеру, позволяет рассматривать его как сосредоточение существующих мнений, своего рода «фокус зрения» буржуазных ученых на феномен, включающий в себя чрезвычайно многогранные явления, которые охватываются термином «видеокультура».

Хотя ОЧУ пока еще не существует и по-прежнему неизвестно, когда оно появится, последние достижения в изобретении самопрограммирующихся компьютеров, а также стремительное снижение стоимости интегральных систем и все более широкое применение микро-ЭВМ (в том числе даже в телефонах, наручных часах, фотографии, не говоря уже о промышленном производстве, медицине, домашнем быте и т. д.) — все это может развеять сомнения у самых предубежденных скептиков. Открывающаяся перспектива появления не только ОЧУ, но и машин-переводчиков, понимающих человеческую речь, «размышляющих» путем разнообразных языковых реакций, осуществляющих перевод текста — устно или визуально в зависимости от желания оператора (им сможет стать любой, даже специально не подготовленный, человек),— облекает в реальные формы создание «искусственного интеллекта», то есть одну из фундаментальных проблем современной науки. А быстродействие компьютеров за короткое время их существования увеличилось до миллиарда и более операций в секунду. При этом компьютер с квалификацией большой ЭВМ 50-х годов, которая занимала огромный зал и потребляла энергии больше, чем десяток троллейбусов, теперь умещается на письменном столе и требует расхода энергии не более, чем одна электролампочка. Огромные и дорогие интегральные системы, открывшие 15 лет назад дорогу к подлинному информационному могуществу и занимавшие металлические шкафы с разнообразной электроникой, превратились в микропроцессоры — кремниевые пластинки миллиметровых размеров стоимостью в несколько рублей каждая. Такие микропроцессоры очень важны для уже существующих (в том числе в СССР) интегральных автоматизированных информационных систем (ИАИС) по общественным наукам, призванных объединить подсистемы по экономике, философии, социологии, истории, эстетике, литературоведению, юриспруденции и прочим отраслям гуманитарного знания. Дисплей с успехом заменит здесь и библиографическую карточку, и многие другие вспомогательно-информативные материалы.

Все это наряду с начавшимся использованием кабельного телевидения, спутникового радиовещания и телевидения, видеотелефонов, видеомагнитофонов и видеопроигрывателей реально открывает широкие горизонты. Благодаря, например, маленькой кассете размером с книгу кино, спектакль, научная, учебная или спортивная программа в принципе уже стали доступны, как и книга, а в недалекой перспективе займут совершенно особое место в духовной жизни человека, создадут качественно иную структуру его общения с культурой и другими людьми.

О прогрессе в развитии аудиовизуальных средств культурной коммуникации, их специфике и перспективах, прежде всего телевидения, говорится и пишется уже десятилетия. Делались попытки также прогнозировать в общих чертах будущее НТР и ее послед-

ствий. Особенно усердствовали в этом технократы-оптимисты вроде Маршалла Маклюэна. Их оппоненты — технократы-пессимисты, признавая, что технический прогресс остановить невозможно, оценивали его воздействие на условия жизни человека в капиталистическом обществе часто негативно и с тревогой. Как об оптимистах, так и о пессимистах подробно уже говорилось в нашей книге (см. раздел «Определения»). И если есть надобность вспомнить о них сейчас, когда достижения в электронике самых последних лет сделали контуры происходящих и грядущих изменений в синтезе духовной культуры и техники неизмеримо более четкими, то лишь потому, что примечательные различия во взглядах обрели новую окраску, новые аргументы и как бы «второе дыхание». Эти различия нашли отражение во множестве работ (например, «Новая сверхвласть» Уильяма Шнейдера [1]), а также в статьях самого тематического номера журнала «Дедалус», включая статью уже упоминавшегося де Сола Пула. Единодушно соглашаясь с правомерностью термина «видеокультура», авторы этих статей по-разному смотрят на те или иные витки распространения электронной технологии в общей спирали (восходящей или нисходящей с позиции гуманизма — вот суть их разногласий) культурной коммуникации.

Так, профессор Чикагского университета, президент Ассоциации современного языка Уэйн Бут в статье «Наше окружение: самостановление его в образном искусстве, старом и новом» обратился совсем к иным аспектам рассматриваемой проблемы, чем де Сола Пул, и пришел к иным умозаключениям. Он пишет: «Я заключаю здесь слово «искусство» в кавычки, поскольку приобретенный опыт говорит мне, что все эти скороспелки, романы ли, песни ли, не могут быть отнесены к искусству в подлинном его значении. Но для определения степени воздействия «искусства» на «жизнь» или «культуру», особенно для целей осмысления эффектов «массовой коммуникации», мы, конечно, не должны игнорировать никакую разновидность нашего искусственного переживания, с чем бы оно ни было связано. Какое другое слово, как не «искусство», может охватить собой любое проявление имитации, используемое ради дополнения, или контрастирования, или осуждения, или отключения, или обогащения «жизни»? В этом смысле слова все мы с самых ранних лет находимся на одном и том же рационе искусства, и качество нашей жизни в каждый данный момент в удивительной степени — а в нынешние времена в ужасающей степени — зависит от качества того, что мы поглощаем...

Ни один человек в мире не станет утверждать, что выражение «провести время» всегда наполнено одним и тем же ценностным содержанием... Что означает «хорошо провести время» применительно к тем далеким детским годам, когда с упоением читались волшеб-

[1] *Schneider W.* **The New Superpower.— In: Public Opinion, 1982, May.**

ные истории и народные сказки? Каковым было качество моей жизни в течение трех часов и сорока минут, затраченных на фильм «Красные», или в течение тридцати минут, регулярно отдаваемых телевизионному шоумену Джонни Карсону, или в течение трех часов, посвященных чтению романа Агаты Кристи «Занавес», или на протяжении недель жизни, заполненных чтением и перечитыванием романа «Эмма» Джейн Остин?.. Самая большая трудность при ответе на вопросы такого рода заключается, конечно, в том, насколько мы сумели сохранить в себе великие критические традиции при оценке качества опыта, которым наделяют нас те или иные произведения или различные виды искусства... *Кем* мы становимся, когда читаем, слушаем или смотрим? *Кто* находится в этот момент жизни с нами?.. *Чего* мы хотим, о чем мечтаем, вступив в окружающий нас мир образов?..

Письменная культура позволяет (хотя не гарантирует) создавать почву для различных суждений. Книги, статьи в журнале «Дедалус» рассчитаны на читателей, которые хотят не просто провести время за чтением, но и приобрести импульс для сравнения противоречивых и аргументированных точек зрения. Видеокультура, напротив, является культурой поверхностно информативной, стремительной, безличностной...

Несомненно, нет абсолютно никаких данных предполагать, что телевидение полностью обречено на коммерческую деградацию. И точно так же ясно, что некоторые из наихудших проявлений разрушительного воздействия телевизионных передач порождены не чем-либо присущим именно телевидению, а тем, как мы предпочитаем его использовать... Мое окружение (я имею в виду тут, конечно, не тупоголовых персонажей из произведений, а создателей последних) не относится ко мне с уважением; это не соратники, а манипуляторы... Как мы также знаем из высказываний тех из них, кто пишет о своем творчестве, они сами не очень-то высокого мнения о созданном ими и не считают свое искусство искусством...

Все это опровергает утверждение Маклюэна, что «средство само есть содержание». Результаты воздействия того или иного средства массовой коммуникации зависят прежде всего от личного жизненного опыта зрителя и в сильной степени — от уровня содержания программы...» [1]

Приведенные рассуждения профессора Бута, при всей неоспоримости многих его выводов и оценок, а также закономерности поставленных вопросов, показывают, что он все же не углубляется в смысл и причины распространенного ныне на Западе противопоставления «двух культур» — «старой», письменной, и «новой», визуальной,— не стремится к научному обоснованию самой правомер-

[1] **Daedalus, 1982, N 4, p. 34, 37, 38, 48, 52, 56.**

ности такого противопоставления. Этот факт весьма симптоматичен. Тем более что и остальные авторы грешат тем же самым. Даже редакционное «Введение» к номеру содержит лишь декларативные подходы к проблеме, но не более того. «...«Информационный взрыв», который произошел в нашем столетии, очень часто служит предметом разговоров, но редко рассматривается как подлинная революция, требующая серьезного изучения. Ибо свойственная этому понятию неопределенность... обусловливает применение в отношении его сравнительно скромной метафоры,— возможно, для того, чтобы вообще избежать слова «революция», что совершенно необоснованно... Как новые типы оружия и новые, не использованные еще средства милитаризации в корне трансформируют характер войны, точно так же кардинальные перемены может произвести — по крайней мере теоретически — новая информационная техника, породив принципиально отличные от старых методы вторжения в общественную жизнь и воздействия на нее...

Создаст ли новая технология нечто вроде универсальной культуры, или более вероятно появление немногих ведущих городских центров, которые станут фактически «интеллектуальными» столицами нового мира? Как подобные изменения воздействуют на традиционный образ жизни и потребления? Насколько глубокими окажутся в конце концов эти изменения? Будет ли новое общество одинаково обеспечено неисчислимым богатством информации с неограниченным доступом ко всем ее источникам, или такая надежда окажется еще одной из наших химер? Чтобы пролить луч света на это будущее — на все, что может случиться в результате дальнейшего (и неизбежного) распространения коммуникативной техники,— следует ограничиться лишь соотнесением, но не отождествлением со всем тем, что сейчас уже происходит...

Пытаясь заглянуть в будущий век «электронной прессы» (она нам уже знакома в своих начальных формах), мы должны отдать себе отчет в различиях между «чтением» и «видением», тем более что второе не всегда замещает первое. При этом не следует думать, что все ценности исчезнут в коммерческом потоке видеокультуры» *К*

Во «Введении», как и в статье Уэйна Бута, часто ставятся вопросы, на которые не даются ответы. Констатация различий между «чтением» и «видением» отнюдь не служит ключом к двери, ведущей в будущий век «электронной прессы». Во многом также повторяются известные уже нам технократические сентенции. Лишь, пожалуй, принцип соотнесения, а не отождествления «со всем тем, что сейчас происходит», не вызывает возражений. Он базируется на правомерной посылке преемственности, но не статичности материального и духовного культурного производства и потребления. Аналогия позволяет, придерживаясь существующих реалий,

[1] Daedalus, 1982, № 4, p. V, VII.

предвидеть в общих чертах главные тенденции их эволюции, возможной трансформации. Ведь любой прогноз в большей или меньшей степени опирается на то, что уже существует в настоящем, хотя бы иногда даже в зародыше. Массовая культура принадлежит к разряду сложных, высокоорганизованных систем со множеством рядов, уровней и иерархий структур. Это затрудняет предвидение ее будущего в конкретных деталях, однако отнюдь не исключает выделения вероятных доминирующих процессов и следствий.

На одно из негативных следствий технологического допинга указал в своей статье «Информационная технология и миф об изобилии» директор Британского киноинститута, автор вышедших в начале 80-х годов книг «Прощай, Гутенберг», «Геополитика информации: как западная культура доминирует в мире», «Газеты и демократия» Энтони Смит: «Каждая очередная волна нового разобщения фиксирует и отражает новую стадию эволюции городской структуры, связи между соседями и внутри семьи. Кинематограф в 20-х и 30-х годах оторвал людей от своих домов; телевидение в 50-х годах вновь сцементировало семью вокруг домашнего очага, пока в 60-х годах изменения в семейных отношениях опять не разорвали послевоенные тесные связи. Сегодня новые средства разделяют на части семью и обезличивают ее, поощряя стремление к погоне за свежеиспеченной, но (временно) удовлетворяющей иллюзией личностной независимости...» [1]

Для подкрепления своего положения Смит прослеживает далеко зашедшие на Западе процессы монополизации и картелизации во всех коммуникативных областях: в «музыкальной индустрии» вокруг радио, дисков и кассет, книгоиздательской индустрии, кино- и телеиндустрии, компьютерной индустрии. Автор считает, что производство и распространение самой различной информации и электронной технологии станет в конце XX столетия центральной проблемой не только для «деловой активности», но и для всей общественной жизни. При этом Смит последовательно проводит (как и другие технократы-пессимисты) противопоставление: техника *и* культура, информативная технология *и* культура, коммуникация *и* культура и т. д. В этой связи нелишне вспомнить, что на рубеже 80-х годов даже в недрах буржуазной философии зародилась так называемая коммунологическая тенденция, стремящаяся как-то «снять» подобную антитезу, о чем упоминалось в соответствующем разделе данной книги.

Еще антагонистичнее, чем Смит, противостояние материальной и духовной культур афиширует профессор Рутгеровского университета и вице-президент Американской ассоциации литературной классики Ричард Пуарье в статье «Литература, технология, народ». Самые типичные для пессимистов-элитарников аргументы, кажется,

[1] Daedalus, 1982, N 4, p. 5.

сконцентрированы именно здесь. «Электронные средства массовой коммуникации представляют собой новейшую модификацию возможной угрозы здоровью культуры и ее развитию. Все виды коммуникации, кроме литературы, определяются как «средства связи» с частым добавлением таких эпитетов, как «электрические» или «массовые». Противопоставление их наиболее часто подчеркивается в выражении «письменная и информативная культура». Здесь подразумевается, что телевидение относится к «средствам связи», а письменность не относится; что письменность, особенно литература, реабилитируется от компрометирующей ассоциации с коммуникацией...

Язык и литература являются «естественными» способами связи, в то время как остальные средства, вроде телевидения, не являются таковыми. В этом сердцевина путаницы и тщетность ожидания тех, кто присваивает себе право утверждать, что литература может объединиться с телевидением для создания единой аудитории. При этом забывают, что язык сам является посредником... Язык и литература представляют собой самые необходимые и гибкие культурные средства, которые человечество сделало доступными для себя... Фатально ошибочно... считать, что культура в ее литературных и высокохудожественных произведениях может быть поглощена тем же путем, что и телевидение, что почему-то в результате соревнования с популярной культурой высокая культура приобрела не меньшую, а большую доступность, чем это было когда-либо в истории. Язык не является, безусловно, «естественным», доступным средством для телевидения и радио столь же полно, как для литературы. Это средство литература может более эффективно использовать и развить, чем какие-либо другие виды коммуникации» \

Архаический консерватизм автора составляет «сердцевину» его путаницы, приводит подчас к абсурдным утверждениям. Вроде того, что язык не является «естественным» средством для радио или телевидения. Не говоря уже о том, что язык — это не только средство связи людей друг с другом через речь или письмо, это и выражение мысли человека. А выражаться она может и в бытовой форме, и в литературной, и в живописной, и в условно-сигнальной, применяемой в телеграфе, при работе с ЭВМ, роботами, компьютерами.

В своем воинствующем антитехницизме Ричард Пуарье превзошел даже покойного английского романиста и критика Олдоса Хаксли, который еще на заре новейшего этапа в развитии культурной коммуникации, почти четверть века назад, тоже утверждал закономерность антагонизма между художественной литературой и наукой, а особенно техникой. В небольшой книжке «Литература и

[1] **Daedalus, 1982, N 4, p. 62, 66, 67, 69.**

наука» Хаксли говорил об интеллектуальном поединке между ними, хотя и не уточнял, в какие формы он, по его мнению, выльется. «Еще не изобретены те понятия и тот язык, которые должны стать оружием для ведения этого особого сражения... Но рано или поздно необходимые средства будут найдены» [1].

Непоколебимая убежденность в невозможности сосуществования и взаимообогащения техники и подлинного искусства привела к тому, что Олдос Хаксли в те времена и его единомышленники в наши дни (вроде автора книги «Рассуждение против метода», члена Французской академии историка Р. Арона) даже вообще игнорируют такую чрезвычайно разветвленную область художественной литературы, как научная фантастика. Причина этого ясна: с их точки зрения, она носит сугубо развлекательный и поверхностный характер; перенесение же действия в отдаленное будущее лишь подчеркивает, что сверхсложная машинерия несовместима с миром современных, способных чувствовать людей. Вряд ли такие взгляды можно считать обоснованными. Само появление фантастики и ее огромная популярность не в малой степени объясняются назревшей потребностью в художественных произведениях, которые отражают и даже могут подчас опережать научное осмысление грядущего развития человечества.

