



МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

Учебное пособие



УДК 008(075.8) ББК71.05 М31

Рецензенты:

доктор философских наук, профессор *ИМ. Быховская* доктор философских наук, профессор *В.М. Разин*

Авторский коллектив:

К.З. Акопян, доктор философских наук (гл. 5); *А.В. Захаров*, кандидат философских наук, доцент (гл. 3); *С.Я. Кагарлицкая*, кандидат философских наук, доцент (гл. 6, практикум); *Н.И. Киященко*, доктор философских наук, профессор (руководитель) (введение); *Т. Ф. Кузнецова*, доктор философских наук, профессор (гл. 8); *В.И. Самохвалова*, доктор философских наук, профессор (гл. 2, 4); *Е.Н. Шапинская*, доктор философских наук, профессор (гл. 1, 7, практикум)

Массовая культура: Учебное пособие / К.З. Акопян, М31 А.В., Захаров, С.Я. Кагарлицкая и др. - М.: Альфа-М; ИНФРА-М, 2004. - 304 с. (В пер.)

ISBN 5-98281-021-5 (Альфа-М) ISBN 5-16-001147-1 (ИНФРА-М)

Рассматриваются разные формы существования и функционирования массовой культуры в современном обществе. Раскрывается характеристика культурного контекста информационного массового общества, в котором формируется современный человек, и процессов, обуславливающих становление массовой психологии и создание условий для развития и распространения массовой культуры. Анализируются различные теории массовой культуры, а также художественная и психосоциальная основы языка массовой культуры.

Для студентов высших учебных заведений.

УДК 008(075.8) ББК 71.05

© Авторы, указанные на обороте

ISBN 5-98281-021-5 (Альфа-М)

ISBN 5-16-001147-1 (ИНФРА-М)

титального листа, 2004

© «Альфа-М»; «ИНФРА-М», 2004

В

ВЕДЕНИЕ

Массовая культура и массовое искусство как глобальная проблема XXI в.

В XX в., особенно в его первой половине, проблема массовой культуры и массового искусства была актуальной и жизненно значимой только для духовной жизни США, хотя ее теоретическое осмысление началось еще в 1930-е гг. американскими и французскими теоретиками культуры и искусствоведами. Понятно, почему первыми европейскими теоретиками массовой культуры стали французские исследователи: у французов всегда было хорошо развито чувство предвидения нового в культуре и искусстве. С одной стороны, Франция традиционно считалась Меккой высокого вкуса, а потому и высокой культуры, с другой стороны, во Франции под высокой культурой и высоким искусством имелась и имеется основательная почва — народная культура и искусство и профессиональная культура и искусство высокого духовного наполнения. Этого, конечно, нет и быть не может в американской культуре, ибо и до сих пор невозможно говорить о едином народе в США, особенно в культурологическом и социокультурном смысле. 200 лет с небольшим — слишком малый срок для того, чтобы из представителей разных этносов, разных культур и ментальностей сформировался единый по своим устремлениям, ценностным ориентациям и целевым установкам субъект культуры — создатель почвенной народной культуры как базы для оригинальных профессиональных культуры и искусства. Известно, что ментальность, сложившаяся, укоренившаяся в духе, сознании, мироощущении, мировосприятии, мироощущении, мировоззрении и миропонимании, в обрядах, обычаях, нормах поведения и образе жизни народа, определяет весь строй и стиль его духовной жизни и нравственных отношений. А в американской культуре духовные идеалы и потребности, высокие чувства и вкусы оказались слишком заземленными и предельно утилитаристскими. Видимо, важную роль сыграла изначальная ориентация складывающейся государственности США на демократию, заложенную в Конституцию США Т. Джефферсоном и Дж. Вашингтоном: теоретикам культуры показалось, что демократия непременно требует формирования культуры и искусства, отвечающих потребностям масс, их вкусам в первую очередь в материальной, а не духовной жизни. Не случайно и явление, и термин «потребительская культура» появились именно в США. Здесь возникает важный собственно культурологический вопрос: тождественны ли понятия «народная масса», «масса производителей», «масса потребителей» и масса в культуре и искусстве вообще? Этот вопрос возник, как только в XVIII в. И.В. Гёте и Ф. Шиллер впервые употребили термин «массовая культура и массовое искусство», а затем в XIX в. Ф. Ницше после многих лет дружбы с Р. Вагнером и поклонения его музыке стал обвинять композитора в том, что он начинает потрафлять массовому вкусу, творить на потребу публике, удовлетворявшейся стандартными музыкальными решениями, сюжетными ходами и привычными музыкальными созвучиями (кстати, Ницше признавал именно народное искусство основой, фундаментом для высокого искусства). В 1920-х гг. испанский философ, эстетик и теоретик культуры Х. Ортега-и-Гассет обрушился на массовое искусство в работах «Дегуманизация искусства» и «Восстание масс». Если Гёте и Шиллер как выдающиеся художники и мыслители почувствовали изменение ситуации в искусстве XVIII в., то Ницше и Ортега как философы осознали опасность нарастающего процесса развития массовой культуры и массового искусства для художественной жизни человечества и для культурного творчества самих масс.

Крайне важно понять, что человек потому и выделился из всего живого на Земле, что не смог удовлетвориться только наличным природным миром, составляющим среду его обитания. Человек стал «животворить» свой собственный дополнительный, искусственный мир, поскольку в его природу в качестве естественных потребностей были заложены и витальные, и идеальные, которых до него природа не знала. Среди всех этих принципиально новых потребностей самое главное место заняла никогда не достигающая предела потребность в познании мира, его совершенствовании и собственном самосовершенствовании, что было названо родовым человеческим качеством — стремлением к красоте¹. Тейяр де Шарден предположил, что это стремление к красоте и постоянному совершенствованию, т.е. творчеству, было своеобразным принципом антропогенеза. Но это и есть начало культурной деятельности человека. Так что с естественно-исторической точки зрения общее понятие «масса» по отношению к человечеству является субъектом культуры, составляющей основу собственно человеческой жизни.

Творимая массами культура служит почвой, на которой в дальнейшем возникает и расцветает высокое искусство, поскольку оно отражает высшие духовные, эмоционально пережитые и закрепленные в чувствах и вкусах состояния человека и его удов-, летворенность и неудовлетворенность миром, устремленность к достижению гармонизированных взаимодействий с ним, воплощающих надежды, желания и идеальные представления этих масс. В теории это называется народной культурой. В результатах культуротворческой деятельности масс выражается и отражается образ мышления народа и уровень его интеллектуального развития. Народная культура реализуется в создании народом всего предметного мира, составляющего его жизненную среду и обеспечивающего его разносторонние трудовые взаимодействия с природой с помощью придуманных и созданных им разнообразнейших орудий труда, также постоянно совершенствуемых человеком.

Можно утверждать, что исходно предметная, вещественная часть народной культуры творилась человеком лишь под воздействием его стремления обеспечить себе и своим соплеменникам безопасные и комфортные условия существования. Это было естественное культурное творчество, освященное материальными и духовными потребностями человека, еще не подчиненное каким-то общественным целям, социальным, а затем и идеологическим установкам.

Формирование и складывание социумов привело к рождению таких социальных потребностей, которые не всегда совпадали с

¹ См. об этом: *Киященко Н.И.* Сущность прекрасного. М., 1977; *Он же:* Эстетика жизни. Ч. 1—3. М., 2000; *Красота и мозг.* М., 1995; *Эфронсон В.П.* Генетика гениальности. М., 2001.

естественно развивавшимися потребностями отдельного индивида, имели надиндивидуальный характер, а потому и потребовали выработки норм и представлений о порядке, регулирующем поступки, действия и культуротворческие устремления членов социума. Так, в естественном творении культуры вычленились идеологические представления и установки. Отсюда берет начало вся система социальных отношений. Это уже не естественный человек, а социокультурный: над природной, биологической составляющей человека надстраивалась его социальная составляющая. Она-то и стала для всех идеологизированных учений не только главной, но и всеопределяющей.

Таким образом, массовая культура — это, вообще-то, не культура для масс и не культура масс, ими творимая и ими потребляемая. Это та часть культуры, которая создается, но не творится массами по заказу и под давлением сил, господствующих в экономике, идеологии, политике, сфере правовых и даже нравственных отношений. Уже поэтому массовая культура стала создаваться массами с начала социального расслоения социума на слои, страты, классы. Она сопровождает и будет сопровождать человечество всегда в его социокультурной жизни. Ее отличительные черты: предельная приближенность к элементарным потребностям человека, постоянно нарастающая востребованность ее продуктов, ориентированность на природную, ближе к инстинктивной, чувственность и примитивную эмоциональность, всегда строгая подчиненность господствующим в социуме силам, предельная упрощенность в производстве качественного продукта потребления и т.п.

В тех социумах, которыми создана основательная почвенная народная культура как материального, так и духовного потребления, дух жизни, ее стиль и настрой, эмоциональный тонус задаются народной культурой, ибо в ней выражен дух народа, его представления о совершенном, гармоничном и прекрасном, а массовая культура воспринимается как естественное, упрощенное, не требующее серьезного интеллектуального осмысления явление,

над которым не надо ломать голову и испытывать эмоциональные потрясения. Смотрение (не созерцание) между дел, слушание (не слышание), движение-пританцовывание по инерции, а в массовых действиях слияние с толпой до самозабвения, мгновенно взрывающиеся и столь же мгновенно остывающие страсти — вот чувственные скрепы массовой культуры. В этом же ряду стоит и такое явление культуры, как мода, которой обязан следовать каждый, кто хочет чувствовать себя современным независимо от того, как с ним соотносится то или иное явление и проявление моды. Массовая культура XX в. превратила моду в своеобразное орудие насилия, заставляя вместе с рекламой следовать ей независимо от желаний и финансовых возможностей. В этой ситуации не только родилась идеология моды, но и появился социальный слой кутюрье, втягивающих в безумную гонку огромные массы людей. Особую роль в этой гонке играет утвердившаяся под воздействием кинематографа и телевидения полностью раскрепощенная эротика и сексуальность, воодушевившая модельеров всех стран, готовых само обнаженное тело топ-моделей превратить в явление моды. Здесь уместно напомнить, что в Древнем Риме при Калигуле, Нероне именно массовая культура естественно готовила распад Римской империи.

Народная культура всегда бережно сохраняет то, что способствует чувственно-эмоциональному и рационально-интеллектуальному развитию человека, создавая в повседневной жизни систему передачи новым поколениям всего накопленного людьми во взаимодействиях между собой — систему семейного воспитания. По мере роста и взросления ребенка он из системы семейных отношений переходит в систему общественных отношений — в учреждения государственных систем народного образования и общественного воспитания, всецело подчиненных идеологии и пронизанных ею. Здесь обучение и воспитание совершается подолгу и обязанности, а не по сердечному влечению. В любом учебном и воспитательном заведении отношения между взрослыми и детьми определяются общими целевыми установками и стандартизованными предписаниями, от которых педагог и воспитатель, какими бы талантливыми и человечными они ни были, не могут уклониться. В принципе можно сказать, что система образования и общественного воспитания делает первые шаги на пути формирования массового человека и будет это делать до тех пор, пока человечество не выработает новую педагогику, исходящую из следующего принципа: каждый рожденный нормальным (без патологических отклонений) землянин наделен от природы такими задатками, выявление которых и формирование на их основе соответствующих способностей и дарований обязательно даст творческую личность. Главное препятствие на пути реализации природных задатков каждого кроется в социальных ограничениях в любом социуме и государстве, какого бы уровня цивилизационного и культурного развития они ни достигли, в принципиальной ориентированности современного человека на массовое производство материальных, а теперь и духовных ценностей, на стандартизацию и унификацию всего, что человек делает, чем живет, к чему стремится, о чем мечтает. Но давно уже доказано, что без чувственности и эмоциональности не может быть подлинного интеллектуального развития человека как представителя человеческого рода¹.

Безмерная увлеченность рациональностью, достигшая апогея в прагматической философии и в прагматической парадигме поведения, поступков и действий людей, сыграла не последнюю роль в том, что современный вариант массовой культуры и массового искусства родился именно в США — цитадели индустриализма, породившего общество массового потребления, т.е. массовое общество, и массового человека, действительно руководимого инстинктами и самыми низкими чувственными порывами, зато в делах жесткого, практичного, предельно не рационального, а рационализированного и организованного.

В 1950—1960-х гг. еще сохранялась надежда, что нарождавшиеся народная культура и народное искусство в США смогут противостоять нарастающему валу масскультуры: в разных штатах проводились фестивали народных певцов (кантри), художественно-эстетические конкурсы, слеты, в исследовательских центрах началась разработка принципов реформирования системы музыкального образования и воспитания, пытались усилить значение школы в формировании в детях через музыку эстетического опыта. Но эти попытки оказались тщетными и бессильными перед натиском массового искусства «фабрики грез»

¹ Иванов С.А., Киящяко Н.И. Образование и искусство в формировании целостного человека. М., 2000.

Голливуда, бродвейских театров, специализировавшихся на мюзиклах и спектаклях развлекательного толка, а затем и телевизионных компаний, создававших самые разнообразные развлекательно-отвлекающие шоу, бесконечные кино- и телесериалы сентиментального или разрушительного типа. Чуть позже поп-музыка, поп-культура с помощью различных сначала аудио-, затем видеосредств погасили в душах молодых американцев интерес к книге, вообще к чтению и серьезному творческому отношению к жизни. Прагматистская педагогика Дж. Дьюи способствовала выработке в детях рационалистических представлений и стремлений, хотя он сам понял ущербность прагматистской педагогики, отметив в книге «Искусство как опыт» (1934), что только на прагматистской почве невозможно сформировать подлинно эстетический опыт, опирающийся на высокий вкус и высокое искусство. Но американская школа до 1970-х гг. продолжала опираться на прагматистскую педагогику, хотя и наращивала количество часов на гуманитарное образование.

К этому времени уже стало не важно, давят ли власти идеологически, политически, экономически на производителей продукции культуры и искусств. Идеология коммерческого успеха приобрела в обществе неограниченную власть. У американцев «коммерциализировался» менталитет: человек стал оцениваться не по уровню культуры, не по достижениям в творчестве, а по количеству денег. Поэтому владельцам голливудских кинокомпаний «Метро Голдвин Майер» или «XX век Фокс» уже не надо было подбирать режиссеров, которые бы снимали фильмы по принципу конвейера, и увольнять со студий творцов, не желающих делать фильмы для массового потребления (в начале 1940-х гг. руководство «МГМ» уволило Ф. Циннемана, Б. Уальдера и В. Уайлера, которых не устроил переход студии на выпуск только боевиков и вестернов). Владелец киностудии «XX век Фокс» Д. Занук не менее легко расставался с любым режиссером, который пытался отстаивать свои художественно-эстетические принципы. А Крамер, создавший в 1947 г. вместе с Форменом независимую киностудию для постановки художественных фильмов высокого кино, не смог выдержать конкуренции.

Уже тогда складывавшаяся в США средствами массовой культуры и массового искусства художественная среда не отличалась эстетичностью, которая требовалась для формирования в подрастающих поколениях подлинно человеческой чувственности и эмоциональной отзывчивости на прекрасное, и толерантностью, на которую нацелен принцип гуманизма по своей природе. Трудности выработки в процессе семейного и школьного воспитания подлинно человеческой эмоциональности растущего и взрослеющего человека объясняются отсутствием в самой жизни и в искусстве необходимой художественной и эстетической насыщенности, ибо эстетический опыт есть наивысшая по воздействиям на чувства человека форма повседневного опыта жизни и опыта общения людей и отношений между ними. Тогда же в США начинает активно разрабатываться теория массовой культуры и массового искусства, обобщающая опыт создания предметной материальной и духовной среды жизни. И эта теория не дает американцам возможности подняться до высших чувственных и эмоциональных состояний, потому что вестерны, первый из которых («Большое ограбление поезда» Э.С. Портера) вышел на экраны еще в 1902 г., обрушились на американских зрителей бесконечным потоком художественных поделок, изготовленных по шаблонам, примитивным сценариям и в одних и тех же декорациях в течение сначала нескольких недель, а потом и дней. И эти примитивные поделки приносили деньги, поскольку публике понравилось, как американцы отвоевывали у индейцев богатые земли Запада, как начиналась золотая лихорадка и т.п. Только в 1961 г. А. Пени поставил подлинно художественный фильм «Маленький Большой человек» с Д. Хоффманом в главной роли, раскрывший художественную правду о безжалостном и варварском истреблении индейцев и их культуры. Но на почве варварства, страсти к захвату, наживе, насилию никому не удавалось и не удастся создать образцы высокой культуры, ибо она творится чистыми руками, чистыми помыслами. Для доказательства этого утверждения достаточно проанализировать любую народную культуру, послужившую почвой для создания высокой профессиональной культуры. Истинно народная культура даже в материальном ее варианте есть результат добротворчества, высоких нравственных отношений между членами социума и утилитарного использования красоты для создания эстетизированной среды обитания человека.

А высокого искусства во всех видах и формах проявления в США не было создано. Богатые американцы стали скупать по всему миру выдающиеся произведения искусства, строить музейные здания и картинные галереи для огромных частных коллекций. Однако для многих американцев музейная культура не стала предметом насущных потребностей их духовной жизни. У европейских народов веками формировались высшие духовные потребности на основе народного искусства, мелодики, символики, метафоричности и интонационной выразительности языка. В результате во времена Древней Греции появилось высокое искусство, составляющее арсенал общечеловеческой классики. Высоким оно стало и по содержанию, затрагивающему и художественно разрешающему самые сокровенные проблемы жизни человеческого духа, и по форме, которая не устаревает, а для каждого нового поколения все больше и больше раскрывает свою чувственно-эмоциональную заразительность и действенность. Казалось, что бесконечные эксперименты и поиски выразительности языка каждого из видов искусств со временем должны были бы привести к утрате произведениями прошлого своей художественной и эмоциональной привлекательности для новых поколений людей. Однако эстетическая содержательность художественной классики столь многообразна, что ее действенность со временем не ослабевает, а усиливается. И новые поколения уже по-своему наслаждаются произведениями Гомера и Сафо, Скопаса и Мирона, Поликлета и Фидия, Эсхила и Софокла, Еврипида и Аристофана, величественными дворцовыми комплексами шумеров в Уруке и Ниневии, древних египтян в Луксоре и Мемфисе, на Крите и в Малой Азии...

Классическое, высокое или элитарное (так оно было названо в XX в. английским поэтом С.Т. Элиотом) искусство, как показало время, является тем фундаментом, на котором создаются и будут создаваться ценности, пополняющие духовный арсенал человечества. Именно в XX в. — после показавшегося упадочным и декадансным его начала — поэты, писатели, художники, скульпторы,

12

архитекторы, композиторы, театральные и кинорежиссеры почти всех европейских стран, а позже Японии стали вновь и вновь обращаться к проблемам, сюжетам и героям древних времен и народов. Прометей, Эдип, Антигона, даже Гильгамеш и Энлиль, Одиссей и Агамемнон, Медея и Елена оказались и близкими, и интересными, и необходимыми для решения многих жизненно важных проблем, коллизий и конфликтов именно XX в. Наверное, «массовики-затейники» современного американского кино и телевидения вводят в мир современного детства мифических героев древности потому, что новым поколениям очень трудно войти в атмосферу духовной жизни без классики, без культуры и искусства высокого духовного накала, художественного и эстетического наполнения.

Европейские страны до 1970-х гг. активно противостояли натиску американской массовой культуры и массового искусства. Так, во Франции для защиты национального кинематографа и литературы в конце 1960-х гг. были приняты соответствующие постановления и даже закон о защите французского языка; в Великобритании в 1970-е гг. пришлось принимать экономические меры, чтобы спасти национальный кинематограф от полного подчинения американским кинофирмам, и т.п. Это говорит о том, что массовая культура и массовое искусство американского типа губительны для народной и высокой культуры любой страны.

Поэтому с любой точки зрения (экономической, идеологической, политической, художественной, эстетической и культурологической) невозможно позитивно отнестись к тому, что в современной России все сферы духовно-художественной и эстетической жизни отданы во власть массовой культуры и искусства американского типа. Особую опасность для формирования молодых поколений россиян представляют стремительно развивающиеся по американским образцам рекламная массовая культура и телевизионный шоу-бизнес, формирующий у молодежи ценностные установки американского типа — оценки человека не по его делам и творческим достижениям, а по счету в банке. — Сегодня нет телешоу, рекламы, которые бы не проповедовали возможность случайного обогащения, выигрыша и пр. Наше телевидение заполнено «музыкально-вокальным» и так называемым поэтически-прозаическим хламом, в частности, по той причине, что всякий имеющий деньги может за-

13

платить за съемку клипа, а потом и за его показ по тому или иному каналу.

Клипковая культура — это один из вариантов, одна из разновидностей современной массовой

культуры, в которой слились реклама и примитивные потуги на художественность, где невозможно увидеть признаки какой-либо образности. Клип как проказа разъедает сегодня все традиционные виды искусства, даже литературу, театр, начинает проникать в оперу и балет. Мелькания чего-то, похожего на картинки, кадры, музыкальные звуки и примитивная ритмика, пластика, обязательные сексуально-эротические элементы — основной набор средств выразительности клиповой культуры и инструментария сценаристов и режиссеров данной разновидности современного кинематографа в его конвейерном, серийном проявлении. Следует сказать, что массовый потребитель этой культуры был подготовлен предшествующим этапом развития массового искусства. Особенно страстными поклонниками клиповой культуры является молодежь, уже перенимающая правила клипового поведения в школьной жизни и во взаимоотношениях со сверстниками. Вседозволенность в средствах массовой информации, попсовой песне, рекламе, безбрежная сексуальность в постпостмодернистском искусстве закономерно обернулись тем, что «художники» стали «творить картины» прямо на своих обнаженных телах и расхаживать по залам Третьяковской галереи на Крымском валу на вернисажах.

Заметим, что история развития массовой культуры начиналась еще в Древнем Риме, где писатели поставили «на поток» изготовление романов о любовных приключениях и похождениях, а в Средневековье любовно-приключенческие, куртуазные и плутовские романы и повести составляли основную духовную пищу для каждого умеющего читать. На что церковники, блюстители моральной чистоты прихожан, смотрели с олимпийским спокойствием, хотя в то же время церковь неистовствовала в своей борьбе со всякого рода реальными и придумываемыми ересями. И вообще всегда все власть имущие оставались равнодушными к художественным пристрастиям населения до тех пор, пока в обществе, в государстве все шло мирно и гладко,

Пока "не возникали идеологические разногласия и социальные противостояния.

Ведь именно в последние годы, когда в официальной культуре России наступили разброд и шатание, во всех регионах страны по инициативе населения возрождаются и постоянно проводятся народные гуляния, устраиваются фестивали, конкурсы гармонистов, балалаечников, частушечников и народных сказителей, справляются языческие праздники. При этом упал рейтинг многих телевизионных и радиопрограмм.

Ма'ескультовские духовные наркотики всякого толка открыли Д'ороту естественной наркомании: после духовного опустошения возникает потребность в физиологическом и психологическом отравлении. Этот крайне негативный -слой массовой культуры распространился по миру через США, превратившись для всего человечества в глобальное бедствие. Современный французский философ-культуролог Ж. Бодрийяр, совершивший длительное путешествие по США с научной целью, уловил и подчеркнул опасность американской культуры для культуры всего человечества.

При культурологическом и эстетическом анализе произведений современного массового искусства мы не можем упускать из вида сложившееся в XX в. убеждение в том, что массовая культура и массовое искусство есть явления, рожденные только индустриальным и последовавшими за ним обществами — постиндустриальным и информационным.

•">'• Массовая культура и массовое искусство в своем развитии постоянно заимствуют у народного и высокого Искусства сюже-тику, проблематику, символику, метафорику и формальные при-еМы. Это естественное и органичное для процесса культуротвор-чества явление, поскольку эстетический опыт людей заключает в себе в разном соотношении опыт восприятия и чувствования, переживания народной, высокой и массовой культуры. Они просто ставят на поток понравившиеся и действенные приемы и средства, придавая им особую эмоциональную заразительность. В тоже время и народные, и высокие культура и искусство испытывают влияние удачных находок и приемов, выразительных средств массовых культуры и искусства. Так, в начале 1960-х гг на экранах США с ошеломляющим успехом прошел исторический фильм масскультовского типа, поставленный по религиозному сюжету «Бен Гур» с эмоционально воздействующим на любого зрителя эпизодом гонки на колесницах, который вошел во все кинематографические хрестоматии. Затем этот прием стал использоваться не только в фильмах массового кино и телевидения, но и во многих высокохудожественных фильмах Ф.Ф. Coppola, С. Крамера, С. Кубрика и даже Ф. Циннемана (в психологическом фильме «Человек на все времена»). Современный кинематограф широко использует наработанный в массовом кино опыт

высокопрофессиональной работы киноактеров и кинооператоров. Например, великий актер С. Трейси, создавший незабываемый образ судьи в фильме С. Крамера «Нюрнбергский процесс», затем проявил себя в роли массового человека в фильме того же режиссера «Этот безумный, безумный, безумный мир», который можно определить как антимассовик, сделанный по всем канонам масскульта. М. Брандо, создав крупный и интересный образ италянца Б. Бертолуччи в фильме «Последнее танго в Париже», затем сыграл с невероятной энергией и мастерством образ главы итальянской мафии Корлеоне в фильме Копполы «Крестный отец», типичном образце масскульта, а затем в его же фильме высокого духовного накала «Апокалипсис 75». Но и в массовом кинематографе всегда были актеры, которые блистательно проявляли себя только в нем, например К. Ван Дам, А. Шварценеггер, С. Сталлоне. Трудно сказать, какому кино больше дали или больше взяли из высокого или массового Г. Пек и Дж. Николсон, способные с полной творческой отдачей работать у постановщика как классического фильма, так и массового. Они и многие другие могут даже заезженным стереотипам и штампам, набившим оскомину ситуациям придать блеск и высокую художественность. Трудно установить, когда Э. Пресли или группа «Битлз» перешли грань попкультуры и вошли в высокую музыкальную культуру. Почти невозможно ответить, когда рок-музыкант становится музыкантом, как Б. Гребенщиков. Культура всего человечества складывалась веками и будет складываться дальше, если народная и высокая культуры смогут в XXI в., как и во все предшествующие эпохи, противопоставить

16

напору масскульта высокую духовность и эмоциональную насыщенность. Однако разрешение этой проблемы, важной для всех существующих в современном мире художественных культур разного уровня, требует уже сейчас исследования процессов интеграции в культуре в противовес процессам глобализации в цивилизацией -ном развитии современного человечества.

РАЗДЕЛ I

ТЕОРИИ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

<>| МАССОВАЯ КУЛЬТУРА | I В ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ § 1. Предварительные замечания

К концу XX в. массовая культура стала не только важнейшим фактором современного социума, но и пространством рефлексии и теоретизирования в самых различных областях социогуманитарного знания. Ясно, что сами традиционные академические дисциплины не находятся в неизменном состоянии — их рамки раздвигаются, растут междисциплинарные связи, появляются новые дисциплины и методы, поэтому трудно определить какую-то область знания, в которой проблемы массовой культуры разработаны наиболее полно и тщательно. Кроме того, вряд ли стоит пытаться выстроить некую общую теорию массовой культуры, скорее можно говорить о теоретическом плюрализме в изучении этой стороны современной культуры. Те теоретические подходы и перспективы, в рамках которых анализируется массовая культура, также весьма разнородны и, как правило, представляют собой частный случай в применении более общего подхода (к примеру, структурализм и семиотика в изучении массовой культуры).

Ниже приводятся систематизация и описание весьма многочисленных теорий массовой культуры, которые начиная с 1930-х гг. заняли прочное место в культурологической и социологической мысли Запада. В отечественной традиции массовая культура до сих пор не стала предметом систематического научного исследования. Серьезные научные исследования, посвященные проблемам массовой культуры, единичны, причем по вполне понятным причинам большинство из них весьма тенденциозно и ставит задачу не столько объективного исследования, сколько идеологически выдержанной критики. Хотя в постсоветский период массовая культура осознается как несомненное «присутствие» в нашем повседневном существовании, как весомый фактор фор-

мирования ценностных структур социума, как важнейшая область экономической жизни и «культурного производства», академические исследования продолжают обходить стороной все многообразие феноменов, входящих в пространство массовой культуры, при всей очевидности потребности в теории массовой культуры в области образования, менеджмента, журналистской деятельности, прикладной социологии, где вопросы массовой культуры стоят перед профессионалами в этих областях как чрезвычайно насущные проблемы.

Сначала обозначим концептуальные границы терминов, которыми мы будем оперировать, поскольку они являются полисемантическими, а различные исследователи вкладывают в них разные смыслы и в теориях, которые мы будем рассматривать, не существует терминологического единства. В западной литературе наиболее распространены термины «массовая» и «популярная» культура, причем они также не имеют четкого семантического разграничения. Нередко под массовой понимается культура массового общества, и это исторически ограничивает данный тип культуры, связанный с массовым распространением технологий тиражирования культурных текстов. В то же время массовая культура может рассматриваться как культурная универсалия, обозначающая одну из областей культуры, которая принимается большей частью населения, в противоположность элитарной культуре. В этом значении чаще употребляется термин «популярная». Будем понимать *массовую культуру как исторический феномен, сложившийся в эпоху индустриализации и особенно расширившийся в период информационных технологий*. С социологической точки зрения массовая культура — это культура массового общества, оформившегося в этот период. Будем понимать под *популярной областью культуры, которая приемлема и понятна большинству населения в любую историко-культурную эпоху, которая обладает своими эстетическими особенностями и находится в сложном комплексе взаимодействий с другими культурными пластами* (элитарной и народной). Понимая всю условность такого деления, будем его придерживаться, чтобы разграничить исторически обусловленный и универсальный аспекты исследуемого пласта культуры, учитывая, что в массовой культуре индустриального, постиндустриального и информационного общества заключен и пласт популярной культуры, но его взаимодействие с

20

другими культурными областями более сложно структурировано, чем в эпоху, предшествующую «постмодернистскому состоянию» культурного плюрализма и фрагментации.

Дебаты по вопросу о сущности массовой, народной и популярной культуры своими корнями уходят в эпоху Просвещения, но особой остроты они достигли в 1920-е гг., когда получили широкое распространение технологии массового реплицирования произведений искусства и возникли такие массовые культурные формы, как кино и радио. Именно в это время возник теоретический интерес к проблемам массовой культуры.

В рассмотрении современной массовой и популярной культуры можно выделить три основных аспекта: О Кто или что определяет популярную культуру? Каковы источники ее возникновения — коренятся ли они в потребностях народа или же налагаются сверху, определенные властными интересами?

О Каково влияние индустриализации и коммерциализации на популярную культуру? Каковы судьбы популярной культуры в эпоху массового производства?

О В чем состоит идеологическая роль популярной культуры? Существует ли она для индоктринации людей или же является сферой сопротивления доминирующим интересам? Все эти вопросы, весьма значимые для современности, разрабатывались в 1920-1930-е гг., когда тема массового общества и его идеологии стала особенно острой в связи с возникновением и распространением фашизма, и продолжают разрабатываться вплоть до нашего времени.

Среди многочисленных исследовательских направлений и подходов, оформившихся в течение XX в., некоторые, возможно, представляют скорее историко-культурный интерес, но многие из них не утратили своей актуальности и сейчас. Несмотря на то, что теоретические направления и методологии изучения массовой культуры часто непосредственно связаны с более широкими исследовательскими пространствами, в которых массовая культура предстает как один из аспектов современного культурного мира, все же можно говорить о становлении исследований массовой культуры как дисциплины, занимающей вполне заметную нишу и в

социологии культуры, и в эстетике, и в теории культуры.

21

Среди наиболее репрезентативных направлений в этих исследованиях можно выделить:

О теории массовой культуры как культуры «массового общества», заменившей традиционные формы народной, или «популярной», культуры;

О исследования Франкфуртской школы, ставящие в центр понятие культурной индустрии, гарантирующей устойчивость капитализма;

О структурализм, в рамках которого массовая культура рассматривается как выражение универсальных и неизменных социальных и ментальных структур;

О марксистские и неомарксистские теории, согласно которым массовая культура представляет собой форму доминантной идеологии;

О теория феминизма, делающая акцент на патриархальной идеологии как основе массовой культуры;

О постмодернизм, который видит в формах массовой культуры воплощение радикальных перемен в роли массмедиа, стирающих грань между имиджем и реальностью.

§ 2. Массовая культура как культура массового общества. Теории культурного модернизма

Толчком к изучению массовой культуры послужили те изменения в технологии, которые драматично повлияли на судьбы культуры, — изобретение фотографии, выход кинематографа на культурную сцену, развитие радио и телевидения. Сам факт, что искусство и культура стали репродуцироваться в широчайших масштабах (проблема, которую детально разработал В. Беньямин в работе «Произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости»), создал ряд проблем для традиционных идей относительно роли культуры и искусства в обществе. Введение принципов массового производства в область культуры означало, что культурные артефакты можно рассматривать как любой другой массово производимый продукт, а с точки зрения критиков массового общества и массовой культуры такие культурные

22

продукты, как фильмы, не могли рассматриваться в качестве искусства, поскольку не имели ауры подлинных и аутентичных произведений искусства. В то же время их нельзя было отнести и к народной культуре, поскольку они в отличие от фольклорных жанров не были продуктом народного творчества и не могли отражать опыта народа. Проблемы этого нового типа культуры ее исследователи связывали с изменением социальных структур и культурных порядков в индустриальную эпоху. Новый тип общества — массового — имел свою культуру, воплощавшую ценности и жизненные стили широчайших слоев населения.

Большое влияние на формирование теории массового общества оказали идеи *Дж. Бентама*, который одним из первых понял природу нового индустриального общества и выделил в качестве его основной черты чистую массу населения, громадное число людей, которые составляли это общество, постоянно возрастающая в новых городах. В своей доктрине утилитаризма он объявил, что все социальные решения должны приниматься только с точки зрения полезности, которую он понимал как наибольшее благо для наибольшего числа людей. Наивысшее социальное благо приравнивалось им к общему счастью, которое понималось как материальное благополучие.

Последователи Бентама пришли к выводу о необходимости собирать факты об обществе, чтобы на основе рационального принципа и социальных исчислений определить направление дальнейшего развития. Это направление исследований до сих пор имеет большое влияние и выражается в преобладании эмпирических исследований и количественных методов анализа средств массовых коммуникаций.

Теория массового общества рассматривает популярную культуру как массовую, т.е. принадлежащую массовому обществу. Основным моментом в ее становлении является процесс индустриализации и урбанизации, который имел разрушительные последствия для культуры. Возникновение крупномасштабного и механизированного промышленного производства, рост густонаселенных городов привели к дестабилизации предшествующих ценностных структур, объединявших людей. Разрушение связанного с землей сельского труда, деревенского тесного сообщества, упадок религии, секуляризация, связанная с верой в науку, распространение механического и отчужденного заводского труда, установление

моделей

23

жизни в большом городе, отсутствие моральной базы — все это лежит в основе массового общества и массовой культуры.

Важнейшей характеристикой массового общества является социальная и моральная атомизация индивидов. Это означает, что общество состоит из людей, связанных подобно атомам, а индивид оторван от сообщества, в котором он может найти свою идентичность. Происходит спад в социальных связях и институтах, которые могли бы помочь индивиду (деревня, церковь, семья). Д. Рис-мэн поясняет это как переход от типа личности, ориентированной «изнутри», к типу личности, ориентированной «извне».

Массовое общество, массовый человек — эти понятия становятся определяющими для исследований массовой культуры первой половины XX в., склонных объяснять ее особенности спецификой социальных структур и меняющимся под влиянием новых технологий общим характером культуры. Уже в 1930-е гг. для изучения массовой культуры и массовых видов искусства характерна общая предпосылка, согласно которой искусство является в той или иной мере политическим. Проводятся исследования массовой культуры потребления, которую связывают с характером общества в целом.

Важную роль в теоретическом осмыслении форм массовой культуры на раннем этапе сыграли труды *К. Ливиса* и *Ф. Ливиса*. С точки зрения общекультурного контекста эти теории вполне входят в рамки литературного модернизма, находящегося в первые десятилетия XX в. в поре своего расцвета. Ф. Ливис, будучи уверен в ведущей роли литературной критики в решении кризиса культуры XX в., стремился к установлению единого стандарта для всей английской литературы, канона произведений, которые воплощали бы истинные ценности жизни и литературы. Взгляды Ф. Ливиса основываются на чрезвычайно высокой оценке роли культуры (под которой он подразумевает элитарную культуру просвещенного меньшинства) в жизни общества. Недаром он обращается к теории своего предшественника М. Арнольда, который в работе «Культура и анархия» (1869) подчеркивал ценность элитарного центра вкуса и разума, способность меньшинства удерживать культурные ценности. Работа Ф. Ливиса «Массовая цивилизация и культура меньшинства» (1930)¹ стала манифестом литературного модернизма и декларацией неприятия

¹ *Leavis F. Mass Civilization and Minority Culture. L., 1930.*

24

массовой культуры. Согласно Ф. Ливису, определяющее истинную культуру меньшинство в начале XX в. оказывается в кризисе. Оно сталкивается с враждебным окружением, будучи отрезанным от сил, которые правят миром, на его месте как культурного центра возникает ложный центр. Причину потери авторитета, смещения системы ценностей Ф. Ливис видит в американизации культуры, выражающейся в стандартизации, в управлении массовым производством из-за океана, в проникновении массовых вкусов во все области массовой культуры — прессу, рекламу, вещание, кино. В этом смысле особенно показателен успех голливудского кино.

По Ф. Ливису, кинофильм — важнейшая форма рекреации в современном мире, так как предполагает влияние дешевых эмоциональных приемов, создающих иллюзию подлинной жизни. Причиной этого влияния является акцент массовой культуры на визуальное, проявляющийся и в бестселлерах (к примеру, в столь популярном в те годы фильме «Тарзан»), что ведет к меньшей активности других чувств и способностей (особенно чтения), являющихся более плодотворными для культуры и интеллекта. В самых распространенных формах массовой культуры — кино и вещании — заложена модель пассивного восприятия, стандартизации. В рекламе Ф. Ливис также видит опасность, поскольку че-/ рез нее осуществляется массовый психологический контроль над \ аудиторией. Пафос работы Ф. Ливиса направлен против легких ' удовольствий, доставляемых широкой публике разнообразными формами массовой культуры — бестселлерами, газетами, фильмами, вещанием, рекламой, в которых превалирует визуальность с ее способностью к гипнотизму. Все это не внушает Ф. Ливису надежд на лучшее будущее культуры, напротив, он склонен к пессимистической оценке перспектив культурного развития, а свою единственную надежду он связывает с возможностью возвращения внимания, уважения и авторитета культурной элиты.

К. Ливис в фундаментальном труде «Художественная литература и читающая публика» (1932) предлагает свою теорию воздействия современной культуры на публику. Согласно ее исторической модели, элитарный центр унифицированного общества продуцировал богатое искусство и адекватную культуру, которые были в широком смысле понятны и морально значимы, доставляли удовольствие людям, в том числе и не принадлежащим к элите.

25

Находясь внутри ее языка и основных предпосылок, оно могло разделять ее нарративную жизнь. Такое общество было невозможно без единого и религиозного взгляда на историю и природу, где человек был частью понятной. Вселенной и владел общим пространством и языком.

На определенном этапе элита нуждалась в народе точно так же, как народ нуждался в элите. Прототип такого общества существовал в эпоху Шекспира. В конце XVII в. это единое общество раскалывается под влиянием новых факторов (казнь короля Карла I, распространение науки и развитие капитализма). Появляются совершенно новые формы культурной жизни и выразительности, сосредоточенные в основном в больших городах. Главным медиумом стала проза, а формой — роман. Это общество повернулось в сторону коммерческой культуры, которая одержала верх над лучшими человеческими устремлениями. В течение XIX в. книга стала ведущей формой товара. Для того чтобы быть массово производимой, она должна была быть написанной быстро, иметь низкую себестоимость, характеризоваться взаимозаменяемостью частей и находиться в ряду других производителей и продуктов, адресованных различным секторам рынка. Анализируя популярные триллеры, приключенческие и эротические романы, К. Ливис показывает, сколь проста их внутренняя машинерия.

По К. Ливис, обе стороны «культурной сделки» — производитель и потребитель — взаимозависимы. Типичный представитель читательской публики ищет фантазии, возбуждения, действия, которых так не хватает в скучной размеренной повседневности. Типичная читательница ищет такие же фантазии, эмоции и романтику. Читатель стремится прожить свою эмоциональную жизнь за счет романиста, поскольку современная городская жизнь лишает человека всякого творческого импульса.

Развивая свою теорию, Ф. Ливис в работе «Культура и окружающая среда» (1932) выделяет основные характеристики современной культуры. По его мнению, она носит коммерческий характер, а современные медиа проникнуты ложью и обманом. Эти идеи развиты в работах Д. Томпсона в применении к рекламе и газетной продукции, где показано, как газеты разрушают гражданское сообщество, чтобы получить богатство и власть.

Наиболее известными продолжателями этой традиции во второй половине XX в. являются Р. Вильяме и Р. Хоггарт. В своей,

28

ме того, старые традиции, механизация труда способствуют распространению форм отдыха и рекреации, лишенных творческого начала. Наш век, по мнению Хаксли, породил беспрецедентную по своему размаху массовую культуру, причем массовую в том значении, что она создается для масс, а не массами (и в этом заключается вся трагедия). Такая массовая культура наполовину состоит из банальностей, изложенных с тщательной и скрупулезной достоверностью, наполовину — из великих бесспорных истин, о которых говорится недостаточно убедительно, и поэтому они кажутся ложными и отвратительными.

Таким образом, в исследованиях массовой культуры, проходящих в традиции «культурного модернизма» и критически настроенных по отношению к массовой культуре, основной оппозицией является противопоставление культуры элитарной и массовой, культуры большинства и меньшинства. Эта бинарная оппозиция до сих пор не просто историческая, она весьма актуальна, о чем свидетельствуют работы одного из виднейших современных исследователей культуры П. Бурдьё. Проблемы элитарной и популярной культуры исследуются Бурдьё с точки зрения категории вкуса, которая, по его мнению, является социально обусловленной и институционально сконструированной категорией. Образовательная система, основанная на социальных различиях, создает то, что Бурдьё называет эстетической диспозицией, которая и определяет культурные предпочтения, вкусы и ценности человека в области искусства, причем это соответствует месту человека в социальной иерархии.

Социологические исследования, проведенные Бурдые среди групп населения, характеризующихся различным уровнем образования и социальным положением, показывают, каким образом «культивированные диспозиции» и культурная компетентность проявляются в типе потребляемых культурных продуктов и способе их потребления. Они зависят от категории агентов и области, в которой они применяются, начиная с наиболее «легитимных» областей — живописи или музыки — и кончая наиболее личными, такими, как одежда, мебель или пища, а внутри «легитимных» областей — в соответствии с «рынками», академическими или неакадемическими, в которые они могут быть помещены. В результате исследования было установлено два важных

29

факта: во-первых, существует тесная связь культурных практик с «образовательным капиталом» и социальным происхождением, во-вторых, при равных уровнях образовательного капитала вес социального происхождения в системе объяснений практик и предпочтений увеличивается по мере удаления от наиболее «легитимных» областей культуры. Образовательные квалификации являются адекватным показателем школьной «индоктринации», т.е. продолжительности школьного образования, гарантируют культурный капитал в той мере, в какой он наследуется от семьи или приобретается в школе. Таким образом, показателем культурного уровня становится «количество знания и опыта в сочетании с умением говорить о них». Через образовательные квалификации обозначаются некоторые условия существования, которые составляют предпосылку получения квалификации и эстетической диспозиции — наиболее жесткого условия вступления в мир «легитимной» культуры.

Любое «легитимное» произведение задает нормы своего восприятия и определяет как единственный легитимный способ восприятия тот, который предполагает определенную диспозицию и компетентность. Это означает, что задается определенная норма восприятия для всех агентов. В то же время можно установить, являются ли эти диспозиции компетентности дарами природы или продуктами обучения и воспитания, и выяснить условия неравного классового распределения способности к восприятию «высокой» культуры. По мнению Бурдые, невозможно провести сущностный анализ эстетической диспозиции, который основан на рассмотрении объектов, социально предназначенных в качестве произведений искусства, т.е. требующих эстетической интенции, способной конституировать их как таковые.

Если произведение искусства — это то, что требует быть воспринятым как эстетическое, и если каждый объект, естественный или искусственный, может быть воспринят эстетически, то, следовательно, эстетическое чувство создает произведения искусства. Внутри класса искусственно созданных объектов, в отличие от естественных, класс художественных объектов определяется тем, что их необходимо воспринимать эстетически, т.е. с точки зрения формы, а не функции. Эстетический способ восприятия «в чистом виде» соответствует определен-

30

ному способу художественного производства. Так, если утверждается абсолютная первичность формы над функцией (постимпрессионизм), то для его восприятия требуется «чистая» эстетическая диспозиция.

Современный зритель должен репродуцировать первичную операцию, с помощью которой художник произвел новый фетиш. Взамен он получает как никогда много. Наивное выставление напоказ потребления — ничто по сравнению со способностью «чистого» взгляда, который отделяет эстета от толпы. В связи с этим Бурдые обращается к концепции культуры Ортеги-и-Гассе-та. Он опирается на положение Ортеги о враждебности массы новому искусству, «антинародному» по своей сущности.

Бурдые различает два взгляда на искусство — «чистый» и «наивный» и считает их противоположными типами видения, основанными соответственно на популярной и высокой эстетике. «Чистый» взгляд предполагает разрыв с обычным отношением к миру, который носит социальный характер. Ортега приписывает современному искусству систематический отказ от всего человеческого — от страстей, эмоций и чувств. Отказ от «человеческого» означает отказ от всего обычного, легко и непосредственно доступного, интерес к содержанию репрезентации, который приводит к тому, что прекрасным называют репрезентацию прекрасных вещей, что снимает эстетическую дистанцию. Таким образом,

утверждает Бурдье, «чистый» взгляд может быть определен в сравнении с «наивным» взглядом, а популярная эстетика определяется по отношению к «высокой» эстетике. Нейтральное описание любого из этих противоположных типов видения невозможно. Как доказывает в своем анализе Бурдье, популярная эстетика основана на подтверждении связи между искусством и жизнью. Это предполагает, что форма подчинена функции. Враждебность рабочего класса и слоев среднего класса, обладающих наименьшим культурным капиталом, к формальным экспериментам проявляется в отношении к театру, живописи, кино, фотографии. В театре и кино популярная аудитория любит сюжеты, которые развиваются логически и хронологически в направлении к счастливому концу, и идентифицирует себя скорее с простыми сюжетами и персонажами, чем со спорными и символическими фигурами и действиями, с загадочными проблемами «театра же-

31

стокости» и т.п. Это отторжение происходит не из-за незнако-мости, а из-за глубоко укорененного требования участия, которому не удовлетворяет формальный эксперимент. Популярные вкусы рассматриваются как знак вытеснения, отторжения непосвященных. Высокая культура предполагает ледяную торжественность великих музеев, роскошь оперных театров, декор концертных залов, что создает дистанцию, отказ от коммуникации, предупреждение против соблазна фамильярности. Напротив, популярные развлечения предполагают участие зрителя, а также коллективное участие публики в празднике, причиной которого оно становится.

Эта популярная реакция является полной противоположностью отдаленности, равнодушию эстета, который, апроприируя какой-либо из объектов популярного вкуса, вводит дистанцию, разрыв — меру своей отдаленной дистинктивности, смещая интерес с содержания, сюжета или персонажа на форму. Относительная оценка специфических художественных эффектов несовместима с погружением в непосредственную данность произведения. Эстетическая теория так часто рассматривала отдаленность, незаинтересованность, равнодушие как единственный способ признать автономность произведения искусства, что мы стали забывать, что они означают отказ от серьезного восприятия. Создалось убеждение, что чрезмерная страстность в творениях разума выглядит наивно и вульгарно, что интеллектуальное творчество противостоит моральной целостности или политической последовательности. Популярная эстетика представляет, по утверждению Бурдье, негативную противоположность кантианской эстетике. Последняя стремится отделить незаинтересованность, единственную гарантию эстетического качества созерцания, от заинтересованности чувств, которая определяет приятное, и от заинтересованности разума, которая определяет добро. В массовой культуре каждый имидж выполняет функцию и соотносится с нормами морали или с удовольствием во всех суждениях. Эти суждения являются реакциями на реальность репрезентируемой вещи или на функции, которые могла бы выполнять репрезентация. Так, фотограф может репродуцировать ощущение ужасов войны, просто показав их. «Популярный натурализм узнает кра-

32

соту в образе красивой вещи или, реже, в красивом образе красивой вещи».

^.._

Теоретические положения, разработанные исследователями массовой культуры первых десятилетий XX в., находят поддержку у современных авторов, которые проводят анализ доставляемого искусством чувства эстетического удовольствия, обусловленного социальным статусом воспринимающего произведение искусства. «Самолегитимирующее воображение осчастливило меньшинство» — предмет анализа такого влиятельного философа, как С. Лангер. В ее исследовании постоянно воссоздается кантианская тема антиномии чистого удовольствия и наслаждения чувств: «В прошлом массы не имели доступа к искусству. Музыка, живопись и книги были удовольствиями, доступными богатым. Можно было бы предположить, что бедные, простые люди получали бы такое же удовольствие, если бы у них был шанс. Но теперь, когда все могут читать, ходить в музеи, слушать великую музыку, по крайней мере по радио, суждение масс об этих вещах стало реальностью, и таким образом стало ясно, что великое искусство не является непосредственным чувственным удовольствием. Иначе оно, подобно печеню и коктейлям, льстило бы как необразованному, так и

культивированному вкусу»¹.

Таким образом, ранние теории массовой культуры и более поздние теории, взявшие за основу их положения, находят отзвук в современных исследованиях, переносящих акцент с социальной обусловленности культурных явлений на анализ их эстетических особенностей, основанных на все той же дихотомии «популярного» и «высокого».

§ 3. Теория культурного производства: исследования Франкфуртской школы

Еще одним теоретическим источником многих современных теорий массовой культуры стали исследования Франкфуртской школы социальных исследований и Института социальных исследований, которые проводили эмпирические исследования популярной и массовой культуры.

Longer S.K. On Significance in Music //Aesthetics and the Arts. N.Y., 1968. P. 183.

33

Основателями Франкфуртской школы социальных исследований, созданной в 1923 г., были интеллектуалы, которые стремились показать социальные противоречия, лежащие в основе капиталистического общества того времени, и разработать теоретическую критику этого общества. Представители школы пришли к выводу, что сила массовой культуры такова, что способна вызвать конформизм, удерживать реакции потребителя в инфантильном, статическом состоянии, манипулировать ими с помощью ложных обещаний или удовлетворения инстинктов. Все теоретики школы считают, что существует глубокий разрыв между прошлой и современной, популярной культурой. Это обусловлено тем, что в индустриальном обществе наряду с институциональными изменениями происходят когнитивные изменения, и наиболее значительное из них - потеря индивидуальности. Культура в современном процессе производства создается совместным специализированным усилием, сравнимым с промышленным трудом. В процессе восприятия индивид находится под влиянием толпы, а объект познается через своего «двойника», а не через истинную сущность.

Среди наиболее видных представителей школы можно назвать Т. Адорно (1903-1970), М. Хоркхаймера (1895-1973), В. Бень-ямина (1892-1940) и Г. Маркузе (1898-1978). В 1940-х гг, спасаясь от гитлеровских репрессий, представители Франкфуртской школы переезжают в США, что во многом повлияло на анализ популярной культуры и массмедиа.

Основные положения, выработанные в рамках школы относительно проблем массовой культуры, базировались на критике проекта Просвещения, основанного на вере в человеческий разум и научный прогресс, поскольку это не только не принесло людям свободы, но обернулось кошмаром фашизма. Общее воздействие культурной индустрии является, по мнению *Т. Адорно*, антипросвещенческим, так как она основана на массовом обмане и порабощении сознания.

Критика проекта Просвещения тесно связана с теорией современного капитализма и культурной индустрии, созданной в 1940-е гг. Эта теория отказывается отложных надежд на освобождение с помощью разума, но в то же время содержит критику марксизма, хотя отличие от марксизма заключается преимущественно в перемещении акцента в исследованиях с чисто экономических

34

проблем на функционирование культурных институтов в капиталистическом обществе, сам термин «культурная индустрия» указывает на общую марксистскую установку теоретиков Франкфуртской школы, которые дополняют марксизм теориями культуры и идеологии. Трактовка проблем популярной культуры связана с пониманием современного капитализма и его контроля над культурной индустрией, оказывающей влияние на умы и действия людей. Важнейшей особенностью культурной индустрии является товарный фетишизм, сущность которого Адорно раскрывает в примере о билете на концерт Тосканини — в действительности потребитель обожает деньги, которые он заплатил за билет: «Истинный секрет успеха — это всего лишь отражение того, сколько уплачено за продукт на рынке». Смысл этого утверждения тесно связан с Марксовым определением товарного фетишизма — социального отношения между людьми, которое в их глазах принимает фантастическую форму отношения между вещами. Идея К. Маркса относительно того, что в капиталистическом обществе меновая стоимость всегда преобладает, становится центральной в концепции

капиталистической культуры Адорно. Он распространяет Марксов анализ товарного фетишизма и обмена на сферу культурных товаров или продуктов. Культурные продукты вполне вписываются в общую систему товарного производства — они производятся для рынка и имеют своей целью быть купленными на рынке. Таким образом, мы ценим стоимость билета, а не само представление, поскольку являемся жертвами товарного фетишизма, в котором социальные отношения и культурные ценности объективируются в денежной форме. Адорно не исследовал проблемы массовой культуры в какой-то отдельной работе; он рассмотрел ряд связанных с ней положений в таких трудах, как «Философия современной музыки» (1948), «Диалектика просвещения», «Авторитарная личность» (1960). Он полагал, что массовая культура оказывает отрицательное влияние на «высокое» искусство, которое он называл автономным или независимым. Оно остается верным своим собственным требованиям несмотря на давление рынка, стремится отмежеваться от массового искусства, но часто теряет свою потенциальную аудиторию. Для Адорно коммерциализация искусства нестерпима, но еще более негативную роль, чем коммерческое ис-

35

кусство, играет, по его мнению, искусство «псевдоавтономное», которое под видом «прогрессивного» угождает низменным вкусам публики из корыстных побуждений. Примером такого искусства он называет музыку И. Стравинского, в частности «Весна священная», где он обращается к идее примитивного и роли инстинкта, использует «заученную простоту» народных мелодий, «соблазняя» аудиторию шоком «мрачного страха», играя на ее групповых инстинктах и подсознательных страхах. Для Адорно музыка Стравинского — это проявление массовой культуры, окрашенное в тона тоталитаризма. Одной из основных особенностей массовой культуры и искусства является отсутствие присущей «высокому» искусству ауры. Это понятие разработано В. Беньямином, по мнению которого современная технология механического репродуцирования открыла новую эпоху в чувственном восприятии. Аура произведения искусства, по Беньямину, — это его уникальное существование во времени и пространстве, его аутентичность. При механическом воспроизведении произведение искусства рассеивается, превращаясь во множество копий, что означает потерю аутентичности как меры ценности или даже как значимого понятия в искусстве вследствие разрушения временной и пространственной индивидуальности произведения искусства, потери им своего контекста и места в континууме традиции. Подъем массовой культуры совпал с распространением копий произведений «высокого» искусства широкой публике, что привело к уничтожению катарсиса.

Но Беньямин высоко ценил демократический потенциал массового искусства в отношении масс, которые могут сами оценивать произведения искусства и испытывать чувство коллективного наслаждения. Поэтому искусство механического воспроизведения является единственно социально значимым искусством, лишь оно может принести новые идеи большинству людей. Общий вклад технологии воспроизводства в культуру противоречив: с одной стороны, она механизует процесс культурного производства, что ведет к отчуждению, а с другой — новое искусство усиливает индивидуальность на новой основе. В отличие от Беньямина, назвавшего массовую культуру «поста-уратичной», Адорно отрицал связь прошлого и настоящего в культуре. Он считал, расходясь в этом с традиционной марксистской теорией, что искусство больше не является частью над-

36

стройки — оно может или непосредственно вступать в производственные отношения (массовая культура), или показывать эти отношения в истинном свете («автономная культура»).

Представители Франкфуртской школы, в особенности / . Маркузе, который много лет прожил в США, рассматривают устойчивость капиталистической системы как результат ее способности создавать материальное процветание и консьюмеризм, причем важную роль в этом процессе играют создание и удовлетворение «ложных потребностей», благодаря которым люди бессознательно примиряются с капиталистической системой, гарантируя тем самым ее устойчивость и непрерывность. Идея принятия рабочим классом капиталистической системы является одной из центральных в теории популярной культуры Франкфуртской школы и тесно связана с понятием ложных потребностей, наиболее детально разработанным в трудах

Маркузе. Это понятие связано с предположением, что у людей должны быть истинные потребности — быть творческими, независимыми, автономными, жить свободно и думать самостоятельно. Но в современном капиталистическом обществе эти истинные потребности не могут быть удовлетворены, поскольку на них постоянно накладываются ложные потребности, необходимые для выживания системы. Однако люди не сознают, что их истинные потребности остаются неудовлетворенными, а культурная индустрия культивирует ложные потребности и подавляет истинные.

Вклад представителей Франкфуртской школы в развитие теории массовой культуры трудно переоценить. Они предложили новый взгляд на культуру как один из видов идеологической надстройки, имеющей материальное содержание. Следуя вначале марксистским позициям, они создали собственную концепцию культурного производства как вида материального производства, имеющего все его основные особенности, функцией которого было «успокоение масс, с тем, чтобы те, кто получает реальную пользу от капитализма, а именно буржуазия, могли получать прибыль и внушать себе, что они и есть представители цивилизации»¹. Франкфуртцы отошли от традиционного марксистского подхода, утверждая неизменно коммерческий характер массовой культуры. Разделяя это убеждение с Ливисами, они пришли к иному выводу — единственный путь избежать корруп-

¹ Inglis F. Media Theory. An Introduction. Oxford, 1996. P. 38.

37

тирующего влияния массовой культуры заключается в трансформации средств производства, что, конечно, недоступно индивидам, а может быть реализовано в классовой борьбе. Не питая иллюзий относительно ее перспектив и будучи критически настроенными к учению ленинизма, они в то же время не признавали искусства, единственной целью которого было утешение в жизненных разочарованиях. По утверждению Адорно, «искусство всегда было (и есть) силой протеста человека против давления доминирующих институтов»¹. Поэтому только «высокое» искусство способно заключать в себе «критику существующего порядка вещей, картину того, как он мог бы быть улучшен, и призыв к человечеству и его хранителю — интеллигенции — никогда не уходить в конформизм и смирение»². Несомненно, такой вывод сближает позиции Франкфуртской школы с идеями «культурного модернизма», но он получил весьма неожиданное развитие в современных теориях популярной культуры, где она рассматривается не как пространство конформизма, а как зона производства сопротивления. Этот взгляд наиболее подробно разработан Дж. Фиске, который, отталкиваясь от понятия культурного производства как доминанты культурной жизни, выдвигает концепцию популярной культуры как создания всего народа и приходит к переосмыслению его как только одной части культурного процесса. «Чтобы стать частью популярной культуры, товар должен заключать в себе интерес для народа. Популярная культура — это не потребление, это культура... — живой, активный процесс, который может развиваться только изнутри и не может быть навязан сверху или извне», — утверждает Фиске³.

§ 4. Семиотический анализ популярной культуры

Если теории «культурного модернизма» и Франкфуртской школы, а также более поздние исследования, разрабатывающие или модифицирующие те или иные их положения, основаны

¹ Adorno T.W. Minima Moralia: Reflections from a Damaged Life. New Left Books, 1974. P. 224.

² Inglis F. Media Theory. P. 39.

³ Fiske J. Understanding Popular Culture. Boston, 1989. P. 23.

38

ваются прежде всего на анализе состояния культуры и общества, процессов социокультурной динамики, то структуралистские исследования культуры, приобретшие большую популярность во второй половине XX в., основаны в первую очередь на методе, стремятся не столько определить сущность массовой культуры, сколько найти оптимальный способ ее анализа.

Одним из примеров исследования текстов массовой культуры в русле структурализма и семиологии можно считать проведенный У. Эко анализ романов Я. Флеминга о Джеймсе Бонде. Один из ведущих представителей современной семиотики, автор известных романов «Имя розы» и «Маятник Фуко» У. Эко (р. 1932) первым обратил внимание на проблемы популярной культуры. В своем исследовании романов о Джеймсе Бонде Эко стремится установить инвариантные правила, управляющие нарративной структурой этих романов,

гарантирующие как их популярность, успех, так и их привлекательность для более ограниченной и для культивированной аудиторий. Эти романы представляют собой форму популярной культуры, основанную на структуре правил, которые гарантируют ее популярность и для Эко сравнимы с «машинной, которая функционирует на основе четкого набора единиц, управляемых жесткими правилами их сочетания. Присутствие этих правил объясняет успех саги о «007» — успех как у массового читателя, так и у более утонченного»¹. Эта «нарративная машина» на уровне бессознательного связывается с желаниями и ценностями популярной аудитории, поскольку каждый элемент, из которых она состоит, каким-то образом связан с «восприимчивостью» читателя.

Прежде всего Эко конструирует серию оппозиций, на которых основаны романы. Эти оппозиции являются «непосредственными и универсальными» и могут комбинироваться друг с другом. Их взаимодействие означает, что комбинация, ассоциация и репрезентация каждой оппозиции может варьироваться от романа к роману. Эти оппозиции включают отношения между персонажами романов (например, Бонд и злодей или Бонд и женщина), отношения между идеологиями (между либерализмом и тоталитаризмом, «свободным миром» и Советским Союзом), отношения между различными типами ценностей (на-

Eco U. The Narrative Structure in Fleming. P. 160.

39

пример, жадность — идеалы, любовь — смерть, лояльность — предательство и т.д.). Данные отношения разрабатываются конкретными персонажами, отношениями между ними и разворачиванием всей истории. Например, Бонд в своих отношениях со злодеем демонстрирует преимущество свободного мира перед Советским Союзом и случайности перед планированием. Но в любом случае структура оппозиций остается одной и той же. Эко прослеживает природу этой структуры и ее трансформации в сюжетных линиях романов о Бонде.

Другим важным моментом в анализе Эко является идея о существовании определенной структуры, последовательности эпизодов романа. Роман, учитывая правила комбинации пар оппозиций, рассматривается как последовательность «ходов», основанных на коде и составленных по заранее зафиксированной схеме, которую можно представить таким образом:

А. М дает задание Бонду.

Б. Злодей появляется перед Бондом.

В. Бонд дает первую проверку злодею или злодей дает первую проверку Бонду.

Г. Женщина показывается Бонду.

Д. Бонд овладевает женщиной.

Е. Злодей захватывает Бонда.

Ж. Злодей мучает Бонда.

З. Бонд побеждает злодея.

И. Бонд поправляется и наслаждается женщиной, которую он затем теряет.

Данная схема является инвариантной в том, что каждый роман должен содержать все перечисленные базовые элементы, или «ходы». Этого требует нарративная структура романов, и этим объясняется их популярный успех. Тем не менее базовые элементы могут появляться в другой последовательности. Эко показывает большое количество возможных вариаций. Последовательность «ходов» можно менять, но структура остается неизменной. Согласно Эко, именно сочетание этих двух структур бинарных оппозиций и заранее рассчитанных «ходов» объясняет популярность романов. Случайные черты обуславливают успех романов у более утонченных читателей: «Читатель оказывается погруженным в игру, фрагменты и правила которой ему знакомы, — а возможно, и завершение — и получает удовольствие просто от

40

следования минимальным вариациям, путем которых победитель достигает своей цели»¹.

Универсальный характер структуры, которая свойственна романам о Бонде, и объясняет их популярность. Эко рассматривает нарративную структуру этих романов как современную вариацию на универсальную тему борьбы добра и зла - основную бинарную оппозицию. В этом смысле романы о Бонде можно сравнить со сказками, в которых рыцарь (Бонд) по приказу короля (М) отправляется с заданием сразить дракона (злодея) и спасти даму (женщину). Истории обоих типов предполагают трансформацию основных элементов, воплощенных в бинарной оппозиции добро

— зло, причем именно их универсальность гарантирует успех. Как романы о Бонде, так и сказки имеют успех, потому что они универсальны в их подлежащей связи с вечным конфликтом между добром и злом. Таким образом, популярность романов о Бонде объясняется тем, что массовая аудитория, сама того не зная, «настроена» на универсальные темы, которые присутствуют в них. Но есть и другие читатели, которые прекрасно осознают механизм романов и способны понять более тонкие аллюзии в романах Флеминга. Эко считает, что читатели романов Флеминга представляют собой культурно стратифицированную аудиторию, разделенную между массовым читателем и культурной элитой. Он находит в текстах те элементы, которые привлекательны для культивированного вкуса, в частности сходство описания внешности Джеймса Бонда и типичного байронического героя. Культивированный читатель находит эстетическое удовольствие в том, чтобы следить, как «чистота примитивного опыта» переводится в современные термины, и аплодирует Флемингу, культурному человеку, одному из них. Структурализм ведет Эко к утверждению, согласно которому структура романов позиционирует массового и элитарного читателя с точки зрения различных типов привлекательности — элементарного примитивизма и культурной утонченности.

Интересно, что в конечном итоге Эко осознает важность читателя, который в своем прочтении не детерминирован структурами текста. Он утверждает, что, «поскольку декодирование со-¹ *EcoU.Op.cit. P. 146.*

41

общения не может быть установлено его автором, но зависит от конкретных обстоятельств восприятия, трудно догадаться, чем является или станет Флеминг для своих читателей»¹. Но тогда в чем смысл анализа, проведенного Эко? Если он заключается в восприятии романов их читателями, которое определяет их значение, тогда в чем смысл определения инвариантных структур бинарных оппозиций? В чем ценность структурного анализа, если культурные смыслы возникают в «обществе, которое читает», в конкретных обстоятельствах восприятия? Если предположить, что влияние универсальной структуры не определяет то, как люди читают тексты, которые она порождает, то, значит, сама ценность структуралистского анализа ставится под вопрос. Однако Эко начинает с утверждения, что идентифицировать структуру — значит объяснить популярность исследуемых текстов. Здесь возникает вопрос о роли читателя или аудитории. Определяется ли прочтение аудиторией соответствующим структурным принципом или же оно связано с социальными, культурными и историческими контекстами аудиторий? С этой проблемой постоянно сталкиваются все структуралисты и семиологи.

§ 5. Феминизм и популярная культура

Теория феминизма, уделившая большое внимание анализу массовой культуры, прямо связывает ее с социальным контекстом эпохи. В то же время эти исследования отражают развитие самой теории феминизма и становление такой значительной области современных исследований культуры, как тендерные исследования, в которых проблематике массовой культуры уделяется весьма значительное место.

Особо важным периодом в истории феминистского анализа популярной культуры представляются 1950-е гг. Начиная с этого времени феминистская теория все больше обращается к проблеме представления женщины в популярной культуре и в медиа, рассматривает их репрезентации как несправедливые, эксплуататорские и связывает в более широком контексте — с тендерным неравенством и угнетением.

EcoU.Op.cit.P. 172.

Феминизм является внутренне неоднородным течением, но можно выделить в нем три основных направления, изучающих массовую культуру:

О либеральное, направленное против неравенства и эксплуатации в репрезентации женщины в массовой культуре и медиа и стремящееся к легальным способам изменения этой ситуации; О радикальное, которое рассматривает интересы мужчин и женщин как фундаментально несхожие, а контроль и репрессию по отношению к женщинам как важнейшую историческую форму социального разделения и угнетения;

О «социалистическое», которое связывает неравенство женщин с анализом капиталистического общества и видит возможности изменения существующей ситуации только в изменении самого капиталистического строя.

В последние годы границы между этими направлениями размываются, и современный феминизм сочетает либеральный взгляд на тендерные структуры власти с попыткой создать новый тип анализа массовой культуры, учитывающий женскую аудиторию и другие

социальные различия (класс, раса, этничность).

Для феминизма характерно критическое отношение и к самой популярной культуре, и к исследованиям в этой области, ведущимся с точки зрения господствующих патриархальных установок. По мнению феминистских теоретиков, академические исследования, так же как и сама популярная культура, исключают, игнорируют или тривиализируют женщину как социальную категорию.

Отношение к женщине, созданное в популярной культуре и медиа, можно обозначить термином «символическое уничтожение женщины»¹. Он раскрывает, каким образом культурное производство исключает, маргинализует, тривиализирует или игнорирует женщину, которая представлена в форме стереотипной фигуры, воплощения сексуальной привлекательности или домашнего труда. Такие репрезентации женщин укрепляют преобладающее разделение труда по половому признаку и ортодоксальные концепции фемининности и маскулинности. Символическое уничтожение женщины подтверждает ее судьбу и роль как жены, матери и домохозяйки в патриархальном обществе. Женщины

¹ Tuchman G. (ed.). *Hearth and Home: Images of Women in Mass Media*. N.Y., 1978.

социализируются в выполнении этих ролей в результате культурных репрезентаций, подчеркивающих их «естественность».

Многочисленные контент-анализы подтверждают эту стерео-типизацию женских образов в популярной культуре, а экспериментальные исследования, проводимые в русле социальной психологии, подтверждают гипотезу, что медиа являются агентом социализации. Медиа утверждают стереотипы сексуальных ролей, поскольку они отражают господствующие социальные ценности и поскольку производители медиа — мужчины — находятся под влиянием этих стереотипов¹. Однако это отражение касается не реального состояния общества, а того, каким оно хотело бы себя видеть. Если что-либо не предоставлено положительно, оно подвергается символическому уничтожению (как в случае репрезентации женщин).

Чтобы привлечь наибольшее число потребителей, медиа должны отражать действительность. Это особенно наглядно на телевидении. Как показывают многочисленные исследования, в программах доминируют мужчины, женщины представлены неадекватно, их редко показывают в одной профессиональной группе с мужчинами, в телепрограммах они не слишком компетентны, а изображение некомпетентности основано на принижении и тривиализации. Символическое уничтожение женщины подчеркивается и в телевизионной рекламе, которая также основана на квазиотражательном принципе.

Несколько иная ситуация в прессе, в частности в женских журналах, хотя символическое уничтожение женщины присутствует и здесь. Женские журналы быстрее реагируют на социальные изменения и нацелены на более определенную группу читателей, отсюда меньшая стереотипизация половых ролей, хотя роль женщины все же остается ограниченной.

В целом можно сказать, что репрезентация мужчин и женщин в популярной культуре и медиа соответствует культурным стереотипам, которые служат для воспроизводства традиционных тендерных ролей. Обычно мужчины — господствующие, агрессивные, авторитетные, исполняющие несколько важных и разнообразных ролей, которые требуют профессионализма, рациональности и силы.

¹ См.: *Van Zoonen L. Feminist Perspectives in the Media // Mass media and Society*. L., 1991.

44

Женщины, напротив, изображаются как подчиненные, пассивные, маргинальные, исполняющие ограниченное количество неинтересных и ограниченных заданий, связанных с их сексуальностью, эмоциями или домашним хозяйством. Это подчеркивает «естественный» характер половых ролей и тендерного неравенства. Популярная культура и медиа не показывают реальной жизни женщин, а предлагают своим потребителям суррогатный фантастический мир, но вовсе не тот, в котором они живут.