Что же касается непосредственно Р. Пуарье, то он проигнорировал и такой пласт уже реалистической художественной литературы, где техника отнюдь не служит лишь фоном для основного действия, но является одним из главных «героев» произведений. Применительно к современной американской литературе нельзя не вспомнить в связи с этим имена Нормана Мейлера, Тома Вулфа, Артура Хейли. Если же обратиться к советской литературе и искусству, то глубокий интерес к науке и технике, их социальным последствиям здесь давно стал неоспоримым фактом. Достаточно назвать имена таких писателей, как Д. Гранин, Г. Николаева, Ю. Трифонов, А. Рекемчук, Н. Евдокимов, или, например, режиссеров Михаила Ромма (фильм «Девять дней одного года»), Даниила Храбровицкого («Укрощение огня»). Появился и утвердился жанр научно-художественной литературы. Да и традиции классики всех времен и народов свидетельствуют о неправомерности обобщенных выводов о «враждебности» науки и художественного творчества. Их можно проследить, скажем, от Бальзака до Золя и Уитмена, более того, от полотна Рембрандта «Урок анатомии» до рассказа Чехова «Скучная история».

Стоит вспомнить также, что не ученый, а писатель-фантаст Герберт Уэллс еще в 1913 г. в одном из своих научно-фантастических произведений («Освобожденный мир») не только предсказал возможность появления атомного оружия, но и описал чудовищные

[1] *Huxley A.* Literature and Science. N. Y., 1963, p. 21.

последствия его применения. После Уэллса Карел Чапек в своих романах еще более заострил проблему опасности захвата буржуазией средств массового уничтожения, а в пьесе «R. И. R.» ввел в обиход понятие «робот».

Но не это главное. Настоящая литература и искусство исследуют человека, исследуют жизнь во всех ее проявлениях, стремятся отразить то, что в ней есть или что в ней было, и предугадать то, что в ней будет. Их миссия, значение и роль универсальны и вечны, они не подлежат механическим, социально неопосредованным сопоставлениям или столкновениям с научной и технической культурой. Между тем даже такой крупный английский писатель и ученый, как Чарльз Перси Сноу, утверждал в своей книге «Две культуры», что образно-художественное и научное мышление являются конкурентами и антагонистами, двумя разными культурными галактиками [1]. Р. Пуарье если что и доказал, то живучесть подобных воззрений.

Конечно, у науки и искусства разные законы, пути развития, ибо различна сама их природа. Они могут пересекаться, взаимодействовать и дополняться, но могут и никак не соприкасаться (что бывает отнюдь не редко), даже враждовать. Самый разительный пример последнему — Шекспир, который в своих научных представлениях о мироздании исходил из учения Птолемея, а не его ниспровергателей во главе с Коперником. Однако это не сделало его «устаревшим» за все прошедшие столетия: для каждого поколения он оставался современником, «королем театра», одним из самых читаемых и цитируемых гениев, в век же научно-технической революции — и экранизируемых. Надо полагать, что иные, более прогрессивные для своего времени научные представления не только не нанесли бы ущерба шекспировскому творчеству, но скорее в чем-то даже обогатили бы его некоторые грани. Однако этот пример — их легко умножить — как нельзя лучше свидетельствует об относительной эстетической стабильности характера художественно-образного мышления, его незыблемой специфичности. Вот в этом оно расходится с научно-техническим мышлением, где непрестанный (и пока все убыстряющийся) процесс устаревания, отмирания идей есть условие нормального функционирования.

Подобного рода отличия — приведенное, естественно, далеко не единственное — свидетельствуют о диалектической основе взаимодействия двух типов мышления. Именно диалектика выступает интегратором всей человеческой культуры, всех ее разновидностей. Только она открывает единственно правильный непосредственный выход к конкретным, какими бы сложными они ни были, социальным, культурным, природным явлениям, к фактам обыденной жизни. В марксистской диалектике любые ценностные и социологические

[1] См.: *Сноу Ч. П.* Две культуры. М., 1973.

аспекты неразрывно связаны между собой. Буржуазные же ученые отрывают их друг от друга, равно как и принцип развития от принципа материалистического единства мира. Так открывается дорога к идеалистическим взглядам на важнейшую проблему «НТР и духовная культура», где определение *причинно-следственных связей* играет решающую роль.

Раскрытие таких связей опять же требует диалектического подхода, поскольку они всегда действуют в среде неизбежных противоречий, антагонистических или неантагонистических. В. И. Ленин подчеркивал: «В собственном смысле диалектика есть изучение противоречия *в самой сущности предметов,..»* [1]

Окружающие людей предметы материальной действительности, в том числе порожденные научно-техническим прогрессом, социальные понятия в духовной сфере — общенаучной или частнонаучной, специальной — все они пронизаны человеческим ценностным отношением. Наука и искусство, литература в том числе, представляют собой две разные формы неразделимого процесса познания и преобразования мира. Не случайно, конечно, Альберт Эйнштейн считал ученых и художников равноправными участниками единого творческого процесса по созиданию общей картины мира как целостного представления о человеке, обществе и окружающей среде в их взаимодействии [2].

Художественное мышление многозначно: от возрастающего взаимодействия с научным многомерность его расширяется. Неизмеримо углубляются и противоречия в современной культуре, обусловленные в первую очередь *социально-идейной* «сущностью предметов», а не мнимыми антагонизмами двух систем мышления. На деле антагонизм существует там, куда авторы «Дедалуса» не подошли даже на вершок: между двумя общественно-экономическими формациями и двумя типами культур — буржуазной и социалистической. Как нет науки для науки, так нет и искусства для искусства. Они служат людям, отражают и воплощают идеи, господствующие в обществе в целом. А коренные различия капиталистического и социалистического общества обусловливают и разные следствия научно-технической революции.

Хотя некоторые из таких следствий носят, конечно, всеобщий характер, многие из тех, которые были особо вычленены авторами «Дедалуса», имеют локальное значение. К ним относятся, в частности, отмеченные У. Бутом «коммерческая деградация» телевидения и его обезличенность, «разрушительное воздействие передач», создаваемых манипуляторами общественного мнения. Так же следует расценить справедливые суждения Э. Смита о росте отчуждения в современном буржуазном обществе, вуалируемого «иллюзией

[1] *Ленин В. И.* Поли. собр. соч., т. 29, с. 227.

[2] См.: *Эйнштейн А.* Собрание научных трудов. В 4-х т. М., 1967, т. 4, с. 39—40, 153.

личностной независимости», о далеко зашедших процессах частнособственнической монополизации всех сфер культуры.

Невольно вспоминается в связи с этим примечательный вывод, к которому пришел американский социолог Э. Тоффлер в своей нашумевшей книге «Столкновение с будущим»: «Проблемы техники нельзя больше решать исключительно в рамках техники. Это политические проблемы. Более того, они затрагивают нас глубже, чем большинство поверхностных политических вопросов, занимающих наше внимание сегодня... В условиях супериндустриализма демократия становится не политической роскошью, а первейшей необходимостью» [1].

О том, какова цена пресловутой западной демократии в условиях супериндустриализма, распространяться не приходится. Приведем только для краткости горестные слова героя романа западногерманского писателя Макса фон дер Грюна «Два письма Поспишилу»: «Потребовалось много времени, пока я понял, что означает нынче свобода для нас, рабочих, и начал завидовать рабам древнего Рима: они по крайней мере знали, кто их покупает и кто продает, знали, кто их бьет. Сейчас даже это исключено, сделка совершалась на бумаге, зуботычины раздавал аппарат» [2].

В условиях социалистической демократии, наоборот, научно-технические достижения служат глубоко гуманистическим целям, обогащают личность, позволяют осуществлять поставленные Коммунистической партией задачи все более широкого вовлечения трудящихся в управление производством.

Конечно, между созданием объективных условий до их практической реализации пролегает дистанция немалого размера, ибо она проходит в значительной своей части через психологию людей. Но воспитание нового сознания и есть как раз одна из почетнейших задач социалистической культуры. Вне зависимости от того, какие формы она носит — письменные или визуальные.

Вообще подобное противопоставление все более становится условным и относительным, поскольку, как уже говорилось, между ними нет и не может быть принципиально-сущностных отличий. Отсюда вывод: понятие «видеокультура» правомерно лишь для обозначения *определенного этапа* функционирования культурной коммуникации. Причем все новые и новые изобретения преодолевают трудности взаимодействий самых различных видов этой коммуникации. Не случайно, например, именно кибернетика превращается в один из символов нового — синтетического — способа приобретения знаний, в олицетворение переворотов в технике, исследований в области «интеллектуальных» систем и самом человеческом мышлении.

[1] *Toffler A.* Future Shock. N. Y., 1970, p. 398.
[2] *Грюн М. фон дер.* Два письма Поспишилу. М., 1972, с. 219.

Трагикомедия контрастов

Однако новые условия функционирования буржуазной культуры уже несут с собой — а в будущем принесут еще в большей степени — чрезвычайно серьезные и в то же время парадоксальные следствия. Именно учитывая этот фактор, нельзя утверждать, что нынешний всплеск на Западе технократического пессимизма совсем уж незакономерен. Ведь действительно развитая технология (и это отметил Тоффлер отнюдь не первым) способна оказывать сильное воздействие на общественно-политические институты. Она служит не только своего рода проявителем, «лакмусовой бумажкой» их истинной сущности, но и мощнейшим стимулятором роста органически присущих им характеристик. По своим следствиям научно-техническая революция во многом так же разделяется на два основных типа, как и само современное человеческое общество. И научно-техническая революция, если она развертывается в условиях капитализма, по самым различным параметрам враждебна подчас людям, принося одним относительно еще больше материальных благ и одновременно большее духовное опустошение, а другим — абсолютную нищету, но всем — возможность ядерного уничтожения. Это не может, конечно, не обусловливать там углубления пессимистических настроений.

По-своему на Западе реагируют и на прогрессирующее сокращение во времени шагов научно-технической революции. Наименование «информационный взрыв» возникло именно благодаря этому: телефону потребовалось 56 лет, чтобы пройти путь от рождения идеи до ее реализации, радио — 35 лет, телевизору — уже 14, лазеру — 9, а транзистору — всего 5 лет. Однако, приводя такие впечатляющие цифры, часто сопоставляют их с еще более ошеломляющими: после первого расщепления Резерфордом атомного ядра понадобилось лишь 6 лет для создания атомной бомбы, еще меньше был интервал до появления водородной. Потом последовали кобальтовая, нейтронная бомбы, самоновейшие бактериологические, бинарные снаряды, крылатые ракеты и прочие средства массового уничтожения. На смену восьмиметровому, более чем двадцатитонному первому американскому водородному чудовищу пришло теперь изящное по форме изделие в половину человеческого роста, но превосходящее по мощности в 23 раза «толстяка», который уничтожил в 1945 г. Нагасаки. А ракета «МХ» может нести 10 подобных «эстетизированных» бомб.

Прогресс и «прогресс»! Эти два лика так называемой технократической эры заставляют искать, а найдя, учитывать, изучать не только лицевую, но и оборотную сторону чуть ли не каждого нового порождения науки и техники. Так, автоматы и роботы заменят в 90-х годах, по подсчетам специалистов, от 80 до 90% людей, занятых сейчас в США в ряде важнейших отраслей промыш-

ленности. Изменение структуры производства уже в нынешнем десятилетии с упором на наукоемкую продукцию — микро-ЭВМ и роботы — еще более повысит уровень безработицы в развитых капиталистических странах, усилит эксплуатацию и интенсификацию труда. Миниатюризация техники ведет к невиданному возрастанию возможностей попрания прав человека. Стали доступны методы «модификации поведения» путем операций на мозге, всевозможные ограничения личных свобод, к чему приводят сбор сведений об образе действий и мыслей, составление различных досье (лазерная технология хранения информации позволяет ввести в банк данных любое количество материала, которое получено в результате бесцеремонного анкетирования, повального шпионажа, подслушивания и подглядывания с помощью миниатюрных микрофонов, электронных «глаз» и прочей усовершенствованной аппаратуры).

Имеют свою оборотную сторону, причем рельефную по проявлениям и многообразную по воздействию, и интересующие нас потенции видеокультуры западного образца. Они представляют собой особенно короткий мостик, соединяющий сегодняшний день с завтрашним, а многие из них стремительно реализуются уже в настоящее время.

Самоновейшие достижения аудиовизуальной техники служат *распространению вширь и вглубь буржуазной массовой культуры.* На нынешнем, технологическом этапе эволюции она обретает качественно новые способности проникать во все поры общественной и будничной жизни людей. Это обстоятельство, очевидно, провоцирует попытки (например, у некоторых авторов того же «Дедалуса») отождествлять ее с понятием «видеокультура», сводить одну к другой.

Буржуазная видеокультура становится реально функционирующей и бурно развивающейся отраслевой системой, которая по-своему, но тесно взаимодействует с окружающей средой, с происходящими политико-социальными процессами в конкретных условиях места и времени. Реакционная массовая культура в условиях технологического прогресса и в контексте регрессивного общественного строя образует своеобразный и контрастный комплекс, не сравнимый ни с какими иными социокультурными образованиями за всю историю. Подобное сочленение подчеркивает сложность условий, в которых происходит борьба за души людей в современном мире.

От преступной гонки вооружений и «технологической» безработицы до доставляемых в каждый дом продуктов культурного производства, угодных господствующему классу,— таков диапазон трагических реалий сегодняшнего капиталистического мира. Кажется, Софоклу принадлежат слова: «Как страшен может быть разум, если он не служит человеку».

Однако, как указывали классики марксизма, всякое развитие культуры есть диалектически противоречивый процесс, отражающий противоречивость прогресса самого общества. Буржуазная видеокультура в этом смысле отнюдь не представляет собой исключения. Только противоречия ее и контрасты носят особый характер. О важнейших из них, идейных, речь пойдет впереди. Сущность же остальных, количественно превалирующих, лаконичнее всего, пожалуй, определил американский поэт и литературовед Рэнделл Джарелл в книге «Печальное сердце на суперрынке»: «Климат нашей культуры изменился... И то, что раньше было ничтожным, становится великим, а великое — ничтожным» [1]. В числе многих аргументов, на основании которых Джарелл сделал свой вывод, есть и такой: «Трудно служить верно и богу и Мамоне, когда царство божие уже больно, а Мамоны организовано столь хорошо» [2].

Применительно к художественной культуре тиски такого (с ее позиций) презренного ничтожества, как Мамона, неукоснительно сжимаются по мере углубления общих кризисных явлений империализма. Западногерманский писатель Фридрих Хитцер в этой связи напомнил в 1983 г. об одном давнем, но примечательном документе: «Происходит все усиливающаяся концентрация капитала. Поэтому писатели, оставшись разобщенными, оказываются лицом к лицу с издательскими и газетными концернами, мощь которых неуклонно растет. Кино, радио и прочие средства массовой информации обретают крупнокапиталистическую или государственно-капиталистическую форму. Капиталистическим могуществом этих концернов и обусловлено их срастание с крупными концернами банковского или индустриального капитала... а также с государственной властью, находящейся в подчинении у последних. Немногие островки свободного выражения мнений — небольшие прогрессивные издательства, газеты, журналы и т. п.,— уже пострадавшие от экономического кризиса, оказались затем, в результате введения чрезвычайных законов, во власти врагов прогресса. Открытое выступление фашизма — принятие чрезвычайных законов после подготовительного периода маскировки «под демократию» — проливает столь яркий свет на создавшееся положение, что каждый писатель должен осознать происходящее и начать действовать, пока не поздно» [3].

Эти строки, взятые Ф. Хитцером из программного заявления Союза защиты немецких писателей, которое было принято в 1931 г., звучат актуально и для 80-х годов. Только с одним существенным добавлением: старая буржуазная схема «свободной экономики» в век суперрынка, супероружия, суперроботов полностью распалась и обнажила уже абсолютную зависимость своего механизма от

[1] *Jarrell R.* A Sad Heart at the Supermarket. N. Y., 1967, p. 86.
[2] Ibid., p. 85.
[3] Литературная газета, 1983, 17 августа.

политики военно-монополистической элиты. И научно-технический прогресс, не преобразовав, разумеется, характер империализма, явился лишь как бы движением внутри движения, подобно человеку, идущему в поезде, который мчится своим определенным путем.

Таким образом, все, что касается Мамоны, предельно ясно. Сложнее обстоит дело с «больным царствием божьим». Известно широкое участие на Западе верующих в борьбе за мир, поддержка ими многих либеральных и даже некоторых радикальных движений. Но магнаты капитала и их политические ставленники, со своей стороны, не устают апеллировать к богу. Противоречивость позиции церкви усугубляется общим ослаблением ее влияния в части западных стран, распадом традиционных форм религиозности. Все это позволяет говорить о возникновении и прогрессирующем распространении феномена нетеистической религиозности. В США уже лет двадцать, как вошло в обиход употребление понятия гражданской религии. При этом она не соотносится с какими-либо конкретными вероисповеданиями, но и не противопоставляется никакому из них. Основой ее служит идея некой «богоизбранности» страны, отдающая крайним национализмом. Американский социолог М. Марти дал этой религиозности такую характеристику: «Развивается некоторого рода религия, приверженцы которой делают икону или идола из американского флага. Бог здесь является богом брани, чья сила на нашей стороне, благословляет наши пушки против любого врага, даже если этот враг занимается делами, не имеющими к нам никакого отношения, или даже если он был в прошлом и может стать в будущем нашим другом. В час вражды он рассматривается как подвластный «иноземному дьяволу» *К*

Определение, данное Марти, касается только одного направления гражданской религии в США, искусственно (и искусно) выведенного правящими кругами на орбиту воинственного кликушества, истерической конфронтации с «атеистическим коммунизмом». В другом ее варианте преобладают общедемократические мотивы, призывы к сохранению добродетелей в личной и гражданских прав в общественной жизни, к терпимости и помощи ближнему, к борьбе против «пророков Ваала», всепожирающему культового божества наживы и угнетения. Подобные импульсы, по мнению одного из авторов сборника «Боги, в которых мы верим», привели к тому, что «религиозная сверхструктура американской республики... находится вне формальных политических структур» [2] и в известной мере враждебна им.