Одной из наиболее распространенных областей массовой культуры, привлекающей внимание представителей феминистского, направления, является реклама. Именно реклама дала большой материал для контент-анализа и показала, что женщины представлены в ней как «сексуальные объекты», как домохозяйки, матери, тогда как мужчины «выступают в роли авторитета. На основании контент-анализа 170 рекламных роликов, проведенного в США в

1981 г., исследователи сделали вывод, что отношение к женщинам, демонстрируемое рекламой, соответствует символическому уничтожению. Реклама отражает доминантные социальные ценности — женщины имеют значение только в доме, но и там мужчина имеет больший авторитет, о чем свидетельствует преобладание мужского закадрового голоса даже в рекламе «женских» продуктов. Ситуация почти не изменилась и в конце 1990-х гг.

Проблема взаимоотношения тендера и массовой культуры наиболее полно исследована в работах Т. Модлески¹. Основное положение в ее исследовании — тендер является фундаментальной значимой категорией для анализа популярной культуры и имеет особое значение для понятия массовой культуры. Обычно в исследованиях популярной культуры тендер рассматривался как дополнительный элемент или аспект анализа, а Модлески утверждает: то, что мы думаем и чувствуем по поводу массовой культуры, теснейшим способом связано с понятием фемининности². Согласно распространенному мнению, массовая культура — это сфера женского, в то время как высокая культура ассоциируется с маскулинностью. Примером этого может служить более низкий статус женщин-писательниц уже в XIX в., ассоци-

¹ См.: *Modleski T. Studies in Entertainment*. Bloomington, 1986.

² См.: *Modleski T. Femininity as Mas(s)querade // High Theory. Low Culture*. Manchester, 1986.

45

ация женщины с культурой потребления, в частности чтения, в то время как мужчина ассоциируется с производством и письмом. Таким образом, создается оппозиция творческого, производительного маскулинного начала и потребительского женского. Модлески подвергает критике саму структуру, оперирующую на бинарном принципе, в котором привилегированными являются маскулинность и искусство за счет фемининности и массовой культуры.

» *Массовая (популярная)*

Высокая культура (искусство)

культура

Маскулинность

Фемининность

Производство

Потребление

Работа

Досуг

Интеллект

Эмоция

Активность

Пассивность

Письмо

Чтение

Можно предположить, что опасения критиков массовой культуры по поводу пассивности ее потребителей являются также и опасениями по поводу феминизации этой аудитории, а это, согласно Модлески, показывает, насколько важное место занимает тендер в понимании популярной культуры.

* * *

Проведенный обзор теорий и концепций массовой культуры, возникших в первые десятилетия XX в. и продолжающих оформляться по сей день, далеко не полон. Но сама эта недостаточность говорит о избытке теоретического материала, который нуждается в подробном изучении, как диахроническом, так и синхроническом. Некоторые моменты этих теорий уже стали историей, но многое, даже в ранних концепциях, находит свое отражение в сегодняшних исследованиях. Временной, проблематический и методологический разброс рассмотренных нами концепций свидетельствует о большом потенциале и перспективности такого рода исследований^ о необходимости переосмысления многих теоретических положений с точки зрения отечественного социокультурного контекста и создания современной теории массовой культуры.

46

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. В чем суть социологического понимания массовой культуры?
2. Каковы позиции представителей культурного модернизма в отношении массовой культуры? Сохраняют ли они актуальность в наши дни?
3. Каковы основные положения критики массовой культуры Х. Орте-га-и-Гассетом?
4. В чем состоит вклад представителей Франкфуртской школы в изучение массовой культуры?
5. Раскройте смысл понятия «культурная индустрия» и проиллюстрируйте ее основные черты примерами из современной массовой культуры.

6. Каким образом можно применить семиотический анализ к текстам массовой культуры?
7. Что нового внес тендерный подход в изучение массовой культуры?

ЛИТЕРАТУРА

Адорно Т. Социология музыки//Адорно Т. Избранное. М.; СПб., 1999.

Барт Р. Мифологии. М., 1988.

Бенъямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости// Киноведческие записки. 1988. № 2.

Бовуар С. де. Второй пол. М., 1998.

Маркузе Г. Одномерный человек. М., 1986.

Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991.

Сноу Ч.П. Две культуры. М., 1973.

Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого «Я». М., 1925.

Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика Просвещения. М.; СПб., 1997.

Шапинская Е.Н. Формирование эстетического сознания в контексте современной массовой культуры (некоторые западные теории последних лет) //Современные концепции эстетического воспитания. М., 1998.

Шестаков В.П. США: кризис духовной жизни. М., 1982.

< —*
oo — |

Ё/

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИУМЕ

§ 1. Предварительные замечания

Современное общество именуют информационным, поскольку именно информация обеспечивает в нем связь разных уровней и планов его существования и деятельности, а информационные процессы лежат в основе функционирования всех его систем, обеспечивая программы управления их изменением и развитием. Сам человек также может быть представлен как сложный информационный процесс, постоянно уравнивающий внутреннюю среду организма и внешнюю среду его окружения путем обмена информацией между ними.

Информационный подход дал язык для выражения процессов и отношений, которые было бы невозможно ни понять, ни даже описать, не прибегая к упрощениям или мистификации. Важность и смысловая емкость понятия информации, с помощью которого может быть истолкована и сама жизнь, и многообразие ее проявлений, а также бурное развитие информационных средств и технологий, определяющих характер, облик и способ существования современной цивилизации, дают основания именовать эту цивилизацию информационной.

Информация, обладающая многозначными характеристиками и многофункциональными формами и свойствами, может выступать и как сообщение, и как среда, и даже как важнейший вид сырья, которое в отличие от материальных продуктов при потреблении его не исчезает и не уменьшается. Информация при ее использовании остается в информационной системе и может быть одинаково использована как ее автором, так и ее получателем. Особым качеством информации является ее, (в известном смысле) неделимость: определенное значение может содержаться в определенном ее объеме, а использование информации возможно лишь при передаче всего объема, необходимого для ее становления ее содержания. Это повышает роль того, кто владеет информацией, распоряжается ею, распределяет ее потоки и имеет возможность дозировать ее в своих целях. Таким образом, информация может выступать как средство формирования и структурирования общественного сознания; становясь новой формой управления им, она способна обеспечивать возможность манипулирования сознанием и, следовательно, превращаться в инструмент и проводник власти в обществе. Это делает информацию основой и средством для создания нового качества самой социальности.

Развитие средств обработки и передачи информации, возрастание скорости информационных процессов, а во второй половине XX в. невиданная их интенсификация привели к становлению нового типа организации общества, его функционирования и управления. Система средств массовой коммуникации, обеспечила новую и эффективную связанность общества, унифицировала его жизнедеятельность и психологию, тем самым сформировала основу для

утверждения специфического феномена массовой культуры.

Безусловно, факт существования массового сознания и массовой культуры был известен задолго до XX в. Однако современный феномен массового человека обладает новизной в силу ряда причин:

О человек массы никогда прежде не составлял по своей численности такой большой группы, которая реально была бы способна оказывать заметное влияние на социальные процессы; никогда прежде подобные группы не были столь характерно объединены; никогда прежде их объединение не формировалось сознательно и не поддерживалось затем специальными средствами;

О человек массы в обществе, организованном с ориентацией на конкретную систему ценностей и приоритетов, встроен в социальную «иерархию статусов». В традиционном обществе это означало, как правило, иерархичность культурного проявления. Общество не только не делало ставку на вкусы и настроения человека массы (хотя, конечно, всегда умело их использовать и направлять), но и, как бы «стесняясь» недолжности форм их проявления, старалось спрятать или хотя бы затушевать негативные стороны, характеризовавшие сознание и поведение человека массы. Поэтому и эле-

49

менты массовой культуры, наличествующие в прежних обществах, не были ни определяющими, ни культивируемыми; О в современном обществе, которое организовано как принципиально плюралистическое и ориентировано на бесценность, человек массы не только не ощущает своей культурной «недостаточности», но, напротив, он наиболее приспособлен и наиболее востребован современным укладом жизни. «Особенность нашего времени в том, — пишет в своем «Восстании масс» испанский философ Х. Ортега-и-Гассет, — что заурядные души, не обманываясь насчет собственной заурядности, безбоязненно утверждают свое право на нее и навязывают ее всем и всюду»¹. О произошедшей «вселенской реабилитации посредственности» пишет и современный философ-постмодернист Ж.Ф. Лиотар.

Нейтральная характеристика человека массы как представителя определенной социальной общности сменяется качественной характеристикой массового человека, которая указывает не на принадлежность к социальной группе или на ее численность, но служит определением качества мироощущения, мировосприятия, образа мыслей и стиля жизни человека. *Массовый человек — это не человек из массы, а человек с массовым сознанием, и его главной характеристикой является то, что он — «как все».* Таким образом, новый тип связанности общества, особый способ объединения людей, качество социальных связей приводят к становлению и утверждению особой разновидности социального человека — человека массового. Этот человек, ставший реальностью современного информационного общества, есть одновременно и его продукт, и само условие его существования, сохранения и воспроизведения. Качество и распространенность информационных средств и технологий определяют процессы обезличивания и «выравнивания», и создаваемая ими реальность как бы отделяет массовое общество доинформационной эпохи от массового общества информационной цивилизации.

В информационном обществе процессы омассовления становятся частью социальной стратегии, подчиненной целям управления обществом. Проясним смысловые особенности терминов «омассовление» и «массофикация». *Омассовлением можно назвать всякий процесс становления массы как процесс количественный, озна-*

Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 309.

50

чающий увеличение численности тех, кто образует более или менее однородную социальную массу, а также процесс становления массового характера того или иного явления. Подобные процессы сопровождают становление крупной промышленности, крупных производств, интенсивную урбанизацию. *Массофикация — процесс становления массового человека, т.е. качественная характеристика процедуры «подгонки» личности под массовый стандарт, когда мышление и сознание личности подстраиваются под образцы, не просто господствующие в массе, но требуемые обществом.*

Таким образом, если омассовление указывает на процесс количественно-онтологического образования массы, то массофикация есть процесс перестройки сознания, типа мышления, стереотипов поведения человека, его духовно-ценностная «мимикрия» в толпе; это процесс качественной трансформации всех основных параметров, определяющих личность; именно тогда человек приобретает характеристики и качества,

свойственные человеку массовому. Содержание переживаемого человеком актуального социально-культурного и лично-духовного опыта, внедряемое в сознание, становится фактором, способным определять, мотивировать и даже программировать будущее качество человека и способ его поведения. Кроме того, если омассовление происходит естественно и закономерно, стимулированное внешними причинами, объективными социально-массовыми процессами, происходящими в обществе при изменении его структуры, и т.п., то массификация может осуществляться вполне направленно — с помощью моды, рекламы, организации информационных воздействий. Однако в любом случае человек сам, своим сознанием, субъективно участвует в этом процессе, внутренне осуществляя (в крайнем случае, осознанно фиксируя) свой выбор.

§ 2. Информационное общество и массовое сознание

Образование и развитие крупного производства потребовало объединения людей в массовые производственные коллективы и их компактного проживания на ограниченных территориях. В результате интенсифицировались процессы урбани-

51

зации и, как следствие, происходило омассовление форм жизни, поведения и даже основных представлений и способов реакции масс людей. Сужение производственных функций работников, утрата ими знания конечной цели производства и потеря в их деятельности значительной части содержательных моментов приводят к обеднению ума и чувств, не позволяя развиваться задаткам способностей, лишают инициативы, деформируют характер. Этот процесс превращения работника из субъекта процесса труда в придаток машины, во второстепенный элемент производства многократно описан как в художественной, так и научной социально-философской и психологической литературе. Массовая урбанизация помещает человека в совершенно специфические условия, обезличивая его, делая анонимным; масса деформирует личность, постепенно стирает этнокультурное своеобразие индивида, трансформирует все социальные проявления. По словам немецкого философа-экзистенциалиста М. Хайдеггера, бытие-в-мире есть не только бытие-самого-себя, но и бытие-с-другими, т.е. имеет место некая тенденция к приспособлению, а следовательно, к обезличиванию человека, превращению его в такого, «как все». Эта тенденция многократно усиливается, если бытие-с-другими превращается в принудительную реальность, которой нельзя избежать и формы которой человек часто не имеет возможности выбирать.

Особый способ группирования людей в больших городах и коллективах порождает некую «заразительность» определенных психических настроений, переживаний, оценок.

Сходство происходящих при этом процессов обуславливает формирование сходных типов возникновения и переживания психических состояний, сходных способов мотивации и оценки поступков.

Таким образом, усреднение условий труда и образа жизни, восприятия и потребностей, возможностей и перспектив превращает участников производства в достаточно однородную массу. Феномен массовизации всех сфер общественной жизни захватывает сферу духовного потребления, быта, досуга, формирует стандарты духовной жизни. Все это постепенно становится основой для формирования специфического климата и духа массовой культуры: «цивилизация XIX века автоматически создала тип человека массы»¹. Особый динамизм жизни, усиление интеграционных процессов, в частности благодаря развитию транспорта и

52

коммуникаций, уничтожающих ощущение расстояния и удаленности, способствовали формированию и закреплению однородности, одинаковости жизни и ее проявлений.

Складывающееся и все шире распространяющееся массовое общество, в котором люди обходятся без индивидуальных различий, известный канадский философ и культуролог М. Маклюэн назвал глобальной деревней. «То, что раньше воспринималось как количество, теперь предстает перед нами как качество; оно становится общим социальным признаком человека без индивидуальности, ничем не отличающегося от других, безличного «общего

типа»¹. Иначе говоря, количественный рост массовости сменяется качественным изменением масс, становящихся субъектом всех социально-культурных процессов.

Итак, становление и выход на арену общественно-политической жизни «масс», выступающих как существенный фактор внутреннего движения и развития общества, подготовили появление человека массы.

История социального зарождения этого феномена, культурные условия его становления и психологические характеристики массового человека как типа представлены в сочинениях А. Герцена и Г. Лебона, Д. Мережковского и Г. Тарда, Х. Ортеги-и-Гассета и М. Хоркхаймера, Т. Адорно и С. Московичи, которые в разных аспектах, с разных позиций и под разными углами зрения описали процесс становления массового общества и формирования массового человека.

Выделение массового человека из недр массового общества означало окончательный переход процесса массовизации из количественной фазы в качественную, ибо сформировался новый тип личности со специфическим набором свойств и характеристик, с жизненными ролями и социальными функциями. Этот переход был обусловлен развитием средств массовой коммуникации и последовавшей массовой информатизацией общества, которая способствовала созданию и распространению массовой культуры и в современной своей фазе воспитала массового человека -ее продукт, ее потребителя и «героя». Еще Маклюэн указывал на связь между развитием средств массовой информации и прихо-

¹ Ортега-и-Гассет. Х. Восстание масс // Вопросы философии. 1989. 3. С. 118. Чамже. С. 120-121.

53

дом массовой культуры. Теперь эта цепь продолжилась следующим звеном — формированием массового человека.

После этапа индустриального капитализма, базировавшегося на владении средствами производства, что было достаточным основанием и для реализации власти, после этапа финансового капитализма, непосредственно опирающегося на власть денег, наступает этап «символического» капитализма, где власть основана и осуществляется через средства коммуникации путем управления информационными потоками.

При этом многие реалии современного общества действительно получают символический характер. Производство продукта и его функционирование все более подменяются хождением ценных бумаг, приобретающих как бы самостоятельную жизнь и обезличивающих реальные хозяйственные отношения. Производство товаров вытесняется операциями в финансовой сфере, т.е. прибыль обеспечивается благодаря не производству, а обращению капитала. Происходит виртуализация денег, и власть осуществляется путем специальных информационных операций, которые переводят реальные деньги в нужные массовые настроения, обеспечивающие нужное положение вещей. Информация приобретает статус товара, становясь ценным объектом бизнеса. При этом происходит и виртуализация бизнеса: СМИ продают эфирное время и рекламное пространство.

Объединив мир, информационные сети стирают различия между столицей и периферией в плане доступа к информации. Например, если в начале XX в. в США в сфере информации насчитывалось около 10% всех работающих, то к концу 1990-х гг. обработкой информации занималось более 2/3 работающих. В 1995 г. на конференции в Брюсселе среди других был принят проект создания глобальной электронной библиотеки, глобальной сети электронных музеев и картинных галерей, что должно обеспечить доступность всех достижений мировой культуры даже в самых отдаленных уголках планеты. В то же время объем функционирующей информации далеко не равен объему знания, так как существует много одноразовой, обслуживающей саму информационную инфраструктуру информации, которая не только не несет прироста полезного знания, но и оставляет «загрязнения» культурной среды.

¹ См. например: Московичи С. Век толп. М., 1998. С. 248.

54

Информационные техники и технологии могут быть использованы как для аккумуляции необходимой обществу информации, так и для невидимого, но весьма эффективного управления людьми, для воздействия на их сознание. С развитием средств информации и коммуникации, транслирующих, оперирующих, трансформирующих, дозирующих информацию, наступает этап некоего информатизационного управления обществом, когда власть основана и осуществляется путем управления информационными потоками.

Постепенно становится невозможной самостоятельная духовная жизнь человека, которая не была бы поглощена «организованной» жизнью информационного общества. Подключение

современных информационных технологий к процессу управления мнениями дает возможность осуществлять воздействие на целые народы; управляя общественными настроениями, направляя их в нужное русло, власть может добиваться радикального изменения расстановки сил в обществе.

В современном информационном обществе создаются особые высокие технологии, позволяющие фактически создать виртуальное социальное пространство за счет формирования нужного типа сознания и культуры. Средства коммуникации становятся главным инструментом влияния в современном обществе, основным средством осуществления властных стратегий правящих групп.

Средства коммуникации не только влияют на массы, но и «производят» их. Если в «доинформационный» период человек массы был скорее понятием, тенденцией, то информационные технологии способны массово «производить» подобного человека по общим «лекалам», и его массовость становится неизбежной и естественной. Общее информационное поле в современном обществе — это целостная система коммуникации — развлечения — управления, структурированная по социально значимым векторам, отражающим приоритетные ценности общества, а точнее, его управляющей группы. Целью ее является сохранение общества через сохранение господствующей структуры приоритетов и ценностей: ценности отражают интересы власти, а структура их воспроизводится информационным полем, создаваемым системой средств массовой информации, в результате поддерживается непрерывность власти. Так, в книге известного современного писателя В. Пелевина олигархи обмениваются своими «производст-

55

венными секретами»: «Если ты хочешь купить пару улиц и не иметь потом бледный вид, надо сначала сделать так, чтобы над ними торчала твоя телебашня»¹. Кто не просто располагает информацией, а может ею распоряжаться, ее транслировать и тиражировать, тот имеет реальную власть. Основной целью действия информационного поля является обеспечение управляемости общества.

Массовая культура в целом есть феномен в той же мере социально-политический, сколь и культурно-художественный, а массовый человек как потребитель массовой культуры — феномен в той же мере политический, в какой культурно-психологический. Через создание определенных образов, объединяющих людей на основе не столько даже совместного, сколько одновременного и однотипного их переживания, формируется разновидность личности, которая, как и современная массовая культура в целом, является продуктом серийного производства. И известную формулу власти «разделяй и властвуй» следует трансформировать адекватно условиям массового общества: «объединяй и направляй» (объединение в этом случае подразумевает скорее массовое программирование в едином направлении). Массовый человек — это прежде всего объект социального манипулирования с помощью современных форм осуществления властных технологий. Анализируя данный феномен, необходимо его традиционные культурно-художественные и психологические характеристики дополнить анализом соответствующих политических реалий.

Характеризуя массового человека, многие авторы, в частности французский психолог С.

Московичи, говорят не о человеке массы, а о человеке толпы, ибо масса традиционно понимается как объединение людей по тому или иному признаку или принципу, способное к самоорганизации и деятельности в соответствии с осознанием своих интересов. Толпа — это скопление разрозненных, атомизированных индивидов, которых связывает лишь то, что они оказались в сфере действия единого силового поля массовых коммуникаций. Их объединяет не столько их воля или даже настроения, сколько действие на них внешней по отношению к ним силы, стремящейся по-своему организовать их, чтобы сделать управляемыми. Эти внешне социализированные, но по сути раз-

См.: Пелевин В. Generation «П». М, 1999. С. 228.

56

общенные человеческие атомы, внутренне клишированные до безликости, хотя внешне сколь угодно разные, образуют, в терминологии Московичи, «толпу на дому»¹. Средства массовой коммуникации, включая СМИ, массивизируют людей и в то же время разобщают их, поскольку вытесняют традиционные непосредственные контакты, собрания, встречи и т.п.,

заменяя личное общение телевидением или компьютером. В конечном счете получается так, по словам Московичи, что каждый оказывается в составе вроде бы и невидимой, но вездесущей массы.

Человек все чаще представляет себе действительность не в соответствии со своим личным восприятием, а через отражение ее в СМИ, через образ этой действительности, сформированный ими. Но и эту, «отредактированную» СМИ, действительность человек фактически воспринимает не сам, ибо и он «пересоздан» манипуляциями СМИ, поскольку техномодификации подвергается не только действительность, но и восприятие человека. Возникающие и меняющиеся изображения, ракурсы и т.п. не просто удерживают внимание зрителя, а навязывают ему определенную скорость переключения ракурсов, ритм и характер восприятия. Таким образом, вниманием воспринимающего, его распределением и организацией управляет техномодификатор. Пребывание в подобном управляемом состоянии, когда виртуальная толпа массовых людей одновременно впитывает внушенное с экрана содержание, В. Пелевин именует «опыт коллективного небытия»². СМИ активно вторгаются в подсознательные структуры человека, используя символику, имеющую опору в глубинах подсознательного. Комбинируя сознательные и подсознательные воздействия, они создают и активно распространяют социальные мифы - культурную форму описания и объяснения действительности, получившую новое бытие в XX в. Совокупность мифов, трансформирующая систему представлений и мотиваций личности, выступает как тотальное средство модификации представлений о жизни у управляемых мифами людей. Таким образом, создается способ управления жизнью через сознание, которое наполняется смысловыми матрицами, оживающими в нужных идеях и образах. Наполнение, структурирование, организация со-

¹ *Московичи С.* Указ. соч. С. 239.

² *Пелевин В.* Указ. соч. С. 105.

57

знания становятся специальным видом властных технологий: меняя одну матрицу на другую, можно заменить содержание «жизни», протекающей в заданных матрицей рамках.

Совокупность управляющих мифов не только внушает определенный тип поведения, но и программирует определенный-тип мышления. Создаваемые СМИ мифы тиражируются, выдаются за истинную реальность, заменяя собой исходную реальность в сознании человека. Эта искусственная реальность трансформирует сходным образом одновременно для больших масс людей всю систему традиционных способов восприятия и мышления. Люди «входят» разными в пространство такой мифопорождающей «машины», но выходят одинаковыми, причем одинаково близкими, ибо лица становятся отражением общей идеи, заложенной в эту «машину».

Информационные технологии — это новый тип отношений человека и общества с техникой, которая прежде только служила человеку, копируя, дублируя, продолжая его деятельность, а теперь активно вторгается в его жизнь. Информационные технологии /создаются человеком, но по мере своего усложнения они способны как бы приобретать независимость, а логика их функционирования по-новому объединяет общество и создает новые условия, контекст и возможности управления.

Как и любое достижение науки и техники, человек может обратить во вред себе и собственному существованию информационные технологии, о чем свидетельствуют так называемые информационные войны, порожденные реальностью XX в. Эта война нового типа сводится к индоктринации специально организованной информации в сознание объекта.

Особую роль в информационной войне играют СМИ и массовая культура как канал влияния на массовое сознание. Можно сказать, что система манипулирования сознанием с помощью масскульты по сути является формой информационной войны, которая ведется за власть над умами и душами современного массового человека.

Современный массовый человек и современная массовая культура обусловлены друг другом. Глядя на свое отражение в зеркале массового искусства, массовый человек перестает ощущать собственную малость и незначительность, ибо убеждается, что он такой, «как все».

Современный масскульт легитимирует мир маленького человека и его маленькие повседневные ценности, и,

привычно потребляя массовую культуру, человек уже не замечает тривиальный и нетворческий характер и собственной жизни, и самой массовой культуры. Ложность соотношений с реальной жизнью порождает ложное сознание, человек как бы лишается духовного измерения в своем восприятии жизни и не имеет аутентичных ориентиров. Потребительство, становящееся доминантой жизни, определяет его отчуждение от творчества. Даже если человек не осознает этого, такая отчужденность ощущается им как неполнота жизни, порождает смутную неудовлетворенность, выливающуюся в поиск сомнительных компенсаций в виде острых, жестоких зрелищ, необычных переживаний и приключений и т.д. Таким образом, духовное потребительство, заменившее творческий дух, выливается не просто в культурную апатию, но в апатию агрессивную: человек все время чего-то требует от мира, но ничего не дает ему сам; он только расходует сконцентрированный в культуре труд множества предшествующих поколений. Но, как пишет Х. Ортега-и-Гассет в «Восстании масс», «все эти легко достижимые блага держатся на определенных и нелегко достижимых человеческих качествах, малейший недобор которых незамедлительно развеет прахом великолепное сооружение»¹ наличной культуры. Массовый человек поглощает и потребляет все, что может предоставить ему общество, полагая, как упрекает его Э. Фромм, что «мир — это один большой объект для удовлетворения нашего аппетита»². Удобная инфантильность не позволяет сформировать серьезное адекватное отношение ко многим жизненно важным вопросам, даже собственную жизнь потребитель часто не столько проживает, сколько имитирует стереотипы, предлагаемые масскультом.

Демократизм массовой культуры является мнимым. Культура для всех — это лишь безразмерность критериев, неопределенность оценок, однородность вкусов. Как справедливо отмечал поэт М. Волошин, «если для мира материального принцип демократизма верен и необходим, то настолько же для мира духовного необходим принцип аристократизма...» В принципе «искусство для всех» он усматривал ложный демократизм, ибо в этом ему ви-

¹ Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 319.

² Фромм Э. Душа человека. М., 1992. С. 155.

делось требование уравнивания роста мастера с уровнем преобладающего в массе неразвитого вкуса и невежества; настоящее искусство не может и не должно быть «общедоступным», оно должно быть «для каждого», но отнюдь не «для всех». Русский философ К. Леонтьев писал, что в подобном царстве стандарта, одномерной середины тонет все изящное, глубокое, выдающееся, все поглощается мещанством и сводится к скудному и ограниченному удобству восприятия.

В современном масскульте исчезает стимулируемая настоящим искусством мотивация к внутреннему развитию. Новую разновидность социального человека, ищущего и в искусстве лишь прагматической пользы, философ и социолог Г. Маркузе назвал «одномерным человеком». Пошлость и усредненность мировосприятия такого человека приводят к искаженным формам самоутверждения, в частности к желанию снизить то идеальное, высокое, что массовый человек еще может наблюдать в жизни или видеть в подлинном искусстве, но что сам не способен чувствовать. Деромантизация и дегероизация взгляда на жизнь становятся основой дегуманизации человеческих отношений и чувств, снижения самого образа человека. Масскульт снижает планку любой идеи, любой проблемы, любого явления до уровня своего потребителя, тем самым лишая и человека, и действительность их истинного уровня и значения.

В то же время, исследователь глубин человеческой психики З. Фрейд писал, что человеку необходим герой, который, будучи верен своей миссии, способен приподнять целый пласт человеческой жизни. Образ героя в искусстве — это свидетельство возможности человеческой природы и человеческого духа подняться над соображениями сиюминутной выгоды и обыденной суестьи, явить истинную сущность Человека, богатство его личности, и у человека должно быть сформировано представление о своих вершинах как о точке отсчета в оценке собственных проявлений.

В современном обществе, в котором во многом разрушены традиционные культурные ориентиры и ценности, сообщающие истинный масштаб жизни и личности, массовый человек

не только не ощущает какой-либо своей культурной или нравственной недостаточности (вспомним Шарикова из «Собачьего сердца» М. Булгакова), но, напротив, он наиболее удачно вписан в куль-

60

турный «интерьер» общества, приспособлен к нему. Создание социально-психологической основы для формирования нового агрессивного мещанства составляет главную опасность массовой культуры, если ей будет позволено вытеснить истинную высокую культуру и утвердить свое «право» на безграничную деградацию.

§ 3. Массовый человек: свойства и характеристики

Рассмотрим основные характеристики формируемого информационным контекстом типичного массового человека. Культурным контекстом, в рамках которого протекает его формирование и одновременно направленная деформация его сознания, является постмодернистский дух современной культуры с характерным для нее способом оценки и истолкования действительности. Постмодерн специфически мозаичен. Это не «пространство шедевров», не некий культурный материк, который образован из достижений искусства прошлых эпох и имеет определенные линии развития и преемственности. Это как бы отдельные небольшие островки, образующие достаточно случайные причудливые скопления, лишенные и центра, и вершин. Это некое смешение, подобие взвеси, где невозможно выделить ни приоритетов, ни общехлиний или идей. Это соединение вещей, не просто несовместимых, но как бы исходно разноместных, гетеротопных, по выражению французского философа и культуролога М. Фуко, т.е. таких, что их невозможно представить совместно пребывающими где-ли-бо. Это реализация всего того, что не нашло воплощения на прежних этапах развития культуры. В постмодерне развиваются новые формы восприятия и мышления, которые являются продуктом нового культурного Контекста, когда информационные технологии вышли на качественно новый уровень, а СМИ образовали единое информационное поле, позволяющее не только оперативно и тотально воздействовать на массовое сознание, но и контролировать его функционирование.

Постмодернистская культура с ее всесторонним эклектизмом является, с одной стороны, хаосом, в котором принципиально смешаны ценности и ориентиры и нет центрирующей, связую-

61

щей картину мира оси, а с другой — организованным хаосом, ибо в определенном состоянии его поддерживает некая организующая и воспроизводящая сила, которая его создает и управляет его внутренним движением. Прежде подобную управляющую группу называли элитой. Однако и ее роль, и задачи, и даже состав претерпели значительные изменения. Прежняя элита существовала как своего рода оппозиция «массе» и представляла собой более высокий уровень социальной стратификации, прежде всего в культурно-духовном отношении. Элита считала себя призванной способствовать повышению культурного уровня народных масс, создавала программы формирования всестороннего развития личности и, наконец, сама являла образцы культурной деятельности, пропагандировала и поддерживала высокое искусство. Сейчас так называемая элита противостоит массе не в культурном отношении, а лишь в обладании властью. Нынешняя элита не может служить образцом в культурном отношении и не испытывает чувства ответственности перед народом. Буржуазные отношения с их принципом всеобщего равенства перед деньгами привели в элиту того же массового человека, но более успешного, более активного и удачливого, чем остальные.

По сути, сегодняшняя элита по своему мышлению представляет собой группу массовых людей, но оказавшихся в силу ряда причин (как лично обусловленных, так и случайных, особенно в нашей отечественной действительности) в составе некой управляющей группы, состоящей из политиков, финансистов, менеджеров самого разного профиля и уровня (от чиновников транснациональных корпораций до президентов), а также руководителей различных форм массмедиа, которые одновременно и входят в эту управляющую группу, и сами наняты ее верхушкой для обслуживания ее интересов. И если раньше масса по отношению к элите выступала как опекаемая ею, то теперь — только как управляемая. Поэтому новая элита фактически сама заинтересована в ухудшении «качества» людей, ибо толпой легче управлять.

В современном контексте утрачивается прежняя функция прежней элиты — быть заказчиком, создателем и носителем высоких образцов культуры, искусства, социальных отношений, политико-правовых норм и ценностей — тех высоких стандартов, к которым «подтягивалось» бы общество. Когда элита превраща-

62

ется в объект управления, особенно осуществляемого извне, как произошло у нас, это означает ее конец. Утрата социальных вертикальных векторов подразумевает и утрату главного духовного вертикального вектора — истинной духовности и подлинной религиозности.

Своеобразное философское обоснование подобной онтологии дает немецкий философ Г.Х. Гадамер. Утверждая равнобытийность объекта и его отображения (в любой форме — идеальной или материальной), Гадамер тем самым как бы легитимизирует уравнивание того, что создано природой или Богом, и того, что создано человеком, который сам является творением. Отсутствие грани между творчеством Бога и творчеством его же творения означает отказ от духовных, трансцендентальных измерений бытия и принятие принципиально безбожеской культуры плоскости. Вся постмодернистская культура, не идущая вглубь, но цитирующая, пародирующая и перетолковывающая культурные достижения прошлых времен, является, по словам современного философа-постмодерниста Ж. Делёза, «культурой поверхности»: она не умеет ни дифференцировать, ни синтезировать новый смысл. Действительно, массовый человек, жизненной функцией которого становится принципиальное и радикальное потребительство, способен осваивать пространство вширь, по поверхности: он утратил истинные импульсы подлинного развития, импульсы внутренние, глубинные и идущие в глубину.

Характерной особенностью духовной атмосферы в современной культуре, определяющей тип плоскостного современного восприятия и мышления, становится всепроникающий юмор.

Поверхностный взгляд замечает лишь видимые несообразности или несоответствия.

Массовый уровень цинично предаёт осмеянию действительность, которая тем не менее принимается им такой, какой она есть. В конечном счете довольный собой и жизнью человек остается с той действительностью, которую он сам же осмеял и унизил. Это глубинное неуважение к себе пронизывает все отношение человека к миру и все формы его проявления в мире. Где смех, замечает французский философ-интуитивист А. Бергсон, там нет сильных эмоций, а если смех присутствует везде, то это и означает, что человек уже не присутствует всерьез даже в собственном бытии, что он в известном смысле виртуализировал самого себя.

63

Действительно, чтобы разрушить что-то в реальности, надо прежде разрушить это в своем собственном сознании, низвести, унижить, развенчать как ценность. Смещение ценности и неценности отнюдь не безобидно: оно дискредитирует ценность, так же как смещение истины и лжи превращает все в ложь. В самом деле, разрушать всегда легче, чем создавать, вносить порядок и гармонию.

Подобная духовная атмосфера сложилась в России в начале XX в. А. Блок в своем эссе «Ирония» писал, что перед лицом разлагающего смеха, проклятой иронии все оказывается равно и равновозможно: добро и зло, Беатриче Данте и Недотыкомка Сологуба; все смешано, как в кабаке и мгле: преклонить колени перед Недотыкомкой, соблазнить Беатриче¹... Все уравнивается в правах, все подлежит осмеянию, и нет никаких святынь или идеалов, которые оставались бы неприкосновенными, ничего святого, что человек бы оберегал от вторжения «юмористического восприятия».

Блок называет эту убийственную иронию болезнью личности, пораженной индивидуализмом, при котором дух вечно цветет, но вечно бесплоден. Однако индивидуализм отнюдь не означает становления индивидуальности, личности; на фоне процессов омассовления это означает рождение толп, состоящих из людей-атомов, где каждый один и сам по себе, но во всем подобен другим. Личность, как известно, представляет собой системное и целостное образование, не сводимое к какой-либо одной стороне проявления человека или какой-либо конкретной форме его социального поведения. Массовая культура фрагментирует личность, лишая ее целостности, и сужает ее ограниченным набором стереотипных проявлений, которые все с меньшим основанием можно считать поступками. Происходит процесс од-

новременно и омассовления людей, и распада их общности, которая может основываться на взаимодействии личностей, но не на их изоляции. О разрушительной силе индивидуализма еще в XIX в. писал великий русский философ Вл. Соловьев: «Чрезмерное развитие индивидуализма в современном Западе ведет к своему противоположному — к всеобщему обезличению и опощлению. Крайняя напряженность личного сознания, не находя себе

¹ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 346.

64

соответствующего предмета, переходит в пустой и мелкий эгоизм, который всех уравнивает»¹. Это новое явление современного общества — толпа атомов, особо-отдельных, но одинаково неразличимых. Человек без лица — в массе таких же, как он сам, и в то же время он один — один на один со своим телевизором, своей газетой, которые не оставляют его с самим собой.

¹ Индивидуализм без индивидуальности предстает в обычном его выражении как массовая мещанская психология. Яркий портрет человека с массовой психологией дан А. и Б.

Стругацкими в фантастической повести «Второе нашествие марсиан (записки здравомыслящего)». Марсиане пытаются навязать свои правила жизни землянам. Обыватель, усматривая в этом выгоду для себя, готов с этим примириться и даже найти этому оправдание. «Экая жалость — цивилизацию продали за горсть медяков, — говорит он. — Да скажите спасибо, что вам за нее дают эти медяки!.. Вы называете это рабством, а всякий разумный человек полагает это обыкновенной торговой сделкой, которая должна быть взаимовыгодной».

Само отношение к человеку, как и его собственная самооценка, основывается не на наличии у него каких-либо общественно ценных способностей, достоинств и их проявления, а на величине спроса, которым он или его способности пользуются на рынке. Человек предстает не как личность, имеющая самостоятельную ценность, а как товар, имеющий свою цену, как и все остальные товары на рынке. Человек и сам начинает относиться к себе, как к товару, который следует продать по возможно более высокой цене. Чувства самоуважения становятся недостаточно для уверенности в себе, ибо человек начинает зависеть от оценки других людей, от моды на его специальность или способности. Рыночная ориентация, как утверждал Э. Фромм, искажает структуру характера человека; отчуждая его от самого себя, она и лишает индивида его индивидуальности. Христианский Бог любви терпит поражение от рыночного идола наживы².

Индивидуализм как деиндивидуализация насаждается сознательно, поскольку современное общество нуждается в максимальной-

¹ Соловьев В.С. Три силы // Соловьев В.С. Соч.: В 2т. М., 1989. Т. 1.С.25.

² См.: Фромм Э. Психоанализ и религия // Э. Фромм. Иметь или Быть? Клев, 1998.С. 83.

65

но одинаковых, схожих людях, которыми проще управлять. Рынок так же заинтересован в стандартизации личностей, как и товаров. Стандартные вкусы легче направлять, дешевле удовлетворять, легче формировать и угадывать. Массовый человек становится все более опустошенным при всем многообразии и яркости внешнего наполнения его бытия, все более внутренне безликим и бесцветным при внешней претенциозности «оформления» его присутствия в мире — его потребностях, запросах и т.п. Предприимчивый и инициативный массовый человек в действительности все менее способен к самостоятельному решению проблем: как отдыхать, ему советует туристское бюро, как одеваться — определяет мода, кем работать — рынок, как вести себя — имиджмейкер, как жениться — астролог, как жить — психоаналитик, и т.д. Походы в консерваторию или картинную галерею заменяет шоппинг, все более становящийся теперь самостоятельной формой отдыха, времяпрепровождения. У человека остается все меньше действительного, настоящего досуга, наполненного размышлением, общением с самим собой, становлением собственной души, ее осознанием и воспитанием. Не зря все религиозные системы, придавая большое значение духовному совершенствованию человека, отводили столь значительное место для духовной «праздности», ибо только тогда человек мог возвращать свою личность. В современном обществе досуг практически поглощен принудительным развлечением с помощью ТВ и различных шоу-программ. Широко поставленная и заманчиво обставленная индустрия развлечения отвлекает человека от реальной жизни с ее проблемами, от себя, от других.

Рынок предъявляет массовый спрос на простую идеологию, понятную, может, немного глуповатую, но дающую простые и понятные ответы, простые объяснения и рецепты, создающую хоть какую-то уверенность и определенность. Так, в современной культуре получил популярность фрейдизм, вернее, некоторый его поверхностно-схематизированный вариант, предлагающий иллюзию простого истолкования многих сложных проблем жизни; там же, где каких-либо комплексов изначально и не было, они искусственно навязываются, ибо обещают возможность легкого понимания ситуации или введения ее в рамки общепонятного «как у всех» и «как обычно». Подобный способ достаточно одностороннего способа объяснения многосложной жизни неявно, но постоянно предлагается зрителю, например, в распространен-

66

ных у нас многочисленных бразильских сериалах (в частности, в сериале «Во имя любви» очень прямолинейно и примитивно истолковываются все выведенные З. Фрейдом комплексы) или дешевых западных мелодрамах.

В современном обществе речь идет именно об использовании философии Фрейда, но не о внимании к ней как к способу истолкования жизни и культуры. Если его философия строилась на утверждении, что культура подавляет и под культурными формами прячет в обществе сексуальность, свободное проявление которой угрожает его спокойствию, то в современной массовой культуре сексуальное, напротив, всячески культивируется и провоцируется. При этом соответствующая информация модифицируется и подгоняется «под рост» интересов обывателя, которому, например, интереснее «донжуанский список» А. Пушкина, чем сами его произведения.

Таким образом, проблема пола в массовой культуре также девальвируется, измельчается. Пол уже не осмысливается как форма биосоциального ритма организации культурной жизни человека, отражающей основополагающие космические ритмы «инь—ян», а его проявления не предстают ни как буйство природной стихии (как в романтизме), ни хотя бы как куртуазная игра. Само чувство любви утратило высокий трагедийный накал, который позволял видеть в ее силе действие рока или проявление гения рода (А. Шопенгауэр), или неистовый разрушительный порыв созидания (испанский философ и поэт М. Унамуно), таинство, как у Вл. Соловьева или В. Розанова (о каких таинствах может идти речь в контексте телепередачи «Про это»). Здесь «планка» также снижена до плоского юмора и всепроникающей и вездесущей, но импотентной эротики, ибо любовь заменена упрощенным механизированным ритуалом модульных отношений, в которых действуют не столько люди, сколько функции. Поскольку функции являются типовыми и временными, то и партнеры взаимозаменяемы, так как скроены по стандартным лекалам безличностного массового человека. При этом женское начало унижается, женщина все настойчивее превращается из субъекта в объект сексуальных интересов, редуцируется в предмет потребления; мужское начало примитивизируется, а мужчина редуцируется к нескольким силовым функциям. Недаром в западной критике массовой культуры присутствуют феминистские мотивы осуждения масскультуры-ской практики стереотипизации образа женщины.

67

Замена человеческих отношений психотехнологическими манипуляциями, кризис личности, феномен духовно-чувственной недостаточности человека, его атомизация представляются опасными симптомами деформации социальности. Культура замещается совокупностью социальных технологий, и происходящий процесс по сути становится процессом глубоко бескультурным, ибо внешняя цивилизованность все более расходится с подлинным смыслом культуры как явления, принципиально социального по природе и смыслу и духовного по содержанию.

Итак, мощный поток разрозненной, сумбурной, неорганизованной информации лишает человека возможности нормально размышлять, сопоставлять, анализировать. Эта совокупность сведений непрерывно меняется, трансформируется, составляя, как в калейдоскопе, то один, то другой узор. При той степени ин-форматизированности общества, которая существует сейчас, пишет Г. Тард, «достаточно одного пера для того, чтобы привести в движение миллионы языков»!. Современная экранная культура предлагает человеку

информацию—здесь и сейчас. Это, конечно, способствует выработке представления, так сказать, о текущем моменте, но человек разучается держать в голове долговременную перспективу, строить ее. Еще в 1964 г. Г. Маркузе в книге «Одномерный человек» обратил внимание на обусловленное экранной информацией формирование нового типа массового мышления, когда психика работает в режиме не осмысливающего восприятия, а импульсивного реагирования. В этом случае процессы происходят на досознательном уровне, информация не успевает осознаваться². Кроме того, коллажи и фрагменты монтируются так, что при всей своей красочности и даже выразительности не создают, а скорее разрушают целостное впечатление, формируют плоскостное, «комиксное» восприятие, вытесняющее привычку мыслить и переживать. Все исчерпывается ближайшей реакцией и быстро «растворяется», поэтому и вся художественная продукция должна быть «быстрорастворимой».

Характерное для постмодернистского типа повествования растекание по поверхности создает ощущение погружения в некую зыбкую субстанцию мысли, линия развития которой теряется в уточнениях и отступлениях настолько, что подчас забывается,

¹ Тард Г. Мнение и толпа // Тард Г. Психология толп. М., 1998. С. 308.

² Marcuse G. One-dimensional Man. L., 1964.

68

ради чего затеян весь разговор; зачастую этим затяжным вступлением в проблему все и ограничивается. Нередко процесс мышления подменяется процессом «узнавания» очередного мифа, предлагаемого массовым искусством, и актуализацией заданного переживания его. Практически вся реальность культурной жизни современного массового общества оказывается состоящей из мифов социально-художественной природы. Действительно, основные сюжеты масскульта можно отнести скорее к социальным мифам, чем к художественной реальности. Мифы выступают как своего рода симулякры: политические мифы — симулякры политических идеалов, мифы в искусстве — симулякры жизни, которая представлена не через художественное мышление, а через систему накачанной коммерческой энергией условных социальных схем. Массовизация разъедает все типы сознания и все виды занятий — от искусства до политики, вызвав на арену социальной жизни особую генерацию дилетантов по профессии.

Как полагал французский философ и культуролог Р. Барт, миф — это всегда альтернатива реальности, ее «другое». И создавая новую реальность, миф постепенно замещает ее. В результате существование реального противоречия не изживается, человек начинает воспринимать настоящую реальность через систему мифов, созданных масскультом и СМИ, и эта система мифов кажется ему новой ценностью и подлинной реальностью. Современная система мифов выполняет роль адаптированной к современному массовому мышлению идеологии, которая пытается убедить людей в том, что навязываемые им ценности «правильнее» жизни, а отражение жизни более правдиво, чем сама жизнь.

В этой ситуации непоправимый урон наносится прежде всего художественно-эстетической культуре. Еще великий И. Гёте отмечал, что массовому сознанию всегда важнее *что*, а не *как*. Иными словами, художественная форма, всегда бывшая достоянием высокого, элитарного искусства, теперь, практически в отсутствие его, перестает быть отличительным признаком искусства вообще. Здесь уместно вспомнить слова Л. Выготского, утверждавшего, что именно форма и «есть то, что отличает искусство от неискусства»¹.

¹ Выготский Л. С. Психология искусства (анализ эстетической реакции) // Симпозиум по структурному изучению знаковых систем: Тезисы докладов. М., 1962. С. 119.

69

Обедняется не только художественная форма, но и форма человечности. Массовая культура предлагает суррогаты чувств: в спорте жизнь заменяется переживанием чужих страстей, в кино — страстей вымышленных. Современный ритм и прагматичность жизни окончательно обедняют переживания, и результатом становятся не только карманные адаптации произведений классиков, но и утрата эстетических «чувствительных» способностей, что ведет к торжеству прагматизма, примитивизации и обесцвечиванию восприятия мира, к банальности и бескрылости мышления. Человек все меньше различает оттенки смысла и переживания, и, возможно, наступит время, когда сбудется мечта героя из антиутопии Е. Замятина «Мы»: человек станет машиноравен.

Не извечные, традиционные ценности человека — знания, любовь, добро, вера — становятся детерминирующим фактором современной реальности, а информационные технологии, которые проникают во все сферы — от частной жизни до международных отношений. Сложившийся социально-политический и культурно-психологический контекст господствующей культуры определяет характерные черты массивированной личности. К ним можно отнести социальную дезориентированность относительно ценностей и приоритетов даже жизненно важного плана (цель и смысл жизни, жизненный идеал и т.д.). Из-за одновременного распространения противоречивых, порой взаимоисключающих суждений сознание индивида погружено в «бульон» «непроваренной» и взаимонесовместимой информации, что затрудняет адекватную ориентацию, порождает безразличие, апатию, анархичность настроений. Следствием этого является психическая неустойчивость, некритичность, легковерие, внушаемость. У массового человека понижена способность к рассуждению, на него большее впечатление производит не аргументированный и обоснованный анализ, а энергичное, уверенное, пусть и легковесно бездоказательное утверждение: подчиняя волю, оно снимает с человека необходимость принимать самостоятельное решение, а следовательно, и нести ответственность. Массовый человек нередко бывает сентиментален, однако в то же время он не чувствителен к чужой боли, не склонен (в известной мере вследствие частичной атрофии эстетических чувств и способностей) к сопереживанию, эгоистичен, равнодушен к мнению, достоин-

70
ству и даже жизни другого человека. Похоже, будто утрачен какой-то особый нерв, отвечающий за чувство причастности к самому человеческому роду, и эту свою связь с ним человек уже не ощущает.

В плане своего культурного проявления массовый человек характеризуется специфическим типом восприятия, порождаемым опытом жизни в контексте массовой культуры. Конвейеризация самого художественного производства, разбиение его на отдельные технологические операции, как в любом другом производстве, привели к подмене его духовно-смысловой значимости зрелищно-техническим совершенством. Самыми актуальными на ТВ, куда наиболее продвинулись информационные технологии, стали разного рода шоу, где человек развлекается, не напрягаясь, ибо здесь самым большим мысленным усилием для него является выбор между уже сформулированными точками зрения, которые, как правило, различаются довольно несущественными деталями.

Преобразование массового искусства в технический эрзац культуры нивелировало собственно художественный вкус, а плоскостное восприятие, сформированное экранной (а не книжной) культурой, ослабило способность к размышлению, глубинным ассоциациям, перспективному воображению. На этом фоне психологи отмечают снижение способности к концентрации, следовательно, к умению и способности сосредоточения (а значит, к обучению), т.е. разрушается основа, на которой возможно формирование глубоких устойчивых чувств, способности сопереживания и т.п. Замену идеалов и ценностей стандартами и модой можно рассматривать как следствие разрушения способности к долговременному, перспективному построению мыслительно-образных программ, что формирует упрощенный, вульгаризованный взгляд на действительность, который к тому же деромантизирован даже у молодежи. В целом массовый человек отличается меньшей степенью подавления бессознательного, ибо компоненты массовой культуры воздействуют на «подпольные» пласты психики, на иррациональную составляющую души, которая находится вне постоянного контроля сознания. У такого человека легко высвобождаются инстинкты, ослаблены моральные запреты, он руководствуется простейшими, сиюминутными стимулами и мотивами, импульсивен, переменчив, способен лишь к относительно краткосроч-

71
ным программам действия. Особенностью массового человека становится то, что он не только отвлекается от отвлеченных умственных усилий, но и часто предпочитает иллюзии, правда ему безразлична, особенно если она ему неудобна и разрушает состояние спокойного полусна, в котором он пребывает. Такое состояние представитель американской трансперсональной психологии Ч. Тарт называет согласованным (координированным) трансом¹, считая это разновидностью измененного состояния сознания в отличие от сознания, полностью

осознающего себя.

Многое из того, о чем шла речь выше, часто просто форма защиты от нарастающего потока разного рода и вида информации, перед которым сознание ставит заслон, который нередко проявляется в неадекватных формах. Крайними формами выражения защиты от современного контекста информационного общества становятся изоляционизм и эскапизм, наркотики и секты, уход в виртуал, самоубийства, если человек не нашел иной формы спасения.

Массовое сознание имеет внутренние устойчивые компоненты — общие установки, ценности, ориентации, мотивы и внешние, подвижные проявления в виде массовых настроений, отражающих динамику состояний массового сознания. Тот, кто имеет возможность влиять на эти настроения, формировать или регулировать их, тот фактически управляет течением субъективной психической жизни масс. «Охватывая значительные количества людей, массовые настроения оказываются именно тем механизмом, который обеспечивает политико-психологическую интеграцию... и играет роль своеобразного «спускового крючка», как бы включающего, инициирующего, а затем регулирующего то или иное политическое поведение»².

Бессвязность мышления и фрагментарность модели мира, складывающейся у массового человека, позволяют навязать ему нужную систему мифов, по которым человек будет выстраивать свою реальную жизнь и оценивать ее. Социальные психологи отмечают повсеместную дебилизацию населения — у нас, в США, в Европе, что расценивается как результат тотальной политики формирования массового человека.

Сознание массового человека насквозь структурировано немногими, настойчиво внедряемыми в него утверждениями, ко-

¹ См.: *Tart Ch. Waking up*. Boston, 1986.

² *Ольшанский Д. В.* Массовые настроения в политике. М., 1995. С. 5.

торые, бесконечно транслируясь средствами информации, образуют некий невидимый каркас из управляющих мнений, установлений, ограничений, определяющий и регламентирующий реакции, оценки, поведение публики. Как замечает английский социолог М. Арчер, «информационный человек» (так вполне можно назвать массового человека информационного общества) — это всего лишь гуманоид, информатизация же — всего лишь соответствующий современной фазе развития вариант позитивизма¹.

Массовый человек, появившийся как продукт информационного общества, в результате модификации его сознания становится условием сохранения и воспроизведения этого общества, ибо поддерживает и воспроизводит и систему ценностей, и систему власти. В этом назначение массового человека и причина культивирования его характерных качеств правящей элитой. Происходит как бы самоорганизация и самоуправление общества в результате сращения человека и информационных сетей в единых технологиях общей системы. Специфичность данного этапа развития общества в том, что, возможно, впервые складывается некий искусственный социотехнический организм, функционирующий как естественный, телом которого является социум, сознанием — совокупность информационных технологий, а массмедиа выполняют функции нервной системы.

Развивающийся диалог со становящейся все более умной машиной требует от человека вполне определенных качеств для сохранения своего превосходства и «удержания командных высот»: гибкости интеллекта, высокого творческого потенциала, свободы и эвристичности мышления, незаурядных волевых качеств, чтобы все это иметь и развивать. А современное информационное общество с установкой на формирование управляемой массы требует от человека и воспитывает в нем противоположные качества. Массовый человек не сможет справиться с проблемами, возникающими в современном обществе. Поэтому, во-первых, «феномен тотальной пассивизации человека»² означает опасность для общества в условиях все менее предсказуемого его развития. Во-вторых, сама характеристика массового человека обещает

¹ См.: *Archer M. Theory, Culture and Postindustrial Society // Theory, Culture and Society*. 1990. Vol. 7. № 2/3. P. 97.

² *Симкин Г.Н.* Атомы поведения, или Этология культуры // *Человек*. 1990. № 1. С. 20.

лишь стагнацию однообразия, в то время как для развития культуры необходимо интегрированное многообразие и ее форм, и ее носителей. «Не нужно особой зоркости, чтобы

увидеть, сколько неповторимого должно будет погибнуть, если определяющей формой человека станет не высокоразвитый индивид, а множество похожих друг на друга человеческих единиц»¹.

Можно сказать, что массовый человек соединяет в себе два типа характера из выделенных Э. Фроммом четырех непродуктивных для общества: пассивного, эксплуататорского, накопительского и рыночного (в частности, «рыночный человек» - это тот, кто видит в себе самом товар, не имеет чувства самоидентичности, оценивает себя в зависимости от своей успешности, не имеет лица²). Массовый человек имеет рыночный и в то же время пассивный характер, т.е. он вдвойне непродуктивен для общества.

Сохранение ориентации на фатальное расхождение естественных потребностей развития общества и человеческого «материала» для его осуществления будет означать или безвыходность ситуации и обреченность социального организма, или установку на жесткую интеллектуальную стратификацию общества, преодоление его гомогенизации в заданных и управляемых пропорциях и направлениях. Но жесткая стратификация общества не имеет ничего общего с гласно формулируемыми демократическими пожеланиями и установками, так же как и реально осуществляемая его гомогенизация. В любом случае интересы правящей группы расходятся с интересами естественного развития общества, а может быть, и с выживанием человека в его традиционно понимаемых характеристиках и с сохранением его природы.

Таким образом, массовый человек становится объектом управления, он перестал быть автором даже собственной жизни, поскольку утратил творческий потенциал, а также способность и желание его реализовать. Массовый человек не является и автором массовой культуры: ее создает не он, но для него—другие, те, кто ставит целью управлять массами и писать для них «содержа-

¹ Гвардини Р. Конец Нового времени // Феномен человека: Антология. М., 1993. С. 269.

² См.: Фромм Э. Психоанализ и этика. М., 1993.

74

ние» и образ их жизни. Сам массовый человек оказывается лишь пленником и данником массовой культуры.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. В чем отличие информационного общества от предыдущих форм общества традиционного?
2. Почему и как информационное общество создает предпосылки для формирования массового сознания?
3. В чем сущность процессов омассовления современного общества и массификации общественного сознания?
4. В чем причины появления и становления массового человека как особого социального феномена?
5. Характеристики массового человека.
6. Каковы положительные и отрицательные черты массового человека и в чем опасность утверждения подобного типа массовой психологии?

ЛИТЕРАТУРА

Веблен Т. Теория праздного класса. М., 1984.

Гвардини Р. Конец Нового времени // Феномен человека: Антология. М., 1993.

Данем Б. Мыслители и казначеи. М., 1960.

Зиновьев А. А. На пути к сверхобществу. М., 2000.

Лебон Г. Психология толп. М. 1998.

Мережковский Д. С. Грядущий Хам и др. статьи // Мережковский Д.С. Эстетика и критика: В 2 т. Т. 1. М., 1994.

Московичи С. Век толп. М., 1998.

Новая постиндустриальная волна на Западе: Антология. М., 1999.

Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс // Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия культуры. М., 1991.

Симкин Г.Н. Атомы поведения, или Этология культуры // Человек. 1990. № 2.

Соловьев Вл. Три силы // Новый мир. 1989. № 1.

Страссман П.А. Информация в век электроники. М., 1987.

Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого «Я». М., 1925.

Фромм Э. Адольф Гитлер: клинический случай некрофилии. М., 1992,

Фромм Э. Душа человека. М., 1992.

Фромм Э. Психоанализ и религия // Фромм Э. Иметь или Быть? Киев, 1998.

Фромм Э. Психоанализ и этика. М., 1993.

Хейзинга И. Задачи истории культуры // Хейзинга И. Homo Ludens. Статьи по истории культуры.

Ясперс К. Философия в будущем // Феномен человека. М., 1993.

75

Archer M. Theory, Culture and Postindustrial Society // Theory, Culture and Society. Cleveland, 1990. Vol. 7. №2/3.

Castells M. The Information Age: Economy, Society and Culture. Maiden; Oxford, 1996. Vol. 1-3.

Gans H.J. Popular culture and high culture. An analysis and evaluation of taste. N.Y., 1974.

Marcuse G. One-dimensioned Man. L., 1964.

Tart Ch. Waking up. Boston, 1986.

МАССОВОЕ ОБЩЕСТВО В РОССИИ

§ 1. Предварительные замечания

Темы массового общества и массовой культуры очень актуальны для современной России.

Общество испытывает шок от столкновения с массовой культурой в ее западном, «вестернизированном», варианте. Обозначился разрыв между развитием теории и запросами социальной практики, даже сами термины «массовое общество», «массовая культура» пока не обрели устойчивого научного содержания. Практически не проводятся основанные на отечественных материалах фундаментальные научные исследования, которые давали бы целостную картину развития массовых процессов в прошлом и в настоящее время.

Одной из главных среди множества проблем сегодня представляется проблема выяснения исторического, социально-культурного типа общества, сложившегося к настоящему времени в России. Когда начался и как проходил процесс формирования массового общества в нашей стране? В чем его особенности и отличие от процессов в странах Западной Европы, Америки, Азии? В данной главе делается попытка ответить на эти вопросы на основе типологического анализа массового общества и культуры в России.

Метод создания сравнительно-исторических типологий - мощное средство философского и гуманитарного научного познания. Вместе с тем это — очень широко распространенный прием непосредственного обобщения и оценки культурной практики, применяемый буквально всеми. Сами того не замечая, мы постоянно классифицируем и типо-логизируем наши повседневные наблюдения, жизненный опыт. Однако делаем это не всегда умело и последовательно, не вдумываясь в значения понятий, в результате чего подобные эмпирические типологии нередко сводятся к «навешиванию ярлыков». Научная типология - совсем другое дело. Принципы научной методологии «идеальных культурных типов» были разработаны в начале XX в.

77

выдающимся немецким философом и культурологом Максом Вебером. Он же первый применил свою методологию для анализа социально-культурных типов традиционного, современного, индустриального общества. Не будем подробно рассматривать эти проблемы, так как предполагается, что соответствующие знания студенты получили из курсов философии, социологии, истории. Кроме того, некоторые сведения можно почерпнуть из литературы, рекомендованной в конце данной главы.

Прежде всего уточним некоторые принципиальные моменты, связанные с пониманием сущности массовой культуры. По нашему мнению, понятие «массовая культура» не должно рассматриваться как оценочная эстетическая категория. Это не просто упрощенное или ухудшенное издание «высокой» культуры, а явление совершенно другого порядка. Вообще, в искусстве противоположность «высокого» и «низкого», элитарного и массового не является абсолютной. В массовой культуре можно выделить произведения, обладающие стилевыми признаками «высокого» или «низкого» жанров, но еще более ей присуще отрицание подобных противопоставлений, преднамеренное смешение стилей. Относя то или иное явление к массовому искусству, мы характеризуем не его художественный уровень (который, в принципе, может быть достаточно высоким) и даже не культурно-образовательный уровень аудитории, для которой оно предназначено, а тот общественный способ, каким оно создается, распространяется и используется.

Афоризмы Ф. Ницше, С. Кьеркегора, Т. Адорно, давших убийственные характеристики массового искусства как «искусства толпы», нисколько не приближают к пониманию сущности явления. По-видимому, в данном случае феноменологическая эстетика (как эстетика «индивидуального», «неповторимого») вообще бессильна, ибо массовая культура находится «по ту сторону

эстетического» — на стыке искусства, производства, политики, повседневной жизни¹. Массовое общество, в первую очередь, проблема социальная и антропологическая.

Различие между элитарной и популярной культурой выполняет очень важную функцию, а именно: функцию социального маркирования культурного потребления. Необходимость в таком потреблении возникает в развитом индустриальном, рыночном обществе, имеющем четкую социальную стратификацию, в ответ на потребность индивида

Bourdieu P. La Distinction. Critique sociale du jugement. P., 1979.

78

в самоидентификации и репрезентации. Это потребление выполняет прежде всего социально ориентирующую функцию, поскольку в таком обществе многие традиционные способы самоидентификации (этнические, кастовые, сословные, классовые и пр.) не эффективны. Важно не упускать из виду, что различия между элитарным и популярным не являются эстетическими, они не заданы раз и навсегда, а ежедневно воспроизводятся и создаются заново. Это особенно важно для социально-экономических и гюлитических элит, вынужденных каждый раз доказывать легитимность своих привилегий и претензий на власть. Именно так в большинстве европейских стран в середине XIX в. создавался «классический» репертуар литературы и музыки, основывались такие «элитарные» культурные учреждения, как симфонические оркестры, филармонии, художественные музеи и т.п. Очевидно, то же происходит и в современной российской культуре. Массы пытаются создать свою «элитарную» культуру, например компьютерную «Масяню», а элиты создают собственный масскульт.

Перефразируя известного польского ученого и писателя-фантаста С. Лема, можно было определить массовое общество как «сумму социальных технологий». Оно является, с одной стороны, результатом изменений в экономике, технике, средствах коммуникации, а с другой — источником инновационных процессов в политике, культуре, формах социального общения. *Массовая культура* — это и не культура в строгом, собственном смысле слова, а *та форма, которую принимает культурное развитие в условиях индустриальной цивилизации, в условиях массового индустриального общества*. Примечательными особенностями массовой культуры являются ее общедоступность, серийность, машинная воспроизводимость и то, что она создает собственный знаковый код — символическую надстройку над структурами реальной повседневной жизни, которая многими миллионами людей воспринимается как полноценный эквивалент самой реальности.

§ 2. От традиционного общества к массовому индустриальному

Вопрос о том, когда Россия начала вхождение в стадию массового индустриального общества, несомненно, является очень важным. Большинство исследователей склонно брать

79

за точку отсчета начало XX в. На наш взгляд, это не совсем верно фактически и совсем неверно по существу, ибо при таком подходе Россия искусственно выносится за рамки общемирового исторического контекста, противопоставляется Западу, где основы индустриальной цивилизации, как известно, начали складываться еще в середине XIX в. Для истории массовой культуры в России большое значение имел период 1840—1850-х гг., который можно условно назвать периодом социальных предчувствий и пророчеств.

Массового общества как такового в России еще не было, но мнение о нем, причем отрицательное, уже активно формировалось как результат наблюдений за соответствующими процессами в Европе. Именно в это время А.И. Герцен, испытавший острое разочарование от европейской демократической революции 1848—1852 гг., написал: «Новейшее и последнее слово европейской культуры - это образованный хам»¹. Тема обличения (буржуазной) мещанской пошлости, борьбы с обывательским сознанием сквозной нитью проходит через сочинения славянофилов, Н.Я. Данилевского, Ф.М. Достоевского. Конечно, не следует говорить о «антизападничестве» этих авторов, равно как и последующих русских писателей-романтиков, народников: они восставали не против западной культуры в целом, которую они на самом деле хорошо знали и высоко чтили, а именно против ее омассовленного варианта, которого они принять не могли.

Очевидно, в каждой национальной культуре, испытавшей потрясение от столкновения с феноменом массового общества, осмысление новых проблем начиналось с острой критики. Гипертрофированные негативистские оценки Герцена и русских «почвенников», по всей видимости, играли ту же роль, что и сочинения Ф. Ницше в Германии или поэтов-символистов во Франции, Х. Ортеги-и-Гассета в Испании. Российская специфика сказалась прежде всего в том, что такое «восстание» крупнейших представителей интеллигенции

«против масс» причудливо переплелось с демократическими, народническими иллюзиями в отношении будущего собственной страны. «Массе» противопоставлялся «народ», «народность». В результате сложился устойчивый отрицательный

¹ См.: Герцен А.И. Избранные философские произведения. М., 1948. Т. 2. С. 307-314.

80

стереотип «Запад — массовая культура — мещанство», который повлиял не на одно поколение русских социальных мыслителей и продолжает в какой-то мере действовать донныне. Следующий очень важный исторический период — собственно *зарождение массового общества*. (1880—1890-е гг.) — тесно связан с пореформенным промышленным подъемом в России, строительством заводов и железных дорог, формированием единого российского рыночного пространства, ростом национального и иностранного капитала. В этот период решающим фактором стало появление массового фабричного производства и массового потребителя. Создавались отрасли производства, обслуживающие новые (массовые) общественные потребности, например, «кузнецовский» фарфор, мебельные и бумагоделательные фабрики, мастерские по производству готового платья, винодельческие предприятия. При этом качественный уровень этих изделий был весьма высок, ничуть не уступал европейскому, что было засвидетельствовано на многих международных промышленных выставках и ярмарках (включая Нижегородскую). В художественных мастерских, открытых промышленником-меценатом С. Мамонтовым в Абрамцево, в Строгановском училище осваивались азы нового вида искусства — художественного проектирования — и зарождались первые отечественные школы дизайна. Появление дагерротипа и телеграфа сделало возможным выпуск многотиражных газет и иллюстрированных изданий. Данные процессы не насаждались сверху, а были вполне органичны, вырастали из толщи национальной жизни. Сначала происходили малозаметные, касающиеся только части городского населения, затем все более масштабные изменения во всех сторонах повседневной культуры — в стиле архитектуры и формах одежды, манере общаться, художественных вкусах публики и т.д. Например, излюбленным местом общественного проведения времени у мужчин становятся рестораны (трактиры), которых в 1880-е гг. было открыто великое множество. Во многих губернских городах России учреждаются частные (коммерческие) театры и появляются профессиональные актерские труппы. Распространяются образцы бульварной литературы — детектив, приключенческая повесть, любовный роман, поначалу переводные, а затем и собственной, российской выделки. У фабричной молодежи, купцов и мещан становятся популярными кадрили, полька, вальс. Возникают профсоюзы, спортивные

81

клубы, первые массовые политические и культурно-просветительские организации.¹ В конце XIX — начале XX в. заметным явлением в истории российской культуры стали массовые городские гуляния. Имеется много подробных описаний и графических материалов, запечатлевших пеструю картину ярмарочно-праздничной, карусельной, балаганной, театральной, сусально-вульгарной, бесшабашно веселой жизни горожан этого периода. Городская площадь, цирк, кинематограф превращались в любимые места народных развлечений. Появились новые моменты (пока еще временное, ограниченное ситуацией праздника): стирание сословных границ, небывалая зрелищность, синтез всех видов и стилей искусств, начиная с традиционного народного лубка и рашника до элементов заимствованной культуры, включая античную трагедию и комедию de l'arte. В условиях, когда технические средства массовой коммуникации были несовершенны, эти празднества являли собой «своеобразную форму массовой анонимной коммуникации в их непосредственно личном виде»¹. О том, какое глубокое впечатление они производили на современников, можно судить по мемуарам и реминисценциям в творчестве выдающихся деятелей русской культуры: А. Блока («Балаганчик»), И. Стравинского («Петрушка»), Б. Кустодиева, М. Добужинского, В. Мейерхольда и др. Открывалась новая эпоха, которая поначалу пьянила неожиданными, казавшимися безграничными возможностями самовыражения. Знаменательной чертой этой эпохи было появление множества манифестов: символистов и футуристов, К. Малевича, В. Иванова, А. Скрыбина. Художникам будто не хватало отшлифованного профессиональным мастерством средств выражения, и они стремились выговориться «с запасом» на всю последующую жизнь. Общее ощущение прилива творческих сил, соединенное с ностальгией по уходящей «великой» эпохе, создавало неповторимую духовную атмосферу, где одновременно сосуществовали и интерес к иконе, и движение художников-передвижников, и академизм, и «Мир искусства», и «Бубновый валет» с авангардом. Без учета этого момента нельзя правильно понять корни такого

¹ Яницкий О.Н. Социально-информационные процессы в обществе и урбанизация // Урбанизация, научно-техническая революция и рабочий класс. М., 1972. С. 52.

82

явления, как Серебряный век русской культуры и народнических иллюзий ряда ее деятелей. Литературные и художественные критики 1870—1880-х гг., прежде всего В.В. Стасов, четко зафиксировали исторический факт — появление в России *качественно нового зрителя, новой читательской и театральной аудитории*. В то время оценка данного факта была сугубо положительной¹. Авторы отмечали, что меняется социальная ориентация искусства: из салонного оно становится по-настоящему публичным, общезначимым; возрастает спрос на все виды художественной продукции и соответственно повышается социальный статус интеллигенции, уровень ее творческой и личной свободы. Однако потребности новой (массовой) аудитории были еще слабо изучены. Она порой удивляла критиков видимым отсутствием «здорового смысла» и эстетической «незрелостью». Например, когда в Москве одновременно проводились художественные выставки «академиков» и «передвижников», массовая публика предпочитала любоваться не сценами из жизни простого народа, а возвышенно-мифологическими сюжетами и историческими полотнами «академиков», выполненными в псевдоклассицистской манере. Публика желала не «правдивого», а «красивого» искусства.

Корифеи российской культуры конца XIX — начала XX в., за немногими исключениями, неверно оценивали значение собственной деятельности: фактически участвуя в создании массовой культуры, они полагали, что продолжают развитие традиций народного искусства. Отрезвление наступило после Первой русской революции 1905—1907 гг., когда выяснилось, что идеи «народа», «народности» утратили объясняющую силу, а приходящие им на смену понятия «класса», «партии» не оставляют места для романтической сентиментальности. Выплеск негативной социальной энергии, сопровождавший Первую русскую революцию, свидетельствовал о том, что ни «народ», ни «масса» не оставляют шансов на воплощение просветительских чаяний интеллигенции о народе-творце, народе-деятеле. «Новый русский человек», о котором в конце XIX в. говорилось с придыханием, повернулся пугающими сторонами своего облика, о которых поведали миру Ф.М. Достоевский, Т.П. Федотов, Ф.А. Степун и др. В этом чело-

¹ См.: Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России середины XIX века. М., 1991 (Введение, гл. 1,2).

83

веке явственно проступали черты нигилизма, зародыши тоталитарного «вируса». Российский массовый обыватель отличался от западноевропейского так же, как русский разночинец от степенного новоевропейского буржуа, полным равнодушием к историческим корням и традициям, духовной бездомностью, бытовой и социальной неустроенностью, страстным желанием прислониться к любой властной «силе», какой бы социально-политической окраски она ни была.

Российский философ и политолог А.А. Кара-Мурза обратил внимание на одну существенную особенность формирования массового общества в России¹. В начале XX в. в русской эмиграции активно обсуждался вопрос, почему при примерно одинаковых исходных политических условиях переход к буржуазности в Германии состоялся, а в России — нет. Разницу и не без оснований усмотрели в том, что в немецкой революции (при всех издержках) победила бюргерская законопослушность, в то время как в русской — «революционное историоборчество». По-видимому, законопослушность европейского человека была во многом обеспечена постепенным превращением культуры гражданского общества в массовую потребительскую.