Укрепляется мнение, что схожие тенденции формируются сейчас кое-где и в Западной Европе. Но, конечно, самые четкие,

[1] *Marty M.* **Pro and Contra Book of Religions America. Waco, Texas, 1975, p. 54.**
[2] **In Gods We Trust. New Brunswick — London, 1981, p. 42.**

хотя и дуалистические, очертания гражданская религия обрела в главенствующей стране капиталистического мира. Причем именно в Соединенных Штатах гражданская религия получила одновременно наиболее квазирелигиозное оформление. Особенно это относится к той ее части, где символы религии и ультраконсервативной политики стали чуть ли не взаимозаменяемыми (например, крест и флаг), где обрели реальность различные чудовищные эксперименты (вроде уничтожения в 1978 г. в Гайяне почти тысячи членов секты «Народный храм» во главе с человеком ЦРУ «преподобным» Джонсом).

О коррозии проофициальной религии свидетельствуют даже не столько нелепые эксцессы, сколько ее, так сказать, повседневные будни. Фетишизация идолов массового поклонения, демагогическая риторика политиканов и клерикалов (типа такой одиозной фигуры, как телеевангелист П. Робертсон), казарменные песнопения и церковные куплеты-заклинания — все это также составляет компоненты гражданской религии, истоки которых во многом лежат в антиинтеллектуализме, в распространенных настроениях отчаяния и страха.

За последние годы религия на Западе претерпела большую эволюцию (или «модернизацию», как ее называют), чем за предшествовавшие столетия. Эта эволюция затронула содержание религиозных категорий, многих концептуальных воззрений (например, на роль науки, место человека в современном мире), проявилась в частичной переориентации на реальность, «заземлении» учения о божественной сущности и т. д. Параллельно усилилось стремление к консолидации всех религиозных сил, направлений в целях продолжения борьбы против научного материализма и укрепления пошатнувшихся общих позиций церкви на старой идейной платформе социального утешительства, защиты буржуазного правопорядка.

Как раз в русле подобных стремлений находятся, наверное, и важнейшие истоки почти полной эмансипации ею культуры. Огромный потенциал последней разносторонне используется для создания обновленной версии религиозной веры, приемлемой для обыденного массового сознания в век НТР и видеокультуры, которая по охвату и силе влияния на аудиторию неизмеримо превосходит традиционные культовые обряды. Такая стратегия привела, по выражению американского теолога Стюарта Гувера, наряду с сохранением обычного богослужения также к появлению «электронной церкви» [1]. Дело дошло до того, что в общенациональных масштабах через многие десятки телеканалов регулярно передаются проповеди священнослужителей, проводятся «сеансы исцеления» по волнам эфира. Каждый такой сеанс обставляется с грандиозным размахом: песнями и танцами под оркестр, демонстрациями

[1] *Hoover S.* The Electronic Giant. Elgin, 1981.

чудодейственных исцелений от слепоты, паралича, глухоты и прочих болезней. В конце передачи телезрителей просят жертвовать деньги на «богоугодные дела». Проповедники за один год собирают таким образом десятки миллионов долларов каждый. Не брезгуют они и рекламой, особенно в период избирательных кампаний. По свидетельству прессы, Рональд Рейган в 1980 г. заполучил с помощью «слуг божьих» миллионы дополнительных голосов. Все рекорды по охвату аудитории побил лидер сверхреакционного движения «моральное большинство» преподобный Джерри Фолуэлл, для проповедей которого предоставлены в стране 392 канала телевидения и более 500 радиостанций.

О «религиозном измерении техники», о партнерстве между «технологическим человеком» и «имманентным, но трансцендентным богом» говорится в ряде новейших богословских диссертаций, в различных изданиях Всемирного совета церквей. На практике «электронная церковь» не только широко использует (в «апостольских целях» заманивая прихожан) радио, телевидение, но и давно уже допускает создание приходских театров и кинозалов, организацию «экспериментальных форм литургии», всевозможных представлений с участием эстрадных певцов, исполнителей джаза и рока, танцоров, мастеров пантомимы. Началось применение в американских церквах и компьютеров. Одни из них читают свадебный обряд от начала до конца, другие служат для электронных видеоигр. Иными словами, механика одурманивания людей поднята до уровня видео- и компьютерной техники.

Прагматический характер современной гражданской религии, своеобразно роднящий ее с шоу-бизнесом, прозорливо подметил задолго до ее сформирования еще великий Чаплин. В комедии 1923 г. «Пилигрим» он нарядил своего героя Чарли в пасторскую одежду и отправил в церковь читать проповедь. Чаплиновский герой выполнил эту миссию на собственный манер: с драматической экспрессией, пользуясь красноречием своей мимики и выразительностью своих жестов, он изобразил борьбу Давида с Голиафом. Члены религиозной общины, принадлежавшие к одной из наиболее пуританских сект — пилигримам, были шокированы; только какой-то мальчишка наградил «святого отца» восторженными аплодисментами. Признательный Чарли стал по-театральному расшаркиваться, посылать прихожанам воздушные поцелуи, а перед уходом с амвона предпринял попытку забрать в качестве гонорара церковную кружку с пожертвованиями. Кстати, Чаплин неоднократно высмеивал и другие зарождавшиеся уже тогда атрибуты гражданской религии. В том же «Пилигриме» он заставил своего героя втыкать американский флаг даже в обычный кекс.

Не только Чарльз Чаплин в давние времена, но и прогрессивные силы в США в наши дни в своей критике господствующих нравов, в борьбе за демократию и мир иногда используют граж-

данско-религиозную символику и даже лексику. Это не означает, конечно, что передовым людям чужда национальная гордость. Просто они умеют отделять действительные достижения страны от ее реакционных деяний, насаждения великодержавного шовинизма.

Говоря о неуравновешенном массовом сознании Запада, нельзя не вернуться вновь к его склонности мифологизировать некоторые явления реальной жизни, в том числе и достижения научно-технической революции. Один из ведущих специалистов в области компьютеров, профессор Массачусетского технологического института Дж. Вейценбаум, считает разновидностью психопатологии такой феномен глубокой дисгармонии, царящей в сознании определенной части американского общества, как страх перед техникой, с одной стороны, и обожествление ее — с другой -. Общеупотребительные ныне метафоры «думающие машины», «электронный мозг» оказались у основания своеобразной кибернетической мифологии, ставшей тоже частью гражданской религии «технотронного общества». Машиноморфизм выступает в данном случае в качестве третьей ступени мифологической эволюции — после зооморфизма в древнем и антропоморфизма в античном мире. Эта мифология современности красноречиво свидетельствует о склонности к иррациональному восприятию продуктов человеческой деятельности, что проявляется также в гипертрофированном идолопоклонстве звездам кино, телевидения, эстрады, спорта.

Холодное и безжалостное, по словам Вейценбаума, использование «вычислительного мышления» дельцами от гражданской религии базируется, во-первых, на том, что возможность компьютеров имитировать отдельные процессы, протекающие в человеческом мозге (запоминание, сравнение, анализ), интерпретируется как самостоятельное мышление, и, во-вторых, на полном игнорировании при этом психологических и этических аспектов, которые не могут быть смоделированы дырками на колодах перфокарт или как-либо еще запрограммированы.

Гражданская религия в ее реакционном варианте вообще во вражде с этикой и психологией, а шире понимая — с гуманизмом. Она претендует на то, чтобы возвести технику в степень идеологии и стремится поставить банки данных, ЭВМ, системный анализ на службу капиталистического строя вместо того, чтобы рассматривать их исключительно в качестве исторически новых средств практической реализации интеллектуальных возможностей человека во имя интересов человека.

Как ни парадоксально, но сама политика современных США несет на себе клеймо мифологического иррационализма. Характеризуя эту политику, американский профессор Гэри Уилле подчеркивает, что даже рейгановская «доктрина экономики в основе сво-

[1] См.: *Вейценбаум Дж.* Возможности вычислительных машин и человеческий разум. М., 1982.

ей является теологической», что «он взывает не к разуму, а к вере, к представлениям об Америке как о непогрешимой матери-церкви». «Мы должны верить в Америку и в Рейгана как в ее символическое воплощение» [1],— заключает Уилле. Не случайно, видимо, как форму своих бесчисленных выступлений по телевидению и радио Рейган избрал тон задушевный, благодушный, но наставнический, выдержанный в духе церковно-приходских проповедей.

Все это может показаться удивительным, учитывая сугубо прагматический и рациональный характер Америки. Как видно, разрушение старой схемы предпринимательства имело одним из следствий и перерождение традиционных идеологических надстроек, деградацию «классической» буржуазной политической культуры, своеобразно синтезировавшей мораль и право, социологию и философию, науку, религию, искусство и другие отрасли духовной жизни, подчиняя их общей цели — воспитанию определенного типа личности.

Извращение политической культуры в условиях современного империализма проявляется в целой серии *негативизмов.*

Во-первых, это эскалация осужденных человечеством «старых» фашистских установок психологической войны, изложенных еще Гитлером в «Майн кампф» и сводящих задачи пропаганды к «воздействию на чувства толпы и — весьма относительно — к так называемому разуму». Теоретики и практики психологической войны делают ставку на внушение людям идей и представлений с использованием всех мощностей видеокультуры, подменяют аргументы, логику, здравый смысл обращением к инстинктам, эмоциям и предрассудкам, к нагнетанию истерии.

Еженедельник «Ньюсуик» в обширной статье «Видеореволюция» признает, что, хотя «видеофилия потрясла до самого основания весь бизнес развлечений... она, как и всякая техническая революция, не обусловливает сама по себе прогресс в области культуры» [2]. Действительно, о каком подлинном прогрессе здесь может идти речь, когда видеосредства усиленно используются для того, чтобы крупицы объективности и правды растворять в потоках демагогии, дезинформации, неприкрытой или закамуфлированной клеветы.

Своего рода программную установку манипуляторам общественного сознания дал сам Рейган: «Исход борьбы, развернувшейся ныне в мире, будет зависеть от победы или поражения стремлений и идей» [3]. При Рейгане была осуществлена крупномасштабная реорганизация диверсионно-идеологических служб, в частности создано пропагандистское «суперминистерство» — специальная группа планирования психологической войны — во главе с помощником

[1] Soho News, N. Y., 1982, January 19.
[2] Newsweek, 1984, August 6.
[3] The Times, L., 1982, June 9.

президента по национальной безопасности и в составе государственного секретаря, министра обороны, директора ЦРУ, директора информационного агентства США, представителей Пентагона и других высокопоставленных лиц. Именно при Рейгане на ведение психологической войны стало расходоваться свыше 3 млрд. долл. ежегодно, вместе же с ассигнованиями ЦРУ — более 7 млрд. долл.

Буржуазная массовая культура активно поддерживает правительственный курс на агрессию против разума. Как по команде, появились многосерийные антисоветские фальшивки «Третья мировая война», «Оборона США», «Красная армия», «Игра в кризис», «Мир с позиции силы», «Красный рассвет» (существующая в США ассоциация по борьбе с показом сцен насилия по телевидению поставила в 1984 г. последний фильм на первое место по жестокости — в нем содержалось около 140 таких сцен). До перечисленных картин по кино- и телеэкранам прошли более «скромные» боевики, вроде «Огненного лиса», «Энигмы», «Операции «Фоксбэт», «Человека из Праги», «Шпиона» и т. п. Все эти фильмы призваны служить одним из идеологических «обоснований» взвинчивания преступной гонки вооружения. Об их художественном уровне помалкивает даже официальная пресса. Идеологическая же начинка легко умещается в прокрустово ложе все той же гражданской религии: «Первородный грех марксизма совратил человечество и отдал нас во власть дьявола. Он пытается проникнуть к нам через окно уязвимости... Мы должны заслужить свое спасение страхом и преклонением; мы должны облачиться во все божьи доспехи» .

Метаморфические «боги брани» и «божьи доспехи» обретают в массовом искусстве Запада вполне конкретные, без всякой символики, но с тем большим милитаристским запалом облики. А серии фильмов о «звездных войнах» предшествовали, потом начали сопровождать практические шаги по подготовке похода рейганавтов за космическим «руном» — противоспутниковыми системами, лазерными и электромагнитными пушками. Преступная пропаганда возможности ядерной войны на Земле, в космосе и из космоса в отношении Земли осуществляется с широким использованием видеотехники — кассеты доставляют фантастические военные «приключения» прямо на дом. Их дополняют получившие широчайшее распространение видеоигры, тоже преимущественно на темы военных битв с «красными».

Если антикоммунизм и антисоветизм превратились в важнейшую идейную догму империализма, то второй такой его догмой, тоже возведенной в ранг государственной политики, стали международный разбой и терроризм, всесторонняя поддержка близких по духу авторитарных режимов в странах Латинской Америки, Африки, Азии.

[1] Soho News, 1982, January 19.

Средства массовой информации и буржуазное искусство самым тесным образом переплелись с паутиной подобных, осужденных мировой общественностью деяний. Дошло до прямой поддержки и даже идеализации платных наемников, творящих бесчеловечные жестокости, чинящих насилие в различных странах, которые проводят неугодную НАТО внутреннюю и внешнюю политику (например, кинофильм «Дикие гуси»). Все это сопровождается «культурным империализмом», насаждением стереотипов буржуазного образа жизни и мышления, прежде всего американского.

Третьим негативизмом политической культуры США и следующих в их фарватере государств является психологическая война против собственных народов. Первую скрипку здесь уже играют непосредственно пресса, радио, видеоиндустрия, которые тем охотнее и интенсивнее ведут неоконсервативную обработку умов, чем больше финансовых щедрот поступает им от правительственных и частнокапиталистических источников. Государственно-монополистический альянс поставил себе на службу также десятки «мозговых трестов», вроде Американского предпринимательского института, «Рэнд корпорейшн» или Фонда наследия. Именно Американской торговой палате, а не «большой тройке» коммерческого телевидения (Эн-би-си, Эй-би-си и Си-би-эс) принадлежат теперь самые современные телевизионные студии Вашингтона, использующие новейшие достижения видеотехники.

Профессор политических наук Нью-Йоркского университета Бертрам Гросс, автор нашумевшей книги о «дружелюбном фашизме», напоминает слова генерала Франко, когда тот поднял мятеж против Испанской республики: «У меня есть четыре колонны, которые идут на Мадрид, и пятая колонна, которая действует в самом городе». Формирует духовную атмосферу Америки, по мнению Б. Гросса, современная пятая колонна. Она пропагандирует насаждаемые в обществе мифы, призванные прикрывать и стимулировать деятельность остальных колонн: разношерстного батальона фанатиков из «морального большинства», которые рьяно поддерживают внутренний колониализм, ведут борьбу против негров, антимилитаристов, безработных, бездомных и просто бедняков; сколоченного «батальона самоубийц», требующих нанесения по Советскому Союзу первого ядерного удара; полка богачей, получающих беспрецедентные военные заказы и широкие налоговые льготы; наконец, колонны, подкапывающейся под конституцию и подрывающей исконные права американских граждан, прежде всего национальных меньшинств. «Ныне все эти пять колонн движутся на американский народ и его демократические институты» [1].

К четвертому негативизму политической культуры «развитого» капиталистического мира следует отнести воцарившийся хаос в

[1] Le Monde diplomatique, P., 1982, 29 septemre.

общественной и личной жизни. Организованная преступность, коррупция, кризис городов, загрязнение окружающей среды, сексплуатация, наркомания и множество других болезней, порожденных всеохватывающей погоней за прибылями, привели к дезорганизации общественного организма. С этой дезорганизацией взаимосвязаны ломка нормальных человеческих отношений, углубление у людей чувства одиночества, разочарования, горечи, потерянности, неуверенности. Вспышки атомных взрывов и галактических катастроф, врывающиеся под домашний кров с телеэкранов, лишь усиливают духовный дискомфорт, ослепляя разум и расплавляя сохранившиеся способности к критическому восприятию окружающего.

Видеомагнитофоны и видеопроигрыватели внесли свою, ни с чем не сравнимую лепту в общественную и личностную дисгармонию. Магнаты видеобизнеса избрали своими земными путеводными звездами все те же насилие и секс. В каталогах магазинов и видеотек, продающих и сдающих в прокат видеокассеты и видеодиски, примерно треть названий помечены крестиками, которые означают, что это эротическое зрелище предназначено «только для взрослых». (В его производстве не отстают от Запада Япония, Гонконг.) Подобная «забота» о нравственности молодежи насквозь лицемерна, поскольку в домашних условиях кассета обретает общедоступность не меньшую, чем пачка сигарет, а влечет к себе еще сильнее. Учитывая же, что ежегодно расходятся десятки миллионов кассет и столько же видеодисков, что к 1986 г. обладателями видеомагнитофонов, по предварительным данным, станут 25 млн. семей в США и более 70 млн. в других странах Запада и в развивающихся странах (в Индии, например, бурно плодятся видеотеки, видеокафе, видеотеатры, видеоавтобусы), что издается уже множество специальных журналов, что при создании сценария заранее планируются три канала его будущей реализации (кинотеатры, телевидение и видеокассеты), то масштабы видеофилии представить себе нетрудно.

Конечно, видеоэксплуатация человеческого сознания во имя традиционных целей массовой культуры — прибылей и отвлечения от социальных забот, политических проблем — не исключает учета («для баланса») разнообразия вкусов и запросов. Хотя бы в соотношении 1:10, но все же выпускаются кассеты классиков кино (Чаплин, Гриффит, Эйзенштейн и др.), серьезные драмы, лучшие музыкальные фильмы, эстрадные программы, мультфильмы, популярные учебные циклы и т. д. В 1983 г. во Франции «золотой кассеты» удостоился фильм Робера Оссеина «Отверженные». Но все это буквально тонет в потоках порнопродукции всех мастей, фильмов ужасов, мистики, «фильмов каратэ», кинокомиксов о Супермене или Бэтмене.

Крупнейшие кино- и телекомпании совместно с магнатами нефти, авиастроения, банков встали у кормила видеовласти. Однако новая сила оказалась не во всем управляемой. Пираты куда меньшего

масштаба, но числом куда поболее, пользуясь правовой анархией и относительной миниатюризацией производства, вступили с ними в отчаянную схватку за кошельки и души жертв-потребителей. Подпольный бизнес интенсивно размножает видеокассеты, выкрадывает со студий пленки новых фильмов еще до печатания копий, сам тиражирует их на нелегальных фабриках в виде кассет и выбрасывает на «черный рынок» за несколько дней или даже недель до премьеры на больших экранах. Одновременно появились книжные гангстеры, которые по демпинговым ценам выпускают различные словари, энциклопедии, технические инструкции задолго до того, как крупные издательства доставят собственную продукцию к прилавкам книжных магазинов. Родилась и «плеяда» фальшивогазетчиков. А небольшие частные телекомпании, которые никто не контролирует (в одной Италии их более трех сотен), числятся уже вполне «респектабельными».

Одним словом, «рыбешки» архаического «свободного хозяйства» от видеобизнеса всколыхнули заводи трансмонополистических акул, где почти всегда одни лишь подводные течения бывают свидетелями перипетий их ожесточенных схваток. По свидетельству американской прессы, крупные видеофирмы даже решили «присоединиться к бутлегерскому бизнесу, дабы получать от него определенные доходы для самих себя» [1].

Правда, «рыбешки» год от года набирают вес и некоторые из них обещают сами превратиться в матерых хищников. Тем более что они сознательно не переступают никаких идейных границ, старательно педалируют на господствующие веяния, стремясь не отстать, а то и перещеголять старый бизнес — ив деньгах, и в идеологии, и в политике.

Интервенция в сознание граждан всеми созданными видеосредствами подрывает корни их интеллекта, повергая его в прострацию, представляет угрозу здоровой психике, совершая, по выражению французского кинорежиссера Ива Буассе, «массовое убийство разума». Это не может не приводить к децивилизации человека, что представляет собой еще один негативизм политической культуры Запада.

Лондонская пресса, например, ставит в прямую зависимость рост преступности в стране (в 1983 г. на 25% по сравнению с 1978 г.) от широкого распространения видеомагнитофонов — на долю Англии приходится шестая часть всей видеоаппаратуры, находящейся в личном пользовании в мире. Более 45% детей в возрасте от 7 до 16 лет смотрят различные грязные видеофильмы, разрушающие неокрепшую психику. Стойкие «привязанности» уже появились к фильмам ужасов, оккультизма, порнографии.

О положении же в США вынужден был с тревогой заговорить даже сугубо консервативный еженедельник «Ю. С. ньюс энд Уорлд

[1] Newsweek, 1984, August 6.

рипорт»: «В эпоху, когда миллионы не имеющих жизненного опыта молодых людей взрослеют у телеэкрана, многие американцы обеспокоены тем, что страна может прийти к краху, если современное поколение будет получать таким способом представление о моральных ценностях». В опубликованном в мае 1982 г. докладе Национального института психиатрии подчеркивается, что «насилие и жестокость на телеэкране становятся причиной агрессивного поведения детей и подростков». При наблюдении за 732 детьми в течение пяти лет была установлена прямая зависимость между различными видами проявления агрессивности — конфликтами с родителями, драками, правонарушениями — и общим количеством времени, проведенного подростками у телевизора.

До недавнего времени недостаточное внимание уделялось изучению того, как человеческий мозг воспринимает передаваемую по телевизору информацию. Психолог Джекоб Джекоби из университета Пардье опросил 2700 человек и установил, что более 90% из них неправильно истолковывают содержание даже таких незамысловатых передач, как коммерческая реклама или детективная серия фильмов «Барнаби Джоунз». Обычно уже через несколько минут после просмотра программы телезрители не могли ответить на 23—36% вопросов о ее содержании. Одно из объяснений этого явления состоит в том, что остросюжетные телепередачи воздействуют в основном не на левое полушарие мозга, где происходят мыслительные и аналитические процессы, а на правое, которое «отвечает» за эмоциональные реакции. С помощью приборов, регистрирующих биотоки мозга, исследователь Герберт Крюгман установил, что правые полушария у телезрителей работают в два раза активнее левых.

Вызывает озабоченность и тот факт, что все большее число американцев считают телевидение основным источником информации. По данным социологического опроса Роупера, такого мнения придерживается более двух третей всех телезрителей.

Некоторые исследователи обеспокоены тем, что предлагаемые телевидением «факты» далеко не всегда соответствуют действительности. Новый вид программ — «документальную драму» — они называют потенциальным источником дезинформации. Между тем такие теледрамы, соединяющие подлинные факты с домыслами, зачастую воспринимаются зрителями как абсолютно достоверные. Одну из программ этого цикла о Мартине Лютере Кинге его соратники подвергли критике за то, что личность покойного лидера борцов за гражданские права негров представлена в ней в ложном свете.

Ученых все сильнее беспокоит растущее воздействие телевидения на некоторые аспекты политической жизни страны. Теледебаты во время избирательных кампаний подтверждают, что искусная косметика оказывает не меньшее влияние на исход борьбы,

чем само содержание дискуссии... Все это вызывает отрицательную реакцию общественности, которая пытается, правда без успеха, ограничить проникновение низкопробной продукции в дома американцев .

Результаты такого неуспеха красноречивы: с середины 70-х годов число преступлений в США возросло на 60%, более чем треть всех американских семей в той или иной форме становится жертвами преступников; около 13 млн. преступлений регистрируются в стране ежегодно. И цифры эти постоянно растут.

Впрочем, низкопробна не только видеопродукция — сам порог цивилизованности миллионов американцев (и не только американцев) стал низок, как никогда прежде. Иначе эта продукция просто не пользовалась бы успехом у аудитории, не приносила баснословные доходы, борьба против нее сознательной части общественности не оказалась бы совсем безрезультатной.

О низком пороге цивилизованности свидетельствуют официальные цифры. Конгрессмен П. Саймон обнародовал в 1983 г. данные, согласно которым 25 млн. жителей США не умеют ни читать, ни писать, а грамотность 72 млн. не превышает уровня учащихся пятых классов. Курс администрации Рейгана на резкое сокращение финансирования всех социальных программ, включая образование, может привести лишь к увеличению числа неграмотных американцев. По данным пресс-службы Белого дома, число неграмотных в стране ежегодно возрастает на 2,3 млн. человек [2]. Одновременно в среднем вдвое возросла плата за учебу в высших учебных заведениях, что еще жестче регулирует социальный состав студентов, исключая из него представителей «нежелательных» сословий и рас. В Англии показатели не лучше. Неграмотных там почти 2 млн. человек, а высшее образование доступно менее 5% населения. Эта позорная цифра практически не изменялась на протяжении двух последних десятилетий, но в 1984 г. британские университеты смогли принять еще на 20 тыс. учащихся меньше, чем до прихода к власти правительства Тэтчер.

Социально-культурная дискриминация в тех или иных пропорциях и видах существует также в остальных империалистических цитаделях. Причем как средняя, так и высшая школа часто бессильны «сеять разумное, доброе, вечное» и среди «отфильтрованной» молодежи (даже когда там задают тон некоррумпированные педагоги и руководители) из-за пагубного влияния средств массовой информации, в первую очередь видеокультуры. Ибо последние навязчиво апеллируют не к сознательно-критическому, а к эмоционально-бездумному восприятию передаваемых сообщений, произведений псевдоискусства.

[1] U. S. News and World Report, Washington, D. C. 1982, August 2.
[2] См.: Курьер ЮНЕСКО, 1984, март, с. 25.

Из года в год в США сокращаются также субсидии Национальному фонду искусств и гуманитарных наук, который распределяет средства среди творческих коллективов страны. Жертвами становятся театры, оркестры, музеи, и в первую очередь «неугодные» власть предержащим, вроде «Театра Беркли», обличавшего в своих постановках язвы американского общества. Телевидение не в малой степени способствовало тому, что 100 млн. американцев ни разу за всю свою жизнь не побывали в театре, что из каждых 100 взрослых человек только 17 читали книги. В эти факты 15-летний давности видеотехника внесла свои усугубляющие коррективы. Резко сокращается выпуск книг прогрессивных современных авторов, даже классиков, а кое-где проводится «чистка» библиотек. За годы правления администрации Рейгана правые организации занесли в «черный список» сотни наименований книг — от «Тома Сойера», «Гекльберри Фина» Марка Твена и «Баллад о Робине Гуда» до «Гроздьев гнева» Дж. Стейнбека, «Прощай, оружие» Э. Хемингуэя, «Убить пересмешника» Харпер Ли.

Однако и этого оказалось мало. С 1983 г. в США начал реализовываться так называемый проект «Конфронтация», в рамках которого осуществляется «промывка мозгов» ученикам. Например, по классам ходят переодетые в советскую форму американские военнослужащие и обучают ребят «антисоветской азбуке». Они пропагандируют не только дремучее мракобесие, но и настраивают их на агрессивность, слепое подчинение, ощущение страха.

Только в соответственно подготовленной почве могли расцвести в конце XX столетия сорняки колдовства, магии, спиритизма, астрологии, хиромантии и прочего оккультного бреда — еще одного живого сгустка нищеты духа «общества изобилия».

Процессы децивилизации представляют собой одну из форм современной изощренной классовой борьбы, которая призвана превентивно сокращать число сознательных инакомыслящих. Духовное и культурное ограбление народа многоопытной буржуазией, целенаправленное насаждение ложных целей (в том числе видеокультурой) притупляют ощущение смысла жизни, собственной значимости, человеческого достоинства, социальной общности.

Уже упоминавшийся нами ученый Эшли Монтегю одним из первых подметил характерные следствия децивилизации целых слоев населения и красочно описал их в книге «Американский образ жизни»: «С виду они похожи на людей. Они одеваются, как человеческие существа, и говорят, как человеческие существа. У многих из них за плечами школа, а у иных и колледж, и они внимательны к своим женщинам и ласковы со своими детьми. И все же, хотя их и надо причислять к роду человеческому, они по сути своей античеловечны. Закон и порядок, политическое равенство и справедливость, разум, истина, красота, непреходящие ценности цивилизации — пустые, лишенные смысла слова для этих

античеловеческих существ. Они не только не верят в эти ценности, но и считают их злом, опасными, подрывными выдумками, исходящими от либералов, от радикалов, от коммунистов, выдумками, с которыми надо покончить любой ценой... Дело не в том, что наши школы не справились со своей задачей, а в том, что они до сих пор даже не начали выполнять функцию, которая, надо полагать, была возложена на них с самого начала,— функцию воспитания. В школах обучают, но не воспитывают так, как надо. Учат читать, писать и считать, прививают всевозможные практические, технические навыки. Это нужно и важно, разумеется, но ведь такие навыки должны помочь овладеть куда более важным умением — способностью к человеческим взаимоотношениям и творческому сотрудничеству с другими людьми. А для этого нужно с детских лет не только пробуждать человеческий дух, гуманность, но и развивать способность мыслить, учить каждого пользоваться своим умом как тончайшим критическим инструментом».

Далее Монтегю дал собирательный образ «человекоподобного существа»: «Он не умеет пользоваться своим умом, для того чтобы самому критически взвешивать и оценивать факты. Главный для него девиз — «мне так хочется». Он, разумеется, страстный патриот и регулярно по каждому подходящему и даже неподходящему случаю готов размахивать американским флагом. Если он уже не молод, то скорее всего член какой-нибудь достопочтенной организации, вроде «Американского легиона». Он любит петь национальный гимн и клясться в верности флагу Соединенных Штатов Америки, этой пользующейся божественным покровительством единой и неделимой страны, где свобода и справедливость существуют для всех. И тут же он выступает против законопроекта о гражданских правах, осуществляет дискриминацию против всех, кто, по его мнению, подлежит дискриминации, поддерживает «статус-кво» и упорно сопротивляется всякой мере, если она направлена на обеспечение свободы и справедливости для людей, не принадлежащих к его собственной группе... Он отождествляет благосостояние страны со своим собственным материальным благополучием; вот почему он решительно выступает против всего, что направлено на улучшение положения других людей,— он боится, что это ударит его по карману и приведет ко всякого рода «социалистическим переменам»... Количество подобных людей растет, и, боюсь, растет их пропорциональная численность. Они стали голосистей и влиятельней, чем когда-либо прежде. А поскольку их взгляды по самой сути своей антигуманны, надо прилагать все усилия к тому, чтобы ограждать других людей от этой заразы, даже когда речь идет об одном-единственном человеке. Миллионы американцев уже заражены этой болезнью и передают ее вирус своим детям. И тревогу вызывает не только то, что вред причинен столь многим американцам, но и другое обстоятельство: поскольку Америка имеет

огромное влияние на мировой арене, она способна испортить жизнь миллионам людей на нашей планете» [1].

Около двух десятилетий назад были написаны приведенные строки. И с высоты прошедших лет видно, как поразительно верно схвачены автором многие определяющие тенденции политической культуры США. Не выпрямление, а дальнейшее усугубление ее опасных изгибов привело к тому, что пренебрежение к человеческим законам и ценностям стало уже государственным курсом самого Белого дома. Стиль этого курса — ковбойская лихость и провинциальный фанатизм — заимствован Рейганом у милого его сердцу Голливуда, направленность — как во внутренней, так и во внешней политике — диктуется агрессивными монополиями бывшего дикого Запада, ставленником которых является сороковой президент США. «Рейганом движут устаревшие, но политически привлекательные представления времен переселенцев — о героях-авантюристах, предпринимателях, сорвиголовах» [2],— сказал о нем профессор политологии Б. Барбер. А известный политический деятель Джеймс Уильям Фулбрайт в интервью швейцарскому еженедельнику «Вельтвохе», отметив стремление Рейгана подходить к решению вопросов «в типично голливудской манере», заключил: «По-моему, очень печален уже сам факт, что такая великая страна, как Америка, обладает столь несостоятельной политической системой, позволяющей невежественным людям подниматься к вершинам власти» [3].

Поистине, децивилизация человека в США символически и фактически доведена до крайности и возведена на высший американский пьедестал.

«Историю нельзя обмануть»

Как мы видели, во всех негативизмах современного империализма (упомянута только часть из них) важную роль стала играть видеокультура. И в этом — оборотная сторона ее западной модели. Новые средства массовой коммуникации заостряют и актуализируют весь многогранный комплекс проблем духовно-нравственной жизни, включая место искусства в общественном бытии, его идейную сущность, этический и эстетический потенциал.