С появлением индустриального общества современного типа культура объективно и неизбежно «омассовляется» и «понижается». Главный вопрос состоит в том, как низко она может опуститься: до уровня срединной культуры цивилизованного общества, характеризуемого устойчивостью правовых норм и рутинностью демократических механизмов и процедур, или «просядет» дальше — к беспомощным имитациям демократии и свободы, далее — к социальному хаосу и «войне всех против всех», что в качестве компенсации и приводит к варварской форме «коммунальной сборки» — тоталитаризму. Какую форму примет «восстание масс» (термин Х. Ортеги-и-Гассета) — нигилистического

взрыва на манер российской революции или гедонистического массового потребительства западного образца? Это зависит от того, образуется ли массовое общество после (и на базе) развитого гражданского общества или «без него». Если говорить о массовом обществе как об опоре цивилизации сегодня, то совершенно очевидно, что наиболее неустойчивая и опасная часть его находится там, где

¹ См.: *Кара-Мурза А.Л.* «Новое варварство» как проблема российской цивилизации. М., 1995. С. 114-120, 84

оно лишёно исторически сформировавшего гражданского «скелета»¹. Приходится с сожалением констатировать, что именно такое массовое потребительское общество без гражданского «скелета» сформировалось в России.

§ 3. Советская модель массового общества и культуры

После Октябрьской революции 1917 г., особенно в 1920—1930-е гг., процессы «омассовления» в обществе развернулись на качественно и количественно новой основе. При этом решающую роль сыграли два обстоятельства: первым из них явилось изменение общественно-политического строя и режима власти, провозгласившей себя «властью масс», рабочих и беднейших крестьян. В отличие от западной массовой культуры, опиравшейся в основном на средний класс и выражавшей его потребности, в Советской России массовая культура социально ориентировалась на потребности «нижнего класса». Отвергался набор ценностей западного общества — достаток, индивидуальный успех, комфорт, благополучие семьи, стабильность, порядок, кото'рые были объявлены исторически бесперспективными, «мещанскими». Но этот тип массовой культуры был густо замешан на ценностях доиндустриального, традиционного общества: уравнительном распределении, коллективизме, трудовой взаимопомощи, жертвенном аскетизме и пр. Конечно, в СССР создавалась своя профессиональная и политическая элита, включавшая высокооплачиваемых работников культуры, профессуру, инженеров, летчиков, коммунистических чиновников. В действительности они и были подлинными эпигонами и потребителями советской массовой культуры — специфической заменой

¹ *Кара-Мурза А.А.* Указ. соч. С. 121. Сходную мысль высказывал Ю.М. Лотман, выделявший две исторические модели социальной динамики культуры - бинарную и тенарную. По мнению Лотмана, российская дореволюционная культура имела бинарную структуру, отличающуюся от тенарной отсутствием устойчивого срединного (бытового) слоя, который мог бы демпфировать резкие колебания во внешних социальных условиях развития. Из-за относительной слабости этого слоя главный удар наносился по основному ценностному ядру, и вся культура в целом не раз ставилась под угрозу разрушения (См.: *Лотман Ю.М.* Культура и взрыв. М., 1992).

85

среднего класса. Однако экономическое, социальное положение этих групп было крайне неустойчиво: они полностью зависели от властей, подвергались систематическим «чисткам» и репрессиям, вплоть до физического уничтожения. А те представители советской интеллигенции, которые имели генеалогические связи с дореволюционными «эксплуататорскими» классами, вдобавок ко всем прочим социальным унижениям должны были надевать на себя ханжескую маску «пролетариев умственного труда».

Другим важным обстоятельством, ускорившим процесс формирования массового общества, стала начавшаяся в конце 1920-х гг. индустриализация страны. В ходе индустриализации были задействованы такие технические достижения, как конвейерное производство, промышленное домостроение, автомобили, радио, авиация и др. Советские массовые технологии во многом определялись европейскими и американскими образцами. По уровню технического развития Советская Россия в целом уступала странам Запада, но в некоторых областях техника применялась весьма эффективно.

Сходство технических решений в ряде случаев обуславливало сходство внешних атрибутов стиля жизни, а также экспрессивных форм в искусстве (пресловутый «советский фордизм», оформление массовых празднеств, «производственный роман» в литературе, конструктивизм в архитектуре и т.п.). Впечатляющие примеры «совпадений» такого рода можно было наблюдать на международной выставке «Москва — Берлин», проходившей в 1990 г. в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина¹. В СССР близость к миру техники считалась престижной, создавалась массовая мифология, в которой символические образы машин выступали одновременно как символы власти и успеха. Смещение индустриальных и политико-агитационных мотивов давало оригинальные образцы массового

оформительского искусства. Например, во время уличных шествий ленинградские рабочие демонстрировали трехметровый сапог обувной фабрики «Скороход», под каблуком которого корчился «буржуй»; «Антанту», усаженную в огромную галошу с клеймом «Красного треугольника»; даже сакраментальная «лампочка Иль-

¹ Москва - Берлин / Berlin - Moskau, 1900-1950: Изобразительное искусство, фотография, архитектура, театр, литература, музыка, кино / Науч. ред. И.А. Антонова (Москва), И. Меркерг (Берлин). М.; Берлин; Мюнхен, 1996.

86

ича» не была отвлеченной метафорой — над головой плакатного вождя разливался электрический свет, наподобие нимба¹.

В эти годы в Советской России зарождается предтеча современного искусства PR — социальной технологии управления массами. На историческую сцену выходят люди, которые, не будучи ни артистами, ни писателями, ни художниками, всюду вмешивались и всеми порывались командовать. Массовик-затейник (обычно местный профсоюзный активист) брал под контроль не только праздники, но и всю повседневную жизнь. Издавались сотни журналов и брошюр типа «Массовик», «Массовый организатор», «Массовая культурно-просветительская работа». В советском обществе шел активнейший процесс зарождения и «приручения» массы. В этом процессе, направлявшемся «сверху» большевистской политической элитой, активно участвовали непосредственные социальные «низы», особенно молодежь.

В 1940—1950-е гг. процессы «массовизации» общества протекали с не меньшей интенсивностью. Вглядываясь в прошлое, невольно задаешь себе вопрос: не был ли «роман» с марксистской идеологией, «научным» социализмом, художественным методом социалистического реализма и пр. пародийным вариантом мо-дернизационной стратегии, породившей в конечном итоге своеобразный и отнюдь не совершенный тип массового общества? Можно спорить о цене, которая была заплачена заданный социальный эксперимент, о степени его гуманности или соответствия тенденциям мирового развития. Однако приходится признать, что советская эпоха не была простым «провалом» в истории, ибо кроме разрушительных задач она выполнила и эту созидательную миссию.

Таким образом, в указанный исторический период в СССР было создано массовое общество мобилизационного типа и соответствующая этому обществу массовая культура. По некоторым социальным параметрам она сближалась с западной, например немецкой, американской («голливудской»), культурой, по другим — разительно от нее отличалась. Заметим, что массовое общество без демократии и гарантии прав личности как раз и называется «тоталитаризм»².

¹ См.: Захаров А.В. Карнавал в две шеренги // Человек. 1990. № 1.

² Он же. Тоталитаризм — маска толпы // Тоталитаризм как исторический феномен. М., 1989.

87

Очень интересно проследить, как в официальных советских документах и газетных публикациях менялось отношение к понятиям «масса», «массовая культура». Стоит напомнить, что до революции 1917 г. эти термины не употреблялись. Чаще писали о «народности» в искусстве, «народной культуре». В 1920—1930-е гг. отношение к ним кардинально меняется. Понятия «масса», «пролетарская масса» употреблялись с положительным знаком. Эталоном такого словоупотребления стали широко известные в те времена ленинские слова: «Революционные массы — локомотивы истории», «Массы заслуживают больше, чем зрелищ» и т.п. (здесь «массовое» = «нашенское», рабоче-крестьянское). В писательских кругах, близких к руководству Пролеткульта, даже считалось хорошим тоном противопоставлять понятие «массы» понятию «народ», которое полагалось недостаточно «классово заостренным», насквозь буржуазным. Ведь главным представителем народа в тогдашней России было крестьянство, а в каждом крестьянине, согласно большевистской логике, уживаются две натуры — труженик и собственник (читай «капиталист»). Следуя этой логике, пролеткультовские лидеры травили С. Есенина и других крестьянских поэтов, формировали «революционный» репертуар театров, отбирали картины для художественных выставок. Очевидно, данная игра словами имела в своей подоснове политические мотивы — борьбу за господствующие позиции в управлении культурой. В результате ряда последовательных разгромов и «прочисток мозгов» установилась амбивалентная система понятий. Были легализованы термины «массовая песня», «массовая эстрада», «советские массовые праздники», но термин «массовая культура» как обобщающая категория использовался только в негативном смысле и применялся к капиталистическому обществу.

В качестве особого исторического рубежа необходимо выделить период 1960—1970-х гг. Его иногда называют периодом застоя, имея в виду склеротические симптомы, наблюдавшиеся в экономике и политике, но в интересующем нас аспекте такая характеристика не подходит.

Наоборот, в этот период происходили очень важные изменения: завершался переход от традиционного доиндустриального типа общества к массовому индустриальному, от тоталитарного (мобилизационного) — к потребительскому.

В 1960 г. в СССР сравнялась численность сельского и городского населения. Широкомасштабное типовое индустриальное

жилищное строительство дало возможность расселять коммунальные квартиры. Развивалось массовое телевидение, сначала черно-белое, а потом и цветное. В семьях рабочих и служащих появились такие предметы бытовой техники, как холодильники, стиральные машины, радиолы и магнитофоны, а в некоторых наиболее обеспеченных — личный автотранспорт. Благодаря всему этому население становилось, с одной стороны, более автономным от коммунально-коллективистской сферы, а с другой — более зависимым от рынка товаров массового потребления. Возникли и новые формы культурного проведения досуга — туризм, любительская фотография, молодежные и артистические кафе, клубы по интересам. Образовывались своеобразные зоны дистанцирования от публичного пространства власти с характерными для них социолектами, символикой и ритуалами, например широко известный КСП — Клуб самодеятельной песни. Такое явление, как творчество В. Высоцкого, невозможно правильно понять и оценить, не принимая во внимание изменений, происходивших в бытовом укладе и массовом сознании советских людей.

Опираясь на выводы западных исследователей, в частности П. Бурдьё, все эти факты можно истолковать в определенном смысле — как свидетельства формирования ориентированного на средний класс и рыночную экономику общества массового потребления¹. Фактически в 1960—1970-е гг. в Советском Союзе этот процесс зашел уже далеко, хотя ни в статистических сводках, ни в официальных документах он не фиксировался. Указанные изменения создавали значительные трудности для советских лидеров, которые в глазах миллионов людей утрачивали былой ореол духовных вождей, превращаясь в заурядных распределителей материальных благ. Несмотря на яростные филиппики против «потребительства» и мещанства, звучавшие почти в каждом выступлении Н. Хрущева и Л. Брежнева, уравниательно-аскетический идеал бесповоротно терял свою привлекательность. И все это происходило на фоне демонстрационного эффекта западного (потребительского) образа жизни, с которым советские люди стали активно знакомиться со времен первых московских международных кинофестивалей и промышленных выставок.

См.: Bourdieu P. *The Logic of Practice*. Stanford (Calif.), 1990.

89

Говоря о причинах падения советского режима, чаще всего называют технические, экономические, политические причины, признают военно-стратегическое поражение в холодной войне. К этому необходимо добавить, что советский режим не смог найти достойного ответа на вызов новой культурной эпохи — эпохи информационных, компьютерных технологий, глобальной коммуникации, формирующейся интернациональной массовой культуры²; Политическая надстройка и идеология советского государства морально устарели задолго до того, как оно распалось *de facto*. Советская коллективистская система уже не могла удерживать в повиновении массового индивида, которого сама же породила. Вместе с тем у советской правящей элиты появились новые претензии к уровню и качеству жизни, желание выделиться из толпы «совков» и обозначить свое социально-культурное превосходство, стремление конвертировать эфемерные привилегии власти в более осязаемые и прочные материальные ценности.

§ 4. От мобилизационного массового общества к потребительскому и постиндустриальному

В постсоветском российском обществе происходят сложные эволюционные процессы, которые невозможно оценить однозначно. Правильнее всего охарактеризовать его как общество переходного (смешанного) типа. С одной стороны, в массовом сознании продолжают действовать стереотипы, укоренившиеся за годы советской власти, а с другой — активно внедряются образцы потребительской, рыночной культуры, импортируемой с Запада. Наконец, у столичной и провинциальной элиты, особенно среди молодежи, становятся все более популярными ценности постиндустриальной цивилизации. Как показали исследования Ж. Лиота-ра, Ж. Делёза, Э. Тоффлера и других теоретиков постмодерна, постиндустриализм

не отменяет основных сущностных признаков массового общества, но он изменяет форму, в которой массовое общество существует сегодня: «управляемая масса» сменяется «контролируемой массой». К управляемой массе можно отнести людей, собираемых в церкви, армии, на фабрике, в кинотеатре,

90

концлагере (экстремальный случай). Такой тип массивификации Делёз называл «шизоидной»¹. Для него характерны: непосредственная физическая близость вовлеченных лиц; жесткая иерархическая структура; высокая степень психологического «заражения»; личная идентификация с позицией лидера (авторитарность); восприятие всех окружающих через призму контрастного противопоставления «своих» и «чужих». В противоположность этому контролируемая масса создается главным образом с помощью средств массовой коммуникации (СМК) — прессы, радио, телевидения, рекламы, а также интернета — и не предполагает обязательного личного контакта индивидов. Предоставляя большую личную свободу и избегая прямого насилия, постиндустриальное массовое общество воздействует на людей с помощью стратегии «мягкого соблазна» (soft seduction — в терминологии Ж. Бодрийера) или «машин желания» (Ж. Делёз и Ф. Гваттари). Имея в виду самые новейшие тенденции в массовой культуре как у нас в России, так и на Западе, следует отметить следующие особенности.

О Широкая экспансия визуальных форм и жанров, которые повсеместно теснят «книжную культуру». Телевизор и компьютер не только снижают интерес к чтению, но и создают новый режим восприятия, граничащий с пределом сенсорных возможностей человека. Визуальный образ, в отличие от печатного текста, «считывается» мгновенно и дорефлексивно, воздействуя на уровне подсознания. Если в начале XX в., «на заре» массового общества, такие визуальные искусства, как живопись, плакат, кино, фотография, в основном отталкивались от печатного слова и строились как его визуальная репрезентация, то теперь (например, в постмодернистской поэзии) уже сам художественный текст строится по законам зрелища, с помощью приема «монтажа»².

О Эффект «срастания» общественного сознания с СМК (Ж. Лио-гар). Если еще 10-20 лет назад можно было говорить о некотором паритете культуры и СМК, о возможности общественного контроля за их деятельностью, то сегодня такие разговоры звучат неубедительно. Так называемая четвертая власть (которую,

¹ Делёз Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения. Анти-Эдип. М., 1990.

² Ямпольский М.Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М., 1993. С. 12-30.

•

91

кстати, никто не выбирает) из метафорической стала вполне реальной и могущественной силой. Поэтому теряет смысл многолетняя дискуссия о том, кто виноват в плохом качестве массовой культурной продукции: СМК, потакающие низменным человеческим инстинктам (секс, деньги, культ грубой силы), или массовая аудитория, формирующая социальный заказ на подобные произведения. Видимо, виновата не массовая культура как таковая, а конкретные писатели, кинорежиссеры, продюсеры, журналисты, издатели, которые эту культуру производят и которых необходимо подвергать компетентной профессиональной критике.

О Кризис социально-культурной идентичности. Глобальная система массовых коммуникаций выступает мощным фактором нивелирования культурных различий. Ответом на их наступление в XX и еще более в XXI в. является запрос на идентичность (национальную, религиозную, социально-групповую, личностную). Сегодня этой проблемой озабочены во всех странах мира, в том числе в индустриально развитых. Однако попытки сконструировать новые идеологии по образу и подобию уже известных или по «последнему слову науки», как, например, новую русскую национальную идею, оборачиваются крахом. Вместе с тем получают распространение идентификации парадоксального типа, в частности предприниматель-коммунист, православный нацист. В «виртуальных сообществах», из которых состоит интернет, идентичность зачастую сводится к эфемерным условным знакам, вроде прозвища (nick-name) или пиктограммы из стандартного набора. Явление, которое мы в этих случаях наблюдаем, можно обозначить термином «игровая идентичность»: индивиды не «прилепляются» накрепко к определенным культурным образцам и традициям, а свободно меняют их, подобно маскам, в зависимости от конкретной коммуникативной ситуации. Современная массовая культура предлагает широкий выбор готовых образцов и стилей поведения. Люди выбирают на «символическом рынке» подходящие, по их мнению, образцы и пытаются имплантировать их в ткань своей повседневной жизни. Формирование социально-культурной идентичности происходит как сверху, так и снизу, в

результате весь процесс приобретает стихийный, непредсказуемый характер.

92

Вообще массовая культура в ее новейшем, постмодернистском варианте некоторыми чертами больше напоминает традиционную культуру доиндустриального общества, чем культуру начала XX в. В связи с этим возникает вопрос: может, сбываются пророчества О. Шпенглера о «закате культуры», о приходе «новых варваров», «кочевников», прошедших искус больших городов? Чтобы понять, о чем здесь идет речь, достаточно напомнить о таких явлениях, как возрождение мистицизма и мифотворчества, национальная ксенофобия, религиозный фундаментализм. В какой степени эти явления можно считать новыми и что они конкретно означают сегодня? Некоторые исследователи (У. Эко, М. Мафессоли¹) формулируют этот вопрос так: мы уже вошли в новое Средневековье или оно еще грядет? Может быть, задача состоит в том, чтобы сделать «хорошие средние века»?

Драматизм нынешней ситуации в России усиливается тем, что преимущества новейшей компьютерной культуры, включая современные потребительские и культурно-образовательные стандарты, являются достоянием узкого круга лиц, проживающих в крупнейших городах и даже только в пределах центров крупнейших городов. Для большинства населения России эти новшества остаются малодоступными и по ряду причин неприемлемыми. В большинстве случаев реклама не действует. Точнее сказать, она не действует по своему прямому назначению, не несет потребителю полезную информацию о товарах и услугах. Те образцы коммерческой рекламы, которые создаются западными менеджерами в расчете на «среднего» потребителя, в нашем обществе по-прежнему воспринимаются как символы и знаки отличия, как признаки элитарности. Но в таком качестве они не выполняют своей «полезной» психологической функции — быть своеобразным средством общественной терапии, сглаживающим противоречия социального неравенства. Массовая культура не выполняет и функции социальной адаптации индивида к изменяющимся условиям жизни, так как создает неоправданно высокий уровень социальных притязаний, не подкрепляемый соответствующим ростом культуры производства, культуры труда.

¹ См.: Мафессоли М. Околдованность мира, или Божественное социальное // Социо-логос. Общество и сферы смысла. М., 1991. С. 278-279; Эко У. Средние века уже начались // Иностранная литература. 1994. № 4. С. 259.

93

Одна из острейших проблем современной культурной ситуации в России — отсутствие внятного, общедоступного символического кода, аналогичного тому, что был создан в советское время. То был, хотя и фальшивый, нелояльный по отношению к простым людям язык советской идеологии — язык массовых газет и журналов, праздничных ритуалов и лозунгов, массовой эстрады, кино. Символический язык нынешней российской культуры эклектичен и брутален. В нем соседствуют элементы, которые можно условно назвать национальными российскими, и элементы заимствованные, инокультурные и даже криминальный фольклор. Старая символика причудливо переплетается с новой, как, например, в нынешнем гимне России. Такую ситуацию можно квалифицировать как непрерывные «символические войны», или как «символический промискуитет»¹. Многие положительные из того, что было создано в советское время, разрушено или влачит жалкое существование: отечественная сеть кинопроката, клубные учреждения, центры культурного досуга и творчества молодежи, местные музеи и библиотеки и т.п. Многие вновь созданные культурные учреждения носят формальный характер, не воздействуя глубоко на повседневное сознание и образ жизни масс. Однако развитие массовой, популярной культуры в России продолжается. Сегодня уже можно определенно говорить о некоторых новых чертах политического ритуала, новой стилистике монументального искусства (например, храм Христа Спасителя в Москве) и современного российского кино, о своеобразной деловой «этике» новоявленных российских бизнесменов.

Если не фиксироваться на оценке отдельных явлений, а рассматривать их в совокупности как общий вектор развития, то можно сделать принципиальный вывод, что Россией уже сделан основополагающий исторический, цивилизационный выбор. Как ни странно это покажется тем, кто привык рассматривать общество «сверху вниз», выбор был сделан раньше всего не в политической философии, не в экономике, а в сфере повседневной, массовой культуры.

Новый стиль социально-культурной жизни начал формироваться раньше и интенсивнее, чем содержательные стороны общественного бытия, который был призван «оформ-

¹ См. подробнее: *Захаров А.В.* Социально-культурный феномен Арбата // *Общественные науки и современность.* 1994. № 1.

94

лять» данный стиль. Исследования в различных областях социального и гуманитарного знания, прежде всего в социологии, политологии, искусствознании, социальной психологии, сегодня фактически подтверждают данную оценку. Видимо, такой ход событий не случаен. Он обусловлен предшествующим историческим развитием, включая досоветскую, советскую и постсоветскую эпохи. Поэтому важнейшей задачей науки является конкретный анализ и мониторинг развития массового общества в России с применением всех исследовательских методов и конструктивных идей, которые выработаны мировой наукой и практикой.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Как соотносятся между собой понятия традиционного, массового, индустриального общества? Почему понятие «массовая культура» нельзя использовать в качестве эстетической оценочной категории?
2. Когда и как зародилось массовое общество в России? Какое отражение это событие получило в творчестве современников - ведущих деятелей российской культуры? Насколько адекватно они понимали суть происходивших перемен?
3. Каковы были исторические, социальные особенности советского массового общества? Назовите основные черты сходства и различия советской и западной моделей массовой культуры.
4. Дайте краткую социально-культурную характеристику современного российского общества. Стало ли оно в полной мере постиндустриальным, перестало ли быть массовым? Какие проблемы и трудности возникли на нынешнем этапе культурного развития?

ЛИТЕРАТУРА

Культурология. XX век: Антология. М., 1995. (Статьи В. Дильтея, М. Вебера, О. Шпенглера о социально-исторических типах культуры.)

Канетти Э. Человек нашего столетия: Художественная публицистика. М., 1990.

Мукерджи Ч., Шадсон М. Новый взгляд на поп-культуру // *Полигнозис.* 2000. № 2-3.

Московичи С. Век толп. М., 1998.

Шапинская Е.Н. Массовая культура XX века: очерк теорий // *Полигнозис.* 2000. №2.

Массовая культура России конца XX века. (Фрагменты): В 2 ч. СПб., 2001.

95

Хевеши М.А. Толпа, массы, политика: историко-философский очерк. М., 2001.

Соколов Е.Г. Аналитика масскульты. СПб., 2001.

Каргин А. С., Хренов Н.А. Традиционная культура на рубеже XX-XXI веков // *Традиционная культура: Научный альманах.* 2000. № 1.

Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России середины XIX века. М., 1991.

Голомшток И. Тоталитарное искусство. М., 1994.

Гройс Б. Стиль Сталина // *Гройс Борис.* Утопия и обмен. М., 1993.

Гидденс Э. Постмодерн // *Философская историческая антология.* М., 1994.

Козловски П. Культура постмодерна // *Вопросы философии.* 2000. № 4.

МАССОВЫЙ ЧЕЛОВЕК И МИФЫ МАССКУЛЬТУРЫ

§1. Картина мира массового человека

Современное общество направленно формирует массового человека. Почти три века господства рационалистического мировоззрения, в той или иной его разновидности, привели к тому, что сложилась и определенная парадигма рациональности, и соответствующая ей картина мира. Отделение человека от мира, произведенное в свое время Р. Декартом, чтобы обозначить особый статус человека как мыслящего субъекта и вооружить его специальным познавательным методом, впоследствии было абсолютизировано в различных формах позитивистского учения. Все, чего нельзя было зафиксировать с помощью приборов или повторить в эксперименте, не могло становиться предметом научного исследования и вообще серьезного рассмотрения.

Подготовленное и созданное усилиями ученых-позитивистов и сциентистов современное информационно-технологическое общество взяло на вооружение идеологию прагматизма, в результате чего сложился «позитивистский» человек со стремлением к объективности, рациональности, человек скептический и практичный, отвергающий все неопределенное и

неоднозначное, не поддающееся проверке. Как еще в начале XX в. отметил писатель и критик Д.С. Мережковский, «небывалое развитие опытных знаний наложило своеобразную печать на умственный строй современного человека, породило непреодолимое инстинктивное недоверие к творческой способности духа... В поэзию, в религию, в любовь, в отношение к смерти и к жизни проникает особенное трезвое отношение лабораторий, научных кабинетов и медицинских клиник»¹.

К настоящему моменту эта внутренняя недостаточность рационализма, обусловленная его механистичностью, усугубилась

¹ Мережковский Д.С. Эстетика и критика: В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 123.

97

и «внешней» его недостаточностью, вызванной укреплением массового общества и усилением иррационализма, свойственного массовым настроениям. Наконец, сформировался и доминирующий в массе этого общества образ жизни, который отнюдь не располагает к умственным занятиям, при этом статус образования критически понизился: об уме человека стали судить исключительно по его материальному преуспеванию.

Массовизация общества вывела на передний план огромные массы людей — практичных и наивных, технически вооруженных и духовно «неразвернутых». Массовая культура явилась единственным вариантом культуры, возможным в подобных условиях. При этом имеется в виду не только техническая оснащенность современного общества, позволяющая организовать массовое производство культуры, но и духовное состояние массового человека. Массовый человек получил для себя массовую культуру, которая, с одной стороны, была естественным порождением духа времени и состояния общества, а с другой — стала специальным средством такой организации этого человека, чтобы он был управляем.

Человек массы — особая реальность. Современный массовый человек не похож на человека массы прежних времен, как современная масса — это не прежнее «множество неразвитых, но способных к развитию отдельных существ; она с самого начала подчинена иной структуре — нормирующему закону, образцом для которого служит функционирование машины. Таковы даже самые высокоразвитые индивиды массы. Более того, именно они отчетливо сознают этот свой характер, именно они формируют этос и стиль массы»¹. Современный массовый человек является и социально, и психологически новым образованием. Это своего рода законченное, завершённое в самом себе образование без стремления к какому-либо внутреннему изменению и движению. Размышления заменены спонтанным проявлением бессознательного, мотивы — импульсами, определенность — нетерпимостью; это в какой-то мере регресс даже по сравнению с «позитивистской» личностью.

Массовый человек стал выражением изменений, произошедших в современном обществе и его культуре. Бурное развитие

¹ Гвардини Р. Конец Нового времени // Феномен человека: Антология. М., 1993. С. 268.

98

техники и технологий сделало культуру общедоступной и повсеместно присутствующей в жизни общества, она стала привычным элементом жизни людей, повседневным и уже бесценным фоном. Видимая доступность культуры негативно сказалась на ее качественной стороне, ибо в ее сфере появилось множество людей, не подготовленных к культурному восприятию и культурной деятельности. Массовая вовлеченность в культуру обнаружила и обратную сторону ее демократизма, которую современный философ А.А. Зиновьев назвал «разжижением творческого ядра культуры»¹. Многие явления такой культуры вообще выходят за рамки собственно культуры и существуют по законам рынка, где ценность товара определяется не столько реальными его качествами, сколько спросом на него, формируемым рекламой и другими вне-художественными факторами. Рыночная цена вытесняет художественно-эстетическую оценку произведений искусства, творческая личность оказывается в зависимости от менеджеров, рекламодателей, продавцов, интерпретаторов и критиков, спонсоров и продюсеров. Это в значительной степени изменяет культурную психологию, культурно-творческая позиция утрачивает свой статус и значение, а место ее занимает потребительская позиция, что говорит о возрастании внешней активности человека, направленной на материальный, вещный мир, о пассивизации его в культурно-творческой

сфере.

Таким образом, современная массовая культура выступает как комплексная форма организации и структурирования культурной жизни общества, производя и культурный продукт, и его потребителя, что осуществляется во многом благодаря усилиям СМИ. В своей совокупности СМИ создают определенные представления о мире, о человечески наиболее значимых ценностях и понятиях, при этом способствуя разрушению традиционно ценимых, но ставших ненужными качеств. СМИ могут подвергать факты специальной обработке и монтажу; многократный повтор информации обеспечивает возможность ее подпорогового (происходящего в подсознании и как бы неосознаваемого) суммирования и, кроме того, убеждает в том, что данное сообщение есть истина, что обеспечивает эффект внушения.

¹ Зинovieв А.Л. На пути к сверхобществу. М., 2000. С. 586.

99

В большинстве стран мира телеэкраны и книжные прилавки заполнены американской продукцией. То же можно сказать и о России. Замена отечественной культурной продукции третьесортной продукцией западных компаний означает установку на пересмотр прежних культурных представлений и ценностей, традиционного образа жизни, характеризующего бытие народа из поколения в поколение. Образованная совокупностью воздействий реальность буквально навязывает себя человеку, порождает иллюзорные формы жизни и самоутверждения. Масскульт и СМИ пропагандируют внешнюю, потребительскую и бездуховную жизнь, раздувая мнимые потребности, провоцируя неадекватные социальные самоидентификации дезориентированного массового человека.

В своей работе «Галактика Гутенберга» канадский философ и социолог М. Маклюэн предложил рассматривать историю культуры как процесс смены средств массовой коммуникации. Он делит доступную нам историю на три этапа. На дописьменном этапе коммуникация осуществлялась устно-слуховым (оро-акус-тическим) способом. На смену ей пришла кодифицированная в знаках алфавита письменная коммуникация, что знаменовало наступление визуального типа культуры, который окончательно сменил оро-акустический с изобретением книгопечатания. По мнению Маклюэна, «цивилизация глаза» нарушает сенсорный баланс, что ведет к-искажению картины мира. Наконец, современную эпоху можно назвать аудиовизуальной. Она восстанавливает сенсорный баланс, «нагружая» в равной мере и слух, и зрение. Более того, человек помещается в центр событий, даже если не является их участником, он самым живым и непосредственным образом переживает происходящее, не только рационально, но и эмоционально реагируя на события.

Сейчас, почти через 40 лет после Маклюэна, можно внести поправки в нарисованную им картину. Визуальный тип культуры, открытый книгопечатанием, вовсе не отменил нагрузки на слух, книги не заменили ни музыки, ни театра. За визуальным характером восприятия при чтении книги стоит целостный объемный образ, рождаемый воображением читателя.

Специфика словесного знака, позволяя точно соотносить его с тем, что он обозначает, тем не менее оставляет свободу для творческого воображения, домысливания и т.д. Визуальное экранное восприя-

100

тие в основном плоскостное. Экранное восприятие и мышление образно, конкретно, осуществляется в быстром темпе. Однако плоскостной характер изображения не предполагает объемности восприятия и мышления, образ здесь предстает в готовом виде. Готовые образы сменяют друг друга, не оставляя времени, простора для развертывания воображения.

При восприятии телевизионного изображения, считал американский философ и социолог Г. Маркузе, психика работает в режиме не осмысливающего восприятия, а импульсивного реагирования, когда процессы происходят на досознательном уровне и информация не осознается. Подобный режим работы психики, утверждал Маркузе, стимулирует возможность формирования хаотического, нерегулируемого поведения.

Компьютеризация также вызвала «перезагрузку» восприятия. При повышении требований к точности оперативной реакции, строгости и четкости действий и их последовательности понижается чувствительность к оттенкам смыслов, различению смысловых нюансов, тонкости самого мыслительного процесса. Облегченное, можно сказать «клиповое», манипулирование смысловыми единицами приводит к смысловому и ценностному «коллажу» в восприятии,

когда из сферы внимания уходит конкретизация соответствий между смыслом и изображением. Отсюда и наблюдаемое ныне, например, неразличение стиливых особенностей синонимов, нечувствительность к звучанию слова, нюансам смысла, что является не в последнюю очередь следствием превалирования в восприятии именно визуальноеTM образа над его содержанием.

Чтение (мы не имеем в виду газеты и детективы) уступило место теле- и видеоинформации, ушло на второй план культурно-образовательного поведения. Чтение как особый тип умственного труда с иным типом восприятия есть средство развития абстрактного мышления, способности к концентрации, тренировки сознания в выстраивании объемного представления. Переставая читать, человек перестает тренировать важные отделы мозга, утрачивает легкость ассоциаций, живость воображения, эмоциональную тонкость восприятия и подвижность мысли. Утрата этих качеств обедняет мышление, делает его менее живым, менее способным к творчеству. Видеовосприятие по сравнению с чтением - почти развлечение.

101

Реальное богатство общества в перспективе будет больше зависеть от творческого потенциала составляющих его личностей и способности общества создать условия для полноты его реализации. Не зря говорят, что нечитающая нация нищает — сначала в культурном отношении, но потом и в экономическом. И если в XX в. креативность, т.е. способность к творчеству, стала вопросом национальной и международной политики¹, то в XXI в. эта проблема, по всей вероятности, обретет статус проблемы выживания. •

Весьма актуальна и проблема духовно-психологического здоровья человека. Организованный наряду с реальной действительностью виртуальный ее вариант усложняет для человека возможность адекватного самоопределения. Всеобъемлющая и вездесущая плюральность одновременного и даже взаимоисключающего выбивает многих из колеи и заставляет усомниться в реальности самого мира. Очарованное, соблазненное, несчастное сознание современного человека часто не справляется с грузом необходимости одновременного осмысления нескольких параллельных миров, в одном из которых он живет, в другом работает, в третьем развлекается и т.п. Отсюда разные способы бегства от действительности — от ухода в виртуальность до наркомании. Писатель А. Кестлер и психолог-неофрейдист Э. Фромм с разных позиций, но с одинаковым беспокойством указывали на реальную опасность шизофренического распада внутреннего мира современного человека, причем попытка собрать его в гармоническом единстве отнюдь не всегда оказывается успешной.

Реальной в современном обществе становится тенденция к замене глубоких чувств однозначными и достаточно поверхностными реакциями. Однако без развития чувств и подпитки ими интеллекта он становится слишком механистичным, машинным, теряет способность к свободному проявлению; восприятие, лишённое чувственной составляющей, представляет действительность как простой набор логически оформленных и завершенных фрагментов. Ч. Дарвин отмечал, что на известной ступени развития мозга ему становятся просто необходимы эстетические переживания, т.е. чувства, способные давать целостное видение мира, целостное его понимание. В настоящее время наблюдает -

См.: *Маслоу А.Г.* Дальние пределы человеческой психики. СПб., 1997. С. 108.

102

ся распадение подобного целостного видения, тогда как наука все более определенно констатирует единство мира и необходимость нового способа его освоения — холистического. Человек, утрачивающий целостность собственной природы, становящийся фрагментарно раздробленным в своей сущности, теряет способность к адекватным отношениям с изменяющимся миром. И нынешняя близость его интеллекта к интеллекту машины, означая некоторое расширение возможностей, в той же степени означает и отягощение его соответствующими недостатками и ограничениями. Ведь информация — это только совокупность и организация фактов, но это еще не мысль, и оперирование информацией — еще не мышление, и тем более оно далеко от непосредственного творческого проявления. Доминирование «головного», умственно-рационального подхода определяет то, что человек новому и интересному предпочитает известное и привычное, если оно хорошо «сделано». В этом контексте массовая культура приспособлена к подобной деформации восприятия и в свою очередь формирует сознание в том же направлении.

В условиях фактического подавления или недоразвития эмоциональности творческое мышление также принимает весьма односторонние формы. Современное искусство далеко от высших образцов традиционного высокого искусства; масскульт заменяет истинную картину мира его упрощенными схемами; постмодернизм, активно выступающий против масскульта как омассов-ления и усреднения искусства, сам не представил особых его образцов, предпочитая цитировать прежние достижения классики или пародировать их, коллажировать приемы и методы традиционного искусства.

Таким образом, в целом понятно, что визуальность цивилизации И. Гутенберга имеет совсем иной характер, чем утверждающаяся визуальность цивилизации Б. Гейтса, ставящая новые проблемы и предполагающая новые следствия. Эта цивилизация весьма своеобразно формирует людей — она приводит к односторонности развития самой человеческой природы. Информационные перегрузки (японские исследователи пришли к выводу, что 90% информации, поступающей потребителям, не используется, поскольку превышает возможность ее обработки человеческим сознанием) приводят, в частности, к снижению способности правильно осваивать сенсорный опыт. Напряженный ритм

103

жизни и работы не оставляет места для развития чувственного опыта, а современное искусство в большинстве своем дает суррогаты истинных переживаний. В современную позитивистски-прагматическую эпоху отнюдь не созданы условия для действительного развития рациональности, интеллекта. Гипертрофия интеллекта — лишь видимость, ибо на самом деле происходит просто одностороннее его развитие. Если научно-технический прогресс формирует весьма специфическую потребность в развитии мышления, то современная культура, будь это постмодернистский вариант или масскультовский, одинаково акцентирована на стимулировании иррационального. Таким образом, ни рациональная сфера, ни чувственная не развиваются должным образом.

В этом отношении любопытна некая промежуточная форма между книжным образом и плоским изображением — комиксы. Однако преимущества этой синтетической (или гибридной) формы не использованы надлежащим образом, и развитие этого жанра свелось к замене смыслового объема концепта броскостью утрированного знака. Комиксы стали типичным примером искусства «плоскостного восприятия». На язык комиксов переведены произведения Л. Толстого и Ф. Достоевского. Даже Коран переложен на язык комиксов художником из Туниса Йосефом Седдиком. Сторонники этого жанра считают его достоинством то, что человек сможет хотя бы в такой форме познакомиться с великими культурными ценностями. Но полученное о них представление может настолько обеднить и исказить их содержание, что такое знакомство принесет непоправимый вред. Например, в Японии до недавнего времени комиксы (манга) составляли более четверти всей печатной продукции. Но запротестовали педагоги, утверждавшие, что школьники, в свое свободное время разглядывающие картинки в комиксах, не только теряют навык настоящего чтения, но и разучиваются сами свободно излагать свои мысли и чувства, а затем в определенной степени теряют и способность глубоко и развернуто мыслить и переживать. «Комиксы могут погубить нацию!», — сделал предостерегающий вывод японский педагог М. Мацудзава.

Крайним выражением масскультовского способа представления жизни является китч — крайняя вульгаризация культурной символики и замещение образов набором знаков-функций. Китч доводит масскультовскую «выразительность» до предела, добиваясь деиндивидуализации всех форм и средств, но поляризует про-

104

странство своих повествований примитивным делением в рамках бинарных схем («Ален Делон не пьет одеколон...»). Полюса должны быть противоположны и четко очерчены столь же противоположными красками, страсть должна быть безумной, преступление — черным и т.п. «Картина мира» китча представляет собой результат издержки тяги к организации и упорядочению, при этом сама организация чрезвычайно упрощается, а ее элементы знаково понимаются: это своего рода «фишки», которые в процессе игры по известным и несложным правилам перемещают, сочетают, заменяют и т.д. Подобная абсолютизация ситуаций отражает расчет на неразвитое и примитивно организованное сознание, которое не интересуется ни миром, ни искусством, оно лишь фиксирует подобие и совпадение схем.

Художник в китче - лишь транслятор «мечты» в жизнь, умеющий «подогнать» изображение под должную схему.

Китчевый способ прочтения мира делает его картину в сознании массового человека не просто неадекватной, но содержащей некие программные искажения. Образно говоря, между человеком и искусством (при его восприятии) стоит некоторая «сетка» представлений и взглядов. Эта социокультурная «оптика» видения обуславливает способ оценки видимого и содержание этой оценки. Утверждение в сознании ложных представлений делает подобную «оптику» неправильной, отношение к искусству искаженным, а само бытие — неподлинным. Современная массовая культура по способу производства и функционирования становится продуктом не художественно-эстетического творчества, а технического производства, которое, по определению, касается только сферы знания и технологий, а не души и человеческих ценностей. Художественно-эстетическая сторона массового искусства перестает быть сущностной его характеристикой, она становится лишь добавочной, придающей ему «товарный вид» и обеспечивающей спрос на рынке. Массовая культура — это культура «широкого потребления», что определяет ее характеристики как своего рода товара.

О сущности и характере современного масскульта говорит рост в культурном производстве доли гаджета (забавных безделиц и игрушек одноразового пользования — во время самого их приобретения), т.е. благ и товаров, которые не отвечают ни одной из потребностей, ни одному желанию, только минутной прихоти.

105

Это очевидное излишество производится, ничего не давая взамен, кроме фикций, бесследно тающих при появлении новых фикций.

Таким образом, если подлинная культура осваивает и облагораживает мир, то массовая культура загромождает его гаджетом. Отвлекая человека, рассеивая его силы и возможности, масскульт толкает общество в направлении, фактически противоположном истинному развитию (т.е. такому, которое бы отвечало истинным потребностям и целям человека). Фактически массовая культура не выполняет тех задач и функций, которые традиционно связываются с понятием культуры, и гипертрофирует компенсационно-развлекательную и узко понимаемую социализирующую функцию. Масскульт рисует человека как существо преимущественно потребляющее, утверждая в сознании представление о современном обществе как прежде всего обществе потребления.

§ 2. Современная мифология и мифы масскульта

Всякая культура опирается не только на определенные представления, нормы и ценности, но и на определенные мифы, которые она сама в своих недрах создает. Миф потребительского общества, созданный масскультом, становится самостоятельной реальностью, в которой складывается и миф о современном человеке — его природе, сущности, интенциях, притязаниях. Наша эпоха оказалась временем второго рождения мифа, возврата к мифологическому мышлению. Действительно, во множестве создаются новые мифы разного типа и направленности; благодаря практике постмодернизма и масскульта в сознании возрастает иррациональная составляющая; вследствие противоречивого и дезориентирующего воздействия информационного пространства мышление теряет способность выделять истину, которая размывается и утрачивает свою ценность. В этой ситуации стремление понять и объяснить мир становится своего рода мифологизаторской акцией, порождая новые мифологемы в рамках задаваемых обществом мифотем. Мифологизирование оказывается ведущей

106

чертой мышления современного человека, пребывание в сфере мифов — характерной особенностью его жизни. •

Существуют две основные формы понимания и объяснения мира - рационально-логическая и иррационально-мифологическая, и в истории мировой культуры можно наблюдать, как эти формы последовательно сменяют друг друга. Рационалистическое мышление стремится представить познаваемое в максимально четких и однозначных логических понятиях, а миф - это обобщенно-образная форма, ступок предчувствия; это «ипостась некоторой сущности или энергии», как определяет миф в своей статье «Предчувствия и предвестия» русский филолог, философ и поэт Вяч. Иванов. В то же время, как пишет в «Диалектике мифа» выдающийся отечественный философ А. Ф. Лосев, миф, который укоренен в самой человеческой жизни, есть диалектически необходимая категория сознания и бытия вообще². История

движется от мифа к логосу, но мифом не следует пренебрегать, в нем звучит голос далекого, мудрого прошлого. Еще Аристотель полагал, что мудрость состоит в знании причин, а мифы тем или иным способом, в той или иной степени приближенности к истине всегда пытаются объяснить именно причины явлений. Поэтому способность к мифотворческому отражению жизни — это выражение древней мудрости человечества и самая первая его философия.

Современное культурное сознание отмечено ослаблением традиционных рационалистических структур мышления и усилением иррациональных мотивов и настроений. Причинами этого выступают как разочарование в возможностях науки и рационального мышления действительно объяснить все более усложняющийся и быстро изменяющийся мир, так и необходимость дополнить рациональное познание другими видами познания, которые лишь в совокупности могут дать адекватную картину мира. Возвращение мифа вызвано не только необходимостью противодействовать ставшему узким позитивистскому истолкованию мира, но и потребностью с помощью старого способа образно-смыслового представления в символах, а не только рационально-аналитически обобщить новый социальный опыт, включив его в коллективную память общества. Во всяком случае мы являемся свидетелями нового мифотворчества. При этом механизмы и «методология» мифа остались прежними, однако цели, устремле-

¹ Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 40.

² Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М., 1990. С. 457.

107

ния и мотивы мифотворцев претерпели существенные изменения.

Современность создает мифы иного типа — с модифицированными задачами и трансформированными целями. Возникновение мифа было связано с характером архаичной познавательной деятельности человека. Человек всегда хотел знать о порядке мира, в котором он живет, установить хотя бы некое подобие причинно-следственной связи, чтобы жить и утверждаться в мире. Однако реальные познавательные возможности не позволяли создать единой и непротиворечивой картины окружающей действительности. Неизвестные элементы мира, необъяснимые связи и последовательности событий человек мог истолковать лишь с помощью до-воображения, введения вымышленных связей и объяснений. Такое объяснение мира приобретало черты специфического «понимания», заменявшего знание и в его отсутствие порождавшего необходимость верить в подобный вымысел. Поэтому было возможно сознательное и бессознательное искажение действительности, а попытки обобщения приводили к схематизации и неоправданной абсолютизации определенных понятий или представлений.

Таким образом, первоначально миф служил объяснительной моделью мира. Позднее он выступал как средство упорядочения таких отношений человека с миром, которые ни в одной из областей знания не могут быть объяснены или упорядочены. Миф обращен к целым пластам отражения мира в психике человека, поэтому он и строит свои объяснения таких явлений, как смерть, вечность, душа и т.п. По мнению швейцарского психолога, основателя аналитической психологии К.Г. Юнга, миф устанавливает жизненные координаты, придавая существованию осмысленный характер. Юнг рассматривал мифы как отражение наличия архетипов, существование и проявление которых в способе поведения и мышления людей есть отражение коллективного бессознательного — глубинного слоя функционирования человеческой психики. В этом смысле мифы способны помочь проникнуть в самые глубины человеческой души.

Понятие мифа используется в философии, антропологии, психологии, истории религии, литературоведении, политологии, социологии, культурологии и т.д. И все эти науки предлагают свое определение мифа. Сама наука также переживает этап ми-

108
фологизаций. Когда в науке предположения или гипотезы начинают функционировать в качестве теорий (из-за отсутствия действительных, объясняющих и подтвержденных теорий), мы имеем дело с мифами, ошибочно получившими статус теорий. Сама позитивистская вера во всемогущество науки и научного разума также приобрела черты мифа. Мифом именуют и просто стойкое непровольное заблуждение, и специально выстроенную тенденциозную концепцию, общим свойством которых является то, что они имеют более или менее массовый характер и опору в массовом сознании.

С развитием научного мышления миф потеснился, однако в его ведении по-прежнему оставались многие вопросы, которыми наука не занималась в силу их метафизического характера. «Мифологическое мышление может оставить позади свои прежние формы, может адаптироваться к новым культурным модам. Но оно не может исчезнуть окончательно», — справедливо утверждает исследователь мифологий и религиозного сознания М. Элиаде¹. Действительно, поскольку миф имеет реальные основания в человеческом сознании, то мифическое не исчезает и не изживается, оно временами лишь как бы отступает на задний план. Мифы «уложены» в бессознательные структуры сознания, и мифологический уровень, всегда присутствующий в нем, — неотъемлемый и органичный уровень или элемент массового сознания. Как писал Юнг, «помимо нашего непосредственного сознания, которое имеет полностью личностную природу, существует вторая психическая система, имеющая коллективную, универсальную и безличную природу, идентичную у всех индивидов. Это коллективное бессознательное не развивается индивидуально, но наследуется»². И когда на историческую арену выходят массы, то их сознание, имеющее значительную мифологическую составляющую, становится определяющим для характера культуры соответствующего исторического периода. Специфика мифа и специфика сознания массового человека сообща определяли «возращение» мифа в XX в., что нашло выражение в новых мифах для общественного и личного пользования. Первые разворачиваются как политические и социальные мифы,

¹ Элиаде М. Аспекты мифа. М., 1995. С. 8.

² Юнг К.Г. Аналитическая психология: прошлое и настоящее. М., 1995. С. 72.

109

мифы массового искусства, вторые составляют основу рекламы и имиджмейкерства. Массовый характер культурных явлений обусловил возможность возрождения механизмов мифологизации. В омассовлении сознания современного человека «виноваты» и определенные стороны и свойства человеческой природы, предпочитающей удобства — истине, комфорт — дисциплине и самоорганизации, благополучие — беспокойству познания и т.д. Благодаря именно этим свойствам мифы, составляющие смысловую и эмоциональную реальность информационного контекста, оказывают свое воздействие. Ренессанс мифологизированного сознания не в последнюю очередь объясняется потребностью современного массового человека заново объединить и объяснить мир, который снова утратил для него определенность и понятность. Развитие наук расчленило мир на отдельные «миры», на специализированные области, говорящие на разных «языках». Научные открытия разрушили множество прежних, казавшихся прочными представлений о мире, многие новые научные представления не могли быть артикулированы прежним научным языком, а ряд научных фактов вообще не поддавался воображению. Позитивистское видение мира, характерное для него логицистское разделение мира, эмпирико-прагматистское отношение к нему должны быть нейтрализованы новым объединяющим взглядом, пусть не таким точным и достоверным, но позволяющим дать целостное представление о целостном мире, что опять делало бы его понятным, привычно-обжитым и удобным. Таким образом, ведущими чертами мифов XX в. стали универсализм и удобство самого мифологизированного мышления, что проявилось в разных сферах. В частности, принципиальный иррационализм (внерационализм) мифологизированного мышления дает возможность сознательно исказить создаваемый образ мира с целью построения мифологизированной реальности, заменяющей существующую, исходную реальность. Иррационализм в современном мифе сознательно, вполне рационально вводится и столь же целенаправленно и осознанно (в отличие от архаичного мифологизированного сознания) используется для того, чтобы породить как бы вторичную иррациональность восприятия. Иррационализм современного мифа призван «выта-

ПО

щиты» из глубины бессознательного спрятанные там древние матрицы, оживить их, подключить к переживанию актуальных впечатлений, усилив их воздействие. Усиление иррационализма освобождает стихию подавленного и вытесненного культурой, создает пространство психокультурной хаотизации, при которой сознание, погружаемое в своеобразный полусон, становится легко управляемым и повышено внушаемым.

Кроме того, если архаичный миф наряду с задачей объединения мира в сознании людей выполнял и задачу консолидации самого общества в жизненно важных целях, то современный миф консолидирует не столько общество в целом, сколько массы в этом обществе, которым и противостоит группа новых мифотворцев. Новый миф, разделяя общество на правящую группу и контролируемую массу, становится средством управления, средством сохранения и воспроизведения существующей в обществе властной структуры.

Итак, правильнее говорить не о втором рождении мифа или его возрождении (в прежнем понимании его), а о новом цикле развития культурной способности к освоению мира в формах мифологического мышления, о новой актуализации самой потребности в мифе. При этом на место стихийного мифотворчества масс прежнего цикла приходит сознательное конструирование мифов так называемой элитой для управления массами и программирования их сознания.

Но трудно искусственно создать подлинный миф. Создаваемые сейчас мифы — это своего рода муляжи. Действительно, если древний миф выступал как особое представление о действительности или обозначение правды о ней, то современный миф есть представление о вымышленной действительности, где правда камуфлируется искажающими ее символами, созданными также по особой технологии.

Таким образом, современный миф перестал быть способом вмещения и понимания реальности, но стал способом ее замещения. Миф поглощает реальность, противостоит ей, хотя не может не брать за основу ее же «сюжеты». Мифология начинает выступать не как средство познания, а как идеология социального управления и манипулирования массами. Современное мифотворчество не объясняет реальность, а строит иллюзию, мираж, а сам миф как форма сознания делается фантомом осознания, своеобразным «протезом» социализации человека.

111

Рациональные средства вытесняются иррациональными, способными оказывать более глубокое воздействие для манипулирования сознанием через коллективное подсознание, коллективное внушение. Мифологизация сознания становится перестройкой его в сторону мифологического способа восприятия и мышления, что осуществляется с помощью специальных моделей внушения, управления, в том числе использующих мифологизированный язык.

Особенностью современной мифологии стало преобладание не столько чисто познавательных мифов и даже не художественных, сколько мифов социальных и политических. Мифы массовой культуры, имеющие художественную форму и художественное бытие в рамках современной культуры, на самом деле являются лишь художественными вариациями господствующего социально-политического мифа; образно-художественная форма делает их и более доступными, и более действенными. Социальная мифология представляет собой целостную систему, описывающую мир, порядок которого «задается» постулатом социальной гармонии. То, что миф способен отражать не реальные связи и отношения мира, а особым образом сконструированные, позволяет использовать миф для целей идеологии. Безусловно, всякая идеология использует мифы, а эффективность идеологии напрямую зависит от органичности и действенности лежащих в ее основе мифологем. Теория «деидеологизации» современной культуры фактически оказалась современным мифом и весьма скоро была заменена концепцией реидеологизации. Это тоже был своего рода возврат (восстановление) к пониманию необходимости аксиологического уровня истолкования социальной действительности. В свое время К. Маркс ввел термин «современная мифология», имея в виду ту совокупность и атмосферу стандартных представлений, которые намеренно создаются средствами массовой информации вокруг реальной жизни общества. Становясь своего рода специально изготовленным преломляющим устройством, идеология тенденциозно трансформирует реальную картину жизни, переоформляя ее под нужды заказчика-мифотворца и одновременно трансформируя сам способ видения и понимания действительности.

Миф особым образом структурирует сознание, апеллируя к первобытному коллективному опыту человечества. Это позво-

112

ляет использовать его для приведения масс в движение, которое при этом кажется им движением самостоятельным. Миф своей образной нерасчлененностью захватывает прошлое и будущее, реальное и возможное, мыслимое и представимое. Подобная целостность соответствует задаче творцов мифа, которые не анонимны, как в первобытном мифе, а имеют свою четко сформулированную программу. При этом их задачи и желания выдаются за желания, идеалы и устремления управляемых ими масс.

Миф не требует проверки, он просто принимается, так как опирается на определенный запрос, определенное ожидание. Миф масскульта, как и всякий другой, в образной форме выражает, хранит и проповедует определенную жизненную философию, определенную систему взглядов с социально выработанной иерархией ценностей, добродетелей, достоинств и т.п. Эти общепринятые, привычные взгляды или системы взглядов, которые принимаются как исходные истины, без обоснования, проверки, принимаются некритически, ибо отвечают внутренним, скрытым, глубоко спрятанным потребностям или комплексам. Как пишет А.А. Зиновьев, «ценности, которые восхваляет и пропагандирует западная идеология, общеизвестны. Это богатство, власть, слава, мастерство, собственность, комфорт, благополучие, сила, здоровье, удовольствие, предпринимательство, права, свободы и т.д.»¹. Будучи представлены в художественной «упаковке», социально-политические по своей сути мифы масскульта через художественно-эстетическое, а не рациональное убеждение утверждают нужные ценности и нормы.

Так, масскульт в течение всего времени своего существования с помощью художественных средств использует по сути несколько основных мифов, в которых моделируются определенные жизненные ситуации или положения, представленные в ценностно «отредактированном», адаптированном для массового потребления виде. В них не только отражены главные ценности современного общества, но и обозначены пути их достижения для массового человека. Поэтому современный миф, обозначив ценностную парадигму поведения массового человека, стал ненавязчивым и незаметным средством управления им.

¹ Зиновьев А.А. На пути к сверхобществу. М., 2000. С. 371.

113

Прежде всего среди мифов масскульта следует выделить «миф успеха», утверждающий, что в современном обществе все люди независимо от происхождения имеют равные шансы на успех. С целью убеждения в этом создаются романтизированные кино-и телебиографии известных людей, которые добились успеха, «сделав себя сами» Это могут быть фильмы об успешных миллионерах, банкирах, артистах, политиках, даже известных бандитах (например, «Бонни и Клайд»). К этой же группе мифов принадлежат различные варианты известного «мифа Золушки», где «бедная, но честная» девушка с помощью своего трудолюбия, скромности, обаяния добивается успеха, делает карьеру сама или выходит замуж за принца, миллионера, крупного бизнесмена и т.д. (отечественный «Светлый путь», мексиканская «Просто Мария» и великое множество других). Вариацией на эту тему является «миф простого парня», где о простодушие и искренность бесхитростного героя разбиваются все происки и козни врагов и недоброжелателей. Мифы утверждают в массовом сознании идею необходимости скромно жить и работать, терпеливо ждать и надеяться на непременною удачу¹.

Фильмы о героях, где добродетели заменяются силой бицепсов, полны сцен насилия и жестокости, а фильмы о «золушках» обоюбого пола а сентиментальны, чувствительны, полны верой в торжество справедливости. Масскульт «вытаскивает» из тайников подсознания человека именно его вариант мечты о счастье, расцветивает ее в зависимости от «вида и качества» мечты и ставит ее на конвейер.

При этом масскульт не предполагает постановки действительно серьезных проблем, а тем более не решает их. В то же время нельзя сказать, что масскульт избегает проблемности или сложных тем, но просто заземляет и «размазывает» их, растворяя в деталях, интерьерах, туалетах героинь. Показываемые конфликты и противоречия не разрешаются, а воспроизводятся в сглаженной форме, затушевывающей их действительную остроту, что лишает их реального социального содержания. Как пишет современный философ В.А. Кутырев, «для мифа нет преград в виде фактов. Они обычно не играют никакой роли»². В самом деле, масскульт, из

¹ См.: Данем Б. Человек против мифов. М., 1962.

² Кутырев В.А. Разум против человека. М., 1999. С. 136.

114

всех функций культуры оставивший для себя практически только одну — развлечение, предлагает лишь более или менее культурный способ времяпрепровождения, в которое превращается потребление культуры, не отягощенное необходимостью думать. В самом произведении, как правило, уже заключена предлагаемая реакция потребителя, подсказана его оценка. Во многих телесериалах для облегчения мыслительной работы в нужных местах заранее записана реакция зала в виде смеха или аплодисментов, чтобы зрители знали, как им следует реагировать.

Приятность потребления масскультового искусства обеспечивается, в частности, обязательным счастливым концом. При самом напряженном действии герой всегда успевает в самый последний момент либо сам спастись, либо спасти все человечество. Иногда для этого требуется нелогичное и недостоверное развитие сюжета. Устремленность к счастливой концовке роднит такие разные по уровню кинокартины, как бразильская «Тропиканка» и американский «Красный угол». Масскульт принципиально производит свою продукцию не на века и не для потомков, а именно для данного момента. Тем не менее многие масскультовые фильмы уже не одно десятилетие люди смотрят с прежним интересом и волнением. * Безусловно, масскульт развивается и тематически, осваивая новые сюжеты, и изобразительно находя новые формы и новые выразительные средства. Стараясь выглядеть респектабельно, он устраняет прежние недостатки, усложняет и обогащает привычные примитивные схематизации. Так, появились: мидкульт — средняя, промежуточная форма между массовой и высокой культурой, создающая моду на науку, искусство, представляющая большее разнообразие жанров и проблем; кэмп, соединяющий в себе сентиментальность мелодрамы и ироничность; комбинированные формы типа «этизированного» или «эстетизированного» масскульта — подделки под высокое искусство.

Масскульт вводит в свои произведения «полифоническое» развитие сюжета, одновременность разворачивания разных мифов и обыгрывание разных имиджей героев. Тем не менее вариации масскультовых схем неизменны. Их можно обнаружить в таких фильмах, как «Красотка», «Москва слезам не верит», «Служебный роман», «Остановка по требованию» и др. На первый взгляд американский фильм «Красотка» представляется неким

115

вариантом мифа о Золушке; однако здесь присутствуют современные феминистские мотивы и проблема восстановления доверия между вообще мужчиной и вообще женщиной, и т.д. Некий «гибридный» вариант являет и уже упомянутый американский фильм «Красный угол», своей достоверностью держащий зрителя в напряжении на протяжении всего повествования. Однако торопливое стремление закончить все «хэппи эндом» и его натянутость разрушают впечатление достоверности, прорывается тщательно спрятанная ходульность исходных схем. Не спасают фильм и замечательная игра Р. Гира, и блестящая работа режиссера Дж. Эвнета. Искусственные, суетливые натяжки обязательного для масскульта «счастливого конца» выдают действительную принадлежность фильма масскульту.

Однако было бы ошибкой считать продукцию масскульта только примитивными поделками недалеких людей. Творцы масскультовых мифов используют знание человеческой психологии, опираются на выделение констант человеческой природы, апеллируют к всечеловеческому и вневременному, адресно эксплуатируют архетипы коллективного подсознания. Масскульт оперирует некими базовыми образами, связанными с актуализацией архетипов, и базовыми схемами. Это своего рода формы без содержания, клише, которые настолько впечатались в психические структуры человека, будучи следом бесчисленно повторяемых ситуаций в коллективной жизни человечества, что даже художественный намек на отраженную в подобном клише знаковую жизненную ситуацию запускает у зрителя механизм личного со-причастия происходящему и сопереживания. Соответствие жизненной ситуации и ситуации мифа подключает личный жизненный опыт зрителя, который заполняет предложенную «форму», образуя личное, интимное прочтение предложенного мифа. Сама предсказуемость развития действия в масскультовой сюжетной схеме становится элементом общей системы воздействия на потребителя: зачастую он испытывает не разочарование от

узнаваемости ситуации, а чувство удовлетворения от собственной догадливости, проницательности.

В основе идеологии масскульта в целом лежит философия позитивизма в разных уровнях ее понимания. Это определяет особое внимание масскульта к фактуальной стороне жизни, эмпирическую достоверность и даже натуралистичность изображения фактов в масскультовых произведениях. В боевиках и фильмах

116

ужасов, приключенческих фильмах и мелодрамах с достоверностью показываются все детали насилий и убийств, выражения лиц жертв и даже сервировка столов, сочетания цветов в туалетах светских дам, нюансы полетов самоубийц с крыш небоскребов, детали разных земных и космических чудовищ. При таком подходе все внимание зрителя отдается внешнему, которое часто заменяет собой сущность изображаемого, достоверность факта поглощает реальную сложность жизни, ради эффектности отдельного эпизода разбивается общая линия логики развития характера и сюжета.

Одно из современных проявлений позитивизма — прагматизм — обосновывает ту «рабочую программу», в соответствии с которой разрабатываются и содержание, и язык масскульта, а также создаваемая им общая масскультовая мифология. Главной установкой стало сформулированное еще американским философом Дж. Дьюи в работе «Искусство как опыт» положение о необходимости в современном искусстве «соединить возвышенные формы опыта, воплощенного в искусстве, с повседневными событиями, поступками и чувствами» людей. Поведение человека должно быть адекватно миру, а главным критерием правильности его поведения становится успех. Так, жестокость мира требует от человека такой же жестокости, если он хочет занять в нем достойное место, и никакие морально-этические и другие соображения не должны смущать человека на пути к успеху, славе и богатству. Общий настрой и общая жизненная философия масскульта обнаруживаются в его следовании идеям социального дарвинизма, провозглашающего общим законом жизни всеобщую борьбу за выживание, в которой побеждает наиболее приспособленный. Американский социолог Б. Данем в книге «Человек против мифов» писал, что начало философии массовой культуры положила теория английского философа-позитивиста Г. Спенсера, согласно которой процесс отделения биологически приспособленных от неприспособленных в животном мире имеет прямые аналогии в человеческом обществе.

Данная линия в масскульте представлена чрезвычайно широким спектром приключенческих фильмов, романов разной направленности о так называемых сильных личностях. Достаточно вспомнить романы Я. Флемминга, С. Шелдона, сериалы «Ее звали Никита», «Агент национальной безопасности», «Универсальный солдат», фильмы о приключениях Рэмбо и т.п.

117

Масскульт не только показывает роскошную жизнь верхушки общества, романтическую любовь с сентиментальными эпизодами (типа испанской «Королевы Шантеклера» или мексиканского сериала «Девушка по имени Судьба») и т.п., но и, приспособившая свои творения к уровню обывательского сознания, старается приблизить героев к зрителю, показать, что «богатые тоже плачут», что у звезд есть свои проблемы, что им свойственны слабости обычных людей, что, иными словами, нет непреодолимой границы между социальными уровнями и слоями, что в мире уже царит социальная гармония. Именно эти подробности составляют основное содержание публикаций в многочисленных масскультовых журналах, где выносятся на всеобщее обозрение личная жизнь известных людей, их тайные пристрастия и пороки.

При этом в многочисленных произведениях действительные социальные мотивы героев подменяются биологическими мотивами: происхождения, наследственности, расовой или национальной принадлежности. Здесь либо негодяй неизбежно оказывается выходцем из «проблематичных» слоев, либо поворот сюжета или объяснение произошедшего изменения мотивации героя объясняется биологической причиной; в этом ряду можно назвать фильмы от американского «Самый длинный день» до отечественного «Ширли-мырли».

В масскультовой продукции широко представлен фрейдистский способ толкования характеров и сюжетов — не только сам по себе, но и как скрытая основа произведений другой

психолого-смысловой ориентации. З. Фрейд, разработавший теорию бессознательного, утверждал, что в бессознательном, в скрыто-подавленном состоянии находится все то, что вытеснено сознанием как несовместимое с культурным проявлением человека. Однако заряд этих вытесненных желаний и побуждений, основанных на инстинктах, сохраняется, и в определенных ситуациях они могут прорваться наружу. В обычном состоянии энергия этих импульсов определяет и окрашивает поведение человека, что объясняет многие его поступки. Фрейд пытался с помощью своей теории объяснить все формы организации, существования и функционирования общества. Маскультовские произведения также переводят социальные страхи и тревоги в сугубо психологический план с подсознательной мотивацией. Подобная трактовка близка, понятна и интересна людям, которые, как утверждал Фрейд, ирреальное предпочитают реальному.

118

Фрейдистскую модель человека маскульт, предварительно примитивизировав, кладет в основу своих художественных построений. Если в темных глубинах своего сознания каждый человек убийца, насильник, садист, извращенец, то агрессивные и жестокие фильмы как бы осуществляют тайные мечты человека, его запретные желания, дают выход подавляемым инстинктам. На этой основе строится вся сексуально-эротическая линия маскульта, который буквально спекулирует на показе иррациональной власти сексуальных инстинктов над людьми, на их неразрывной и тесной связи с садомазохистскими комплексами и агрессивностью. Утверждение подсознательного желания властвовать и подчинять объясняет наличие сцен жестокости, убийств, «перенаселенность» маскульта киллерами и разного рода маньяками. В последние десятилетия их дополнили многочисленные герои с сексуальными перверсиями и отклонениями, буквально легитимизированными современным искусством, дорогу которым в свое время проложил американский фильм «Полуночный ковбой» Дж. Шлезингера.

Массовый человек утратил подлинную индивидуальность, вследствие чего он может принять ложные идентификации. Мас-культульская кинопродукция помогает ему компенсировать комплексы, предлагая идентификацию с образом своего типичного героя — супермена — красивого, сильного, решительного, уверенного в себе человека, способности и возможности которого часто превышают нормальные. Чаще всего это вариации на тему Джеймса Бонда, использующие разные обрывки философии Ф. Ницше, а также образы бессмертного Горца, Терминатора разных поколений, Бэтмена, полицейских-киборгов и т.п., которые обладают в полном смысле слова сверхчеловеческими возможностями. К этой же категории относятся фильмы, «оживляющие» персонажей древнего эпоса, героев, титанов и богов древнегреческих и древнеримских мифов (например, сериал о приключениях Геракла).

Пошлость и усредненность мировосприятия самого массового человека обуславливает его стремление к самоутверждению, которое может принимать некие отклонённые формы. Отсюда установка на дегероизацию, на снижение того высокого и идеального, что еще есть в мире. Массовому человеку присущ некий вырожденный геростратов комплекс, когда через отрицание высокого и значимого в мире утверждается значение и ценность

119

собственной малости. Именно этим вызван успех во множестве появляющихся в последнее время сомнительных мемуаров и исследований, где помешаются «разоблачительные» материалы о великих людях, изображаемых мелкими завистниками, порочными или просто больными людьми. Этим объясняется и успех так называемых комедийных сериалов, где смех вызывает человек, попавший в откровенно глупую и унижительную ситуацию. Глупость находит понимание и отклик у массового человека, а предоставляемая ему- возможность смеяться над кем-то иным льстит ему, так как позволяет думать, будто сам он, конечно, умнее, что рождает у него чувство превосходства. Если традиционное назначение жанра комедии было в том, чтобы человек мог освободиться от плохого, очистить и оздоровить свою душу, то теперешний смех часто означает только выражение радости от того, что другому не повезло больше, и поводами для смеха выступают ситуации, которые не могут быть объектом нормального человеческого смеха.

Маскульт все более широко вовлекает в свою сферу религиозные сюжеты и мотивы.

Омасовление затронуло религиозное сознание, снизив уровень духовности религиозного

чувства. Приспосабливая религиозную тематику к нуждам коммерческого производства, масскульт часто произвольно переосмысляет и, как правило, снижает значение библейских сюжетов и фигур. Появление американского романа «Богословский вестерн», где Бог предстает в виде ковбоя, Иисус Христос — в образе разведчика-переселенца, а затем рок-оперы «Иисус Христос — суперзвезда», фильма М. Скорцезе «Последнее искушение Христа» и т.п. показывает, что для масскульта нет неприкасаемых тем и образов. Ширпотребовская линия в «религиозном» масскульте отчетливо прослеживается в мистической и оккультистской тематике, эпатажных сценах сатанинских культов и т.п., а в таких фильмах, как «Ребенок Розмари», «Изгоняющий дьявола» и т.д., религиозное чувство приспособляется к индустрии развлечения и эксплуатируется в коммерческих целях. О принципиальной несовместимости рыночной психологии и религии пишет Э. Фромм в работах «Человек для себя», «Психоанализ и религия», утверждая, что рыночная ориентация современного человека не только представляет опасность для религии, но и подрывает основы духовной гармонии человека.

120

Рассмотрим еще один феномен масскульта — современную рекламу. Реклама создает массовые мифы для индивидуального пользования, но по сути является псевдомифологией, ибо искусственно формирует якобы жизненно значимые ситуации, придает высокий жизненный статус событиям и действиям рутинно-обыденного характера. Иными словами, реклама нарушает порядок уровней бытия и иерархию статусов, фактически разрушая то, что было задачей подлинного мифа.

В отличие от информации о товаре, нейтрально подающей его характеристики, реклама всегда не что иное, как спланированная и организованная технология обмана. Под видом совета и участия реклама проникает в сознание, пытаясь нащупать наиболее уязвимые струны души и сыграть на них. Рекламотворчество угадывает и скрытое желание массового человека быть объектом внимания, и его готовность к актуализации того или иного архетипа из существующих в его сознании, используя в своем наступлении на него тактику предъявления готового ответа на еще только формирующийся запрос. В то же время ответ, который дает реклама, представлен в такой форме, которая не только не разрешает проблему массового человека, но провоцирует возникновение новых проблем, и одновременно навязывает такой результат, который оказывается не столько в его интересах, сколько в интересах рекламодача. Это вполне укладывается в схему особой логики хитрости, о которой специалист по практической психологии П. Таранов пишет: «Дать другому то, в чем он действительно нуждается, но так, чтобы после этого он уже нуждался действительно; и самое лучшее, если бы всегда и во всем»¹.

У массового человека понижена способность к рассуждению и анализу, на него большее впечатление производит пусть и бездоказательное, но уверенное и энергичное утверждение в виде яркого и красочного образа, указывающего на достижимость любого желания.

Рекламный миф максимально деиндивидуализирован, в нем, как во всяком мифе, действуют некие мифические герои, олицетворяющие определенную идею. Рекламная ситуация содержит постоянный образец, схему решения разыгрываемой проблемы. Ситуация конкретизируется в зависимости от

. Логика хитрости. Висагинас, 1999. С. 157.