В капиталистическом мире человек поставлен в крайне усложненные отношения с культурой. Разнообразные средства массовой коммуникации необычайно расширяют аудиторию, что не дает, однако, основания однозначно определить этот процесс как демократизацию, ибо он внутренне противоречив. С одной стороны, эксплуататорские классы заинтересованы в повышении образованности трудящихся, поскольку без этого невозможно функционирование

[1] *Montagu Л.* The American Way of Life. N. Y., 1967, N 4, p. 33—34, 70—72.
[2] New York Times, 1981, October 4.
[3] Цит. по: Литературная газета, 1983, 20 июля.

производства в условиях научно-технической революции. Вместе с тем современной буржуазии глубоко враждебна идея духовного просвещения народа, которое способствовало бы осознанию им своих жизненных интересов. В результате и был избран некий «средний» путь, приобщающий человека не к настоящей, а главным образом к массовой культуре, которая интенсивно подключает его к классово чуждым идеям и стремлениям. Такая адаптация означает воспроизводство атомизации и отчуждения личности, насаждение суррогата приобщения ее к культуре.

Были времена, когда о целях регулирования культурного процесса без обиняков говорилось даже в стенах конгресса США. Так, бывший американский посол в Советском Союзе генерал Уолтер Смит заявил в 1947 г. в подкомитете по иностранным делам палаты представителей, что СССР создает более высокий культурный уровень своего населения, чем тот, который, по его мнению, существует во всем мире, что советское радио, балет, опера, кукольные театры и т. д. имеют своей основой более высокий культурный уровень, чем тот, которого требуют общественные нужды США *К*

Однако было бы ошибочным видеть только вынужденное отчуждение, разъединение личности с культурой ради «общественных нужд», игнорируя сохранившиеся, иногда даже углубляющиеся процессы их общения и взаимодействия. Духовно-моральная деградация, культивируемая господствующими классами, отнюдь не отражает полностью художественную, а тем более социальную картину капиталистического мира, объективное соотношение исторических сил в нем. Одновременно с вакханалией идеологической агрессии и коммерции развиваются и противоположные тенденции неприятия уродливых порождений современного империализма, борьбы с ними. Только, по справедливому мнению Рэнделла Джарелла, «подлинные произведения искусства все чаще создаются вне общества и в противовес ему»[2].

Показательным примером в этом смысле может служить норвежский фильм «Камилла» актрисы и режиссера Вибеки Локкеберг, разоблачающий лживость идеалов современной буржуазии. Сама Локкеберг так говорит о цели его создания: «Мне хотелось оглянуться на прошлое, чтобы понять, как получилось, что мы утратили большую часть нашего духовного и культурного богатства... Я считаю, что художник должен отдавать свой талант произведениям, рассказывающим о жертвах бесправия, об их борьбе за существование... Я хотела бы делать фильмы, помогающие людям познать самих себя, пробуждать в них чувства, которые человечество должно сохранить в себе, несмотря ни на какие испытания»[3].

[1] **Monthly Review, 1950, March, p. 333.**
[2] ***Jarrell R.*** **A Sad Heart at the Supermarket, p. 84.**
[3] **Daily World, N. Y., 1984, January 18.**

Искусство рождается из общественной практики, отражает и само в немалой степени формирует сознание народов. Массовое сознание в капиталистических странах нестабильно, подвержено разнонаправленным и разносильным воздействиям. О тех, кто стремится посеять тотальную вражду и насилие, хорошо сказал американский писатель Рэй Брэдбери: «Они сеют семена смятения в человеческой душе, поедают плоть разума, насыщают могилу грешниками. Они неистовствуют... Таковы они, люди осени, остерегайся их» [1]. Однако даже в нынешних США «люди осени» не всесильны, кроме них всегда были, есть и будут «люди весны», отстаивающие идеи добра, справедливости, мира на земле и ведущие борьбу за торжество этих идей.

Как наука дает человеку средства обрести власть над силами природы, так подлинное искусство служит ему для познания смысла и красоты жизни, высвобождению духа, сплочению с другими людьми против сил зла. Даже в годины самого мрачного одичания (того же фашизма или маккартизма) оно не изменяло своим высоким целям. Именно «люди весны» во многом определяют истинный духовный климат на все сезоны и создают не модные безделки, а непреходящие ценности. И особенно велика заслуга тех, кто, движимый пафосом гражданственности, чутко прислушивается к пульсу времени, кто в той или иной форме — вопреки всему и вся — откликается на самые актуальные проблемы современности.

Против страшных и убогих «людей осени» подала свой мужественный голос хрупкая, но энергичная, многодетная американская женщина, режиссер театра и кино, журналистка, общественная деятельница Джоан Харви. Ее фильм «Америка от Гитлера до ракет «МХ» демонстрировался на XIII Московском международном кинофестивале в 1983 г. и был удостоен специального приза. В интервью, данном во время фестиваля, Дж. Харви заявила, что на Западе над многими людьми довлеет страх гибели, предчувствие всеобщей катастрофы. И она видит свой долг в том, чтобы избавить их от этого страха, убедить, что будущее нужно делать своими руками, что, объединившись, можно остановить ядерную опасность. При этом самое важное, по мнению Харви, чтобы все честные люди мира знали правду о том, кто и как готовит новую войну, кто поддерживает темные силы, грозящие человечеству. Собранные для ее фильма материалы показали, что в политике США в течение длительного времени прослеживается тенденция ожесточенных нападок и прямых атак на социализм. Это с полной отчетливостью проявилось и в поддержке, оказанной крупными корпорациями США Гитлеру. Приобретая все новые политические формы, данная тенденция дожила до наших дней и нашла еще одно свое воплощение

[1] Фантастика Рэя Брэдбери. М., 1964, с. 6—7.

в пресловутой доктрине «первого удара». Конечно, сказала Харви, фильм не сделал каких-либо открытий, но удалось выстроить в нем убедительную цепочку документальных доказательств неизменности этой античеловеческой тенденции в политике США. Отсюда название ленты. В фильме представлена и другая сторона — живые свидетельства и размышления тех, кто ясно представляет себе истоки и сегодняшнюю опасность политики ядерных угроз, кто уже включился в активную борьбу против нее. Именно об этих людях Харви намерена подробнее рассказать в своем следующем фильме, цель которого — помочь людям осознать военную опасность, понять, что, независимо от убеждений, они могут найти свое место в борьбе за мир.

«Америка от Гитлера до ракет «МХ» — второй фильм в творческой биографии Джоан Харви. Первый был посвящен расследованию причин страшной катастрофы в штате Пенсильвания, связанной с большим скоплением ядерных отходов. Этот фильм посмотрели около 10 млн. зрителей в разных странах. Средства на финансирование основанной Харви и ее коллегами студии «Пэреллел филмз» («Параллельные фильмы») поступают от выручки созданного ими же в 1973 г. в Нью-Йорке небольшого, на 250 мест, самодеятельного Театра журналистской драмы, который ставит исключительно антивоенные драмы й мюзиклы. Некоторые из этих спектаклей, обновляющихся каждую неделю, а иногда и ежедневно, записывают на видеокассеты активисты движения в защиту мира. Другие документальные картины противников милитаристского курса США — «Последняя эпидемия» Эрика Тирманна, «В ядерной тени: что могут сказать нам дети?» Вивьен Верлон-Роэ — были сняты на средства, собранные у простых американцев.

Путь создания произведений «вне общества и в противовес ему», примеры которого мы привели, не всегда и не всем доступен, и чаще всего он на корню пресекается властями (примеров тому неизмеримо больше). Прогрессивные деятели культуры Запада сталкиваются с дилеммой, сущность которой, пожалуй, четче всего выразил в свое время итальянский художник-коммунист Ренато Гуттузо: «Сегодня перед каждым честным художником стоит вопрос: можем ли мы по-прежнему пользоваться существующими средствами коммуникации и культуры или должны отвергнуть их?.. Верно ли будет, если деятели кинематографии, литературы, живописи, музыки замолчат, отказавшись работать изнутри существующих структур? Не приведет ли подобный подход к образованию пустоты, глубокого провала, который наносит ущерб самому революционному процессу и развитию классовой схватки? Таковы проблемы нашего сегодняшнего гражданского интеллектуального сознания» [1].

[1] **Contemporaneo, Roma, 1969, 15 febbraio.**

Эти проблемы создания произведений «в обществе, но в противовес ему» (перефразируем меткое изречение Р. Джарелла) с огромными трудностями иногда успешно решаются прежде всего в силу неистребимой заинтересованности бизнеса масс-медиа в прибылях и сенсациях. Его хозяева не всегда готовы в угоду кому бы то ни было игнорировать популярность в народе самых жгучих политических и социальных тем.

Об общих тенденциях прогрессивного искусства и литературы буржуазного Запада уже говорилось в этой книге. Дополним их несколькими характерными явлениями самых последних лет.

В феврале 1982 г. заключительная часть антивоенного сериала «МЭШ» одновременно собрала у телеэкранов США 106 млн. человек. Это был абсолютный рекорд, и о нем никто не забыл. После долгих колебаний коммерческая телекомпания Эй-би-си решилась в ноябре 1983 г. показать художественный фильм Эдварда Хьюма *и* Николаса Мейера «На следующий день», рассказывающий на примере двух городов о возможных последствиях для США ответного ядерного удара. До официальной премьеры этот антиядерный фильм на протяжении полутора лет посмотрело в копиях и видеокассетах в школах, университетах, церквах и на дому уже множество людей, благодаря чему вокруг него в стране развернулась бурная дискуссия. Фильм стал событием в политической жизни нации, что, очевидно, и положило конец долгой нерешительности боссов Эй-би-си. Они не ошиблись в своих расчетах: «На следующий день», хоть и значительно урезанный, посмотрели в пять раз больше американцев, чем смотрят обычно программы этой телесети, и он вызвал отклики во всем мире. (Для «баланса» Эй-би-си сразу же показала на протяжении четырех вечеров «успокаивающие» общественное мнение телефильмы «Игра в кризис» и «Ночью на проводе».)

Несмотря на ожесточенные нападки реакции на такого рода произведения, последние все же время от времени пробивают себе дорогу к массовой аудитории. В том же 1983 г. в США прошел по экранам кинотеатров другой фильм-предостережение об опасности термоядерной катастрофы «Военные игры». Широкий резонанс получил фильм Линн Литман «Завещание», показавший в форме будничной хроники медленную, но неотвратимую агонию небольшого городка в Калифорнии из-за атомного взрыва, который произошел за сотни километров от него. Компания кабельного телевидения Эйч-би-оу демонстрировала осенью 1984 г. художественную кинокартину «Минута до ядерной катастрофы», сделанную в виде серии репортажей из различных концов света. В начале 1984 г. по коммерческому телевидению показали художественную картину «Стальное сердце» о безработице и нищете, поразивших американских трудящихся.

Среди художественных фильмов, демонстрировавшихся вне конкурса на XIII Московском международном кинофестивале в 1983 г., выделялись австрийский «Наследники», разоблачающий изуверство и преступления нынешних последышей нацизма, и французский «Цена риска», снятый по мотивам рассказа писателя-фантаста Роберта Шекли,— лента беспощадная и пророческая, показывающая, какую логическую эволюцию могут претерпеть ныне существующие теле- и видеоигры. Извращенное насилие, узаконенная охота на человека в джунглях города с почти кибернетически рассчитанной программой всех ужасающих деталей действия и трагического конца предстает здесь в горестно-сатирических красках как самое «кассовое» зрелище для манипуляторов эмоциями наэлектризованной толпы.

В 1984 г. вышла книга Уитли Страйбера и Джеймса Кунетки «День войны», рисующая чудовищные последствия возможной термоядерной катастрофы. На пресс-конференции У. Страйбер заявил, что они описали эти вымышленные события, чтобы показать недопустимость ядерной войны, помочь американцам глубже осознать необходимость прекращения гонки вооружений и побудить их многое сделать для этого.

Одновременно в одной из публикаций журнал «Ньюсуик» вынужден был признать, что политика стала все сильнее вторгаться в искусство. Многочисленные деятели культуры, представляющие почти все штаты страны, создали объединенную группу «Призыв искусства», которая оказала содействие в постановке целой серии политических спектаклей, устроила множество художественных выставок, провела уличные демонстрации. Целью всех этих мероприятий было стремление выразить возмущение деятелей искусства политикой администрации Рейгана и пробудить сознание американских граждан. Резкий поворот к политической теме, подчеркивал «Ньюсуик», обусловлен обострением международной обстановки и потому глубоко закономерен. На театральных подмостках идут спектакли, в которых обличается грабительская деятельность американских корпораций в развивающихся странах. Художники пишут картины, на которых небо расколото взрывами ядерных ракет.

Западная культура требует от художника беспрекословного подчинения ее нормам и правилам. Стоит ему отойти от господствующих представлений, как он тотчас же подвергается резкой критике и зачисляется в разряд «враждебных элементов», что означает для него полную изоляцию. Некоторые не в силах противостоять давлению и отступают, уходя в мир сугубо личных переживаний; другие ищут убежища за фасадом высокомерного формализма, но оставшиеся, а таких становится все больше, не сдаются и пытаются посредством искусства воздействовать на общество, в котором живут.

Разлагающее влияние денег, стремление к власти и многое другое становятся темой политической живописи. И хотя, быть может, не все художники, чьи картины были представлены в музее Хисборна на выставке «Мечты и кошмары», заслуживают тех высоких оценок, которые иногда дают им критики, их произведения обогащают политическую жизнь. Они привлекают внимание общественности к самым наболевшим вопросам. Художники бьют тревогу, напоминая всем, что ядерная война угрожает каждому человеку. Обнадеживает то, что деятели искусства не только призывают к миру, но и все активнее включаются в борьбу за него *.

Показательно объединение в 1983 г. творческой интеллигенции Запада в движение «Деятели искусства — за ядерное разоружение». Его председателем избран американский певец Гарри Белафонте, а заместителем — шведская актриса Биби Андерссон.

В самих Соединенных Штатах насчитываются сотни общественных организаций, которые участвуют в массовом антивоенном движении. В их число входят «Прогрессивная коалиция против рейганизма», «Общее дело», «Коалиция за новую внешнюю и военную политику», «Союз обеспокоенных ученых», «Союз писателей и издателей за разоружение», «Артисты за ядерное разоружение», «Музыканты против ядерного оружия», коалиция «Остановить «МХ», включающая в себя 90 организаций страны, и др.

В конце 1984 г. «Комитет за сильную, но миролюбивую Америку» провел в столичном отеле «Хилтон» пресс-конференцию, на которой представители авторитетных антивоенных объединений рассказали журналистам об избранных ими путях активной и целенаправленной пропаганды по радио и телевидению идей борьбы за мир. Прессе были продемонстрированы уже созданные короткометражные ленты (лучшие из них предполагалось перевести на видеокассеты), а также роздана листовка, где, в частности, говорилось: «Для сторонников движения за мир в нашей стране настало время начать серьезное состязание со своими политическими противниками, используя те же современные средства массовой информации, к которым прибегают последние». Выступивший на пресс-конференции бывший глава делегации США на переговорах с СССР по ОСВ-2 Пол Уорнке сказал, что «американцы проявляют сейчас глубокий интерес к вопросам войны и мира, они пытаются уяснить для себя, действительно ли наращивание военных арсеналов может укрепить Соединенные Штаты. Задача нашей кампании — обострить в американском народе осознание того, что главная проблема современности — это ликвидация угрозы ядерной войны».

[1] **Newsweek, 1984, February 6.**

Руководитель массовой организации «Американцы — сторонники демократических действий» бывший конгрессмен Роберт Дринан заявил на той же пресс-конференции: «Есть что-то глубоко порочное во внешней политике нашего государства. Информировать общественность, представить ей истинные, а не извращенные дезинформацией факты — вот наш долг».

Приведенные и многие другие факты свидетельствуют, что нонконформистские ресурсы сегодняшнего Запада значительны, что невозможно достичь паралича умственной восприимчивости и деятельности всех людей в реальной жизни. И каждая победа в разрешении дилеммы, сформулированной Ренато Гуттузо, ценна втройне, учитывая царящий там режим репрессий и общий резкий крен буржуазной массовой культуры в сторону военизации, антисоветизма, «вестернизации», смакования темы насилия. Нельзя забывать также, что сами условия жизни в капиталистических странах с их специфическим повседневным укладом, традициями и стандартами способствуют внедрению буржуазного мировосприятия в сознание масс.

Однако многоликий кризис империализма ведет к нарастающему сужению социальной базы его господства. И негативизмы политической культуры Запада, включая частные, но важные аспекты практики видеокультуры, представляют собой «родимые пятна» страха перед социализмом, перед неотвратимым распространением по планете его идей и практики. Эти негативизмы служат также своеобразным прикрытием отсутствия у власть предержащих собственных идей и практических решений нарастающих, как лавина, трудностей преодоления антагонистических противоречий, трагических и в чем-то парадоксально-комических контрастов.

Кризис буржуазной идеологии и культуры непреодолим в силу того, что он *является* следствием исторического банкротства капиталистического общественного строя. Процесс эволюции этого строя был длительным и сопровождался глобальными потрясениями. За три с половиной века существования буржуазии как господствующего класса в промышленно развитых странах человечество потеряло в войнах более 100 млн. жизней. В одном нашем столетии только в мировых войнах погибло свыше 60 млн. человек, а 110 млн. превратились в калек. Эпицентрами катастроф стали самые молодые капиталистические государства — Германия и Соединенные Штаты Америки. Последние лишь в XIX в. принимали участие в 120 захватнических войнах. А после второй мировой войны, за период с 1946 по 1975 г., США 215 раз осуществляли вооруженное вмешательство за рубежом. С тех пор эта позорная статистика пополнилась новой цепью агрессивных актов (против стран Центральной Америки, многострадального Ливана), апогеем которых стал захват независимой Гренады.

Что касается основных политико-экономических изменений, происшедших в капиталистическом мире с конца прошлого столетия, то исчерпывающее определение дал им еще В. И. Ленин: «Политической надстройкой над новой экономикой, над монополистическим капитализмом (империализм есть монополистический капитализм) является поворот *от* демократии *к* политической реакции. Свободной конкуренции соответствует демократия. Монополии соответствует политическая реакция» [1].

Последующие десятилетия подтвердили глубокую правоту ленинского положения. В наше время все сферы жизни капиталистического мира — экономику, политику, культуру — сотрясает лихорадка реакционных устремлений и военных приготовлений. Именно в таких узких границах видится некоторым нынешним капитанам этого мира (как Гитлеру в 30-х годах) возможность выпрямления крутой кривой социального процесса или хотя бы ослабления общих кризисных тенденций.

Впрочем, подобные иллюзии не разделяют теперь многие представители господствующего класса — здравомыслящие политики, бизнесмены, служители культа Запада. Один из них, директор итальянского официального журнала «Чивильта каттолика» падре Бартоломео Сордже, высказал свое мнение в лаконичной формуле: «Историю нельзя обмануть, она движется в нужном направлении» [2]. В устах высокопоставленного клерикала подобная мысль звучит как откровение, поскольку руководящие церковные круги выступают единым фронтом с империалистической реакцией, служат важной опорой для НАТО в проведении политики милитаризации и оголтелого антикоммунизма.

Историю действительно «нельзя обмануть», однако обманами на Западе продолжают усиленно заниматься. При этом опять же не обходится без гротескных ситуаций. Например, предпринята попытка своего рода остракизма... отдельных слов-понятий. В число «неугодных» сейчас попал термин «прогресс» как выражение развития, которое якобы несвойственно современной исторической ситуации. В США его чаще всего стыдливо заменяют понятиями роста или изменения («общество без роста», «нулевой рост», «политическая экономия изменения» и т. д.).

Дошла очередь и до массовой культуры. Это название постепенно вышло в США из употребления после изобличения его истинной антинародной сути в исследованиях, опубликованных в СССР и других странах. Больше используется теперь термин «популярная культура», причем в нарочито узком (как «чистая» сфера отдыха) и одновременно подчеркнуто расширенном (широкой популярностью пользуется ведь и классика) значении в качестве

[1] *Ленин В. И.* Поли. собр. соч., т. 30, с. 93.
[2] Il Corriere della sera, Milano, 1983, 20 maggio.

«системы художественных форм, характеризующихся широкой популярностью и связанных с ценностями отдыха и развлечения» [1].

Невольное саморазоблачение идеологов капитализма в своей несостоятельности содержится, конечно, не в частностях, иногда смехотворных и всегда искажающих суть дела, а прежде всего в смене прокламированного курса самого капиталистического корабля, теоретических постулатов и моделей. Отказ от широковещательных лозунгов «великого общества», «общества изобилия», «гарантированного общества» и приход к «стратегии выживания» уже красноречиво свидетельствуют о признании необратимости болезней общественного организма. Американский социолог Д. Линоус еще более десятилетия назад сказал по этому поводу: «Больное общество не разваливается за сутки, процесс эрозии происходит незаметно. Поэтому любимым словом сторонников реформ является «выживание». Может быть, это слишком мелодраматический термин? Не думаю. Со всех сторон мы окружены горами доказательств того, что если будем придерживаться нынешнего кризисного курса, то непременно настанет полное крушение нашей демократической нации. И, кстати, «в глубинке» большинство американцев разделяют эту точку зрения» [2]. Настроения «глубинки», периферии (не только, конечно, в США) распространились теперь и на авансцену политической, социальной, культурной жизни.

Своего рода рефлексией на происходящие в мире общественно-политические изменения и явилась новая волна консерватизма, резкая активизация во всех областях правых сил. Если начать с массовой культуры, то под их нажимом превалировавшее раньше критическое отношение к ней сменилось апологетическим (с некоторыми коррективами в ее эстетике и игнорированием самого названия). «Оппозиционеры ныне не в моде» — эти слова не случайно обронил недавно один из американских телекомментаторов. Кое-кто переметнулся из либерального лагеря в консервативный, придав ему грани интеллектуальности и «респектабельности», другие оказались лишенными форума, третьи замолчали сами, поняв, что сейчас придутся «не ко двору».

Как бы то ни было, массовая культура и особенно та часть средств массовой коммуникации, ведущими функциями которой являются информирование и создание общественного мнения (печать, радио, телевидение), сыграли важнейшую роль в адаптации буржуазной идеологии к новой обстановке, сложившейся в крупнейших капиталистических странах. Один из бывших адептов концепции «массового общества», Д. Белл, еще в середине 70-х годов в книге «Противоречия культуры капитализма» писал: «Я полагаю,

[1] **Popular Culture and Curricula. N. Y., 1972, p. 29.**
[2] ***Linowes D.*** **Strategies for Survival. N. Y., 1973, p. 2.**

что мы приблизились к водоразделу в западном мире, что мы становимся свидетелями краха буржуазных воззрений на человеческую активность и социальные отношения... которые формировали облик эпохи последние 200 лет» [1]. Из дальнейших рассуждений автора следует, что под крушением традиционных представлений он имеет в виду наступивший разрыв в «принципиальном единстве» капитализма и демократии.

Мысль, прямо скажем, не новая. Судорожные усилия империализма сохранить хотя бы демократический фасад сопровождали его эволюцию практически на протяжении всего XX в. Самым влиятельным, пожалуй, «достижением» буржуазной социологии явилась теория «массового общества». Она не потеряла полностью своей идеологической функции — практической и обиходной — ив наши дни, несмотря на то что к ее прикрытию прибегают все реже и реже (особенно в официальных кругах).

Происходящая переоценка теоретико-методологических позиций осуществляется, естественно, не от хорошей жизни и обусловлена целым комплексом причин:

агрессивным внешним и реакционным внутренним курсом правителей ведущих капиталистических государств, обеспокоенно смотрящих в политическое и экономическое будущее;

сплочением прогрессивных сил в мире, ростом духовных и организационных связей трудящихся;

объективной необходимостью придания буржуазному обществу видимости статичной и внутренне сбалансированной системы, чему не соответствуют прежние аморфные его определения;

леворадикальными движениями социального протеста 60-х годов, усилившими недовольство воротил бизнеса либерализмом и нигилистические воззрения части интеллигенции;

кризисным состоянием самого либерального сознания, которое оказалось перед необходимостью критического пересмотра своих старых реформистских идеалов и исходных индивидуалистических посылок;

наконец, иллюзиями технофетишизма и достижения решающего военного превосходства.

Наученные опытом идеологов неолиберализма в их искусственном конструировании «индустриального», «технотронного» и прочих «благозвучных» обществ, которые все находились в очевидной дисгармонии с жизненными реалиями, хотя в них уже были преданы забвению традиции «классического» буржуазного демократизма, неоконсерваторы пошли дальше и выдвинули тезис о неком «социальном пределе» демократии, за которым она якобы самоуничтожается и приводит к общественной дестабилизации. Панацеей объявляется авторитарная власть.

[1] *Bell D.* The Cultural Contradictions of Capitalism. N. Y., 1976, p. 7.

Таков классовый характер реакции государственно-монополистического капитализма на возросшую политическую активность народных масс, «разгул демократической плебейской толпы». Налицо усугубление давних элитаристских установок. И поэтому отнюдь не исключается реактуализация в будущем с крайне правых позиций концепции «массового общества», какое бы наименование она ни получила. Тем более что психологическая война против стран социализма требует пропагандистских вывесок пресловутого «оплота» демократии. Кроме того, как показали прошедшие годы, равнозначного противовеса «массовому обществу» неоконсерваторы предложить не могут. Разве что какой-нибудь новый вариант «нового порядка» (создание концлагерей в США представляет собой в этом плане очередной многозначительный шаг).

Проблема альтернативной реальному социализму идеологической системы встает сегодня перед империализмом во весь рост. Выработка ее тем более затруднена, что стремление свести все многочисленные социальные, расовые, молодежные, идейные, культурные трудности лишь к «эксцессам демократии» дает крайне превратную картину жизни современного капиталистического мира и лишь обнажает противоречия между сущностью неоконсерватизма и объективной необходимостью сохранения рекламной государственно-демагогической видимости.

На личностном уровне кризисный характер современного буржуазного общества проявляется в ощущении людьми состояния неустойчивости, в нервозности, повышенной утомляемости, даже депрессии. Это приводит к гипертрофированной жажде отключения от бытия и развлечений. Соответствующие виды, жанры искусства обретают помимо естественной для них функции заполнения досуга неправомерные задачи воспитания человеческой личности, подменяя высокохудожественные произведения. Девальвируя значение последних во мнении широких масс, отучая — и отлучая — от них, массовая культура все чаще стремится насаждать иллюзии, будто способна отражать самые важные проблемы самым объективным образом, не изменяя своей природе.

От подобной дистрофии рационального восприятия, как правило, избавлены здравомыслящие люди на Западе, а тем более сформировавшиеся в условиях социалистического строя. И все же, поскольку для видеокультуры не может быть безвоздушного пространства или непроходимой стены, нельзя недооценивать, как справедливо писал первый секретарь правления Московской писательской организации Ф. Ф. Кузнецов, реальной опасности влияния буржуазной «цивилизации на социалистическую культуру, на души советских людей. Опасность этих влияний возрастает потому, что шесть с небольшим десятилетий — слишком незначительный в истории срок, чтобы думать, будто мелкобуржуазное сознание, буржуазная потребительская психология канули в Лету окончатель-

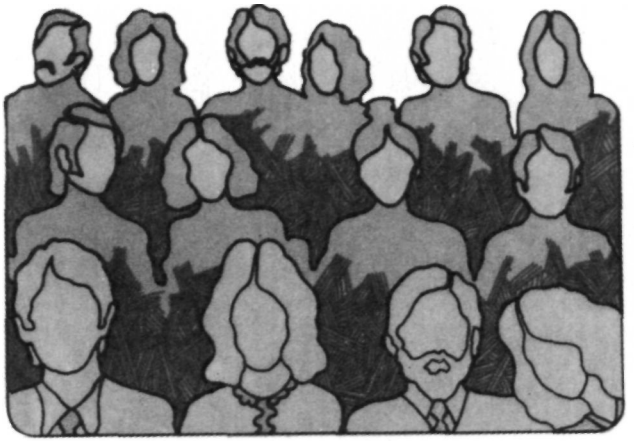
но и навсегда. Они резко сдали свои позиции, но — существуют...». [1] В условиях необычайной насыщенности планетарной информационной среды, позволяющей широко распространять по различным каналам продукты «духовного террацида», общеполитическая, идейная и культурная подготовка людей, воспитание у них иммунитета к враждебной идеологической пропаганде обретают особое значение.

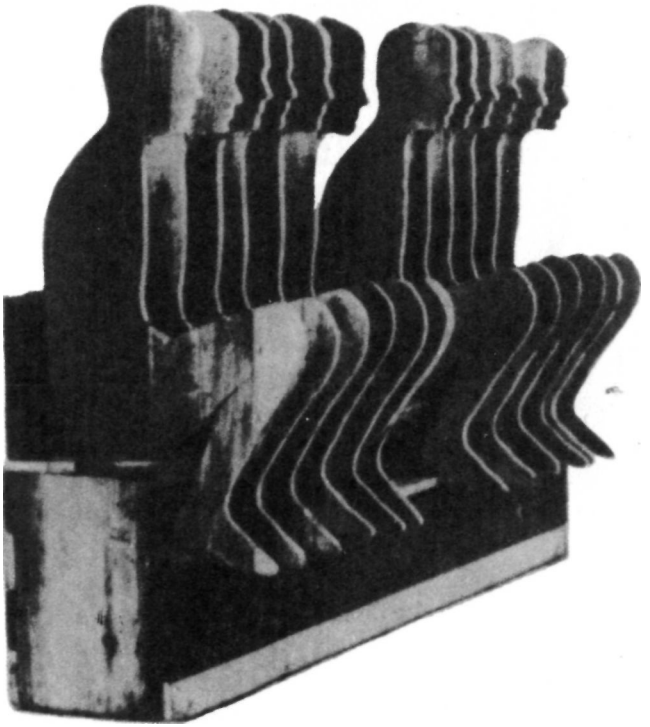
Конечно, велико значение и обратной связи. Учение В. И. Ленина о двух культурах сохраняет свою действенность уже не только в тех или иных национальных рамках, но и в мировом масштабе. Причем в капиталистическом мире элементы демократической и социалистической культуры развились настолько, что там образовались целостные *системы* искусства и литературы социалистического реализма, которые ведут бой с буржуазной массовой культурой за умы и сердца людей. Произведениям социалистического реализма присущ исторический оптимизм, поскольку этот метод порожден общественными силами, которым принадлежит будущее. Его соратником на Западе и в развивающихся странах выступает критический реализм, ориентирующийся на интересы трудящихся, на задачи социальной борьбы.

Понимание необходимости серьезной и активной борьбы против реакционного буржуазного строя и его институтов повсеместно становится достоянием все большего числа людей. А это сулит дальнейшее углубление противоречий империализма в такой важной сфере, какой является духовная жизнь. Говоря о необходимости «побороть все сопротивление капиталистов, не только военное и политическое, но и идейное», В. И. Ленин определял именно идейное как «самое глубокое и самое мощное» [2].

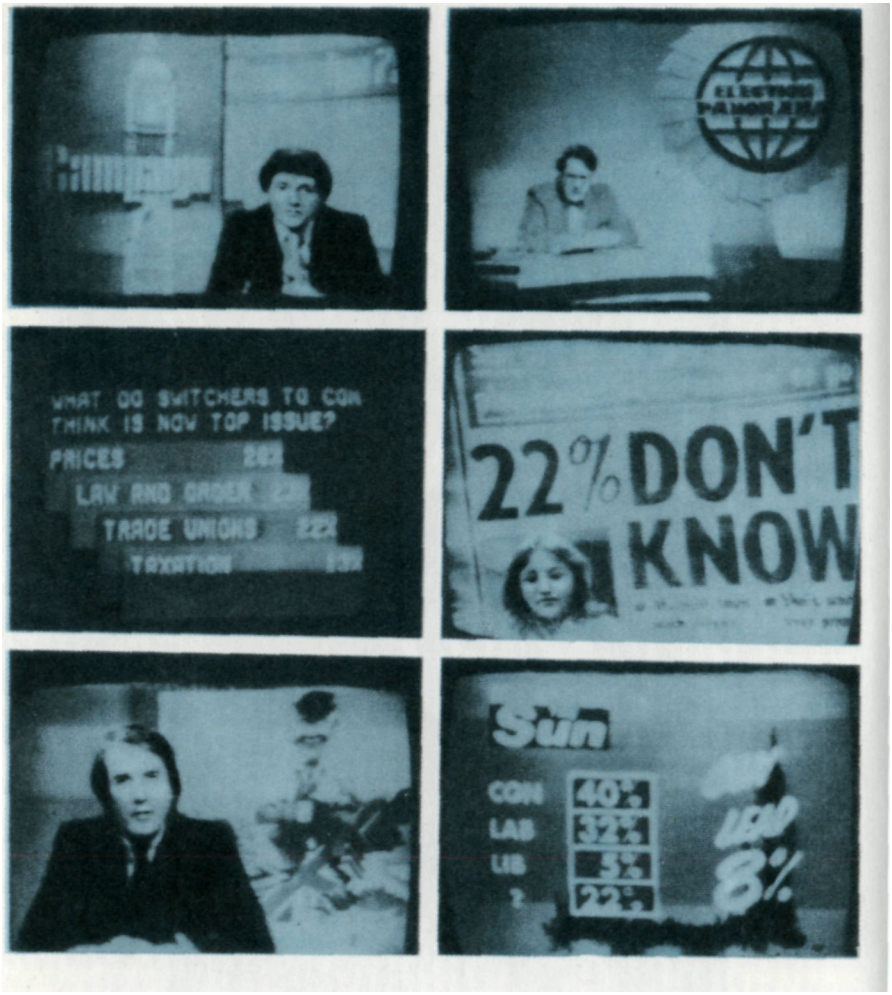
[1] Литературная газета, 1983, 5 января.
[2] *Ленин В. И.* Поли. собр. соч., т. 41, с. 406.