121

вида рекламируемого товара (от жевательных резинок до политических партий).

Необходимые компоненты рекламы — художественная и эстетическая, ибо цель ее — привлечь внимание, убедительно представить ситуацию, вызвать сопереживание изображенному, внушить нужную мысль. Художественные достоинства рекламы вполне соответствуют обычным стандартам масскульта, однако их назначение исключительно функционально-служебное, поскольку художественно-эстетическая форма выступает лишь как привлекающая внимание оболочка, за которой скрыт главный смысл рекламного продукта.

Изменение представлений о жизни и ее ценностях, навязываемое рекламой, опирается на популярное в XX—XXI вв. учение — бихевиоризм, согласно которому можно изменить систему поведения человека нужным образом с помощью специальных кор-ректурочно-

манипулятивных средств. В качестве таковых выступают «воспитательные» схемы рекламных мифов, в результате воздействия которых человек должен стать максимально удобным потребителем. При этом ценность человека все более увязывается со стоимостью товара или престижностью фирмы, его производящей (подразумевается, что иной ценности у человека как бы и нет). Реклама стремится разбудить в нем тщеславие, зависть, амбиции, навязать ложные, искусственно созданные парадигмы жизни.

Складывающийся рекламный жаргон основывается на сознательном смешении и подмене смыслов. Постоянная девальвация смыслов и ценностей делается привычной, и в результате их исходное значение утрачивается, происходит деформация сознания, перестающего различать действительные ценности и соответствующие им уровни. Например: «Достоинство и престиж» — всего лишь реклама женских колготок; «Революция цвета» (можно подумать, что речь идет о новом направлении в живописи) — реклама помады «Ревлон»; «Прорыв в новое измерение» — реклама электробритвы; уют, как символ свободы, шоколадный батончик «Финт» — как символ независимости, шампунь — как знак достоинства... Реклама, по остроумному замечанию В. Пелевина, рассказавшего о принципах и технике ее изготовления, это когда «ухитряются продавать самое высокое ежедневно»¹.

Пелевин В. Generation 'ГГ. М., 1999. С. 30.

122

Реклама непременно учитывает склонность человека к подражанию, причем более «высокостатусному» уровню. Поэтому реклама привлекает авторитет звезд, знаменитостей, которые предпочитают именно данный товар. Человеку внушают опасение, что безданного товара он может в чем-то отстать, оказаться не на высоте.

Таким образом, реклама всегда обращается к чувствам и эмоциям, но не к разуму, она старается усыпить критическое мышление и критическую оценку, усилить иррациональные аспекты воздействия. Как писал Э. Фромм, в смысле воздействия на человеческую личность эти методы «гораздо безнравственнее непристойной литературы, издание которой наказуемо»¹.

Стимуляция поведенческой активности потребителя достигается специальной организацией рекламного сообщения. Учитывая внутреннее желание человека иметь собственное мнение, рекламу строят так, чтобы ее воздействие осуществлялось опосредованно, через переводение его в план собственных побуждений человека. Каждый уровень многоуровневого рекламного сообщения рассчитан на задействование определенного культурного пласта психики. Этим достигается широкий охват публики, поскольку разные люди откликаются на разные призывы и оказываются наиболее чувствительны к разным типам (уровням) апелляции. Использование маскультом гипнотических форм внушения представляет, по мнению Э. Фромма, угрозу психическому здоровью человека: «У меня нет никакого сомнения в том, что тщательные исследования покажут, что употребление наркотиков гораздо менее вредно для здоровья, чем различные методы "промывания мозгов" — от подпороговых внушений до таких полугипнотических приемов, как постоянное повторение или отвлечение от рационального мышления»³.

Прежде между массовым человеком и культурной элитой, предлагающей образцы высокого искусства, существовало некое расстояние, которое поглотило омассовление культуры, кроме того, массовый человек устал от того, что ему приходилось все время тянуться до уровня, заявленного высокой культурой, не всегда понятной ему и даже не всегда просто доступной. В этом

¹ *Фромм Э. Бегство от свободы. М., 1990. С. 114.*

² *Фромм Э. Иметь или Быть? Киев, 1998. С. 363.*

123

состоит психологическая (помимо социальных и политических) причина победы маскультулы в умах массового большинства. Мечту обычного человека о тепле, уюте, наконец, о награде за доброту и трудолюбие, т.е. извечную мечту о справедливости, маскульт превратил в миф с помощью технических средств и технологий.

Социальные мифы маскультулы так сильно действуют на массового человека, потому что они воплощают его мечты и тайные надежды, которые кажутся столь достижимыми. С одной стороны, уровень притязаний резко возрастает, ведь каждая Золушка может стать принцессой,

что, безусловно, стимулирует проявление социально-психологической энергии развития общес/гва. С другой стороны, те, кто не смог реализовать свою мечту, должны винить в этом только себя, их разочарование превращает их в апатичных, пассивных, т.е. в конечном счете безопасных.

Итак, новые мифы в современном обществе не рождаются стихийно. Чтобы актуализировать механизм мифотворчества, традиционная структура мифа должна наложиться на соответствующий характер массовой психологии. Это особое расположение духа общества активизирует мифотворчество, и приходят мифотворцы, создающие современную мифологию как функциональное и методологическое образование, призванное обеспечить сохранение существующего порядка. Подобная конструкция мифа не может адекватно отражать действительность, такой миф не может быть средством ее познания. Современный миф для массового человека намеренно создается трансформирующим действительность. Поэтому говорить следует не столько о втором рождении мифа, сколько о создании нового типа мифологии, в котором используется лишь традиционный механизм, но подменяются цели и функции.

•,. ^ § 3. Язык масскульта и его эстетика

При всех своих недостатках масскульт продолжает существовать, развиваться, он по-прежнему востребован массой, ибо отвечает ее потребностям, склонностям, возможностям. Пространство масскульта порой становится защитой от нарастающих объемов потока разного рода информации и даже неким

124
убежищем, куда наряду с сектами и наркотиками устремляется ослабленный ментально и психологически человек.

Выше мы охарактеризовали социально-психологическое бытие и проявления масскульта, теперь рассмотрим масскульт как художественно-эстетический феномен.

До сих пор у исследователей нет полной ясности и согласия относительно эстетической природы масскульта. Многие авторы вообще отказываются признавать за масскультом какой-либо эстетический статус, полагая, что он лишен эстетического содержания, находится за пределами эстетического и его специфику невозможно описывать в эстетических категориях. Так, американский культуролог У. Гесс считает, что эстетическое значение масскульта равно нулю, ибо его произведения имеют столько же эстетических свойств, сколько булыжники мостовой, т.е. природа и функции масскульта не являются собственно эстетическими, но лишь служебными, утилитарными. Столь же категоричное мнение на этот счет высказывает современный философ А. Круглов, утверждающий, что «массовую культуру и массовое сознание роднит лишь то, что первое не культура, а второе не сознание. Комплекс из бескультурия и неосознанности...»¹.

Тем не менее сегодня масскульт составляет преобладающую часть и нашего окружения, и нашего эстетического опыта, поэтому, отказывая ему в эстетических качествах, нельзя полностью отказаться от признания определенных его эстетических функций, эстетических характеристик, эстетических понятий и категорий, в рамках которых могут быть истолкованы идеи и практика масскульта.

Миф составляет основу всей содержательной стороны масскульта, поэтому в первую очередь обратимся к языку, благодаря которому создается выразительность его художественных «одежд». Языком мифа выступает символ как общий принцип конструирования его смыслов и ценностей. Природа символа, как и самого мифа, сложна и двойственна. Имея чувственное выражение, символ имеет сверхчувственную природу и рациональный характер образования, поскольку является результатом сложных обобщающе-мыслительных операций, в которых соединяются материальное и идеальное, конкретное и абстрактное. Символ не

¹ Круглов А. Массовая культура // Здравый смысл. 1997. № 5. С. 31.

возникает сам по себе, он всегда выступает как форма выражения постигнутого человеком смысла. Сложная природа символа и его способность благодаря ей выполнять множество функций (познавательных, репрезентативных, регулятивно-адаптивных и т.д.) определяют его использование в искусстве и религии, мифологии и политике, психологии и культурологии. О природе символа, о его содержании и использовании писали И. Кант и Ф. Шлегель, Э.

Кассирер и Э. Фромм, А. Белый и К.Г. Юнг, А.Ф. Лосев, Ю.М. Лотман и др. Далее мы рассмотрим лишь отдельные аспекты символа, которые имеют непосредственное отношение к проблеме использования его в масскульте.

Масскультовские мифы используют символ именно потому, что он есть «единственный известный человечеству универсальный язык»¹, который присутствует и в древних мифах, и в сновидениях современников; «этот язык — один и тот же в Индии, Китае, Нью-Йорке и Париже»². Сходство процессов и результатов символизации объясняется единством исходного материала и общностью самой человеческой природы. Масскульт эксплуатирует именно эти общие схемы, понятные любому человеку в любой стране и выступающие глубинной причиной глобального распространения масскульта. Последний имеет одинаковое лицо и в Японии, и в России, поэтому его с равным основанием можно назвать и общечеловеческим, и безнациональным.

Механизм образования символа делает его содержание более емким, чем у понятия и образа; выступая часто в качестве знака, символ более непосредственно манифестирует стоящее за ним значение. Это позволяет использовать символ для образного представления абстрактной идеи. Символ — мощный инструмент воздействия в руках того, кто сможет выбрать определенные символы и нужным образом организовать их в художественном произведении. Так, девушка с веслом советского периода уступила место юноше со «Сникерсом» на идеологических «визитках» нашего времени.

Масскультовская эксплуатация символов сводится к их бесконечному тиражированию и бесконечному повторению в вос-

¹ Фромм Э. Психоанализ и религия // Фромм Э. Иметь или Быть? Киев, 1998. С. 90.

² Там же.

126

приятию, хотя и в новом внешнем оформлении, однако с теми же механизмами психологической апелляции. При этом их образность стирается, содержание теряет глубину и объемность, утрачиваются внутренние пласты смысла; это уже не собственно символ, не образ образов, но знак, за которым стоит достаточно плоская схема. Образность становится внешней, как вырезанные из бумаги платья для бумажной куклы: они не столько одевают, сколько просто налагаются сверху, лишь обозначая одежду. Фактически эти вырожденные символы становятся знаками отсутствия художественно-эстетических качеств массового искусства.

Масскульт отнюдь не всегда выступает как нечто пугающее, низменное и шокирующее. Чаще всего потребителем масскульта выступает типичный обыватель, не являющийся любителем «экстремальных» жанров, но с удовольствием воспринимающий приключения, мелодраму, смотрящий по ТВ бесконечные сериалы. Эти произведения не только дают отдых и успокоение усталому человеку, но порой выступают в качестве букваря по психологии или пособия по этикету, помогая ориентироваться в сложных жизненных ситуациях. Острота противоречий или показываемых конфликтных ситуаций никогда не доводится до крайних пределов, смягчается юмором или переводится на другую сюжетную линию. Сами противоречия в конце концов разрешаются, запутанные отношения выясняются, добро торжествует, зло наказывается или высмеивается, дело заканчивается «хэппи эндом»; таковы практически все идущие по нашему телевидению бразильские и мексиканские сериалы («История любви», «Секрет тропиканки», «Воздушные замки» и т.д.).

Масскульт действительно поверхностен, неглубок, однако мы можем наблюдать, как он постепенно поглощает все прежде бывшие маргинальными культурные движения (например, «хиппи»), как он ассимилирует субкультурные идеи и средства выражения, как адаптирует произведения и сюжеты высокого искусства (приспособления для «популярного» исполнения произведений Бетховена, Шуберта, Вагнера и др.). Еще в 1960-х гг. немецкий философ и музыковед Т. Адорно, выделивший восемь типов слушателей музыки, утверждал, что нет непроходимой грани между типами восприятия элитарной и массовой музыки, а в настоящее время преобладают некие смешанные типы восприятия.

127

Все это свидетельствует об активно идущих процессах расширения масскультовского рынка и одновременно об изменении ценностной шкалы в подходе к искусству и существенном изме-

нении психологии восприятия и художественных вкусов современной публики. Интеллигенция, прежде пренебрежительно относившаяся к масскульту, ныне сама подключилась к выполнению «социального заказа» — созданию произведений, приближенных к массовому потребителю. Массовая культура, которая за последние 20 лет значительно обогатила свои выразительные средства и жанровые возможности, создала внутри себя множество промежуточных направлений (мидкульт, кэмп и т.п.), учитывающих значительно более образованную аудиторию и пытающихся имитировать высокую культуру. Взаимодействие постмодернистской практики, высокого искусства и масскульта порождает некие смешанно-промежуточные формы, которые весьма трудно причислить к той или иной культурной парадигме.

Однако все эти процессы, приукрашивая фасад масскульта, не меняют его сущности. Поэтому, отказываясь от определения масскульта в категориях «безобразное» и «низменное» как слишком сильных для характеристики этого усредненно-сглаженного типа культурного творчества, можно остановиться на категории «банальное» (или тривиальное). С помощью данной категории в масскульте можно определить и сюжет, и интригу, и характеры героев, и систему изобразительно-выразительных средств, и само восприятие. Данная особенность неисправима и неизбежна, поскольку определяется «индустриальным» характером производства массовой культуры, практически исключившим творческий поиск, живое непосредственное участие автора. В масскульте автор присутствует все меньше, ибо здесь, как во всяком производстве, происходит разделение функций, и каждый «художник» рисует лишь часть общего замысла; затем эти отдельные части друг к другу подгоняются. Естественно, что получается не столько произведение, сколько сумма эпизодов, приемов и т.д., изготовленных разными мастерами. Утрата авторства в прежнем смысле слова приводит к фактической неразличимости произведений, ибо отсутствует проявление творческой индивидуальности, не видно творческой манеры художника, трудно узнать «по почерку», кому именно принадлежит данный масскультовый «шедевр». Подобный способ изготовления произведения «искусства»

128

и соответствующий способ его восприятия и оценки определяют стереотипность всего, что относится к сфере производства и потребления масскультового искусства. Стереотипность, стандартность масскульта — это рассчитанность его на любой вкус (как рассчитанная на любой размер одежда будет бесформенной и безликой).

Таким образом, в масскульте творчество сведено к изготовлению «по лекалам», характерная для создания искусства художественная типизация — к стандартизации, обобщение — к всеядности, возвышенное — к высокопарности, красота — к красивости, идеал — к стандарту, эстетика — к бихевиористской практике, образ — к имиджу, отношения — к манипуляциям, восприятие — к потреблению. Трагическое и ужасное размягчаются до банального, величественное представляется как неуместное. Перечислять подобное можно долго. Главное здесь — ощущение подмены. Реальный, живой, сложный, противоречивый мир заменяется яркой картинкой, не вызывающей вопросов и сомнений. По сути, это — удобная и понятная схема, где разработаны готовые имиджи для всего и на любой случай. Повторяемость способов решений в рамках этой общей схемы создает стереотип восприятия. Так масскульт создает публику для себя, воспроизводит потребителя с заданными свойствами, чтобы обеспечить постоянный и предсказуемый спрос.

То, что произведено в культуре многовековой духовной работой человечества, в сознании массового человека предстает как готовые результаты, которые он поверхностно усваивает и потребительски использует. Сниженность масскульта есть и результат, и причина нежелания современного человека (его неумения или усталости) трудиться умом и душой, что необходимо для осуществления всякой истинно культурной деятельности. Искусство всегда было человеческим средством осваивать мир, укладывая трансцендентную реальность, трансцендентные, несоизмеримые с его конкретным бытием время и пространство в творимую человеком художественную реальность, в которой с помощью художественных форм он закреплял свое понимание мира и отношение к нему. В искусстве масскульта это «приручение» трансцендентного становится самым снижением его смысла, превращением его проблем и явлений в объект психологических спекуляций.

Тиражирование в масскульте становится не только способом распространения его продукции, но и самой сущностью массовой культуры, вполне возможным оказывается тиражировать образ, идею, способ их восприятия и понимания. Тиражирование лишает искусство его ауры, а общение с ним — исключительности характера переживания, искусство становится повседневностью, неразличимым фоном жизни, его восприятие — обыденным автоматизированным действием. Но это, к сожалению, не означает растворения красоты в самой жизни, эстетизации жизни, что, например, можно наблюдать в Японии, где программа эстетического воспитания считается приоритетной государственной программой и акты общения с природой (так называемые любования снегом, луной, цветущей сакурой и т.д.) являются актами сознательного эстетического поведения. В данном случае действительно происходит сближение жизни с искусством, ибо жизнь по способу и качеству ее восприятия, по полноте ощущений приравнивается к искусству, а образ жизни отражает эстетические предпочтения.

В случае с масскультом эстетическое, входя в жизнь, утрачивает многие свои качества, а искусство утрачивает свою традиционную специфику и духовность, адаптируясь к повседневности. Прежний идеал не воспринимается как ценность, к которой следует приобщиться, до которой нужно «дорости», он схематизируется, адаптируется, снижается до статуса клише, которое уже не может пребывать в сознании как ценность. В лучшем случае прежние идеалы (и образы) выступают как знаковые фигуры, как смысловые знаки, которые можно «цитировать», используя их в качестве конструктивных элементов или даже аргументов.

Высокое искусство традиционно стремилось к отображению высоких идей, значительных характеров, идеальных героев, тяготело к категориям должного, совершенного, наилучшего. Причем данные категории не формулировались произвольно — они отражали объективную целесообразность, которая диктовалась объективными потребностями человека и общества в гармонии. В какой-то мере и масскульт изображает должную жизнь, но это должное лишено идеального значения и ценностного содержания, понимается узко прагматически и является таковым, т.е. категория должного становится инструментально-оперативной. Можно сказать, что снижение общего уровня требований к ис-

кусству в масскульте затронуло не столько сферу эстетическую и художественную, сколько сферу духовности, благодаря которой, собственно, и художественное, и эстетическое бытие произведения становится ценностью, а не просто качественным предметом потребления. Потребление искусства исчерпывает себя и исчерпывается собой, «умирая» в потребителе, а его духовное освоение — это бытие, порождающее новое качество мировосприятия и самоосознания. Потребление масскультуры не связано с духовным движением человека: воздействие массового искусства на человека определяется не качественной, а количественной стороной их отношений и сказывается лишь в углублении информационного следа, но не в содержательном обогащении сознания и духовном росте личности. Однако подобные следы заполняют сознание, «забывая» более слабые образования, и в результате происходит переструктурирование пространства сознания с изменением доминант. К сожалению, психологи пока не дали определенного ответа на вопрос, является ли подобный статус искусства в сознании современного человека отражением его психологической потребности, или это вызванное какими-то объективными причинами нежелание углубляться в суть переживаемого, или это просто ментальная лень — продукт развития и использования «умных» машин, на которые человек переложил многие свои ментальные функции. Подлинная эмоциональная жизнь современного человека чрезвычайно обеднена, в большинстве случаев он довольствуется эрзацами эмоций. Свобода проявления бессознательного и инстинктов сочетается с торможением манифестации сложных психоментальных функций, ибо они требуют приведения в действие столь же сложных артикуляционных механизмов. Мас-культ, который в совокупности своих произведений строится как своего рода художественный тест, подобно тесту не предполагает самостоятельного артикулирования ответа, он требует выбора из некоторого числа готовых, заранее артикулированных его вариантов. Представляется, что постоянное упражнение в

подобной операции стимулирует лишь требовательность к предъявляемому и одновременно ведет к деградации способности к самостоятельному поиску, личной оценке и отбору средств для собственного выражений.

131

Масскульт несмотря на всю его внешнюю красочность и мно-гоцветие снижает качественную планку бытия. Как пишет Х. Ортега-и-Гассет, посредственность провозглашает и утверждает свое право на пошлость. Массовый человек порождает особый род толпы, которую французский психолог и социолог Г. Тард в своей работе «Мнение и толпа» называет эстетической, выделяя среди других разновидностей толп¹. Подобные «эстетические толпы», объединенные не столько эстетическими представлениями или соображениями, сколько внеэстетической, внешней по отношению к искусству, ангажированностью, составляют основную массу современной публики, осуществляющей так называемую культурную жизнь. Даже творчество современных артистов и их успех все более определяются факторами, находящимися в сфере внеэстетической и внехудожественной. Так, успех современного эстрадного певца зависит не столько от его вокальных данных (техника усилит и «отредактирует» звучание), сколько от внешности, постановочных эффектов, рекламы и т.п. Таким образом, артист создает не художественное произведение, а коммерческую продукцию. Руководители СМИ, продюсеры, рекламисты, журналисты от шоу-бизнеса, сами артисты формируют моду на те или иные культурные явления и имена, иногда фактически не оставляя выбора потребителю, и эта мода во многом определяется расчетами на прибыль, а не художественно-эстетическими соображениями.

Неизбежное снижение эстетического уровня искусства при его тиражировании и массовости потребителя приводит к упразднению самой проблемы вкуса. Возможно, эта эстетическая категория уходит из практики современного анализа восприятия: о вкусах перестали спорить, восприятие и оценка произведений искусства избавились от невидимого гнета «форматирования» общепризнанным «хорошим вкусом». Вкус, стихийно формирующийся эстетическими качествами среды или специально воспитываемый в процессе художественно-эстетического развития личности, означает, что у человека в сознании выработаны некие общие, «эталонные» представления о красивом и некрасивом, с помощью которых он оценивает эстетические достоинства предметов и явлений действительности. Вкус как эстетическая кате-

Тард Г. Мнение и толпа // Психология толп. М., 1998. С. 281-282.

132

гория и социально-психологический феномен ориентирует личность в системе духовных ценностей, формирует установки и мотивы. Однако в условиях плюралистичноеTM представлений и относительности критериев размывается основа, на которой возможно соотнесение опыта с какими-либо устойчивыми «эталонами». Трудно говорить о каких-то критериях вкуса, когда культурную ситуацию определяет условная и изменчивая мода. • Масскульт с его стремлением сформировать представление о сверхзначимости внешнего привел к пересмотру идеологии моды, которая всегда была регулятором потребности в смене взгляда на красоту, а также выполняла роль своего рода дирижера стилей. Существовала так называемая элитарная мода — от Кардена, Сен-Лорана и др., мода для специальных демонстраций-спектаклей и особых торжественных случаев: не только на улице, но даже в театре такие модели выглядели неуместно. Ныне мода выполняет иные функции: она перестала быть регулятором и стилистом, поскольку в общественном мнении одновременно присутствуют самые разные представления о красоте и при этом практически исчезло само понятие стиля: каждый может прийти куда угодно в каком угодно виде, если лично ему это не доставляет неудобств. Мода перестает быть частью ритуала ситуационного поведения и приобретает отчетливый знаковый характер — становится знаком причастности к той или иной группе (социальной, возрастной, культурной, профессиональной, досуговой и т.п.), которая «устанавливает», что считать красивым. Такая мода выполняет опознавательные и социально-разделительные функции.

Для способа формирования и содержания языка масскульта показательным становится язык кича. Этим словом не только обозначают поделки откровенно дурного вкуса и соответствующее направление в массовом искусстве, но и характеризуют крайнюю форму художественной

безвкусицы. Кич, отвергая ценности респектабельной буржуазной культуры, не имеет способа заменить отрицаемое чем-то лучшим, он просто предлагает иное. Как пишет Ортега, само отрицание нормы становится эстетическим удовольствием утверждения на ее месте иного. Представляется, что китч — результат крайней «демократизации» культуры (его называют искусством городского плебса). В китче, не имеющем собственного содержания, смешиваются приемы сентиментализма, романтизма, натурализма; здесь подражание выступает

133

не только как способ изображения, но и как способ понимания (наверное, правильное было бы сказать — ощущения). Ярким примером современного отечественного кича является «новорусская культура». В качестве образчика новорусского китча можно привести слова из песни о любви: «За глаза твои карие, / За ресницы шикарные...», где нечувствительность к слову, непонимание стиля дополняются пошлостью чувств и выражений. Но, даже если китчевое произведение и изготовлено формально-технически безупречно, оно обязательно соответствует правилам плохого вкуса, что можно назвать специфическим качеством китча. Можно вполне согласиться с Ф. Шиллером, который считал пошлым все то, что обращено не к духу и способно возбуждать лишь чувственный интерес. Исходя из этого весь масскульт может быть определен с помощью данной категории, ибо он рассчитан на внешнеориентированного человека, который и в искусстве ищет только узнаваемые соответствия с жизнью. Многие масскультовские произведения вообще могут быть определены как невкусовые, ибо апеллируют не к эстетической реальности, эстетическим переживаниям, а к «жизненным эмоциям» (по определению Л.С. Выготского), порой чисто физиологическим переживаниям. Подмена эстетических эмоций жизненными практически выводит масскульт из сферы искусства, обуславливая его внехудожественную сущность. В этом плане показателен китайский фильм «Березовая роща»; это простенький фильм-схема с набором традиционных для масскультовского тиражирования кадров-штампов, символизирующих всем знакомые ситуации-переживания, здесь заранее известен эффект сцен, легко предсказуемы реакции и действия персонажей. Но зрители переживают собственный опыт, на клавиши которого нажимают знаковые кадры фильма, и они благодарны фильму за то, что с его помощью пережили свое. Им нравится не столько само произведение, сколько они сами в своих переживаниях, своих воспоминаниях, своих чувствах, которые актуализировал фильм. Возникающий эффект имеет сущность социально-психологическую, а не художественно-эстетическую. И зрители не видят (или не хотят видеть), что произошла подмена — дешевая сентиментальность заняла место чувств. В масскульте сами чувства, проявления которых становятся примитивно одномерными, ибо не развиваются и не культивиру-

134

ются искусством, заменяются мотивациями или неуправляемыми страстями, развивающимися по схеме цель — желание — достижение. Все в масскульте как бы иллюстрирует слова Р. Барта, сказанные им по поводу пластмассы и соответствующего принципа имитации: впервые в истории искусственная подделка ориентируется не на изысканность, а на заурядность¹. Сами средства культуры стали подлинным ее содержанием, формальные эффекты — сутью искусства². Примат эффекта над сутью часто оказывается причиной успеха масскультовых произведений. Эффект пошлости часто возникает в результате неэквивалентности двух сопоставляемых реальностей — проблемы и способа ее решения, содержания ситуации и переживания, переживания и формы его выражения, задачи и средства, причины и следствия. Причиной этих несоответствий является отсутствие вкуса как чувства уместности, правильного соотношения масштабов или значений, заземленность, плоскостность чувствования и выражения. Но для современного сверхзанятого человека избыточность средств искусства оказывается не помехой, а условием посильного для него развлечения, которое требует минимума духовного напряжения. В качестве компенсации за бессодержательность и бесцельность жизни, за отсутствие высоких мотивов и идей человек получает порцию «быстрорастворимого тепла» и участия, уютное пристанище, обещающее отдых и ласковую колыбельную его интеллекту и духу. В связи с этим вспоминаются строки Б. Ахмадулиной, иронизирующей по поводу пошлости и в то же время отдающей должное ее обволакивающей силе:

О, пошлость, ты не пошлость, ты лишь уют ума... От боли и от гнева ты нас спасешь потом -Целуем, королева, твой бархатный подол!

В философии XX в. возникла-своеобразная традиция — создавать новые категории, которые отражают психическое состояние, характеризующее восприятие действительности. Так, поднимая субъективные эмоциональные оценки до уровня оценок экзистенциальных, Ж.П. Сартр использовал понятие «тошнота», К. Ясперс — понятие «тревога», С. Кьеркегор — понятие «страх»,

¹ См.: *Барт Р.* Мифологии. М, 2000. С. 213.

² См.: *Зиновьев А.Л.* Указ. соч. С. 589.

135

Ю. Кристева — понятие «отвращение». В этом ряду вполне правомерно может занять свое место категория «пошлость», все шире используемая для характеристики художественно-эстетического принципа организации масскульта и в качестве основной эстетической категории в его эстетике. В современном обществе наряду с критиками массовой культуры, выступающими в основном с эстетической и гуманистической позиций, имеются и ее защитники, видящие в ней некий канал, по которому ценности и вкусы перетекают от элиты к массе. Данный аргумент представляется надуманным, ибо современная элита в условиях принципа всеобщего равенства перед деньгами, фактически формируется из тех же самых массовых людей (просто более активных и успешных) и ей по сути нечего транслировать в массы.

Другая группа защитников масскульта считает, что он сохраняет и легитимизирует мир маленького человека и скромные ценности его повседневной жизни. Они указывают на близость масскульта к народу, на его демократичность и гуманность и даже утверждают, что в масскульте, пусть и в обедненных формах, присутствуют идеи светской соборности, идеи хорошего принципа существования в культуре, когда массы народа объединены общим характером переживания и настроения.

Однако и эти позиции весьма уязвимы. Во-первых, ни хор, ни соборность не имеют в виду массу, тем более толпу. Хоровой принцип подразумевает четкое разделение функций и четкое сведение их воедино, их организацию для получения общего результата. Масскульт, как известно, содержит все меньше самостоятельности и творчества, переходя в разряд художественной индустрии конвейерного типа. А соборность Н.А. Бердяев, например, определяет как «духовное общение и собранный дух». Массовость же современного масскульта подразумевает множество, которому вряд ли можно приписать какую-либо духовность. Соборность предусматривает и такое «соединение, где соединяющиеся личности достигают совершенного раскрытия и определения своей единственной, неповторимой и самобытной сущности, своей целокупной свободы...», — пишет в статье «Легион и соборность» Вяч. Иванов. Таким образом, и в этом отношении современная

Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 100.

136

масса, убивающая индивидуальность и творческую сущность в человеке, не отвечает определению соборности. В данном случае скорее можно говорить о псевдодемократизме, ибо только ложно понятый демократизм может считать своим показателем общий, одинаково для всех низкий уровень культуры, оправдывающий пошлость.

Во-вторых, ложный гуманизм масскульта оборачивается снижением планки требований к культуре и искусству как именно человеческим феноменам, в которых воплощаются природа и дух человека. Масскульт по типу его создания и восприятия есть прежде всего культура потребительская, что и определяет ее характеристики. Масскульт должен всего лишь удовлетворять вкусам публики; это означает создание произведений облегченных, рассчитанных на людей, не имеющих специальной подготовки для восприятия и понимания культуры. Кроме того, говорить, что масскульт нужен маленькому человеку, означает проявлять замаскированное неуважение к нему как к человеку, к его способностям понимать и ценить настоящее искусство. Истинный гуманизм в отношении к нему — это не заигрывание с ним, не оправдание и утверждение его безликости и пассивности, но побуждение его к осмысленному бытию, к развитию собственной личности. Действительный гуманизм подразумевает развитие всех сторон человеческой природы. Но в масскульте преследуется прямо противоположная цель - направленное сужение природы человека для манипулирования им. Видимая человечность масскульта, будто бы приближающая его к человеку, на деле оказывается всего лишь натурализмом (обычно упрощенным и далеко не лучшим вкусом).

Массовая культура не имеет ничего общего и с культурой народной, она далека от народа и адресована лишь к определенному слою массовой публики, которая отнюдь не составляет всего народа. Во-первых, народное искусство творит сам народ и для себя, а масскульт создается, или, если выразаться точнее, фабрикуется, не народом, а специально для массы определенными людьми. Народное искусство по своей природе есть естественное самовыражение народа, оно не связано с индустриальной техникой его производства; здесь народ есть и субъект, и объект творчества. Массовое искусство есть способ управления массой, осуществления властных стратегий элиты, которая выступает

137

субъектом производства этой культуры, а массы остаются лишь ее объектом. Во-вторых, содержание и форма народного искусства определяются отражением в них образа мыслей и строя чувств народа, его привычек, обычаев и верований, уважением к его менталитету и сенсibilitету. Таким образом, народная культура имеет определенный и неповторимый облик, окрашена в «цвета души» народа. Масскульт же принципиально безлик и безнационален и представляет собой спекуляцию на давней мечте людей о едином человечестве, об общих ценностях, которые бы соединили их в мире без конфликтов и войн.

Именно на эту мечту ссылается третья группа защитников масскульта, видящих в нем предтечу общемировой культуры. Однако существующий масскульт - безликий, облегченный в плане содержания и часто вульгарный в плане формы, со стертым трафаретным языком, с клишированными приемами выразительности — можно назвать лишь карикатурой на универсальную человеческую культуру. Хотя, надо признать, масскульту удалось нивелировать и публику, и способ восприятия ею искусства, и вкусы, ведь в любой точке Земли смотрят сейчас американские боевики и мелодрамы, едят сникерсы и хот-доги. Это, по утверждению американского политолога З. Бжезинского, реально отражает культурное превосходство американской культуры: «Что бы ни думали некоторые о своих эстетических ценностях, — пишет он, — американская массовая культура излучает магнитное притяжение, особенно для молодежи во всем мире... Американские телевизионные программы и фильмы занимают почти три четверти мирового рынка. Американская популярная музыка также занимает господствующее положение, и увлечением американцев, привычкам в еде и даже одежде все больше подражают во всем мире...»¹.

Таким образом, масскульт, имеющий в своей основе утверждение западных ценностей, может рассматриваться как активный инструмент культурно-информационной войны за тотальную глобализацию, построенную на принятии американского мирового лидерства.

Итак, массовая культура предстает как вненациональная, безнациональная: всюду — в России, Франции, Японии — масскульт

¹ См.: *Бжезинский З.* Великая шахматная доска. М., 2001. С. 38.

138

имеет американское лицо. Именно по этой причине исследователям масскульта обычно не удается говорить о нем только в эстетических терминах, и при характеристике данного феномена они неизменно обращаются к его социально-политическим и экономическим чертам, фиксируя профанность, консерватизм, охранительную функцию, а также «программность», которая создается целенаправленной, специально организованной мифологично-стью массовой культуры, связью между содержанием мифа и его целью.

Всякое художественное произведение обычно рассматривают с точки зрения его содержания и художественного языка. Анализ содержания дает (или не дает) основания говорить о ценностях. В связи с этим Л. Иван Бетховен, например, говорил, что большое искусство не должно осквернять себя, обращаясь к безнравственным сюжетам. Но у масскульта зачастую нет иных сюжетов, кроме безнравственных, поэтому в данном случае весьма проблематично говорить об искусстве. О главенствующем в масскульте духе успеха можно сказать словами другого авторитета в области культуры — немецкого философа В. Шубарта, по мнению которого, успех в мире фактов приносит доход, но разъедает душу и разрушает внутреннюю свободу¹.

Художественный язык, хотя и зависит в определенной мере от технического оснащения и средств тиражирования, но главным образом определяется возможностями национального языка, в котором интерпретируется культурное содержание традиций, опыта, представлений и

предпочтений того или иного народа. «Создать нечто прекрасное, совершенное для всех народов может только тот, — пишет И.¹ Ильин, — кто утвердился в творческом акте своего народа. Мировой гений есть всегда и прежде всего — национальный гений... Истинное величие всегда почвенно. Подлинный гений всегда национален»².

Претендуя на универсалии, общие для культур всех времен и народов, масскульт выстроил космополитическую мифологию, создал грандиозный симулякр «новой культуры» — безликий, безнациональный и по большому счету бесплодный уникульт. К сожалению, замена сознательной эстетической деятельности куль-

¹ См.: Шубарт В. Европа и душа Востока. М., 1997. С. 84.

² Ильин И. О грядущей России. М., 1993. С. 265.

139

турных индивидов бессознательной деятельностью эстетически люмпенизированной толпы создает давление на определение критериев адекватной оценки данного явления. Это затрудняет полный и объективный анализ масскульта как пародии на общечеловеческую синтетическую культуру вечных ценностей, основанную на гармоничном сочетании различных социально-исторических и культурных традиций. Провоцирование и в то же время легитимация масскультом интеллектуальной и духовно-чувственной «недостаточности» человека может стать решающим фактором в деформации социальности.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Что такое миф?
2. Какую роль играет мифологическое сознание в объяснении мира?
3. Какова специфика современного мифа (в отличие от традиционно понимаемого)?
4. Каковы основные мифы масскульта?
5. Какие философские направления образуют основу идеологии массового искусства?
6. Демократична ли массовая культура, и в чем ее демократизм?
7. Каковы эстетические характеристики массовой культуры?
8. Что определяет действенность масскульта?

ЛИТЕРАТУРА

Барт Р. Мифологии. М., 2000.

Бычков В.В. XX век крупными мазками // КорневиЩе 2000. Книга неклассической эстетики. М., 2000.

Гвардини Р. Конец Нового времени // Феномен человека: Антология. М., 1993.

Данем Б. Человек против мифов. М., 1962.

Ильин И. О грядущей России. М., 1993.

Круглое А. Массовая культура // Здравый смысл. 1997. № 5.

Кутырев В.А. Разум против человека. М., 1999.

Лебон Г. Психология толп. М., 1998.

Лосев А.Ф. Диалектика мифа // Лосев А.Ф. Мир. Число. Сущность. М., 1994.

Маркулан Я. Киномелодрама. Фильм ужасов. Л., 1978.

Маслоу А.Г. Дальние пределы человеческой психики. СПб., 1997.

Массовые виды и формы искусства. М., 1985.

Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М., 1994.

Молчанов В.В. Миражи массовой культуры. Л., 1984.

140

Полосин В. Миф. Религия. Государство. М., 1999.

Самохвалова В.И. Человек и судьба мира. М., 2000.

Смольская Е.П. «Массовая культура». Развлечение или политика? М., 1986.

Тард Г. Мнение и толпа // Психология толпы. М., 1998.

Фромм Э. Бегство от свободы. М., 1990.

Фромм Э. Имедь или Быть? Киев, 1998.

Фромм Э. Психоанализ и религия // Фромм Э. Имедь или Быть? Киев, 1998.

Шапкинская Е.Н. Массовая культура XX века: очерк теорий // Полигно-зис. 2000. № 2.

Шапкинский В.А. Массмедиа на пороге XXI века: теории, проблемы и подходы // Полигнозис. 1998. № 4. '

Шестаков В. Мифология XX века. М., 1988.

Элиаде М. Аспекты мифа. М., 1995.

Юнг К.Г. Аналитическая психология: прошлое и настоящее. М., 1995.

Яковлева А.М. Кич и художественная культура. М., 1990.

Swingwood A. The Myth of Mass Culture. L., 1977.

РАЗДЕЛ II

ПРАКТИКИ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

ГЛАВА

5

МУЗЫКА

КАК ПРЕДМЕТ ПОТРЕБЛЕНИЯ

§ 1.0 музыке, ее природе и особенностях

Предварительные замечания. Мы являемся свидетелями наиболее масштабного омассовления сферы музыки за всю историю ее существования. Этот процесс обладает многими специфическими особенностями, характерными для ползучей экспансии, осуществляемой в XX в. массовой культурой по отношению практически ко всем видам искусства и любым областям совокупной деятельности социализированного индивида. Музыка в своих самых разнообразных проявлениях заявляет о себе практически во всех сферах жизни современного общества, что позволяет говорить о подлинной музыкальной пандемии. Неизменно возрастает общественная роль музыки, ежедневные и все более масштабные «вливания» которой во многом обеспечивают устойчивое функционирование социального организма. По существу, происходящие качественные изменения привели к формированию ранее не существовавшего социокультурного образования — звучащего, озвученного, «омузыкаленного» социума. Обретение музыкой нового социального статуса, возрастание социального значения присущей ей компенсаторной функции, выполнение важной роли в омассовлении современного общества и одновременное омассовление самоишузыкального искусства настоятельно требуют своего осмысления. Непосредственное обращение к этой проблеме предварим несколькими замечаниями. Во-первых, одним из наиболее эффективных способов обнаружения принципиальных различий между отдельными видами искусства является наблюдение за процессом восприятия художественного произведения. Однако исследованию музыкального восприятия до сих пор не уделяется должного внимания. Начнем с того, что даже отдельные музыкальные звучания способны

143

вызывать физиологическое ощущение удовольствия или неудовольствия, возбуждения или успокоения, напряжения или разрядки, а также гораздо более сложные ощущения. Чисто физиологический уровень в определенном смысле представляет собой фундамент всего процесса рецепции музыкальных звуков и созвучий, именно над ним надстраиваются уровни психофизиологического, психического, художественного, эстетического, структурного, содержательного освоения слушаемой музыки. Однако он является далеко не единственным фактором, определяющим характер музыкального восприятия; в качестве таковых можно указать и на активно взаимодействующие с ним и друг с другом социальный, эстетический, художественный и другие факторы. В целом вектор развития способности индивида к адекватному восприятию музыки, бесспорно, устремлен «вверх» по отношению к природному, физиологическому основанию этой способности: музыка, относимая к высокому искусству, требует все большего удаления от «природы».

Таким образом, мы, начиная с физиологических и переходя затем к психофизиологическим процессам, в конце концов выходим, или, точнее, имеем возможность выйти, на уровень интеллектуального восприятия, на котором в действие оказываются включенными все — и чувственные¹, и эмоциональные, и интеллектуальные — способности индивида. Иными словами, с одной стороны, самый существенный аспект музыкального восприятия не сводится только к физиологии, поскольку физиологические

процессы не могут рассматриваться в качестве музыкального феномена, и к психофизиологии, а с другой—уже на психофизиологическом и даже на физиологическом уровне возникает достаточно определенное по своему характеру отношение к услышанному — даже к отдельному созвучию, интервалу, звуку, не говоря уже о более развернутых звуковых последовательностях. Значит, уже на этом этапе становится возможной качественная, пусть даже неосознанная, оценка звуковых последовательностей, выражающаяся в форме соответствующей реакции на услышанное, а также возникают, условно говоря, предэстетические эмоции.

¹ Термин «чувственные» в данном случае указывает на их исключительную связь со слухом, с одним из основных органов чувств человека, а также с наиболее простор формой реакции организма на внешние воздействия — физиологической.

144

Во-вторых, восприятие звуков принципиально отличается от любой другой формы рецепции, в частности от зрительного восприятия. Ведь если явлений, неприятных для последнего, в повседневной жизни не так уж и много, то в области слуховых впечатлений все вызывающее отрицательные эмоции мешает и даже вызывает раздражение. Кроме того, глаза можно в любой момент закрыть, т.е. зрение обладает большими избирательными возможностями, в то время как ухо очень трудно предохранить от нежелательного звукового воздействия. Антропологическое отличие уха от глаза в значительной степени уменьшает самостоятельность слушателя музыки, поскольку защищаться от внешних раздражителей, в том числе и музыкальных, нужно уметь (для чего необходимо располагать хотя бы минимальными защитными ресурсами) и, главное, желать. Отсутствие как подобного умения, так и соответствующего желания в значительной степени лежит в основе отмеченных выше процессов омассовления. Кроме того, следует учитывать, что глаз избегает не только и не просто зрелищ, вызывающих неприятные ассоциации, но и воздействий, грозящих! ему болезненными ощущениями (слишком яркий свет, попадание насекомого, летящие брызги и т.п.), причем эта защита осуществляется на подсознательном уровне. Ухо же практически беззащитно перед чреватými болезненными ощущениями звуковыми воздействиями. Но вряд ли можно однозначно утверждать, что неприятные зрительные ассоциации обязательно нежелательны, во всяком случае, если иметь в виду нашего современника. Общеизвестно, что десятки миллионов кино- и телезрителей с неподдельным удовольствием смотрят кровавые детективы и фильмы ужасов, откровенные телерепортажи с мест трагических происшествий и т.п. Учитывая актуальную музыкальную или, шире, звуковую обстановку в обществе, можно прийти к выводу, что тишина не доставляет большинству наших современников удовольствия, она скорее пугает и вызывает дискомфорт у человека, воспитанного в «озвученном» социуме.

В-третьих, требует уточнения терминологическая сторона. Термин «массовая музыка» явно неудовлетворителен, поскольку ряд связанных с музыкой жанров искусства (например, симфоническая музыка, опера, балет, кино) предполагает в качестве практически обязательного условия собственного существова-

145

ния наличие многочисленной — массовой — аудитории: на оперных и балетных спектаклях зачастую присутствуют несколько тысяч слушателей, полные залы собирают и концерты симфонической музыки. Таким образом, массовость — отнюдь не та черта, которая могла бы выразить суть анализируемого явления. Кроме того, способы и формы исполнения произведений многих музыкальных жанров носят массовый характер, когда в качестве исполнителя выступает симфонический оркестр, крупный хоровой коллектив или же труппа оперного театра, число музыкантов в котором может иной раз превышать полторы сотни человек. Помимо этого существует специфика исполнения многих народных и так называемых массовых песен, таких, как «Марсельеза» или «Интернационал». В нашей стране в 1920-1950-х гг. в песенном творчестве советских композиторов именно массовая песня занимала центральное место. К массовой песне

причисляли хоровую песню на общественно-политические темы, предназначенную для совместного исполнения большими группами людей на демонстрациях, митингах и собраниях. А ту музыку, которую мы относим сейчас к так называемой массовой культуре, называли «легкая», «эстрадная», «развлекательная». Но каждый из этих терминов оказывается явно недостаточным, а более адекватным представляется понятие «потребительская музыка».

Следует признать, что музыка подобного рода становится обычно предметом исключительно социологического, а не музыковедческого и тем более не культурологического анализа. Конечно, отрицать социальную «привязанность» музыкального искусства невозможно. Однако стремление свести практически все процессы, происходящие в мире музыки, и в особой степени музыки потребительской, к процессам социальным, найти каждому из них социологическое объяснение неизбежно ведет к вульгаризации и односторонности суждений и выводов. Социология в подобного рода исследованиях должна занимать достаточно скромное место, играя в первую очередь роль источника конкретной информации о процессах, связанных с производством, распространением и потреблением музыки. Ведущую роль в анализе этой проблемы должен играть именно культурологический подход, опирающийся на использование самых разнообразных данных.

146

Типичный образец потребительской музыки. Термин «потребительская музыка» указывает на одну из самых существенных черт анализируемого явления — музыка выступает как объект массового потребления. «Утилитарная применимость такой музыки — обслуживание клиента. Она управляет покупателем»¹. Вызывая у слушателя все новую и новую потребность в себе самой, подобного рода музыка не только не способствует, но и препятствует возникновению у него стремления к существенным изменениям в своем «музыкальном рационе»: мы знаем, что многие люди, старея, сохраняют удивительную и в то же время вполне объяснимую верность музыкальным предпочтениям своей юности и молодости, одновременно нередко изменяя — и существенно — свои пристрастия в области высокого искусства.

«Атомарной единицей» потребительской музыки является так называемый *шлягер* — в достаточной степени *эkleктичная* и *безлико-«космополитичная»* песня танцевального характера, в основе которой лежит текст любовного содержания. Немецкое существительное *Schlager* обозначает примерно то же, что имеется в виду в английском *bestseller* («ходкий, хорошо продающийся товар») или в английской метафоре *hit* («попадание» — «хорошо продающийся диск»). В то же время у него есть и собственное, интересующее нас в первую очередь значение «модная песенка» (а также «модный фильм», «модная книга» и плюс к этому «боевик»). Интересно отметить, что однокоренной немецкий глагол *schlagen* в качестве основных имеет значения «бить, колотить, вколачивать», что выражает сущностную черту обсуждаемого масскультурного понятия. Дело в том, что от этого глагола естественным образом перебрасывается смысловой «мостик» к самому «действию», с ним связанному, т.е. к акту исполнения, которое опирается на жесткую ритмическую фигуру, обычно повторяемую на значительном или даже на предельном уровне громкости. Иными словами, музыканты «бьют» и «колотят» и по своим инструментам — буквально, и по ушам своих слушателей — в переносном смысле. Происхождение шлягера не отличается особым благородством: «Европейские истоки

¹ Адорно Т.В. Введение в социологию музыки // Адорно Т.В. Избранное: Социология музыки. СПб., 1998. С. 168.

147

шлягера — немецко-австрийская бидермайеровская *Lied'*, французские опереточные арии, водевильные куплеты, ритмические формулы популярных в XIX в. танцев — вальса и польки — быстро смешиваются в один поток, уже почти лишенный национально-жанровой дифференцированности². Естественно, за время своего существования шлягер

претерпевал определенные изменения, связанные с упрощением поэтики, мелодики, гармонии, ритмики.

Наряду с сознательно примитивизируемым текстом, музыкальной эклектичностью и предельной структурной простотой отличительными чертами шлягера являются его внациональный характер и использование определенного набора клише. Понятие «шлягер» становится синонимом понятий «стандарт», «шаблон». Например, припев типичного американского шлягера состоит из 32 тактов и завершается *bridge*³, т.е. связкой, ведущей к повторению куплета. Схема задана, и перед нами отлаженное производство «культуры», поставленной на поток.

Маскультовские потенции в лоне музыкального искусства. Вопрос о происхождении музыкального искусства, как и искусства вообще, до сих пор остается дискуссионным, а попытки ответить на него с помощью интерпретации музыки как специфической формы мимесиса, или отражения действительности, фактически не позволяют понять, как осуществляется в ней подражание и что она отражает. Более основательной представляется точка зрения, в соответствии с которой музыке придается онтологический статус. Множеством мыслителей прошлого и настоящего музыка (естественно, Музыка с большой буквы) рассматривалась как выражение сущности мира. А в античные времена господствовали представления о звучащем Космосе, о музыке сфер. Отсюда делался вывод о том, что музыка не является «копией пространственно-временного мира», что «копия переживания есть музыка или, лучше сказать, переживание есть копия музыки, в которой звучит подлинное бытие»⁴.

¹ Biedermeier—обыватель, филистер (нем.). Biedermeierstil — стиль бидермайер: стилевое направление в немецком и австрийском искусстве в первой половине XIX в., выражавшее вкусы бюргерской среды (Lied — песня, нем.).

² Чердниченко Т. Кризис общества — кризис искусства: Музыкальный «авангард» и поп-музыка в системе буржуазной идеологии. М., 1985. С. 115.

³ bridge — мост, мостик (англ.).

⁴ Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 473.

148

Для понимания сущности музыки важным является признание наличия в ней игрового начала или, по крайней мере, специфического аспекта, неразрывно связывающего ее с игрой. Во-первых, музыка всегда является игрой на различного рода инструментах (в данном случае к ним можно причислить и человеческий голос), овладение специальными приемами которой требует же время огромных усилий от «игрока». Во-вторых, свой игровой характер музыка обнаруживает, создавая иллюзорный мир, и среди различных художественных способов подмены действительности, создания иллюзии музыке принадлежит ведущее место. Представление о том, что искусство, являющееся тенью теней и создающее ирреальный и в то же время удивительно реальный в этой своей ирреальности мир, обладает иллюзорным характером, пришло к нам из глубокой древности. Однако созданное таким образом виртуальное пространство-время мы воспринимаем как сферу, в которой господствует дух серьезности, отнюдь не подавляя и не уничтожая игрового и даже развлекательного начала. Поэтому «противопоставление искусства "серьезности существования" — грубое недоразумение»¹, ведь само искусство представляет собой диалектическое единство серьезности и несерьезности, полярными выражениями которого являются соответственно трагедия и фарс. Сосуществование в искусстве серьезного и несерьезного начал обусловлено не только общностью их происхождения, но и тем, что в доклассовом и догосударственном обществе, а также в первые века существования классового общества серьезный и смеховой аспекты мировосприятия были равноценны и равноприемлемы. Окончательное разделение серьезного и смехового начал, вероятнее всего, было осуществлено христианством, а точнее, последнее постоянно пыталось осуществить подобное разделение и добилось в этом определенных успехов. Однако уничтожить игровое начало в искусстве не под силу и христианству. Музыка же игровое начало необходимо для того, чтобы не утратить

своего статуса искусства, ведь «там, где вкус отверг последние следы зеленой комедиантской повозки, там нет музыки»².

¹ Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм // Ницше Ф. Соч.: В2т.М., 1990. Т. 1. С. 57.

² Адорно Т. Указ. соч. С. 99.

149

Опасность преувеличения роли игрового начала, нарушения оптимального соотношения между серьезным и несерьезным в пользу последнего, превращения музыкального произведения в фарс существовала всегда: музыка изначально носила в себе зародыш музыки потребительской, и ее рождение стало естественным результатом развития и закономерным итогом разрушительного воздействия «несерьезности».

Об амбивалентности музыкального искусства. Другой опасностью для музыки в ее статусе искусства является преувеличение ее «утилитарной» значимости, действительно присущей ей склонности к выполнению прикладной функции, что проявляется не только на обыденном, но и на теоретическом уровне. Подобное отношение к музыкальному искусству в целом понятно и объяснимо, поскольку в большей или меньшей степени далекому от духа музыки человеку гораздо легче воспринять абстрактные ее созвучия, «навязав» им некую конкретную, но вне музыки лежащую целесообразность, чем согласиться с наличием целесообразности внеутилитарной, пребывающей внутри самого музыкального произведения. Так, героя повести Л.Толстого «Крейцера соната» ставит в тупик непостижимость причин столь сильного воздействия на него прослушанной музыки: «Ну, марш воинственный сыграют, солдаты пройдут под марш, и музыка дошла; сыграли плясовую, я проплясал, музыка дошла; ну, пропели мессу, я причастился, тоже музыка дошла, а то только раздражение, а того, что надо делать в этом раздражении, — нет»¹. «Непонятность» музыки, ее «безрезультативность», «бесполезность», не-конкретность, невозможность сведения ее содержания к вербальному пересказу или к рациональному описанию, с одной стороны, отталкивают от нее людей, излишне «устойчивых» в эмоциональном плане, эмоционально инертных, а с другой — побуждают многих теоретиков рассматривать ее как сугубо социальный феномен, что фактически предполагает возможность ее исключительно рационального, без участия эмоций, восприятия.

Таким образом, музыка (даже Музыка с большой буквы) может завести в интеллектуальный тупик слушателя, не способного совместить в процессе ее восприятия эмоциональное переживание услышанного с интеллектуальной его «обработкой». Об этой

¹ Толстой Л.Н. Крейцера соната // Толстой Л.Н. Собр. соч. М., 1982. Т. 12. С. 179-180.

150

амбивалентности музыкального искусства было известно очень давно, о ней размышлял, к примеру, еще Августин, а Г. Гегель считал, что «в музыке царят глубочайшая задушевность и проникновенность и вместе с тем строжайшая рассудочность, так что музыка объединяет в себе две крайности, которые легко делаются самостоятельными по отношению друг к другу»¹

• Вот в этом обретении самостоятельности каждой из этих крайностей и содержится опасность превращения музыки либо в некое подобие трупа для анатомирования, либо в сильнейшее средство для раздражения нервной системы.

Амбивалентность музыки обнаружилась уже во времена легендарных рапсодов, странствующих певцов-сказителей, исполнителей эпических поэм, нередко сопровождавших свои выступления танцами или активной жестикуляцией. Музыка изначально была одним из популярнейших видов искусства, привлекая к себе внимание и отдельных индивидов, и широких народных масс, но она играла в основном подчиненную роль, сопровождая привлекавший к себе внимание текст и/или развлекая множество людей в часы досуга, в чем проявляются как ее изначальная самостоятельность, так и склонность «попадать в зависимость», «подыгрывать», выполнять прикладную функцию. Например, применение музыки как

средства магического воздействия свидетельствует о несамостоятельности этого вида искусства. Естественно, что в этом случае эстетическое начало отодвигается на задний план. Музыка использовалась не только в магических, но и в медицинских и в воспитательных целях: библейский царь Саул для улучшения своего душевного состояния, когда «возмущал его злой дух от Господа», приглашал не врача, а музыканта Давида²; во многих древнегреческих мифах проводится мысль о том, что звуки музыки могут обуздать силы природы и разрушить козни демонов; Пифагор, как и его последователи, обзывал своих воспитанников с малолетства заниматься мусическими искусствами, придавая первостепенное значение воспитанию с помощью музыки, и «с помощью некоторых мелодий и ритмов исправлял

¹ Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. Ч. 3. Система отдельных искусств // Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4т. М., 1971. Т. 3. С. 282.

² Первая книга Царств, 16: 14-15, 22-23.

151

нравы и страсти людей и восстанавливал изначальное равновесие душевных сил; он также придумал средство сдерживать и исцелять болезни души и тела»¹. И т.д. Однако в не менее давние, чем только что упомянутые, времена мудрецы обратили внимание на существование музыкальных мелодий, звучаний, интонаций, свойственных застольным песням, которые изнеживают и развращают, поэтому, считал Платон, их следует запрещать, чтобы избавить от вредного влияния свободнорожденных греков. О возможности негативного и даже вредного для нравственности человека воздействия музыки говорили и Конфуций, и Ж. Ж. Руссо, и многие более поздние ученые, практики, врачи. Л. Толстой с помощью своего героя вообще отнес музыку к «самой утонченной похоти чувств» и признавал за ней силу гипноза, возражая против того., «чтобы всякий, кто хочет, гипнотизировал бы один другого или многих и потом бы делал с ними что хочет. И главное, чтобы этим гипнотизером был первый попавшийся безнравственный человек»². Таким образом, музыка способна развлекать, веселить, придавать мужество, вдохновлять на героические свершения, но может она и расслаблять, вызывать чувство беспокойства и даже побуждать к агрессивным действиям. В то же время «разительна слитность в музыке страдания и наслаждения. Нельзя никогда сказать о музыкальном произведении, что оно вызывает, страдание или наслаждение»³. Музыка способна лечить, психически оздоравливать человека. Издревле музыка понимается и как неукротимая природная сила, и как средство усмирения первичной необузданности человека и присущих ему животных инстинктов. Однако любое лекарство может приносить вред. И если музыка в принципе способна воздействовать на сознание, эмоции, инстинкты, то ясно, что это воздействие может приносить как сладкие, так и горькие плоды: «Музыка лечит... Музыка губит» (Д. Самойлов).

О дионисийском и аполлоническом началах в музыке. Внутренне присущая музыкальному искусству противоречивость проявляется в древнегреческой трагедии и, шире, в древнегреческом театре. История древнегреческой трагедии начинается с дифирамба —

¹ Ямвлих. Жизнь Пифагора // Человек. 1991. №3. С. 91.

² Толстой Л.Н. Указ. соч. С. 179-180, 182.

³ Лосев А.Ф. Указ. соч. С. 444.

152

хоровой песни, исполняемой на празднике, посвященном Дионису. Зооморфное представление о пришедшем, а точнее, приплывшем, в Европу восточном божестве претерпевает в дальнейшем серьезные изменения: постепенно утрачивается изначальная связь Диониса с быком, чей образ сменяет образ «козла, посредствующего между подземным царством и земным плодородием»¹ и, следовательно, сочетающего в себе идеи смерти и жизни, умирания и возрождения, печали, скорби и радости, надежды. В образе сатира, верного спутника Диониса, соединявшего в себе божественное (а точнее, демоническое), человеческое и звериное начала, древний грек видел воплощение сил природы, «которой еще не коснулось познание, в которой еще замкнуты затворы культуры», а также «первообраз человека, выражение его высших и сильнейших побуждений, человека как возбужденного мечтателя, приведенного в восторг близостью бога»; «по сравнению с ним культурный человек сморщивался в лживую карикатуру»². Сатир своим обликом наводил на мысль о том, что окультуренный человек сохраняет в себе природное начало, не поддающееся обузданию и

готовое в самый неожиданный момент прорваться наружу, в силу чего он никогда не сможет полностью оторваться от природы и вынужден обращаться к культуре как единственно эффективному средству защиты от бушующих внутри него природных инстинктов. Этот образ раскрывался с помощью музыки, точнее, в процессе музицирования и в процессе восприятия музыки, образа, сюжета, действия. В этом образе человек и внутренне, и внешне уходил от своего «окультуренного настоящего» в архетипические глубины, возвращался в свое естественное состояние, в то прошлое, когда еще не было нарушено его единство с породившей его природой, но когда уже существовала Музыка — космическая, хтоническая, естественная.

Итак, в глубокой древности из подражания страстям возникает дифирамб; песнь Диониса-быка превращается в изначально дифирамбическую по своему характеру хоровую песню «козлов». Из дифирамба рождается трагедия, которая становится обрядом — религиозным действием и, оставаясь в то же время элементом народного празднества, приобретает характер всенародных

¹ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. СПб., 1994. С. 120.

² Яцше Ф. Указ. соч. С. 83-84.

153

мистерий. «Трагедия отдалялась от своего дионисийского первообраза; но это отдаление делало ее искусством. Когда исключительно царил в ней Дионис, искусством она не была и не могла развиваться в формах художественных»¹. «Удар», наносимый трагедийным действием восприимчивому слушателю, имел своей целью воздействовать на его эмоции; музыка должна была усиливать то эмоциональное впечатление, которое производили слова, способствовать более глубокому усвоению главного смысла поэтического текста, который часто бывал слишком сложен для понимания. Все происшедшее практически в равной степени воздействовало и на актеров, и на зрителей, составлявших по существу некое единое целое в эмоциональном и интеллектуальном отношениях. Основу же действия составлял мощный, укорененный в сознании актеров и зрителей мифический пласт, в высшей степени содержательный, серьезный, понятный и, вероятно, даже подавлявший своей грандиозностью текст трагедий Эсхила и Софокла. Разнообразие тесно взаимодействующих факторов выполняло роль того «ограничителя», который не позволял дионисийскому возбуждению полностью изгнать человеческое начало из образа сатира.

Идея противостояния аполлонического и дионисийского начал, родившаяся именно в результате анализа древнегреческого театра, позволяет говорить о внутренней противоречивости искусства театра, а следовательно, и музыкального искусства, коль скоро оно породило трагедию. В греческом искусстве эта оппозиция наиболее ярко заявила о себе в рамках отношений, сложившихся между аполлоническим духом, господствовавшим в пластических образах, и проявлениями дионисийского начала в музыке.

Эти взаимно необходимые начала сыграли созидательную роль по отношению ко всей европейской культуре прошлого и настоящего, в которой под аполлоническим миром красоты бушуют силы, порождаемые Дионисом и его окружением, поскольку «мир in statu individuationis есть Дионис, в состоянии же расплавленного единства — Аполлон. Мировая жизнь состоит в периодической смене этих обоих состояний»². Полнокровное су-

¹ Иванов Вяч. Указ. соч. С. 304.

² Там же. С. 168.

154

ществование искусства возможно при состоянии динамического равновесия, устанавливающегося время от времени между дионисийским и аполлоническим началами. Нарушение этого равновесия приводит к возникновению либо мертвого порядка, либо разрушительного хаоса. Это подтверждают происхождение и своеобразие как трагедии, в основе которой лежит песнь козлоногих сатиров (в значительной степени комических персонажей, давших имя одной из разновидностей комического - сатирическому), так и ее художественного антипода - комедии, возникающей, по существу, из тех же истоков.

Таким образом, присущие искусству и, в частности, музыке противоречия между индивидуальным и общим, объединяющим, между необузданным и уравновешенным,

хаотичным и гармоничным, эмоциональным и рациональным, серьезным и несерьезным, между самостоятельным, самодостаточным, и служебным, прикладным дополняются противоречиями между высоким и низким, комическим и пугающим, вызывающим тревогу и неуверенность, между развлекательным и побуждающим к страданию, между состояниями разнузданности и сосредоточенности. Весь этот ряд противоречий венчает противоречие между дионисийским и аполлоническим началами, в той или иной степени вбирающее в себя все остальные.

Подобно тому как мир начинался с Хаоса, из которого постепенно возникал сохранявший с ним неразрывные связи Космос, так и в основании культуры и, естественно, искусства лежит именно хаотическое, необузданное начало, вступающее во взаимодействие и противоборство с порядком, «...каждая богатая народными песнями и продуктивная в этом отношении эпоха в то же время сильнейшим образом была волнуема и дионисическими течениями, на которые необходимо всегда смотреть как на подпочву и предпосылку народной песни»¹ и всего искусства вообще. Если может существовать общий знаменатель, к которому могут быть сведены отдельные виды искусства, столь разительно отличающиеся друг от друга, то этот знаменатель должен предстать перед нами в виде аполлонического и дионисийского начал в их неразрывном единстве и непримиримом противостоянии.

Ницше Ф. Указ. соч. С. 76.

155

§ 2. Долгий путь к современной потребительской музыке

Истоки потребительских тенденций в искусстве. Общеизвестным фактом считается, что к XX в. музыка раскололась на музыку развлекательную и музыку «серьезную». В связи с этим появляются вопросы: почему этот раскол все же возник? Можно ли вообще говорить о расколе? А может, речь должна идти лишь о метаморфозах, происходящих с одним и тем же многоликим персонажем причудливой истории искусств?

«Их взаимное разделение, да и взаимопроникновение, — дает социологическое объяснение Т. Адорно, — длится с тех же давних пор, что и противопоставление и связь высокого и низкого искусства. Для тех, кого отталкивает от себя официальная культура в силу оказываемого на них экономического и психологического давления, для тех, кто недоволен цивилизацией и потому снова и снова расширенно воспроизводит все варварство и грубость "естественного состояния", для тех, кто уже во времена античности, по крайней мере начиная с римского мима, создавали особые раздражители»¹. Поэтому, если в качестве одной из наиболее показательных черт феномена масскульта (в самом широком толковании этого термина) рассматривать преимущественную роль компенсаторно-развлекательной функции, то можно предположить, что данное явление существовало на протяжении практически всей обозримой истории культуры человечества. Такое предположение позволяет значительно расширить представление о массовой культуре. Если большинство теоретиков связывают ее происхождение исключительно с развитием средств массовой коммуникации и появлением возможности практически неограниченного тиражирования соответствующей продукции, то, с нашей точки зрения, следует интерпретировать эти факторы лишь как важнейшие причины, обусловившие качественно новый этап в богатой истории данного паракультурного явления. Обратимся к истории и попытаемся проверить обоснованность этого предположения. История музыки, по мнению Л. Мазеля, делится на три стадии. Первая носила сугубо фольклорный характер, на второй возникло профессиональное искусство устной традиции, на третьей —

¹ *Адорно Т. Указ. соч. С. 27.*

156

нотное письмо, что позволило создавать музыкальные рукописи, а в дальнейшем — перейти к нотопечатанию. В глубокой древности начинается растянувшийся на тысячелетия процесс перехода от музыкального любительства к профессионализму. Во многом именно с его углублением связано появление черт, которые принято приписывать искусству высокому и низкому и наиболее яркими выразителями которых, скорее в потенции, чем *de facto*, уже в древности становятся трагедия, ведущим началом которой остается хаос в своем позитивном проявлении, и комедия, отличающаяся свободой выражения самых разнообразных чувств и наряду с трагедией занимавшая важное место в празднествах — этом изначальном смешении сакрального и профанного, посвященных Дионису и породивших разгульные европейские (и американские, но привезенные все же из Европы) карнавалы. «Пра-низкое» и «правысокое» искусства долгое время не обнаруживали взаимной эстетической и художественной непримиримости и сохраняли практически равную популярность.

В древности идея космического происхождения музыки прекрасно уживалась с представлением о возможности ее практического использования, а ее склонность к развлекательности гармонично сочеталась с доставляемым ею очистительным переживанием нравственно-эстетического характера как результатом победы над трагическими аффектами. Благодаря теоретическому осмыслению феномена трагедии были выработаны важнейшие категории античной культуры — понятия «пафос» и «катарсис», которые, будучи непосредственно связаны с празднествами в честь бога Диониса, представлявшими собой религиозное явление, фиксировали состояние динамического равновесия между причиной возникновения и разрешением трагического конфликта.

Значимость той роли, которая в дионисовом действе принадлежала пафосу и катарсису, казалось бы, должна была свидетельствовать о пристальном внимании, уделяемом в искусстве Эллады человеку, отдельной личности. Однако древнегреческая трагедия «в основном внелична», а «основой ее внеличности является то, что главным действующим началом является тут рок, безличная, слепая судьба, в руках которой человеческая личность оказывается только механическим орудием»¹. Постепенно в гре-

¹ Лосев А. Ф. История античной эстетики (ранняя классика). С. 63—64.

157

ческой трагедии все явственнее стала ощущаться потребность в переменах. Этому способствовали существенные изменения, происходившие в V—IV вв. до н.э. в социальной, экономической и культурной жизни Древней Греции. Уходящая с исторических подмостков аристократия уступала свое место рабовладельческой демократии. Выход ее на авансцену, собственно, и завершил период высокой классики¹. Все большую распространенность обретали односторонне оптимистическое мировоззрение, в котором не оставалось места столкновению дионисийского и аполлонического начал, принципиальное неприятие отрицательных волнений и переживаний, последовательный гедонизм и/или столь желанная, но трудно достижимая атараксия. Ведущее положение в греческом театре занял Еврипид — по словам Лосева, родоначальник психологизма и субъективизма, бывший «в известном смысле только маской: божество, говорившее его устами, было не Дионисом, не Аполлоном также, но некоторым во всех отношениях новорожденным демоном: имя ему было — Сократ. Здесь мы имеем новую дилемму: дионисическое и сократическое начала, и художественное создание — греческая трагедия — погребло через нее»².

В условиях демократизации греческого общества главным потребителем искусства становится рядовой гражданин древнегреческого полиса — человек рассудочный, «тип теоретического человека» (Ф. Ницше), все большее внимание уделяющий знанию, расчету, собственной выгоде и получению наслаждений, которые не требуют особых интеллектуальных затрат, далекий по времени своей жизни, но близкий по духу современному нам «челове-ку-массы». Неудержимый оптимизм в отношении к познанию, проникнув в трагедию, «должен был мало-помалу захватить ее дионисические области и

по необходимости толкнуть ее на путь самоуничтожения, вплоть до мещанского прыжка в область мещанской драмы. <...> Достаточно будет представить себе все

¹ По мнению А.Ф. Лосева, «расцвет греческой философии, литературы, скульптуры и архитектуры в V веке меньше всего обязан демократии, которая в философии начинает себя проявлять только с софистов, в драме — только с Еврипида, т.е. с конца V века, который считается уже началом упадка и разложения и является прямым истоком эллинизма» (Лосев А.Ф. История античной эстетики. С. 113).

² Ницше Ф. Указ. соч. С. 102.

158

следствия сократовских положений: «добродетель есть знание», «грешат только по незнанию», «добродетельный есть и счастливый», — в этих трех основных формах оптимизма лежит смерть трагедии»¹.

Сократический оптимизм нарушил динамическое равновесие, сохранявшееся до сих пор в искусстве. В драматических представлениях со сцены исчезли боги, мифические существа и герои, а на смену им пришел человек из повседневной жизни. Для того чтобы взглянуть на него, рядовому слушателю нет нужды смотреть «снизу вверх», поскольку он сам является его прототипом; трагедию и комедию сменяет фарс, ставший наиболее популярным сценическим жанром: «катарсические» слезы высохли, и все громче стал звучать смех, причиной которого было простое шутовство. К II в. до н.э. практически исчезает хор греческой трагедии, который представляет собой «символ дионисически возбужденной массы» (Ницше).

Таким образом, в древней культуре возникает, а точнее, из потенциального состояния переходит в реальное новое противоречие между рациональным, холодным, теоретическим, превращающимся в прагматическое, и эмоциональным, в большей или меньшей степени интеллектуальным, трагическим миропониманиями. Безграничный оптимизм сократического человека фактически разрушает эллинизм, уступает место эллинизму, а он «мягче, доступнее, человечнее», «гораздо острее, пестрее, это гораздо более эффективная, завлекательная, пряная и кричащая культура и тем самым гораздо более доступная для субъекта, привыкшего жить своими переживаниями», иными словами, для предшественника «человека-массы». В древнегреческом искусстве усиливается роль эмоционального, сентиментального начал, и художники эпохи эллинизма уже сознательно «играют на интимных сердцещипательных струнах, стремятся поразить, подавить, растрогать, умиливать, вызвать слезы, восторг, пафос и потрясение»². Накал, отличавший древнегреческую культуру эпохи высокой классики, ослабевает¹. Дионисийское начало терпит первое в своей истории поражение; в обществе воцаряются гедонистические тенденции, люди желают наслаждаться и развле-

¹ Ницше Ф. Указ. соч. С. 111.

² Лосев А.Ф. Указ. соч. С. 119.

159

каться. Ставшее господствующим мировоззрение постепенно утрачивает живость и жизнеспособную способность, вырождаясь в нежизнеспособную схему.

Итак, если «греко-римская древность умела как-то безболезненно и органично сочетать и переплетать эстетическое и рациональное», если «эти две составляющие человеческого духа не мешали друг другу в классической древности», то «уже эллинский период принес с собой кризис разума, столкнув его с глубинными неосознаваемыми тайниками человеческой психики...»¹. Этот кризис выразился не просто в обращении к «неразумному», но в отделении чувства от разума в результате не только гипертрофии чувства, но и сократического оптимизма разума.

Постепенно все более явным становится разделение искусства на высокое и низкое, в художественных произведениях большее внимание отводится частному, отдельному, деталям, все более сложными и «отчужденными» становятся отношения между разумом и чувством, которое постепенно обретает уверенность в себе, в своей самодостаточности. В философской мысли все в большей степени утверждаются идеи ухода от действительности или, по крайней мере, отказа от активного участия в социальном процессе. Исследователи этого исторического периода пишут, что «зрелища, разжигавшие

чувственность, процветали в позднем Риме, и, как реакция на них», утверждались «ригоризм, аскетизм и рационализм в суждениях многих христианских и нехристианских мыслителей поздней античности»², в чем проявлялось углублявшееся разделение разума и чувства, губительное для них обоих.

Развитие потребительских тенденций в искусстве. Средние века и эпоха Возрождения — следующий важный этап в неявно, но безостановочно идущем процессе формирования потребительской музыкальной культуры. Здесь обнаруживается противопоставление двух пластов культуры — официального, подчеркнуто серьезного, и гораздо более обширного фольклорного, в котором ведущая роль принадлежала смеховому началу. «...Все эти обрядово-зрелищные формы, как организованные на начале смеха, чрезвычайно резко, можно сказать, принципиально, отличались от серьезных официальных — церковных и феодально-государст-

¹ Бычков В.В. Эстетика Аврелия Августина. М., 1984. С. 232.

² Там же.

160

венных — культовых форм и церемониалов. Они давали совершенно иной, подчеркнуто неофициальный, внецерковный и вне-государственный аспект мира, человека и человеческих отношений...» Возникла «особого рода двумерность, без учета которой ни культурное сознание Средневековья, ни культура Возрождения не могут быть правильно понятыми»!

•

Тем не менее средневеково-возрожденческую культуру можно рассматривать и как в определенной степени целостное образование, поскольку ни народный, ни официальный — государственный, церковный — компоненты ее фактически не могли существовать друг без друга; они друг друга обуславливали, питали и обогащали в идейно-содержательном плане. Можно сказать, возникает особым образом организованное и отличающееся содержательным своеобразием культурное пространство, на котором господствует дух игры и развлечения и которое обнаруживает стремление к расширению своих границ, превращаясь в масштабное социокультурное явление.

Ригоризм официальной культуры, вызывая раздражение у своих оппонентов, участников — зрителей народных празднеств, порождал все более нетерпимое их отношение к усилению охранительных и консервативных тенденций. «В противоположность официальному празднику карнавал... был враждебен всякому увековечению, завершению и концу. Он смотрел в незавершенное будущее. <...> Праздник освящал неравенство. В противоположность этому на карнавале все считались равными»². Таким образом, демократичная атмосфера средневековых карнавалов, со всей очевидностью перекликающаяся с настроениями, царившими во время грандиозных древних оргий в честь Диониса, создавала прекрасную почву для дальнейшего роста тенденций, способствующих бурному произрастанию еще достаточно слабых ростков массовой культуры.

Соглашаясь в принципе с тем, что «народно-праздничное карнавальное начало, в сущности, неистребимо», что, «суженное и ослабленное, оно все же продолжает оплодотворять собою различные области жизни и культуры», все же можно сказать, что этот процесс оплодотворения

¹ Бычков В.В. Указ. соч. С. 10.

² Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 15.

161

не был столь однозначно благостен, как доказывается в процитированном выдающемся исследовании народной культуры Средневековья¹. Дело в том, что М. Бахтин, исследование которого представляет собой практически ни чем не омраченный панегирик средневековому быту, анализируя средневеково-возрожденческую смеховую ситуацию, прежде всего отталкивался от того, как эту ситуацию изобразил Ф. Рабле. Но роман — это не документ, фиксирующий те или иные события, а художественное произведение, в котором создается иллюзорная и в то же время желаемая картина. Стремление автора ярко и выпукло передать привлекшие его внимание черты описываемых явлений и процессов в известном смысле потребовало от него «очищения» текста, сюжета, ситуаций, диалогов от всего «ненужного», мешающего проведению авторской идеи. Поэтому мы здесь можем и не обнаружить того, что не было интересно для автора, но что могло бы заинтересовать современного исследователя-культуролога, пытающегося наиболее адекватно, полно и разносторонне воссоздать картину тех событий. Можно предположить, что в описываемых Рабле в своем романе карнавальных увеселениях присутствовала и некая «червоточинка», которая в значительной степени лишала влияние, оказываемое ими на жизнь современного общества, той

исключительно животворной силы, о которой писал Бахтин. Демократизация социальных процессов, приведшая к упадку древнегреческой трагедии и появлению «ростков будущей потребительской культуры, характерна (естественно, в иных формах) и для времени, описываемого Рабле, что создало благоприятные условия для дальнейшего прорастания неприхотливой массовой культуры.

Музыкальную жизнь средних веков и Возрождения творили профессиональные музыканты, число которых довольно быстро увеличивалось. В XI-XVI вв., сменяя друг друга, Европу наводняют многочисленные жонглеры, гистрионы, ваганты, шпильманы, миннезингеры, менестрели, трубадуры, труверы. Некоторые из них записывали, хотя бы частично, музыку своих произведений, однако ведущую роль в них все же играл текст. К «отряду» средневековых музыкантов принадлежали и русские скоморохи — странствующие актеры-потешники, первые профессиональные музыканты на Руси.

В музыке этой эпохи сталкиваются различные, зачастую противоположные друг другу тенденции: здесь и аполлонийски уравновешенные баллады и элегии, и дионисийски безудержные народные песни и танцы; утонченные и изощренные произведения,

¹ Бахтин М.М. Указ. соч. С. 41.

162

посвященные Прекрасной Даме, и насыщенные площадным юмором куплеты; аскетические, все усложняющиеся благодаря нарождающейся полифонии церковные песнопения и брызжущие весельем и выдумкой тексты, положенные на предельно простые мелодии; музыка, звучащая на праздниках дураков и представляющая собой пародию на церковный культ и католическую мессу, и т.п. Пестрота музыкальной ситуации этого времени позволяла средневековому жителю Европы быть слушателем и даже страстным почитателем самых различных по своему характеру музыкальных жанров и стилей, «совмещать благоговейное присутствие на официальной мессе с веселым пародированием официального культа на площади»¹. На столь пестром фоне набирает силу и обретает все большую самостоятельность светская музыка, подготавливавшая расцвет музыкального искусства последующих веков; одной из главных ее функций, несмотря на ее претензии на роль элитарного искусства, была функция развлекательная.

Именно в это время формируется новый тип слушателя музыки. На ранней стадии становления музыкального искусства «все участники пения, танца, игры, обряда являются и исполнителями, и воспринимающими (произведения же в полном и точном смысле слова нет)», а в более позднее время «обычно еще нет дифференциации автора и исполнителя, но исполнитель уже отдифференцирован от слушателей»². В эпоху Возрождения все более четко вырисовываются очертания привычной для нас схемы автор — исполнитель - слушатель, хотя значительной остается роль автора-исполнителя, который, к примеру, еще в XVIII в. выступает не только как интерпретатор собственных произведений, но и как виртуоз-импровизатор, даже участвующий в состязаниях с другими музыкантами. При этом на характер исполнительства все больше влияет «рыночный спрос»: у многих талантливых музыкантов-исполнителей появляется искушение добиваться в первую очередь не выразительности и содержательности, а технического совершенства и чисто внешнего блеска, ослепляющего «человека-массы».

¹ Бахтин М.М. Указ. соч. С. 109.

² Мазель Л.А. О природе и средствах музыки: теоретический очерк. М., 1991.

163

В XVI в. возник быстро ставший модным вид музыкального театра — пасторальная сказка. Эти представления преследовали единственную цель — доставить ничем не нарушаемое удовольствие великосветским слушателям, жаждавшим ярких зрелищ и услады для слуха. В результате «среднестатистический» европеец, на каких бы ступенях социальной лестницы он ни находился, все больше стремился лишь к потреблению музыки. Возникла благоприятная атмосфера для создания нового музыкального жанра — оперы, появление которой можно рассматривать как революционное событие и важнейшую веху на историческом пути становления как элитарной, так и потребительской музыки. Опера быстро завоевала популярность благодаря присущим ей демократическим тенденциям и обращенности практически ко всем слоям общества. Рассуждая об опере, Ф.Ницше писал, что она «есть порождение теоретического человека, критически настроенного любителя, а не художника... Бессильный в

искусстве человек создает себе некоторое подобие искусства, характерное именно тем, что оно есть произведение по существу нехудожественного человека. Так как ондажеи не подозревает дионисической глубины музыки, то он и сводит музыкальное наслаждение к рассудочной риторике страсти, переложенной в слова и звуки... Опера есть выражение взглядов на искусство публики, диллтангизма в искусстве, диктующего, с веселым оптимизмом теоретического человека, свои законы»¹. В итоге «скрытому в генезисе оперы и в существе представляемой ею культуры оптимизму удалось с ужасающей быстротой совлечь с музыки ее дионисическое мировое предназначение и придать ей характер чего-то увеселительного, некоторой игры форм...»². Поэтому вполне естественно, что «около 1720 г. опера в Италии уже была товаром широкого потребления, с большой легкостью идущим на экспорт...»³.

Высшему обществу XVII-XVIII вв. требовалось огромное количество развлекательной (а «светская музыка непременно дол-

¹ Ницше Ф. Указ. соч. С. 132.

² Там же. С. 134. Отмечу, что оперный жанр был отнесен Ницше к «искусственным искусствам» (там же. С. 147) и этот термин представляется очень подходящим для характеристики того, что происходило в рамках художественного процесса XIX-XX вв., а также для характеристики тех форм, которые мы в настоящее время с полным на то основанием можем отнести к потребительской культуре.

³ Там же. С. 23.

164

жна быть веселой»¹) музыки, которая быстро «приедалась» предшественнику «человека-массы». Композиторы не сидели без заказов, и именно поэтому «менюэты менее значительных композиторов XVII в. были похожи друг на друга с той же фатальной необходимостью, что и шлягеры»² нашего времени. Во времена И.С. Баха, А. Вивальди, Ф.Й. Гайдна, В.А. Моцарта было создано огромное количество стандартизованных, «под копирку» написанных музыкальных произведений, но при этом, к примеру, музыка самих Баха или Вивальди не пользовалась «повышенным спросом» у их современников и у пришедших непосредственно им на смену поколений. Это дает основание провести параллель между музыкальной ситуацией, сложившейся в светской музыке Нового времени, и музыкальной атмосферой индустриального и постиндустриального общества и убедиться, что еще недавно слабый росток потребительской музыки постепенно наливаются соком и силой. Особо подчеркнем тот чаще всего остающийся в тени факт, что «раньше писали не меньше плохой музыки, чем теперь». Сейчас экзотичность и эпатажность музыки призваны шокировать и привлекать падкого на сенсации слушателя.

Не следует забывать и о том, что композитор этого сравнительно недавнего прошлого полностью зависел в финансовом, экономическом, а нередко и в правовом отношении от сильных, а главное — от богатых, мира сего. И Гайдн, и Моцарт, получая очередной заказ, отнюдь не всегда создавали музыкальные шедевры (некоторые их произведения воспринимаются сейчас как шедевры прежде всего в силу неотразимого воздействия на слушателей авторитета имен их создателей, критиковать музыку которых в наше время дело неблагодарное), хотя, безусловно, выдающимся композиторам всех времен удавалось создавать гениальные творения и в случае получения заказа.

Рождение «человека-массы». На третьем, по классификации Л. Мазеля, этапе развития музыкального искусства было завершено сооружение того основания, на котором возникла потребительская музыкальная культура XX в. «Тип музыкальной культуры, установившейся в Европе приблизительно в середине XVII века,

¹ Гёте И.В. Годы странствия Вильгельма Мейстера, или Отрекающиеся. М 1979.С. 253.

² Адорно Т. Указ. соч. С. 35.

165

оставался более или менее стабильным в течение трех столетий <...> Он связан с оперным театром, концертным залом, домашним музицированием, с индивидуальным авторством и письменной фиксацией произведений (нотной записью), с определенными жанрами, формами, инструментальными составами. Наконец, с достаточно прочно установившимися нормами музыкального языка, основанного на тональной системе и тактовой ритмике, и со сложившейся семантикой (выразительно-смысловыми возможностями) средств этого языка, семантикой, воспринимавшейся слушателями разных стран Европы»¹. Соглашаясь с сужде-

нием музыковеда о том, что музыкальное искусство третьего этапа как определенный тип художественной культуры достигло своей окончательной исторической зрелости уже в творчестве Л. ван Бетховена, мы вправе рассматривать развитие музыки в последующий период как, условно говоря, результат инерционного движения. Несмотря на выдающиеся достижения музыкального искусства этого времени, к которым, в частности, следует отнести образцы «высокой оперы» (Ж. Визе, Дж. Верди, П. Чайковский, М. Мусоргский, Р. Вагнер), начиная с XIX в. музыкальное пространство европеизированной музыки захватывает развлекательная музыка. Этому способствуют демократизация общественной жизни, возрастание числа слушателей, практически единственной целью которых становится развлечение, увеличивающийся разрыв между дионисийским и аполлоническим началами. Свою посильную лепту в этот процесс внесли известные, талантливые и яркие композиторы, такие, к примеру, как И. Штраус, Ж. Оффенбах, Дж. Пуччини (который наполовину принадлежал легкой музыке). «Все, что пришло вслед за Оффен-бахом и Штраусом, быстро промотало свое наследство. За непосредственными последователями, у которых хранились еще какие-то воспоминания о лучших днях, пришли омерзительные порождения венской, будапештской и берлинской оперетты»². В результате создания бесчисленного количества оперетт, водевилей, чисто развлекательных мелодий, предлагавших человеку забыться, развлечься, усладить свой слух, не «беспокоя» свой

¹ Мозель Л.А. Указ. соч. С. 67.

² Адорно Т. Указ. соч. С. 28.

166

интеллект, происходило фактическое отторжение человека от Природы, наполненной Музыкой.

Описываемый процесс представляет собой составную часть гораздо более масштабного и сложного процесса, который «смог произвести на свет новую породу людей — человеческую массу, угрожающую существованию тех самых принципов, которые вызвали ее к жизни»¹. Появляется вечный и неистребимый человек-масса — общественное существо, которое отличают инертность, безынициативность, согласие идти на поводу у собственных желаний и эмоций, нежелание утруждать себя размышлениями о сложных проблемах, относящихся к «невещному» миру, но в то же время и агрессивность, эгоистичность, способность «творить и самое большое благо, и самое большое зло»². Эта новая разновидность вечно существовавшего типа человека стремительно размножается и способствует гомогенизации общества, уровень которой становится со временем угрожающим, поскольку «общество существует, пока оно аристократично, и перестает быть им, как только утрачивает свою аристократичность»³. В XX в. «человек-массы» вошел в окружении многообразных вариантов и форм потребительской культуры.

Краткий исторический экскурс. Революционным событием в истории музыки можно считать рождение джаза на рубеже XIX и XX вв. Джаз соединил, с одной стороны, элементы негритянских духовных гимнов — спиричуэлы, лирических блюзов и регтаймов, исполнявшихся в североамериканских кафе негритянскими музыкантами, а с другой — традиции европейской музыки, сохраняемые эмигрантами-европейцами. Джаз быстро обрел самостоятельность; этот музыкальный жанр обладает очевидным своеобразием, эмоциональной насыщенностью, разнообразными композиционными возможностями; он уделяет огромное внимание свободной импровизации, которая придает характерное звучание джазовым композициям. Джаз всегда вызывал разные, зачастую противоположные эмоции и оценки у самых крупных музыкантов и теоретиков музыки: джазу посвящались откровен-

¹ Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс // «Дегуманизация искусства» и другие работы: Эссе о литературе и искусстве. М., 1991. С. 79.

² Там же. С. 80.

³ Там же. С. 49.

167

ные панегирики и в его адрес раздавалась резкая критика. Нередко она принимала такие масштабы, что знаменитый американский композитор и дирижер Л. Бернштейн вынужден

был даже защищать «джаз от тех, кто объявляет его музыкой низшего класса», указывая на то, что «вся музыка по своему происхождению принадлежит низшему классу, так как ее истоки лежат в народной музыке»¹, а то, что истоки джаза можно обнаружить именно в народной музыке, ни у кого не вызывает сомнений. Возникновение взаимоисключающих друг друга характеристик джаза обусловлено, во-первых, сугубо вкусовыми факторами, во-вторых, общесоциальными факторами, в частности музыкальным образованием, которое довелось получить критику либо апологету' этого музыкального жанра, в-третьих, качеством джазовых композиций, поскольку можно, вероятно, говорить и о «высоком» джазе, и о джазе «ширпотребного» уровня; но при всей привлекательности джазовой музыки нельзя не признать ее ограниченности — «это касается и его гармонии (расширенная импрессионистическая гармония), и примитивно-стандартизированной формы», и безраздельно господствующего в нем «метра, которому повинуются все синкопические ухищрения...»².

Между тем вне связи с субъективным подходом к оценке джаза не вызывает сомнений тот факт> что этому музыкальному жанру органически присуща склонность к превращению в продукт рыночных отношений. «Джаз связан одной цепью с коммерческой музыкой уже основным своим материалом — шлягером»³. Кроме того, из-за отсутствия единства в среде поклонников джаза (что само по себе вполне естественно) и культивирования каждой группой его разновидности поклонники одного из его направлений активно не приемлют все остальные джазовые формы, что характерно для потребительской культуры в целом. Но следует признать определенные «социальные заслуги» джаза «в рамках легкой музыки», поскольку «атмосфера джаза освободила подростков от заплесневелой сентиментальности бытовой музыки их родителей»⁴.

¹ Бернштейн Л. Музыка — всем. М., 1978. С. 155.

² Там же. С. 21.

³ Там же. С. 155.

⁴ Адорно Т. Указ. соч. С. 19.

168

Благодаря джазу и другим формам развлекательной музыки повседневная жизнь общества все в большей степени озвучивалась: музыканты играли в барах, салонах, выступали в так называемых кафе-шантанах и кафе-концертах, организовывали небольшие театры-кабаре. Из всего этого разнообразия наибольшее распространение получил мюзик-холл как высшая по отношению к перечисленным форма эстрадных театров. В США в последней трети XIX в. создаются первые мюзиклы, генетически связанные с различного рода театральными музыкальными развлекательными формами более или менее давнего прошлого — с комической оперой, опереттой, водевилем, мюзик-холлом, ревю. В 1930—1940-е гг. отмечается усложнение драматургии мюзиклов (например, кроме традиционного хэппи-энда получили право на существование и трагические развязки), возрастает роль музыки, используются более сложные музыкальные формы.

«Мюзикл по сравнению с опереттой и ревю — streamlined¹, хотя содержание и средства заметно не изменились. По сравнению с доведенными до блеска и упакованными в целлофан show оперетты со всем своим семейством выглядят неряхами... мюзиклы в определенной степени переносят на музыкальный театр технически обязательную объективную форму кинофильма»². Своего расцвета этот жанр достигает в 1950-е гг., а с 1960-х гг. он вступает в конкурентную борьбу с появившейся в то время рок-оперой.

После Второй мировой войны начинается принципиально новый этап в развитии потребительской музыки. Отличающие его особенности обусловлены обретением безусловной самостоятельности так называемой поп-музыкой, бурным развитием телевидения и разнообразных способов трансляции и тиражирования исполняемой музыки, выходом разнообразного и широко разветвленного шоу-бизнеса (существовавшего и ранее, но в скромных масштабах) на новый качественный уровень и, наконец, неуклонным сближением поп-музыки с музыкой авангарда.

Предыстория поп-музыки также связана с музыкой американских негров (стили ритм-энд-блюз, биг-бит, соул, госпел), с сельским блюзом (кантри-блюз), с коммерческим вариантом

¹ Streamlined (англ.) - прямолинейен.

ритм-энд-блюза — рок-н-роллом середины 1950-х гг. Очень важным импульсом для развития этого вида потребительской музыки был энтузиазм, с которым его воспринимала молодежь¹, и тесные связи поп-музыки в период зарождения, в 1950-е гг., с различного рода молодежными движениями, деятельность которых нередко отличалась острой социальной направленностью. В результате молодежь стала главным потребителем подобного рода музыкальной продукции, выдаваемой ее создателями за некий универсальный вид музыки, способный полностью удовлетворить все музыкальные запросы современного человека. Поп-музыка, став явлением культуры для молодежи, объединяла функции как серьезной, так и легкой музыки. С одной стороны, подобно джазу, она в известном смысле выступила как антагонист пропитанной духом сентиментальности эстрадной музыки XX в., стремясь к выражению идей анархического индивидуализма и выдвигая требования полной свободы сексуальных отношений. С другой стороны, ее подчеркнутая простота и даже упрощенность явились своеобразной реакцией на усложнение популярной музыки и джаза.

В рамках поп-музыки сформировалось фольклорное движение («кантри мюзик», стили «хилбилли», «блугресс»), так называемый фолк-рок, отдававший предпочтение серьезной социальной тематике. Чуть позже возник и знаменитый подпольный рок — андеграунд. Подобного рода музыку исполняли ансамбли, в основном довольно ограниченные по составу включенных в них инструментов, где все больше возрастала доля электроинструментов и все большее внимание уделялось обеспечивающей их «работу» электронной аппаратуре. С самого своего рождения поп-музыка получила опору в виде мощной ритмизированной основы и обеспечивающей «прочность» этой основы ритм-группы. Важнейшей вехой, которой было отмечено подлинное начало эры поп-музыки, стали выступления в начале 1960-х гг. быстро обретшей ни с чем не сравнимую популярность английской молодежной группы «Битлз».

¹ Та назойливая обращенность к молодежи, провозглашаемая на словах, забота о потребностях молодых людей, что проявляется в связи с постоянной пропагандой «новых достижений» масскультового производства, прекрасно иллюстрируют очень точное замечание, сделанное в свое время Ортега-и-Гассетом: «Молодость стала своего рода шантажом» (*Ортега-и-Гассет Х. Указ. соч. С. 227*).

Характерной чертой музыкантов — участников бесчисленных ансамблей поп-музыки являлось и является принципиальное нежелание получать специальное музыкальное образование. В этом можно увидеть выражение некоего «снобизма снизу», подчеркнутого и даже преувеличенного нонконформизма музыкантов, с презрением относящихся как к общепризнанным нормам быта буржуазного общества, так и к довольно строгим требованиям, предъявляемым академическим искусством к любому профессиональному исполнителю. (Это обстоятельство становится типичным не только для музыкантов — исполнителей потребительской музыки, но и для современных авангардистов, представляющих самые разные виды и жанры искусства¹.) Молодой человек начинает свою музыкальную карьеру, обладая музыкальными способностями, выучившись определенному набору исполнительских приемов и штампов и объединившись с себе подобными. При этом он не без основания рассчитывает, во-первых, на невзыскательность и отнюдь не большую, чем у него самого, общую музыкальную культуру той аудитории, перед которой ему предстоит выступать; во-вторых, на то, что качество его исполнения благодаря совершенной в техническом отношении и сверхмощной аппаратуре, которую должен иметь в своем распоряжении каждый солист или ансамбль, вряд ли будет способен оценить слушатель, подавленный и физически, и психически, оглушенный обрушившимися на него десятками децибелл; в-третьих, на превращение того или иного исполнителя в поп-звезду предприниматели в шоу-бизнесе затрачивают огромные средства, которые надеются возместить в случае успеха своего подопечного.

Следует признать, что тексты песен, создававшихся и создаваемых в рамках различных течений поп-музыки, нередко отли-

¹ Справедливости ради следует признать, что отмеченное обстоятельство в той или иной степени имеет непосредственное отношение практически ко всему современному искусству. Вот, к примеру, замечание, касающееся живописи XX в.: «Одно из оснований, которые когда-то побуждали к выбору человека ярко одаренного... заключалось в том, что искусство было слишком долгим, а жизнь короткой.

Картина, которую художник выставлял, стоила ему многих недель работы, в то время как сегодня выставляются картины, сделанные менее чем за час. Именно поэтому раньше не позволялось называть себя художником тем, кто не отдал долгих лет учебе. Со времен Рафаэля считали, что для формирования живописца необходимо семь лет обучения. Сегодня художником становятся случайно, и некоторые полагают, что чем меньше художник будет учиться, тем лучше окажется его картина» (*Souriau E. La poesie francaise et la peinture. L., 1966. P. 34.*)

171

чались проблемностью и содержательностью (чего чаще всего нельзя сказать об их музыке), в них затрагивались довольно сложные философские, эстетические, социально-политические, этические вопросы. К началу 1970-х гг. в результате поисков новых форм (правда, с музыкальной точки зрения не столь уж принципиально отличавшихся от старых) уже поп-музыка начинает оказывать влияние на джаз, на эстрадную и даже на так называемую серьезную музыку (можно назвать хотя бы имена Д. Брубeka, Л. Бернстайна, К. Штокхаузена, А. Шнитке, Э. Денисова и др.). Более того, с конца 1960-х гг. производимая поп-музыкой продукция стала использоваться в качестве культовой музыки в протестантских и даже католических церквях США, Великобритании и других стран.

В поп-музыке сохраняются восходящие еще к джазу импровизационные традиции, в силу чего создаваемые в ее рамках произведения «обычно не обладают структурной завершенностью, не звучат в живом исполнении одинаково даже дважды, что приближает их к традициям устной культуры, где импульсивность каждого отдельного исполнения приобретает ведущее значение. Произведения поп-музыки — это свободные вокально-инструментальные формы, развертывающиеся в виде потока импровизации. Нарочитая примитивность интонационных формул, многократные повторения той или иной попевки, свободная фразировка на фоне активной метроритмической пульсации создают большую напряженность, ошеломляют, оглушают и одурманивают слушателей, нередко доводя как исполнителей, так и аудиторию до гипнотического состояния»¹.

Подобное состояние чаще всего достигается с помощью самых примитивных средств, в частности сверхмощного звучания, и поп-музыка чуть ли не полностью отказывается от широко распространенной в эстрадной (в буквальном смысле слова легкой) музыке интимной манеры исполнения, столь ярко демонстрируемой французскими шансонье. Ее заменяет пение подчеркнуто непрофессиональными, «необработанными» голосами, с использованием открытого звука, сознательно искажаемого звукоизвлечением и неестественных тесситур (высотный уровень исполнения музыкальной партии). По существу поп-музыка отказывается от

¹ Михайлов Дж.К. Поп-музыка // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. М., 1978. Т. 4. С. 393.

172

попыток установить контакт с отдельным слушателем, не считая необходимым обращаться к нему как к самоценной и уникальной личности. Ей нужна только толпа, которую образуют «деиндиви-дуализированные индивиды», сливающиеся в некое «единочув-ствующее» тело.

Связи потребительской культуры постоянно расширялись и углублялись, она все в большей степени проникала во все поры общественного организма. Этому способствовали: использование кино, радио и телевидения для пропаганды очередного шлягера; изготовление и реализация миллионных тиражей пластинок, магнитных записей, компакт-дисков, видеокассет, которые несут шлягер в массы; выпуск огромного количества периодических изданий, насыщенных рекламными объявлениями и «презентациями» различных музыкальных групп, радио- и телепрограммами. Рассказы о звездах потребительской музыки, публикуемые в этих изданиях, содержат не художественно-критический анализ их творчества (эта сторона дела мало или вообще не интересует миллионы «фанов»), но обсуждают пикантные эпизоды из личной жизни рок- и поп-звезд вплоть до самых интимных ее подробностей, размеры их заработков, их отношения с другими известными на потребительском рынке персонажами и, конечно, возникающие время от времени вокруг их имен скандалы.

Применение все более изощренных в технических возможностях музыкальных инструментов, все более сложной и совершенной техники превращает выступления

хорошо оснащенных ансамблей в «видеоряд», сопровождаемый потоком звуков, обрушивающихся на аудиторию благодаря сверхмощной аппаратуре, без которой самая знаменитая звезда шоу-бизнеса будет выглядеть примерно так же, как всем известный король из сказки Г.Х. Андерсена. Техника в своей экспансии по отношению к потребительской музыке (а в настоящее время можно говорить и о гораздо более значительной части музыкальной области, подвергшейся ее экспансии) пошла еще дальше: сейчас сама звукозапись выступает как одна из форм создания новых произведений, появился «новый тип композитора. Функционально планируя, такой композитор объединяет процессы — творчества, исполнения и реализации продукции. Можно говорить о композиторе-менеджере... который теперь и в более взы-

173
скательной области, а не только в развлекательной музыке, все подчиняет реализации товара»¹. В результате стремительно уменьшается пространство, изначально принадлежавшее в музыке, в том числе и в музыке потребительской, человеку. Собственно человек изгоняется из мира потребительской музыки, уступая местотехнике — аппаратуре, техническим приемам звукозаписи и воспроизведения. Пытаясь остаться в этом мире, человек вынужден уподобляться техническому устройству, отказываться от тех человеческих свойств, которые являются избыточными в мире «искусственного искусства», где господствует Шлягер, обслуживаемый видящими в нем источник прибыли Техникой и Рынком.

В потребительской музыке особый смысл имеет тщательно продуманное и непременно экстравагантное оформление сцены, которое зачастую отличают нарочито организованная хаотичность, выставление напоказ того, что раньше тщательно маскировали и прятали (этот прием, как можно предположить, был позаимствован из арсеналов авангардистского искусства — изобразительного, театрального, архитектурного, например брута-лизма 1960—1970-х гг.). Следует несколько слов сказать и о внешнем виде музыканта. Имидж звезды современного шоу-бизнеса включает весь «джентльменский набор» черт, которые обеспечи- ваю.т ее «индивидуальность»: здесь и особая — продуманная и чаще всего надуманная — манера (точнее, манерность) исполнения, и «вычисленное», «видеоклиповое» поведение на сцене, и в высшей степени яркие, броские, экстравагантные, нередко шокирующие костюмы - от стоящих огромных денег нарядов до специально и продуманно изодранных и замызганных тельняшек, маек или просто обнаженного тела артистов, и соответствующие костюмам, т.е. отличающиеся столь же удивительной изощренностью и сложностью, парики и прически или же их полное отсутствие: музыкант может быть в шляпе, с непричесан-ными и по внешнему виду давно не мытыми волосами, наконец, обрит наголо, и т.п. Над созданием имиджа «запускаемой в производство» поп-звезды работает отряд специалистов в области моды, косметики, пластики и т.п. Разнообразные световые, цветовые, шумовые, «атмосферические» и прочие эффекты призва-

¹ Адорно Т. Указ. соч. С. 168-169.

174

ны ошеломить, подавить, оглушить, короче, вызвать у слушателей состояние «балдения», «кайфа». «Тот эффект затуманивания сознания — Ницше опасался, что он будет исходить от музыки Вагнера, — взят на вооружение легкой музыкой и социализирован ею. Тонкое воздействие этой музыки, с помощью которой образуется привычка, находится в самом странном противоречии с грубыми раздражителями. И потому легкая музыка является идеологией еще прежде всякого намерения, которое, может быть, сознательно вкладывается в нее или в ее беспомощные тексты»¹. Не оправданные ни музыкой, ни текстом исполняемого шлягера телодвижения и перемещения по сцене солиста, «подтанцовки» или даже всех музыкантов ансамбля, мельтешение разодетых и полураздетых тел также имеют своей целью способствовать возникновению именно состояния «кайфа». Современное музыкальное шоу — это оглушающее и ослепляющее театрализованное представление, где собственно музыке, вокалу, профессиональному

исполнительству остается все меньше места и уделяется все меньше внимания; это шоу, которое предваряется, сопровождается и одухотворяется рекламой.

§ 3. Расцвет потребительства в музыкальной сфере

Современная музыкальная ситуация. Искусство наделено великим даром компенсаторной функции. По мнению некоторых теоретиков, «возможность изживать в искусстве величайшие страсти, которые не нашли себе исхода в нормальной жизни, видимо, и составляет основу биологической области искусства. Все наше поведение есть не что иное, как процесс уравнивания организма со средой»². Однако окружающая нас среда не сводится к биологической хотя бы по той причине, что физиологическое воздействие, которое оказывает музыка, естественно, не может быть отождествлено с эстетическим впечатлением, получаемым в результате ее восприятия. Поэтому любые

¹ Адорно Т. Указ. соч. С. 34.

² Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1986. С. 310.

175

попытки свести искусство в целом или его отдельные аспекты к биологии, рассматривать его лишь как реализацию «не пошедшей в дело энергии» (Л. Выготский) представляются по меньшей мере архаичными. Не отрицая значимости физических, физиологических и психофизиологических процессов в акте восприятия произведений любого вида искусства, в том числе и музыки, нельзя не принимать во внимание не только чисто психические, но и особые, сверхчувственные¹, реакции индивида; а также социальные и личностные связи, которые практически не поддаются фиксации и учету, но значительно усложняют процесс взаимодействия субъекта с художественным объектом. Поэтому обратимся к процессу музыкального восприятия.

Главному потребителю масскульта — стремящемуся лишь к развлечению слушателю, предком которого был сократический человек и который ныне носит имя «человек-масса», довольно чуждо критическое, а точнее, аналитическое отношение к воспринимаемым музыкальным произведениям. Современный человек-масса скептически относится к утверждениям о необходимости сознательно мыслить; он чаще всего полностью удовлетворен теми отношениями, которые установились у него с миром музыки, и вообще доволен своей посредственностью, естественно, не признавая ее наличия; он высмеивает непонятное и относится к нему свысока; понятным он признает лишь то, что воспринимается им практически исключительно на психофизиологическом уровне.

Стоит сравнить развлекающегося слушателя со слушателем строгим — завсегдатаем концертов и спектаклей, где безраздельно властвует высокое музыкальное искусство. Типичная форма восприятия музыки строгим слушателем требует полной изоляции от всего постороннего, предполагает аскетически-нарядные интерьеры² и костюмы исполнителей; его поведение отлича-

¹ См. об этом: Аюбян К.З. Эстетическое: диалоги о таинственном. Quasi una sin-fonia. Часть I. Н. Новгород, 1996. Диалоги 6-8. Речь идет, в частности, о физическом и нефизическом слышании.

² Заметим, что, например, убранство оперных залов, украшающие их позолота и лепнина, подчеркнутая пестрота и избыточность интерьеров по существу имеют свои корни в пошлости, в слашавости, в абсолютизированной и оторванной от интеллектуального начала чувственности, т.е. в разрыве между дионисийским и аполлоническим началами, - в тех чертах, которые в полный голос заявляют о себе в потребительской культуре.

176

ют напряженно-расслабленная сосредоточенность и внешне ничем не проявляемая, но безусловная эмоциональная открытость в сочетании с интеллектуальной углубленностью в процесс постижения духа, идеи, структуры, деталей исполняемого произведения¹.

Развлекающийся слушатель, или сократический человек, оказывается в принципиально по-иному организованном пространстве и ведет себя соответствующим образом: слушатели-зрители (современное концертное шоу можно назвать скорее объектом зрительного восприятия, чем слухового) пританцовывают, подпрыгивают в такт музыке, хлопают, кричат, смеются или даже плачут, утрачивая контроль над своими чувствами. Такое поведение объясняется в определенной степени тем, что «эмоции человека стремятся не только к голосовому, но и к двигательному выражению (например, дети часто прыгают от радости). В

этом отношении интонация глубоко, родственна жесту»². Эксцессы, которыми нередко сопровождаются или завершаются шоу-концерты подобного рода, подтверждают мысль о том, что «уровень разрушительности в индивиде пропорционален той степени, до какой ограничена его экспансивность»³. В данном случае экспансивность развлекающегося слушателя не только не ограничивается, но и специально, сознательно и умышленно «подогревается». В результате он дает выход тому асоциальному, что зрело и бродило в нем, подавленное социальными запретами. К этому стоит добавить, что слушатель, пребывающий в движении, тем более в шумящей, поющей, свистящей толпе, не может адекватно и в полной мере воспринимать музыку, поскольку сам принцип эстетического и, естественно, художественного воспри-

¹ Как представляется, проведение концертов в картинных галереях, что уже давно практикуется, не способствует сосредоточенному восприятию концертной программы, а исполнение музыки, сопровождающееся чаще всего надуманным или случайно организованным «зрительным рядом», воспитывает слушателя ленивого, пассивного и не умеющего сосредоточиться на главном, поскольку он привыкает к ситуации, в которой получаемые им посредством зрения впечатления отвлекают его от звучаний, воспринимаемых ухом, и наоборот.

² Мазель Л.А. Указ. соч. С. 17. Следует подчеркнуть, что прыгают от радости именно дети, но этого не позволяет себе человек зрелый, научившийся управлять своими эмоциями.

³ Фромм Э. Бегство от свободы. М., 1990. С. 157. Точнее было бы сказать «обратно пропорционален».

177

ятия требует сохранения дистанции между реципиентом и объектом восприятия.

Сказанное позволяет признать, что если строгий слушатель, чье поведение находится под вполне естественным контролем интеллекта, прежде всего ориентирован на привычную для него внутреннюю — духовную активность, то развлекающийся слушатель, будучи существом ведомым, пассивным именно в духовном плане, не находит и не ищет в музыке содержания, требующего интровертного сопереживания и интеллектуального освоения. Накопившаяся в нем и доведенная музыкой до «точки кипения» внутренняя энергия стремится вырваться наружу, и если он не сумел или не успел во время представления «понизить» возникшее в нем эмоционально-психическое напряжение, то недоизрасходованную энергию он может растратить в самых неожиданных действиях, чаще всего носящих разрушительный характер. Конечно, его поведение во многом зависит и от того, насколько глубоко он усвоил принятые нормы поведения, насколько способен противостоять возбуждающим воздействиям микро- и макросоциальной среды и спонтанным вспышкам стремления к разрушению.

Отметим одну интересную деталь: поведение современных «фа-нов» того или иного явления потребительской музыки, в частности конфликты, возникающие между сторонниками ее различных течений, не является чем-то небывалым. Например, противостояние глюкистов и пиччиннистов, т.е. сторонников музыки К.В. Глюка и Н. Пиччинни, очень напоминает современную взаимную непримиримость «фанов», к примеру поклонников «попсы» и «хард-рока», а превращение буквально в идолов толпы Э. Карузо, М. Ланца, Л. Собинова, И. Козловского или С. Лемешева порождало ситуации, до удивления похожие на те, которые ныне связаны с именами Мадонны, М. Джексона или Ф. Киркорова.

Пассивный развлекающийся слушатель оказывает заметное влияние на музыкальную ситуацию в обществе, одна из наиболее характерных черт которой заключается в том, что современный человек становится нетерпим к «звуковым паузам», к молчащей среде. Ему необходимо заполнять ее звуками, и даже элементы и фрагменты самой высокой и прекрасно исполняемой музыки воспринимаются им как нечто служебное, вторичное, «полез-

178

ное». В развлекательно-потребительской музыке пауза, как и тихая звучность, практически лишены права на существование. Эта музыка обычно звучит непрерывно и громко; естественные паузы в партии солиста заполняются таким плотным звучанием сопровождающих его пение инструментов, что повторное его вступление нередко воспринимается как ослабление звуковой интенсивности. Музыка, чаще всего полностью бессмысленная, в самом худшем смысле шлягерная и электронная, заполняет событийные паузы во время спортивных состязаний (например, хоккейных матчей), не оставляя своих адептов в пугающем их одиночестве; ожидание телефонного соединения «сопровождает» абсолютно неуместная в подобной ситуации, но нередко замечательная классическая музыка; практически любой современный автомобиль оборудуется музыкальной аппаратурой; наш

современник, занятый домашними делами, даже требующими внимания и сосредоточенности, нередко испытывает дискомфорт из-за отсутствия звукового сопровождения; и т.д. Идея подобной формы потребления музыки была высказана еще в XIX в. гениальным Гегелем: «Тягостно беспорядочное беспокойство и неудовлетворенное возбуждение множества людей за табльдотом. Эта беготня, суэта и болтовня должны быть урегулированы, а промежутки между едой и питьем должны быть заполнены. И здесь, как и во многих других случаях, на помощь приходит музыка, отгоняющая посторонние мысли, выдумки и развлечения»¹. Известный теоретик музыки Э. Ганслик писал: «Самую хорошую музыку можно употребить в качестве застольной с целью облегчить переваривания фазанов»². Сейчас есть все основания утверждать, что искусственно озвученный и постоянно звучащий мир представляет огромную опасность для человека, что возникли серьезные социальные, антропологические и экологические проблемы, которым до сих пор не уделяется внимания. Представление о музыкальной ситуации в современном обществе будет неполным без упоминания об «абсолютной» музыке. Очередной век ее истории ознаменовался рождением додека-

¹ Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. С. 293-294.

² Ганслик Э. О музыкально прекрасном // Музыкальная эстетика Германии XIX века: В 2 т. М, 1982. Т. 2. С. 312. 179

фонии, отказом от тональной музыки. Следствием этого стали: разрушение гармонии в ее традиционном понимании, умышленная «хаотизация» музыкальной организации, обрывочность и фрагментарность изложения музыкального материала, исчезновение мелодии, а вместе с ней и членораздельно и компактно выраженной музыкальной мысли, возникновение алеаторики (метод музыкальной композиции, возникший в XX в. и использующий случайность как основной формообразующий принцип сочинения и исполнения музыки), разрушение вертикали, завершившееся признанием ненужности классической гармонии, использование в качестве «музыкальных» инструментов либо в определенной степени случайных предметов, либо сложной аппаратуры, звучанию которой присущи механистичность и выхо-лощенность². На смену сочинению музыки вдохновенным композитором пришло конструирование музыкальной композиции изобретательным и прекрасно оснащенным технически артизаном (ремесленником) от музыки, который предпочитает традиционным инструментам синтезатор, оставляющий не у дел живых исполнителей. Практически во всех жанрах музыки в XX в. на первый план вышел музыкально-математический расчет, что привело к созданию, с одной стороны, рассудочных и отчужденных музыкальных композиций, а с другой — многотиражных серий клонированных шлягеров, поскольку творческое начало и потребность в самовыражении ослабевают по мере того, как усиливается конструктивный элемент в создании произведения.

Трудно сказать, до какой степени процессы, охватившие «абсолютную» музыку, оказались разрушительными для музыкального мира в целом, но очевидно, что на первый план в них вышел

¹ Многие крупнейшие музыканты высказывались за сохранение тональности, считая ее исчезновение не только свидетельством, но и побудительной причиной возникновения деструктивных процессов в обществе: «...До тех пор пока в этом мире мы тянемся друг к другу, будет существовать целительное утешение тонального отклика. <...> И в тот момент, когда композитор пытается «абстрагировать» музыкальные звуки отрицанием их тональной принадлежности, он покидает мир, где существует общение между людьми. Фактически это невозможно (хотя одному Богу известно, как упорно старались композиторы в течение пятидесяти лет), и свидетельством отчаянных попыток придать всему этому смысл служит появление алеаторики, электронной музыки, безнотных «инструкций», манипуляций с шумом и всякой прочей всячины» (Бернштейн Л. Указ. соч. С. 60).

² Несмотря на ряд критических высказываний, естественно, вовсе не следует считать бесполезным и неплодотворным тот путь, которым в XX в. шла авангардистская музыка.

180

принцип разрушения. Как писал еще в 1966 г. Л. Бернштейн, «страшный факт состоит в том, что между композитором и публикой за последние пятьдесят лет раскинулся океан... Мы впервые живем музыкальной жизнью, не основанной на произведениях нашего времени. Это явление характерно именно для XX века, — оно никогда не возникало прежде... В то же самое время мы живем в момент невероятного бума музыкальной активности. Статистические данные свидетельствуют о стремительном взлете: больше людей слушает больше музыки, чем когда-либо»¹. В итоге многие недавние строгие

слушатели, напутанные произведениями музыкального авангарда и утратившие, условно говоря, музыкальную почву под ногами, обратились к миру потребительской культуры, нередко даже не замечая произошедшей подмены.

Ситуация разорванного музыкального сознания. Принято считать, что главная проблема в современной музыке, а точнее, в ее восприятии, заключена в том огромном разрыве, который существует между серьезной и популярной ветвями музыки. Однако в действительности все гораздо сложнее.

Прежде всего нужно заметить, что далеко не всегда учитывается внутренняя неоднородность аудитории каждой из ветвей музыки. Ни «строгий», ни «развлекающийся» тип слушателя не представляет собой хотя бы относительно гомогенной по своим художественным вкусам группы, и эти два типа в целом в той же мере не совместимы друг с другом, как не могут соединиться в одном человеке создатель великих музыкальных произведений и изготовитель однодневных шлягеров.

Можно предположить, что каждый из названных типов слушателей представляет собой многоуровневое образование. *Высший уровень* строгого слушателя — это человек, который в принципе не может превратиться в фанатичного поклонника даже самого выдающегося музыканта, не говоря уже о поп-звезде, который никогда не изменит привычному для него способу восприятия музыки и никогда не станет злоупотреблять ее слушанием². В то же

¹ Бернштейн Л. Указ. соч. С. 56

² Последнее замечание особо важно в актуальной музыкальной ситуации. «Перед лицом такого всеобщего распространения музыки, которое все уменьшает и уменьшает ее отстояние от повседневного существования людей и поэтому внутренне разъедает ее, были бы уместнее воздержание и карантин. <...> Но аскетическому отношению препятствует не только экономический интерес людей, торгующих музыкой, но и алчность покупателей. <...> Воздержание от музыки может быть подлинной формой ее бытия» (Адорно Т. Указ. соч. С. 124).

181

время он вполне может получить удовольствие, слушая талантливые и оригинальные джазовые произведения, «роковые» композиции или эстрадные песни. Иными словами, музыка для него делится не по жанрам, а на интересную и неинтересную, содержательную и бессодержательную, небесную и пошлую. И если ему и потребуется «звуковой фон» & минуты отдыха или свободного размышления, во время застолья или в процессе выполнения какой-нибудь механической работы, то он, вероятнее всего, выберет не шедевр гениального композитора, а что-нибудь достаточно «качественное» из той же поп-музыки. *Низший уровень* строгого слушателя проявляет явную склонность к потребительской музыке и всегда подвергается опасности быть затянутым в ее водоворот. Чаще всего это дилетант (по образу мысли, а не по образованию) в музыке, а «дилетант любит в музыке преимущественно понятное выражение чувств и представлений, материал, содержание, и потому он обращается главным образом к сопровождающей музыке»¹.

Ему очень близок представитель высшего уровня развлекающегося слушателя, который вполне может «позволить» себе прослушать что-либо из музыки академической, «некоммерческой» и с явным удовольствием воспримет популярную ныне шлягеризованную классику, например «К Элизе» Л. ван Бетховена или «Времена года» А. Вивальди, но ему вряд ли грозит «опасность» разрыва с потребительской музыкой, которая, однажды подчинив своей власти, редко возвращает свободу своим данникам. Он проявляет немалую требовательность к потребляемой музыке, в то время как низший уровень развлекающегося слушателя надолго, если не на всю жизнь, остается до фанатизма верным поклонником поработившего его поп-идола. «Упоение чувствами — это дело слушателей, не обладающих должной культурой, чтобы художественно постигать музыкально-прекрасное»².

При этом чем выше стоит индивид в данной эскизно зарисованной иерархии, тем с меньшей нетерпимостью он относится к иным музыкальным вкусам; в противном случае он сам приближается к состоянию музыкального фанатизма и культурной ограниченности.

¹ Гегель Г.В.Ф. Указ. соч. С. 337.

² Ганслик Э. Указ. соч. С. 309.

Музыке присуща интегративная функция, а человек, когда ему страшно и одиноко, стремится к объединению с другими, ищет у них поддержки и успокоения. Объединение тех, кто способен лишь присваивать, порождает массу. Масса стирает всякие сущностные различия, оставляя только первичные — цвет глаз, волос, рост, форму рта и т.п. У «человека-массы», растворившегося в стандартизированной (по своему поведению, одежде, прическам, привычкам, вкусам и т.п.) толпе, среди своих бесчисленных подобий, действительно исчезает чувство одиночества. Он потребляет, и это не требует от него размышлений, и потребляет то же, что и вся масса. Его вполне устраивает потребительская музыка, рыночная стоимость которой как продукта понятного и близкого ему стандартизированного производства определяется достаточно четко. «Легкая музыка в определенном смысле отстой, осадок музыкальной истории. Но стандартизацию легкой музыки ввиду ее очевидного примитивизма нужно истолковывать не только с точки зрения имманентно-музыкальных закономерностей, сколько социологических. Она стремится к стандартизации реакций, и успех этих стремлений, например бурно выражаемое отвращение ее сторонников ко всему иному, очевиден»¹. «Человек-масса» обращается к потребительской культуре как к фактически единственной для него возможности избежать одиночества и в бессознательной надежде отстоять собственную индивидуальность. Однако потребляемая им продукция потребительской культуры, в частности музыки, лишь «скрашивает пустоту внутреннего смысла, чувства. Она только декорация пустого времени»². Отсюда логично следует вывод о том, что «"нормальный" способ преодоления одиночества в нашем обществе состоит в превращении в автомат»³.

Музыкальное сознание современного общества разорвано; между отдельными его фрагментами практически отсутствуют какие бы то ни было связи. Однако хочется подчеркнуть, что водораздел между отдельными областями мира музыки, каждая из которых «заселена» лишь одним типом слушателей, проходит, условно говоря, вдоль той сложной иерархии, которую представ-

¹ Адорно Т. Указ. соч. С. 33.

² Там же. С. 77,47.

³ Фромм Э. Указ. соч. С. 159.

ляет собой музыка как в известном смысле целостное образование. Иными словами, нет плохих и низких жанров, но в любом из них можно обнаружить слабые и даже беспомощные произведения. Если не брать в расчет поделок бездарных ремесленников, то причиной их слабости чаще всего оказывается нарушение динамического равновесия между дионисийским и аполлоническим началами, допущенное либо самим сократическим человеком, либо в угоду ему.

«Омассовление» звучащей среды. Процесс «превращения в автомат» «человека-массы», причины чего можно увидеть в возрастании уровня цивилизации, Достигнутого человеческим обществом, непосредственно связан со звучащим социумом: он сам определяет характер звучаний, которые сопровождают повседневное функционирование общественных механизмов, стимулируют их-работу и указывают на степень их эффективности. О развитии процесса «превращения в автомат» современного человека свидетельствует не только потребительская музыка, но и те речевые интонации (к примеру, повышение интонации к концу предложения либо, напротив, подчеркнуто монотонное произнесение текста, деланная хрипотца, нарочито «детский» выговор и т.п.), которые получили широкое распространение в обществе, во всяком случае в российском, благодаря радио- и телеведущим, копирующим англоязычных диск-жокеев и ведущих многочисленных шоу-программ, которые в свою очередь находятся под влиянием манерного произношения, взятого на

вооружение исполнителями современных шлягеров (в частности, пропагандистами стиля рэп) или приклат-ненными российскими «шансонье». Эти ставшие типичными интонации абсолютно чужды интонационному строю русского языка; они не только режут слух чуткого в этом отношении человека (таковым является прежде всего строгий слушатель), но и затрудняют восприятие смысла сказанного, нередко даже искажают его и оказывают незаметное, но постоянное влияние на всю культурную жизнь современного (российского) общества. Все возрастающая, особенно в молодежных кругах, популярность описанного речевого интонирования свидетельствует не только о музыкальной глухоте «человека-массы», но и о его эмоциональной бедности и интеллектуальной ограниченности, поскольку интонационное разнообразие и эмоциональная насыщенность — это не просто характе-

184

ристики внешней стороны речи, но прежде всего средства более полного выражения смысла высказывание.

Современная потребительская музыка, как и в давно прошедшие времена, оказалась полностью подчиненной тексту. Знание шлягера — это прежде всего знание его текста, запоминанию которого должны способствовать музыкальные штампы и стандартизированные обороты. При этом подавляющее большинство исполняемых текстов не имеет ничего общего с поэзией: они глупы и банальны, шокируют убожеством своего содержания, совершенно беспомощны в поэтическом отношении. Множество подобных текстов отличают ироничность, подчеркнутая несерьезность и деланность (следует признать, что быть серьезным и искренним в эпоху постмодернизма совершенно немодно), претензии на интимность и задушевность нередко выливаются в откровенную пошлость и тривиальность. Говоря о музыкальном тексте, следует заметить, что сейчас произошло парадоксальное возвращение к очень далеким временам, когда он вообще не фиксировался. Нотный текст в наше время фактически исчез: джаз опирается на свободную импровизацию, рок- и поп-композиции записаны лишь на диски и кассеты, отсутствуют партитуры в привычном значении этого слова у таких композиторов, как Дж. Кейдж, К. Штокхаузен или П. Шеффер. Так разрушается ситуация, которая возникла благодаря изобретению нотной грамоты и, казалось, навечно закрепилась в музыке последних столетий.

Существенное воздействие потребительской культуры на актуальную музыкальную ситуацию обнаруживается в искусстве, до сих пор рассматриваемом как «высокое». Так, оперные спектакли под открытым небом в присутствии десятков тысяч человек не столько возвращают нас к временам античности, сколько свидетельствует об омассовлении, коммерциализации искусства и, даже о профанации его; собравшиеся слышат не натуральное звучание голосов певцов, а музыку, прошедшую, прежде чем быть услышанной, долгий путь через микрофоны, усилители, динамики, и воспринимают в первую очередь не музыкальное произведение, когда главную роль играет слух, но красочное шоу, потреблять которое помогает глаз: слушателя вытесняет зритель, которому кажется, что он слушает. В подобной ситуации вполне возможно исполнение оперных спектаклей под фонограмму. Подобное ис-

185

полнение есть ложь. То же можно сказать и о концертах, которые устраиваются на огромных открытых площадях — неважно, у подножья ли Эйфелевой башни, на Красной площади или на подиуме в центре Рима. И какие бы великие музыканты ни выступали на сколоченной специально к подобному событию сцене, оно оказывается ложным по своей музыкальной сути. Приведем еще пример такого рода. В США вокруг огромного концертного зала, который сам по себе вмещает не одну тысячу слушателей, устанавливаются огромные телевизионные экраны, и приехавшие «на концерт» слушатели, расположившись на окрестных лужайках, имеют возможность стать телесвидетелями того, что происходит в это время в концертном зале, и радиослушателями того, что там исполняется, поглощая гамбургер или специально к концерту приготовленный шашлык, делая попутно замечание своим расшалившимся малышам либо просто обсуждая домашние дела со своими близкими.

Своеобразной формой обмана является и выпуск дисков с «best-музыкой», представленной

либо «лучшими» произведениями какого-нибудь крупного композитора, либо «лучшими» записями, знаменитого исполнителя. При этом в первом случае могут вообще не упоминаться исполнители, а во втором — названия исполняемых произведений или их авторы. Программы подобных дисков составляются в расчете на привлечение либо развлекающегося слушателя, еще сохранившего способность воспринимать что-либо кроме «попсы», либо строгого слушателя, уже готового перейти в разряд развлекающихся: с этой целью в программы включаются пьесы, превращаемые в шлягеры благодаря неумеренно частому их исполнению и соответственно потреблению, отдельные части инструментальных сонат и концертов, сцены и фрагменты из оперных спектаклей и т.п., иными словами, это музыкальная крошка, приготовленная по масскультовским рецептам.

Характер шоу приобретают и концерты некоторых камерных ансамблей, когда главное внимание в исполнении даже великолепной музыки уделяется ровности и красивости (не красоте) звучания, производящим впечатление вычурным динамическим эффектам, а также поведению на сцене музыкантов и, самое главное, дирижера, который всем своим видом демонстрирует глубину переживаемых им чувств. Постепенно сформировались «шлягерные» программы вечеров инструментальной музыки; в результате бес-

186

конечного повторения и становящейся стандартной интерпретации превращаются в шлягеры пользующиеся популярностью инструментальные концерты, пьесы, романсы, арии из опер. «Музыка, даже музыка, воспринятая как серьезная, последовательно оценивается в согласии с меновым принципом, который всякое бытие полагает как бытие-для-другого. В конце концов отсюда и берет свое начало искусство как потребительский товар»¹. Соответствующим образом формируется аудитория, поскольку многие слушатели посещают лишь «престижные» концерты и спектакли, рассматривая их как потребительский товар.

Неожиданный вывод. Логика проведенного анализа подводит нас, казалось бы, в целом к негативной оценке потребительской музыки, не конкретного жанра, но музыки пошлой и опошленной, используемой для удовлетворения психофизиологических потребностей «человека-массы». Однако такому многоаспектному и многосложному феномену, каким является потребительская музыка, дать столь однозначную оценку невозможно.

Потребительская музыка обнаруживает свое дальнейшее родство с музыкой небесной и близкое родство с музыкой пошлой, ведет свое происхождение от фарса как результата нарушения динамического равновесия между дионисийским и аполлоническим началами и, представляя собой ответ (в котором акцент делается на утилитарном и компенсаторном аспектах музыки) на эстетические запросы появившегося еще в глубокой древности сократического человека, давала ему возможность развлекаться и не задумываться. Понятно, что такая музыка выходит за рамки художественного явления и становится явлением социокультурным. Если о музыке, относимой к высокому искусству, можно сказать, что она подчеркнута субъективна, глубоко проникновенна, обращена к чувству окультуренному, а не к эмоции не имеющего представления о культуре существа, то потребительская музыка не имеет субъективного характера, она не обращена к чувству индивидуализированному. В потребительской музыке отсутствует стихийность в ее дионисийском понимании, осталась только фарсовость.

Будучи полностью вписанной в социальные процессы, потребительская музыка никогда не претендовала на автономность, на

¹ Фромм Э. Указ. соч. С. 151.

187

«абсолютность», в нее всегда привносились внехудожественные моменты, обусловленные контекстом ее применения.

По мнению Т. Адорно, «из автономного языка музыки как искусства духу времени доступна только коммуникативная функция. Последняя как раз и обеспечивает нечто вроде социальной функции искусства. Вот что остается от искусства, когда из него уходит момент искусства»¹. Однако данное суждение, будучи отнесено ко всей музыке, незаслуженно принижает значение музыки небесной и преувеличивает возможности музыки потребительской. Характер восприятия потребительской музыки исключает подлинное общение, которое возможно лишь на индивидуальном уровне, даже если в него вовлечены целые коллективы. Потребительская культура не признает в качестве своего адресата индивида, субъекта, личность — только

толпу. Кроме того, она вступает лишь в одностороннюю связь, так как «ответом» на услышанное служит лишь психофизиологическая реакция «человека-массы», утрачивающего ощущение своей индивидуальности под воздействием раздражающих и слух, и зрение эффектов.

Адорно считал, что нет ничего более скверного, чем отсутствие чувства юмора. Вероятнее всего, он был прав. Но ирония превратилась в инструмент разрушения в постмодернизме и в пошлый фарс в потребительском искусстве, в частности в музыкальном. Главная причина этого заключена в утрате подлинного чувства юмора и в перерождении иронии в ведущий мировоззренческий принцип, в основу которого положены высмеивание и отрицание, в превращении ироничности в универсальную характеристику поведения «человека-массы», получающего равное удовольствие как от участия в постмодернистском и обязательно шокирующем окружающих перформансе (представление публике живых композиций, в которых доминирует сам художник и объединяются элементы театрального и изобразительного искусства), так, и от шлягера, исполняемого модной поп-звездой. «Кто не видит, какое практическое облегчение приносит истина, будет охотно над нею издеваться и изыматься, лишь бы хоть как-то скрасить свои бессмысленные и тягостные труды»². Когда

¹ Адорно Т. Указ. соч. С. 41.

² Гёте И.В. Указ. соч. С. 267.

188

ирония превращается в самоцель, когда человек научается насмехаться над Истиной, когда саму Истину пытаются заставить смеяться над всем и постоянно, тогда все человеческие поступки превращаются в фарс, смех подвергается инфляции и теряет свою значимость, любые ценности оказываются девальвированными, а сказанное утрачивает свою глубину. И тем не менее потребительская музыка, как и потребительская культура в целом, необходима человечеству. Во-первых, без нее практически не может существовать «человек-масса», который стремительно увеличивается в численности; во-вторых, она, обладая неоспоримыми компенсаторными возможностями, необходима и индивиду, находящемуся на противоположном полюсе. Различие между ними состоит лишь в том, что потребительская музыка — фактически единственный вид духовной пищи, приемлемый для первого, и лишь простая и грубая еда, вносящая некоторое разнообразие в изобилующий деликатесами рацион второго.

Экспансия потребительской культуры, вероятнее всего, будет продолжаться и дальше. Безусловно, это опасно для челрвека и для человечества. Однако следует верить в то, что истинное и высокое, составляющие необходимое условие существования подлинно человеческого, которое соединяет в себе божественное и природное, в принципе неуничтожимы.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. В чем заключена сущность музыки, относимой к массовому искусству? В чем состоит ее принципиальное отличие от музыки классической, академической, «серьезной» и т.п.?
2. Существовала ли потребительская музыка в иные, кроме современной, исторические эпохи?
3. В чем принципиальное различие между исполнением и восприятием музыки «серьезной», академической и развлекательной, потребительской?
4. Каковы взаимоотношения между этими двумя типами музыки в настоящее время?
5. Назовите специфические черты исполнения и восприятия потребительской музыки.
6. Почему потребительскую музыку можно определить как социокультурное явление XX в.?

189

7. Назовите основные формы массовости, обнаруживаемые в музыкальном искусстве. Проблема массовости в музыкальном искусстве.
8. В чем состоят психологические особенности восприятия музыки различных типов?
9. Что объединяет потребительскую музыку и потребительские формы других видов искусства?

ЛИТЕРАТУРА

Адорно Т.В. Социология музыки// Избранное. СПб., 1998.

Акопян К.З. Восприятие музыки и его роль в формировании характера подростка // Психология подростка (К 100-летию со дня рождения Н.Д.Левитова).М.,1993.

Бернштейн Л. Музыка — всем. М., 1978.

Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1986.

Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. СПб., 1994.

Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики//Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995.

Мозель Л.А. О природе и средствах музыки: теоретический очерк. М., 1991.

Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990.

Ортега-и-Гассет Х. «Дегуманизация искусства» и другие работы: Эссе о литературе и искусстве. М., 1991.

Чердениченко Т. Кризис общества — кризис искусства: Музыкальный «авангард» и поп-музыка в системе буржуазной идеологии. М., 1985.

АВТОРСКОЕ ИСКУССТВО В СИСТЕМЕ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

§ 1. Предварительные замечания

В Словаре языка Пушкина и Толковом словаре Владимира Даля с указанием на латинский источник даются близкие по значению толкования слова «автор» — творец чего-то, сочинитель, писатель. Слово трактуется исключительно как эстетическая категория, поскольку рассматривается в отношении к произведению. Но слово «автор» в европейской традиции, происходящее от латинского *auctor*, с самого начала было полисемантическим и означало: 1) изобретатель, творец; 2) сочинитель, писатель, автор; еще и 3) основатель, виновник; 4) ревнитель, поборник, заступник, защитник; 5) советчик; 6) авторитетный источник; 7) поручитель, свидетель; 8) руководитель¹. Большинство значений слова дается в отношении к обществу, что говорит о его значимости как социально-культурной категории. Именно в этом втором значении оно и будет нам интересно прежде всего.

Романтики, вероятно, первыми поняли необходимость объединения усилий в защиту творческой личности и искусства в ситуации распространения культуры на массы и активного вхождения масс в культуру, повернувшей, как они понимали, историю человечества в новое русло. Они без колебаний приняли сторону воспетого ими Дон Кихота Ламанчского. Высоко оценили и М. Сервантеса, открывшего им огромные возможности жанра романа и еще раз убедившего, что роман — эта «буржуазная эпопея», по выражению Г.В.Ф. Гегеля, не только способен выразить самый дух новоевропейской культуры, но и, как пророчески заметил А. Шлегель, будучи отдельным жанром, способен проникнуть «во все явления литературной жизни, так или иначе занося в них порождаемые им духовные силы и влияния»². Сервантес стал

¹ Латинско-русский словарь. М., 1952. С. 71.

² Цит. по: Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 95.

191

для них подлинным автором («*auctor*»), т.е. тем, «кто расширяет» (в данном случае кругозор). Так в Древнем Риме называли полководца, который добывал для родины новую территорию¹. «Автор» у романтиков — категория сугубо эстетическая. Они интерпретировали искусство как сферу, противостоящую обыденной жизни, как форму выражения индивидуальности художника. По этой причине искусство не могло служить способом связи между людьми, быть средством общения. В эстетике немецких романтиков, и особенно А. Шопенгауэра, эти тенденции складывались в систему элитарных идей.

Романтики провозгласили миф высшим родом поэзии и в немалой степени способствовали мифологизации массового сознания, внедрению в него фольклорных образцов. В этом и заключается причина расцвета в театральной культуре первой половины XIX в.

неканонических жанров, ориентированных на архетипическую структуру зрительского восприятия и на тотальную зре-лищность сценического языка. Язык театра становился доступным для окружающих. Так складывалась «третья культура», обращенная к самым разнообразным слоям городского населения, т.е. «средняя» по отношению к фольклору-почве и учено-аристократическому «верху».

Во второй половине XIX в. на смену таким социально определенным категориям, как класс, сословие и т.д., пришли понятия «элита», «масса» и пр., и элитарные идеи искусства трансформировались в элитарные концепции. Исследовавший ситуацию Ю.Н. Давыдов уже писал о том, что Ф. Ницше в качестве основной цели искусства выдвигал тогда задачу воспрепятствовать процессу «омассовления», «отеатривания» эстетического восприятия, превращения его в род коллективной истерии. В своих поздних работах он отказался от «дионисийского начала» в искусстве, поскольку оно вызывает саморастворение индивида в

публике. Ницше, стремясь утвердить приоритет индивидуализирующей тенденции в искусстве, выступал в поддержку культуры и индивидуальности против нивелирующего влияния «безмолвного большинства»².

¹ Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 242.

² Давыдов Ю.Н. Искусство и элита. М., 1966. С. 235.

194

связан с возрождением Народных театров во Франции, Италии, Великобритании, Германии, которое происходило в русле движения за демократизацию культуры и борьбы с развлекательным коммерческим театром. В редакционной статье французского журнала «Театр в мире» (1956) говорилось, что этот период войдет в историю театра как период осознания театральными новаторами необходимости преодоления социальных перегородок и возрождения контакта с самой широкой народной публикой.

Этот и последовавшие за ним манифесты¹ были предвестием бурных, революционных 1960-х годов, отмеченных верой в жиз-нестроительный и терапевтический эффект театра, который, согласно авангардистским концепциям тех лет, был способен и призван преобразить человека, вырвать его из плена одномерного существования. Их итоги рассматривались в специальном номере американского театрального журнала «Перформенс» под названием «Вырастая из шестидесятых», где отмечалось, что «деэстетизация театра», опасная тенденция смешивать искусство с жизнью, прямо отождествлять театральное искусство с политическим активизмом приводила к тому, что ослаблялась эффективность как искусства, так и политики. Этот период оставил после себя мощный комплекс художественных идей, которые постепенно изживал театр следующих десятилетий.

Тогда же, в самый пик студенческих волнений в Париже появилась статья Р. Барта с симптоматичным названием «Смерть автора» (1968), многие положения которой и сегодня значимы для искусства. В современной ситуации, по Барту, происходит десакрализация фигуры автора в связи с отсутствием в письме первоисточника, обеспечивающего личностность и оригинальность высказывания: «Ныне мы знаем, что текст представляет собой не линейную цепочку слов, выражающих единственный, как бы теологический смысл (сообщение автора — Бога), но многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным: текст

¹ Бывший руководитель парижского Национального народного театра (ТНР) Жан Виллар считал, что «под народным театром следует понимать театр, открытый для всех, без каких бы то ни было ограничений» (Виллар Ж. О театральной традиции. М., 1956. С. 139). Народный театр «открывает двери для людей всех социальных категорий, профессий и званий», - провозглашали в своей программе в 1959 г. руководители миланского «Пикколо-театра» Грасси и Стреллер (Михеева А. Народные театры в Западной Европе. М., 1973. С. 4).

195

соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников'. На место фигуры автора встала фигура читателя. «Читатель — это то пространство, где запечатлеваются все до единой цитаты, из которых слагается письмо, текст обретает единство не в происхождении своем, а в предназначении... Рождение читателя приходится оплачивать смертью автора»². Эпатажно-мрачное название статьи было не более чем призывом обратить внимание на очевидное и отнюдь не новое явление: автор обретает соавторов, если сознательно вытесняет себя в сферу общения с читателем.

Выбор категории соавторов диктуется тем, что понимать под словом «читатель» или «зритель» и как к этому «читателю» или «зрителю» относиться. Знаменитый театральный режиссер П. Брук, руководитель Международного центра театральных исследований (Франция), по-своему продолжающий поиски «общедоступного театра» Жана Виллара, убежден, что все проблемы театра в конечном счете сводятся именно к этому. Режиссер не исповедует утопического взгляда на театр; он упорно проводит в жизнь как одну из важнейших задач искусства идею общения, создающего хотя бы временную общность. В одном из интервью Брук на вопрос о социальной роли театра отвечал:

Если пятьсот человек испытывают некое совместное переживание, которое, пусть на мгновение, приблизит нас к подлинной жизни, эти люди вернутся в свой социум более сильными. Здесь также важно иметь в виду, что очищение человека благодаря испытанному переживанию не обязательно связано с новыми театральными идеями. Ибо идеи, даже если они действительно новые и плодотворные, все равно быстро забываются. Остается только непосредственное переживание, только конкретный опыт, связанный с этим переживанием. Театр — это особая форма жизнедеятельности, в

процессе которой человек постигает жизнь. Причем делает это не на теоретическом уровне, а конкретно и непосредственно. Поэтому театр — мир, в котором философия перестает быть абстрактной идеей и становится живым, непосредственным опытом. Невозможно работать в театре, не признавая или не понимая того, что человек и его жизненный опыт являют собой тайну. Тайну, которая куда глубже всякой философии. Театр, как правило, обращен к духовности, к мистике и метафизике. Все эти три слова — духовность, мистика, метафизика — сами по себе не имеют никакого

¹ Барт Р. Смерть автора // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 390.

² Там же.

196

смысла. Но работа в театре позволяет понять, что за этими словами кроются конкретные жизненные явления, что слова эти в конечном счете сводятся к конкретным, простым переживаниям¹.

Приведем еще несколько высказываний известных деятелей культуры о том, что им представляется наиболее важным в сфере их деятельности, чтобы убедиться в их солидарности: «Поэты должны писать так, чтобы современники хотели их читать» (поэт Тимур Кибиров); «Я конкурирую с кино. Я стремлюсь к изобразительности, соперничающей с кино. Я даю штришок, чтобы еще глаз замер, а не только голова. Это не записанный изобразительный ряд. Это более сложное искусство. Человек формируется не только на эстетике языка» (прозаик Владимир Маканин); «Индивидуальная самость, задача самообретения во все более стремительно изменяющемся социальном и природном мире — такова культурная тема современности» (немецкий социолог, философ и экономист Петер Козловски)².