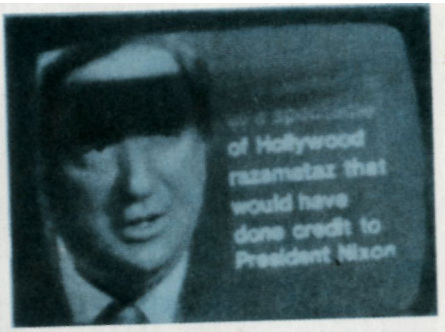
Подобного рода безликое символическое изображение массовой аудитории часто встречается в работах западных художников, а также в прессе.

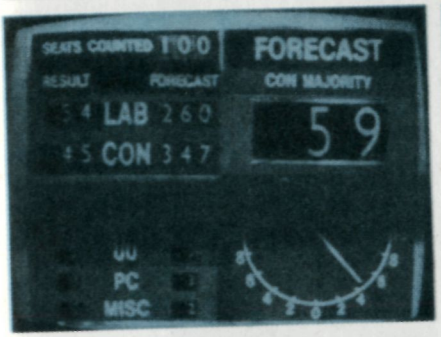


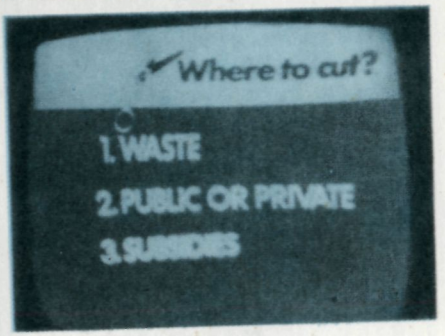


Освещение хода выборов в Англии по телевидению в 1979 году. Справа внизу: эмблема телекомпании Ти-ви-си.




of Hollywood
razamataz that
would have
done credit to
President Nixon


SEATS COUNTED 100
FORECAST
RESULT
FORECAST
CON MAJORITY
LAB 260
CON 347
59
PC
MISC

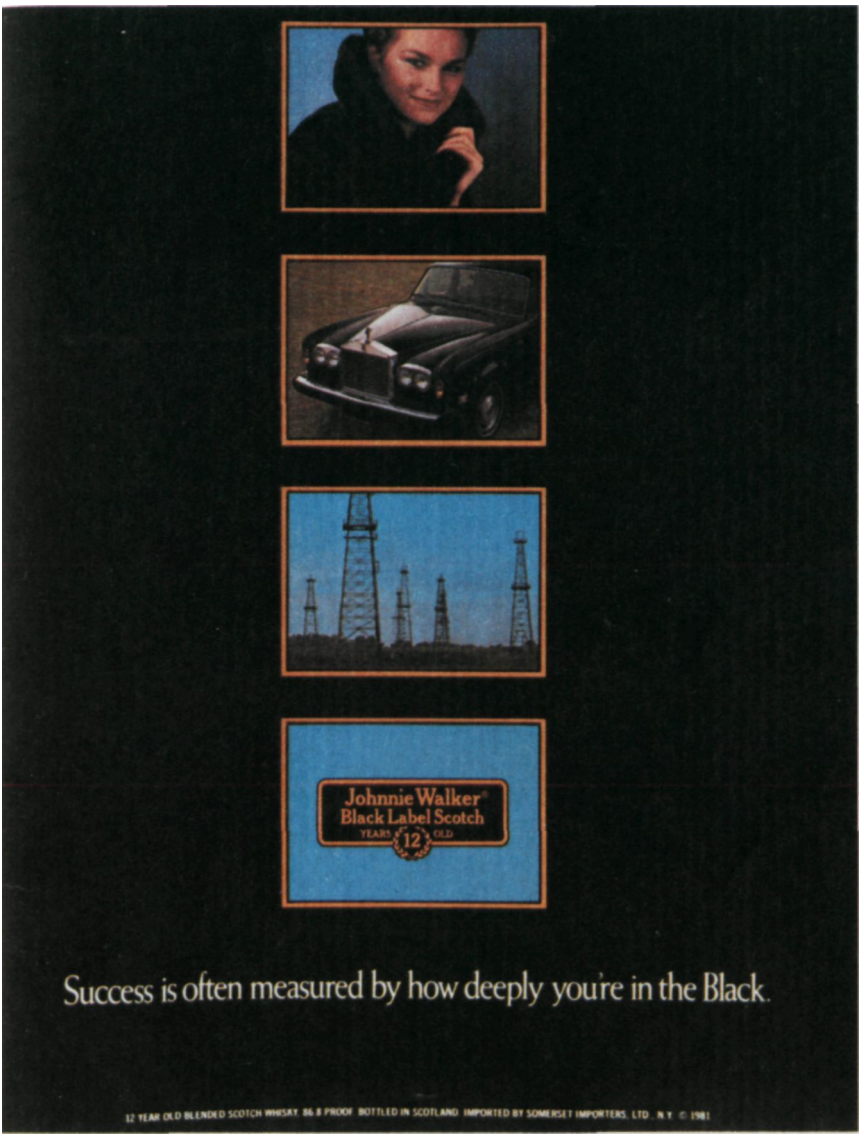

Where to cut?
1. WASTE
2. PUBLIC OR PRIVATE
3. SUBSIDIES

ELECTION

TVC LONDON

Главный персонаж американского фильма «Инопланетянин» (сокращенно «Е. Т.» — «И. Ти.») пользуется широкой популярностью среди зрителей, чем не преминул воспользоваться торговый бизнес, в частности для рекламы часов, использующий в кассовых целях популярный в данный момент «имидж» (образ).

Образец «социологической» рекламы виски «Джони Уокер» фирмы «Блэк Лейбл скотч», построенный на идиоматической игре со словом «блэк», которое в данном контексте означает общественную значимость. Подпись гласит: «Успех в жизни часто зависит от вашего престижа».



А так называемую «казачью водку» взялся рекламировать американский кинорежиссер Роджер Кормен, прозванный за излюбленную патологическую тематику своих фильмов «князем тьмы».

MOST FILM DIRECTORS average 3 films every 2 years. Roger's made 70 in the last ten.

This American started a new trend in Horror Movies. Making them for a completely different type of audience. For film sophisticates. People who normally would not dream of seeing a Horror Film. He used works by Edgar Allan Poe. Hired the best talent. Like Boris Karloff, Vincent Price. And set out to make send-up films the cast and audience would enjoy. He succeeded. As his latest film "The Tomb of Ligeia" proves again.

Roger Corman says there's a revolution going on in England. People are acquiring new tastes. In entertainment, particularly. The entertainers are changing too. The "big star system" has altered. These days, stars and technicians are friends. They see rushes together. Discuss scenes afterwards over a drink. For many of them, the drink is vodka. Cossack Vodka. Because it's light. Unsweetened. And unflavoured to mix well with everything. Cossack Vodka because it has no smell.

Roger knows what he's talking about. There's an entertainment revolution going on in England. He's part of it. So's Cossack Vodka.

• • •

Write for "The Book of Vodka" to Publicity Department (22), 57-61 Clerkenwell Road, E.C.1

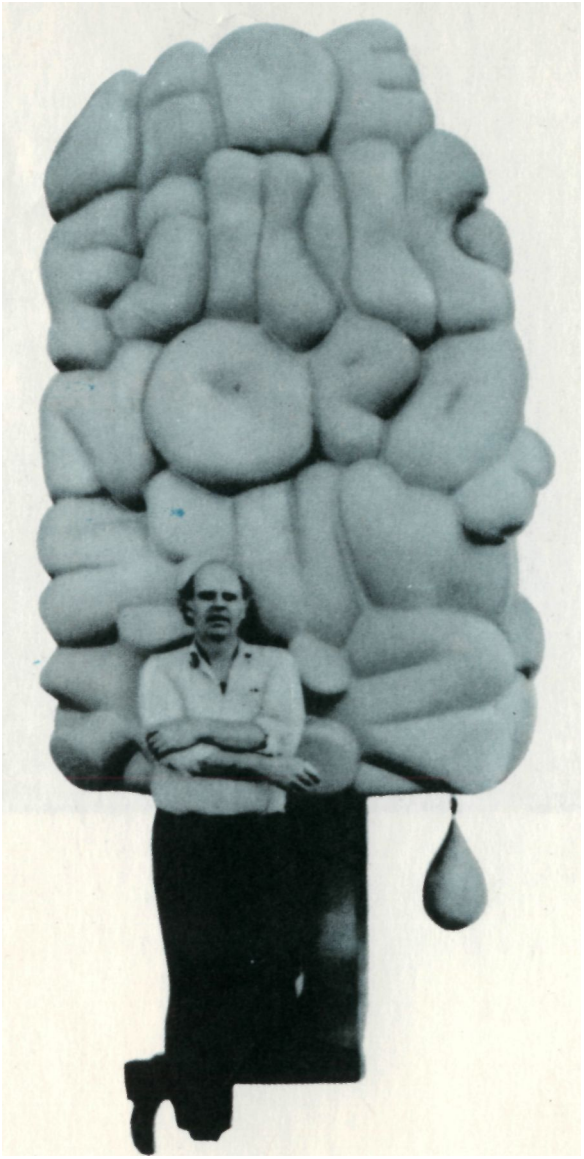
«Массовый» поп-арт широко используется для модернизации рекламы — от интерьера кафетерия (наверху) до транспаранта с анонсом новой кинокартины (внизу).

Стиль «панки»,
оказавшийся устойчивым в последние годы в одежде,
прическе, украшениях, даже в вызывающей манере поведения,
тоже представляет собой в переносном смысле рекламу,
но уже буржуазного образа жизни вообще
и сознания асоциальной части молодежи Запада в частности.

Увлечение поп-арта «вещизмом» отражает
натюрморт американской художницы Одри Флэк.

Поп-артовский коллаж на мотивы рок-оперы «Томми».

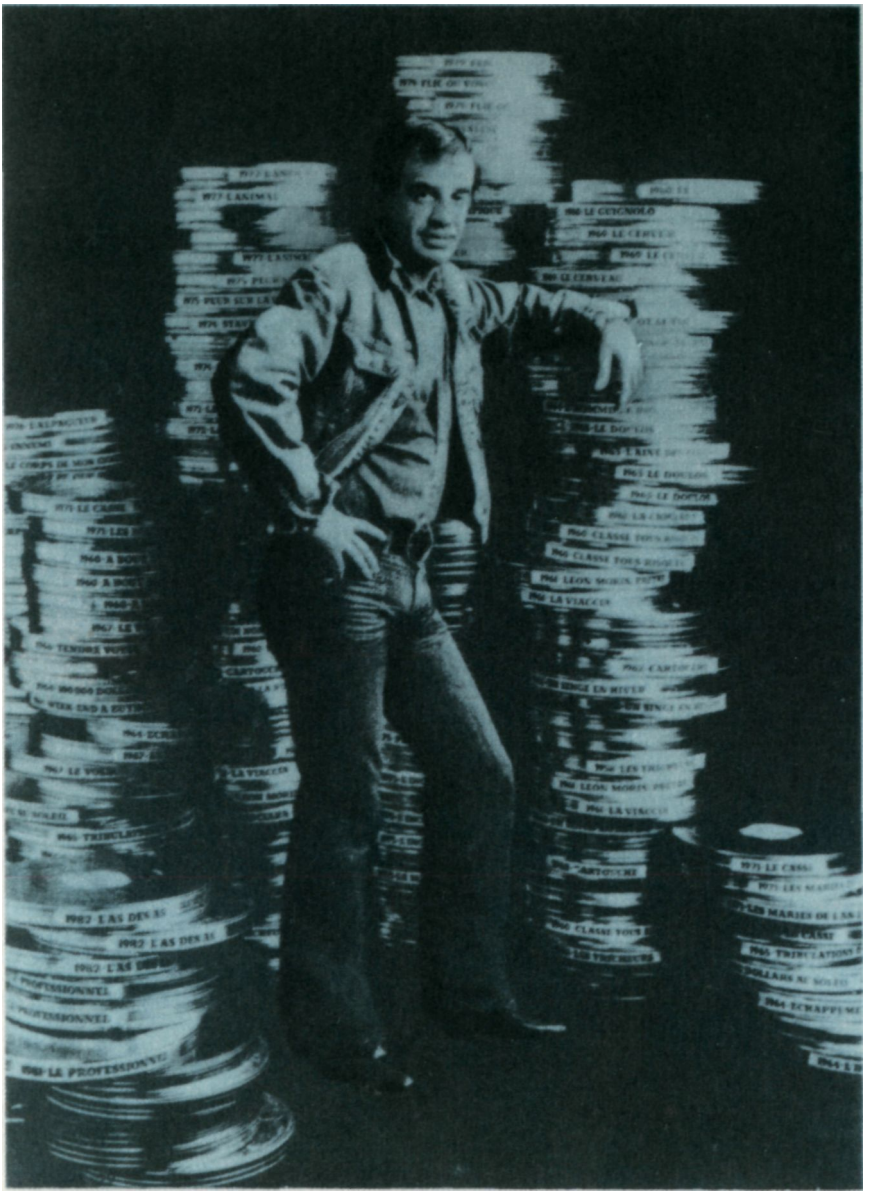
[в] Один из образцов «массового» поп-арта — скульптура гигантского мороженого эскимо, состоящая из 26 букв английского алфавита, Класа Олденбурга (стоит перед своим «творением») — характеризует типичную товарно-потребительскую практику и эстетику этого течения в современном буржуазном искусстве.



В гангстерских боевиках основное «занятие» псевдогероев — много стрелять и почаще убивать.

Белый человек с Запада пришел с оружием в Африку за добычей — об этом рассказывал приключенческий фильм «Даффи» (кадр внизу), косвенно отражая жизненные реалии.

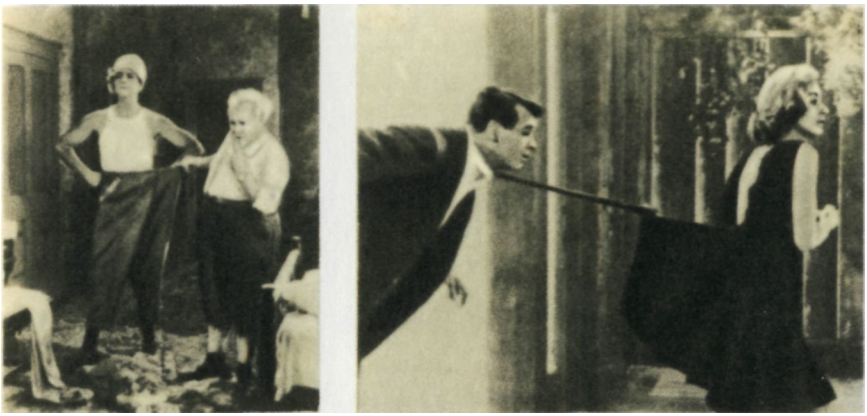
Жан-Поль Бельмондо на фоне «небоскребов» бобин
с собственными фильмами на гангстерские и детективные сюжеты.



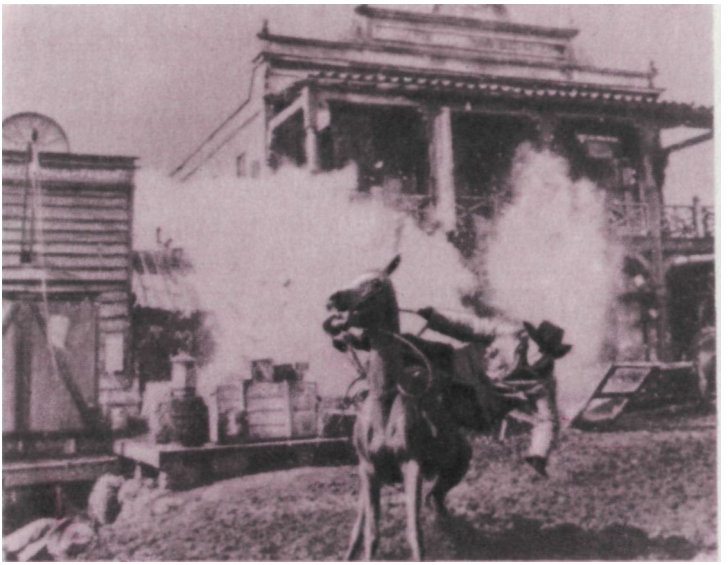
Мелодраматические фильмы на исторические и библейские мотивы отличались обилием пышных постановочных сцен, призванных прикрывать нищету мысли и трафаретность персонажей.