В «Заметках на полях «Имени розы» У. Эко, словно комментируя статью Р. Барта, писал: если автор создает текст, ориентированный на удовлетворение вкуса публики, такой, какой она есть, он создает продукт серийного производства, который широко использует элементы и формы популярных жанров, нередко опустошая и выхолащивая их. Подлинное же со-творчество и, по сути, рождение читателя происходит тогда, когда «автор создает новое и помышляет о читателе, которого пока нет, — он действует не как исследователь рынка, составляющий перечень первоочередных запросов, а как философ, улавливающий закономерности «духа времени». Он старается указать читателю, чего тот должен хотеть, даже если тот пока сам не знает. Он старается указать читателю, каким читатель должен быть». <...> Писатели, пишущие для меньшинства... сознают, что их идеальный читатель наделен такими качествами, которыми не могут обладать многие. Но и в этих случаях пишущие руководствуются надеждой — и не слишком таят ее, — что именно их книгам суждено произвести на свет, и в изобилии, новый тип идеального читателя»³. У. Эко не делал

¹ Брук П. Московские лекции // Театр Питера Брука. Взгляд из России. М., 2000. С. 171.

² Козловски П. Культура постмодерна. М., 1997.

³ Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Иностранная литература. 1988. №10. С. 97-98.

197

секрета из того, какими способами он заманивал в ловушку читателя романа «Имя розы», т.е. каким образом его текст становился «устройством для преобразования собственного читателя». А ведь речь идет о книге, издававшейся массовыми тиражами на многих языках. Ее читают даже те люди, «которые не любят и не могут любить такие «трудные» книги», признавался удовлетворенный результатом эксперимента писатель.

Взаимопонимание и единомыслие авторов во многом, вероятно, обусловлено пониманием роли культуры в жизни «обществ потребления»: из «способа жить» она становится «способом выжить». В этих условиях развитие не может по-прежнему оцениваться количественными показателями, а не качественными.

Именно поэтому и не утрачивает смысл индивидуализирующая тенденция в искусстве, связанная с центральной идеей Просвещения, основу которой составляет система саморегламентации как высшая ступень отношений личности и общества и конечная цель развития. В художественной практике она выражается в смене установки воспитания на примере установкой самодетерминации. Разница чаще всего обнаруживается в том, что идея Шеллинга о житнетворчестве, связанная с идеей преобразования жизни с помощью искусства, возникающая снова и снова, в разные периоды приобретает разные обоснования.

В качестве модели можно рассмотреть пласт искусства, связанный с возрождением и развитием индивидуализирующей тенденции в отечественной драме и театре последней трети

XX в. Предпринятое в эти годы исследование отечественной ментальности, которая не рефлексируется сознанием, но в большой мере переживается и реализуется в поступках, стало одновременно пересмотром возможностей искусства — «инструмента лечения общества». Эта задача двоякая: как сохранить искусство, а искусство — это мысль и она не должна чувствовать себя в долгу перед обществом или сообществом ради своей свободы, своего благородства; как совершить прорыв «из интеллектуального холода в раскованный мир чувств», чтобы обрести жизненность и силу¹. Таким образом, вновь следует произвести отбор средств, наилучшим образом отвечающих этой задаче.

Обращение к Манну, размышлявшему о тех же проблемах, в разное время встававших перед европейской культурой, обуслов-

¹ Манн Т. Доктор Фаустус // Собр. соч.: В 10 т. М., 1960. Т. 5.

198

лено желанием указать на повторяемость ситуации. Востребованная в 1860-1880-е гг. традиция русской классической литературы, в первую очередь представленная именами А. Чехова, Н. Гоголя и Ф. Достоевского, «исканием истины исполнявшая социальную миссию» (Н. Бердяев), дала импульс развитию одной из не очень популярных, но плодотворных тенденций современного искусства. Она помогла найти новое обоснование идеи жизнетворчества, возродившей ощущение «единой цепи бытия» — философской основы современного полижанризма и многих других изменений в драме. Актуализированная отечественной драмой идея жизнетворчества снова приобрела масштаб универсальной категории и условно объединила на этом основании в единое целое творчество А. Володина, А. Вампилова, М. Рощина, В. Шукшина, А. Арбузова, А. Соколовой, А. Казанцева, А. Галина, С. Зло-тникова, Л. Петрушевской, В. Славкина... Становление индивидуализирующей тенденции в искусстве, стремление вписать ее в прерывистый, но единоподобный общекультурный процесс были связаны с поисками современного синтеза поэзии и науки, фантазии и логики, с возвратом к мифологическому мышлению, иными словами, с формированием универсального сознания, преодолевающего многие ранее установленные границы между односторонне развившимися формами сознания.

В основном комедийный пласт данной драматургии не случаен. Современная комедия выросла из социально-психологической драмы как одна из форм «среднего» жанра, найденного Д. Дидро в драматургии и имеющего свою линию развития. Дидро понимал, что благодаря срединному положению «серьезного» жанра он способен развиваться в сторону как трагедии, так и комедии. В 1920-е гг. Ортега-и-Гассет (в работе «Дегуманизация искусства»), подтвердив универсальный смысл догадки Дидро, констатировал, что новое вдохновение — всегда непременно комическое по своему характеру независимо от содержания: «нигде искусство так явно не демонстрирует своего магического дара, как в этой насмешке над собой. Потому что в жесте самоуничтожения оно как раз и остается искусством, и в силу удивительной диалектики его отрицание есть его самосохранение и триумф». Манн также полагал, что средством достижения взаимопонимания между художником и массовым зрителем скорее может быть ирония, на-

199

смешка, ополчающаяся на романтизм, на пафос и пророческую выпренность, на литературщину. Они и помогут искусству остаться на вершинах духа.

Статистика комедии первой половины 1980-х гг. показала, что комедия заняла главенствующее место в театральном репертуаре за счет значительного расширения тематики и эстетических критериев¹.

Склонность современного искусства к комедийности, сниженным образам и ситуациям, вероятно, во многом обусловлена тем, что наш мир повседневен. Большинство людей волнует течение жизни как таковое. Это фрагментарное видение соответствует обочинному положению человека в мире, где похожесть, заменяемость приобретают тотальный характер, и воспоминания об антропоцентризме, возникающие кстати и некстати, вероятно, тревожат и бередят эту рану. «Мы обречены прибегать к трагикомедии и гротеску, чтобы придать подобие лица нашему безликому и парадоксальному веку», — полагал Ф. Дюренматт². В западноевропейской драме комедийная тенденция проявилась заметно раньше. В своеобразном преломлении она возникла в творчестве А. Жарри, успешно развивалась в

пределах французской интеллектуальной драмы И.Ж. Жироду, Ж. Ануя, немецкой постбрежтвианской драмы М. Фриша и Ф. Дюренматта, нашла свое оригинальное и многообразное выражение у абсурдистов.

При всем сходстве в понимании места человека в современном мире отечественная драматургия, исходя из особенностей национальной истории и художественных традиций, расставила свои акценты. В пьесах А. Вампилова, Л. Петрушевской, А. Галина и др. герой, как вольно или невольно отказавшийся от самоопределения в экзистенциальной ситуации, и герой, активно сопротивляющийся пошлости обыденной жизни, нередко выглядят одинаково трагикомично, оставаясь при этом объектом заинтересованного и сочувственного внимания автора. Несмотря ни на что, автор не теряет надежды на возможность выхода из зачастую абсурдных ситуаций, хотя самое большое, что он может сделать для своих персонажей, - вывести их на дорогу самопознания. А это по преимуществу территория комедии.

Демократичная и

¹ Капелюш Я. Статистика комедии // Театр. 1985. №11.

² Цит. по: Рапопорт Н. Гротеск. К истории вопроса. М., Информкультура. Деп. рукопись №2503.

200

коммуникативная, умеющая не идти на поводу у зрительного зала, а вести его за собой, комедия обладает замечательной способностью заставить героя посмотреть на самого себя со стороны.

Дюренматт, например, полагал, что комедий вообще является единственным видом драмы, с помощью которого можно раскрыть трагизм положения человека в современном обществе. Для Э. Ионеско комическое и трагическое взаимозаменяемы: «Когда что-то механическое накладывается на живое, это комично. Но если механического все больше и больше, а живого все меньше, это душит, это трагично, ибо кажется, что мир не поддается нашему осознанию»¹. Аналогично о структурном наложении жанров говорит Н. Фрай: «Комедия имплицитно содержит в себе трагедию, которая в свою очередь есть всего лишь неоконченная комедия»². Режиссер А. Васильев в ответ на утверждения о мрачности пьес Л. Петрушевской писал, что, если бы ему пришлось ставить ее кажущиеся мрачными пьесы, на спектаклях бы много смеялись. «Да, текст современной пьесы зачастую вызывает невеселые мысли, но ведь текст — это не более чем поверхность персонажа. А по сути-то типы новой драмы чаще всего жизнерадостны, порой некстати оптимистичны. Если бы тот тип обыкновенного человека, о котором мы говорим, был мрачен, в драматургии начался бы этап какого-то своеобразного романтизма. А сейчас театр реалистичен: в нем живет переплетение смешного и серьезного, мрачного и комического»³.

Французский семиолог П. Пави предлагал не забывать, что история и трагедия представляют собой противоречивые стихии: когда в судьбе трагического героя угадывается исторический фон, пьеса утрачивает характер трагедии отдельной личности и приближается по объективности к историческому анализу. Уже Ф. Шиллер, решив следовать традиции греческой трагедии, написал все-таки не новый вариант «Царя Эдипа», а новую социальную трагедию «Мария Стюарт». Следующим важным шагом в переосмыслении жанра трагедии было творчество Г. Ибсена и А. Чехова, в пьесах которых трагическое причудливо смешивалось с коми-

¹ Ионеско Э. Статьи о театре // Как всегда - об авангарде. М., 1992. С.131.

² Фрай Н. Идеологическое сближение трагического и комического // Словарь театра. М., 1991.

³ Васильев А.А. Разбить вазу//Театральная жизнь. 1988. №6. С. 13.

201

ческим и было заметно подтекстовано социальными процессами. Еще в начале XX в. отметили, что если в старом театре говорилось о трагедии в жизни, то в новом - о трагедии жизни. Это различие и определило выбор средств художественной выразительности.

В пределах этой драматургии неосознанно готовился очень не похожий в своих формах театр абсурда. Театру С. Беккета и Э. Ионеско, преобразовавшему «низовые» театральные жанры, всегда живые в западноевропейской культуре, в меньшей степени свойственна

опора на быт, чем театру Л. Петрушевской или С. Злотникова, рисующих примерно ту же универсальную ситуацию и нуждающихся в этой традиционной для русской культуры опоре, без которой трудно себе представить творчество Н. Гоголя, с одной стороны, и А. Островского — с другой, опыт которых впитала современная драма.

Итак, комедия, согласно устоявшейся традиции, посвящается будничной, прозаической жизни простых людей, а ее герои — рядовые участники исторического процесса. Такими были комедии Менандра, Плавта, раннего Мольера, следовавшая за ними комедия нравов в ее европейском варианте и в творчестве А. Островского. О комедии нравов мы вспомнили потому, что в преобразованном виде она является одной из эстетических доминант данного пласта драматургии. Такие свойства комедии нравов, как ее патриархальность, укорененность в быте и выявленная социальность, помогли в переломные моменты истории заново открывать свою страну, знакомить с изменившимися свой облик привычными явлениями. И вновь эта обновившаяся традиция помогла выразить изменившийся взгляд на мир, восстановила в правах главный объект исследования в новой драме — трагизм повседневной жизни и организовала диалог с потенциальным зрителем.

§ 2. Диалектика повседневности и жизнотворчества

Открытие повседневности как малоизведанной сферы бытия естественным образом совпало с периодом «оттепели» и в драматургии связано в первую очередь с именами

202

А. Володина и А. Вампилова. Стремление обоих драматургов искать источник жизнотворчества в обыкновенных, внешне не примечательных людях, связано с приобщением к традиции русской культуры, у истоков которой стоял А. Пушкин, по словам В. Белинского, предлагавший выход из диссонансов жизни и примирение с трагическими законами судьбы не в заоблачных мечтаниях, а в опирающейся на самое себя силе духа. К этой традиции был причастен и А. Чехов, под влиянием которого формировалась отечественная драма тех лет: «гамлетизм» чеховских героев не предполагает разрушительной сосредоточенности на себе, не ставит их вне обыденной жизни и не отдаляет друг от друга; по выражению Б. Зингермана, «все гамлеты. Все хотят знать, для чего живут».

Возрождение метода поэтического реализма началось в творчестве *Александра Володина* — в его трагикомедии «Назначение» (1963), притчах-антиутопиях «Две стрелы» (1967) и «Ящерица» (1969). Для автора не случайны выбор жанра притчи и «вечный сюжет»: по его мнению, только в притчах, сказках, легендах, перешагнувших века и апеллирующих к чувствам и воображению, сохраняется ощущение поразительности жизни. В годы увлечения «бытописанием», понятным после десятилетий «безбыт-ности» и «распыления биографии» (О. Мандельштам), Володин рассматривал повседневность как альтернативное культурное состояние, не отменившее противоречий между человеком и обществом, между повседневностью как формой культуры и повседневностью как ее противоположностью. Ровную повседневность, которая, по замечанию Володина тех лет, то и дело заслоняет трагизм и дерзкое величие жизни, он трактует как столкновение двух типов поведения — индивидуального и корпоративного, соотнося универсальную ситуацию с конкретными условиями времени.

Володин один из первых в те годы показал почти безнадежность положения одинокого альтруиста в существующих обстоятельствах, один из первых обнаруживал тенденцию к дегероизации и открывал галерею персонажей, проигрывающих в «силе», но выигрывающих в нравственности. Ценность «слабости» как категории культуры автор увидел в том, что она спутник перемен. Повседневность таким образом выявляла потенции жизнотворчества, но на периферии ценностных ориентации общества.

203

Однако в 1963 г. и пьеса «Назначение», и одноименный спектакль «Современника» не воспринимались как остро драматические. Ст. Рассадин в конце 1980-х гг. писал, что Володина в 1960-е гг. числили по «ведомству» Чехова-лирика и никак не связывали с традициями Гоголя и Сухово-Кобылина несмотря на явную перекличку с последним; не слишком обращали внимание и на явную смоделированность ситуации.

А в 1997 г. театральный критик Н. Крымова писала, что актерами «Современника» — мастерами «прозы жизни» (и уже это по тем временам было подвигом), первыми была «обнаружена значительность поэзии и в жизни, и в искусстве»¹.

Собрать воедино такие составные части «языка» драматурга, как чеховский лиризм, гротескную образность, поэзию и прозу жизни, мешал во многом разный масштаб мышления. За эстети-че'ской неискушенностью тех лет стояла еще и вера в то, что исход дела решает намерение героя. Драматург же соизмерял стремление героя жить полной жизнью со всей суммой обстоятельств, от которых зависит осуществление его желаний. Он возвращал к частному, к эстетике детали как к самой твердой основе для восхождения к общему; открывал новый, после А. Чехова и Б. Брехта, этап в размывании границ между прозой и драмой, возрождая метод поэтического реализма.

Тщательно разработанная драматургом система средств «остранения» как способ приглашения к диалогу в те годы также не нашла достаточного понимания. В герое зрители упорно видели рыцаря без страха и упрека, т.е.- по-прежнему персонажа литературы, а не той реальности, которой принадлежали они сами. Зрители привычно следовали схеме субъект-объектных отношений, исключающих равноправие сторон.

Разрушение этой схемы, обоснование начал взаимопонимания между автором и его зрителем, разработку способов вовлечения его в диалог выдвинул в центр своих творческих поисков наиболее значительный драматург тех лет *Александр Вампилов*. Этот писатель предстал в своих пьесах не только как художник, но и как своеобразный философ культуры.

На фоне характерной для всех видов искусства конца 1960-х гг. смены эстетических ориентации творчество Вампилова не вы-

Крымова Н. Моё - о Ефремове // Дом актера. 1997. Окт.

204

бивалось из общекультурной тенденции времени. Однако тенденция восстановления историзма мышления, сопряжения социально-психологического анализа с общечеловеческой проблематикой, представленная в поэзии, прозе, живописи, кино, в драматургии на разных уровнях осмысления действительности, была не единственной и все пользовалась широким признанием. Более того, пьесы Вампилова выглядели вполне традиционно и оказались недооцененными театром.

В 1960-е гг., когда в провинциальных театрах была поставлена первая многоактная пьеса «Прощание в июне» (1965), новизна комедии почти не была замечена. Вот что писал по этому поводу О. Ефремов спустя почти 20 лет: «Пьесы Вампилова в 60-е годы в «Современнике» у многих не вызвали интереса. Играли Розова, Володина, мечтали уже о «Гамлете», а «завтрашнего» драматурга — просмотрели. Специально это отмечаю, потому что очень распространено мнение, что пьесам Вампилова мешали только не в меру ретивые чиновники. Мешали и стереотипно устроенные наши мозги, наше сознание того, что все истины уже известны»¹.

На основе сюжетного стереотипа драматург создал пьесу «Прощание в июне» с новыми героями, вернув драме полноту восприятия человека и показав почти полное превращение этого человека в придаток социальной системы.

Но, поставив перед собой задачу влияния на зрительское сознание, драматург вступил в конфронтацию со зрителями, в которых он хотел видеть будущих единомышленников. Вампилов открывал мир, лишенный целостности и завершенности. Привычный и, казалось, незыблемый ход повседневности то и дело нарушали сломы, смены, кризисы, неожиданные прозрения, потери и обретения, скандалы, авантюрные розыгрыши...

В развитие действия драматург вовлекал всех персонажей пьесы и с помощью повторных сюжетных ходов и парных образов, подобранных по сходству и контрасту, добивался переключки лейтмотивов. Подобное построение пьесы способствовало выявлению неких общих закономерностей и придавало ситуации объем. Широкая социальная среда возникала также за счет использования персонажей-дублеров, масочных фигур, словно сошедших

¹ *Ефремов О.Н. Дом окнами в поле // А. Вампилов. Дом окнами в поле. Иркутск, 1989. С. 623.*

205

с подмостков площадного театра. Та же театральная природа угадывалась в выходках героя и его приятелей, заставивших вспомнить карнавалы шутов. От карнавала пришли их

действенность и любовь к розыгрышам. Но карнавал не знает личности. И эксцентричность здесь вовсе не карнавальная. Эстетику площадного театра Вампилов заставил служить совсем иным целям. Разработанная драматургом среда - духовная, в игрищах он находил живую народную душу. Праздничная вольная стихия, существующая рядом с торгами, это и есть ярмарка. А именно так автор первоначально назвал свою трагикомедию. В этом названии выразилась и сквозная тема - духовной купли-продажи, разрабатываемая несколькими парами персонажей. Обе темы переплелись, выявляя меру ответственности каждого персонажа за сделанный выбор и показывая почти непреодолимость некоей общей для всех ситуации, которая вобрала в себя судьбы людей разных поколений, жизненного опыта и социального уклада и потому обрела временную и пространственную протяженность. Так Вампилов в конце 1960-х гг. ввел в драму представление о Системе, не совместимой с подлинной духовностью, показанной на уровне человека.

Не исключено, что многозначное название пьесы возникло не без влияния «Ярмарки тщеславия» У. Теккерея, в подзаголовке которой сказано: «роман без героя». Во всяком случае, это уточнение органично для вампиловской пьесы, перенесшей акцент с центральной фигуры на анализ общественной ситуации. Формируя душевную жизнь персонажей, она стирает индивидуальные черты человека, не дает ему отстоять свою личность, а значит, он не герой. Герой — это некто выдающийся и неповторимый.

Единственный раз в творчестве Вампилова появляется такой персонаж, показанный во всем богатстве чувств, мыслей, психологических оттенков, — в пьесе «Старший сын» (1967). Но, как и в жизни, почти водевильный персонаж Сарафанов не занял центрального места: он одинок, ему не хватает поддержки. Именно поэтому он дал шанс «блудному сыну», тем самым помогая становлению индивидуальности. Трагикомедия в этом аспекте — об обусловленности духовного единения внутренними переменами.

Эта центральная тема драматургии Вампилова получила развитие в его лучшей трагикомедии «Утиная охота» (1967). Здесь Вампилов лишил иллюзий тех, кто полагал, что способность и возмож-

206

ность незаурядного, но потерявшего себя человека к духовному и нравственному возрождению с помощью таких традиционных общечеловеческих ценностей, как любовь, отчий дом, ощущение связи с природой, универсальны. Но разрушая иллюзии, Вампилов одновременно по-прежнему искал в человеке резервы, опираясь на которые, можно построить философию надежды.

Поворот в мифологизированном сознании героя начинался с пробуждения памяти, чувства вины и ответственности. Вера драматурга в подобную способность — проявление его веры в человека. Вампилов индивидуализму противопоставил мораль, объединяющую людей и помогающую им. Он соотносил Зилова с героями литературы (Гамлетом У. Шекспира, Лорешаччо Д. Мюссе, Эк-далем («Дикая утка» Г. Ибсена), христианского мифа и недавней истории культуры (В. Маяковским), чтобы вызвать ощущение непрерывности жизненного потока. Зилов один из тех, в ком отразился кризисный момент в жизни общества.

Объединившая их всех утрата веры и поиски ее, преобразовательный пафос — вот те высшие потребности, с помощью которых стремится себя реализовать каждое новое поколение.

Обращение к исторической и литературной, если можно сказать, «родословной» своего героя для Вампилова не только методологический, но и философский принцип, создающий ощущение протяженности каждой критической ситуации. Ее смысл удваивается с помощью символов, не просто вплетенных в конкретно-бытовую ткань пьесы, но растворенных в ней. Вампиловская концепция активного жизне-творчества основана на понимании человека, по природе открытого жизни.

В смене жанров, как в вольной игре, находила выражение внутренняя свобода драматурга. Заложена в его творческом методе открытость помимо прочего помогала высветить контрастную ей замкнутую ситуацию, в которой оказались его герои. В пьесе «Прошлым летом в Чулимске» эта тема получила завершение. Трагедия здесь тоже до поры до времени таилась под спудом. Вампилов использовал прием шоковой терапии, чтобы привлечь внимание к ситуации, в которой желание юной героини внести лад в общую жизнь,

открытость и влюбленность гасятся общими усилиями. Вампилов показал, что в подобных случаях система, обладающая определенной потенцией движения, приобретает динамичность.
207

Но драматург не судья жителям Чулимска. Он скорее социальный психолог и потому дал каждому персонажу право голоса. В пьесе каждый персонаж по-своему пытается преодолеть почти замкнутую ситуацию, в которой он оказался, выбирая свой путь. Единообразия, жесткой и прямой обусловленности у Вампилова не найти.

Но есть нечто общее, всех уравнивающее, — несчастливость, не показная, зачастую не осознанная, тем не менее определяющая душевную жизнь каждого. Знакомая с традиционным бытом районного сибирского городка и нравами его жителей, их многочисленных знакомых, родни, сослуживцев, в том числе внесценических персонажей, Вампилов стремился привлечь внимание к тому, чего они сами упорно не желают замечать. Несчастливость их не случайна: разрушены самые основы народной жизни. Жизнь в таежной глубинке вдали от железной дороги и больших городов лишь внешне сохраняет устоявшиеся формы. Вампилов показал не кризис, а распад патриархальной семьи¹. Распад коллективности, дома, семьи в «Чулимске» объяснен не какими-то случайными причинами или пороками характеров персонажей. Его причина — в укладе жизни, который гасил надежды и старался никому не оставить выбора. Вампилов давал возможность своим зрителям получить этот выбор в пьесе, пережить его и перенести в свою жизнь. Вызвать такой поворот в сознании, писатель старался, опираясь на знакомый до мелочей быт, на характеры, чтобы зрители могли присмотреться и к этим людям, и к самим себе. Бытописательский и эпический опыт А. Островского, С. Найденова, позднего А. Чехова помогли ему в этом. Вампилов осознал себя одним из многих летописцев истории души человека и общества. При этом его не сдерживали границы русской культурной традиции. Такие театральные приемы, как перехват записки, выстрел, слезка, насилие, взрывающие привычную череду дней, он взял из старых театральных систем.

Вампилов хотел понять, что необходимо для выживания человечности. Поэтому так скрупулезен его анализ: он пытался выя-

¹ Явление это не новое для русской жизни. Об этом речь идет в комедии Д. Фонвизина «Недоросль», затем С. Найденов зафиксировал этот процесс в «Детях Ванюшина», сделав следующий за ближайшим предшественником А. Островским шаг.

208

*.uo i лава и. /-yviu^«к.ус иск.усс!ви в зинху массовой культуры

вить духовные и нравственные потенции отдельного человека и коллектива в целом. Каждая следующая пьеса все населеннее хотя бы за счет внесценических персонажей. Драматург исследовал толщу народной жизни. Поэтому конкретно историческое в его героях перерастает в общечеловеческое, национальное — во всемирное, социально-психологическое — в нравственно-филр-¹ софское.

Вампилов — фигура в отечественной драме рубежная потому, что он один из первых подвел итог старым формам восприятия действительности, дал им наиболее отчетливое истолкование и показал исчерпанность подобного мировосприятия. Он отказался искать выход из кризисной ситуации, в которой оказалось человечество, в рамках альтернативы индивидуализм — коллективизм. Предпринятые им экскурсы в историю мировой культуры и одновременное исследование национальной ментальное™ убеждали в том, что преодоление экзистенциального вакуума связано с приобщением к жизнотворчеству — познанию мира и другого человека как самого себя и, таким образом, открытию собственной личности и преодолению одиночества.

Своевременному «открытию» драматурга помешало несовпадение типов мышления писателя и его интерпретаторов. Режиссеры недооценили тогда вампиловскую образность, в первую очередь связанную с временными несоответствиями и необходимостью перестройки отношений между сценой и залом.

§ 3. Между мифом и реальностью: процессы ремифологизации и демифологизации в драме 1970-х гг.

Парадоксальная тенденция искусства — синтез эпичности и мифологизма, характерная для театра А. Вампилова, получила развитие в драме следующего десятилетия.

В начале 1970-х гг. поиски источников одухотворения жизни привели «горожанина» Михаила

Рощина и «почвенника» Василия Шукшина к массовому человеку. В трагикомедии «Старый Новый год» (1967, 1973 — премьера) Рощина и повести для театра «Энергичные люди» (1973) Шукшина этот массовый человек не-

209

зависимо от рода занятий почти безраздельно принадлежит «внешнему». Типологизация в обеих пьесах подчеркнула в каждом общее, а не особенное: лица нет, а значит, и психологизм ни к чему. Оба драматурга, независимо друг от друга возрождая общественную комедию, генетически связанную с гоголевским «Ревизором», в основу сюжета кладут единственный эпизод — ритуал застолья, вероятно, потому, что ритуал — наиболее информативный способ рассказа о текущей жизни. Но в обеих пьесах ожидание праздника сменяется растерянностью и чувством горечи: ритуал стал немым.

Михаил Рощин, удваивая бытовой сюжет о двойном празднике — встрече Старого Нового года и новоселье двух семей — микросюжетом о библейском Петре, предлагал искать связь своих героев, каждого из которых зовут Петром, с архетипическим образом. Но прямой связи нет и быть не может, так как рощинские персонажи отчуждены от культуры: их язык разрушен. Впервые после В. Маяковского, М. Зощенко, обэриутов Рощин ввел этот феномен в современную драму. А если нет связи, значит, архетипический образ не задает персонажу модель поведения и задача микросюжета о Петре иная. Драматург пытается ее подсказать, называя Адамычем соседа своих Петров (таким образом, отсылая к дохристианским первоисточкам), который на правах «работника при культуре» и старшего друга учит их философии «малых радостей». Вероятно, так Рощин хотел вызвать ассоциацию с еще одной кризисной ситуацией в истории человечества, сложившейся перед приходом Христа — эпохой безвременья, оставляющей человека один на один с беспросветными буднями. В этом случае Петр — один из тех, кто был готов услышать Христа.

Но если связь раздвоившегося трагикомического персонажа Петра с героем мифа опосредованная, то с героями литературы — прямая: у одного — с Присыпкиным, которого он охотно цитирует, у другого, «несостоявшегося Эйнштейна», — с изобретателем Велосипедкиным — персонажами «Клопа» и «Бани» В. Маяковского, и у обоих с фертом Хлестаковым.

Но не только персонаж синтезирует в себе черты героев мифа и литературы. Сюжет строится в соответствии со стремлением мифа выразить себя в локальном поступке или ситуации, имеющей универсальное значение. В драме подобное построение сюжета дает возможность сосредоточить внимание на процессах

210

духовной жизни человека. Рассмотренный в минуты смятения массовый человек обнаруживал в себе чувство одиночества. Унифицированная общность, показывал Рощин, еще не коллектив. Без напряженного самосознания единство не создается. Драматург одним из первых выявил трагические последствия разрыва общества с духовной культурой и сделал это по возможности наглядным для разных категорий потенциальных зрителей. Лирическую авторскую интонацию никак нельзя назвать судебной.

Еще более напряженный характер приобрел конфликт общества с культурой в повести для театра «Энергичные люди» *Василия Шукшина*. Писатель взялся не просто показать быт мелких жуликов, но рассказать о последствиях «раскрестьянивания русского человека» (Ф. Абрамов). Заявляя жанр как «повесть для театра», Шукшин отказался смотреть на мир под углом зрения, свойственным традиционной драме. Пьеса вобрала в себя основные темы, мотивы и опосредованно героев литературного и кинематографического творчества Шукшина тех лет — Егора Прокудина и Степана Разина, опиралась на приемы Шукшина — создателя сказок. Подлинная театральность пьесы проявилась в ее игровой природе: розыгрыш лежит в основе ее сюжета, мотив игры, воображаемой жизни — один из главных в характеристике персонажей, которые предстали не столько в своей индивидуальной данности, сколько в типологической сущности. Суммарное многолюдие позволяло сосредоточить внимание на общих для всех чертах: чувство страха, подспудно живущее в каждом, заставило увидеть опасность в фарсовой ситуации шантажа и словно закрыть глаза на реальность. Смещение в сторону миражного восприятия ситуации тем более странно, что в кураже участвуют деловые, конкретно мыслящие люди. Эта двойственность восприятия жизни, столь явно себя

обнаруживающая вдали от посторонних глаз, становится объектом внимания писателя. Он не просто ищет причины этого психологического феномена, но разрабатывает систему средств воздействия, которые помогут другим понять, что человек, не доверяющий самому себе, здравому смыслу, легко становится игрушкой посторонних сил, попадает под действие законов мифократии.

Шукшин намеренно отказался от развернутого сюжета, поскольку несюжетное повествование более гибко, более смело, в

211

нем нет заданноеTM, готовой предопределенности. Он преодолевал традицию, чтобы донести новые, нестандартные рассуждения, размышления о жизни, передать человеческое волнение. Он хотел бы «свести... людей к такой ситуации, где бы они решали вопросы бытия, правды»¹. При этом Шукшин, пожалуй, первым ощутил потребность и в классицистских единствах в драме 1970-х гг., оценив заложенный в них «принцип сжатой пружины». В полном согласии с тем, что в классицистской эстетике именно время определяет место, а не наоборот, Шукшин обозначил возраст своих героев — от 40 до 50 лет. Они - ровесники писателя и родом из деревни, как он и Егор Прокудин — герой фильма «Калина красная». Параллелей с фильмом много, так как писатель примерно в одно время вынашивал оба замысла на близкую тему. Но если жизнь Егора Прокудина прочитывалась в фильме подробно как жизнеописание, то в пьесе Шукшин разработал столь же подробно один эпизод - сцену ритуального застолья. Так что единство действия в «Энергичных людях» — это всего лишь единство первопричины, но именно она определяет логику событий. Единство места позволило дать персонажам крупные планы и приоткрыть потаенную жизнь души.

Используя мотив импровизированной игры, автор убеждал, что человек повседневностью не исчерпывается и полностью не объясняется. В игре выявляется связь персонажей с почвой, питающей их подсознание. Трагической подосновой комического анекдота о розыгрыше и шантаже является, по мысли автора, непонимание себя и окружающего мира: кроме связи с почвой есть и не вполне осознанный, но по-прежнему тревожащий их разрыв. И горожанин-одиночка, обостренно переживающий свою связь с традицией и разрыв с ней, лишен возможности приобщиться к целостному мировосприятию, так как целостность уже распалась.

Прием ремифологизации помогал писателю восстановить в зрительском сознании целостность персонажей, дополнить материально ориентированное сознание тем, что таится в глубинах души.

Через три года после создания, в 1976 г., пьеса «Энергичные люди» была поставлена более чем в 40 театрах страны. Спектакли

¹ Шукшин В.М. Вопросы к самому себе. М., 1981. С. 216-217.

212

выглядели в основном жанрово-бытовыми зарисовками, снисходительно-беззлобными и добродушно-созерцательными.

После «Энергичных людей» Шукшин написал пьесы «А поутру они проснулись» в жанре социологического очерка и сказку «До третьих петухов». Сказка в данном случае привлекла его как форма сохранения мифологии и одновременно как форма ее преодоления, жанр социологического очерка — возможностью художественного обобщения. Поиск новых способов остранения был призван обострить восприятие, помочь через непривычное выявить типичное.

Подобный подход избрал и дебютант в драматургии середины 1970-х гг. Александр Гельман, автор пьес, ставших заметным общественным явлением. Показательно восприятие первых пьес драматурга на социально-психологическом фоне тех лет и еще более показательна жанровая эволюция творчества драматурга. Герой киносценария «Премия» Потапов тогда казался просто явлением социальной фантастики. Между искусством и жизнью стояла достаточно прочная стена, и Гельман пробивал в ней брешь. Жанр психологического детектива с его установкой на анализ, многократно усиливающий восприятие, открывал зрителю возможность проследить причинно-следственные связи и определить значение каждого персонажа в создании общей ситуации. Техника первых

пьес драматурга представляла собой в известном смысле возвращение через опыт «хорошо сделанной пьесы» к «аналитической драме». «Принцип этой драмы, являющийся пунктом перехода от возрожденного (преобразованного) классицизма к драматургии последующего времени, состоял в изображении лишь кульминационного события. События, представляющие пружину драматического действия, большей частью уже произошли, на сцене лишь выясняется их подлинный смысл и значение для окружающих. Тем самым действие концентрируется, интерес сосредоточивается на мотивации поступков, психология углубляется (отсюда и стремление к классицистским единствам). Мотив отчуждения трудовой деятельности человека от его духовной сущности — ведущий в творчестве автора, разработан в них одновременно на уровне единичного и общего. Внедрившись на территорию «деловой», или «производственной», драмы, Гельман показал, что нравственная проблематика, рассмотрен-

213

ная вне глубокого социального анализа, создавала только видимость, которая выдавала себя за реальность и скрывала очень важную сторону жизни.

В трагикомедии «Мы, нижеподписавшиеся» (1979) мотив отчуждения выявлялся как универсальный, заявлял игру как жизненный принцип на смысловом и структурном уровнях пьесы.

Новые грани того же конфликта драматург рассматривал на материале частной жизни. В социально-психологической драме «Наедине со всеми» (1980) и трагифарсе «Скамейка» (1982) он показывал, что мифократия проникла на уровень частного сознания и разрушила такие социокультурные универсалии, как любовь, семья. Зрителю ничего не надо было принимать на веру, все обосновано, разработано детально и точно. Мужчина и женщина на randevу написаны мастером социального портрета, причем так, что обобщение и детальная достоверность находятся в самом близком соседстве. Это тем более необходимо, что сами персонажи меньше всего искали причины неудач в переломах своей судьбы и не много понимали в окружающем их мире, к тому же они не умели соотносить частное с общим. Гельман предлагал проделать эту работу зрителям: восполнить нередко трагически недостающие пробелы. Рисуя портрет человека, приспособившегося к обстоятельствам, так сказать, за счет собственной души, Гельман выявлял в нем то, что этот человек от себя скрывал, но что должен был увидеть и услышать сидящий в зале на него похожий зритель. Драматург показывал зависимость психологического от социального, а также настроенность мышления очень разных людей на миф. Мифологическое время вытеснило в сознании персонажей объективное историческое время. Мифологизм не противостоял критическому началу, а предлагал дополнительные средства для его усиления. «Если уж в жизни мы человека целиком не видим, то хочется, чтобы из зрительного зала его увидели крупно, объемно. Разглядели внимательно, сполна»¹.

В пьесах Гельмана социально-психологическая сторона комедии достигла наивысшей концентрации.

Как видим, процессы ремифологизации и демифологизации в творчестве каждого из названных авторов образуют противоречивое единство, отражающее реальную сложность человеческого

Гельман А. Пьесы на двоих // Современная драматургия. 1982. № 3. С. 248.

214

сознания и общественной жизни. Тенденция к их совместному существованию в художественном творчестве сохраняется в самых разных формах.

Убедительным подтверждением этому может служить такое своеобразное явление 1970-х гг., как комедийный «сказочный» цикл *Алексея Арбузова*. Водевиль-мелодрама «Сказки старого Арбата» (1971), комедия-представление «В этом милом старом доме» (1973) и «Старомодная комедия» (1975), посвященные воплощению идеала жизнотворчества, легко вписывались в контекст конформистского искусства тех лет. Пьесы были лишены подлинного драматизма, так как экстравагантные их герои существовали по правилам, установленным мелодрамой: независимо от авторского замысла усредненность героя

заложена в структуре этого «низового» жанра и является его привилегией. Но лирик Арбузов в роли мифолога, творившего высшую реальность, напоминающую сны наяву, зеркально отразил стихийное подсознание общества — его тягу к гармонии, ярким чувствам, стремление восстановить ощущение объема собственной личности, потребность в празднике, даже если она реализуется в праздничной театральности сцены. Комедии Арбузова — в большой мере явление компенсаторного характера. Мифотворчество писателя тех лет — напоминание о первоосновах человеческого существования, его способ поддерживать определенный уровень духовности в обществе. Он пытался напомнить и об утраченном высоком комедийном мироощущении, возвращая сцене забытые комедийные жанры, и таким образом, заботясь об эстетическом разнообразии. Творчество драматурга — еще один аргумент в пользу вывода: перед лицом мифа, пытающегося обернуться реальностью, реализм, чтобы остаться верным себе, будет и впредь прибегать к услугам мифа.

Думается, что драматурги М. Рошин, В. Шукшин, А. Гельман в той или иной мере изживали в своем творчестве собственный мифологизм. Об этом свидетельствуют лирическая окраска пьес, выбор жанров, ориентированных на самопознание (имеется в виду стремление к прозаизации и разным формам комедийности), жанровая эволюция пьес А. Гельмана, связанная с преодолением пафоса долженствования.

215

§ 4. В поисках целого: рефлексия культуры в драме 1970-1980-х гг.

Тяготение к универсальности, по-разному проявившееся в творчестве А. Володина, А. Вампилова, М. Рошина, В. Шукшина, у авторов «новой волны» А. Соколовой, А. Казанцева, А. Галина, В. Арро, С. Злотникова, Л. Петрушевской и др., было одним из основополагающих принципов той картины мира, которую они рисуют. Человек обыкновенный, бытовой, часто себя не понимающий, почти всегда рассматривался ими и как частица микрокосма, и как звено в потоке исторической жизни, связавшее вчера и завтра. Стремление к универсальности проявилось и в том, что рисуемая тем или иным автором картина мира расширяется от пьесы к пьесе. При этом каждая пьеса представляет собой частность, отражающую мир на правах эпизода, вычлененного из целостной картины мира. Таким образом, эти пьесы изначально символически. В то же время тяга к универсальности проявилась в следовании традиции русской классической литературы, для которой характерна укорененность человека в повседневности. Драматурги опирались на традиционные для русской классики сюжеты о доме, семье, в которой видели еще и модель истории и судьбы не отдельного общества, а человечества, цивилизации. Намеченные оппозиции сливаются в реальной практике драмы. Трагическое и комическое в этой системе выступают в качестве «остранения» по отношению друг к другу и сближены максимально, так же как человечность и трагизм. По сути это гротескное видение.

Итак, драматургия осталась один на один с человеком и убедительно показала, что «жизнь — антиклише», она не может ужиться со стереотипным сознанием (Ю. Трифонов). В двойном течении жизни рядового человека обнаружилась целая бездна подлинных, а не мнимых конфликтов, пригодных как для фарса, так и для высокой трагедии. Как писал в одном из своих интервью драматург и детский писатель, автор широкоизвестной пьесы «Смотрите, кто пришел» В. Арро, драматургия пришла к догадке о том, что социальные катастрофы как раз и являются следствием проигранных микросражений, результатом накопления частных,

216

тихих конфликтов, не решенных вовремя, сигналом того, что разрушение личности доведено до предела. Поэтому для драматургии нет ничего важнее, чем жизнь отдельного человека — общественная и частная, явная и тайная; она сопереживает всякому и почитает его как первопричину и цель всего, что делается на Земле!

У каждого из авторов «новой волны» была своя, если можно так сказать, «призма культуры», через которую они преломляли образы окружающего мира.

В социально-психологической драме «Старый дом» (1976) *Алексея Казанцева* это образ Дома. Согласно пушкинской традиции, родового дома на родовой земле с могилами предков и вместе с тем дома, в котором будут жить сыновья и внуки, — «символа непрерывности культуры» (Ю.М. Лотман). Для Казанцева этот образ главный, но не единственный: есть образ старинного особняка, где бывали декабристы и Лев Толстой, есть выразительный образ коммуналки начала 1960-х гг., есть образ дома, где спустя 15 лет, в середине 1970-х гг., в изолированных квартирах живут потерявшие себя и контакты с бывшими соседями одинокие люди. Накладываясь один на другой, все эти образы входят в понятие «старый дом». Ответственность за судьбу общего дома драматург возложил на интеллигенцию, которая утратила связь с отечественной традицией, сложившейся в XIX в., и косвенно на искусство, в той или иной мере поддерживающее идеологические мифологемы.

И когда драматург показывал разные типы интеллигенции, истоки ее формирования, он подспудно вел разговор о судьбе общего дома, о драматической судьбе культуры в нем, неразрывно связанной с конкретными человеческими биографиями.

В пьесе «Старый дом» выразился основной пафос «новой волны» — желание вникать в медленное течение будней, поиски объединяющего нравственного начала на основе правды о себе и своем недавнем прошлом.

Трагическое по своим социально-психологическим последствиям наступление повседневности виделось автору одной из первых пьес «новой волны» *Алле Соколовой* в том, что официальное искусство, официальная культура, существующие параллельно обыденной жизни, стремятся выдать себя за устоявшиеся фор-

¹ *Арро. В. Частная жизнь // Театр. 1987. № 11. С. 66.*

217

мы культуры и таким образом лишают повседневность ее творческого начала. В широко известной в те годы трагикомедии «Фантазии Фарятьева» (1976) драматург выявляла разрушительное действие мифократии на личность и общество, силу его унифицирующего влияния, способного лишить человека чувства дома, семьи, самооценности, профессиональной и гражданской востребованности. Вызывая ассоциацию с чеховскими «Тремя сестрами», драматург стремилась придать высокий статус категориям «пери-ферийность», «некрасивость», «чужаковатость», «детскость» (по контрасту с одномерной «взрослостью»), как бы намекая, что вся российская литература — это сцены из провинциальной жизни и подлинный герой всегда не в центре. В этой новой системе координат одним из центральных в пьесе становился образ городка. В разговорах действующих лиц он обрастал подробностями одного характера: с увлечением и гордостью говорилось о существовании в Очакове своей культурной среды, с восхищением о ее лидере — учителе музыки, приобщенном к тайнам гармонии и соборности, ораторе и ярком собеседнике. Зубной врач Фарятьев в этой культурной среде занимал обочинное положение на правах человека, по душевной склонности захваченного теми же идеями. Для Фарятьева духовность теснейшим образом связана не только с высокой культурой, но и с буднями — без одного нет и другого. Станным и чужим Фарятьев казался тем, кому не знакома полнота ощущения поэзии в обыденности. Но без этого будни становятся враждебными человеку. Он стремился соединить половинки целого — любовь и будни, самое индивидуальное и обыденное, чтобы будни, повернувшись своей теплой стороной, восстановили чувство дома, семьи, безопасности. Рассказы же Фарятьева о внеземном происхождении людей — не более чем поэтический образ, попытка напомнить о жизни души.

Пьесы «новой волны» при всей их непохожести иногда представляются звеньями одной цепи. Трагикомический персонаж Фарятьев в результате скрытого соперничества с персонажем-фантомом Бетхудовым оказывается в ситуации Дон Кихота, воюющего с ветряными мельницами. И это сравнение не случайно. Драматург *Александр Галин* тоже уверен, что новый герой не так уж нов. Его по старинке тревожат вечные, нерешенные проблемы человеческого бытия. Именно это, по мысли драматурга, роднит его с Прометеем, Дон Кихотом, Гамлетом, Иешуа — героями, жи-

218

. вущими за пределами индивидуальных целей. Всякое время выдвигает своего героя, но разница между ними, пожалуй, не столько в сути, сколько в форме выражения, зависимой от

времени. Театру же не часто удается убедить зрителей в том, что новый герой, в своих поступках проявляющийся как аморфное существо, несет в себе мощный заряд духовной энергии. И если театр ее обнаруживает тем или иным способом, он может стать, как полагает драматург, огромной преобразующей силой. Новее пьесы Галина полны скрытых и прямых вопросов: а не дань ли это утратившей смысл традиции — надежда на преобразующую роль искусства, культуры? Помогают ли они жить? В какой-то мере положительный ответ дают пьесы «Летят перелетные птицы» и «Наваждение». Однако его многочисленным персонажам, профессионально причастным культуре, искусству (историку, актерам, музыкантам, искусствоведам, библиотечарю в пьесах «Ретро», «Тамада», «Восточная трибуна», «Стена» и др.), не удалось удержаться на высоте мечты. Что же мешает искусству, культуре проявить силу своего влияния?

Исследуя феномен игры в жизни и искусстве, Галин просвечивает с его помощью жизненные ситуации, в которых так или иначе закреплён общечеловеческий и национальный опыт. Это даёт ему возможность наглядно представить одну из серьёзнейших причин деформации жизни, состоящую в том, что псевдоискусство и псевдокультура привили вкус к стереотипам, мнимости, стандартам и у культуры, как и человека, почти не осталось опорных точек в виде подлинных развивающихся традиций.

Уже в «Ретро» (1981), первой трагикомедии, принесшей Галину широкую известность, драматург в традиционном, неумирающем конфликте поколений выявлял многомерность, трагизм и динамику жизни, открывал живых, а не массовидных людей. Водевильный сюжет сватовства подчеркивал драму всех его участников и не мешал разглядеть беззащитность человека перед старостью, его одиночество. Философские раздумья Галина о ценности каждого дня и быстротечности человеческой жизни, его социальная зоркость и стремление привлечь внимание к теме самореализации человека обнаруживались очень постепенно, по мере того как доказывалось обоюдное право отцов и детей на обиду и обосновывалось взаимонепонимание. Остроту и динамизм

219

сюжету придавала его игровая природа. Система же контрастов придавала пьесе целостность. Принцип совмещения противоположностей лежал и в основе комедии Галина «Тамада». Искусственные по своей природе признаки классицистской театральности, проявившиеся прежде всего в парности ситуаций и образов, не вступали в противоречие с узнаваемыми житейскими ситуациями. В этом и заключается галинский способ выявления причинно-следственных связей, показа масштаба происходящих событий. На уровне отдельной роли тот же принцип совмещения противоположностей помогал вскрыть диалектику явного и тайного, искреннего и наносного в человеке. В спектакле МХАТ (1986) эстетика драматурга была блестяще воплощена режиссером К. Гинкасом в целостном, гармонически завершенном зрелище, поставленном как игра в жизнь, что снимало бытовизм ситуаций и придавало содержанию ту степень концентрации жизни, которая всегда заложена в игре. В спектакле действовали в большинстве своем вполне унифицированные люди, сделавшие выбор в пользу мнимого, искусственного, стереотипов. Для них наиболее устойчивые формы проявления традиции — свадьба, похороны — превратились в мероприятие, трафаретно организованное с помощью штатного тамады и штатного исполнителя надгробных речей.

Пьеса Галина — констатация опасной тенденции и поиски способов ее преодоления, проявление привычной галинской саморефлексии и попытка разбудить способность к рефлексии у зрителей. Метод драматурга в «Тамаде» представляет собой сплав абсурда и реальности, искусственности и достоверности, а действительность предстает в ее трепетности и многоаспектности одновременно.

Для драматурга тема памяти — одна из главных в творчестве — • связана с попыткой восстановить прерванную связь времен. Она неотрывна от его размышлений о роли красоты и искусства в жизни человека и общества. В «Тамаде», «Ретро» и других комедиях эти темы перекрещиваются с еще одной — темой самореализации человека. Меняются лишь комедийные ситуации, в которые по своей вине или в силу обстоятельств попадают живые, непредсказуемые люди.

В комедии «Наваждение» искусство помогло поддержать в сельском кинемеханике интерес к жизни, желание счастья.

В комедии «Стена» вновь возникает тема бытового и бытийного содержания искусства. Здесь драматург ведет речь об одной из форм официальной лжи — псевдоискусстве, которое скрывает от людей подлинную жизнь и мешает человеку прорваться к себе, к истине. В спектакле театра «Современник» (1987) его гротесковая природа и финал, оказывающийся мистификацией, не затушевывали тему ответственности искусства перед обществом. Она органично входила в более широкий контекст размышлений режиссера Р. Виктюка о театре. В спектакле была и «игра с самим собой, и горечь жалкого настоящего, и ностальгические воспоминания о мистериальном происхождении театра, и попытки выяснить собственное предназначение»¹. Без этих размышлений, убеждал автор, мы разучаемся отличать подлинное от мнимого, человека от марионетки. И тогда вырастает стена между людьми, между театром и жизнью. В таком сообществе, в таком театре реальные люди оказываются неинтересными. Тему ответственности искусства перед жизнью Галин не обошел и в своей лучшей пьесе «Восточная трибуна» — в парафразе на тему драмы Розова «Традиционный сбор». Последовательность сравнения давала драматургу возможность полнее увидеть глубину произошедших в обществе за пятнадцать лет перемен и лучше понять пришедшего на смену героя.

Этическое содержание пьес Галина вскрывается только через освоение художественной природы его творчества. Театрам это удавалось далеко не всегда из-за недоверия к общественной значимости поднимаемых Галиным проблем, реализованных в жанре трагикомедий. Этическое и художественное слиты воедино в его творчестве. В комедиях он стремится запечатлеть разнообразные человеческие типы, показать несколько поколений обычных людей, не всегда замечающих неестественность собственного существования. Для Галина жизнь его современников — не промежуток между прошлым и будущим, она безотносительно ценна и требует «закрепления» и осмысления в искусстве.

Если сравнивать комедии А. Галина с другими комедиями «новой волны», то легко понять, почему именно они без труда находили дорогу на сцены театров больших и малых городов: они

См.: Иванов В. Открытый звук // Театральная жизнь. 1987. №20. С. 15.

221

§ ч. гсцшш;ин

эстетически изящны, и в них, несмотря ни на что, живет ощущение праздника жизни. Усиление игрового, гротескного начала в пьесах «новой волны» происходило, вероятно, потому, что психологически объяснить происходящее с современным человеком или очень трудно, или невозможно, настолько органично уживаются в нем, казалось бы, несовместимые качества. По этой же причине возрастает необходимость в метафоре, символе, которые нередко способны убедительно и ярко выразить фундаментальные основы бытия.

По-своему преобразовавший новую драму рубежа XIX—XX вв. С. Беккет, пытаясь проникнуть в тайну человеческого бытия, прибегнул в «Ожидании Годо» к опыту французского площадного театра (Гро Гийом). Зрители охотно смеются на его спектаклях, а критики с полным на то основанием считают драматурга законченным пессимистом.

Э. Ионеско в свою очередь полагал, что «настоящее», или «революционное», искусство, к представителям которого он себя причислял, занято «своего рода возвращением, восстановлением». «Это такое искусство, которое, дерзко противопоставляя себя своему времени, проявляет себя как неактуальное. И проявляясь как неактуальное, такое искусство соединяется с универсальной и всеобщей основой»¹.

Неожиданно драматурги «новой волны» и абсурдисты сомкнулись в своих главных установках — разными способами решить одну задачу — осмыслить жизнь современного человека, чтобы прийти к человеческой природе как таковой.

Выразителем нарождавшегося в обществе стремления преодолеть тенденцию распада личных и общественных связей выступал Семен Злотников. Его ранние камерные пьесы, пользовавшиеся большой популярностью, особенно в студенческой среде, можно назвать этюдами социальной психологии. В комедийном цикле «Триптих на двоих» («Два пуделя», «МНСы», «Бегун и йогиня»), трагикомедии «Пришел мужчина к женщине» перед нами всегда два героя — люди одного поколения и примерно одного социального пласта. По существу

драматург разрабатывал традиционную для мировой литературы тему «мужчина и женщина на randevu». Эта встреча всегда значительна, поскольку у пер-

¹ *Ионеско Э.* Статьи о театре // Как всегда - об авангарде. М., 1992. С. 138.

222

сонажей с ней связана надежда на лучшее будущее. В ходе разговоров выявляются характеры героев, их взгляды на жизнь, надежды на будущее, в результате, явственно проступают особенности определенного социального типа и психологической атмосферы времени, точнее, безвременья. Все сюжеты — о разных формах разлада: с самим собой, близкими, со знакомыми. Такой способ рассказа о времени рисует картину разлада в обществе. Поскольку он показан на уровне отдельных, притом немногочисленных людей, это придает ему особую концентрированность. Имен собственных персонажам автор часто не дает, сообразуясь с брехтовской установкой: «Чтобы зритель мог вжиться в этого героя, тот должен был представлять довольно схематичную фигуру с минимальным числом индивидуальных черт, способную подключать возможно больший круг зрителей»¹. Так обыденная жизнь и обыкновенный человек получали своего культурно значимого двойника.

Защищая интересы творческого человека, «вполне порядочного и доброго в частной жизни, но представляющего собой весьма жалкую фигуру как гражданина»², Злотников показывал его бунт против унификации, незаметный для посторонних глаз, его попытки найти выход из глухой ситуации. Так драматург старался привлечь зрителей к совместному выявлению последствий разъединенности будней и духовной культуры для самореализации человека, для общества, а также для самой культуры, понимаемой как сфера всей творческой деятельности человечества. Подключаясь к теме трагедии культуры, получившей многоаспектную разработку в искусстве XIX—XX вв., Злотников стремился ее актуализировать хотя бы для той аудитории, что помнит Л. Толстого, Ф. Достоевского, А. Швейцера, которых он цитирует, в частности, в «Сценах у фонтана». Судьбу культуры он рассматривал в первую очередь как трагедию интеллигенции, чья интеллектуальная деятельность, нередко не востребованная, в ряде случаев утратила связь с внеиндивидуальными целями и насущными жизненными задачами и не всегда способна преодолеть грань, разделяющую слово и дело.

Стремясь быть понятным, Злотников в одной из своих лучших пьес «Сцены у фонтана»

перенес акцент с девальвированного

¹ *Брехт. Б.* Театр. М, 1965. Т. 5/2. С. 294.

² *Аникст А.* Предисловие // Шоу Б. Поли. собр. соч. Т. 1. Л., 1973. С. 22.

223

слова на организацию зрелищности, в которой на жанровом уровне сопрягались фарс, эксцентрика вплоть до клоунады и «атмосферный театр» как высшая форма психологического театра. Вероятно, подобный синтез, по мысли драматурга, способен адекватно выразить противоречивую сложность взаимоотношений бытийных коллизий человеческой жизни и социально-психологических конфликтов текущих дней. Так в его пьесах социальное служило импульсом для философско-художественного.

Стремление преодолеть кризис доверия к слову стало составной частью общей потребности драматургов и режиссеров «новой волны» установить более тесный контакт со зрителями. Для этого театр нередко обращался к шокирующей форме сообщения. *Людмила Петрушевская* выбрала именно этот путь. «Прикоснуться к жизни», к «подлинно человеческому» в зрителе она пыталась, разрушая разными способами не только стереотипы зрительского сознания и профессиональные актерские навыки, но и язык на лингвистическом уровне. Поврежденный язык — одно из главных действующих лиц театра Петрушевской — наглядное свидетельство отсутствия взаимопонимания между его носителями, деформированного мышления и неспособности выполнять функцию передачи культурной информации. Он во многом определил структуру ее пьес. Агрессия по отношению к слову выступала отрицанием идеологии зрителей, того наносного в нем, что заменило в конце концов индивидуальность и превратило его, по выражению Э. Ионеско, в комического персонажа — человека, которого не существует, того, кто в отличие от трагического персонажа «не меняется, он разбивается: он это он, он реален»¹.

В комедиях Л. Петрушевской идея отчуждения человека носила системообразующий характер. Используя приемы гротеска и трагифарса, она воспроизвела картину отчуждения народа от официальной государственности, которая все более лишалась человеческого, а

потому и общественного смысла и оказывалась все менее адекватной чаяниям людей. Петрушевская показала будни небольших общностей, где реально сосредоточилась жизнь людей — семьи, дома, двора, улицы, дачного поселка. Заметное место в этом ряду заняла компания, с которой нередко связывались надежды на удовлетворение потребности в человеческой соли-

Ионеско Э. Статьи о театре //Как всегда -об авангарде. М., 1992. С. 138.

226

жажду вырастить его смелым, правдивым, культурным. Так выявлялась неутраченная патриархальность героя.

Но в эти же минуты мечты приходили в конфликт с реальностью, что ранило особенно больно. Радостное событие у Петрушевской всегда оказывалось не главным событием, а поводом к нему, оно провоцировало неизбежный конфликт между желаниями героев и результатом: между потребностью и невозможностью быть любимой, быть хотя бы услышанной, если не понятой, и т.д. При этом чаще всего речь шла о людях, которые знают, чего хотят и проявляют недюжинную активность в достижении цели. Оставляя своих героев наедине с болью и часто непониманием настоящей причины обиды или горя, драматург будила сочувствие и понимание в читателях и зрителях, подталкивала к поискам опоры в самих себе, выводила своих героев, но главным образом зрителей на дорогу самопознания, чтобы посмотреть на самих себя со стороны.

Картина при этом представляла неожиданная и безотрадная. Агрессивное распространение повседневности за положенные ей пределы уже у А.П. Чехова выявлялось в мотиве задавленного, убитого праздника. Петрушевская разрабатывает этот же мотив самым подробным образом в «социологическом» аспекте. Феномены любви, семьи, дома она рассматривает в первую очередь как подсистемы, являющиеся частью такого целого, как социальность. В каждой из пьес показано: чтобы следовать традиции, обряду, ритуалу, которым герои хотят соответствовать, надо все же до определенного уровня возвыситься над буднями, даже если эта обрядовость и не требует индивидуального образа действий. Желая привлечь внимание к проблемам взаимообусловленности повседневности и культуры, драматург на разном психологическом материале показывает примерно одну и ту же ситуацию. В «Квартире Коломбины» автор в буффонном варианте знакомит с буднями провинциального театра, в «Уроках музыки» — с нереализованной тягой к культуре, приобретенной у строительного мастера Козлова карикатурные формы, в «Анданте» высокая культура существует в сознании персонажей, они о ней слышаны, как о чем-то престижном — о встрече Нового года в Доме кино, за-гранпоездах, французских духах и т.п., что напрямую связывают с жизненным успехом и материальным благополучием. Отторженностью от духовной культуры объясняет Петрушевская и двойное

227

течение жизни своих персонажей, во-первых, будничной — монотонной, бездуховной, агрессивной, во-вторых, иллюзорной, которая возвращает по возможности необходимое и утраченное — дружелюбие, чуткость, взаимопонимание. Петрушевская как писатель социально активный стремилась разбудить энергию преодоления данной ситуации. Этим объясняются и новая степень достоверности в пьесах, и новые ее формы. ,

Мозаика однородных фактов складывается в картину духовной деградации общества вполне определенным образом: чем глубже драматург постигает действительность, тем определеннее один факт, накладывается на другой и тем явственней выходит на первый план общность человеческих намерений. В этом Петрушевская выступает как последователь итальянских неореалистов, которые всегда стремились к интеграционным процессам, исследовали коллективное сознание, определяли общенародные права, соответствующие нуждам повседневности.

Неореализм оказался способным к развитию. Так, Ф. Феллини снял фильм «Амаркорд» («Я вспоминаю»), где рассказал о тотальном искажении личности в условиях фашистского режима, о массовом инфантилизме сознания. Он вступил в полемику со своими учителями, которые воспринимали народ как устойчивую категорию. Неореалистам не был свойствен историзм мышления, составляющий одну из основ эстетики Феллини. Речь идет о текучем процессе расставания с мифом, в ходе которого произошел коренной перелом.

Нечто подобное произошло с Петрушевской. Присущий ей историзм мышления помог

разрушить устоявшееся представление о народе как победителе. Восстанавливая причинно-следственные связи, драматург последовательно убеждала в том, что народ шаг за шагом отступал к социальной обочине жизни. Его маргинальное положение, представления, верования, обычаи показаны в ее многочисленных жанровых, бытовых и прочих зарисовках и групповых портретах. Подобный взгляд на положение человека в социуме сблизил ее и с абсурдистами, одна из главных тем которых — аутсайдерство.

В постнеореализме Петрушевской обобщающее начало обрело нереалистические формы. Элементы фантастики, гротеск, ма-сочность, открытую театральность она часто использует для того, чтобы «схватить проявления реальности, не поддающиеся чувственному восприятию» (Ф. Феллини), в том числе для заострения

228

внимания на чем-то малом, но значительном. Нередко они выявляли тайное присутствие человечности, помогали объяснить человека «играющего» или показать деформированную реальность. Пытаясь растревожить людей самыми разными типами эстетического восприятия, она обращается ко всему накопленному культурой опыту — к таким театрально эффективным демократическим формам, как комедия дель арте, фарс, гротеск. В ее творчестве все составные части культуры, разбросанные по жанрам, эпохам, стилям и странам, перекликаются, обнаруживая тягу к целостности.

К середине 1980-х гг., когда в стране началась перестройка, пьесы Володина, Вампилова, Шукшина, Гельмана в театрах шли редко. Была все менее востребованной театром даже драматургия «новой волны», вызвавшая к жизни новую талантливую режиссуру и ряд спектаклей-событий: «Уроки музыки» режиссера Романа Виктюка по Петрушевской, «Старый дом» Валерия Беляковича по Казанцеву, «Пять углов» по пьесе Коковкина в постановке Камы Гинкаса, «Ретро» Леонида Хейфеца по Галину, «Взрослая дочь молодого человека» и «Серсо» режиссера Анатолия Васильева по Славкину, «Смотрите, кто пришел» в постановке Бориса Морозова по пьесе Арро и т.д. Актуальными становились спектакли, в которых картины мира зрителей и авторов постановки в большей мере соответствовали друг другу.

В 1990-е гг. драматургия стала развиваться в другом направлении. Новые авторы не могли не учитывать происходящую смену ценностных ориентации в обществе, а главное — то обстоятельство, что канул в Лету российский и восточный культ всемогущего Слова. Писатель больше не преобразует мир. Он лишь поставляет товар на рынок. В новой ситуации естественным образом обнаружился кризис единомыслия. Поствампиловская, или драма «новой волны», была последней по времени в ряду таких профессиональных общностей, как «поэты эстрады», «тихая лирика», «деревенская» и «военная проза», «производственная», или деловая, драма. Нина Садур, Ольга Мухина, Михаил Угаров, Олег Богаев, Николай Коляда и др. идут каждый своей дорогой. Не изменился лишь жанр пьес. Это по-прежнему комедия, по-разному обнаруживающая традиционную функциональную взаимозависимость «высокой» и «низкой» сфер художественной

229

культуры и нередко таящая в себе надежду, которая питала и питает Художника, что «все философы мира влияют на повседневную жизнь» (Х.Л. Борхес).

Иное дело, что «в обществе будущего воздействие театрального искусства на человека будет постепенно ограничиваться в масштабе, но сила воздействия на каждого отдельного человека должна становиться все сильнее. И именно в этом заключается духовный смысл существования театрального искусства». Это мнение высказал известный японский режиссер Тадаши Сузуки, который, работая над созданием театрального универсализма, не отменяющего, впрочем, национальную самобытность, по-своему ищет способы возвращения обновленного Слова.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Каковы причины появления термина «авторское» искусство» и чем обусловлено время его появления?
2. Когда и почему стало неактуальным противопоставление «высокой» и «низкой» сфер культуры, «элитарного» и «массового» искусства?
3. В чем вы видите разницу между терминами «другое» кино и «авторское» кино, «авторская» песня и «авторское» сознание?
4. Наследником каких традиций выступает современное «авторское» искусство?

ЛИТЕРАТУРА

Адорно Т.В. Эстетическая теория. М., 2001.

Азизян И.А. Диалог искусств Серебряного века. М., 2001.

Бердяев Н.А. Смысл истории. М., 1990.

Библер В.С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры. М.,

1991. Богатырева Е.А. Драмы диалогизма: М.М. Бахтин и художественная

культура XX века. М., 1996. Божович В. И. Традиции низовых жанров и французское авторское кино //

Западное искусство. XX век. М., 1997. Брук П. Пустое пространство. Секретов нет. М., 2003.

Генис А. Вавилонская башня. Искусство настоящего времени. М., 1997. Гринуэй П. Это очень

важно — быть автором // Искусство кино. 2001. № 1. Давыдов Ю.Н. Искусство и элита. М., 1966.

Искусство Нового времени: Опыт культурологического анализа. СПб.,

2000. Десятерик Д. Вуди Аллен, или Мистерия беспокойства// Искусство кино.

2001. №9.

Козловски П. Культура постмодерна. М., 1997. Лотман ЮМ. Сотворение Карамзина. М., 1987. Эко

У. Заметки на полях «Имени розы» // Иностранная литература. 1988.

№ 10.

<~7 ТЕЛЕВИДЕНИЕ В СОВРЕМЕННОЙ | / КУЛЬТУРЕ И ОБЩЕСТВЕ:

ТЕХНОЛОГИЯ И КУЛЬТУРНАЯ

ФОРМА

§1. Предварительные замечания

Говоря о современной массовой культуре, мы часто олицетворяем ее с медиакультурой, и ни у кого не вызывает сомнения, что массмедиа оказывают формирующее влияние на облик современного человека, культуру повседневности, моды и жизненные стили. Совершенно очевидно, что ведущее место среди форм массмедиа принадлежит телевидению: «телевидение и есть форма популярной культуры конца XX в. Оно, несомненно, является самой популярной формой проведения свободного времени во всем мире»¹. Телевидение стало важнейшим фактором в формировании нового социокультурного пространства, характерного для постиндустриального (или информационного) общества. «Впервые в истории, — пишет известнейший теоретик постиндустриального общества Д. Белл, — телевидение создало то, что греки некогда называли ойкуменой, — единое сообщество, или то, что М. Маклюэн назвал «глобальной деревней»².

Проблема влияния массмедиа на процесс формирования жизненного мира современного человека начиная с самого раннего возраста рассматривается и во многих современных теоретических исследованиях, и в различных дискуссиях, и в самих СМИ - на страницах журналов и на телеэкране. Критические мнения о роли массмедиа в современной культуре характерны как для западного, так и для отечественного научного и социального дискурса. Уже возникло и утвердилось несколько направлений исследования телевидения и массмедиа в целом,

¹ Storey J. Cultural Studies and the Study of Popular Culture. Edinburgh, 1998. P. 9.

² Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество: Предисловие к русскому изданию 1999 г. М., 1999. С. XXI.

231

выработавших различные методологические подходы и концептуальный аппарат. В разных исследовательских традициях используется собственная терминология области медиакультуры: массмедиа, массовые коммуникации, СМИ, СМК, публичные коммуникации (public communications). Само слово «медиум» означает определенный инструмент преобразования опыта в знание, а в форме множественного числа «медиа» — это знаки, которые придают смысл событиям повседневной жизни, причем подразумевается существование многочисленных знаковых систем. Термин «медиум» является достаточно обобщенным; это любой инструмент коммуникации, который передает, или «медирует», значение. Телефон, радио, кинофильм, телевидение — все они являются «медиа» наряду с печатью и человеческим голосом, живописью и скульптурой. Но процесс медиации в каждом случае осуществляется по-разному в зависимости от степени «чистоты» медиума.

Так, телефон представляет собой «чистую» форму медиации, в то время как газеты и электронные медиа теснейшим образом связаны со средой своего существования и в свою очередь формируют свой собственный самореферентальный универсум. Уже в конце XIX в. газета становится социальным институтом, а электронные медиа с самого начала неразрывно связаны с контекстом массовой культуры и потребительского общества. В исследованиях по теории медиа подчеркивается связь новых коммуникационных технологий с изменяющимся

характером общества, которая корнями уходит еще в середину XIX в. Однако массовые коммуникации не следует смешивать с технологиями, реализующими их. Вряд ли сегодня возможно существование в «чистом» виде технологий в сложной культурной ситуации, когда социальные и культурные аспекты переплетены, а технологические феномены отягощены культурными смыслами. Это отмечают видные исследователи современной культуры Р. Барт и Ж. Бодрийяр. Хотя в своих ранних работах они допускали существование «уровня технической функциональности, не зараженной вторичными, социально-психологическими факторами и функциями», но позднее охарактеризовали это как «вредную иллюзию» и «миф золотого века». Области технологии и культуры разведены в работах столь непохожих исследователей, как Р. Вильяме, одна из наиболее известных работ которого в самом названии «Телевидение. Технология и культурная форма» прямо отражает двойствен-

232

ность телевидения, и Д. Белл, выделяющей технико-экономическую и культурную сферу как различные области общества.

Несомненно, практически очень сложно разделить два важнейших аспекта средств массовой коммуникации — технологический и социокультурный. Особенно остро этот вопрос стал в последние годы в связи с небывалым развитием телекоммуникационных технологий, что крайне затрудняет прогнозирование и в этой конкретной сфере, и в социокультурной динамике в целом. В 1990-е гг. начался новый этап развития как в мировых, так и в отечественных массовых коммуникациях, причем в это время процессы, происходящие в отечественных и европейских мас-медиа, практически совпадают. Основной характеристикой ситуации в мировом медиапространстве конца XX в. является, по мнению многих исследователей, его непредсказуемость, высокая скорость внедрения технологических инноваций, которые не оставляют сомнения в культурной значимости приобщения к новым информационным технологиям, хотя и не позволяют выстраивать сколь-нибудь точные прогнозы относительно того, каким будет процесс потребления продукции медиа в XXI в. с точки зрения числа изданий и телеканалов, способа дистанционного управления, распространенности новых технологий, мультимедиа, интерактивности и т.д., поскольку эти процессы находятся сейчас в стадии становления. Но несомненно, что в XXI в. приоритет среди средств массовой коммуникации смещается в сторону новых форм электронных медиа.

Основными чертами новой телеэпохи являются распространение спутникового и кабельного телевидения и соответственно рост числа каналов, дающий неограниченный выбор телезрителю. В результате возникает ситуация, когда на место более или менее целостного, единого просмотра той или иной передачи приходит «зэппинг» — постоянное переключение каналов, что создает ситуацию одновременного просмотра большого количества передач. Количественный рост каналов полностью меняет облик не только телевидения, но и современной культуры в целом, который одновременно восхищает и тревожит и исследователей, и зрителей, которым приходится приспосабливаться к новым технологиям. «В конце XX века в Европе и в США рождающимся символом нового будущего стала электронная супермагистраль в образе 500 каналов (или единого канала с возможностью доступа к универсуму информации), неограничен-

233

ной интерактивности и повышенной возможности потребительского выбора и явного контроля. Этот образ полон обещания, свободы и выбора»¹. Далекое не все относится к такому технологическому взрыву столь оптимистично, и прогнозы в этой области весьма противоречивы. «Непредсказуемость» будущего отражена в хорошо известной формуле А. Тоффлера — «шок будущего», разработанной им в трилогии, последняя часть которой «Смена власти» посвящена разработке понятия контроля над грядущими изменениями. Именно изменения, быстрые и драматичные, идущие в непредсказуемых направлениях, становятся основной чертой жизни современного человечества, влияют на общество в целом и на индивидуальные судьбы. По Тоффлеру, механизмом, контролирующим изменения, является власть, основанная на трех важнейших источниках социального контроля — насилии, богатстве и знании. Они присутствуют в массовых коммуникациях более или менее эксплицитно. Следовательно, любое прогнозирование или попытка регуляции будущего теснейшим образом связана с тем, что происходит в области массмедиа как с технологической, так и с социокультурной точки зрения.

Несмотря на динамизм, присущий всей области медиа, а телевидению в особенности, не теряют своей актуальности некоторые базовые теоретические положения, разработанные как в рамках собственно media studies (общепринятой академической дисциплины на Западе), так и в области

философии и социологии культуры. Как особо значимые для исследований телевидения как культурной формы можно выделить концепцию Р. Вильямса, семиотическое направление в изучении текстов телевидения и постмодернистский подход к теле- и видеокультуре.

§ 2. Теория телевидения Р. Вильямса

Книга Р. Вильямса «Телевидение. Технология и культурная форма», вышедшая в свет в 1974 г., завоевала статус классики в области исследований массмедиа, а ссылки на нее со-

234

держатся почти в каждой современной работе по телевидению. На обложке первого издания книги было указано, что она открывает новые возможности в создании альтернативного телевидения¹. Своей известностью эта работа обязана прежде всего анализу риторики телевидения как «потока», т.е. подвижного изменчивого способа трансмиссии несвязанных текстов (объявлений, рекламы, трейлеров), объединенных в общий способ восприятия, который мы называем телевизионным опытом. «Произошел значительный сдвиг от понятия последовательности как программирования к понятию последовательности как потока. Тем не менее это трудно заметить, поскольку старое понятие программирования — темпоральной последовательности, в которой действуют пропорция и равновесие, — все еще активно и в какой-то мере реально. Но сейчас ясно... что то, что нам предлагают, — это уже не программа, состоящая из дискретных единиц с определенными вставками, но спланированный поток, в котором подлинная серия — это не опубликованная последовательность рубрик программы, но последовательность, трансформированная включением другой последовательности, которые вместе и составляют реальный поток современного вещания»².

Так, показ фильма на ТВ предполагает существование внутри него (фильма) потока рекламных роликов, а также включение трейлеров, причем, если в отечественном телевидении для разделения сегментов фильма и рекламы используют визуальный сигнал, то в американском телевидении эти сегменты чередуются без какого-либо знака-раздела. В результате затруднительно отделить основной текст от включений. Включения носят планируемый характер с целью вовлечь зрителя в дальнейший процесс восприятия. Поток всегда присутствует на телевидении, и включение в него достигается простым нажатием кнопки. Разбивка потока на сегменты, необходимая как для производителя, так и для рекламодателя и зрителя, становится более сложной с распространением новых технологий, например дистанционного управления, «зэппинга», мультиэкрана.

Понятие потока, введенное Вильямсом, настолько важно и значимо, что оно затмевает другие важные положения его работы.

¹ См.: *Spigel L. Introduction // Williams R. Television. Technology and Cultural Form. Hannover; L., 1992.*

² *Williams R. Television. Hannover; L., 1992. P. 85-86.*

235

На самом деле анализ потока занимает всего одну главу в книге, где более значимая критика взаимодействия между технологическими изобретениями, инновациями как института медиа и текстуальной формой и связью с социальными отношениями в современной западной культуре.

В 1940-х гг. Вильямс занимался политикой культурных форм в области литературы, драмы и т.д., которые он называл культурой меньшинства, а также популярной культурой в таких формах, как журналистика, кино и вещание. Начиная с публикации книги «Культура и общество»¹ он разрабатывал ряд вопросов, связанных с медиакоммуникациями: их отношения с социальными структурами, эволюция и деградация, риторические формы и типы текстуальности, вплетенность в текстуру повседневной жизни и — самое главное для Вильямса — потенциал медиа для создания лучшего мира.

Книга «Телевидение. Технология и культурная форма» была задумана Вильямсом как предметное исследование различных форм этого медиума, чтобы поощрить критическую демистификацию и найти более интересные способы использования телевидения и других новых технологий. Книга была неким проектом для социального изменения, для создания демократии участия, когда люди имеют больше шансов общаться через электронные медиа. Идея того, что позитивное социальное изменение возможно через технологии современной коммуникации, была центральной для Вильямса. В книге «Культура и общество» он прослеживает историю значений и использования идеи культуры, и в этом контексте исследует

значения и использование термина «массовая коммуникация». Масса, утверждает он, — это эквивалент XX в. для слова «толпа» (mob). Как таковой термин «массовая коммуникация» всегда несет антидемократическую культурную направленность против широко распространяемых медиа — фильмов, радио, газет и т.д. - и той публики, которую они привлекают. Вильяме считает, что этот термин даже ироничен, поскольку те, кто его использует, обычно выступают в защиту того, что они воспринимают как ценности просвещенной демократии, против так называемых вульгарных ценностей массовой культуры. По мнению исследователя, «идея массы — это видение Williams R. Culture and Society, 1780-1950. L., 1958.

236

людей как толпы, а идея массовой коммуникации — это комментарий ее функционирования. Именно в этом состоит угроза демократии, а не в существовании многочисленных мощных средств медиатрансляции»¹. Вильяме хотел найти лучший термин для описания медиакommunikации, который бы раскрыл их демократический потенциал. С этой точки зрения, полагал он, в «разбросанных», отчужденных условиях современной жизни возможность найти набор общих интересов или того, что он называл общей культурой, связана с терминами коммуникации, принятием другого отношения к вещанию, такого, которое при действительной разнородности его источников обеспечит доступ всех источников к общим каналам. К моменту написания «Телевидения» Вильяме говорил уже не об общей культуре, общем интересе, но о множественных сообществах (communities), множественных интересах. Критикуя термин «масса», он утверждал, что при равном доступе к продукции медиа культура будет более демократичной, поскольку у людей появится возможность обсуждать различные вопросы, формулировать идеи и творчески предвосхищать их жизнь. Отходя от «деградирующей» терминологии и ограниченного воображения модели массовой коммуникации, Вильяме открыл пространство мысли о взаимоотношении медиа с альтернативным будущим.

Центральной идеей его концепции, связанной с его интересом в современных средствах коммуникации, является идея культуры как материальной силы. Текст (будь это роман, телевизионная программа или комикс) — это не просто отражение реальности и даже не медиация между реальностью и нашим восприятием ее. Формы коммуникации «сами по себе являются важным способом, при помощи которого реальность постоянно формируется и изменяется»². Ко времени написания «Марксизма и литературы» он развивает данный тезис в русле структурализма. Это вполне согласуется с положением, в соответствии с которым литература вносит вклад в конструирование социальной реальности. Определение литературного как категории социального производства в настоящее время широко распространено среди последователей Вильямса, сторонников нового историцизма. Для Вильямса мысль о

¹ M//wms/?.Op.cit.P.304.

² Williams R. Communications. P. 19.

237

материальности языка была мостиком к размышлению о социальном изменении, поскольку он полагал, что коммуникация не просто определяется другими, более фундаментальными политическими и экономическими силами, но является частью более общего исторического и социального процесса. Он утверждал, что медиа могут быть использованы для воплощения позитивных социальных изменений. На фундаментальном уровне культурные формы и функции медиакommunikации зависят от решений определенных социальных групп, находящихся в конкретных социальных и исторических обстоятельствах. Момент появления любой новой технологии - это момент выбора.

«Телевидение» Р. Вильямса было своего рода политическим и теоретическим ответом на понимание социальной роли ТВ М. Маклюэном. Последний полагал, что технология является своего рода расширением нервной системы человека что технологические изменения, влияя незаметно на модели восприятия, создают новую эмоциональную среду. По его мнению, электронные коммуникации создали мир, в котором категории пространства как перспективы и времени как последовательности потеряли свое значение, так же как и чувство личностной идентичности¹.

Вильяме противопоставлял свои взгляды теориям технологического детерминизма. По его мнению, технологический детерминизм не является устойчивым понятием, поскольку он

подменяет собой реальные социальные, политические и экономические интенции, или случайную автономность изобретения, или абстрактную человеческую сущность. Вильяме рассматривает различные детерминистские модели, которые отражают отношение технологии к обществу, особое место уделяя критике концепции Маклюэна, которая была очень популярна в 1960-е гг. Вильяме отрицает не-исторический, формалистский подход Маклюэна к медиа как манифестации психических, а не социальных процессов. Вильяме отвергал утверждение Маклюэна «медиа и есть сообщение», которое легитимизировало существующие медиа, и доказывал, что различные социальные модели («глобальная деревня», «ретрибализация») были проекциями внутренних формальных свойств медиа и не отражали воздействия властной динамики, социальных взаимоотношений и институциональных

The Fontana Dictionary of Modern Thinkers. L., 1983. P. 500.

238

практик. Для Вильямса маклюэнизм, должно быть, представлял самое худшее из возможных направлений в исследованиях коммуникаций: он продолжал критику теории Маклюэна даже в начале 1980-х гг., когда маклюэнизм уже прошел свой пик. Но Вильяме сознавал, что маклюэнизм — это всего лишь один из вариантов технологического детерминизма. Если маклюэновский вариант технологического детерминизма прославлял воздействие «глобальной деревни», другие авторы, используя ту же аргументацию, утверждали, что современные ме-диакоммуникации приведут к падению западной цивилизации. Корни культурного пессимизма глубоки, утверждал Вильяме, и связаны со страхами, причиной которых являлись изменения в технологии и воздействие новых технологий на традиционные формы культуры и коммуникации. Анализ этапов внедрения новой технологии показал, как протекает реакция паники. Вначале существуют просто предсказания, основанные на предрассудках относительно новых технологий; далее наступает фаза стабилизации, когда инновационные технологии уже абсорбированы и только вновь возникающие формы представляют собой некую угрозу. В то же время не ясно, сами ли по себе они столь пугающи. Так, некоторые люди содрогаются при упоминании о кабельном телевидении, но, конечно, дело не в кабеле, а в той низкопробной продукции, которая транслируется по кабельному телевидению. Этот тип неприятия новых технологий основан на контрасте между культурой меньшинства, или высокой культурой, и культурой массовых коммуникаций, которая создавалась и развивалась при появлении новых культурных технологий. По мнению Вильямса, люди оказывают сопротивление новым технологиям не из-за самих технологий. На самом деле, это сопротивление вызвано угрозой уничтожения, изменения существующих форм культурного авторитета, которую несут с собой новые формы коммуникации. Вильяме приписывает эту позицию культурного пессимизма интеллектуалам. Самое худшее в этой логике — то, что она исключает возможность альтернативы, поскольку изменения в культурных вкусах, обусловленные новыми технологиями, угрожают самим культурным институтам, через которые интеллектуалы и другие арбитры культуры меньшинства получают власть и престиж. Поэтому альтернативное будущее явно представляет угрозу их привилегиям и они всегда стоят на стороне прошлого.

239

В «Телевидении» Вильяме рассматривает всю область воздействий массмедиа и их анализа в исследовательской традиции, причем рассматривает это как своего рода ответвление технологического детерминизма, притязания которого на научную истину и подлежащие им методологические принципы нуждаются в исследовании. Так, по мнению ученого, исследования по воздействию насилия в медиа на человеческое поведение основаны на предположении, что общество находит насилие нежеланным и противоположным нормальным способам поведения. «Но, — пишет Вильяме, — вполне ясно, что, если мы посмотрим на реальное общество, это не так!». В реальности одни акты насилия считаются криминальными, например студенческие протесты или грабежи, а другие санкционированы и поощряемы как нормальное поведение, к примеру поведение солдат на войне или действия полицейских, направленные против преступников, причем зачастую «справедливость» таких актов определяется субъектами, производящими культурный текст, в то время как с другой точки зрения это может рассматриваться как неоправданное насилие. В этом смысле, заключает Вильяме, исследования влияния массмедиа должны рассматривать общепринятые

нормы, относительно которых измеряется девиантность. В противоположность исследованиям влияния массмедиа и всем концепциям технологического детерминизма он утверждает, что технологии, включая коммуникационные и прежде всего телевидение, «одновременно являются интенцией и воздействием определенного социального порядка»². При этом необходимо рассмотреть отношение между интенцией и воздействием, особенно архитектуру медиа как социального института, его планирование, основы других типов технократических институциональных форм.

Существующие институциональные модели не взаимоисключают друг друга, они «смешаны» в различных национальных системах медиа. Каков бы ни был социокультурный контекст вещания, экономические и политические цели направляют использование и развитие его технологий. Формирование разных систем вещания обусловлено не внутренними свойствами медиа и не тем, что они выражают более крупные социальные потребности, а тем, что они

¹ Williams R. Communications. P. 122.

² Ibid. P. 128.

240

являются результатом определенного политического и экономического выбора, причем институты вещания не просто основаны на принципе коммерциализации и политике правящей элиты, но и укоренены в серьезных социальных напряжениях между конфликтующими идеалами и практиками. Поэтому изучение социального смысла и значимости телевидения следует проводить в более широком контексте социального бытия в целом. Позицию Вил фа-ямса можно назвать социологической.

Среди различных инстанций телевизионного опыта наиболее связанным с институциональным аспектом представляется процесс производства текстов телевидения. Институциональная природа медиа проявляется в том, что медиа переводит феномен массового одновременного чтения газеты или журнала или просмотра ТВ-программ в товар, который может быть продан рекламодателям. Вильяме относит истоки современных моделей вещания, актуализированных в эпоху радикализованного модерна (по определению Э. Гидденса), постиндустриализма, информационного общества, к социальным изменениям эпохи индустриализации и урбанизации. Именно в это время возникает, по определению Вильяме, феномен мобильной приватизации — парадоксальное сочетание глобальной мобильности человека и его стремления к созданию своего интимного мира, причем телевизионный опыт наиболее ярко выражает этот новый тип культуры.

Поскольку в телевизионном опыте присутствуют различные элементы сложной структуры субъективности современного человека и его фрагментированного культурного опыта, текстуальное пространство современных медиа представляет собой матрицу, в которой сосуществуют самые различные виды медиасообщений. Вильяме проводит классификацию телевизионных жанров. Несмотря на то что в структуре и содержательной стороне жанров произошли значительные изменения за те почти 30 лет, которые прошли с момента написания книги, она служит и сейчас основой ряда современных исследований.

В модели тележанров Вильяме отражен сложный характер отношений между технологиями телевидения и формами культурной и социальной деятельности. Вильяме разделяет тележанры на две группы. Группа *A* характеризуется сочетанием и развитием ранних форм коммуникации (радио, газета, митинг,

241

театр, кино, стадион, доска объявлений, рекламная колонка); в случае их адаптации к новой технологии зачастую происходят важные качественные изменения. В эту группу входят комбинированные и адаптированные формы — новости, дискуссии, образовательные программы, телеспектакли, фильмы, эстрадные передачи, спортивные передачи, реклама, телеигры. Группу *B* составляют смешанные и новые телевизионные формы (они могут включать элементы ранних форм), такие как документальная драма, зрелищные образовательные программы, телевизионные дискуссии, тематические телепередачи, сериалы, передачи о телевидении. Многосерийные передачи Вильяме

подразделяет на две разновидности — сериал, т.е. повествование, разбитое на эпизоды (все «мыльные оперы»), и серия, в которой эпизоды имеют законченный характер, но объединены одним или несколькими действующими лицами (многочисленные примеры детективного жанра).

В последние годы проявляется тенденция к размыванию границ между жанрами, к взаимопроникновению их элементов, к смешению «реальных» и «фикциональных» событий, но при анализе значений и смыслов, заложенных в текстах медиа, необходимо разграничение форм (хотя сейчас оно в значительной мере условно). Поскольку оно представляет собой связку между областью производства текстов медиа, самими этими текстами и аудиторией, именно благодаря разграничению тексты заранее помещаются в определенные рубрики, «кодируются» определенным образом, т.е. предназначаются для «целевого» потребления. Конечно, в реальном процессе смыслопроизводства все гораздо сложнее, но жанровая структура в какой-то степени изоморфна структуре зрительского или читательского опыта и отражает его склонность выделять дискретные единицы из общего телевизионного «потока». С этой точки зрения предложенную Вильямсом классификацию вполне можно использовать в качестве операциональной модели при работе с текстами телевидения.

При огромном разнообразии телевизионные тексты имеют одну общую черту - самореференциальность. Вследствие того, что телевизионные тексты связаны многочисленными семантическими коннотациями друг с другом, создается впечатление, что мир телеэкрана — это и есть реальный мир со всей сложно-

242
стью его структур и подсистем. Все чаще процесс означивания телевизионных сообщений связан не с соотносением с «экстремедиальным» опытом зрителя, а с какой-либо другой областью телевизионного опыта: образы рекламы соотносятся с образами других тележанров, которые в свою очередь «кормятся» на образах рекламы, «телеперсоны» становятся источником новостей, которые сами вращаются вокруг этих телеперсон. Область самореференциальности уже не ограничивается такими «рекреационными» жанрами, как телевикторина или ток-шоу, а переносится, например, на область политики, в частности предвыборных кампаний. Уже не говоря о том, что производители популярных рекламных роликов спонсируют ту или иную рекламную программу кандидатов, сам процесс выборов и обсуждения их результатов превращается в своеобразное телешоу, где присутствуют «телеперсоны» из самых различных сфер медиареальности, смешанных в одном пространстве экрана.

Столь заметная в современном телевидении интертекстуальность возникла не сразу, и мы нередко сталкиваемся с тем, что жанровая определенность, характерная для телевещания еще 30 лет назад, не соответствует характеру передачи, помещенной в той или иной рубрике. Это объясняется тем, что большинство существующих в наше время тележанров сформировалось в 1960— 1970-е гг. (когда Вильяме создавал свою классификацию) и за несколько десятилетий они стереотипизировались, а новые виды телепрограмм часто просто инкорпорировались в старые жанры, что изменило их характер. Особенно заметен разрыв между содержательной стороной программ и «рубриками» телевизионной сетки в отечественном телевидении, где вплоть до 1980-х гг. сохранялась жанровая структура, обусловленная особенностями идеологической роли медиа в советском обществе как средства пропаганды; в послеперестроечный период в отечественные медиа были перенесены (зачастую механически, с использованием лингвистических калек) все виды и жанры как европейских, так и американских медиа. Отсюда изобилие заимствованных жанров на нашем экране, что отражается и в терминологии (ток-шоу, гейм-шоу, дог-шоу, ситком и т.д.), и в содержании передач, нередко буквально переведенных с передачи-оригинала («Поле чудес», «Куклы» и др.).

243

§ 3. Телевидение в контексте структурализма и семиотики

Если Р. Вильяме рассматривает телевидение как часть коммуникационных систем, то представители семиотического направления в культуре анализируют его как одну из «слож-

ных знаковых систем, при помощи которых мы ощущаем и познаем мир... как постоянно меняющуюся точку изменения этих систем. Телевидение конструирует репрезентации мира на основе сложного набора условностей»¹. Согласно Д. Беллу, выделявшему культуру из других форм социальной жизни на основе ее определения как области значений², семиотический подход наиболее полно раскрывает культурную специфику телевидения. Рассмотрение текстов и сообщений массмедиа не как независимых объектов, а как символических структур, культурных кодов дает возможность понять не только смыслы, заложенные в них интенционально, но и их способность к означиванию предметов и действий и их роль в создании человеческого универсума. Этим объясняется большое внимание, которое в современных исследованиях массмедиа уделяется семиотическому аспекту передаваемых сообщений, анализу сигнифицирующих практик. В этом случае «текст» медиа рассматривается не как имеющий определенное фиксированное значение, а как «открытое» семиотическое пространство, наполненное множеством смыслов, которые реализуются при их «прочтении» зрителем. Возникающий смысл зависит от многих факторов: личного опыта зрителя, его социокультурной идентичности, контекста просмотра передачи, положения передачи в сетке вещания. Таким образом, просмотр передачи является и процессом ее означивания.

При подходе к сообщению медиа как к тексту возникает необходимость проанализировать структуры самого текста и спосрбы его «прочтения» аудиторией. Среди этих проблем детально разработанных в различных гуманитарных дисциплинах, можно выделить следующие основные группы: О телевизионный текст как семиотическое пространство;

¹ Allen R. C. Talkirtg about Television // Channels of Discourse. Chapel Hill, 1987.

² БеллД. Грядущее постиндустриальное общество. С. XXLI.

244

О структура текста медиа и механизмы смыслообразования; О культурные коды, инскрибированные в текстах медиа; О чтение текстов и процесс сигнификации.

В структурализме и семиотике особое внимание уделяется проблеме прочтения текста читателем (или зрителем). Здесь понятие «текст» трактуется очень широко. Тексты сконструированы из вкладов и самого текста, и читателя. Значение лежит на пересечении текста и читателя. Многообразные значения порождаются из текстов как результат взаимодействия текстуальных факторов (например, разрывы в тексте) и читательских факторов (дополнительное знание или информация).

Медиум текста влияет на природу взаимодействия индивида и текста. Когда написанные тексты сопровождаются иллюстрациями (книги с картинками) или их читают вслух, или представляют визуально (в кино), читателю (зрителю) даются разные ключи для конструирования рассказа.

Внимание к различию типов означивания разными группами читателей или зрителей, неожиданность различных прочтений позволяет расширить семантическое поле текста. Внимание к «другому» способу прочтения было впервые уделено представительницами феминизма, которые заметили неоднозначность прочтения литературных текстов мужчинами и женщинами. В своем известном исследовании «Сексуальная политика» К. Миллет пытается «отодвинуть читателя с той позиции, кото-• рую он долго занимал, и заставить его взглянуть на жизнь и литературу под новым углом»¹.

Мы всегда исходим из того, что существует некоторая прямая связь между языком и миром. Отношение слова и его референта, предмета, с которым мы его соотносим, является для нас ясным, прозрачным. Но мир не так прост. Развитие медиа, особенно быстрое в XIX в., привело к пересмотру картины коммуникации и созданию новых концепций отношения языка и реальности. Немецкий философ Г. Фреге разрабатывал проблему смысла и значения в языке, а американский философ Ч. Пирс создал теорию, согласно которой все знаки, основанные на фонетическом алфавите или на идеограмматической системе, приобретали значение в человеческом разуме. Для Пирса сигнификация в живописи

См.: Heilbrun C. Millet's Sexual Politics: A Year Later//Aphra, 1971. № 2. P. 39.

245

была столь же значима, как и слова. Алфавит, фотографии, речь, картины — все это в равной мере знаки, которые замешают что-то совершенно отличное. Пирс и Фреге сформулировали два основных подхода к исследованию языка с точки зрения знаков и значений.

Технологическая модель проекта, созданная Ф. де Соссюром, использовалась семиотиками вплоть до, появления фундаментального исследования У. Эко «Семиотика» (1976). Эко, отказавшись от традиционной тройной схемы лингвистики — фонетика, лексика, синтаксис, — стремился показать, что коды (ключевые понятия), с помощью которых мы превращаем звуки слов в интеллигибельный дискурс, операционально более похожи на элементарные частицы, чем на механические принципы словаря и грамматики. Обычно считается, что код устанавливает эквивалентность между элементами двух систем, соотнося термины или цепочки единиц друг с другом, как, например, в чтении. Эко показывает, каким образом можно провести эту трансформацию во всех сигнифицирующих обстоятельствах. Для этого необходимы свобода и гибкость систематического взгляда на значения как на бомбардирующие друг друга в семантическом пространстве, подобно тому как электроны бомбардируют друг друга в пространстве атома.

Код не является естественным состоянием глобального семантического универсума или стабильной структуры, имеющей комплекс связей и ответвлений в каждом семиотическом процессе. Эко иллюстрирует это положение следующим примером: если коробку с намагниченными шариками встряхнуть, то образуется система притяжений и отталкиваний, где одни шарики притягиваются друг к другу, а другие отталкиваются. Семантика одновременно консервирует старые значения и вводит радикально новые с каждым новым предложением или образом. Эко отвергает дерево-диаграмму, которая приводится в учебниках лингвистики, и ведет значение по множеству отдельных «тропинок». Денотативный маркер, т.е. первичное значение, может быть очень недолговечным, в то время как коннотативный маркер - ассоциативное значение может быть устойчиво укоренено в социальной условности. Эко, отрицая взгляд известного американского лингвиста и философа Н. Хомского, согласно которому такой код встроен во внутреннюю структуру человеческого мозга, считает, что «намагничивание шариков» значения является чисто культурным, преходящим и поэтому историческим процессом.

246

Семиотика работает с тем, что она может получить на открытом рынке, — над книгами, фильмами, телепрограммами, газетами, показывая внутреннюю машинерию работы их содержания. В семиотическом анализе текстов массмедиа за основную единицу исследования принимается знак - наименьшая значимая единица анализируемого сообщения. По определению Эко, «знак — это все, что на основе ранее установленной социальной условности может рассматриваться как стоящее на месте чего-то другого»¹. Знаки, используемые в массмедиа, имеют свою специфику. Для ее определения вновь обратимся к семиотической теории Ч. Пирса, который выделял три категории знаков: 1) символические — используемые в языке, здесь отношение между означающим и означаемым носит произвольный характер, является продуктом социокультурной условности; 2) иконические - выделяются -на основе сходства означаемого и означающего; 3) индексические — предполагают наличие связи между означаемым и означающим как их соприсутствия в какой-то момент времени (подобно дыму и огню)². При изучении текстов медиа, в особенности телевидения, учитывать специфику означивания: означающие, представленные на экране, связаны с означаемыми условным способом (символические знаки), но внешне они могут напоминать иконические знаки, как, например, в новостях, которые мы часто воспринимаем как чисто визуальную репрезентацию¹ реальных событий. Однако новости уже структурированы производителем, репрезентированные факты воспринимаются через медиацию дикторского текста, их фрагменты отобраны, камера оператора используется с определенной позиции, комментатор акцентирует тот или иной аспект, в поток новостей вклиниваются рекламные паузы, а зритель волен интерпретировать новостную программу по-своему, выделяя релевантные для него моменты и пренебрегая другими. Поэтому знаковая природа телевидения и медиа вообще при их видимой иконичности носит не отражающий характер, а символический и должна рассматриваться наряду с другими символическими системами.

¹ Eco U. A Theory of Semiotics. Bloomington, 1967.

² См.: The Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Cambridge, Mass., 1931. Vol.1. Sec. 339.

В семиотическом анализе одной из важнейших характеристик телевидения является одновременное использование многих каналов коммуникации, которое заметно во всех видах и жанрах телевидения, но особенно в такой типичной для него продукции, как реклама и сериал. В связи с этим Эко отмечает низкий эстетический статус телевидения, обусловленный спецификой серийного производства, высокой степенью повторяемости звуковых и образных рядов, а также отдельных сегментов.

Распространено мнение, что СМИ являются проводниками заданных властными структурами идей в целях их индоктринации и манипуляции. В рамках концепции «доминантной идеологии» СМИ рассматриваются только как «средства», проводник, медиатор. Это вполне справедливо по отношению к «закрытым», тоталитарным обществам.

В последнее время медиа рассматриваются как свободная зона производства значений, где осуществляются сложные взаимодействия различных уровней социально-экономической иерархии, которые и определяют тип интерпретации. Известный британский исследователь современной культуры С. Холл выделяет интерпретации трех основных типов: 1) доминантную, при которой зритель принимает превалирующую идеологическую структуру; 2) оппозиционную, отвергающую основные аспекты этой структуры; 3) негоцированную, создающую своего рода личностный синтез¹.

Взгляд на аудиторию как на активного субъекта процесса производства значений лежит в основе теории полисемичности телевизионных текстов Дж. Фиске, который утверждает, что эта полисемичность непосредственно связана с разнообразными конфигурациями зрителей. В таком случае телевидение становится областью сопротивления властным стратегиям доминирующих групп². Фиске не ограничивает свою концепцию только «фикциональными» программами, а считает, что новости также подвержены интерпретации. Это во многом связано с изменением характера современных новостных программ, которые не столько объективно отражают реальность, сколько конституируют ее как медиасобытие.

¹ См.: St. Halletal. (eds). Culture, Media, Language. L., 1980.

² Fiske J. Television Culture. L., 1987.

248

§ 4. Постмодернизм и видеокультура

Как и кино, телевидение и видео являются медиа популярной культуры, которые используют средства технологического воспроизводства. С точки зрения культуры, они воплощают переход через модернистский нарратив индивидуального художника, стремящегося трансформировать особый, частный, физический медиум. Для творчества культурного модернизма характерны уникальность, постоянство, трансцендентность, трансформация материала художником. В таких репродуцируемых видах искусства, как фильм и видео, эти качества уступили место плюрализму, преходящести и анонимности. В то же время фильм и видео обеспечили появление нового радикального стимула, о чем свидетельствует возникновение авангардистского видеоарта. Современные телевидение, видео и фильм включают два мира — массовой культуры и авангардной культуры меньшинства.

Видеокультура — это пространство особо интенсивного способа, которым проявляется постмодернистская дихотомия между деструктивными стратегиями авангарда и процессами, посредством которых эти стратегии поглощаются и нейтрализуются. «Сама привычность, знакомость телевидения, его глобальная распространенность как в производстве, так и в потреблении ставят вопрос о трансгрессии и инкорпорации с такой настойчивостью»¹.

Объяснение постмодернистского телевидения и видео принимает две формы, соответствующие трансгрессивной и ин-корпоративной гипотезам.

Первая форма стремится идентифицировать постмодернистские черты в телевидении или находить прогрессивные возможности в постмодернистских видеотекстах. Так, Дж. Вайер контрастирует «доминантный» образ телевидения, т.е. трансляцию, передачу реальных событий в реальном времени зрителю — без явной подборки, монтажа, выборки, контроля или медиации, и постмодернистский модус телевидения, который свободно осознает игру идеального означающего, не претендуя на передачу реального².

¹ Connor S. Postmodernist Culture. Oxford, UK; Cambridge, Mass., 1997. P. 182.

² См.: Wyver J. Television and Postmodernism // Postmodernism: ICA Documents 5. L., 1986. P. 82.

249

Теоретики постмодернизма нередко рассматривают такую телевизионную форму, как

видеоклип рока. Э. Каплан посвятила книгу анализу музыкального ТВ (МТВ). В определенном смысле все поле современной рок-музыки является постмодернистским. Каплан стремится охарактеризовать продукцию МТВ в целом, поскольку МТВ «сознательно производит переработку всей истории рок-музыки», и строит стилистическую хронологию рок-музыки через ее видеоклипы. Она подразделяет музыкальные видеоклипы на пять видов: романтический, социально значимый, нигилистический, классический, постмодернистский¹, проводя элементарные различия по содержанию и теме. Так, романтический видеоклип полагается на нарратив, на тему потери и воссоединения, а также проекции нормальных сексуальных отношений. Романтический видеоклип происходит от коммерциализированного «мягкого» рока 1960-х гг.; социально значимому, который Каплан называет модернистским, дали жизнь художники 1960-х и 1970-х гг., которые были в оппозиции к установленным ценностям; нигилистический происходит от «тяжелого металла», доминировавшего в 1970-х гг. Постмодернистская музыка характеризуется не столько каким-то частным идентифицирующим стилем, сколько постоянным умножением стилей, которые теперь проецируются как набор возможностей для производства новых текстов.

Элементы рок-видео проникли в рекламу, публичные зрелища, даже в политические кампании (достаточно вспомнить «Голосуй или проиграешь»). Сила этого мощного, хотя и игривого постмодернистского искусства заключается в том процессе, который воплощают, отражают и поощряют музыкальные видеоклипы, а именно: «постоянное воссоздание неустойчивого Я»². Эта тема является общей для многих исследований современного рок-видео, но редко рассматривается вопрос об «изоляции» этих, на первый взгляд прогрессивных, целей от очевидных банальностей и стереотипизации внутри рок-видео, а также от форм самой грубой коммерциализации.

Наиболее полный анализ постмодернистского видео дает теоретик постмодернизма Ф.

Джеймисон. Для него видео и телеви-

¹ См.: *Kaplan E.A. Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism and Popular Culture.* L.; N.Y., 1987. P. 135.

² *Aufderheide P. The Look of the Sound // Watching Television.* N.Y., 1986. P. 135.

250

дение представляют вызов не только гегемонии модернистской эстетической модели, но и современной тенденции доминирования языка и концептуальных инструментов, связанных с лингвистикой и семиотикой. Центральным для Джеймисона является утверждение абсолютной ассимиляции смотрящего субъекта в механическую структуру медиума видео. Под этим он подразумевает следующее: если другие медиа-репрезентации — роман или фильм — связаны с продуцированием эффекта реального времени, телевидение искажает его укорачиванием, телескопированием, расширением, варьированием фокуса и т.д., то видео, или по крайней мере ненарративное авангардное видео, как бы заключает зрителя в видеовремя, которое есть нечто большее, чем реальное время, которое движется к своему концу. Джеймисон рассматривает авангардное видео как форму видео на коммерческом телевидении, которое действительно подражает фильму в продуцировании нарративных эффектов, но является его странным незаконным потомком. Джеймисон объясняет это не тем, что коммерческое телевидение подражает другим темпоральным визуальным медиа, а способом, которым такое телевидение продуцирует впечатление фикционального времени.

Последствием революционного отказа от измерения фикционального времени для Джеймисона является искусство без границ, которое характеризуется в терминах, предложенных Р. Вильямсом, не как сочетание отдельных элементов, но как тотальный поток без прерывов и различий. Джеймисон использует этот термин, чтобы определить некоторое свойство авангардного видеотекста, который представляется как своего рода чистая и пустая длительность, а не модернистское произведение, которое взвешивает и переформулирует опыт времени. Даже для того чтобы выбрать один из этих исчезающих фрагментов для анализа, нужно «совершить акт теоретического насилия»¹. Исследование и анализ текстов телевидения требуют изоляции отдельных частей, и результаты не могут продемонстрировать или объяснить факт тотального потока. Джеймисон скептически относится к анализу такого рода, поскольку предмет исследования

¹ См.: *Jameson F. Reading without Interpretation: Post-Modernism and the Video-Text // The Linguistics of Writing.* Manchester, 1987. P. 208.

251

ускользает от его теории и единственно приемлемым становится анализ частных видеотекстов. Объяснение Джеймсона свидетельствует о возобновляющейся борьбе внутри теории современных постмодернистских форм. «Теории современной культуры, — пишет исследователь постмодернистской культуры С. Коннор, — показывают двойственную тенденцию: уничтожить разрыв между элитарной (высокой) и массовой (популярной) культурой и в то же время создать лексикон культурной субверсии и деконструкции, которая частично наследована от модернистской культуры и ее авангардных теоретиков»¹.

Стремление «реабилитировать» массовую культуру особенно наглядно проявляется в случае анализа ТВ, в котором тривиализируется любая культурная инновация. Теория культуры, по мнению Джеймсона и его последователей, в этом случае «должна научиться приспособляться к разнообразию современных электронных медиа и способам их восприятия»².

Наиболее крупный теоретик в области постмодернистской культуры, концепция которого сильно повлияла на исследования телевидения, кино и видео, — Ж. Бодрийяр. В своей работе «Экстаз коммуникации» он пишет о телевидении как особой культурной форме, но главное — использует телевидение и его технологии как метафору для режима симуляции в современных западных культурах³, претерпевших в части социальной жизни фундаментальную трансформацию. Если предыдущие эпохи требовали и воспроизводили набор связанных и эквивалентных контрастов между частной и публичной жизнью, между субъективным Я и объективным миром, то в наше время эти отношения нейтрализованы таким образом, что понятие личности как проецирующее себя на объекты, создающее отношение обладания (как в случае статусных символов, домов, машин и т.д.) уступило место плоской взаимозаменяемой эквивалентности субъекта и объекта. Телевизионный экран или монитор компьютера нельзя рассматривать просто как объект. Экранная жизнь пересекается с нашими желаниями и репрезентациями и становится воплощенной формой наших психических

¹ Connor S. Postmodernist Culture. P.190.

² Ibid.

³ См.: Baudrillard J. The Ecstasy of Communication // Postmodern Culture. L.; Sydney, 1985.

миров. Все, что происходит на экране, происходит не на нем и не в зрителе, а в каком-то сложном виртуальном пространстве между ними.

Этот процесс завершает нейтрализацию другой оппозиции — между невидимым миром чувств и фантазий и видимым миром публичных репрезентаций. Чистый объем репрезентации в фильме, видео или рекламе и выставляемое напоказ расширение информации не только угрожают связанности, целостности частного мира, говорит Бодрийяр, они, по сути дела, отменяют само различие между частным и публичным. Точно так же, как частные миры реальных индивидов постоянно нарушаются телевидением, с мультипликацией интимных исследований частной жизни и их документированием частный мир начинает быть населенным публичным миром исторических событий, которые теперь делаются доступными мгновенно в каждом доме при помощи телевидения. Достаточно обратиться к технике прямого несмонтированного репортажа с места событий. Наиболее типичным для этой ситуации является взрыв «видимости», доходящий до избытка, до момента, который Бодрийяр называет «непристойностью». «Непристойность начинается именно тогда, когда нет больше зрелища, нет больше сцены, когда все становится прозрачностью, непосредственной видимостью, когда все выставляется на резкий свет информации и коммуникации»¹. В этой ситуации вряд ли можно говорить о том, что мы отчуждены от массмедиа, поскольку такое отчуждение потребовало бы восстановления определенной структуры мышления, включая четкое различие между аутентичным индивидуальным существованием и неаутентичным ложным сознанием, что невозможно в ситуации этого взрыва видимости. Человек не может быть неправильно репрезентирован или неправильно понимать себя в ситуации, в которой не существует больше ничего позитивного или негативного, кроме лихорадочного производства знаков, еще большего количества значений, экстаза коммуникации. Преодолевается не только отчуждение, но и, сама идея репрессии, так как с крушением идеи частного Я больше нечего подавлять, нет пространства, в котором можно было бы подавлять его. Это уже не

¹ Baudrillard J. The Ecstasy of Communication // Postmodern Culture. L.; Sydney, 1985. P. 130.

традиционная непристойность того, что скрыто, репрессировано, запрещено или неясно. Наоборот, как говорит Бодрийяр, это непристойность видимого, слишком видимого, того, которое уже больше не имеет никакого секрета, того, что полностью растворяется в информации и коммуникации¹.

В этой ситуации меньше всего можно говорить о различии между частным постмодернистским текстом и его непостмодернистским контекстом. Сам Бодрийяр не использует термин «постмодернизм», но телевидение является репрезентативной частью постмодернистской сцены симуляции, экстаза и непристойности. Даже эссе «Экстаз коммуникации» не оставляет реальной возможности различить внутри унифицированного поля постмодернистских коммуникаций различные, возможно даже прогрессивные, формы постмодернистского культурного воздействия. Этот вид тотализирующего видения является общим для многих приверженцев Бодрийяра и часто выражается в дискуссиях по проблемам телевидения.

Примером может служить работа канадских социологов А. Крокера и Д. Кука, для которых телевидение - это в буквальном смысле «реальный мир постмодернистской культуры, общества и экономики, реальной популярной культуры, которая стремится вперед, движимая экстазом и разложением непристойного зрелища»². Таким образом, все, что не подвержено онтологическому тесту процессирования через телевизор, становится периферийным для основных тенденций современности. С одной стороны, от телевидения отказываются вообще, поскольку оно является орудием угнетения и интеллектуальной депривации, трансформирует реальных индивидов в пассивные, хотя и совершенно функционирующие медиамшины, путем имплантирования симулированной, электронно управляемой и технократически контролируемой идентичности. Под воздействием телевидения социальные группы деградировали, превращаясь в аморфные «упакованные» группы и становясь заложниками кризисных настроений медиа. Эти группы существуют не в какой-то социальной форме, а в форме статистических, числовых показа-

¹ См.: *Baudrillard J.* Op. cit. P. 131.

² *Kroker A., Cook D.* The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-Aesthetics. N.Y.: 1986. P. 268. 254

телей на табло рейтингов. Телевидение заменяет мир опыта на мир плоских образов. С другой стороны, для этих авторов постмодернистское телевидение не представляет собой ни «субверсивного» растворения культурных, эстетических норм, которое уничтожает сложившиеся стереотипы в области видеокультуры, ни «прогрессивного» переписывания классических реалистических видеотекстов. Это скорее последний момент перед тем, как наша культура исчезнет в абсолютном, тотальном господстве имиджа. Этот момент является одновременно моментом экстаза и разложения, компенсации ускользающей реальности, которая всегда обладает властью зрелищности. У Крокера и Кука нет решения проблемы, возникающей в этой ситуации. Остается лишь переживать за потерянный и воображаемый старый мир и броситься в море зрелищ, которые они сами презирают.

Работа канадских исследователей, возможно, одна из крайних форм постмодернистской теории культуры, которая развивается в направлении детализированного, стремящегося включить все без исключения нарративы. Способность подробно объяснять «полную» инверсию, «симуляцию», «сателлизацию» социальной и культурной жизни дает этой теории силу и престиж, даже если она является просто эхом расширения и глобализации технологической культуры. Но этим же она отличается от другого важнейшего аспекта постмодернистской теории, которая утверждает различие, множественность и отсутствие центра.

Все три направления исследований телевидения как культурной формы, рассмотренные выше, несмотря на их несхожесть, перекликаются друг с другом и часто используют термины и концепты, выработанные в определенной исследовательской традиции, наделяя их новыми смыслами. Так, понятие «поток» Вильямса в постмодернистских исследованиях используется в смысле его «тотализации», что создает образ постмодернистской видеокультуры.

Семиотическими понятиями проникнуты многие дискурсы постмодернизма и постструктурализма. То внимание, которое уделяют телевидению серьезные исследователи

современной культуры, является симптомом одного из важнейших феноменов современной культуры — сближения сфер массовой и элитарной культуры, которое видимым образом происходит на телеэкране. Пути этого сближения неоднозначны и разнообразны, а взаимопроникновение различных

255

пластов культуры свидетельствует о сложности структуры современного культурного пространства. Эта сложность требует плюрализма подходов в теоретическом осмыслении телевизионного опыта, который одновременно является и частью повседневности, знакомой и привычной, и пространством теоретического обсуждения самых сложных явлений современной культуры.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Раскройте роль телевидения в современной культуре и обществе.
2. Объясните понятие потока, введенное Р. Вильямсом, как принципа организации материала на телевидении.
3. Каково соотношение технологии и культуры в современных электронных медиа (по Р. Вильямсу)?
4. Расскажите о классификации телевизионных жанров Р. Вильямса и обоснуйте возможность применения этой классификации к современному телевидению.
5. В чем состоит суть семиотического подхода к анализу телевидения?
6. Каковы теоретические истоки семиотического анализа телевидения?
7. Раскройте место анализа массмедиа в постмодернистской теории.
8. Проанализируйте видеоклип как вид постмодернистской видеокультуры.
9. Расскажите о концепции роли массмедиа в современном обществе Ж. Бодрийера.

ЛИТЕРАТУРА

- Борее В.Ю., Коваленко А.В.* Культура и массовая коммуникация. М., 1986.
Вачнадзе Г. Всемирное телевидение. М., 1989.
Ильин И. Постмодернизм. От истоков до конца столетия. М., 1998.
Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996.
Кукаркина А.В. По ту сторону расцвета. М., 1981.
Кукаркина А.В. Буржуазная массовая культура. М., 1985.
Культурология. XX век: Словарь. СПб., 1997.
Оганов Г. TV по-американски. М., 1985.
Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М., 1997.
Шапинская Е.Н., Шапинский В.А. Молодежное телевидение на пороге XXI века: проблемы, теории, пути изучения. М., 2000.
Шапинский В.А. Массмедиа на пороге XXI века: теории, проблемы и подходы // Полигнозис. 1998. № 4.
Шестаков В. Мифология XX века. М., 1988.

ГЛАВА 8

ФОРМИРОВАНИЕ «МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ» И ЕЕ СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ СПЕЦИФИКА

§ 1. Литературоведческие и социологические подходы к феномену массовой литературы

Термин «массовая литература» в литературоведении понимается как многозначный, имеющий несколько синонимов: популярная, тривиальная, бульварная, паралитература и др.; «традиционно этим термином обозначают: ценностный «низ» литературной иерархии - произведения, относимые к маргинальной сфере общепризнанной литературы, отвергаемые как китч, псевдолитература»¹.

Возникновение этого понятия - следствие развития теорий «массового общества», «массовой культуры». Утвердившееся в филологии под влиянием концепций «массового общества» (в той его интерпретации, которая представлена у Х. Орте-ги-и-Гассета, К. Ясперса²), отнесение «массовой литературы» к «низу» литературной иерархии, противопоставление ее «высокой» литературе для элиты общества, определение ее как «бульварная ^литература», «псевдолитература» носят отчетливо выраженный негативно-оценочный характер. Его основу

составляет эстетический фактор - сопоставление художественных достижений «высокой» литературы и сомнительного эстетического уровня произведений «массовой литературы». Постмодернизм вносит новый аксиологический акцент в интерпретацию «массовой литературы». Очень точно постмодернистский взгляд на литературу выражается в теории интертек-

¹ Мельников НГ. Массовая литература // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Нлколкжин. М., 2001. С. 514.

»/f²OP'«ега-и-ГассетX.Босстате масс // Ортега-и-Гассет X. Избранные труды. М., 1997. С. 43-163; Ясперс К. Истоки истории и ее цель // Ясперс К. Смысл и назначение истории. 2-е изд. М., 1994. С. 28-286

257

стуальности. Само понятие «интертекстуальность» было введено в 1967 г. Ю. Кристевой¹, на которую решающее влияние оказало знакомство с работой М. Бахтина «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (1924)².

Бахтинская идея «диалога» была понята французской исследовательницей как диалог текстов, как порождение нового текста из «кирпичиков» старых текстов. Если согласится с этой точкой зрения, то любую литературу (а не только «массовую») нельзя назвать чем-то новым. Сходно мыслит и один из столпов французского постструктурализма Ролан Барт. В статье «Смерть автора» (1968) он утверждал, что эпоха авторской литературы прошла— Малларме, Пруст, сюрреалисты изменили лицо литературы:

Удаление автора... - это не просто исторический факт или эффект письма: им до основания преобразуется весь современный текст, или, что то же самое, ныне текст создается и читается таким образом, что автор на всех уровнях его устраняется... <Отныне> текст сложен из множества разных видов письма, происходящих из различных культур и вступающих друг с другом в отношения диалога, пародии, спора, однако вся эта множественность фокусируется в определенной точке, которой является не автор, а читатель. Читатель — это то пространство, где запечатлеваются все до единой цитаты, из которых слагается письмо; текст обретает единство не в происхождении своем, а в предназначении, только предназначение это не личный адрес; читатель — это человек без истории, без биографии, без психологии, он всего • лишь *некто*, сводящий воедино все штрихи, что образуют письменный текст. <...> Теперь мы знаем: чтобы обеспечить письму будущее, нужно опрокинуть миф о нем — рождение читателя приходится оплачивать смертью автора³.

Нетрудно заметить, что постмодернисты приписывают всей литературе (Кристева) или, по крайней мере, всей литературе XX в. (Барт) свойства «массовой литературы»: вторичность и определяющую роль читателя.

¹ Kristeva J. Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman // Critique. 1967. № 23. P. 438-465.

² Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 26-89.

³ Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 387, 390, 391.

258

В рамках социологии культуры понятие «массовая литература» перестает быть негативным концептом (как у последователей Ортеги-и-Гассета и Ясперса) или ассоциироваться с позитивной программой дальнейшего развития литературы (как у ряда постмодернистов) и приобретает характер объективно-научного термина. С точки зрения социологии, к «массовой литературе» должны быть отнесены все произведения, получившие массовое распространение, читаемые большими массами людей вне зависимости от художественных достоинств и особенностей произведений. Социология культуры исходит из признания того, что никакое художественное явление не может получить массового распространения, если оно не удовлетворяет определенным человеческим потребностям, и объясняет позднее развитие «массовой литературы» не только недавним появлением «массового общества», но и социологической спецификой литературы как вида искусства. В этом случае стирается грань между «высокой» и «низовой» литературой, в определенном отношении они оказываются в равных условиях.

В отличие от других видов искусства литература с момента своего возникновения неразрывно связана с образованием. Ведь под литературой (лат. *literatura* — написанное, от лат. *littera* — буква) понимается совокупность текстов, зафиксированных в письменной форме. Поэтому на протяжении тысячелетий литература была одним из наименее доступных для широких масс видов искусств. Только религиозные тексты, произносившиеся священниками в храмах, и драматургические тексты, озвучивавшиеся актерами на сцене, могли быть известны большинству населения. Так, в театре Диониса в древних Афинах количество мест позволяло

собираться на спектакли практически всем жителям города. В представлениях средневековых мистерий в качестве актеров и зрителей также участвовали все горожане. Но собственно читателей литературных произведений никогда, вплоть до последнего времени, не могло быть много.

В ряде случаев это связано со спецификой письма. Так, чтобы прочесть обычную китайскую газету, нужно знать около 5 тыс. иероглифов. Но и большинство европейцев, которым для чтения достаточно знать несколько десятков букв, оставались неграмотными. При этом древнейшая из известных науке школ по обучению письменности возникла в Шумере около 3500 г. до н.э., в ан-

259

тичности прославились школы Пифагора, Платона, Аристотеля, до сих пор существует старейший университет — Карауинский (г. Фес, Марокко), где преподавание началось в 859 г., вслед за которым через большие промежутки времени появились Болонский (1088), Оксфордский (1167), Кембриджский (1284) и другие университеты. Однако образовательные центры прошлых веков, конечно, не могут сравниться с «State University» в Нью-Йорке, где обучается более 150 тыс. студентов. Впервые в истории обязательное образование было введено в Пруссии в 1819 г. — меньше двух веков назад. В Великобритании, одной из главных мировых держав, образование стало обязательным лишь в 1870 г. В большинстве стран введение всеобщего образования относится к еще более позднему времени.

Не менее важный социологический фактор — возможность массового знакомства с тем или иным произведением искусства. Книгопечатание в Европе возникло лишь в середине XV в. («Библия Гутенберга», 1454), тогда как древнейший образец его — Свиток Дхарани, или Сутра, найденный в фундаменте пагоды Полгук Са в Южной Корее, был отпечатан с деревянных досок не позже 704 г. н.э. Целые столетия тиражи изданий были небольшими. Только в XX в. стало возможно издавать произведения миллионными тиражами, сложилась мощная издательская индустрия.

Между тем живопись, танец, музыка, пение, театр, архитектура, устное народное словесное творчество были доступны для массового восприятия с момента своего возникновения в первобытном обществе, т.е. не меньше 40 тыс. лет назад. Эзотерические формы (для посвященных, для избранных) в этих искусствах возникали после тысячелетий развития в общедоступной форме.

Социологическое исследование явления «массовости», дополненное эстетическим критерием, позволяет выделить три ветви литературы, ставшей доступной массам: классика мировой литературы; «высокая мода» — значительные произведения современной читателю литературы, получившие широкое признание (в том числе благодаря рекламе, СМИ, престижным премиям, даже шумным скандалам и т.д.); особая разновидность литературного чтения, называемая «массовой литературой» в узком смысле слова.

Исследователь немецкого романтизма А. Михайлов использовал для этой последней разновидности термин «массовая бел-

260

летристика». Определяя специфику такой литературы, он отмечал, что для нее характерна «самотождественность текстов-процессов — именно того качества, которое сам процесс чтения обращает в нечто безусловно занимательное и доставляющее большое удовольствие, а результат чтения — в нечто бесплотно эфемерное». Такое чтение отвечает на потребность в вере и поэтому основано на «полнейшем и некритическом доверии читателя к тексту»¹. Тем самым исследователь подчеркнул в «массовой беллетристике» установку на читателя (а не на действительность, эстетический идеал или авторское самовыражение), что отделяет третью ветвь «массовой литературы» от первых двух. Михайлов указал и на ту форму, в которой проявляется установка на читателя, — занимательность. Употребляемый им, а также рядом других ученых термин «массовая беллетристика», хотя и содержит некоторый негативный оттенок, но в меньшей степени, чем его синонимы. Его удобно использовать для замены выражения «массовая литература в узком смысле слова» (что и сделано в дальнейшем изложении материала). Под «массовой литературой» дальше будет пониматься вся совокупность ветвей литературы, получившей широкое распространение, т.е. за ним сохранится социологическое значение.

Из специфического положения литературы среди других видов искусств вытекает несколько следствий: О при любой трактовке понятия «массовая литература» — это новое явление мировой культуры, ставшее реальностью только в обществе, в основном решившем проблему всеобщего образования и обеспечившем развитие книгопечатания; О у «массовой беллетристики» не могло быть оформившегося прообраза собственной эстетики и поэтики (в отличие от живописи, музыки и т. д.); эстетическая природа «массовой беллетристики» формировалась на основе переосмысления отдельных элементов литературной эстетики и поэтики в свете образцов развития массовых форм других искусств и фольклора; О исходя из этой эстетики и лежащей в ее основе «философии» заторами «массовой беллетристики» была построена определен-

¹ Михайлов А.В. О Людвиге Тике, авторе «Странствий Франца Штернбальда» // Л. Тик. Странствия Франца Штернбальда. М., 1987. С. 282-283.

261

ная «картина мира» (а не наоборот, как в истории литературы), которая поэтому выступает как своего рода игра с читателем по определенным условным правилам.

Не следует думать, что «массовая литература» существовала всегда. Специфические для «массовой беллетристики» развлекательная функция и, безусловно, доступность не были присущи литературе при ее возникновении и на ранних этапах развития. Античная формула «развлекая, поучать» относится не к литературе, а к театру и лишь впоследствии стала значимой для литературы. Диалоги Платона, казалось бы, построены так, чтобы придать глубоким и сложным мыслям Сократа доступную для массового читателя форму. Но на самом деле диалогичность, связь с драматической формой — неотъемлемая часть платоновского метода философствования. Точно так же «Метаморфозы» Апулея, где за экзотерической формой фривольного рассказа обнаруживается религиозная эзотерика, очевидно, были рассчитаны не на то, чтобы развлечь профанов, а дать посвященным пищу для углубления в тайное знание и для религиозных медитаций. Шире: восприятие древних мифов и мифологических сюжетов литературы как доступной формы представлений о мире — это модернизация культуры и сознания людей далекого прошлого. Во всех приведенных примерах недостаточно обосновано разделение произведения на пласты, один из которых делает доступным (или, наоборот, скрывает) другой, истинный. Это разделение еще не характерно и для средневековой культуры. Только произведения гуманистов, а затем просветителей — «Декамерон» Дж. Боккаччо, «Похвала Глупости» Эразма Роттердамского, «Гаргантюа и Пантагрюэль» Фр. Рабле, «Приключения Робинзона Крузо» Д. Дефо, «Путешествия Гулливера» Дж. Свифта, «Кандид» Вольтера — могут быть истолкованы исходя из стремления найти доступную для широкого читателя форму изложения гуманистических, просветительских идей (а иногда и для сокрытия их, как в финале «Похвалы Глупости», где речь идет о Божестве). Однако и в этом случае понятие «широкий читатель» значительно отличается от его смыслового наполнения сегодня.

Самым популярным произведением эпохи Возрождения признается «Декамерон» Джованни Боккаччо (1350—1353). Современный читатель, как правило, объясняет этот факт большим количеством фривольных сцен. Но следует учитывать, что это не

262

способ развлечь современного Боккаччо читателя: он таким образом воплотил важнейшую гуманистическую концепцию реабилитации плоти, противопоставленную идущей от Августина Блаженного средневековой концепции аскетизма.

Социологическое понимание термина «массовая литература» как произведений, читаемых большими группами людей, когда показателями являются число читателей и тираж изданий, заставляет обратиться к проблеме классики мировой литературы.

В истории культуры сформировались два подхода к решению этой проблемы. Первый подход основан на поиске объективных характеристик классики. Ориентиром здесь служило точное воплощение некоего канона или следование эталонным образцам. Так, античный философ-неоплатоник Ямвлих (III—IV вв.), анализируя «Дорифора» Поликлета, отмечал, что красота тела заключается в «симметрии частей». При этом подходе понятия «гармония», «симметрия», «национальные (общечеловеческие) ценности», «идеал» и др. в совокупности обрисовывали представление о классическом произведении. Классицисты утверждали, что

идеал универсален и воплощен в гармоничных произведениях античности, которым следует подражать, чтобы создать новые классические произведения. С этой точки зрения, искусство средних веков, трагедии Шекспира, памятники литературы Востока — просто варварство, незнание объективных, всеобщих законов классического искусства.

Второй подход связан с субъективным пониманием классики. Так, Стендаль в трактате «Расин и Шекспир» (1823-1825) утверждал, что классическое («классицизм») — это то, что доставляло «наибольшее наслаждение... прадедам»¹, это дань традиции, привычке, причем дурной: «Но вот что самое худшее: утверждать, что эти дурные привычки заложены в природе, для нас — вопрос тщеславия»².

Современный тезаурусный подход (тезаурус — вся совокупность знаний, представлений, ценностей, оценок субъекта, структурированная по основанию свое—чужое) отмечает, что классика: 1) соответствует центру тезауруса (наиболее «освоена»

¹ Стендаль. Расин и Шекспир // Стендаль. Собр. соч.: В 15 т. М., 1959. Т. 7. С. 26.

² Там же. С. 17

263

субъектом); 2) соответствует константам (наиболее устойчивым концептам); 3) обладает поэтому наибольшей силой структурирования (подобно идеалу) и ориентирования (подобно архетипу). Социологический подход добавляет еще один параметр классики применительно к литературе последних двух столетий — масштабность влияния на духовный мир больших масс людей. Классика, созданная до последних десятилетий XVIII в., как правило, приобрела этот параметр позже, когда она получила статус «массовой литературы» в социологическом смысле. Возникновение такой «массовой литературы» справедливо связывать с предромантизмом и романтизмом. Ортега-и-Гассет в этапной работе «Дегуманизация искусства» (1925) писал:

Романтизму весьма скоро удалось завоевать «народ», никогда не воспринимавший старое классическое искусство как свое. Враг, с которым романтизму пришлось сражаться, представлял собой как раз избранное меньшинство, закосневшее в архаических «старорежимных» формах поэзии. С тех пор как изобрели книгопечатание, романтические произведения стали первыми, получившими большие тиражи¹.

Однако романтическое искусство — предельно авторское, в нем, как никогда прежде, было реализовано стремление писателя к самовыражению. Поэтому если и относить романтические произведения к «массовой литературе», то лишь в социологическом смысле, т.е. без включения ее в «массовую беллетристику».

В XX в. классические произведения литературы входят в программу обязательного образования населения в нашей стране. Уже одно это обеспечивает массовые тиражи и широкое знакомство читательской аудитории даже с трудными, не «развлекательными» текстами. Так, в 1978—1985 гг. издательство «Художественная литература» издала 22-томное собрание сочинений Л.Н. Толстого тиражом 1 млн экз., при этом подписаться на него было необычайно трудно — так велик был спрос на издание.

Новое явление в литературном процессе последних двух столетий (особенно XX в.) — влияние феномена моды на восприятие литературы. Мода складывается в сфере одежды и интерьера во второй половине XVIII в. Уже в XIX в. можно говорить и о модной

¹ Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 220. 264

музыке, живописи, литературе. Мода — социологическое явление, здесь действуют не столько эстетические факторы, сколько внеэстетические, в частности огромную роль играет реклама. В сфере модной одежды выделились две разновидности — «haute couture и pret-a-porter. «От кутюр» — «высокая мода», создаваемая в домах моделей, не предназначена для повседневности и нередко вообще не предназначена для ношения за пределами подиума. Это авторское творчество. Каждая вещь индивидуальна, существует в единственном экземпляре, стоит больших денег. Ценность «от кутюр» — в экспериментальной разработке новых идей, творческих решений. Если эти идеи получили признание как специалистов, так и широкой публики (через показы коллекций на подиуме, в модных журналах и по телевидению), они становятся основой для «pret-a-porter» — «годного для носки», готового платья, тиражируемого индустрией пошива.

По аналогии можно говорить о «высокой моде» в литературе XX в. Так, экспериментальный

роман Джеймса Джойса «Улисс», огромный по объему, нарочито усложненный по технике письма, открыто порывавший с классической традицией, лишенный всякой занимательности, доступный для чтения только высокообразованной элите и то лишь с сопутствующими комментариями литературоведов (развернутый «ключ» к роману занимает четыре тома), никак не мог бы стать произведением «массовой литературы». Но признание его «евангелием модернизма», скандал вокруг его запрещения в Великобритании в 1922 г., резко критические работы о романе в СССР при отсутствии полного перевода привели массового отечественного читателя в состояние напряженного ожидания, и когда в 1989 г. полный перевод романа в течение года публиковался в журнале «Иностранная литература» тиражом около полумиллиона экземпляров, за каждым номером выстраивались очереди, роман прочли несколько миллионов (возможно, даже десятков миллионов) россиян. В Англии издательство «Пингвин Букс» издало модернистский роман Дэвида Герберта Лоуренса «Любовник леди Чаттерлей», долгое время запрещенный, рекордным разовым тиражом в 3 млн экземпляров. К литературе «высокой моды» можно отнести роман М. Пруста «В поисках утраченного времени», «Игру в бисер» Г. Гессе, «Сто лет одиночества» Г. Гарсиа Маркеса, «Волхва» Дж. Фаулза, произведе-

265

дения В. Набокова, Х. Кортасара, Х. Борхеса, из относительно недавних произведений — «Имя розы» У. Эко, «Парфюмера» П. Зюскинда и др.

Произведения «высокой моды» обычно впоследствии переходят в разряд «классики», когда их необычная, рвущая с традициями манера «осваивается» большим числом читателей и начинает восприниматься как еще одна традиция.

Наряду с классикой, сохраняющей в массовом сознании ориентацию на духовную традицию (культурное наследие, «прошлое»), и с литературой «высокой моды», которая в массовом сознании играет роль обновляющего фактора (культурные потенции, «будущее»), должна была появиться и литература, олицетворяющая культурное «настоящее» как повседневное, обслуживающая сиюминутный и тривиальный интерес читателя. Эту функцию выполнила «массовая беллетристика».

§ 2. У истоков «массовой беллетристики»

Рождение «массовой беллетристики» стало возможным тогда, когда появились средства быстрой (ежедневной, еженедельной — «газетной») доставки информации читателю. Но еще более существенным фактором стало само изменение общества и соответственно функции литературы в его культуре.

«Славу и ответственность за выход широких масс на историческое поприще несет XIX век»¹, — писал Ортега-и-Гассет. Буржуазные революции изменили общество. Миром отныне правят деньги, что раскрыто современниками и в науке, и в искусстве («Капитал» К. Маркса, «Человеческая комедия» О. Бальзака). Меняется положение писателей. Лозунг Гизо «Обогащайтесь!» касается и их, так как многие из них живут только доходами от литературного труда. «Массовая беллетристика» не имеет литературной программы, ее авторы озабочены только зарабатыванием денег и изучают образцы литературы, хорошо продающейся. Во многом именно этим объясняется изначальная вторичность дан-

Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. С. 69.

ного вида литературы в эстетическом смысле, выдвигание на первое место коммерческого принципа.

Процесс формирования ориентации писателя на коммерческий принцип, на создание «массовой беллетристики» хорошо иллюстрируется началом литературной деятельности великого французского писателя *Опоре де Бальзэка* (1799-1850). В 20 лет Бальзак, в духе времени, заключил с родителями договор, согласно которому они материально обеспечивали сына в течение двух лет; за это время он должен был доказать, что может зарабатывать литературным трудом, а в случае неудачи обязался бросить писать и заняться адвокатской деятельностью. План стать великим писателем, прославившись юношеской трагедией «Кромвель» (1819—1820), написанной в духе позднего классицизма, провалился. Тогда Бальзак, забыв об амбициях, обратился к «низовой» литературе, вдохновившись примерами быстрого обогащения создателей «бульварных романов». Он стал помощником уже достаточно опытного писателя А. Вьелергле в создании низкопробных романов «Два Гектора,

или Две бретонские семьи» и «Шарль Пуантель, или Незаконнорожденный кузен» (оба романа опубликованы в 1821 г. без указания на сотрудничество Бальзака). Бальзаковский псевдоним «лорд Р'оон» появляется рядом с именем А. Вьелергле в романе «Бирагская наследница» (1822). В романе, действие которого разворачивается в XVII в., выведен ряд исторических персонажей, в частности кардинал Ришелье, выступающий как положительный персонаж, помогающий героям романа. В произведении широко использованы модные предромантические штампы, например прием мистификации; рукопись якобы принадлежит дону Раго, бывшему настоятелю монастыря бенедиктинцев, а Вьелергле и лорд Р'оон - племянники автора, решившие обнародовать найденную рукопись. В 1822 г. Бальзак выпустил свой первый самостоятельный роман «Клотильда де Лузиньян, или Красавец-еврей», где снова использует мистификацию (лорд Р'оон публикует рукопись, найденную в архивах Прованса), затем до 1825 г. следуют романы, выпускаемые Ора-сом де Сент-Обеном (новый псевдоним Бальзака): «Арденнский викарий», «Вековик, или Два Берингельда», «Анкета и преступник», «Последняя фея, или Ночная волшебная лампа», «Ванн-Клор». Они демонстрируют приверженность молодого Бальзака к монастырским тайнам, разбойничьим, пиратским

267

приключениям, сверхчувственным явлениям и другим предромантическим и романтическим стереотипам, получившим широкое распространение в «низовой» литературе 1820-х гг. Бальзак писал до 60 страниц текста ежедневно. Однако он не заблуждался относительно качества своих произведений этого периода. После выхода «Бирагской наследницы» он с гордостью сообщал в письме к сестре о том, что роман впервые принес ему литературный заработок, но просил ее ни в коем случае не читать это «настоящее литературное свинство». «Массовая беллетристика» не имела таких исторических корней, как другие виды искусств, столетиями вырабатывавшие формы воздействия на массы. Поэтому важным источником для нее стали художественные решения, приводившие к безусловному успеху в других искусствах, прежде всего в театре, где в «низовых» театрах воцарилась мелодрама. Мелодрама как жанр сложилась в конце XVIII в. Ее формальная особенность - соединение драматического текста с музыкой, его сопровождающей и как бы дублирующей в эмоциональном отношении. Мелодраму не допускали на привилегированные сцены, где царили трагедия и комедия классицизма, но на сценах непривилегированных театров она пользовалась огромной популярностью и приносила немалые доходы. В мелодраме обычно действует «квартет» персонажей: первая маска — юный герой или героиня, отличающиеся добродетельностью, честностью, добротой (этот персонаж всегда страдает, преследуемый роковыми несчастьями); вторая маска — тиран и негодяй, в котором персонифицируется злое начало; третья маска — защитник незаслуженно страдающей героини или героя; четвертая маска — комический слуга. Одномерность мелодраматических персонажей лишь внешне схожа с классицистическим принципом типизации. В предромантической мелодраме происходит весьма важный процесс — на смену классицистическому единству характера приходит единство функции персонажа в сюжете. Генетически связанный с трагическим классицистическим конфликтом, конфликт в мелодраме не строится на противопоставлении долга и чувства, в его основе — столкновение добродетели и порока как отражение борьбы мирового Добра с мировым Злом. Персонификация Зла не приводит к его ликвидации.

268

Для усиления эмоционального воздействия на зрителя в мелодраме использовался комплекс средств. При всей значимости музыки, декораций главное из них заключалось в эффекте идентификации зрителей со страдающим героем.

Все этим арсеналом художественных средств и воспользовалась «массовая беллетристика». По существу, ее уникальной особенностью стало рождение «картины мира», представляемой читателю, из технологии производства текстов, в то время как изначально художественные средства в литературе, напротив, определялись развиваемой писателем концепцией мира, человека и искусства.

Создание «массовой беллетристики» — это самая настоящая индустрия литературного труда наподобие фабричного производства (пример «культурной индустрии», в терминологии Т.

Адорно¹). Основной автор нередко брал в помощь группу «литературных рабов», между которыми производилось разделение функций (по частям произведения, сюжетным линиям, персонажам, подбору исторических фактов и т. д.) и имена которых тщательно скрывались. В первые десятилетия XIX в. были изобретены специальные формы презентации произведений, дававшие наибольшую коммерческую выгоду. Так, 28 января 1800 г. во французской газете «Journal des Debats» впервые появился вложенный дополнительный листок (фр. feuilleton), где печатались объявления, известия, шарады, рецензии, обзоры моды и прочая смесь. С увеличением формата газет этой рубрике был отведен «подвал» газетных страниц, но название «фельетон» закрепилось за новым художественно-публицистическим жанром, у которого появились уже свои мэтры (Ж. Жанен и др.). В 1840 г. возникло новое понятие — «роман-фельетон», когда в «подвалах» стали публиковать маленькими частями романы, что, с одной стороны, резко подняло тираж газет, а с другой — необычайно расширило читательскую аудиторию романистов и соответственно увеличило их гонорары. В жанре романа-фельетона написаны «Парижские тайны» Э. Сю, «Блеск и нищета куртизанок» О. Бальзака, к нему обращался Ч. Диккенс. Большинство этих романов нужно отнести к «массовой беллетристике».

¹ Adorno T. The Culture Industry. L., 1991.

269

Сама форма презентации произведений требовала напряженной интриги (непредсказуемого действия), особой композиции (короткие, примерно одного размера главы, в достаточной степени завершённые, но в конце содержащие некую «зацепку», неожиданный поворот, заставляющий читателя ждать продолжения), запоминающихся героев, обрисованных по неизбежности довольно схематично, с ориентацией на вкусы массового читателя, выписывающего или покупающего газеты, и даже на условия их чтения. На этой почве могла формироваться особая «картина мира», отвечающая этим требованиям, по сути технологическим.

Этот тезис наглядно иллюстрируется литературной деятельностью французского писателя *Александра Дюма-отца* (1802— 1870). Он вступил в литературу как один из самых активных романтиков. Премьера его драмы «Генрих III и его двор» (1829) на сцене театра Комеди Франсез почти на год опередила прорыв на эту сцену драмы В. Гюго «Эрнани», премьера которой, хотя и сопряжённая со скандалом и самыми настоящими боями среди зрителей, определила начало триумфального шествия романтической драмы по сценам Европы. Но Дюма отошел от новаторства романтиков и бросил все свои силы на создание «фабрики романов» со всей технологией «массовой беллетристики». Огромное количество романов (прижизненное собрание сочинений Дюма состоит из 301 тома, сам же он в письме 1864 г. к Наполеону III насчитал примерно 1200 томов) создано им в соавторстве с целым штатом «литературных рабов» (Поль Мерис, Поль Лакруа, Мальфильдр.). На процессе 1847 г. было доказано, что за один год Дюма опубликовал под своим именем больше, чем самый проворный переписчик мог бы переписать за год, если бы работал без перерыва днем и ночью. «Фабрика» давала писателю невиданные доходы - до 200 тыс. франков золотом в год (хотя из-за расточительности и щедрости, которой многие воспользовались, Дюма в конце жизни пришел почти к нищете и был вынужден воспользоваться поддержкой сына, тоже известного писателя).