Тем же целям подчас служат технические нововведения в фильмах о катастрофах, воплощенные, например, в этих сценах из кинокартины о гибели Нью-Йорка.

«В чужих штанах», «привязан к юбке» и тому подобные «юморески» заполняли на Западе комедии для масс. Внизу образчик комедии-триллера.



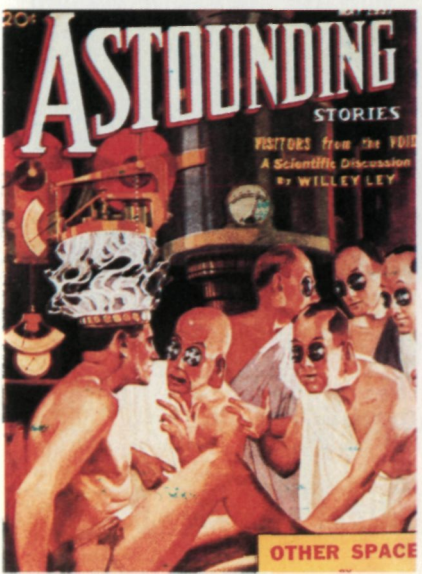
Во многих вестернах, вроде фильма «Как был завоеван Запад» (нижнее фото), откровенно пропагандировались торжество силы, беззаконие, жестокость, агрессивная экспансия.

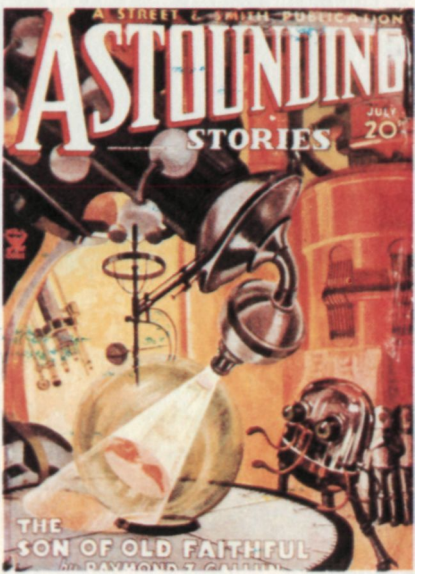


Тот же апофеоз силы демонстрируют перенесенные на экраны кино и телевидения герои комиксов, в частности «Суперкевин».

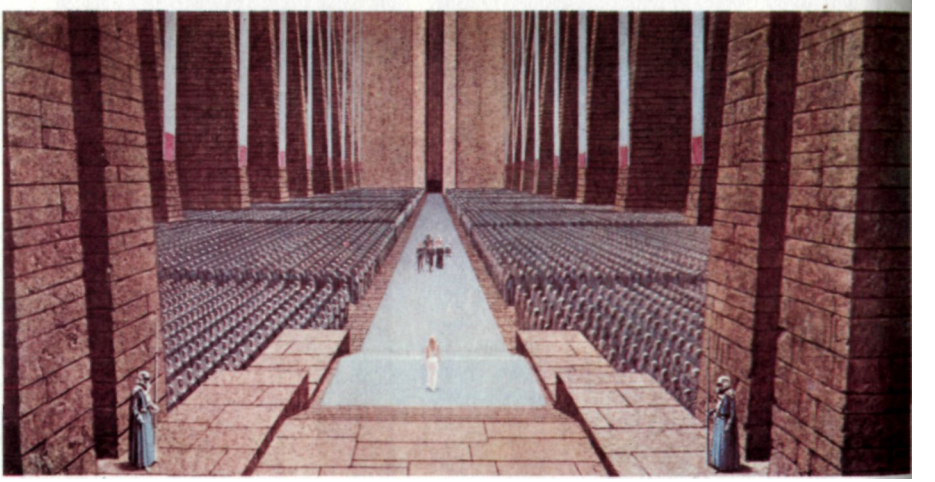
Персонажи фильмов ужасов многолики — на любой вкус, а вернее, на любой вид психопатологии.

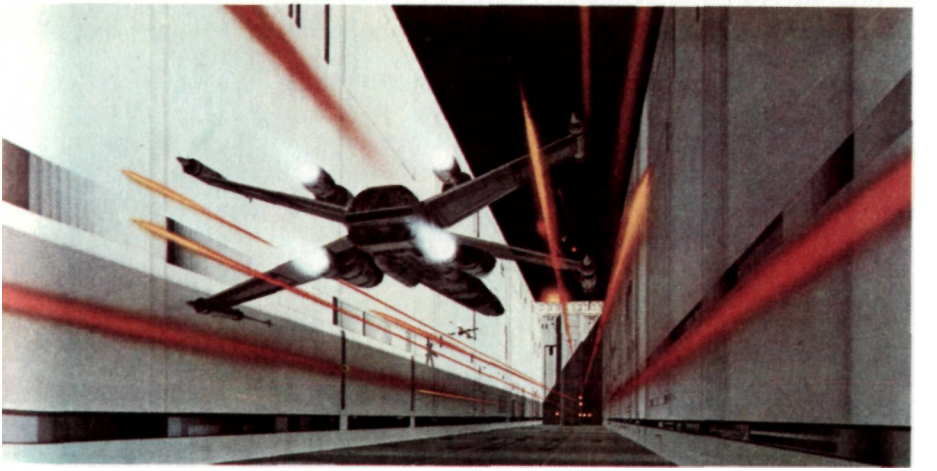
За красочными обложками книжек и специальных журналов по антинаучной фантастике, как правило, скрывается серое содержание, порожденное убогостью мысли и стремлением любым способом отключить читателя от подлинно реальных проблем, которые отнюдь не чужды настоящей фантастике.





Кадры из фильма «Звездные войны» Джорджа Лукаса.

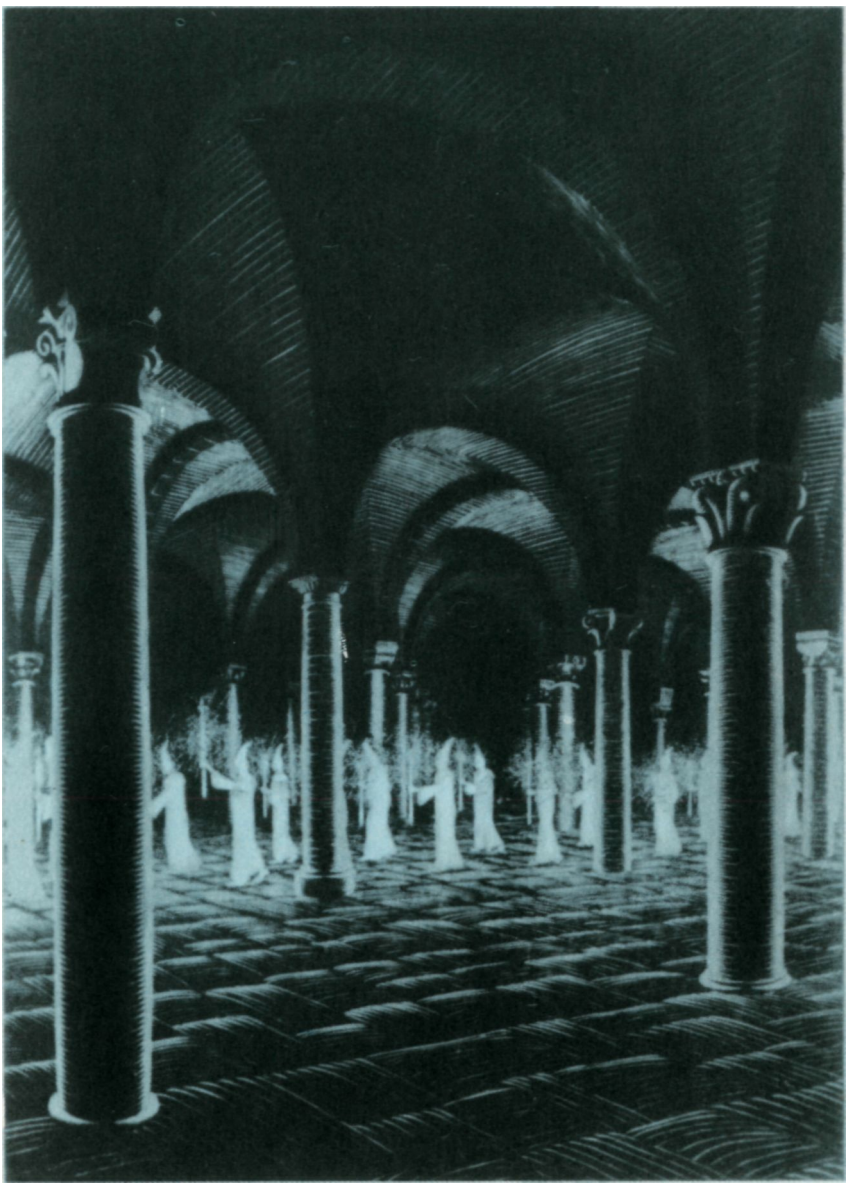




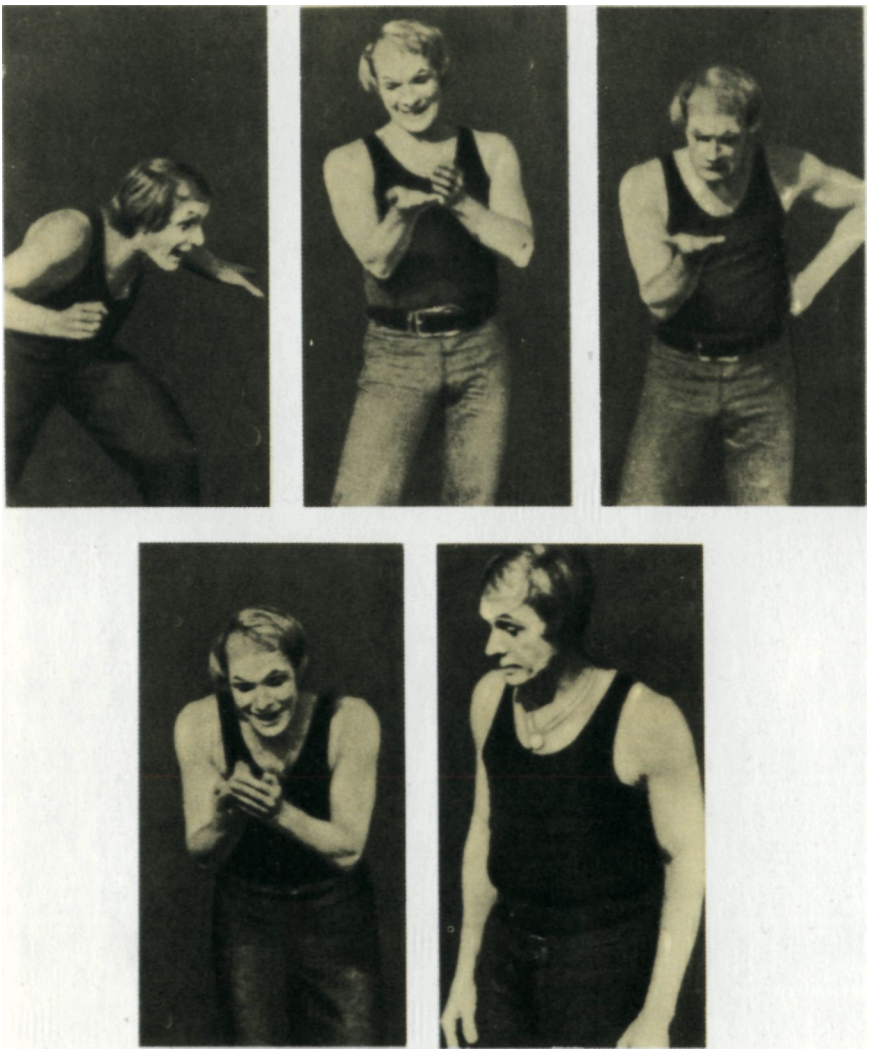
Обладатель магической силы
из фильма «Империя наносит ответный удар».

Глава «галактической мафии»
из фильма «Возвращение Джедая» (кадр внизу).

Под мрачными сводами движутся люди в белых капюшонах, напоминающих ку-клукс-клановские,— на такое образное восприятие наиболее реакционных тенденций в «гражданской религии» США наводит символическая литография голландского художника Мориса Эшера.



«Экспериментальные формы литургии»
в американских церквах широко рекламируются в прессе.
На снимках: мимическое представление «Бабочка»
в нью-йоркской церкви св. Климента
и выступление молодежной танцевальной группы
в Вашингтонском соборе.



Карикатура на тему дня — «техническую безработицу»:
«Ты не смеешь меня уволить, я же тебя создал!»

Содержание

От автора 5

Генезис

Эпитома. Историческое предисловие к дискуссии 14
РУБЕЖИ ПРЕДЫСТОРИИ И ИСТОРИИ 21
Три созидающих «фермента» . . . . . —
Два временных этапа 29

Определения

Эпитома. Культурная коммуникация: средства «горячие» и «холодные» 46
ГРАНИЦЫ АСОЦИАЛЬНЫХ И КЛАССОВЫХ ТРАКТОВОК 49
Теология технократизма . . . . . —
Взгляды через очки «розовые» и «черные» 54
Демаркация понятий 64
Предательство человека 75

Социология

Эпитома. «Массовое общество» и его культура 82
ДИАПАЗОНЫ «ПРОПАГАНДОЛОГИИ» И ГОМОГЕНИЗАЦИИ 89
«Анализ общественной патологии» . . . . . —
«Полюсы» конформизма и интегрированного бунта 100
«Мир плохого вкуса» и «артизация плохого мира» 115

Философия

Эпитома. Век ложной веры 134
ПРЕДЕЛЫ СЦИЕНТИСТСКОГО И СПЕКУЛЯТИВНОГО МЫШЛЕНИЯ 138
«Новые подходы к процессу познания» . . . . . —
Лабиринты «позитивного» мировосприятия 145
В тупиках «чистого» жизневоззрения 153
«Формула ложного мира» 162

Содержание

Эстетика

Эпитома. **Искусство в эпоху технической воспроизводимости** 178

АМПЛИТУДЫ ТВОРЧЕСКИХ МЕТОДОВ И СТИЛЕЙ 183

Обличья феномена массовости —

Истоки и плоды неонатурализма 189

«Типологические ряды» искажения реальности 201

«Артефакты» поп-арта 224

Романтизм, «одухотворенный» нигилизмом 241

Жанры

Эпитома. Стереотипность соотнесения 248

РАМКИ РАЗВЛЕКАТЕЛЬНОСТИ И ИДЕЙНОЙ «ЗАВЕРБОВАННОСТИ» 255

«Героический эпос» позднебуржуазного искусства —

Культ случая и рока 266

«Безмятежное созерцание несоответствия вещей» 279

«Белокурые бестии», или манекены 290

Мир и миф «второй действительности» 300

Жрецы и творцы

Эпитома. **Торговцы грезами** 324

ОТ «ФАБРИКИ СНОВ» ДО «ТРЕСТА УБИЙЦ» 331

Лучшие и худшие годы Голливуда —

Апостолы силы 344

На видеоорбите

Эпитома. **Письменная культура и видеокультура** 354

ВИДЕОКУЛЬТУРА: ОБЕЩАНИЕ ИЛИ УГРОЗА? 358

Драма идей —

Трагикомедия контрастов 369

«Историю нельзя обмануть» 385

Александр
Викторович
Кукаркии

Буржуазная массовая культура

Теории
Идеи
Разновидности
Образцы
Техника
Бизнес

Заведующая редакцией
Р. К. Медведева
Редактор
М. А. Лебедева
Младшие редакторы
Ж. П. Крючкова,
Е. С. Молчанова
Художник
А. И. Сперанский
Художественный редактор
Г. Ф. Семиреченко
Технический редактор
Ю. А. Мухин

ИБ № 4746

Сдано в набор 19.12. 84..
Подписано в печать 19.06.85.
Формат 60x90'/16- Бумага книжно-журнальная офсетная.
Гарнитура «Тайме». Печать офсетная.
Усл. печ. л. 26,75. Усл. кр.-отт. 33,0. Уч.-изд. л. 29,04.
Тираж 150 тыс. экз. Заказ 266. Цена 2 р. 10 к.

Политиздат.
125811, ГСП, Москва, А-47,
Миусская пл., 7.

Ордена Ленина
типография «Красный пролетарий».
103473, Москва, И-473,
Краснопролетарская, 16.