Даже знаменитые «Три мушкетера» (1844) написаны в соавторстве с Огюстом Маке (он же был соавтором продолжения романа — «Двадцать лет спустя» и «Виконт де Бражелон», а также «Графа Монте-Кристо» и др.). Форма романа-фельетона, кото-

рую избрал Дюма для его публикации, определила иную, не романтическую «картину мира», рисуемую автором. Если раньше его интересовала какая-либо историческая эпоха, то теперь во всех эпохах его привлекает сохраняющая свою идентичность яркая личность. Герои «Трёх мушкетеров» в последующих романах трилогии попадают в совершенно иную историческую эпоху. Исторические обстоятельства изменяются, но герои остаются неизменными, Герой Дюма, д'Артаньян, от романа к роману трилогии поднимается по общественной лестнице и умирает в чине маршала, но Дюма подчеркивает всю суетность стремления к титулам и славе. Он исповедует культ мгновения жизни. Герои, лишённые прошлого и будущего, живут только

здесь и сейчас, мгновение, предельно насыщаясь, становится высшей ценностью. Культ мгновения выражается в особой художественной логике момента, при этом все причинно-следственные связи как бы затушевываются: мир наполняется тайнами, заговорами, неожиданными узнаваниями. Но это именно логика момента, а не торжество случайности. Эстетика мгновения утверждает особый способ бытия человека в мире — жизнь в постоянном напряжении сил, в ощущении полноты и ценности каждого момента существования. Этот жизненный оптимизм, праздничность чувств, избыток сил и энергии героев Дюма неизбежно заражают читателей его романов о мушкетерах.

В романах история намечена лишь самыми общими чертами. Концепция мироздания вообще не волнует автора. Персонажи, воплощая функцию активности, утрачивают реальные черты французов. Интересно, что в России во многом благодаря популярности «Трех мушкетеров» сложился искаженный образ француза. Если сами французы своими главными ориентирами считают классиков XVII в. (П. Корнель, Ж. Расин) и формируются как личности под продолжающимся влиянием декартовской модели, воспитывая в себе рационализм, то Дюма, обращаясь к тому же XVII в., подчеркивает во французах, ассоциирующихся у читателя с д'Артаньяном и тремя мушкетерами, любвеобильность, галантность, вспыльчивость, отсутствие меркантильности, а также — рационализм, расчет, легкомысленность и оптимизм. Отсюда проблемы, которые возникают у русских, когда они знакомятся с реальными французами и разочаровываются, не находя в них любимых черт д'Артаньяна.

271

Завершив публикацию «Трех мушкетеров», Дюма уже в следующем году начинает издавать в форме романа-фельетона новый шедевр — «Граф Монте-Кристо» (1845—1846, в соавторстве с Маке). Сюжет имеет источник в реальности: молодой сапожник Франсуа Пико мстил своим врагам, убивая их, но и сам погиб от руки мстителя. Эта история, попав в жернова технологии «массовой беллетристики», полностью преобразуется. Начало романа построено по модели мелодрамы (Эдмон Дантес — страдающий герой, не знающий, почему на него обрушиваются удары рока). Однако с момента, когда Дантес становится графом Монте-Кристо и начинает мстить своим обидчикам, схема меняется. Соединив романтический миф о благородном разбойнике, сказочные мотивы с непобедимостью героев рыцарских романов, Дюма одним из первых создал сюжет о супермене, который впоследствии выступит основой множества произведений «массовой беллетристики». В отличие от реального прототипа герой Дюма обладает несметными богатствами. В результате могла возникнуть история о власти денег в современном мире. Но писатель уводит читателя от такого истолкования современной жизни, сосредоточив все внимание на каждом конкретном эпизоде мести. Собственно, мотив мести тоже трансформируется: Монте-Кристо не разоблачает совершенную несправедливость, а делает так, что его враги теряют общественное положение, богатство, жизнь из-за других преступлений. Он выбирает роль всемогущего рока. В «картине мира» трилогии о мушкетерах герои совершали чудеса героизма, но никак не меняли истории: герцог Бэкингам все равно был убит, королю Карлу I отрубили голову и т.д. В «Графе Монте-Кристо» герои разделились на сильных и слабых. Слабые — это преступники, причем выведен закон: совершив одно преступление, человек неизбежно совершит и другие. Сильный человек может противостоять любым обстоятельствам, он сильнее рока и истории, он сам — рок, сам творит историю. Так, изменив технологическую схему романа, Дюма выстроил новую «картину мира», достаточно далекую от реальности и даже от задачи пролить свет на истинное положение вещей. Эта картина фрагментарна, касается лишь аспектов, функционально необходимых для развития сюжета. «Массовая беллетристика» XIX в. в целом ощупью ищет свою «картину мира», которая обрела определенность позже, в XX в.

272

§ 3. Жанр «массовой беллетристики»

Литературоведы уже не могут игнорировать тот факт, что в литературном процессе XX в. «массовая беллетристика» занимает определенное, причем весьма видное место. Делаются попытки осмыслить как специфику этого явления, так и его структурное оформление. В качестве примера изложим подход В. Лукова, включившего раздел о «массовой беллетристике» (в его терминологии, литературы «массового спроса») в свой обобщающий труд по истории литературы'. «Массовая беллетристика», составляющая в XX в. основной

объем литературной продукции, развивается в рамках системы таких специфических для нее жанров, как детектив, шпионский роман, фэнтези, приключения, триллер, женский роман и др. При этом жанровые границы становятся жесткими, жанровые модификации дробными: не роман, а «женский роман», «полицейский роман» и т.д. У «массовой беллетристики» особые формы функционирования — бестселлер (наиболее продаваемая литература), дайджест («выжимка»), краткое изложение произведения, в том числе классики), комикс (перевод текста в серию картинок), покет-бук (карманное издание, которое удобно читать в транспорте) и др. Здесь коммерческий принцип проявляется в наиболее откровенной форме. Характерная черта литературы «массового спроса» — связь со средствами массовой информации и компьютеризацией общества, с рекламой.

Детективный жанр. Его истоки (детективные новеллы Э. А. По, положившего начало жанру детектива) и, классические образцы (произведения английских писателей А. Конан Доила, Г.К. Честертона, А. Кристи, бельгийца Ж. Сименона, крупнейшего представителя разновидности детектива — «полицейского романа», и др.) дали модели для бесчисленного количества детективов, наполнивших прилавки книжных магазинов. Жанр детектива невозможен без жестких схем, своего рода правил игры. В детективе существуют и ожидаются читателем схема ситуаций (обычно загадочное убийство или другая тайна), схема сюжетов (например, расследование убийства, совершенного в закрытой комнате),

¹ Луков В.А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней. М., 2003. С. 400-403.

273

схема системы образов (в центре — детектив, частный сыщик или полицейский, ведущий расследование, и, как правило, его помощник, описывающий оригинальный метод детектива), схема применения художественных средств, ретроспективная композиция, достаточно простой язык. В детективном жанре глубоко разработаны способы поддержания читательского интереса, психологизм служит не столько раскрытию внутреннего мира персонажей, обычно весьма схематичных, сколько овладению внутренним миром читателя.

Шпионский роман. Вершиной этого популярного жанра стали 12 романов английского писателя Яна Флеминга (1908—1964) о Джеймсе Бонде, агенте 007 английской секретной службы, где два нуля в номере означают право на убийство в ходе проведения операции («Живи и дай умереть», 1954; «Из России с любовью», 1957; «Доктор Но», 1958; «Голдфингер», 1959; и др.). В романах Флеминга осознанно утверждаются черты «индустриализации» литературного производства¹. Писатель заменяет полнокровный художественный образ стереотипом. Его герой должен быть сразу узнаваем, поэтому в его описании оставлены две детали: прядь черных волос, спадающих на правую бровь, и шрам на правой щеке (элегантность и мужество). Также стереотипизированы образы врагов Бонда — представители советского СМЕРШа, руководители международного терроризма и т.д., а также обязательная в каждом романе девушка, сопутствующая герою.

Триллер. Большое место в «массовой беллетристике» занимает триллер (от англ. thrill — вызывать трепет) — сенсационный захватывающий боевик с напряженным сюжетом и стремительным развитием действия. Восходя к новеллам Э.А. По, романам английского писателя У. Коллинза («Женщина в белом», 1860; «Лунный камень», 1868), жанр в XX в. развивается по нескольким линиям — триллер детективный, фантастический, мистический и т.д. Классик жанра триллера, читаемый во всем мире, американский писатель Стивен Кинг (р. 1946) уже в первом романе «Керри» потряс воображение читателей трагической историей гибели девушки, наделенной паранормальными способностями. Подобными свойствами отличаются и, персонажи других рома-

¹ Интересно исследовано У. Эко в работе: *Eco U. The Narrative Structure in Fleming // Eco U. The Role of the Reader.* Bloomington, 1989. См. также гл. 1, § 4 настоящей книги.

274

нов Кинга («Сжигающая взглядом», «Сияние»). Тема детей с необычными способностями, которые приводят их в столкновение с прагматичным обществом, разработана писателем необычайно трогательно. Позже Кинг перешел к созданию хорроров (романов ужаса), где на первый план выходят образы вампиров, разложившихся мертвецов, гниения, смерти. Оказалось, что эта тематика весьма притягательна для миллионов потребителей литературной продукции.

Фантастика. Развитие фантастического жанра (группы жанров) — характерная черта культуры XX в. Фантастика стоит на стыке классической традиции, идущей от Жюль Верна и Герберта Уэллса,

и «массовой беллетристики». К выдающимся достижениям столетия можно отнести фантастические произведения американских писателей Рэя Брэдбери (р. 1920), Айзека Азимова (1920-1994), Курта Воннегута (р. 1922), польского писателя Станислава Лема (р. 1921). Популярность фантастики породила эксплуатацию ее классических моделей в массовой культуре. В отличие от фэнтези фантастика ориентируется на научное мышление, достижения техники, постижение неизвестных законов Вселенной.

Фэнтези. Всемирное признание получила трехчастная фантастическая эпопея английского филолога, писателя Джона Ронал-да Руэла Толкиена (1892-1973) «Властелин колец» (1954-1955). Здесь создан прообраз жанра фэнтези — на основе моделей фольклорной волшебной сказки возникает особый виртуальный (мнимый, воображаемый) мир со своими законами, отличающимися от реальных законов Вселенной, развития человеческого общества. Герои таких произведений вынуждены учитывать эти законы, проявляя при этом свои добрые или злые качества. Открытия Толкиена были использованы в «массовой беллетристике», и на книжные прилавки хлынули потоки фэнтези.

Женский роман. Многие годы списки бестселлеров возглавлял прославленный роман «Унесенные ветром» (1936) американской писательницы Маргарет Митчелл (1900—1949). Здесь излюбленная любовная история «женских романов» (любовь Скарлетт О'Хара к добродетельному Эшли Уилксу и циничному, но смелому и обаятельному Рэту Баттлеру) соединяется с монументальными описаниями сцен гражданской войны в США. Тему женского романа и эпическое описание Австралии блестяще соединила в своем романе австралийская писательница Колин Маккалоу в

275

своем романе «Поющие в терновнике» (1977). Эти своего рода шедевры породили целые потоки женских романов, выполняющих не столько эстетическую, сколько социальную роль.

В оценке «массовой беллетристики» обнаруживается трудноразрешимый парадокс, заключающийся в следующем. «Массовая беллетристика» в своей совокупности оценивается литературоведами, культурологами и общественным мнением в целом крайне низко. Обычно при этом от нее отделяется своего рода классика (А. Дюма, А. Конан Доил, А. Кристи, Ж. Сименон, М. Митчелл и др.), и тогда оставшаяся часть оценивается еще ниже. Сами авторы обычно невысоко ценят свое слово, превращая работу над произведениями в подобие комбината, нередко даже скрывая свое имя за различными псевдонимами. Так, в США синдикат Ника Картера (Дж.Р. Кориелл, Т.К. Харбоу, Ф.В.Р. Дей) с 1889 по 1915 г. выпустил в свет более 1260 историй отдельными выпусками. Кэтлин Линдсей (1903—1973) из Южной Африки опубликовала 904 романа под фамилиями двух своих мужей и восемью псевдонимами. Бабоорао Ал-наркар (р. 1907) из Индии опубликовал свыше 1000 детективных романов, английский новеллист Джон Кризи (1908-1973) - 564 книги под своим именем и 25 под псевдонимами.

В то же время эту литературу читают миллионы людей, она пользуется самым высоким спросом. Так, 88 произведений Агаты Кристи (1890—1976) еще при ее жизни и за последующее десятилетие были переведены на 103 языка и проданы тиражом в полмиллиарда экземпляров. Вплотную приближаются к ней Барбара Картленд (автор 450 произведений), Эрл Стенли Гарднер и некоторые другие. Читатели становятся настоящими «фанатами» этой литературы. На Бейкер-стрит, в дом, куда Конан Доил поселил Шерлока Холмса, до сих пор со всего света идут письма, даже с просьбой о проведении частного расследования. В 1975 г. Колорадский университет присвоил Шерлоку Холмсу звание почетного доктора. Жюлю Мегрэ, герою детективных романов Ж. Сименона, в 1966 г. поставлен памятник в Делфзее (Нидерланды). Массовое распространение получили организации толкиени-стов. Невероятных масштабов достигло увлечение детской аудиторией Гарри Поттером.

Среди поклонников детективов можно назвать множество представителей политической и интеллектуальной элиты мира.

276

Это президенты США А. Линкольн, Т.В. Вильсон, Ф. Рузвельт, английская королева Елизавета II (которая возвела Агату Кристи в рыцарское достоинство); такие интеллектуалы, как лауреаты Нобелевской премии английский поэт Т.С. Элиот, ирландский поэт У.Б. Йитс, французский писатель А. Жид. По свидетельствам близких, крупнейший немецкий-драматург Б. Брехт в последние месяцы жизни, борясь с сильными болями, прочитал гору детективов. И это не единичные факты. Неожиданные данные опубликовал американский Институт

общественного мнения Гэллапа в 1986 г.: в США 60% мужчин и 64% женщин регулярно читают детективную литературу, а среди людей с высшим образованием (именно эта аудитория определяет негативную оценку «массовой беллетристики») доля любителей жанра значительно выше — 74%¹.

В последнее время аналогичная ситуация сложилась в России. Многомиллионными тиражами выходят романы Александры Марининой, Дарьи Донцовой, не скрывающей, что пишет «для домохозяек». Несколько меньше читают Полину Дашкову, которая в телевизионном интервью утверждала, что нет разницы между «высокой» и «низовой» литературой и что ее романы вполне сопоставимы с произведениями Ф. Достоевского. Есть свои многочисленные поклонники у Виктора Доценко («Мечь Бешеного», «Золото Бешеного»), Сергея Таранова («Выбор Меченого», «Вызов Меченого» и т.п.) и других авторов «крутых» криминальных романов.

Отмеченный парадокс научно разрешим только в рамках культурологического осмысления «массовой беллетристики». До сих пор она рассматривается как часть литературы, которая в свою очередь определяется как часть духовной и художественной культуры человечества.

Предъявляя «массовой беллетристике» требования «духовности» и «художественности», мы неизбежно приходим к низкой оценке этого рода литературной продукции. Однако «массовую беллетристику» следует рассматривать как часть современной обыденной культуры (применительно к западной цивилизации примерно совпадающей с тем, что принято назы-

¹ Данные социологического исследования приводятся в: *Кестхейи Т.* Анатомия детектива: Следствие по делу о детективе: Пер. с венг. Будапешт, 1989. С. 109.

277

вать «массовой культурой», но без вкладываемого в это понятие негативного или апологетического оттенка) и искать в ней черты именно этой культуры.

Обыденная культура современности выросла (как и другие виды культуры) из народной культуры и, вероятно, связана с этими корнями наиболее основательно. В своей установке она также общедоступна и общепонятна. Правда, есть и принципиальные отличия от народной культуры: во-первых, она имеет тенденцию к космополитичности; во-вторых, сосредоточена на обслуживании нижних ступеней «пирамиды тезауруса», а не всех ее ступеней, как народная культура.

Понятие «пирамида тезауруса» введено сторонниками тезаурусного подхода. По их мнению, может быть построена семиступенчатая «пирамида тезауруса», где с каждой ступенью, начиная снизу и двигаясь вверх, связывается определенный круг наиболее фундаментальных проблем, которые решает человек в течение жизни:

- 1) проблемы выживания;
- 2) проблемы распространения, рождения детей, семьи, секса;
- 3) проблемы власти, иерархической организации общества;
- 4) проблемы коммуникации на уровне чувств (любовь, дружба, ненависть, зависть и т.д.);
- 5) проблемы коммуникации на уровне диалога, высказывания, письма и т. д.;
- 6) проблемы теоретического осмысления действительности;
- 7) проблемы веры, интуиции, идеала, сверхсознания¹.

Ступени составляют пирамиду: если 1-я ступень (выживание) касается всех (и домохозяйки, и академика), всегда и в первую очередь, как и 2-я (куда следует включить и вопросы обеспеченности семьи, т.е. имущество и деньги), то 7-я ступень носит первоочередной характер для очень немногих.

Обыденная культура сосредоточена на трех нижних ступенях тезауруса, немного затрагивает 4-ю и лишь в самой незначительной степени верхние три ступени. При этом если гуманитарная, художественная культура устремлена на постижение всей сложности бытия, то бытовая культура, касаясь даже самых сложных проблем (диалектики чувств, способов высказывания, постиже-

¹ *Луков В.А.* Указ. соч. С. 15.

278

ния законов Вселенной, веры), идет по пути упрощения (сведения к мифам, привычным стереотипам, готовым формулам), так как решает вопросы не познания, а повседневной ориентации в действительности. Это ни «хорошо», ни «плохо», а составляет специфику обыденной культуры, ее функцию в системе культур.

Являясь частью обыденной культуры, «массовая беллетристика» выполняет в ней функцию, сопоставимую с функцией фольклора (устного народного творчества) в народной культуре. Как и в фольклоре, в ней затушевано авторское начало, произведение подчинено требованиям жанра, на уровне содержания решающую роль играют мифы, на уровне формы — импровизация по готовым клише («формульность»).

На первом месте по значимости и популярности стоит детективный жанр. Повествуя, как правило, о преступлении и его расследовании, он касается общезначимой для всех людей нижней ступени «пирамиды тезауруса», т.е. жизни и смерти, страха, выживания.

Огромное место в «массовой беллетристике» занимает эротический роман и, если говорить шире, эротическая проблематика вообще. Не менее значима тема семьи, детей (законных и незаконных, брошенных, найденных). Она сплетается с темой богатства, денег, наследства. Все это находит живейший отклик читателей, так как связано с общезначимыми темпами 2-й ступени «пирамиды тезауруса». Тема успеха, продвижения к власти, признания соответствует 3-й ступени «пирамиды тезауруса». Самое страшное слово для героев — «неудачник».

Своего рода вершиной в этом движении вверх оказывается женский «любовный роман», сосредоточенный на проблемах 4-й ступени, однако сохраняющий общее для обыденной культуры стремление к стереотипам и, кроме того, постоянно соскальзывающий к нижним ступеням (власть, деньги, секс, страх, смерть).

Названные темы характерны и для классической литературы. Но ее функции иные, поэтому одно и то же событие (например, убийство) будет представлено по-разному. Так, многие считают, что «Преступление и наказание» Ф. Достоевского — это своего рода детектив. Но Достоевского интересует не убийство, а нравственное самонаказание Раскольникова. С этой точ-

279

ки зрения, нельзя отнести к «массовой беллетристике» и новеллу «Убийство на улице Морг» Э.А. По, которая считается первым образцом детективного жанра. В основе этого произведения — тайна, но не убийства, а сверхспособностей Огюста Дюпона, его раскрывшего.

Точно так же на грани между литературой и «массовой беллетристикой» стоят произведения Конан Доила о Шерлоке Холмсе и Честертон о патере Брауне, поскольку здесь основное внимание обращено на логику и интуицию детективов, а не на интригу, связанную с фактом убийства. Напротив, в «массовой беллетристике» основной интерес держится на расследовании. Не случайно в английском языке появилось новое слово, выражающее суть детектива, Whodunit — сжатое до предела выражение из четырех слов Who has done it? — «Кто это сделал?» (т.е. «Кто убил?»).

Для понимания «массовой беллетристики» как части обыденной культуры существенна форма ее презентации. Формат издания соответствует быту: одежде (pocket-book — дешевые карманные издания, предназначенные для чтения в дороге и выбрасываемые после прочтения), дизайну интерьера (формат, вмещающийся на типовую полку, в роскошном переплете с суперобложкой, вписывающейся в дизайн помещения с дорогими обоями, эксклюзивной мебелью). Даже у самых дешевых изданий яркая обложка, как правило, серийная, и именно она привлекает внимание читателя, идущего вдоль прилавков книжного магазина или по улице мимо лотков и киосков. В книгу включается реклама, и сама она становится объектом рекламы.

Итак, в «массовой беллетристике» читатель (а не действительность и не автор) оказывается в центре внимания, нижние ступени читательского тезауруса, его повседневные, сиюминутные потребности определяют как содержание, так и стиль произведений. Сыграв свою роль по удовлетворению обыденных потребностей, эти книги выбрасывают за ненадобностью, подобно другим ставшим ненужными предметам быта, а главное — сразу же забываются, не оказывая глубокого воздействия на духовный мир человека, но и не претендуя на такое воздействие. Однако если это верно применительно к отдельной книге, «массовая беллетристика» в целом формирует и удерживает в сознании человека, общества обыденную картину мира.

280

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Охарактеризуйте понятия «масса», «массовая культура», «массовая литература» и их связь.

2. Почему концепции Х. Ортеги-и-Гассета и К. Ясперса приводят к негативной оценке массовой культуры и массовой литературы?
3. Дайте характеристику «массовой литературы» с точки зрения социологии культуры. Почему целесообразно использовать понятие «массовая беллетристика»?
4. Как зародилась массовая беллетристика?
5. Дайте жанровую характеристику массовой беллетристики XX в.
6. В чем заключается парадокс оценки массовой беллетристики и как разрешить этот парадокс?
- 7.» Охарактеризуйте массовую беллетристику как часть современной обыденной культуры.

;

ЛИТЕРАТУРА

Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994.

Жаринов Е.В. Историко-литературные корни массовой беллетристики. М., 2003.

Кестхейи Т. Анатомия детектива: Следствие по делу о детективе: Пер. с венг. Будапешт, 1989.

Луков В. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней. М., 2003.

Массовая литература и кризис буржуазной культуры Запада. М., 1974.

Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991.

Тугушева М. Под знаком четырех: О судьбе произведений Эдгара По, Артура Конан Доила, Агаты Кристи, Жоржа Сименона. М., 1991.

Ясперс К. Смысл и назначение истории. 2-е изд. М., 1994.

СОЦИОЛОГИЯ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

ПРАКТИКУМ

Ответьте на следующие вопросы, используя текст приведенного ниже изложения статьи П. Бурдьё «Художественный вкус и культурный капитал»

1. В чем особенности восприятия П. Бурдьё?
2. Что такое художественная компетентность?
3. Что необходимо для эстетического восприятия художественного объекта?
4. На каком принципе основывается популярная эстетика?
5. Какой принцип лежит в основе индивидуализирующей функции искусства?
6. Какова градация культурных уровней, согласно концепции П. Бурдьё?
7. В чем заключается социологический аспект теории эстетического вкуса П. Бурдьё?
8. Каковы способы приобретения культурного капитала?
9. Как соотносятся между собой эстетика, этика и эстетизм в концепции П. Бурдьё?
10. Как соотносятся между собой этика и эстетика по Прудону (автору работы «Экономические противоречия»), которого цитирует П. Бурдьё?
11. Что такое по Бурдьё эстетическая диспозиция? Какими факторами она определяется?
12. Что лежит в основе эстетической нетерпимости?
13. Чем вы объясняете снижение уровня культурной компетентности среди российских школьников, зафиксированное в последние годы социологическими исследованиями?

Пьер Бурдьё: Художественный вкус и культурный капитал

Пьер Бурдьё (1930-2002) - один из ведущих представителей современного социокультурного знания, работающий в области социологии культуры, социологии образования, философии культуры. В 1960-1970-е гг. Бурдьё возглавлял Центр европейской социологии в Париже, где проводились исследования по проблемам, связанным с поддержанием систем власти путем передачи доминантной культуры.

Большое

Социология массовой культуры

283

шое внимание уделялось Бурдьё анализу системы образования («Воспроизводство в образовании, обществе и культуре», 1977). В своих исследованиях ученый стремился преодолеть разрыв между частными эмпирическими исследованиями и чисто теоретической рефлексией («Введение в теорию практики»). По инициативе Бурдьё был создан журнал «Акты исследований в общественных науках», посвященный анализу механизмов, которые помогают культурному производству поддерживать доминантную структуру общества.

Важным вкладом в современную теорию и социологию культуры является работа «Distinction» («Различие. Социальная критика суждения вкуса», 1979), в которой исследователь анализирует категорию вкуса, важнейшую для формирования социальных различий в обществе. Различие - это одновременно «широчайшая этнография современной Франции и анализ духовной и интеллектуальной жизни среднего класса». В своей повседневной жизни люди постоянно совершают выбор между тем, что доставляет им эстетическое удовольствие, и тем, что они считают просто модным или даже

безобразным. Бурдые базируется на данных многочисленных социологических исследований, в которых прослеживается связь между многообразными социальными факторами и проявлениями вкуса в выборе одежды, еды, мебели, досуговой деятельности и т.д. Автор приходит к выводу, что социальный снобизм распространяется по всему современному миру, а разные эстетические приоритеты - это нередко результат нежелания уподобиться выбору других социальных групп. Таким образом, не существует «чистого» вкуса. Бурдые наблюдает широкий спектр социальных значений при выборе блюд в ресторане, в культе красивого тела, в занятиях спортом. Социальный мир функционирует одновременно как система властных отношений и как символическая система, в которой минимальные различия вкуса становятся основой социального суждения.

В 1970-1980-е гг. Бурдые продолжает исследование культуры повседневности в связи с разработанной им категорией культурного капитала и его роли в восприятии произведений искусства. В соответствии с будничным здравым смыслом восприятие материальных предметов является непосредственным и свободным, а способность восприятия варьируется на индивидуальной основе. По мнению ученого, эта идея иллюзорна. Восприятие всегда «фильтруется» через заранее заданные коды, перерастающие в культивированную способность восприятия. Таким образом, по Бурдые, восприятие - это «форма культурной дешифровки», распределенная в обществе неравномерно. Наиболее важные статусные позиции и способность выполнять наиболее сложные задания принадлежат в обществе тем, кто овладел необходимыми кодами. Такие коды формируют культурное достоинство любого общества. Это богатство, владеть которым могут только те, кто имеет для этого символические

284

средства. Передача этих кодов осуществляется через семью и школу, а поскольку эти институты имеют неравный доступ к наиболее ценным культурным кодам, то они, по словам Бурдые, передают «социально обусловленное неравенство в культурной компетентности».

Подход Бурдые к социокультурной проблематике представляет несомненный интерес в современной теории культуры, а также в контексте стирания граней между «высокой» и массовой культурой, особенно ярко выраженном в постмодернистской культурной парадигме. Концепция различия Бурдые дает иное (в отличие от постмодернистского) понимание культурного пространства. Это не коллаж равноценных фрагментов, но структурированная иерархия, обусловленная многочисленными линиями различия, пронизывающими современный социум. Интересно не просто изложить взгляды Бурдые относительно эстетического вкуса, взаимоотношений элитарной (в терминологии Бурдые «легитимной») и массовой культуры, роли образования в формировании эстетических предпочтений, но применить их к постсоветской социокультурной ситуации, где понятие социального различия стало весьма важным как в теории, так и в практике культуры. Формируются новые социальные группы, чье владение экономическим и культурным капиталом в корне отличается от предыдущего, характерного для советской эпохи распределения этих категорий в обществе. Изменяются и характер образования, и ценностные ориентации молодого поколения, и технологическая база культуры. В условиях бурной динамики культурных перемен для исследователя культуры и общества особенно важно найти методологическую ориентацию, не потеряться в потоке теорий, концепций, мнений и оценочных суждений (часто негативных по отношению к современной культуре). С этой точки зрения знакомство с концепцией Бурдые, основанной на богатейшем материале эмпирических исследований и в то же время представляющей вполне аргументированное и глубокое теоретическое исследование, может обогатить понимание современной культуры и послужить импульсом к новому типу социокультурных исследований в отечественном контексте¹.

Мы выделили ряд проблем, связанных как с вопросами эстетического вкуса, восприятия легитимной и массовой культуры, так и со способами передачи культурного наследия через институты семьи и школы и формирования культурного капитала. В целом за основу была принята работа Бурдые «Различие», в которой эта проблематика разработана наиболее подробно.

¹ Эстетические взгляды П. Бурдые анализируются в работах: *Шапинская Е.Н.* Формирование эстетического сознания в контексте современной массовой культуры // *Современные концепции эстетического воспитания*. М., 1998; *Шапинская Е.Н.* Массовая культура XX века: очерк теорий // *Полигнозис*. 2000. № 2.

285

Очерк теории восприятия искусства. При разработке проблем восприятия искусства особое значение для Бурдые имеет понятие культурного кода. Акт расшифровки произведения искусства, его спонтанное и адекватное понимание возможны и эффективны только в том случае, когда культурный код автора совпадает с культурным кодом воспринимающего. В ином случае возникает непонимание или, при непосредственной реакции, иллюзия понимания в результате применения ошибочного кода. Не принимая в расчет, что произведения закодированы неким определенным кодом, мы бессознательно применяем код, приемлемый лишь для повседневного восприятия, для дешифровки знакомых объектов, к произведениям иных традиций. Очень важно отказаться от мифа о свежем взгляде, который считается добродетелью, дарованной «безыскусностью» и «невинностью». Одна из причин, почему менее образованные читатели или зрители в наших обществах предпочитают реалистические изображения, состоит в том, что они не могут применять к произведениям высокой культуры никакой другой код, кроме того, с помощью которого они воспринимают как значимые объекты повседневного окружения. Непосредственное понимание, доступное самому про-

стому наблюдателю и позволяющее ему узнать на живописном полотне «дом» или «дерево», все равно предполагает бессознательное соглашение между художником и зрителем относительно того, что считать реалистичным в ту или иную историческую эпоху.

Особый случай представляет спонтанное, основанное на опыте восприятие искусства. Образованные люди чувствуют себя комфортно при общении с высокой культурой. Им близок тот тип этноцентризма, который можно назвать классовым центризмом, и этот способ восприятия лишь один из многих. Он приобретает посредством образования и может быть диффузным, сознательным или бессознательным, институционализированным или неинституционализированным. Произведение искусства, рассмотренное в качестве символического, а не экономического «богатства», существует как таковое только для человека, способного его «усвоить-присвоить», т.е. расшифровать¹.

Степень художественной компетентности агента измеряется степенью, в какой он владеет набором инструментов для апроприации (усвоения-присвоения) произведения искусства, доступного в данное время, т.е. набором интерпретационных схем, являющихся предпосылкой для приобретения художественного капитала.

Художественная компетентность может быть условно определена как предварительное знание возможного деления на взаимодополняющие классы универсума репрезентации. Владение такого рода системой классификации позволяет поместить каждый элемент универсума в тот

¹ Bourdieu P. Artistic taste and cultural capital // Culture & Society. Cambridge, 1995. P. 206.

286

или иной класс, сконструированный всеми художественными репрезентациями, принимаемыми во внимание.

Художественная компетентность определяется как предварительное знание четких художественных принципов разделения, которое позволяет поместить репрезентацию путем классификации содержащихся в ней стилистических индикаторов среди возможностей, составляющих универсум искусства, а не среди тех, что составляют универсум повседневных объектов. Наша эстетическая диспозиция «сортирует» вещь по тем или иным классам или универсумам знаков: рассматривает ее как памятник или средство коммуникации.

Эстетическое восприятие произведения искусства состоит не в рассмотрении его уникальности, а в нахождении отчетливых стилистических черт путем сопоставления с произведениями его же класса.

Художественный код как система возможных принципов разделения по взаимодополняющим классам универсума репрезентаций, предложенная определенному обществу в данное время, лежит в самой природе социального института. Будучи исторически обусловленной системой, сформировавшейся на почве социальной реальности, этот набор инструментов восприятия, при помощи которого определенное общество в определенное время присваивает художественные богатства, не зависит от индивидуальной воли и сознания. Он заставляет индивидов или проводить различия или уметь это делать. Стремление к освоению культурного богатства возникает в результате полученного общего или специального образования, формирующего художественную компетентность в виде владения инструментарием для усвоения-присвоения этого богатства. Создавая культурную потребность, она дает средство его удовлетворить.

Повторное восприятие произведений определенного стиля стимулирует бессознательную интериоризацию правил, управляющих производством этих произведений, как правила грамматики. И так же как они, эти правила не воспринимаются как таковые и почти не формулируются. Например, любитель классической музыки может не знать законы, в соответствии с которыми создавалось знакомое ему произведение. Однако его искушенность такова, что, услышав определенный аккорд, он примерно знает, с чем ему связывать свои ожидания. При этом ему может быть трудно воспринять внутреннюю логику музыки, основанную на иных принципах. Бессознательное владение инструментами этого усвоения, составляющими основу интимного знания произведений культуры, приобретает постепенным знакомством, чередой "маленьких восприятий" (термин Лейбница).

Стать искушенным в области искусства, как, впрочем, и в искусстве жить, невозможно, усвоив лишь теории и необходимые предписания, считает Бурдьё. Здесь предполагается нечто похожее на общение между

287

учителем и учеником в традиционном образовании, т.е. на постоянный контакт с произведениями искусства того же класса. И так же как ученик бессознательно может усвоить правила поведения методом погружения, исключая анализ или рациональный отбор тех или иных элементов примерного поведения, любитель искусства может освоить принципы и правила его структуры, не формулируя их. И в этом вся разница между теоретиком искусства и любителем. В этой области, как и в других, на- пример при изучении грамматики языка искусства, школьное образование имеет тенденцию поощрять сознательную рефлексию путем изучения законов гармонии или контрапункта, или правил художественной композиции, а также давая вербальный и концептуальный материал, необходимый, чтобы назвать различия, обнаруженные ранее интуитивно. Опасность академизма присутствует в любом рационализированном обучении, делающем акцент на знании предписаний и формул. Определенные негативные последствия этой системы преподавания особенно заметны на фоне более позитивного в итоге системного подхода, базирующегося в традиционном обучении на целостном воздействии, не подверженном аналитическому разложению. Даже когда образовательное учреждение много внимания уделяет собственно художественной подготовке своих учеников и не поощряет ни теоретизирование по поводу произведений искусства, ни расширение

кругозора путем приобщения их к разным видам и формам культурной деятельности, оно все же вдохновляет на некую близость с миром искусства, создает чувство принадлежности к «культивированному» классу, где люди чувствуют себя назначенными адресатами произведений искусства в отличие от непосвященных. Они создают культивированную диспозицию как общее отношение, которое предполагает осознание ценностей произведений искусства и способность их усваивать-присваивать. Хотя школьное образование делает в основном акцент на изучении литературных текстов, оно имеет тенденцию создавать потребность любить произведения искусства или классы произведений, постепенно связывающиеся с определенным образовательным и социальным статусом. Оно также формирует умение классифицировать произведения по авторам, школам, периодам, направлениям, способность оперировать категориями литературного анализа и владеть кодом, который управляет использованием различных кодов и в других областях знаний.

Первая ступень чисто художественной компетенции проявляется при-знакомстве с целым рядом произведений, когда удастся провести и понять различия между ними, а также обосновать их, используя искусствоведческий категориальный аппарат. Так имена собственные знаменитых художников да Винчи, Пикассо, Ван Гог функционируют как категории, потому что можно сказать о какой-либо картине, что это похоже

288

на Пикассо. Или о каком-то произведении, хотя бы отдаленно напоминающем да Винчи, можно сказать, что это выглядит как да Винчи. Существуют и более широкие категории - импрессионисты, голландцы... Число людей, которые думают в терминах «школ», растет по мере повышения их образовательного уровня. Способность сформулировать так называемое личное мнение - также результат полученного образования. Возможность сбросить школьные шоры - привилегия тех, кто в достаточной мере усвоил школьное образование, чтобы составить собственное отношение к «школьной» культуре, так глубоко проникнутой ценностями правящих классов, что оно давно вызывает модный негативизм. Контраст между принятой стереотипной (как бы сказал Макс Вебер, рутинизированной) культурой и подлинной имеет значение для крошечного меньшинства образованных людей. Для них культура — вторая натура, наделенная всеми признаками таланта, а полное усвоение институциональной культуры — условие выхода из нее по направлению к свободной культуре.

Люди одного социального слоя или уровня образования реализуют тягу к искусству в одном поле культуры. Их интересы не ограничиваются, как правило, увлечением культурой одной страны или одним видом искусства - таков вывод Бурдьё. Структуры предпочтений, связанные с уровнем образования в одной области искусства, соответствуют структурам предпочтений того же типа в других видах искусства. Так, если человек посещает концерты классической музыки, он, как правило, интересуется и выставками того же рода. Концерты, проводимые нередко в музеях — наглядный пример подобного синтеза.

Эстетическая диспозиция. Любое «легитимное» произведение искусства, т.е. относящееся к официальной высокой культуре, налагает нормы своего восприятия и определяется как легитимное, требующее определенных диспозиции и компетентности¹. Чем же являются эти диспозиции?

Харизматическая идеология считает, что это природный дар. Но его можно рассматривать и как результат обучения, отражающий неравное классовое распределение возможностей по освоению высокой культуры. По мнению Э. Панофски, произведение искусства - то, что должно быть пережито и воспринято эстетически². Существует и другое мнение. Любой предмет, естественный или искусственного происхождения, может быть воспринят эстетически. Если это так, то мы приходим к выводу, что произведение искусства создается эстетической интенцией. Или, перефразируя формулу Ф. де Соссюра, эстетическая точка зрения создает эстетический объект.

¹ Bourdieu P. Distinction. L., 1994.

² Panofsky E. Meaning in the Visual Arts. N.Y., 1955.

289

Для эстетического восприятия художественного объекта необходимо его видение с точки зрения формы, а не его функции. «Классические вкусы, - пишет Панофски, — требовали, чтобы частные письма, речи в суде и штыи героев были произведениями искусства, в то время как современный вкус и к архитектуре и к пепельнице предъявляет требование быть функциональными»¹.

Оценка различных объектов как произведений искусства зависит от интенции воспринимающего и является функцией норм, управляющих отношением к произведению искусства в определенной исторической ситуации. Чтобы разомкнуть кольцо этих и им подобных представлений, нужно понять, что идеал чистого восприятия искусства является продуктом систематизации принципов эстетической легитимности, помогающим конструированию автономного художественного пространства. Эстетический способ восприятия соответствует определенному способу художественного производства. Некоторые области искусства (как, например, вся постимпрессионистская живопись) являются продуктом художественной интенции, которая утверждает абсолютное превосходство формы над функцией, способы репрезентации — над репрезентируемым объектом. Такое искусство для адекватного восприятия требует исключительно эстетической диспозиции, в которой меньше нуждается реалистическое искусство. Искушенный зритель способен воспринимать любой объект эстетически, независимо от способа и цели его производства. Отсюда абсурдное (с точки зрения традиционного вкуса) стремление придать любому бытовому предмету, включая

мусор, отбросы и т.д., статус «произведения искусства». Энди Уорхол выставлял бытовые предметы как свои «творения». Это требование объективируется в художественном музее. Здесь эстетическая диспозиция институционализируется, происходит автономизация эстетической деятельности по отношению к экстраэстетическим интересам или функциям. Экспонаты, изначально имевшие разное функциональное назначение, такие, к примеру, как распятие, фетиш, натюрморт, требуют внимания к форме, а не к функции, к технике, а не к теме. Они созданы во взаимоисключающих, но равно необходимых стилях. Практически они представляют вызов ожиданиям реалистической репрезентации, определяющейся канонами эстетики повседневности. Так, объекты, которые раньше были просто любопытны с точки зрения коллекционеров экзотики, приобрели теперь статус произведений искусства. Причина этого - изменение эстетической установки, — полагает Бурдье. Поэтому трудно игнорировать тот факт, что художественное созерцание должно включать некоторую степень эрудиции, которая вредит иллюзии непосредственного озарения и ослабляет элемент чистого удовольствия.

¹ Ibid. P. 13.

290

Чистый вкус и варварский вкус. Вероятно, никогда еще не требовалось от зрителя столько творческой активности для репродуцирования первичной операции, при помощи которой художник со всем своим интеллектуальным багажом произвел новый фетиш. Но никогда он и не получал так много взамен. Наивный эксгибиционизм явного потребления, который стремится выделиться, грубо выставляя напоказ плохо усвоенную роскошь, ничто в сравнении с непосредственным (в терминологии Бурдье, чистым) взглядом. В связи с этим достаточно вспомнить известную работу Ортеги-и-Гассета «Дегуманизация искусства»¹. Сусанна Лангер также отмечает несоответствие высокого искусства вкусам «толпы»: «Стало ясным, что высокое искусство не доставляет непосредственного чувственного удовольствия, как печенье или коктейль, несмотря на его доступность широким массам»².

У потребителей масскульта присутствует интерес к сюжету произведений, в результате чего они называют красивой репрезентацию красивых вещей, особенно тех, которые вызывают непосредственные ощущения, обращенные к чувственному опыту. При эстетическом восприятии от подобного взгляда отказываются в пользу незаинтересованности и дистанции, не подчиняют суждение о репрезентации природе репрезентируемого объекта.

Нелегко представить «чистый взгляд» без понимания феномена «наивный взгляд». Они взаимосвязаны и при этом - полярны.

Популярная эстетика. Популярная эстетика основывается на принципе преемственности искусства и жизни, что предполагает подчинение формы функции. Враждебность рабочего класса и части среднего класса, обладающей незначительным культурным капиталом, к любому формальному эксперименту проявляется как в театре, так и в живописи, и еще нагляднее в фотографии и кино, поскольку в них меньше легитимности. В театре и кино потребители массовой культуры находят удовольствие в сюжетах, которые логично движутся к счастливому концу и идентифицируются с простыми ситуациями и характерами. Совсем иную реакцию вызывают у них экспериментальные формы театра жестокости Антонена Арто, его спорные и символические действия персонажей, не говоря уж о героях Сэмюэля Беккета или абсурдистских диалогах пьес Гарольда Пинтера. Их отказ принять этот тип художественного творчества происходит не от недостатка знаний, но от глубоко укорененного требования соучастия, которого формальный эксперимент не дает. Особенно это заметно, когда театральная фикция отрицает сама себя, как это происходит во всех формах «театра в театре». Здесь парадигму задает Пиранделло («Шесть персонажей в поисках автора»). В свою очередь,

¹ Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991.

² Longer S. On Significance in music // Aesthetics and the Arts. N.Y., 1968. P. 183.

291

Жан Жене в прологе к пьесе «Черные» прямо говорит об этом: «Мы достаточно вежливы, чтобы сделать коммуникацию невозможной. Мы увеличим существующую между нами дистанцию нашими великолепными жестами и манерами, потому что мы актеры». Желание войти в игру, идентифицировать себя с радостями и страданиями персонажей, проявить беспокойство об их судьбе, прожить вместе с ними их жизни основано на своего рода доверчивости, наивности. Такой зритель принимает формальные эксперименты и художественные эффекты только в той степени, в какой их можно игнорировать из-за невмешательства в суть произведения. Культурный раздел, связывающий каждый класс произведений с их публикой, означает, что нелегко получить непосредственное суждение рабочего класса о формальных поисках в современном искусстве. Несмотря на то что Бурдье проводил четкую границу между «высоким» и «популярным» вкусом, он признает объединяющую роль медиа в современной культуре. «Телевидение, которое приносит некоторые представления высокого искусства в дом, так же как некоторые культурные институты, создающие рабочей публике контакты с высоким искусством и авангардом, провоцируют экспериментальные ситуации. Тогда мы видим замешательство, иногда панику, смешанную с отвращением, которую вызывают порой те или иные представленные широкой публике экспонаты. К примеру, выставленная в Бобуре куча угля, чья пародийная интенция рассматривалась как вид агрессии, как вызов здравому смыслу. Ту же реакцию протеста зрителей из рабочей среды вызывает проникший в знакомые развлечения на телевидении формальный эксперимент, словно исключаящий их из этих игр».

Формальная утонченность, которая в литературе или театре ведет к «затемнению», в глазах рабочей публики — знак желания держать непосвященных на расстоянии, или, по словам одного респондента, — говорить с другими через голову зрителей. Это воспринимается как дань традиции поддерживать сакральный характер высокой культуры. В холодной торжественности великих музеев, грандиозной роскоши оперных театров, декоре филармонических залов рабочая аудитория видит отказ во взаимопонимании в самом сердце коммуникации. То же относится к искусству, которое отбирает то, что оно вроде бы предлагает, и к буржуазной вежливости, чьи формальные установления предостерегают от соблазна фамильярности. Напротив, популярное развлечение обеспечивает участие зрителей в шоу и коллективное участие в празднике, причиной которого оно является. Если цирк и мелодрама (воссозданные некоторыми спортивными зрелищами, такими как борьба, бокс и все формы командных игр на телевидении) более популярны, чем балет или опера, то это не только потому, что они формализованы и предлагают более непосредст-

Bourdieu P. Distinction. P.33.

292

венное удовлетворение. Через праздник они ведут к целому ряду зрительских восторгов. Великолепная декорация, блестящие костюмы, возбуждающая музыка, живое действие и все формы комического соответствуют их вкусу и дают ощущение радости от простого понятного языка и сердечного смеха, отменяющего условности и приличия.

Эстетическое дистанцирование. Популярная реакция - это прямая противоположность острашению эстета, который даже при обращении к объекту популярного вкуса (вестернам, комиксам) устанавливает дистанцию путем смещения фокуса с содержания на форму, на специфически художественные эффекты, которые можно оценить только в сравнении с другими произведениями того же уровня. Эстет всегда классифицирует. Эстетическая теория представляет незаинтересованность как единственный способ признать произведение искусства как таковое, как автономное. В результате мы часто забываем, что подобное восприятие может означать отказ от сопереживания, от серьезности восприятия или в той или иной мере их означает.

Так, Вирджиния Вулф проводит условную, но все же четкую границу между произведениями художественной литературы, пробуждающими в читателе чувство неудовлетворенности и желание изменить что-то в своей жизни (к таким авторам писательница относит А. Беннета, Г. Уэллса, Дж. Голсуорси), и произведениями типа «Гристрам Шенди» Л. Стерна и «Гордость и предубеждение» Дж. Остина, самодостаточными и не вызывающими иных желаний, кроме как их перечитать.

Есть немало ценителей усложненных форм и беспредметной репрезентации, особенно в живописи. В их отказе от наивности восприятия и «коллективного энтузиазма» и проявляется эстетическая диспозиция. Чем выше уровень образования, тем заметнее расхождение в определении красоты, если в поле внимания оказываются объекты популярного вкуса. В популярной эстетике требование к красивому произведению искусства заключается в красоте самого объекта репрезентации, а безобразные или тривиальные объекты не могут составить основу для красивой картины. Для искушенных же зрителей сам объект неважен. С точки зрения популярного вкуса, ценность, приданная вещи, совпадает с ценностью его образа в произведении искусства. Поэтому такие изображения на фотографии, как беременная женщина, автомобильная катастрофа, раненый солдат, по результатам опросов, не вызывают эстетических реакций у людей, не обладающих культурным капиталом.

Социологические исследования показывают, что для людей среднего культурного уровня достойными объектами искусства и эстетического восприятия являются социально значимые объекты, в то время как для более высокого культурного уровня эти предметы могут быть рассмотрены и как интересные, и как ничего не значащие. Для аудитории самого высокого культурного уровня характерно мнение, что любой

293

предмет может быть воспринят эстетически. Эти данные констатируют также, что женщины в гораздо большей степени, чем мужчины, выказывают отвращение к неприятным или ужасным сюжетам и предметам в произведении искусства. Большой процент женщин, чем мужчин, считает, что может быть ужасным изображение раненого, лавки мясника или змеи. В данной ситуации мужчины выступают на стороне культуры, а женщины - на стороне природы. Реакция женщин, в свою очередь, зависит от их места в традиционном разделении труда. Менее консервативные женщины обнаруживают большее сходство во вкусах с мужчинами. Высказывая свои эстетические претензии, они одновременно хотят быть свободными от этических табу, налагаемых на их пол.

Очень трудно применять эстетические критерии к объектам повседневной культуры. Здесь с особенной наглядностью проявляются различия в культурном капитале. Наивный взгляд вряд ли найдет оправдание фотографии с изображением речной гальки, к примеру. С этой точки зрения бесполезно была потрачена фотопленка и время, что является проявлением «буржуазности».

Антикантианская эстетика. В популярной эстетике содержится набор положений, противоположных кантианским. И. Кант стремился выделить «незаинтересованность» как единственное эстетическое качество содержания в отличие от заинтересованности ощущений и разума. Напротив, рабочая аудитория искусства настаивает, чтобы каждый образ выполнял функцию, связанную с нормами морали. Фотография погибшего на поле боя солдата воспринимается популярным вкусом исключительно как часть реальности, как образ

ужасной войны, как ее отрицание. Точно так же популярный натурализм признает красоту в изображении красивой женщины или редко в прекрасном образе прекрасной вещи. Эстетика, подчиняющая форму и само существование образа его функции, расплывчата и условна. Нередко сами респонденты указывают на границы ценностей своих суждений: «Эта фотография хороша для новостей» или «Эту можно показывать детям». Они отрицают возможность универсальности восприятия. Например, офисный работник отвечает, что фотография беременной женщины вполне приемлема для него, но не для других. В его суждении все равно присутствует озабоченность тем, что является презентабельным. Он полагает, что образ всегда оценивается с точки зрения функции, которую он выполняет для зрителя или для других категорий зрителей, а эстетическое суждение принимает форму гипотетического суждения, основанного на признании жанров, определяемых каким-то концептом.

Почти три четверти суждений, которые получил в своем социологическом исследовании П. Бурдьё, начинаются с «если», и фотографии классифицируются по жанрам с точки зрения их социального использования (рекламный снимок, документ, образовательная фотография

294

и т.д.)- Даже фотографии обнаженных связываются со стереотипом их социальной функции: «Это нормально на Пигаль», «Такие фотографии лежат под прилавком» и т.д. Не удивительно, что эстетика, обосновывающая оценку информативным и осязаемым моральным интересом, отказывается от образов тривиального. Из всех характеристик образа только цвет, который Кант считал менее чистым, чем форма, может вызвать притяжение тривиальной вещи. Ничто так не чуждо популярному вкусу, как идея эстетического удовольствия, которая, в терминах Канта, независима от очарования чувств. К примеру, если цвета на фотографии, с точки зрения респондента, адекватные, цветная фотография всегда красива, даже если ее предмет, с его точки зрения, тривиален: галька, кора дерева, волна и т.п. Совершенно очевидно, что Кант говорит о популярном вкусе. Вкус, нуждающийся в опоре на эмоции или в одобрении, по мнению Бурдьё, еще не вышел из стадии варварства.

Отказ, с точки зрения здравого смысла, от незначительного или спорного художественного образа означает невозможность рассматривать его как нечто конечное без цели, как образ, означающий самого себя и не имеющий другого референта, чем он сам. Ценность фотографии измеряется ценностью информации, которую она передает, и ясностью, с которой она выполняет эту информативную функцию. А суждение, которое она вызывает, зависит от экспрессивной адекватности означаемого означаемому, поэтому оно содержит ожидание названия, которое объявляет, что это должно означать. И формальные эксперименты в авангардном театре или в авангардной живописи сложны для рабочих частично потому, что они не могут понять, что должны означать вещи, которые являются знаковыми. «Буржуазному» вкусу также необходимы наименования, но эта аудитория искусства чаще скрывает свое непонимание предмета, атональной музыки в частности.

Для утонченного вкуса форма всегда выходит на первое место и нередко мешает установлению непосредственной связи с красотой мира. Репрезентация - это пир для глаз. Она как натюрморт возбуждает память. Ничто больше не противостоит восхвалению красоты и радости мира в произведениях искусства, чем приемы кубизма или абстрактной живописи, которые популярным вкусом рассматриваются как отрицание, как агрессия против репрезентируемой вещи, против естественного порядка и человеческой формы. Произведение рассматривается как полностью оправданное, если репрезентируемая вещь достойна этого, если репрезентативная функция подчинена высшей функции восхваления реальности, которая достойна вечности. Это и есть основа «варварского» вкуса, который признает только реалистическую репрезентацию, т.е. уважительную, подчиненную репрезентацию предметов, предназначенных для того, чтобы стать произведением искусства из-за их красоты или социальной значимости.

295

Эстетика, этика и эстетизм. Читателям или зрителям часто не хватает компетенции применить к легитимным произведениям искусства схемы восприятия собственного этоса. Эти схемы находятся в оппозиции с принципами эстетики. В результате получается систематическое сведение произведений искусства к реальным вещам, отказ от формы в пользу человеческого содержания, что является варварством с точки зрения чистой эстетики. Вот пример восприятия фотографии рук старой женщины. Наименее эстетически развитые зрители обращают внимание на деформацию рук, говорят, что у женщины, вероятно, артрит, что руки ее изуродованы, видят, что пальцы скрючены...

Для нижнего среднего класса важен этический момент: «Это руки вечной труженицы». Эти руки иногда вызывают сочувствие: «Бедняжка, они у нее, наверно, болят». Могут быть и эстетические оценки: «Если бы руки были изображены на картине, они могли бы выглядеть красиво». «Такого рода руки можно встретить на картинах раннего Ван Гога».

На более высоких уровнях социальной иерархии суждения становятся более абстрактными: «руки», «труд», «старость» функционируют как символы, как поводы для последующих размышлений: «Эти две руки напоминают о бедной и несчастливой старости» или «Очень красивая фотография - символ труда» или «Я вспоминаю о служанке Флобера».

Еще один пример восприятия фотографии. На этот раз черно-белой - «Промышленный объект ночью: газоочистительная станция».

Рабочие отказались от суждений, так как не могли понять, что изображено на фотографии.

Мелкие служащие отвечали, что им не интересна эта фотография. Вариант ответа: «Может быть, это замечательно, но не для меня». Иногда в фотографии видели снимок картины, выполненной карандашом. В этом случае фотография ничего не привнесла своего, лишь скопировала.

Офисные работники смущены, но не признают этого и не выносят суждения. Или могут сказать, что это хорошая фотография, потому что все линии словно вычерчены и свет удачно снят камерой.

Но только среди членов доминирующего класса суждения о форме принимают полную автономность по отношению к содержанию. «Здесь нет человеческого содержания, но эстетически это красиво из-за контрастов». Воспринимается это содержание не в соотношении с объектом, а с реалиями искусства того же класса: абстрактная живопись, авангардный театр.

Эстетизм, который делает художественную интенцию основой «искусства жизни», предполагает моральный агностицизм, полную противоположность этической диспозиции, которая подчиняет искусство ценностям «искусства жизни». Эстетическая интенция может противоречить диспозиции этической нормы, определяющей легитимные объ-

296

екты и способы репрезентации для различных социальных классов, исключая из универсума репрезентации некоторые реальности и способы их представления. Например, существовал запрет на показ убийства в древнегреческом театре (о них сообщалось в репликах персонажей) или поцелуев в индийских фильмах до 1980-х гг.

Так, самый легкий способ эпатажа - придать эстетический статус нарушению некоей этической нормы, которая, тем не менее, может быть признана нормой в других социальных группах. Нечто подобное достигается путем придания эстетического статуса явлениям, исключенным доминантной эстетикой своего времени.

Для художественных журналов авангардного толка характерна тенденция перехода границ дозволенного, разрыва с эстетическими условностями, и, более того, требования признания эстетической природы их инноваций. Эти установки объясняют и их логику выбора. Для рассуждений о кино, например, отбираются фильмы режиссеров очень неравноценных, но всегда тех нарушителей этических и эстетических норм, за которыми закреплено это качество: Чаплина, Эйзенштейна, Феллини, Антониони, Годара, авторов эротических и порнографических картин, андеграунда. Подобный выбор лежит в основе эстетизма, с позиций которого и рассматриваются избранные произведения. Эта символическая трансгрессия (нарушение границ) часто сочетается с политической нейтральностью или с революционной эстетикой, но она всегда прямая противоположность мелкобуржуазной серьезности и морализаторству. Именно этим объясняется неприязнь к интеллектуалам, художникам, студентам со стороны консервативно настроенных слоев общества, обладающих не-столь значительным культурным капиталом.

Столкновения по поводу толкования термина «искусство» вызывают сегодня в памяти поле боя. Термин наполняется разным содержанием в различных социальных группах. То же самое можно сказать об «искусстве жить», подразумевающим тот или иной жизненный стиль. Доминируемые (подчиненные) стили, которые никогда не получали систематического выражения, почти всегда воспринимаются даже своими защитниками с точки зрения господствующей эстетики (популярности).

Может быть, поэтому имеет смысл вспомнить Прудона, обратиться к его мелкобуржуазной эстетике, с позиций которой искусство подчиняется ключевым ценностям искусства жизни и рассматривает циничную извращенность жизненного стиля художника как источник абсолютной первичности формы. В работе «Экономические противоречия» Прудон пишет о том, что из всех классов общества класс художников - самый бедный с точки зрения «сильных душ и благородных характеров». Столь же категоричен Прудон и при оценке «искусства для искусства», явления беспочвенного, «источника греха и рабства»... Здесь, собственно, под-

297

вергается сомнению право художника на формальную утонченность, на творческий поиск, мастерство, а не на исполнение, на уровне которого произведение искусства является привычным объектом традиционной критики и не может вызывать негативной реакции. Поскольку же художники зависимы при выборе своих объектов, они находят отщепенство в исполнении. Прудон полагал, что настоящее, не декадентское искусство, должно быть подчинено науке, морали и справедливости, оно должно стремиться поднять мораль в обществе, должно идеализировать реальность, подменить вещь ее идеальной сущностью путем изображения истинного, а не реального. Оно должно воспитывать. Для этого художник должен предлагать аудитории не личные впечатления, как Давид или Делакруа, но, как Курбе в своих «Крестьянах», воссоздавать социальную, а не историческую истину, которая может быть доступна всем. Каждый из нас в

подобном случае способен вынести суждение о любом произведении искусства. Бурдьё не без иронии приводит похвалу Прудона некоему скромному домику, изображенному на картине, который бы наверняка понравился представителям средних классов и рабочим.

Нейтрализация универсума возможностей. Рассмотрим взгляд на искусство с точки зрения этики, настаивающей на том, чтобы форма произведения искусства была подчинена этической идее. По сути дела речь идет о воплощении определенной идеологии. Но тогда в чем же состоит чисто эстетическое восприятие искусства? Бурдьё полагает, что оно основано «на принципе уместности, который социально сконституирован и приобретен». На практике этот принцип реализуется на выставках одного жанра или одного художника.

Еще раз вернемся к вопросу о том, что же понимает Бурдьё под эстетической диспозицией. Это способность воспринимать и рассматривать специфические стилистические характеристики произведения искусства, неотделимые от художественной компетенции. Последнее приобретается не только путем систематического образования, но и при помощи систематических контактов с произведениями искусства в музеях, галереях, где первоначальная функция произведений искусства (икона, портрет, пейзаж, керамика, мебель и т.д.) *нейтрализована* тем, что его размещение в музее создает чистый интерес к форме. То есть восприятие сходства стилистических черт (школы, периода, художника, жанра) предполагает имплицитное или эксплицитное соотношение с различиями или наоборот. Мы обычно ссылаемся на те или иные типические произведения, выбранные в качестве модели для того или иного класса, потому что они в высочайшей степени воплощают качества, характерные для данной системы классификации. Таким образом, каждый человек, обладающий эстетической диспозицией, при восприятии искусства вступает в сложное пространство интертекстуальности, в игру культивированных аллюзий и аналогий, создающих

298
ткань, сотканную из различных типов опыта, что и придает очарование художественному созерцанию.

Сказанное относится и к восприятию романов Джона Барта, фильмов Питера Гринуэя и им подобных. Это источник идеологизирования, на который ссылается Марсель Пруст¹, предлагающий нам считать красивым костюм актрисы или платье светской женщины не потому, что ткань красива, а потому, что ее рисовал Моро или описывал Бальзак.

Дистанция от необходимости. Несомненно, существует связь между образовательным капиталом и способностью оценивать произведение искусства вне зависимости от его жизненного содержания. Так, художественное образование дает нам понятийный аппарат для выражения своего мнения о произведении. Кроме того, эстетическая диспозиция свидетельствует о материальной независимости человека, поскольку культурный капитал является принадлежностью экономически независимых категорий населения. Эстетическая диспозиция исключает всякую наивную или чисто этическую реакцию, чтобы сосредоточиться исключительно на способе репрезентации, стиле и т.д. В таком виде она является одним из аспектов отношения человека к миру. Этот социологический вывод Бурдьё вряд ли применим к российской культурной ситуации, для которой характерен разрыв между культурным и экономическим капиталом ее носителей, вследствие чего культурный капитал выполняет компенсаторную функцию. Многочисленные примеры этого мы видим как в советской, так и в постсоветской действительности (посещение выставок, театров, концертов классической музыки, лекториев, приобретение интеллектуальной литературы...). В то же время новые обладатели экономического капитала также стремятся приобрести культурный капитал, но делают это нередко как типичные культурные потребители, как хорошо платящие туристы, на время вторгающиеся в страну высокого искусства. Это несоответствие западного и отечественного культурного опыта обусловлено различной динамикой социальности. На Западе она носила характер устойчивых тенденций на фоне социальных перемен, в то время как потрясения, в очередной раз пережитые Россией, столь драматически изменили ее контексты, что ее культурное пространство приобрело характер палимпсеста, где мы находим следы тех же самых процессов, о которых в применении к западной культуре пишет Бурдьё. Поэтому и фигура эстета, «погруженного в игры культуры», напоминает нам влюбленного в искусство русского ценителя дореволюционного времени, одного из характерных представителей русской культуры серебряного века, знавшей, как известно, многочисленные примеры эстетической диспозиции как среди теоретиков искусства, художников, так и среди публики.

Материальное или символическое потребление - это одно из проявлений той легкости, которая создается отсутствием экономической за-

висимости. По мере отдаления от экономической зависимости жизненный стиль становится продуктом того, что называется стилизацией жизни, которая организует самые разные практики: и эстетические и бытовые (вплоть до интерьеров домов, стиля в одежде и т.д.).

Эстетическое чувство как чувство отличия. Эстетическая диспозиция лежит не только в основе восприятия произведений искусства. Это лишь один из аспектов дистанцированного, самоуверенного отношения к миру и к другим: выражение привилегированной позиции в социальном пространстве. Эстетическая диспозиция объединяет и разделяет: объединяет тех, кто был продуцирован теми же социальными условиями, отделяя их одновременно от всех остальных. Это разделение очень важно, поскольку вкус определяет все, чем мы обладаем, включая людей и веш-ный мир. Посредством вкуса мы классифицируем себя и нас классифицируют другие. Вкус проявляется и одновременно оправдывает свои позиции через неприятие вкусов других. И не потому, что различные вкусовые предпочтения обусловлены природой. Причина в том, что таким образом мы отказываемся от чего-то для нас неестественного. Эстетическая нетерпимость демонстрирует себя множеством способов. Она может проявляться в неприятии высокой культуры носителями масскуль-та, распространенном среди эстетически развитой части публики пред-взятом мнении о чрезвычайно низком статусе многих форм популярной культуры. Это переносится и в область теоретической рефлексии, что приводит к отсутствию в отечественной традиции серьезных исследований популярных культурных форм.

С точки зрения Пьера Бурдьё, непереносимость к соединению высокого и популярного вкуса означает, что игры отдельных художников и эстетов и их борьба за монополию художественной легитимности менее невинна, чем им кажется. Вопросы художественного вкуса неотделимы от проблем вкусовых предпочтений в повседневной жизни. Так, жизненный стиль художника - всегда вызов буржуазному жизненному стилю, который он осуждает как абсурдный путем практической демонстрации абсурдной ущербности их ценностей. В эстетической диспозиции заложено отрицание духа серьезности, требуемого буржуазным этосом. В отличие от стиля, характерного для высокого социального положения его носителя, эстетика рабочего класса и культурно отсталых слоев среднего класса склонна к эстетизации объектов, которые существуют в эстетике календарей и открыток, дешевых заменителей недоступных для них объектов и практик. Между этими двумя группами занимает некое среднее положение достаточно отчетливая область культуры, представленная цирком, опереттой, боями быков, народными танцами, которая многим кажется интересной и вызывающей любопытство.

Манеры и способ приобретения капитала. При равном уровне образовательного капитала разница в художественной компетентности определи-

300

ется социальным происхождением. Культурная (или языковая) компетентность определяется условиями ее приобретения, которые представляют собой некий фирменный знак. Важны не только различия в компетентности, но и манера их применения, выявляющая различные способы их приобретения. Манеры — это символическая манифестация, чье значение и ценность зависят как от воспринимающих, так и от производителя. Манера пользования символическими товарами составляет один из ключевых признаков высокого или низкого вкуса.

Приобретение культурного капитала может осуществляться двумя способами: путем раннего спонтанного воспитания и обучения в семье, расширенного и углубленного затем в ходе образования; и поздним упорядоченным сознательным обучением, создающим особое отношение к языку и культуре. Компетенция знатока, бессознательное владение инструментарием постижения искусства, как и искусства жить, не передаются исключительно с помощью понятий и предписаний. Знаток искусства часто не может обосновать свое суждение с помощью категориального аппарата. Зато получившие позднее институционализированное образование смогут это сделать, но в их суждениях обнаружим, что рациональный подход влияет на отношение к воспринимаемым произведениям. Свободное удовольствие эстета исчезает, когда оперируют понятиями¹.

Формальное образование обеспечивает способы выражения, которые выводят практические предпочтения на уровень квазисистематического дискурса и организуют их вокруг четко сформулированных принципов. Те, кто уже обладают чувством красоты, получают знания категориального аппарата вместо импровизации. По этой причине эстеты не любят педагогов. Но рационализированное преподавание искусства, нередко замещающее наличие непосредственного опыта общения с искусством, предлагает выход из положения тем, кто хочет компенсировать ранее потерянное время. Образовательные учреждения могут хотя бы частично сгладить нехватку культурного опыта у тех, кто не получает его в своей социальной среде. Несомненно, эта идея зиждется на идеализи-

¹ Законы, управляющие восприятием искусства, это особый случай законов культурной диффузии. Какова бы ни была

природа сообщений — религиозное пророчество, политическое выступление, публичный имидж, технический объект - восприятие зависит от категорий перцепции мысли и действий тех, кто его получает. В дифференцированном обществе устанавливается тесная взаимосвязь между качеством передаваемой информации и структурой публики. Ее эффективность тем больше, чем она непосредственнее отвечает ожиданиям, эксплицитным и/или имплицитным, обусловленным семейным воспитанием и социальным статусом воспринимающих (в случае высокой культуры и академического образования), которые поддерживают и усиливают диффузное давление референтной группы постоянными соотношениями с нормой. Именно на основе этой связи между уровнем передачи сообщения и структурой публики, рассматриваемой как индикатор уровня восприятия, стало возможным сконструировать математическую модель посещения музеев.

301

ровой модели образования, которая редко реализуется на практике, несмотря на разницу социокультурных контекстов. Что касается отечественной ситуации, положение в сфере преподавания предметов так называемого художественного цикла ничуть не способствует формированию «культурного капитала» у тех, кто им не владеет изначально. И это несмотря на формальное признание важности художественного образования, на весьма ценные практические и теоретические разработки, на ряд успешных экспериментов, проводимых в школах и вузах. Общий уровень культурной компетентности снижается, что подтверждается данными социологических исследований среди школьников. Даже введение в школьные программы ряда новых предметов гуманитарного цикла (мировая художественная культура, риторика, москovedение...) на практике является фрагментарным, маргинальным и малоэффективным. Исследование причин этого явления представляет собой комплексную задачу, но вполне очевидно, что вряд ли возможно в данных условиях помочь приобрести культурную компетентность институционализированным путем. Это обусловлено в немалой степени общим статусом культуры в социальных структурах, сложившихся в постсоветский период.

Для Бурдые большинство социальных способов использования культуры связаны с представлением о том, что культура — это не только то, чем человек изначально является, а то, что он имеет, или то, чем он стал (что он приобрел в процессе социального опыта). Эстетический опыт социально обусловлен. Произведения искусства принадлежат тем, кто приобрел способность и возможность их усвоить-присвоить. И только немногие получают реальный шанс извлечь пользу из теоретической возможности, предложенной всем, наслаждаться произведениями, выставленными в музеях. Если мы это примем как данность, в противовес привитым нам эгалитарным установкам, то, возможно, наши сожаления по поводу уровня культурной компетентности окажутся лишь демифологизацией представлений о великой силе искусства для всех, сложившихся в эпоху русской демократической критики. С другой стороны, возникает вопрос, в чьи руки при существующем положении вещей попадет культурный капитал и каково будет место ценностей высокой культуры в иерархии культурных приоритетов, которые складываются в наши дни.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение. Массовая культура и массовое искусство как глобальная проблема XXI в.....3

Раздел I. Теории массовой культуры.....17

Глава 1. Массовая культура в теоретических исследованиях.....18

§ 1. Предварительные замечания.....18

§ 2. Массовая культура как культура массового общества.

Теории культурного модернизма.....21

§ 3. Теория культурного производства: исследования

Франкфуртской школы.....32

§ 4. Семиотический анализ популярной культуры.....37

§ 5. Феминизм и популярная культура.....41

Контрольные вопросы.....46

Литература.....46

Глава 2. Массовая культура в современном социуме.....47

§ 1. Предварительные замечания.....47

§ 2. Информационное общество и массовое сознание 50

§ 3. Массовый человек: свойства и характеристики.....60

Контрольные вопросы.....74

Литература.....74

Глава 3. Массовое общество в России.....76

§ 1. Предварительные замечания.....76

§ 2. От традиционного общества к массовому

индустриальному.....78

§ 3. Советская модель массового общества и культуры 84 § 4. От мобилизационного массового общества к потребительскому и постиндустриальному.....89

Контрольные вопросы.....94

Литература.....94

Глава 4. Массовый человек и мифы масскультуры96

§ 1. Картина мира массового человека.....	96
§ 2. Современная мифология и мифы масскульта.....	105
§ 3. Язык масскульта и его эстетика.....	123
Контрольные вопросы.....	139
Литература.....	139
Раздел II. Практики массовой культуры.....	141
Глава 5. Музыка как предмет потребления	142
§ 1. О музыке, ее природе и особенностях	142
§ 2. Долгий путь к современной потребительской музыке .	155
§ 3. Расцвет потребления в музыкальной сфере.....	174
Контрольные вопросы.....	188
Литература.....	189
Глава 6. Авторское искусство в системе массовой культуры.....	190
§ 1. Предварительные замечания	190
§ 2. Диалектика повседневности и жизнотворчества.....	201
§ 3. Между мифом и реальностью: процессы ремифологизации и демифологизации в драме 1970-х гг.....	208
§ 4. В поисках целого: рефлексия культуры в драме 1970-1980-х гг.....	215
Контрольные вопросы.....	229
Литература.....	229
Глава 7. Телевидение в современной культуре и обществе: технология и культурная форма.....	230
§ 1. Предварительные замечания.....	230
§ 2. Теория телевидения Р. Вильямса.....	233
§ 3. Телевидение в контексте структурализма и семиотики.....	243
§ 4. Постмодернизм и видеокультура.....	248
Контрольные вопросы.....	255
Литература.....	255
Глава 8. Формирование «массовой литературы» и ее социокультурная специфика.....	256
§ 1. Литературоведческие и социологические подходы к феномену массовой литературы	256
§ 2. У истоков «массовой беллетристики».....	265
§ 3. Жанр «массовой беллетристики».....	272
Контрольные вопросы.....	280
Литература.....	280
Практикум. Социология массовой культуры.....	281

МАГАЗИН МОСКВА
5-98281-021-5 (002) (2 - 2) 1705
Акопян. Массовая культура: Уч. по



1327338

124.00



Массовая
культура

Рекомендовано Научно-методическим советом по культурологии Министерства образования Российской Федерации в качестве учебного пособия для вузов социально-гуманитарного профиля

ISBN 5-98281-021-5



9 785982 810212